

UNIwersytet Łódzki
SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH
DYSCYPLINA NAUKI O KULTURZE I RELIGII

mgr Ilya Tsibets

Narracje tożsamościowe w kinie krajów bałtyckich

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej, prof. UŁ

Łódź 2024

Spis treści

Wstęp	5
1. Zarys metodologiczny: próba definicji filmowej narracji tożsamościowej	10
1.1. Uwagi wstępne	11
1.2. Tożsamość narracyjna w myśli Paula Ricoeura	13
1.3. Metahistoria – narracje historyczne w ujęciu Haydena White’a	20
1.4. Fokalizacja w tekście narracyjnym i narracji filmowej	32
1.5. Filmowa narracja tożsamościowa – próba definicji	36
1.6. Kilka dodatkowych uwag teoretycznych	40
2. Kino krajów bałtyckich po 1991 roku w perspektywie instytucjonalnej	45
2.1. Kino krajów bałtyckich w ujęciu instytucjonalnym, pamięciotwórczym i tożsamościowym – wybrane zagadnienia	47
2.2. Bałtyckie instytucje filmowe a programy obchodów stulecia niepodległości – przykład praktyki pamięciotwórczej	61
2.3. Kryteria wyboru filmów	71
3. Narracje tożsamościowe w kinie krajów bałtyckich – rozdział analityczny	73
3.1. Tematyka wojenna w kinie krajów bałtyckich	75
3.2. Okres międzywojenny (1918-1940) w kinie krajów bałtyckich	118
3.3. Reprezentacje okresu stalinowskiego w kinie krajów bałtyckich	152
3.4. Reprezentacje okresu sowieckiego w kinie krajów bałtyckich	181
3.5. Filmowe reprezentacje okresu przed uzyskaniem niepodległości w kinie krajów bałtyckich	203
Podsumowanie	219

Bibliografia	229
Netografia	236
Inne materialy	238
Filmografia	239

Wstęp

Historia wielkich narodów jest zbadana wzdłuż i w poprzek. Nie można się już z niej niczego dowiedzieć. To paradoksalne, ale ludzkość o wiele więcej zna się na jakichś archaicznych plemionach niż na historii małych narodów Europy – tej kwintesencji krzywd, absurdów i błędów. Świat może zginąć jedynie dlatego, że w odpowiednim czasie nie zwrócił uwagi na nasze doświadczenie¹.

Wileński poker, Ričardas Gavelis

Powyższy fragment znakomitej powieści postmodernistycznej *Wileński poker* litewskiego pisarza Ričardasa Gavelisa wybrałem jako motto pracy doktorskiej nieprzypadkowo. Cytat ten odnosi się wprawdzie do analogicznej wobec *homo sovieticus* krytycznej koncepcji *homo lithuanicus*, człowieka litewskiego, wymyślonej przez bohatera książki Martynasa Poškę, ale dotyczyć może również przedstawicieli reszty krajów bałtyckich – Łotwy i Estonii. Historia tych małych narodów Europy ma wiele wspólnych lub podobnych do siebie aspektów, jest wciąż odkrywana i – co najważniejsze – definiowana. Litwini, Łotysze i Estończycy, doświadczając na przestrzeni stuleci różnych wpływów politycznych i kulturowych, w XX wieku byli ofiarami podobnych *krzywd, absurdów i błędów* (uzyskanie państwowości po I wojnie światowej i jej utrata wskutek aneksji radzieckiej w latach 40.; odrodzenie narodowe na przełomie lat 80. i 90.; proces integracji europejskiej; mierzenie się ze wspólnymi wyzwaniami geopolitycznymi i kulturowymi), zmaganie się z którymi uformowało kościec współczesnych tożsamości narodów tego regionu. Doświadczenia historyczne tych małych narodów, choć może gubią się na tle Historii Wielkiej Brytanii, Niemiec czy Rosji, z pewnością są warte przybliżenia i dokładniejszego omówienia. W tej pracy skupię się na **bałtyckiej historiofotii**, czy szerzej – na narracjach historycznych w postkomunistycznym kinie Litwy, Łotwy i Estonii, które odzwierciedlają i formują wyobrażenia o tożsamości narodowej mieszkańców tych krajów.

Podstawowym celem pracy nie jest zrekonstruowanie historii kinematografii krajów bałtyckich, lecz udowodnienie funkcjonalności koncepcji filmowych narracji tożsamościowych w analizie tych kinematografii od momentu ich ponownej instytucjonalizacji. Konieczne jest zatem zbadanie genezy i struktury takich narracji na podstawie odpowiednio dobranej metodologii naukowej. Trzeba także wziąć pod uwagę aspekty historyczno-polityczne i instytucjonalne istotne przy analizie filmów

¹ R. Gavelis, *Wileński poker*, tłum. K. Pecela, Wojnowice: Wydawnictwo KEW, 2019, s. 398-399.

traktujących o ważnych z punktu widzenia lokalnych polityk historycznych i tożsamotwórczych wydarzeniach i zjawiskach historycznych czy społecznohistorycznych.

Pierwsze dwa rozdziały pracy będą zawierać najważniejsze teoretyczne założenia, które zostaną sfunkcjonalizowane w rozdziale analitycznym. Zdefiniowane zostanie pojęcie tytułowych filmowych narracji tożsamościowych. Następnie opisane zostaną podstawowe strategie instytucjonalne w zakresie produkcji filmowej, które przyczyniają się do realizowania praktyk pamięcio- i tożsamotwórczych. Wymienione teorie i konteksty pozwolą stworzyć ramę dla analiz filmowych, które będą stanowić treść kolejnego rozdziału. Zwieńczeniem pracy będzie stworzenie – na podstawie wcześniejszych dociekań i analiz filmowych – paradygmatów filmowych reprezentacji współczesnych bałtyckich tożsamości narodowych oraz ustalenie ich funkcji.

Wybór tematu rozprawy wynika z badań, które konsekwentnie prowadzę od lat. Dotychczasowe moje prace, w ten czy inny sposób, oscylowały wokół tematyki tożsamościowej i jej związku z kinem i kulturą filmową². Region bałtycki jest nieodkrytym obszarem współczesnej Europy – nie tylko pod względem turystycznym, ale również kulturowym (w tym filmowym). Zwiększa to atrakcyjność tematyki bałtyckiej, a jej popularyzacja – za sprawą chociażby niniejszej rozprawy – może stanowić wkład w rozwój polsko-bałtyckich stosunków kulturalnych i akademickich. Tematyka pracy jest jak najbardziej aktualna, ponieważ państwa bałtyckie aktywnie rozwijają i realizują projekty związane z promowaniem lokalnych kultur (także na poziomie kinematografii) i budowaniem pozytywnego wizerunku własnych państw za granicą, co przekłada się na zwiększające się zainteresowanie tym regionem.

Z drugiej strony tematyka bałtycka (szczególnie filmowa) w polskiej i zagranicznej humanistyce jest mało obecna. Absolutna większość badaczy (zarówno polskich, jak i zagranicznych) skupiała się dotychczas na problematyce historycznej i tożsamościowej dyskursów audiowizualnych pochodzących z krajów, które obecnie są członkami Unii Europejskiej (Grupa Wyszehradzka, Rumunia, Bułgaria), lub Rosji. Problematyka właściwa dla reszty regionu postkomunistycznego (w tym dla państw bałtyckich) nie została jeszcze należycie zbadana. Z punktu widzenia naukowego ta

² Praca licencjacka pt. *Sposoby przedstawienia i sfunkcjonalizowania natury w kinie Europy Północnej* (obroniona w 2017 roku na Uniwersytecie Łódzkim) i praca magisterska *Reprezentacje Imperium w współczesnej kinematografii rosyjskiej i ich recepcja* (obroniona w 2019 roku na Uniwersytecie Łódzkim) zawierały rozdziały o aspektach tożsamotwórczych we wspomnianych w tytułach prac kinematografiach.

praca, jak sędzę, pozwoli uzupełnić lukę w refleksji nad kwestiami tożsamościowymi zarówno w regionie bałtyckim, jak i Europie Środkowo-Wschodniej.

Na gruncie polskim jedną z nielicznych monografii dotyczących kina bałtyckiego jest książka Anny Mikonis *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*³. Ta sama autorka w 2019 roku opublikowała rozdział dotyczący kina krajów bałtyckich w tomie *Kino końca wieku*, które stanowiło czwarty wolumen popularnego wydania encyklopedycznego *Historia kina*⁴. Rafał Syska w swojej książce *Filmowy neomodernizm* umieścił rozdział dotyczący twórczości litewskiego filmowca Šarūnasa Bartasa⁵. W monografii zbiorowej *Kino polskie jako kino transnarodowe* ukazał się tekst Ingi Pērkone-Redovičy *Wpływ Wajdy na kino łotewskie. Przypadek filmu Kamień i pył*⁶. Ciekawym przykładem jest dwujęzyczna (polsko-angielska) broszura pt. *Kino litewskie. Wydanie specjalne z okazji Dni Filmu Litewskiego w Polsce 2015*⁷ zawierająca krótkie teksty (eseje, wywiady) dotyczące historii kina litewskiego i jego współczesności. W Polsce po 1991 roku ukazało się kilka obszerniejszych tekstów (większość jednak stanowią wywiady i artykuły o charakterze informacyjnym) o kinie krajów bałtyckich – na przykład na łamach *Kwartalnika Filmowego*⁸, miesięcznika *KINO*⁹, magazynu *FilmPro*¹⁰. Wymienione pozycje, poza nielicznymi tekstami teoretycznymi, wywiadami czy recenzjami filmów bałtyckich publikowanymi w Internecie, stanowią jedyne polskojęzyczne źródło wiedzy o kinie regionu bałtyckiego.

³ Zob. A. Mikonis, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.

⁴ Zob. A. Mikonis, *Kino krajów bałtyckich*, w: *Kino końca wieku. Historia kina*, t. 4, red. R. Syska, I. Sowińska, T. Lubelski, Kraków: Universitas, 2019, s. 1099-1112.

⁵ Zob. R. Syska, *Šarūnas Bartas – izolacja*, w: *Filmowy neomodernizm*, Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2014, s. 523-545.

⁶ Zob. I. Pērkone-Redoviča, *Wpływ Wajdy na kino łotewskie. Przypadek filmu Kamień i pył*, tłum. M. Stelmach, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Kraków: Universitas, 2017, s. 193-205.

⁷ Zob. *Kino litewskie. Wydanie specjalne z okazji Dni Filmu Litewskiego w Polsce 2015*, red. A. Kancerevičiūtė, Vilnius: Litewskie Centrum Filmowe, 2015.

⁸ Kino litewskie: zob. A. Mikonis, *Ferment intelektualny w kinie litewskim*, w: „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 256-257; A. Mikonis, *Nie robię filmów dla widza siedzącego przed telewizorem z pilotem w ręku* (rozmowa z A. Stonysem), w: tamże, s. 265-268; A. Mikonis, *Znacznie istotniejsza jest dla mnie rzeczywistość, w której żyję* (rozmowa z Š. Bartasem), w: tamże, s. 269-276; I. Tsibets, *Nowe kino litewskie a medialność afektu. Przypadek „Kolekcjonerki” Kristiny Buožytė i „You Can't Escape Lithuania” Romasa Zabarauskasa*, w: tamże 2020, nr 111, s. 145-162. Kino krajów bałtyckich w ujęciu instytucjonalnym: I. Tsibets, *Instytucje filmowe jako instytucje pamięci – przykład Litwy, Łotwy i Estonii*, tamże 2022, nr 120, s. 68-91.

⁹ Kino litewskie: zob. J. Gazda, *Litewska awangarda: Jonas Vaitkus*, w: „KINO” 1991, nr 1, s. 22-23; J. Gazda, *Atlantyda wynurza się z otchłani* (wywiad z A. Puipą), w: tamże, nr 11, s. 28-29; A. Szeffel, *Labirynty zwyczajnych przeżyć*, w: tamże 2015, nr 6, s. 30-33.

¹⁰ Kino litewskie: zob. V. Uzdila, *Metamorfozy kina litewskiego*, w: „FilmPro” 2012, nr 3, s. 52-55. Kino estońskie: zob. D. Kuźma, *Pocztówka z Estonii: to dobry okres dla kraju* (wywiad z E. Lotman), w: tamże 2019, nr 2, s. 100-102.

Podobny stan badań można obserwować również za granicą – publikacje naukowe o współczesnym kinie Litwy, Łotwy czy Estonii w zagranicznych czasopismach czy monografiach naukowych należą do rzadkości. Na tle wszystkich istniejących źródeł wiedzy o kinie bałtyckim wyróżniają się: monografia pokonferencyjna *Via Transversa: Lost cinema of the Former Eastern Bloc*¹¹ oraz zbiór artykułów *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)stories and (Id)entities*¹². Pomocnym źródłem wiedzy, a w szczególności danych statystycznych, będą dla mnie raporty i inne materiały publikowane w otwartym dostępie przez narodowe instytuty filmowe (Litwa: Lietuvos Kino Centras¹³, Łotwa: Nacionālais Kino Centrs¹⁴, Estonia: Eesti Filmi Instituut¹⁵).

Sporadycznie przeprowadzane są przeglądy najnowszych dzieł kinematografii bałtyckich, choć przeważnie dotyczy to kina litewskiego¹⁶. Takie wydarzenia odbywały się w ramach festiwalu Camerimage (regularnie) czy Szczecin Film Festival (2016). Badania bałtyckie w Polsce są prowadzone jedynie w dwóch ośrodkach akademickich: na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Zakład Bałtologii Collegium Novum) i Uniwersytecie Warszawskim (Katedra Językoznawstwa Ogólnego, Wschodnioazjatyckiego Porównawczego i Bałtystyki). Naukowcy z wyszczególnionych ośrodków skupiają się przede wszystkim na badaniach filologicznych. Konteksty filmowe nie wchodziły dotychczas w krąg naukowych zainteresowań poznańskich i warszawskich bałtyistów. Badania nad filologią ugrofinistyczną i kulturą estońską prowadzi Katedra Hungarystyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Litewski filozof Leonidas Donskis, powołując się na rozważania słynnego oświeceniowego myśliciela Giambattisty Vico, konstatuje dosyć oczywisty fakt – badanie historii nie jest możliwe bez odwołania się do języka, ponieważ język zawiera wszystkie formy przemian ludzkości i jej historii w najbardziej wszechstronnym sensie¹⁷. Pozwolę sobie połączyć tę refleksję filozoficzną z założeniami apologetów filmowej polityki autorskiej:

¹¹ Zob. E. Nāriepa, A. Trossek (red.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Tallinn: Eesti Kunstiaakadeemia, 2008.

¹² Zob. R. Šukaitytė (red.), *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)stories and (Id)entities*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.

¹³ Zob. <http://www.lkc.lt/>, [data dostępu: 01.12.2021].

¹⁴ Zob. <http://nkc.gov.lv/>, [data dostępu: 01.12.2021].

¹⁵ Zob. <https://www.filmi.ee/et>, [data dostępu: 01.12.2021].

¹⁶ Przeglądy kina litewskiego odbywały się również w Łodzi – *Przegląd kina litewskiego, czyli nie tylko mgła i koń...* (2019), w Warszawie – *Tydzień kina litewskiego (1958-2018)* (2018), Kraków, Wrocław - *Dni Filmu Litewskiego w Polsce* w ramach 55. Krakowskiego Festiwalu Filmowego i 15. MFF Nowe Horyzonty (2015).

¹⁷ L. Donskis, *Troubled Identity and the Modern World*, Palgrave Macmillan, New York 2009, s. 2.

*...kino oderwie się stopniowo od tej tyranii widzialności, obrazu dla obrazu, bezpośredniej anegdoty, konkretności – żeby stać się sposobem wypowiedzi równie giętkim i subtelnym, jak język pisany...*¹⁸

i bardziej naukowo podbudowaną myślą Haydena White’a:

*Każda historia pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam*¹⁹.

Chciałbym więc w tej pracy traktować film jako język opowiadający o współczesnej tożsamości Litwinów, Łotyszów i Estończyków kształtowanej przez skomplikowaną, wielowątkową historię tych krajów.

¹⁸ A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: Kamera-pióro*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 63.

¹⁹ H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008, s.118.

1. Zarys metodologiczny: próba definicji filmowej narracji tożsamościowej

W niniejszym rozdziale nakreślę ramy metodologiczne, które – uzupełnione przez zawarte w kolejnym rozdziale treści dotyczące polityk tożsamościowych i kulturowych Litwy, Łotwy i Estonii – będą stanowić tło analiz konkretnych przykładów filmowych pochodzących z kinematografii bałtyckich.

Podstawowym pojęciem operacyjnym, które figuruje również w tytule rozprawy doktorskiej, będzie pojęcie *filmowej narracji tożsamościowej*. Jest to wyrażenie z pozoru łatwe do uchwycenia w kontekście leksykologicznym, ale na poziomie nauk humanistycznych ta fraza wymaga głębszego namysłu. Czy narracja wyraża tożsamość? Czy może być jej źródłem? Czy narracja tożsamościowa jednostki może przybrać postać uniwersalnej narracji tożsamościowej całej zbiorowości? Jaką rolę gra w tym historia? Jaką siłę sprawczą ma taka narracja? Postaram się, odpowiadając na te i inne pytania, podjąć próbę zdefiniowania narracji tożsamościowej w odniesieniu do filmów krajów bałtyckich.

1.1. Uwagi wstępne

Zanim jednak przejdę do konkretnych teorii chciałbym najpierw zajrzeć do leksykonu kultury pamięci i sprawdzić kilka haseł, które są dosyć oczywistymi słowami-kluczami do jak na razie niezdefiniowanego pojęcia narracji tożsamościowej. Pierwszym hasłem jest *narracja*. Czytamy: *narracja to forma wypowiedzeniowa, przedstawiająca następstwo rozwijających się w czasie wydarzeń, od początku przebiegu narracyjnego, poprzez epizody, do jego zakończenia*²⁰. Na podstawie tej ogólnej definicji można stwierdzić, że narracja jest strukturą, a więc można ją rozłożyć na części pierwsze. Z tego też można wydedukować, że narracja nie jest monolitem, ale jest ona podatna na modyfikacje. W dalszej części czytamy, że narracja, podobnie jak pamięć, na swój sposób odnosi się do czasu, co czyni z niej jedno z najważniejszych *mediów artykulacji pamięci*²¹. Doprecyzowując nieco wywód autorów hasła, dodam, że narracja sama w sobie nie jest medium *sensu stricto*, jest natomiast szablonem czy paradygmatem, który umożliwia usytuowanie narracji w obrębie szeroko pojętego medium. Wymaga to również dostosowania narracji do specyficznego dla danego medium języka, co świadczy o jej konstrukcyjnym i elastycznym charakterze.

Drugim hasłem jest *tożsamość*. Spójnej słownikowej definicji nie ma, więc pozwolę sobie wybrać element, który zostanie sfunkcjonalizowany później: *W perspektywie metafizycznej [autorzy powołują się na rozważania Barbary Skargi – przyp. aut.] tożsamość traktowana jest jako zasada organizująca świat, dzięki której „bycie” otrzymuje określony kształt, formę równoznaczną z uporządkowaniem, nadającą mu sens i zapewniającą ciągłość*²². Tożsamości przypisuje się więc ważną funkcję łączenia jednostek w celu tworzenia koherentnej zbiorowości („wspólnoty wyobrażonej” w ujęciu B. Andersona). Podobnie jak narracja, tożsamość jest pewnym ustrukturyzowanym konstruktem, więc nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że tożsamość w jakimś stopniu jest narracją, rozumienie której wymaga zastosowania narzędzi interpretacyjnych. Tożsamość jest nie tylko symbolicznym manifestem przynależności do jakiejś określonej grupy. Jest również przeświadczeniem legitymizującym byt tejże grupy, które to przeświadczenie uzewnętrznia się jako konkretna narracja i w konsekwencji może przybierać formę medialną.

²⁰ M. Bugajewski, P. Czapliński, *Narracja*, [hasło w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014, s. 259.

²¹ Tamże, s. 260.

²² K. Growiec, S. Kaprański, *Tożsamość*, [hasło w:] tamże, s. 490.

Idąc tym tropem i łącząc wspomniane pojęcia narracji i tożsamości ze sobą, można wywnioskować, że narracja tożsamościowa może być konstruktem o charakterze paradygmatu, który artykułuje kognitywistyczne lub hermeneutyczne rozumienie siebie jako części większej zbiorowości i/lub rzeczywistości. Może to też być konstrukt medialny, gdyż narracja może być reprezentowana za pośrednictwem przeróżnych mediów (w tym filmu).

1.2. Tożsamość narracyjna w myśli Paula Ricoeura

Powyższe ustalenia o potencjalnej „filozoficzności” narracji tożsamościowej obligują mnie do potwierdzenia tej hipotezy konkretną teorią. Odwołam się do rozważań na temat narracji i jej związków z tożsamością francuskiego filozofa Paula Ricoeura. Hermeneutyka Ricoeurowska pozwoli poszerzyć i skonkretyzować pojęcie narracji tożsamościowej.

W pierwszym tomie *Czasu i opowieści* (zatytułowanym *Intryga i historyczna opowieść*), opisując trzy stadia *mimesis* na podstawie interpretacji księgi XI *Wyznań* św. Augustyna i *Poetyki* Arystotelesa, Ricoeur wyraźnie wskazuje, że działanie ludzkie jest wpisane w struktury czasowe i wymaga artykulacji praktycznej w formie opowieści czy narracji, która nie stanowi wartości dodanej do rzeczywistości, lecz jest czymś, co tę rzeczywistość konstytuuje²³. Mimetyczność daje więc narracji możliwość konfigurowania doświadczeń i działań charakteryzujących się czasowością.

Najbardziej cennym, w kontekście metodologii mojej pracy, jest wprowadzone w trzecim tomie *Czasu i opowieści* pojęcie *tożsamości narracyjnej*, które rozwijane jest w nieco późniejszym dziele *O sobie samym jako innym*, oraz poprzedzające wspomnianą definicję rozważania Ricoeura na temat ufikcyjnienia doświadczeń czasowych i historii. Należy podkreślić, że tożsamość narracyjna w ujęciu badacza odnosi się nie tylko do jednostek, ale również do wspólnot, co pozwala zastosować to pojęcie w narracjach odnoszących się do tożsamości zbiorowych.

Ricoeur, wyraźnie wskazując na rozbieżności między czasem fikcji i czasem historii, podkreśla jednocześnie, że fenomenologia stwarza przestrzeń, w której możliwe jest przenikanie się tych typów narracyjnych. Filozof postuluje:

Przez splatanie się historii i fikcji rozumiemy fundamentalną strukturę – w tym samym stopniu ontologiczną, co epistemologiczną – na mocy której historia i fikcja urzeczywistniają właściwą im intencjonalność jedynie poprzez dokonywanie zapożyczeń od intencjonalności tej drugiej²⁴. [...] z jednej strony, historia w pewien sposób posługuje się fikcją, aby refigurować czas oraz – z drugiej – fikcja posługuje się historią w tym samym celu²⁵.

²³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 92-93.

²⁴ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. III: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 264.

²⁵ Tamże.

Podobnym tropem można posłużyć się również wobec idei łączenia czasu narracyjnego z czasem uniwersalnym²⁶. Łącznikiem jest w takim wypadku *ślad* – narzędzie, za pomocą którego opowieść historyczna refiguruje czas w wyniku połączenia tego, co egzystencjalne, z tym co empiryczne²⁷ (Ricoeur udowadnia to, przybliżając ideę archiwum zawierającego „ślady” historyczne i podkreślając jego znaczenie w praktyce historyka-naukowca²⁸).

Podążając tym tropem, można uznać, że dostrzeżenie (lub tworzenie) śladu jest czynnością syntetyzującą działania o charakterze poznawczym (rozpoznajemy ślad jako odbicie i łączymy go przyczynowo z przedmiotem naszych badań) i interpretacyjnym (odkrywamy znaczeniowy charakter śladu i w konsekwencji włączamy ślad w konstruowaną narrację). Ricoeur wskazuje, że powstanie śladu (rozumianego jako łącznik czasu przeżywanego i czasu następowania po sobie) jest czymś, co ułożyć należy w sferze wyobraźniowej²⁹. Nawiązując do metahistorycznej myśli Haydena White’a (o czym będzie mowa w dalszej części pracy), Ricoeur stwierdza, że właśnie wyobraźniowy charakter zapośredniczeń (w tym choćby śladu) czerpanych przez historię z literatury nie ogranicza się jedynie do kompozycji, odnosi się również do *przedstawieniowej funkcji wyobraźni historycznej: konkretny ciąg zdarzeń uczymy się widzieć **jako** tragiczny, **jako** komiczny itd*³⁰. Kontynuuje:

*Tym, co przyczynia się do długowieczności pewnych wielkich dzieł historycznych, których czysto naukową wiarygodność podważył postęp w dokumentacji, jest właśnie charakter ich poetyki i retoryki, który dokładnie odpowiada ich sposobowi **widzenia** przeszłości. To samo dzieło może być zatem wspaniałą książką historyczną i znakomitą powieścią*³¹.

Fikcyjny charakter uzupełnia narrację historyczną. *Efekt fikcji* wzbogaca tę narrację o różnorodne możliwości odczytania, ale też interpretacji, choć jest to zależne od wrażliwości czytelnika i stopnia właściwego mu krytycyzmu (w tym kontekście przypomina się mechanizm tak zwanego zawieszenia *niewiary* ujęty przez Samuela Coleridge’a na początku XIX wieku, co mogłoby sugerować również, że narracja „obarczona” efektem fikcji staje się dziełem nie tylko pisarza-autora, ale również

²⁶ Tamże, s. 267.

²⁷ Tamże, s. 180.

²⁸ Zob. Tamże, podrozdział: *Archiwa, dokument, ślad*, s. 167-180.

²⁹ Tamże, s. 267-268.

³⁰ Tamże, s. 270.

³¹ Tamże.

czytelnika decydującego na jaki stopień – ujmując to ahistorycznie – immersyjności sobie pozwala³²). Historia może budzić podziw i przerażenie, które to reakcje decydują w dużej mierze o wyjątkowości jakiegoś wydarzenia (na tle innych wydarzeń), co w pewnym sensie sprzyja ufikcyjnianiu historii – wyjątkowość musi być poparta odpowiednią (fikcyjną) narracją zawierającą stosowną, przekonującą argumentację na rzecz trwałości pamięci o tym wydarzeniu³³. Historia ufikcyjniona sprzyja zachowaniu pamięci na poziomie narodowym³⁴, staje się makronarracją budzącą ów podziw i przerażenie (może to świadczyć o jej katartycznym potencjale), co *pozwała historiografii wznieść się na poziom pamięci*³⁵.

Jednocześnie Ricoeur wskazuje na pewną rewersję – fikcja również może zostać uhistoryczniona poprzez naśladowanie opowieści historycznej na zasadzie opowiadania o czymś tak, *jakby [coś] się zdarzyło*³⁶:

*...fikcja jest quasi-historyczna, tak samo jak historia jest quasi-fikcyjna [...]. Opowieść fikcyjna jest quasi-historyczna w tej mierze, w jakiej wydarzenia nierzeczywiste, o których opowiada, są faktami przeszłymi dla narracyjnego głosu, który zwraca się do czytelnika*³⁷.

Liczyć się zatem może prawdopodobieństwo wydarzeń będących podstawą narracji, a nie fakt, że rzeczywiście miały miejsce w historii:

*Quasi-przeszłość głosu narracyjnego całkowicie różni się od przeszłości świadomości historycznej. Natomiast utożsamia się ona z tym, co prawdopodobne w znaczeniu tego, co mogłoby się zdarzyć*³⁸.

Nieco później Ricoeur, odnosząc się do Arystotelesa, dodaje, że quasi-przeszłość fikcji jest detektorem możliwości ukrytych w rzeczywistej przeszłości³⁹.

Na podstawie przytoczonych wyżej rozważań Ricoeura można stwierdzić, że historia ulega fikcjonalizacji, a co za tym idzie – narratywizacji. Jest to również proces rewersyjny – fikcja może zostać uhistoryczniona i „sprzedana” jako historia. Historia –

³² O Coleridge’u Ricoeur wspomina wcześniej, ale nieco w innym kontekście (w kontekście intencjonalności historycznej w tomie I *Czasu i opowieści* (s. 241) i w tomie III w kontekście estetyki lektury (s. 246).

³³ P. Ricoeur, tamże, s. 272-274.

³⁴ Tamże, s. 273.

³⁵ Tamże, s. 274.

³⁶ Tamże, s. 274.

³⁷ Tamże, s. 276.

³⁸ Tamże, s. 277.

³⁹ Tamże.

jako nauka i jako narracja – i czas historii (tzn. czas przeszły) związane są z pamięcią zbiorową, co w świetle współczesnych praktyk upamiętniania i polityki historycznej stwarza możliwość dla postrzegania ufikcyjnionej i znarratywizowanej historii jako narzędzia ideologicznego.

Rozważania na temat związku czasu rzeczywistego życia i czasu opowieści naprowadzają Ricoeura na trop **tożsamości narracyjnej**, choć w *Czasie i opowieści* to pojęcie nie zostało jeszcze precyzyjnie sformułowane. W rozdziale podsumowującym filozof wskazuje, że tożsamość narracyjna wyrasta bezpośrednio z połączenia historii i fikcji⁴⁰, a także z możliwości niemal dowolnej refiguracji *historii życia* uzależnionej od sposobu opowiadania podmiotu o samym sobie: *Owa refiguracja czyni z samego życia splot historii opowiadanych*⁴¹. Ricoeur podkreśla, co jest niezwykle istotne z punktu widzenia mojej pracy, że tożsamość narracyjna nie przynależy jedynie podmiotom jednostkowym, może ona też być cechą wspólnot: [...] *jednostka i wspólnota konstytuują się w swojej tożsamości, przejmując określone opowieści, które stają się zarówno dla jednej, jak drugiej ich historią rzeczywistą*⁴². Popiera tę hipotezę przykładami psychoanalizy i biblijnego Izraela – w obu przypadkach mamy do czynienia z różnego rodzaju refiguracjami już istniejących opowieści na użytek ukonstytuowania własnej tożsamości wywodzącej się z recepcji tekstów, które zostały przez jednostkę lub wspólnotę uprzednio wytworzone i wielokrotnie zmodyfikowane⁴³. Na podstawie tego można również uznać, że tożsamość ukonstytuowana przez narrację nie jest stabilna, powstaje bowiem dzięki kwestionowaniu, podważaniu, zmienianiu już istniejących narracji.

Tożsamości narracyjnej Ricoeur szerzej przygląda się w pracy *O sobie samym jako innym*. W zawartych w książce badaniach⁴⁴ filozof, biorąc na warsztat teorię narracyjną, ustala jej funkcję w ustanowieniu tożsamości osobowej oraz definiuje tożsamość narracyjną. Wyróżnia dwie odmiany tożsamości osobowej: *tożsamość jako bycie tym samym* i *tożsamość jako bycie sobą*. Tożsamość jako bycie tym samym należy rozumieć przez pryzmat tożsamości numerycznej (cechującą się jednością, rozpoznajemy tę samą rzecz *n* razy) i tożsamości jakościowej (zmiana w wyglądzie nie

⁴⁰ Tamże, s. 352-353.

⁴¹ Tamże, s. 353-354.

⁴² Tamże, s. 354.

⁴³ Tamże, s. 354-355.

⁴⁴ Ricoeur nazywa poszczególne rozdziały książki „badaniami” (w tym przypadku powołuję się na Badanie V i Badanie VI).

powoduje straty semantycznej, obowiązuje zasada *salva veritate* – rzeczy mogą służyć sobie jako substytuty bez utraty ich znaczenia po zamianie)⁴⁵. Wymienione składniki tożsamości są na pierwszy rzut oka niekompatybilne, aczkolwiek Ricoeur podkreśla, że nie są sobie obce. Różnice wynikające z upływu czasu mogą powodować problem z identyfikacją podobieństwa między rzeczą (czy też podmiotem) funkcjonującą dawniej a tą, która funkcjonuje dziś, wobec czego tożsamość osobowa (jako bycie tym samym) może nie zostać uznana za właściwą. Filozof wprowadza więc trzeci składnik tożsamości – nieprzerwaną ciągłość, która uzupełnia lub zastępuje kryterium podobieństwa i wiąże się z uszeregowaniem drobnych zmian stopniowo zachodzących w czasie istnienia rzeczy (podmiotu) w celu zachowania ciągłości tożsamościowej⁴⁶: [...] *zagrożenie, jakie stanowi on [czas – przyp. aut] dla tożsamości, zostaje całkowicie zażegnane dopiero wtedy, gdy na podstawie podobieństwa i nieprzerwanej ciągłości zmiany można przyjąć założenie trwałości w czasie*⁴⁷.

Dalej Ricoeur posługuje się pojęciami *charakteru* (trwałe cechy osoby; to, po czym rozpoznaje się kogoś) i *dyspozycji*. Z tym drugim terminem filozof wiąże kwestię nabytych przyzwyczajzeń (które obdarzają charakter historią cechującą się pewną zmiennością, by nie powiedzieć ewolucją) i nabytych utożsamień: [...] *w dużej mierze tożsamość osoby lub wspólnoty tworzą takie utożsamienia z wartościami, normami, idealami, wzorami, bohaterami, w których osoba lub wspólnota się rozpoznają*⁴⁸. Zawdzięczając stałości przejętej z dyspozycji (z przyzwyczajzeń i nabytych utożsamień), charakter zapewnia tożsamość numeryczną i jakościową, nieprzerwaną ciągłość w zmianie i trwałość w czasie – inaczej mówiąc, zapewnione są wszystkie cechy tożsamości *idem*⁴⁹.

Podkreśla się również, że tożsamość *idem* (bazująca głównie na trwałości w czasie i skupiająca się na właściwościach „organizmu”) może pokrywać się z tożsamością *ipse* (bazując na charakterze i samoświadomości). Tożsamość jako bycie sobą, zdaniem Ricoeura, krystalizuje inny, niż w przypadku trwałości dyktowanej charakterem, wzór trwałości w czasie:

⁴⁵ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003, s. 193.

⁴⁶ Tamże, s. 194-195.

⁴⁷ Tamże, s. 195.

⁴⁸ Tamże, s. 201-202.

⁴⁹ Tamże, s. 202.

Jest to wzór dochowanego słowa, zakorzeniony w wierności słowu danemu [komuś drugiemu]⁵⁰. [...] dotrzymanie obietnicy [...] zaiste stanowi wyzwanie rzucone czasowi, zaprzeczenie zmiany: nawet gdybym zmienił zdanie, upodobanie, „dotrzymam”⁵¹.

Inaczej mówiąc, podmiot zachowuje sam siebie nie w trwałym charakterze, lecz w dawanych sobie i innym obietnicach. Między tymi wzorami trwałości w czasie powstaje luka, którą wg Ricoeura wypełnia kluczowa **tożsamość narracyjna**.

Odwołując się do opisanego w *Czasie i opowieści* związku między tożsamością a procesem zawiązania intrygi, filozof stwierdza, że narracyjna koncepcja tożsamości jest konstruktem dynamicznym i wprost dotyczącym *postaci*, która jest tym, *kto urzeczywistnia działanie w opowieści*⁵². Współzależność między działaniem a postacią na kanwie narracji powstałej wskutek zawiązania intrygi w wyniku konfiguracji w opowieści różnorodnych elementów pozwala stwierdzić, że

*opowieść buduje tożsamość postaci, którą można nazwać jej tożsamością narracyjną, budując tożsamość opowiadanej historii. Właśnie tożsamość historii tworzy tożsamość postaci*⁵³.

Tożsamość narracyjna pełni funkcję pośredniczącą między biegunami bycia tym samym a bycia sobą. Funkcja ta wyrasta z dynamiki opowieści, która dopuszcza, ale też rodzi zmiany wpływające na tożsamość postaci. Na przykładzie literatury Ricoeur stwierdza:

*[...] okazuje się, że na literaturę składa się rozległe laboratorium, w którym dokonuje się doświadczeń myślowych: poddaje się próbie opowieści różne sposoby zmiany tożsamości narracyjnej*⁵⁴.

Mówiąc o funkcji pośredniczącej, należy pamiętać, że tożsamość postaci jest wynikiem procesu konfiguracji oraz że ta operacja narracyjna wpływa na rozumienie przez tę postać własnej tożsamości. Ważny jest proces wnikliwego czytania (w przypadku filmu powiedzielibyśmy odbioru), który umożliwi rozpoznanie zmian zachodzących w czasie opowieści i świadczących o przemianach tożsamości postaci. Czytanie jest procesem zastosowania opowieści (tekstu, narracji) w życiu (może to być proces syntetyzujący –

⁵⁰ Tamże, s. 204.

⁵¹ Tamże, s. 205.

⁵² Tamże, s. 236-237.

⁵³ Tamże, s. 245.

⁵⁴ Tamże.

czytelnik zestawia różnorakie parametry, aby wydobyć sens lektury – lub też proces „ulokowania” idei zawartej w lekturze w czasie rzeczywistym)⁵⁵. Można więc przyjąć, że proces czytania jest aktywnością pośredniczącą między tekstem a życiem.

Tożsamość narracyjna jest pochodną procesu opowiadania. W jego analizie należy wziąć pod uwagę treść i formę opowieści, ale też przyjąć, że opowiadanie jest działaniem, w wyniku którego wyrysowuje się tożsamość funkcjonujących w tekście postaci oraz uruchamiane są mechanizmy autopoznawcze u czytelnika. Proces kształtowania tożsamości narracyjnej jest z grubsza podobny do procesu formowania innych rodzajów tożsamości, choć w przypadku tej narracyjnej, należy podkreślić, że funkcjonuje ona w sferze języka (a więc przejawia się poprzez symbole, znaki, teksty) – można więc poszerzyć zastosowanie koncepcji Ricoeura w polu innych sztuk niż literatura. Taki rodzaj tożsamości, rzecz jasna, dotyczy nie tylko fikcyjnych narracji opowiadających o przeszłości (historii ufikcyjnionej), ale w dalszych rozważaniach hermeneutyczna koncepcja Ricoeura będzie wykorzystywana w ramach analizy przede wszystkim filmowych narracji historycznych odwołujących się do konkretnych wydarzeń.

⁵⁵ Ricoeur pisał szerzej o teorii czytania w *Czasie i opowieści*. Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I., s. 112-120 oraz Tenże, tamże, t. III..., s. 227-262.

1.3. Metahistoria – narracje historyczne w ujęciu Haydena White’a

W *Czasie i opowieści* Ricoeur kilkakrotnie wspomina o refleksjach amerykańskiego badacza Haydena White’a dotyczących narracyjnego rekonstruowania historii w świetle teorii tropów. Ricoeur pisze:

To odwołanie do tropologii zostaje narzucone poprzez wyjątkową strukturę dyskursu historycznego, usytuowanego w opozycji do czystej fikcji. Dyskurs ów wydaje się w istocie wymagać podwójnego podporządkowania: z jednej strony, wobec ograniczeń związanych z uprzywilejowanym typem intrygi; z drugiej strony, wobec samej przeszłości poprzez informację dokumentalną, dostępną w określonym momencie. Praca historyka polega więc na tym, by uczynić ze struktury narracyjnej pewien „model”, pewną „ikonę” przeszłości, zdolną do jej „przedstawiania”⁵⁶.

Takie ujęcie wydaje się interesujące w kontekście narracji tożsamościowych, choć w tym wypadku należy przełożyć refleksję historyczną i literaturoznawczą na kategorie filmoznawcze.

Przyjrzyjmy się zatem koncepcjom White’a zawartym głównie w pracy *Metahistory. The Historical Imagination in XIXth Century Europe*. Na początku White wskazuje, że w tej pracy pochyła się nad problemem myślenia historycznego na przykładzie dzieł XIX-wiecznych europejskich historyków (Leopolda von Rankego, Alexisa de Tocqueville’a, Jules’a Micheleta oraz Jacoba Burckhardta). Podkreśla jednocześnie, że stosuje metodę formalistyczną⁵⁷, aby uciec od niepotrzebnego wartościowania dorobku XIX-wiecznej historiografii europejskiej⁵⁸. Podejście White’a do historii często jest oceniane w perspektywie zwrotu lingwistycznego, choć sam autor negował takie skojarzenia, twierdząc, że właściwą asocjacją byłoby postrzeganie jego myśli w kontekście zwrotu dyskursywnego:

...to, co robię, to traktuję te dyscypliny jako dyskursy, które tworzą swój własny przedmiot badań poprzez procesy, które rozpoznajemy jako oparte na języku, ale bardziej retoryczne niż, powiedzmy,

⁵⁶ P. Ricoeur, *Czas i opowieść...*, t. III, s. 218.

⁵⁷ Jest to inspirująca uwaga, która w pewnym sensie nadaje ton dalszym moim rozważaniom. Kwestię takiego podejścia rozwinę w podrozdziale dotyczącym innych inspiracji metodologicznych i – rzecz jasna – w trakcie analiz filmowych w dalszych rozdziałach rozprawy.

⁵⁸ H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in XIXth Century Europe*, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1973 s. 3.

gramatyczne, w ich wyrażaniu lub rozwijaniu⁵⁹ (wypowiedź White'a z wywiadu opublikowanego w czasopiśmie *Historein: a Review of the Past & Other Stories* w 2002 roku⁶⁰).

Zwraca tym samym uwagę, że historia nie wiąże się jedynie z wykonywaniem czynności o charakterze opisowym. Przede wszystkim mamy do czynienia z czynnościami o charakterze konstrukcyjnym, z których wyłania się dyskurs reprodukujący historię rzeczywistą. Mamy więc do czynienia z wyobrażeniami historii, które ponadto wkomponowane są w ramy reprezentatywnych modeli literacko-retorycznych⁶¹. Należy też pamiętać o postaci historyka (powiedziałbym szerzej – autora-badacza), gdyż każdy naukowiec może mieć odmienne podejście do badanego tematu, co w konsekwencji wpływa na końcową reprezentację tych czy innych wydarzeń⁶².

W kontekście niniejszej rozprawy doktorskiej szczególną wartość mają proponowane przez White'a w *Metahistorii* sposoby konstruowania dyskursów historycznych, które wyraźnie wskazują na możliwość konceptualizacji myślenia historycznego, a co za tym idzie dowodzą różnorodności sposobów użycia takich dyskursów (w tym w celach politycznych czy ideologicznych). Inaczej mówiąc, schematy te obrazują, w jaki sposób *story* staje się *history*.

Ważnym elementem pracy White'a jest podział na strategie, które mogą być zastosowane przez historyków w trakcie tworzenia narracji historycznej (dyskursu). White stawia szereg pytań, na które musi odpowiedzieć historyk kreujący narrację⁶³ i proponuje trzy strategie, które pozwolą uzyskać niezbędne odpowiedzi i skonstruować koherentną i logiczną narrację – wyjaśnianie historii poprzez jej fikcjonalizację⁶⁴

⁵⁹R. Doran, *Choosing the Past: Hayden White and the Philosophy of History*, w: *Philosophy of History After Hayden White*, red. R. Doran, New York: Bloomsbury, 2009, tłum. własne, s. 17.

⁶⁰ Pełny tekst wywiadu dostępny pod adresem: <http://elnarrativista.blogspot.com/2007/01/hayden-white-ironic-poetics-of-late.html> (dostęp: 08.08.2021).

⁶¹ H. White, *Metahistory...*, s. 12.

⁶² Tamże, s. 274-275.

⁶³ *The arrangement of selected events of the chronicle into a story raises the kinds of questions the historian must anticipate and answer in the course of constructing his narrative. These questions are of the sort: "What happened next?" "How did that happen?" "Why did things happen this way rather than that?" "How did it all come out in the end?" These questions determine the narrative tactics the historian must use in the construction of his story. But such questions about the connections between events which make of them elements in a followable story should be distinguished from questions of another sort: "What does it all add up to?" "What is the point of it all?" These questions have to do with the structure of the entire set of events considered as a completed story and call for a synoptic judgment of the relationship between a given story and other stories that might be "found," "identified," or "uncovered" in the chronicle* (Tamże, s. 7).

⁶⁴ Termin zapożyczam z: W. Werner, *Wokół metafory wojny*, „Pro Libris, Lubuskie Pismo Literacko-Kulturalne”, nr 1(6) 2004, s. 73.

(explanation by **emplotment**⁶⁵), wyjaśnianie poprzez argumentację oraz poprzez implikację ideologiczną⁶⁶.

Podążając śladem archetypicznej interpretacji literatury Northropa Frye'a, White opisał sposób wyjaśniania historii poprzez fikcjonalizację składający się z czterech schematów fabularnych – epickiego, satyry, komedii oraz tragedii⁶⁷ (Romance, Satire, Comedy, Tragedy), podkreślając, że są możliwe też inne opcje lub kombinacje schematów⁶⁸. Wiktor Werner, interpretując refleksję White'a, pisał w odniesieniu do schematu epickiego:

*Opowieść epicka to opowieść o samopoznaniu (self-identification) bohatera w świecie, który dostarcza mu doświadczeń potrzebnych do obudzenia jego samoświadomości. Wzorcem dla tego typu narracji są opowieści bohaterskie mówiące o triumfie dobra nad złem; człowieka nad światem*⁶⁹.

U White'a na ten temat dodatkowo czytamy:

*Jest to dramat triumfu dobra nad złem, cnoty nad występkiem, światła nad ciemnością i ostatecznego zwycięstwa człowieka nad światem, w którym został uwięziony przez Upadek*⁷⁰.

Schemat satyryczny w pewnym sensie można postrzegać jako odwrócony schemat epicki:

*To nie człowiek okazuje się panem świata, lecz świat panuje nad człowiekiem, niezdolnym do samorealizacji i wyzwolenia od tego, co wiąże go w świecie*⁷¹.

O drodze i stanie człowieka (bohatera) decyduje więc przeważnie zrządzenie losu, a nie ustalone (można by rzec archetypiczne) prawa.

Schemat komedii, jak pisze Werner:

...zakłada możliwość rozejmu między człowiekiem a światem poprzez pogodzenie tego, co naturalne z tym, co kulturowe oraz między ludźmi jako reprezentantami różnych wartości i różnych zbiorowości. [...]

⁶⁵ W dalszej części będę stosować termin *fikcjonalizacja*, utożsamiając go z White'owskim *emplotment*.

⁶⁶ H. White, *Metahistory...*, s. 7.

⁶⁷ Polskie terminy za: W. Werner, *Wokół...*, tamże.

⁶⁸ H. White, *Metahistory...*, tamże.

⁶⁹ W. Werner, *Wokół...*, tamże.

⁷⁰ H. White, *Metahistory...*, tłum. własne, s. 8-9.

⁷¹ W. Werner, *Wokół...*, s.74.

*Komedia mówi o niemożliwości zrozumienia złożoności świata, lecz także o możliwości pogodzenia wszelkich sprzeczności*⁷².

Takie pogodzenie, zgodnie z Whitem, jest tymczasowe i twórcy komedii wykorzystują tę szansę, aby podsumować opowieści o zmianach i transformacjach:

*Pojednania, które mają miejsce pod koniec Komedii, są pojednaniami międzyludzkimi, ludzi z ich światem i społeczeństwem; stan społeczeństwa jest przedstawiany jako czystszy, rozsądniejszy i zdrowszy w wyniku konfliktu między pozornie niezmiennie przeciwstawnymi elementami świata; elementy te okazują się na dłuższą metę harmonizować ze sobą, a zjednoczone, stanowią jedność ze sobą i innymi*⁷³.

Schemat tragedii, w przeciwieństwie do komedii, nie uwzględnia tymczasowego pogodzenia (oprócz fałszywych lub iluzorycznych). White wskazuje, że w tragedii mamy raczej do czynienia z rażącymi podziałami między ludźmi (bohaterami) i światem⁷⁴. Werner pisał:

*...bohater tragiczny nie pragnie walki, lecz pragnie wiedzy; osiąga poznanie świata i samopoznanie, lecz musi okupić je walką i cierpieniem. Tragedia przekazuje prawdę o niemożności pogodzenia sprzecznych wartości i zwalczających się sił. Ujawnia też możliwość zrozumienia praw, które rządzą powstawaniem i narastaniem sprzeczności*⁷⁵.

White wielokrotnie wskazywał, że schematy wspomnianej strategii fikcjonalizacyjnej można łączyć z innymi strategiami. Pominę jednak opisy innych strategii, gdyż nie zostaną one sfunkcjonalizowane podczas późniejszych analiz filmowych. Istotne natomiast jest dostrzeżenie kolokacji między tropologią a wytyczonymi przez White'a schematami narratywizacji historii. Znaczenia są tworzone poprzez reprezentacje językowe wyrażone w znakach, symbolach czy obrazach, a nie jako zawarte *per se* w rzeczach i słowach. Wpierw jednak należy dokonać prefiguracji, czyli ustalić, na jakim polu i w jaki sposób wydobywamy znaczenia i sensy. Już na samym początku *Metahistorii* White postuluje cztery podstawowe modele myślenia

⁷² Tamże.

⁷³ H. White, *Metahistory...*, tłum własne, s. 9.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ W. Werner, *Wokół...*, tamże.

historycznego w oparciu o teorię tropów⁷⁶ – są nimi metafora, synekdocha, metonimia i ironia⁷⁷. Dodaje:

*Każdy z tych trybów świadomości stanowi podstawę dla odrębnego protokołu językowego, za pomocą którego można prefigurować pole historyczne i na podstawie którego można zastosować określone strategie interpretacji historycznej w celu jego „wyjaśnienia”*⁷⁸.

Tropologia jest więc sposobem na teoretyczne opracowanie dyskursu fikcyjnego poprzez ustanowienie specyficznych powiązań między elementami języka a faktami historycznymi, na których bazuje dyskurs (ogólnie można to nazwać – za Whitem, oczywiście – prefiguracją). Myślę, że takie rozumienie narracji historycznej wyklucza intrygę (o intrydze pisał chociażby Ricoeur) jako element inicjujący i napędzający narrację, co jeszcze bardziej uwypukla jej konstrukcyjną genezę. Ponadto odwoływanie się do terminów typowo językoznawczych i wkomponowanie ich w strukturę pola badawczego historyka naprowadza na myśl, że historia (jako pole badawcze) jest w pewnym sensie utożsamiana z językiem (jako strukturą semiotyczną). Badacz pochylający się nad, nazwijmy to, określonym segmentem historii może dostrzegać strukturę przypominającą język (leksykalnie, gramatycznie, semantycznie itd.). Wyłaniają się stąd wspomniane tropy, które służą badaczom historii jako schematy lingwistyczne, umożliwiające stworzenie narracji historycznej (czyli tropy pozwalają z *history* zrobić *story*).

Należy przyrzeć się każdemu z wymienionych tropów nieco bliżej.

Metafora (przenośnia) sugeruje relację bazującą na podobieństwie lub różnicy wynikającą z analogicznego postrzegania rzeczy⁷⁹. Analizując twórczość historiograficzną Julesa Micheleta, White stwierdza, że posługuje się on w swoich dziełach modelem metaforycznym, stawiając na koherentność, zamiast postrzegania bytów funkcjonujących w obrębie pola historycznego jako odrębnych symboli (odrzuca tym samym model synekdochy czy metonimii)⁸⁰. White ponadto lokuje twórczość

⁷⁶ H. White, *Metahistory...*, s. xi.

⁷⁷ Trzy ostatnie, podkreśla White, są właściwie rodzajami metafory, choć mają różną wymowę. Metafora jest reprezentatywna, metonimia redukcjonistyczna, synekdocha integrująca, a ironia jest negatywna. Zob. Tamże, s. 34.

⁷⁸ Tamże, tłum. własne, s. xi.

⁷⁹ Tamże, s. 34.

⁸⁰ Tamże, s. 150.

Micheleta w obrębie schematu epickiego (*Romance*)⁸¹. Wskazuje, że Michelet ma dualistyczne podejście do (sfikcjonalizowanej) historii⁸² (czyli wyraźnie są przeciwstawione strony „walczące” i ich aksjologie). Zwraca uwagę na czytelne identyfikacje metaforyczne obecne w opisach rewolucji francuskiej:

*Jego opis ducha Francji w pierwszym roku rewolucji jest sekwencją metaforycznych identyfikacji, która przechodzi od charakterystyki wyłonienia się światła z ciemności do opisu go jako triumfu „naturalnego” impulsu ku braterstwu przeciwko „sztucznym” siłom, które od dawna mu się sprzeciwiały, i ostatecznie kończy się na kontemplacji tego świata jako oznaki czystej symbolizacji*⁸³.

White również wskazuje, że Michelet, zgodnie ze zdefiniowanym wcześniej schematem epickim i modelem myślenia metaforycznego, tworzył dramaty, które ujawniały siłę duchową walczącą o wyzwolenie się z sił ciemności lub dramaty odkupienia⁸⁴.

Metonimia wskazuje na relacje przyczynowo-skutkowe określające stosunek części do całości, którą reprezentuje⁸⁵, przy tym podkreśla ona różnicę między zjawiskami rozumianymi na zasadzie relacji częściowo-częściowych. „Część” doświadczenia, która jest pojmowana jako „skutek”, jest powiązana z tą „częścią”, która jest redukcjonistycznie pojmowana jako „przyczyna”⁸⁶. White, na podstawie analizy dzieł Alexisa de Tocqueville’a, przypisuje ten trop schematowi tragedii. Tragizm narracji wiąże z radykalizmem, który odnajduje w dziełach Tocqueville’a⁸⁷. Radykalizm ten można skojarzyć z niemożliwym do zażegnania konfliktem, który jest punktem inicjującym narrację historyczną. Czytamy:

Człowiek pozostaje, jak to ujął Tocqueville, „na skraju dwóch otchłani”: jednej, na którą składa się porządek społeczny, bez którego nie może być człowiekiem, i drugiej, na którą składa się ta demoniczna natura, która w nim tkwi i nie pozwala mu stać się w pełni człowiekiem. To właśnie do świadomości istnienia „na skraju dwóch otchłani” człowiek powraca nieustannie, u kresu wszelkich wysiłków, aby wznieść się ponad swoją naturę zwierzęcą i sprawić, by rozkwitł „anioł”, który w nim przebywa, stłumiony,

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże, tłum. własne, s. 151.

⁸⁴ Tamże, s. 152.

⁸⁵ Tamże, s. 34.

⁸⁶ Tamże, s. 35.

⁸⁷ Tamże, s. 193.

*spętany i niezdolny do zdobycia przewagi we własnym gatunku. [...] Tragiczny agon raz po raz odkrywa, że tajemnica historii to nic innego jak odwieczna walka człowieka z samym sobą i powrót do siebie*⁸⁸.

Można więc stwierdzić, że schematowi tragicznemu właściwy jest fatalizm i specyficzny dualizm, przy czym części, nazwijmy to, systemu dualistycznego znajdują się ze sobą w relacjach przyczynowo-skutkowych, na tle których powstają konflikty inicjujące „tragedię” będącą podłożem narracji literackiej.

Synekdocha, często postrzegana jako rodzaj metonimii, polega na zastępowaniu częścią całości; inaczej mówiąc, jest to uzewnętrzniona przez część cecha potencjalnie ukryta w całości⁸⁹. Przykładem praktycznej realizacji modelu myślenia synekdotycznego według White’a jest twórczość Leopolda von Rankego:

*[u Rankego] pole historyczne jest początkowo rozpatrywane jako zespół rozproszonych wydarzeń, powiązanych ze sobą jedynie pasmami i nićmi, które tworzą z nich sieć relacji typu wydarzenie-kontekst; pole jest następnie przedstawiane jako wzór zintegrowanych całości, które niosą ze sobą relację mikrokosmosu-makrokosmosu lub części-całości – i zawsze w taki sposób, aby sugerować, że ostateczna spójność formalna dostrzegalna w historii jest najwyższą formą organizacji społecznej i kulturowej, które można dostrzec w całym procesie*⁹⁰.

White jednoznacznie przypisuje model synekdochy schematowi komedii:

*Mit synekdochy jest “marzeniem” komedii, wizją świata, w którym wszelkie zmagania, spory i konflikty rozwiązują się poprzez osiągnięcie doskonałej harmonii i stanu, w którym wszelka zbrodnia, występki i szaleństwo zostaną ostatecznie ujawnione jako środek do ustanowienia porządku społecznego, który zostaje ostatecznie osiągnięty pod koniec spektaklu*⁹¹.

Dostrzega również stosowanie tego schematu w pracach Rankego:

Mit komiczny [...] pozwolił Rankemu skoncentrować się na poszczególnych aspektach opowiadanych wydarzeń i z niezachwianą pewnością siebie, mimo zalewu dokumentów, dokonał pewnego wyboru tych, które były znaczące i tych, które były nieistotne jako dowody. Jego obiektywizm, krytyczne zasady, tolerancja i współczucie dla wszystkich stron konfliktów, z którymi się spotykał w zapisach historycznych, zostały wykorzystane w atmosferze metahistorycznej prefiguracji pola historycznego jako zbioru

⁸⁸ Tamże, tłum. własne, s. 194.

⁸⁹ Tamże, s. 34.

⁹⁰ Tamże, tłum. własne, s. 178.

⁹¹ Tamże, tłum. własne, s. 190.

*konfliktów, które nieuchronnie muszą zakończyć się harmonijnymi rozwiązaniami. [...] trójskładnikowy ruch komedii, od stanu pozornego pokoju, poprzez ujawnienie konfliktu, aż do rozwiązania konfliktu w postaci ustanowienia pokojowego porządku społecznego, z pewnością pozwolił Rankemu przekonująco nakreślić główne jednostki czasu, na jakie można podzielić ogólny proces historyczny*⁹².

Ironia uzewnętrznia się poprzez negowanie na poziomie figuratywnym tego, co literalne; z tego też wynika jej absurdalny charakter⁹³. Stosowanie ironicznego modelu myślenia historycznego White dostrzega w twórczości Jacoba Burckhardta: *Głos, jakim Burckhardt zwracał się do słuchaczy, był głosem Ironisty, posiadacza wyższej, bolesnej mądrości niż same grono odbiorców*⁹⁴. Podkreśla również aforystyczny, anegdotyczny, dowcipny, doraźny styl pisarstwa Burckhardta, który lokuje go w obrębie ironicznego modelu myślenia⁹⁵. Wskazuje też na brak narracyjnej „epifanii” i transcendencji w jego dziełach, na sceptyczno-pesymistyczne podejście na płaszczyźnie epistemologicznej i psychologicznej oraz na unikanie redukcji metaforycznej rodzącej alegorię i nadmiernej symbolizacji graniczącej z metafizyką⁹⁶.

White utożsamia styl pisarstwa Burckhardta ze schematem satyrycznym, utożsamiając tym samym ten schemat z modelem myślenia ironicznego:

*Burckhardt wyzwolił myślenie historyczne nie od mitu jako takiego, lecz jedynie od mitów historycznych, które zawładnęły wyobraźnią jego epoki, od mitów epickiego, komedii i tragedii. Jednak uwalniając myśl od tych mitów, przekazał ją pod opiekę innemu, mitowi satyry, w którym wiedza historyczna jest definitywnie oddzielona od jakiegokolwiek związku z problemami społecznymi i kulturowymi swojego czasu i miejsca. W satyrze historia staje się „dziełem sztuki”, ale koncepcja sztuki, która jest założona w tej formule, jest pojęciem czysto „kontemplacyjnym” – raczej syzyfowym niż prometejskim, raczej biernym niż aktywnym, raczej „zrezygnowanym” niż heroicznie zwróconym w stronę wyjaśniania obecnego życia człowieka*⁹⁷.

Wcześniej wspomina też o potencjalnych ideologicznych implikacjach satyry (a więc też ironii)⁹⁸, choć wydaje się, że takiego rodzaju implikacje można przypisać wszystkim wymienionym modelom myślenia historycznego. Spróbujmy ułożyć

⁹² Tamże, tłum. własne, s. 177.

⁹³ Tamże, s. 34.

⁹⁴ Tamże, tłum. własne, s. 251.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Tamże, tłum. własne, s. 233.

⁹⁸ Píše na ten temat: *Satire can be used—and here I move into the area of ideological implications—for either Conservative or Liberal purposes, depending upon whether the object satirized is an established or an emerging social force.* Zob. Tamże, s. 67.

najważniejsze (z punktu widzenia dalszych analiz) elementy przytoczonych wyżej opisów schematów fikcjonalizacji historii i opartych na tropach modeli myślenia historycznego w tabeli, która zestawia tropy z przypisanymi im schematami i ich uogólnionymi cechami – zob. Tabela 1.

Tabela 1. Zestawienie modeli myślenia historycznego i schematów fikcjonalizacyjnych na podstawie rozważań Haydena White’a

Trop	Schemat fikcjonalizacji	Cechy
Metafora	Epicki	▪ relacje bazujące na podobieństwie, analogii; ▪ koherentność i czytelność symboliki; ▪ znaczenia nie wynikają z relacji przyczynowo-skutkowych; ▪ wyraziste opozycje; ▪ „dramaty odkupienia” – zwycięstwo dobra po wielokrotnych próbach i udręce/pokucie;
Metonimia	Tragedia	▪ radykalny dualizm; ▪ części opozycyjne znajdują się w relacjach przyczynowo-skutkowych; ▪ fatalizm; ▪ brak <i>katharsis</i>; ▪ narracje przeważnie dotyczące upadku;
Synekdocha	Komedia	▪ elementy narracyjne, reprezentujące uformowane całości, są ściśle powiązane na podstawie relacji zdarzenie-kontekst (mikrokosmos-makrokosmos itp.); ▪ dążenie do harmonii, ustanowienia ładu; ▪ dążenie do uchronienia ogólnych wartości przed wypaczeniem, zakłóceniem; ▪ narracja społecznie integrująca; ▪ tolerowanie/akceptowanie wszystkich stron konfliktu; ▪ możliwe konfiguracje: tryumf bohatera nad ładem (ustanowienie nowego ładu) lub tryumf zbiorowości nad buntującą się jednostką (zachowanie starego ładu);
Ironia	Satyra	▪ negowanie figuratywności czegoś (przedmiotu, zdarzenia itp.), absurdalność; ▪ posługiwanie się maksymami; ▪ anegdotyczność, dowcipność, celowość, doraźność; ▪ unikanie transcendencji i symbolizacji; ▪ sceptycyzm, graniczący często z pesymizmem; ▪ narracja (pozornie) demitologizująca.

Chciałbym również nawiązać do innych tekstów White'a, w których badacz rozważa możliwości reprezentacji i interpretacji historii. Kluczowym (w kontekście moich badań) pojęciem jest zaproponowane⁹⁹ w 1988 roku przez White'a pojęcie *historiofotii*. Historiofotia jest swoistym odpowiednikiem historiografii; inaczej mówiąc, oznacza ona typ refleksji nad historią w dyskursie audiowizualnym. W tekście *Historiografia i historiofotia*¹⁰⁰ White komentuje artykuł historyka Roberta A. Rosenstone'a *History in Images/ History in Words. Reflections in the Possibility of Really Putting History onto Film*¹⁰¹. White stwierdził, że medium filmowe lepiej niż dyskurs pisany oddaje pewne aspekty zjawisk historycznych. Film, posiadając szersze możliwości reprezentacyjne (zawdzięczając je dostępnym mu narzędziom narratologicznym i formalnym), może być uzupełnieniem już istniejących, historiograficznych reprezentacji wydarzenia historycznego. Rosenston zasugerował, że media wizualne są podstawowym źródłem wiedzy historycznej dla współczesnego społeczeństwa, co powoduje pewne napięcia między historią jako społeczną nauką idiograficzną a historią adaptowaną do wymogów medium filmowego¹⁰². White zaś niejednokrotnie pisał o wątpliwościach związanych z „naukowością” historii. Obaj historycy zgadzają się z twierdzeniem, iż historia jest rodzajem narracji, powstaje ona więc w wyniku określonego procesu konstruktywistycznego. Hayden White, kładąc nacisk na autonomiczność dyskursu audiowizualnego wobec historycznej narracji werbalnej, zauważa:

*Każda historia pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam*¹⁰³.

⁹⁹ H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Kraków: Universitas, 2014, s. 256. White pisał: Pierwsze z nich [zagadnienie poruszone przez Rosenstone'a – przyp. aut.] dotyczy względnej przystawalności tego, co moglibyśmy nazwać „historiofotią” (reprezentacja historii i refleksji nad nią tworzona w obrazach wizualnych i dyskursie filmowym), do kryteriów prawdy i ścisłości, które, jak się zakłada, rządzą profesjonalną praktyką historiografii (reprezentacja historii w obrazach werbalnych i dyskursie pisany).

¹⁰⁰ Tytuł oryginalny to *Historiography and Historiophoty*. Tekst pierwotnie ukazał się w czasopiśmie *The American Historical Review* (Nr 5 z 1988 roku).

¹⁰¹ Artykuł pt. *History in Images/ History in Words. Reflections in the Possibility of Really Putting History onto Film* Rosenstone'a został opublikowany w tym samym numerze ww. czasopisma.

¹⁰² R. A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Łukasz Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa: Wydawnictwa UW, 2008, s. 96

¹⁰³ H. White, *Historiografia...*, tamże, s. 258.

Wskazuje zatem na analogiczność procesu konstruowania historycznej narracji literackiej i filmowej, ale jednocześnie uczula na potencjalne różnice wynikające z przyczyn formalnych czy gatunkowych. Wydaje się, że stąd też wynikają częste dyskusje na temat ograniczoności merytorycznej, nieobiektywności i w końcu (nie)wiarygodności historycznych narracji filmowych, co wynika najczęściej z konieczności przyjęcia przez twórców określonej strategii gatunkowej, która eliminuje elementy nieprzydatne w kontekście określonego gatunku filmowego. Myślę, że historiofotyczna refleksja White'a usankcjonuje zastosowanie tropologicznej koncepcji myślenia historycznego i schematów fikcjonalizacyjnych w późniejszych analizach filmowych.

Kończąc wątek metodologicznych inspiracji Haydenem Whitem i inicjując kolejne, nawiążę do komentarza narratolożki Mieke Bal, która zaproponowała własną interpretację *Metahistorii*. Bal wspomina, że praca ta wywarła duży wpływ na jej dalsze poszukiwania badawcze, gdyż to właśnie White zaproponował optymalne rozwiązanie „konfliktu” na linii formalizm-historyzm, który zdominował dyskusje i polemiki tamtego okresu¹⁰⁴.

Można wywnioskować, że Bal, podobnie jak White, postrzegała historię przez pryzmat wyobrażenia skonstruowanego, a więc takiego, które podlega analizie formalistycznej. W eseju *Deliver Us from A-Historicism: Metahistory for Non-Historians* badaczka wykorzystała metahistoryczną refleksję White'a do analizy dzieł kultury wizualnej (i wykazała tym samym jej przydatność dla badań filmoznawczych). Mieke Bal bada relacje między prawdą historyczną a fałszem na podstawie instalacji wizualnej *Du Mentir-Faux* autorstwa Any Torfs¹⁰⁵. Píše:

Tutaj ograniczę system korzeniowy tego kłącza do jednej cechy, która przede wszystkim łączy te dwa dzieła: ich wizji przeszłości. Dla White'a jest to jego główna troska. Na początku „Metahistorii”, kiedy White bada diachroniczny proces charakterystyczny dla historii pojmowanej jako opis zmian w czasie, jego sformułowanie ukazuje splątanie historii i teraźniejszości¹⁰⁶.

Bal podkreśla, że sposób uprawiania historii przez White'a (zarówno jak przez Torfs) wcale nie zmierza ku obaleniu prawdy, cel tkwi w uargumentowanym uwypukleniu jej względności (której źródłem może być właśnie jej konstrukcyjny charakter):

¹⁰⁴ M. Bal, *Deliver Us from A-Historicism: Metahistory for Non-Historians*, w: *Philosophy of History...*, tamże, s. 68-69.

¹⁰⁵ Autorka instalacji zestawia wizerunek współczesnej kobiety z wyobrażeniami postaci słynnej Joanny D'Arc. Opis instalacji: <https://anatorfs.com/projects/du-mentir-faux> [data dostępu: 17.08.2021].

¹⁰⁶ M.Bal. *Deliver...*, tłum. własne, s. 85.

Rodzaj argumentacji, jaką posługuje się White w „Metahistorii”, wcale nie jest związany z obalaniem „prawdy”. W każdym razie, wyraźnie włączając w nawias kwestię prawdy i względną wartość dyskursów, które bada jako nośniki prawdy, pozostawia ją i celowość jej poszukiwania nietkniętą¹⁰⁷.

Przyjrzyjmy się zatem koncepcjom narratologicznym Mieke Bal nieco bliżej, aby ustalić potencjalne konfiguracje narracji historycznej i jej znaczenie. Dodatkowo umożliwi to prześledzenie mechanizmów definiowania centralnych podmiotów percypujących w obrębie narracji filmowych, których funkcjonowanie jest niezbędne dla określenia charakteru tożsamościowego tej czy innej narracji.

¹⁰⁷ Tamże, tłum. własne, s. 72-73.

1.4. Fokalizacja w tekście narracyjnym i narracji filmowej

Mieke Bal wypracowała własną, bazującą głównie na tradycji strukturalistycznej, koncepcję narratologiczną, której celem jest, jak wskazuje sama badaczka, ułatwienie analizy tekstów narracyjnych¹⁰⁸. Już we wprowadzeniu do *Narratologii* Bal wskazuje, że praca analityczna nad tekstem nie musi się sprowadzać do holistycznego zbadania wszystkich jego narracyjnych właściwości. Podkreśla:

*Badacz zawsze będzie więc musiał dokonywać wyborów. [...] Badacz – na podstawie uważnej lektury tekstu oraz bacznej obserwacji własnych reakcji czytelniczych – wybiera intuicyjnie te elementy teorii, które jego zdaniem są szczególnie istotne dla danego tekstu*¹⁰⁹.

Myślę, że koresponduje to z dociekaniem Ricoeura i White'a – skoro każda narracja jest układem pewnych elementów i stosunków, to praca nad narracją również może przybrać tryb konfiguracyjny. Uwzględniona w refleksji Bal (jak i u Ricoeura, czy zwłaszcza u White'a) jest również postać autora-interpretatora, choć jednocześnie oznacza to, że założenia badawcze powinny być uzupełnione i zweryfikowane na podstawie innych informacji, co pozwoli stworzyć opis będący podstawą dalszej interpretacji tekstu (która jest jedynie propozycją odczytania)¹¹⁰.

Swoją teorię Bal opiera na trzech fundamentalnych pojęciach – są nimi: tekst narracyjny, opowieść i fabuła. Są to też poziomy, z perspektywy których możemy przyglądać się różnorodnym narracjom. Jak wskazuje sama badaczka, *te najważniejsze pojęcia generują następne*¹¹¹. Już we wprowadzeniu Bal zwięźle definiuje wspomniane pojęcia. O **tekście narracyjnym** pisze, że jest to skończona i uporządkowana całość, składająca się ze znaków¹¹². Dodaje, że jest to tekst, *w którym agens [agent] lub podmiot przekazuje odbiorcy [...] opowieść za pomocą określonego medium [...]*¹¹³. **Opowieść** jest treścią takiego tekstu i w pewnym sensie prefiguracją **fabuły**, która jest układem *powiązanych logicznie i chronologicznie wydarzeń, sprowokowanych lub doświadczonych przez aktorów [actors] i przedstawionych w określony sposób*¹¹⁴.

¹⁰⁸ M. Bal, *Wprowadzenie*, tłum. A. Szwański, w: *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 1.

¹⁰⁹ Tamże, s. 9.

¹¹⁰ Tamże, s. 9-10.

¹¹¹ Tamże, s. 4.

¹¹² Tamże, s. 3.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Tamże.

Film można również potraktować jako skończony i uporządkowany tekst narracyjny, co zresztą potwierdzone jest wielością przykładów filmowych w pracy Bal. Mianem agensa, niejako formującego tekst narracyjny, możemy określić narratora¹¹⁵ lub podmiot (w tym kinematograficzny) będący *funkcją, która wyraża się w języku tworzącym tekst*¹¹⁶. Jest to jednak kwestia dyskusyjna. Jacek Ostaszewski wskazuje, powołując się na rozważania Davida Bordwella (ale podkreślając równocześnie nieco niejasną interpretację przez Bordwella narratologii literaturoznawczej), że narrator w filmie, odwrotnie niż w powieści literackiej, nie inicjuje i nie prowadzi opowiadania; to raczej **narracja w filmie inicjuje narratora**, który może, lecz nie musi się ujawnić¹¹⁷. Ostaszewski odnosi się również do rozważań Seymoura Chatmana, który uważał, że narrator nie kreuje narracji, a jedynie pośredniczy w przedstawianiu fabuły¹¹⁸. Podsumowuje:

*narrator, będąc potencjalną instancją dyskursu, może przedstawiać historię, którą tylko relacjonuje, nie biorąc w niej udziału, lub też przedstawia ją, będąc jej uczestnikiem [...] a niekiedy wręcz jest jej protagonistą*¹¹⁹.

Bal, próbując zdefiniować narratora i określić jego funkcje, często posługuje się pojęciem fokalizacji. Koncepcja fokalizacji Bal jest właściwie przeformułowaniem koncepcji Gérard'a Genette'a. Robert Birkholc proponuje ogólną definicję fokalizacji: *jest to wewnątrztekstowa perspektywa, w ramach której przedstawiane są elementy świata diegetycznego oraz fabuły w utworze narracyjnym*¹²⁰. W rozumieniu Genette'a, fokalizacja powiązana jest z redukowaniem perspektywy wszechwiedzącej narratora¹²¹. W związku z tym wyróżniał trzy typy fokalizacji – zerową (narrator wykracza poza percepcję i świadomość bohatera), wewnętrzną (narrator ogranicza się do świadomości i perspektywy bohatera, choć nie w sensie tożsamościowym) i zewnętrzną (narrator

¹¹⁵ Bal proponuje własną klasyfikację narratorów (narrator-postać, niepercypowalny, percypowalny, niewiarygodny, wszechwiedzący, zewnętrzny itp.). Pominę ją jednak ze względu na fakt, że klasyfikacja ta z punktu widzenia analizy filmowej nie będzie dostatecznie użyteczna (jak chociażby koncepcja fokalizacyjna), ale również ze względu na chęć uniknięcia nadmiernego rozbudowywania aparatu pojęciowego w mojej pracy.

¹¹⁶ Tenże, *Tekst: słowa i inne znaki*, tłum. A. Magnuszewska, M. Ruta, A. Szymił, w: tamże, s. 15.

¹¹⁷ J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków: Universitas, 2018, s. 31.

¹¹⁸ Tamże, s. 31-32.

¹¹⁹ Tamże, s. 32.

¹²⁰ R. Birkholc, *Fokalizacja w literaturze i filmie. W poszukiwaniu wspólnej płaszczyzny badań*, „Tekstualia”, nr 1 (60) 2020, s. 95.

¹²¹ Tamże.

pozyskuje wiedzę o bohaterze na podstawie zewnętrznych zachowań tego drugiego)¹²². Bal proponuje nieco inną typologię, uznając, że focalizacja zawsze towarzyszy narracji. Fokalizacja w ujęciu Bal może zatem być wewnętrzna (*w tym przypadku focalizacja jest umiejscowiona w postaci, która w fabule uczestniczy jako aktor*¹²³) i zewnętrzna (*funkcję focalizatora pełni anonimowy agens umiejscowiony poza fabułą*¹²⁴). Kolejną innowacją Bal jest wprowadzenie focalizatora, czyli podmiotu focalizującego¹²⁵, który może być tożsamy z bohaterem (fokalizator-postać, focalizator wewnętrzny) lub funkcjonować poza diegezą (fokalizator zewnętrzny).

Wojciech Michera zauważa, że takie rozumienie focalizacji oznacza modyfikację procesu przekształcania fabuły w tekst. Zamiast dwupoziomowego schematu fabuła-tekst (*praxis-pragmata-mythos*; fabuła-sjuzet; story-plot itp.) u Bal wyłania się schemat dwuetapowy i trzypoziomowy¹²⁶:

- I. tekst narracyjny → [narracja] → opowiadanie;
- II. opowiadanie → [fokalizacja] → fabuła¹²⁷

Fabuła jest więc sfokalizowanym opowiadaniem, które z kolei jest znarratywizowanym tekstem. Fokalizator (założę, że w filmie byłby to diegetyczny lub pozadiegetyczny podmiot percypujący) wydaje się więc niezbędnym elementem tej układanki, ponieważ bez niego focalizacja (wg teorii Bal), a więc też wspomniana wyżej transformacja, byłaby niemożliwa.

W cytowanym już tekście Birkholca proponowana jest również klasyfikacja focalizacji w filmie (badacz bazuje na koncepcji Bal, odwołując się do pracy Petera Verstratena udowadniającej, że podział proponowany przez Bal jest funkcjonalny w przypadku narracji audiowizualnych). Birkholc, podobnie jak Bal, wyróżnia focalizację zewnętrzną (*elementy świata przedstawianego ukazywane są z perspektywy nienależącej do żadnego z bohaterów*¹²⁸) i wewnętrzną (*świat diegetyczny został przefiltrowany przez*

¹²²Zob. R. Birkholc, *Fokalizacja*, w: *Poetyka – podręcznik dynamiczny*, <https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/> [data dostępu: 23.08.2021].

¹²³ M. Bal, *Opowieść: aspekty*, w: *Narratologia...*, tłum. E. Krzempek, M. Sidorowska i in., s. 153.

¹²⁴ Tamże.

¹²⁵ Tamże, s. 151.

¹²⁶ W. Michera, "Obraz" w "Powiększeniu" – problem focalizacji, „Kwartalnik Filmowy” nr 64, 2008, s.47-48.

¹²⁷ Zob. tamże, s. 48.

¹²⁸ R. Birkholc, *Fokalizacja...*, s. 98.

*postać*¹²⁹). Podkreśla, że focalizacja może się ujawniać zarówno przez punkty widzenia kamery, jak i poprzez inne elementy kreujące „język filmowy” (na przykład montaż, kompozycja kadru, dźwięk)¹³⁰. Fokalizację wewnętrzną dzieli na trzy typy, podkreślając jednocześnie, że granice między nimi mogą się zacierać – wyróżnia narratywizację, personalizację i subiektywizację. W przypadku narratywizacji bohater opowiada z indywidualnej perspektywy historię, dokonuje selekcji wydarzeń i decyduje o kolejności ich przedstawiania – *bohater jest „opowiadaczem”, a nie „podmiotem percepcji”*¹³¹. W przypadku personalizacji *perspektywa zostaje w pewnym stopniu ograniczona do perspektywy bohatera, ale widz nie uzyskuje wglądu w jego subiektywne doznania* (na przykład, zostaje zawężony horyzont poinformowania odbiorcy do informacji znanych protagoniście; skupianie się na aktach percepcyjnych bohatera bez ujawniania stanów wewnętrznych)¹³². Przy subiektywizacji świat diegetyczny przedstawiany jest przez filtr percepcji bohatera (na poziomie werbalnym czy też stylistycznym) – *Emocje, nastrój, doznania i wyobrażenia postaci modelują narrację i zyskują audiowizualną reprezentację*¹³³.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Tamże, s. 99.

¹³² Tamże.

¹³³ Tamże.

1.5. Filmowa narracja tożsamościowa – próba definicji

W tej chwili należy już scalić fragmenty poszczególnych teorii. Wróćmy najpierw jednak do początku rozdziału, gdzie spróbowałem wstępnie, nie opierając się jeszcze na żadnej konkretnej teorii, intuicyjnie (inspirując się metodą pracy Bal) zdefiniować, czym są lub mogą być narracje tożsamościowe. Pisałem: [...] *ogólnie narracja tożsamościowa mogłaby być konstruktem o charakterze paradygmatu, który artykułuje kognitywistyczne lub hermeneutyczne rozumienie siebie jako części większej zbiorowości i/lub rzeczywistości. Może to też być konstrukt medialno-filozoficzny, gdyż narracja może być reprezentowana za pośrednictwem przeróżnych mediów (w tym, oczywiście, filmu).*

Myślę, że już w tej pierwotnej definicji są załączki dalszych moich ustaleń. Paul Ricoeur pisał o tożsamości narracyjnej, która odnosi się do historii tworzonych przez ludzi, aby opowiedzieć o sobie i zrozumieć, kim są i jak postrzegają ich inni. Można powiedzieć, że tożsamość narracyjna jest tożsamością osobową, która rozwija się podczas rozpoznawania *śladów* refigurujących czas i łączących czas uniwersalny z czasem narracyjnym czy też w trakcie „czytania” własnego życia w świetle dzieł środowiska kulturowego, które ten proces zapośrednicza. Ważne jest więc uwzględnienie kontekstu kulturowego (lub też *śladów* kulturowych), który jednocześnie przyczynia się do formowania tożsamości narodowej. Inaczej mówiąc, tożsamość narracyjna jest wynikiem ufikcyjnienia (lub też narratywizacji) doświadczeń czasowych i historii jako takiej oraz odpowiedniego ich odczytania. Przede wszystkim należy więc wskazać symboliczne zasoby kultury, które mają ogromny wpływ na proces budowania narracji o sobie samym stworzonej dla siebie i innych. Czytanie (czy też w moim przypadku będzie to interpretacja i analiza dzieła filmowego) jest więc czynnością pośredniczącą między tekstem (lub narracją) a prawdziwym życiem. Ważna jest również uwaga Ricoeura na temat „przynależności” tożsamości narracyjnej – może ona być zarówno jednostkowa, jak i wspólnotowa, co pozwala zastosować koncepcję Ricoeura w badaniach nad tożsamościowym wymiarem narracji filmowych. W tym wypadku można odwołać się nie tylko do konkretnych postaci czy bohaterów, ale też do całych społeczności i właściwych im narracji (inaczej mówiąc, narracja będąca źródłem tożsamości może wielokrotnie ulegać refiguracjom w celu ukonstytuowania tej czy innej wizji siebie w zależności od, na przykład, uwarunkowań politycznych).

Ricoeur wspominał, że tryb narracyjny tworzy tożsamość postaci, należy również brać pod uwagę treść i formę opowiadania, z czego wynika, że ten typ tożsamości percypować należy przede wszystkim przez pryzmat językowy (czyli tożsamość

narracyjna ujawnia się chociażby poprzez znaki i symbole, z których składa się tekst narracyjny). W taki sposób można połączyć dociekania Ricoeura z metahistoryczną myślą Haydena White'a – tożsamość narracyjna bowiem wynika z tekstu lub, co jest oczywiste, z narracji (interesują nas tu przede wszystkim narracje historyczne), która jest w jakiś sposób skonstruowana i uformowana na podstawie określonych paradygmatów (w przypadku White'a moglibyśmy nazwać te paradygmaty paradygmatami tropologicznymi). Oparta na tropologii koncepcja White'a jest właśnie próbą paradygmatycznego ujęcia dowolnego dyskursu fikcyjnego o charakterze narracji historycznej. Można powiedzieć, że twórca takiego dyskursu dąży do stworzenia wiarygodnego obrazu przeszłości. Biorąc pod uwagę refleksję historiofotyczną White'a, można stwierdzić, że ten obraz może być zarówno werbalny, jak i (audio)wizualny, czyli uzewnętrzniony za pośrednictwem medium filmowego. Ciągąc ten wątek dalej, możemy założyć, że zaproponowane przez White'a modele myślenia historycznego połączone z schematami fikcjonalizacji mogą stanowić bazę analityczną filmowych narracji historycznych.

Wspomniane rozróżnienie na werbalny i audiowizualny obraz przeszłości historycznej przypomina retoryczną dychotomię *mimesis* (prezentacja bezpośrednia) – *diegesis* (prezentacja zapośredniczona), którą na gruncie filmoznawczym zaaplikował David Bordwell w *Narration in the Fiction Film*. Mimetyczne teorie narracji bazują na akcie patrzenia (widzenia; *showing*; *act of vision*)¹³⁴, a diegetyczne nawiązują do historii opowiedzianych (*recounted story*), czyli do zwerbalizowanego świata fikcyjnego (*telling*)¹³⁵. W tym przypadku można dopatrywać się również obecności kogoś, kto „werbalizuje” fikcję, czyli przedstawia nam – odbiorcom, widzom – uporządkowaną, skonstruowaną w celu osiągnięcia określonych efektów (na przykład wywołania emocji i/lub utożsamienia się) wersję wydarzeń.

Takim „werbalizatorem” może być bohater filmowy o znarratywizowanej tożsamości, który funkcjonuje w obrębie sfikcjonalizowanej narracji historycznej i (z intencji twórcy) rozwija i wzbogaca ją. Jego tożsamość narracyjna wpisana jest więc w pewne schematy fikcjonalizacyjne, które bazują na określonych sposobach myślenia historycznego. Jest to, oczywiście, odniesienie do teorii White'a. Uwagę czynię jednak z powodu ciekawej zbieżności z rozważaniami dotyczącymi diegetycznych teorii narracyjnych w książce Bordwella. Bordwell pisze: *Colin McCabe traktuje dominujące*

¹³⁴ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 4.

¹³⁵ Tamże, s. 16.

*kino narracyjne jako w dużej mierze analogiczne wobec dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej*¹³⁶. Zarówno powieść realistyczna, jak i film, „oprawiają” język przedmiotowy w metajęzyk (McCabe metajęzyk utożsamia z kamerą, z czym Bordwell nie do końca się zgadza, twierdząc, że liczy się korelacja czynników narracyjnych, za pośrednictwem których zostaje opowiedziana rzeczywistość, a nie jakiś jeden konkretny metajęzyk)¹³⁷. Jest to, moim zdaniem, dosyć podobny do White’owskiego sposób postrzegania narracji. Analizując utwory XIX-wiecznej historiografii, White stwierdza, że aby opowiedzieć historię, musimy ją opowiedzieć w jakiś sposób, bazując na jakimś schemacie (a więc faktycznie liczy się bardziej współgranie czynników, a nie uprzywilejowanie jakiegoś wybranego, na przykład tylko kamery; ważna jest odpowiednia konfiguracja – z tego też wynikają schematy fikcjonalizacji i modele myślenia historycznego oparte na tropologii.).

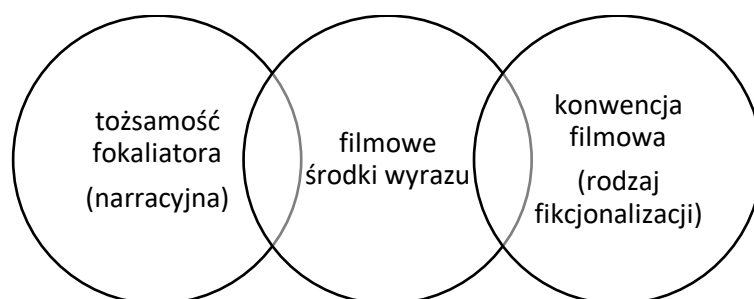
Metahistoria White’a jest więc swoistym przepisem (z pewnością nie jedynym) na metajęzyk, który pozwala opisać i przedstawić historię, a bohater takiej opowieści, posiadający rozumianą po-Ricoeurowsku tożsamość narracyjną, jest funkcją tejże opowieści i jednocześnie „atraktorem” jej elementów lub, posługując się terminem z *Narratologii* Mieke Bal, jest agensem, podmiotem fokalizującym, który umożliwia transformację tekstu narracyjnego w fabułę za pośrednictwem środków językowych i stylistycznych dowolnego medium. Możemy więc bohatera o tożsamości narracyjnej przyrównać do fokalizatora. Bazując na ściśle związanej z dociekaniem Bal klasyfikacji zaproponowanej przez Birkholca, można stwierdzić, że tożsamość fokalizatora manifestuje się w filmie na różne sposoby (przypomnę, w fokalizacji wewnętrznej Birkholc wyróżnia trzy możliwości – narratywizację, personalizację i subiektywizację) za pośrednictwem języka filmowego.

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czym cechuje się **filmowa** narracja tożsamościowa? Myślę, że pierwotna definicja narracji tożsamościowej, którą zaproponowałem na samym początku rozdziału i przypomniałem w tym podrozdziale jest słuszna. W tej definicji został podkreślony konstrukcyjny i paradygmatyczny charakter narracji, która niejako kreuje tożsamość określonego podmiotu za pośrednictwem zestawu narzędzi znaczeniowótórczych i stylistycznych przypisywanych różnorodnym mediom. Zatem filmowa narracja tożsamościowa powinna cechować się paradygmatycznością, czyli polegać na rozpoznawalnych, czytelnych dla odbiorcy

¹³⁶ Tamże, tłum. własne, s. 18.

¹³⁷ Tamże, s. 18-20.

schematach narracyjnych czy też konwencjach gatunkowych, które, podobnie jak schematy fikcjonalizacji White’a, mogą się przenikać, co należy wziąć pod uwagę w trakcie analiz. Kolejną cechą jest obecność fokalizatora, czyli podmiotu percypującego, wynikająca w jakiś sposób z narracji filmowej. Zakładam, że w większości przypadków filmowym fokalizatorem będzie główny bohater (choć nie jest to oczywiście konieczne), którego tożsamość narracyjna jest uzewnętrzniana poprzez wybrane środki formalne, będące swoistym ekwiwalentem narzędzi językoznawczych. Tożsamość fokalizatora filmowego (nawet tego nieujawnionego, choćby w przypadku narratora wszechwiedzącego) powinna być czytelna, czyli w pewnym sensie musi również wkomponowywać się w określony paradygmat – może to być paradygmat bazujący na ogólnie przyjętych wartościach kulturowych lub też paradygmat kontestujący te wartości. Wynika też z tego, że paradygmat formujący tożsamość powinien pokrywać się ze schematem fikcjonalizacji, który został użyty w trakcie kreowania tej czy innej narracji. Inaczej mówiąc, pewna cecha świadcząca o tożsamości fokalizatora jest ujawniana poprzez odpowiednie środki filmowego wyrazu, które jednocześnie definiują charakter narracji (konwencję, przynależność gatunkową):



Schemat 1: Filmowa narracja tożsamościowa

Powyższy schemat obrazuje, czym jest filmowa narracja tożsamościowa. Nie odczytamy tożsamości narracyjnej bohatera bez ustalenia charakteru narracji skonstruowanej poprzez odpowiednie zestawienie filmowych środków wyrazu, bez których rozważania nad narracją filmową, ani tym bardziej nad tożsamością narracyjną, nie miałyby sensu. Filmowa narracja tożsamościowa jest w skrócie skonwencjonalizowanym ujęciem tożsamości bohatera za pośrednictwem filmowych środków wyrazu. Ważne jest również wzięcie pod uwagę tematyki filmu, gdyż pozwala ona skoncentrować się na poszukiwaniu określonych elementów tożsamości. Z tego względu ta koncepcja wciąż wymaga merytorycznego doprecyzowania i dostosowania do przedmiotu badań, czyli do filmów krajów bałtyckich o tematyce historycznej.

1.6. Kilka dodatkowych uwag teoretycznych

Zarysowana wyżej rama teoretyczna filmowych narracji tożsamościowych wymaga pewnych uzupełnień metodologicznych (przynajmniej w kontekście późniejszych analiz filmowych). Analizy filmowe nie powinny ograniczać się do ram dyskursywnych narracji zawartej w konkretnym przykładzie filmowym. Szczególnie pomocna będzie metoda neoformalistycznej analizy filmowej, która obejmuje odrębne badanie optyki poznawczej odbiorcy i semiotycznego wymiaru filmu. Metody tej użyję do analizy elementów formalnych filmów i ich odbioru. W pracach Davida Bordwella i Kristin Thompson dużą wagę przywiązuje się do procesów poznawczych widza. W opinii neoformalistów filmowe reprezentacje wydarzeń polegają na defamiliaryzacji doświadczenia odbiorcy, czyli odrzucany jest automatyzm poznawczy. Niewątpliwie ważne jest zbadanie, w jaki sposób filmy (a właściwie ich twórcy) kierują uwagę widza na informacje płynące z warstwy fabularnej i wizualnej dzieła.

Tożsamość bohatera w przypadku moich badań będzie poniekąd zależna od relacji między zinstytucjonalizowaną tożsamością narodową a równie zinstytucjonalizowanym kinem, co wymaga osadzenia analizowanego filmu i tekstów krytycznych czy teoretycznych w szerszym kontekście kulturowym, społecznym i historycznym. Wymagana jest więc refleksja intertekstualna, co umożliwi odczytanie i uwzględnienie elementów nieczytelnych bez znajomości innych tekstów kultury.

Chciałbym dodatkowo poczynić kilka uwag, które choć nie będą rozwijane w ramach aparatu metodologicznego pracy, okażą się pomocne w uchwyceniu istotnych kontekstów kulturowych. Narracje tożsamościowe w kinie krajów bałtyckich można ulokować w obrębie refleksji postkolonialnej, w szczególności w odniesieniu do przeszłości komunistycznej. Estońska literaturoznawczyni Epp Annus, punktuując różnice między pojęciami okupacji i kolonizacji, stwierdza, że kilkudziesięcioletnia sowiecka dominacja w krajach bałtyckich ma znamiona przede wszystkim okupacji¹³⁸. Jednocześnie podkreśla, że przypadek krajów bałtyckich zdaje się przeczyć archetypicznej historii okupacji opartej na binarnym myśleniu, wedle którego okupacja jest przeciwstawiona oporowi¹³⁹:

Prosta opozycja między uciskającymi a uciskanymi zaczęła się rozpląwać i komplikować – stało się jasne, że opór nie zaszkodzi wrogowi wcale¹⁴⁰. [...] Prześladowani zaczęli prowadzić swoje życie w ramach reguł

¹³⁸ E. Annus, *The Conditions of Soviet Colonialism*, „Interlitteraria” 2011, 2(16), s. 443.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ Tamże, tłum, własne, s. 444.

*ustalonych przez uciskających. W rezultacie powstała sytuacja, która ma istotne podobieństwa do typowego kolonialnego ucisku: zaczęły pojawiać się nowe formy hybrydyczności, kultura uciśnionych terytoriów i tożsamość uciśnionych ludzi zostały zainfekowane przez nowy reżim, a ten wpływ już posiadał znaczące podobieństwa do zachodnich modeli kolonializmu*¹⁴¹.

Annus dowodzi, że sowiecka okupacja przybrała cechy kolonialne i miała długotrwałe skutki polityczne, gospodarcze i kulturowe. Badaczka podkreśla, że w takich warunkach *tożsamość miejscowej ludności opiera się na obecności innych, którzy są postrzegani jako wywyższeni lub – dokładniej – których obecność sprawia, że tubylcy czują się jako wtórni i niegodni*¹⁴², a *doświadczenie ucisku staje się ważnym aspektem lokalnej kultury*¹⁴³. Jeśli w aspektach politycznych i gospodarczych wpływ kolonialny był łatwo uchwytyny, to aspekt kulturowy potwierdza przełamanie binarnej opozycji między kolonizatorem a skolonizowanym¹⁴⁴. Narody krajów bałtyckich, znajdując się pod wieloletnią opresją sowiecką, nie uległy auto-deprecjacji i w quasi-kolonialnych warunkach wykształciły własne wzorce (kontr)kulturowe.

Łotewski literaturoznawca Kārlis Račevskis, podkreślając pewien dysonans w badaniach postkolonialnych, które często pomijają przestrzeń postsowiecką, zwraca uwagę na użyteczność optyki postkolonialnej w interpretacji dzieł (w tym przypadku literackich) z okresu komunistycznego i jej kluczową rolę w zrozumieniu siebie samych¹⁴⁵. Podkreślając ogromną skalę ideologicznej ingerencji władz sowieckich w społeczeństwach bałtyckich jako jeden z podstawowych czynników umożliwiających ulokowanie doświadczenia historycznego tych narodów w obrębie postkolonializmu Račevskis uwypukla również (zwłaszcza w odniesieniu do Łotwy) dążenie do panowania nad semantycznym wymiarem ekspresji językowej¹⁴⁶ (jest to odniesienie do procesu stopniowej rusyfikacji, opieranie się której skutkowało różnymi formami dyskryminacji). Przełamanie opresji kolonialnej literaturoznawca upatruje w tworzeniu narracji:

Z perspektywy tych, którzy doświadczyli totalitarnego kolonializmu imperium sowieckiego, obrona prawa jednostek do godności ludzkiej wyraża najbardziej oczywistą i najgłębiej odczuwaną potrzebę. Jest to potrzeba, która znajduje swój wyraz w najprostszej, najbardziej podstawowej formie ludzkiej komunikacji:

¹⁴¹ Tamże, tłum, własne, s. 445.

¹⁴² Tamże, tłum, własne, s. 446.

¹⁴³ Tamże.

¹⁴⁴ Tamże, s. 449.

¹⁴⁵ K. Račevskis, *Toward a Postcolonial Perspective on the Baltic States*, w: *Baltic Postcolonialism*, red. V. Kelertas, Amsterdam - New York: Rodopi, 2006, s. 165-166.

¹⁴⁶ Tamże, s. 168.

opowieści. Dlatego narracja – w formie ustnej lub pisemnej – była niezwykle ważna dla tych, którym odmówiono godności, dla tych, którzy byli pozbawieni swojego człowieczeństwa, ponieważ stali się podludźmi według definicji¹⁴⁷.

Mimo że ujęcie postkolonialne w przypadku badaczy bałtyckich zdominowane jest przez refleksję literaturoznawczą, można z pewnością przenieść te inspiracje na grunt filmoznawczy, również w kontekście kina współczesnego opowiadającego o czasach sowieckiego kolonializmu. W filmach krajów bałtyckich często eksplorowane są tematy związane z traumą historyczną, odzyskiwaniem pamięci zbiorowej oraz redefinicją tożsamości narodowej w warunkach obcej opresji. Kino regionu często przedstawia życie ich mieszkańców przez pryzmat doświadczeń okupacji oraz walki o suwerenność, tworząc tym samym przestrzeń dla renegotiacji narodowej tożsamości. Kinematografia regionu, postrzegana w ujęciu postkolonialnym, umożliwia krytyczną rewizję wcześniejszych dominujących makronarracji, co pozwala na lepsze zrozumienie współczesnych wyzwań tożsamościowych oraz kulturowych stojących przed Litwą, Łotwą i Estonią.

Kolejnym istotnym zagadnieniem, które chciałbym na marginesie poruszyć, jest problematyczna kwestia reprezentacji historycznej w filmie. Załóżmy, że film reprezentujący wydarzenia historyczne w odczuciu widowni ma być wiarygodny. Problem wiarygodności reprezentacji historii w filmie fabularnym wiąże się z pozornie prostą kwestią przedstawienia przeszłości w kontekście filmowym. Sfabularyzowana reprezentacja wydarzenia historycznego musi mieć czytelną strukturę – zarówno na poziomie formalnym, jak i narracyjnym czy semantycznym. Jest to z reguły wynikiem procesu „ukontekstowania” historii za pośrednictwem środków formalnych i narracyjnych właściwych filmowi, jak również warunków produkcyjnych i kulturowych. Dyskurs historyczny, ujęty w ramy medium filmowego, jest dostosowany do odbiorców, a więc nie może być całkowicie oderwany od właściwych im modeli myślenia o historii. Podobne zagadnienie porusza, między innymi, Fredric Jameson. Odnosząc się do literackich i filmowych tekstów kultury, odwołujących się do wydarzeń minionych, Jameson stwierdza, że historyczność dzieła jest przede wszystkim reprezentacją momentu, w którym to dzieło powstało – *jest to dany nam sposób postrzegania historyczności w dzisiejszym kontekście społecznym i dzisiejszym sposobie produkcji*¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Tamże, tłum. własne, s. 174.

¹⁴⁸ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011, s.290.

Reprezentacja historii powinna ulec procesowi symbolicznej (lub – w przypadku filmu – medialnej) reifikacji, aby umożliwić nam, odbiorcom, *wyrwanie się z naszego „tu i teraz”*¹⁴⁹. Szczegółowe odtworzenie wydarzeń historycznych, które ponadto nie odpowiada kulturowym źródłom atrybutów, jakie przypisujemy reprezentowanemu okresowi¹⁵⁰, może wytwarzać efekt dystansujący. Przekazy medialne stanowią – jak pisał cytowany już Robert A. Rosenstone – jedno z głównych źródeł wiedzy historycznej oraz skłaniają do skonwencjonalizowanych wyobrażeń o historii. Częstokroć takie treści są kreowane przez podmioty zinstytucjonalizowane. Filmy reprezentujące wydarzenia historyczne mogą więc przekazywać niedokładny pod kątem faktograficznym obraz przeszłości, uwikłany w aktualne modele pamiętania. Warto wspomnieć, że historyczność dzieła filmowego wiąże się z kompetencjami i erudycją widza (tj. może być kwestią subiektywną), ale jest również zależna od intencji twórcy, który tworzy wizję świata wykraczającą zazwyczaj poza doświadczenie empiryczne widza¹⁵¹.

Ciekawą koncepcję uwiarygodnienia zawartych w filmie treści wysnuwa John Ellis, który w swoich rozważaniach na temat medium filmowego podkreśla ważną rolę realizmu filmowych reprezentacji wydarzeń. Realizm ów tkwi w wiarygodności scenograficznej (*surface accuracy*), która przejawia się w precyzyjności doboru kostiumów, rekwizytów i scenerii¹⁵². Filmowa reprezentacja wydarzenia powinna być adekwatna wobec oczekiwań odbiorcy i musi być zgodna z ogólnie przyjętymi szablonami myślenia o historii¹⁵³. Taka reprezentacja nie musi być absolutną kopią minionej rzeczywistości¹⁵⁴ – odstępstwa od faktów są dopuszczalne, pod warunkiem, że mieszczą się w stereotypie danej epoki utworzonym w zbiorowej wyobraźni. Ellis wskazuje również na interesującą różnicę – realizm reprezentacji wydarzenia i integralność obrazu historycznego tkwią nie na poziomie wyraźnej przyczynowo-skutkowej i wiernej pod względem faktograficznym motywacji każdego działania, lecz na poziomie motywacji psychologicznej bohatera¹⁵⁵. Oznacza to, że psychologia bohatera i jego motywacje „urealniają” obraz filmowy bardziej niż suche przedstawienie relacji przyczyn i skutków właściwych konkretnemu wydarzeniu historycznemu. Ellis słusznie

¹⁴⁹ Tamże, s. 291.

¹⁵⁰ Tamże, s. 287.

¹⁵¹ M. Woźniak, *Gatunek filmowy w przekładzie: historia na ekranie*, w: *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, red. A. Hołobut i M. Woźniak, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2017, s. 72.

¹⁵² J. Ellis, *Visible fictions. Cinema. Television. Video*, London: Routledge, 2001, s. 7.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże, s. 8.

twierdzi, że nie ma jednego, uniwersalnego realizmu, istnieją zaś „realizmy”, na które składają się przeróżne argumenty, motywacje i procedury produkujące wiarygodne reprezentacje wydarzeń historycznych¹⁵⁶, które – jak ustaliliśmy - dostarczają odbiorcom wiedzy głównie o okresie, w którym te reprezentacje powstają.

¹⁵⁶ Tamże.

2. Kino krajów bałtyckich po 1991 roku w perspektywie instytucjonalnej

W poprzednim rozdziale ustaliłem, w jaki sposób można rozumieć kwestię filmowej narracji tożsamościowej, która skupia się z reguły na podmiocie (bohaterze) o tożsamości wyłaniającej się z tekstu narracyjnego (filmu). Wskazywałem również, że ważne jest uwzględnienie kontekstu kulturowego, który wpływa na sposoby reprezentacji określonych wydarzeń, miejsc czy też postaci. Istotną rolę odgrywa również kontekst instytucjonalny.

Postrzeganie danej kinematografii w wymiarze instytucjonalnym nieuchronnie sprowadza refleksję na jej temat do ram narodowych. Niemniej jednak, celem badania nie jest określenie charakteru kinematografii krajów bałtyckich z perspektywy refleksji filmoznawczej dotyczącej kina narodowego. Warto natomiast zaczerpnąć z tego nurtu badawczego kilka wątków, które pomogą ustrukturyzować dalsze rozważania. Odwołam się do słynnego artykułu *Idea kinematografii narodowej (The Concept of National Cinema)* Andrew Higsona, który pierwotnie (w 1989 roku) ukazał się na łamach czasopisma *Screen*. We wspomnianym tekście Higson wskazuje, że interpretację problematyki związanej z kinem narodowym można przeprowadzać przez pryzmat czterech kategorii – ekonomicznej (wymiar instytucjonalny i produkcyjny kinematografii), tekstualnej (zestawienie treści, tematyki i stylistyki filmów powstających w obrębie danej kinematografii), konsumpcyjnej (charakterystyczne praktyki i preferencje odbiorcze) oraz krytyki filmowej (umieszczającej produkty tej czy innej kinematografii w określonym kontekście społeczno-kulturowym)¹⁵⁷. Później rozwija tę myśl, wyszczególniając konkretne cechy, na które należy zwrócić uwagę w trakcie poszukiwania, jak pisze, *kulturowej tożsamości kinematografii danego państwa*¹⁵⁸:

...po pierwsze, treść lub tematykę konkretnej grupy filmów, czyli to, co reprezentowane, ze szczególnym uwzględnieniem konstruowania „charakteru narodowego”; dominujące dyskursy narracyjne i wątki dramaturgiczne, a także tradycję narodową i inne materiały, do których się odwołują (ze szczególnym uwzględnieniem odniesień do dziedzictwa narodowego zbudowanego w oparciu o literaturę, teatr i tak dalej). [...] Po drugie, pojawia się kwestia wrażliwości, czy też struktury emocji lub światopoglądu wyrażonego w owych filmach. Po trzecie, pozostaje cała sfera stylistyczna, formalny system (systemy) przedstawiania (formy narracji i motywy, jakie wykorzystują, konstrukcja przestrzeni i

¹⁵⁷ A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków: Rabid 2001, s. 9-10.

¹⁵⁸ Tamże, s. 18.

prezentacji akcji, sposoby strukturywania czasu i narracji, wykorzystywane metody aktorskiej ekspresji i rodzaj wizualnej przyjemności, i tak dalej), a także tryb adresowania odbiorcy oraz metody tworzenia podmiotowości (zwłaszcza stopień zaangażowania wyobraźni widza i sterowanie zakresem jego wiedzy)¹⁵⁹.

Higson, oprócz zwracania uwagi na formalną stronę dzieła filmowego, wyraźnie uwypukla istotną rolę kontekstu kulturowego, z którego wyłaniają się dyskursy filmowe będące częścią kinematografii narodowej. Ścisłe powiązanie kina i państwa, które również jest sygnalizowane w tekście Higsona, sugeruje uwzględnianie wymiaru instytucjonalnego badanej kinematografii. Inaczej mówiąc, tożsamość kina, podobnie jak Ricoeurowska tożsamość narracyjna, wynika ze środowiska kulturowego. Jeśli natomiast uznamy ogólne ustalenia metahistoryczne i historiofotyczne White'a za właściwe, to możemy również stwierdzić, że kino postrzegane w kategoriach narodowych ma charakter paradygmatyczny, a więc – podobnie jak inne dyskursy o wymiarze tożsamościowym – bazuje na relatywnie stałym zestawie cech i odwołań intertekstualnych.

Inspirując się refleksją na temat kina narodowego, poświęcę niniejszy rozdział scharakteryzowaniu kinematografii krajów bałtyckich z perspektywy głównie instytucjonalnej, co pozwoli ustalić pewnego rodzaju punkty referencyjne, które uzupełnią analizy filmowe zamieszczone w kolejnej części pracy.

¹⁵⁹ Tamże, s. 18-19.

2.1. Kino krajów bałtyckich w ujęciu instytucjonalnym, pamięciotwórczym i tożsamościowym – wybrane zagadnienia

Założmy, że instytuty filmowe również spełniają funkcję instytucji przyczyniających się w pewnym stopniu do tworzenia odpowiednich postaw tożsamościowych lub raczej rozpowszechniania tychże postaw, które nierozzerwalnie są związane z obowiązującymi w tym czy innym kraju i czasie modelami pamiętania. Prowadzi to nas do klasycznych już rozważań Jana Assmanna na temat rodzajów pamięci zbiorowej i tożsamości. Assmann skupia się na dwóch rodzajach pamięci zbiorowej – komunikatywnej i kulturowej. Jeśli pamięć komunikatywna jest pamięcią jednostkową, ma charakter pokoleniowy i obejmuje wspomnienia dotyczące przeszłości niedawnej¹⁶⁰, to pamięć kulturowa bazuje na pewnych utrwalonych punktach w przeszłości, symbolicznych figurach pozwalających na transformację historii faktycznej w mit¹⁶¹. Uwzględniając chociażby Barthesowskie rozumowanie mitu w kategoriach metajęzykowych (tj. semiologicznej wtórności mitu wobec mitu uprzednio wykreowanego), można również połączyć refleksję Assmanna o pamięci kulturowej z metahistoryczną myślą White'a – mity fundacyjne pamięci kulturowej, podobnie jak narracje historyczne bazujące na schematach opartych na tropologii, stanowią teksty wtórne wobec wcześniej istniejących tekstów lub samej rzeczywistości; nigdy więc nie są bezpośrednią relacją historii faktycznej, co uwypukla (po raz kolejny) konstrukcyjny i fikcyjny charakter historii i przekazów medialnych bazujących na niej.

Można więc ustalić, że pamięć kulturowa bazuje na mitopodobnych narracjach, czyli narracjach (meta)historycznych. Assmann również zaznacza, że pamięć kulturowa ma swoich wyspecjalizowanych nosicieli – „skarbników wiedzy”¹⁶², choć myślę, że w kontekście współczesnym można tę funkcję również przenieść na instytucje publiczne zrzeszające specjalistów zajmujących się kształtowaniem polityki historycznej i kulturalnej, co w konsekwencji przekłada się na działalność publicznych instytucji filmowych. Kolejnym argumentem na rzecz tej hipotezy jest zawarta w rozważaniach Assmanna na temat pamięci kulturowej wzmianka dotycząca sposobu partycypacji w tym rodzaju pamiętania zbiorowego – nabywamy pamięć kulturową za pomocą określonych

¹⁶⁰ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2015, s. 66.

¹⁶¹ Tamże, s. 68.

¹⁶² Tamże, s. 69.

instrukcji, co umożliwia kontrolę rozpowszechniania wizerunków tej pamięci¹⁶³ i tworzenie postaw tożsamościowych.

Assmann, pisząc o tożsamości jednostkowej i zbiorowej, tę drugą umieszcza w obrębie fikcji czy metafory i zaznacza, że tożsamość zbiorowa nie jest niezbywalna¹⁶⁴ oraz w dużym stopniu zależna jest od poziomu autopercepcji jednostki jako członka większej wspólnoty¹⁶⁵ – wymagany jest *świadomy udział w kulturze albo przyznanie się do niej*¹⁶⁶. Następnie, chcąc przybliżyć model funkcjonowania tożsamości zbiorowej, Assmann wprowadza ciekawą analogię – kulturę, będącą źródłem wspólnego sensu, a zarazem źródłem tożsamości wspólnotowej, definiuje jako rodzaj systemu immunologicznego składającego się ze zbiorowych tożsamości, w którym cyrkulują teksty normatywne i teksty formatywne¹⁶⁷. Te pierwsze cementują solidarność we wspólnocie poprzez wdrażanie wspólnych norm i wartości – inaczej mówiąc, odpowiadają na pytanie *Co powinniśmy robić?*, wskazując właściwą (z punktu widzenia kultury) drogę¹⁶⁸. Teksty formatywne interesują nas najbardziej, gdyż są to teksty, narracje odpowiadające na pytanie *Kim jesteśmy?* – podstawowe pytanie dotyczące jakiegokolwiek tożsamości. Służą zatem autodefinicji, *przekazują wiedzę zapewniającą tożsamość i motywują wspólne działanie poprzez opowiadanie wspólnie zamieszkanych historii*¹⁶⁹. Dostosowując terminologię i idee Assmanna do potrzeb analitycznych, stwierdzam, że takie rozumienie tożsamości zbiorowej wskazuje na jej instytucjonalny wymiar w kontekście dzisiejszym – instytucje regulujące politykę historyczną i kulturalną poszczególnych państw kierują się celami, normami i wartościami (co zostaje odzwierciedlone w ustawach rządowych i regulaminach). W czasie ich działalności powstają zapośredniczone medialnie teksty formatywne sugerujące różne warianty i aspekty tożsamości zbiorowej (którą akceptujemy lub nie).

Astrid Erll, bazując, między innymi, na Assmannowskich rozważaniach dotyczących pamięci i tożsamości, jednoznacznie wskazuje na medialny charakter pamięci kulturowej. Media oferują pewną konstrukcję przeszłości uzależnioną od

¹⁶³ Tamże, s. 70.

¹⁶⁴ Tamże, s. 147.

¹⁶⁵ Później, wyjaśniając funkcjonowanie mechanizmu kształtowania się tożsamości zbiorowej, dodaje: *Dzięki przystosowaniu do instytucji kultury człowiek „dystansuje się” od bezpośredniej zależności od swych popędów i przez to przesunięcie zyskuje pewną „przestrzeń dla refleksji”, w której dopiero staje się możliwe działanie na mocy wolnego wyboru oraz tożsamość* – tamże, s. 151.

¹⁶⁶ Tamże, s. 148.

¹⁶⁷ Tamże, s. 153-156.

¹⁶⁸ Tamże, s. 156.

¹⁶⁹ Tamże.

dostępnych technologii medialnych¹⁷⁰. Erll, analizując rozważania Sybille Krämer na temat miejsca mediów w konstruowaniu rzeczywistości, wyszczególnia dwie role mediów w pamięci kulturowej. Po pierwsze, wskazuje na nie-neutralność mediów – zawsze pozostawiają one „ślad” we wszystkich wspieranych medialnie aktach pamięci (pisze „medium jest pamięcią”)¹⁷¹. Przypominają się wówczas Ricoeurowskie *ślady* określające relację tekstu narracyjnego i rzeczywistości, które mogą przybierać przeróżne formy (zresztą Erll odwołuje się do koncepcji Ricoeura w kontekście relacji zachodzących między literaturą a przeszłością kulturową). Po drugie, media jako „aparaty” sprzyjają eksternalizacji pamięci kulturowej¹⁷² (należy jednak pamiętać o ograniczonych możliwościach poszczególnych mediów – od tego zależy, w jaki sposób uzewnętrzniana jest pamięć i jaki medialna reprezentacja tej pamięci ma zasięg) – inaczej mówiąc, media są pomostem między jednostkowym a zbiorowym pamiętaniem.

Media, zaznacza Erll, magazynując i rozpowszechniając treści pamięci kulturowej oraz wywołując określone odpowiedzi kulturowe, w znaczącym stopniu wpływają na kulturowy wymiar pamięci jednostkowej – poprzez przekazy ustne, ale również obrazy, książki, filmy, seriale itp. kształtowane są osobiste wspomnienia jednostki¹⁷³. Można więc stwierdzić, że media mają charakter pamięciotwórczy nie tylko na poziomie zbiorowym, ale również jednostkowym. Ma to bezpośrednie przełożenie na funkcjonowanie instytucji filmowych wspierających produkcję filmów i ich dystrybucję – są to więc, w pewnym sensie, organy nadzorcze kontrolujące procesy eksternalizacji pamięci kulturowej poprzez medium filmowe. Dotyczy to przede wszystkim filmów o przeszłości, gdyż właśnie one bazują na sfabularyzowanych, zobiektywizowanych czy zmitologizowanych narracjach historycznych oraz wpisane są w pewne kanony autopercepcyjne poszczególnych zbiorowości, również narodów. Można zatem powiedzieć, że są to teksty formatywne (w Assmannowskim rozumowaniu), bazujące na szeregu tekstów normatywnych o charakterze kulturowym, ale również instytucjonalnym (mówiąc prościej, aby dostać dofinansowanie od instytucji publicznej projekt filmowy musi spełniać szereg wymogów określonych w stosownych dokumentach oraz wpisywać się w wytyczne ideowe tam zawarte).

¹⁷⁰ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018, s. 182-183.

¹⁷¹ Tamże, s. 185-186.

¹⁷² Tamże, s. 186.

¹⁷³ Tamże, s. 202-203.

Erll, opisując pokrótce koncepcje medioznawczych badań pamięci, pisze o filmach pamięci – produktach kina pamięci kulturowej¹⁷⁴. Wyróżnia filmy o pracy pamięci (na przykład *Łowca androidów* [ang. *Blade Runner*, reż. Ridley Scott, 1982] czy *Memento* [reż. Christofer Nolan, 2000] oraz **filmy pamięciotwórcze** (w tym przypadku wymienia, między innymi, *Czas apokalipsy* [*Apocalypse Now*, reż. Francis Ford Coppola, 1979] czy *Listę Schindlera* [*Schindler's List*, reż. Steven Spielberg, 1993])¹⁷⁵. U podstaw tych drugich leży *połączenie eksperymentu i nasycenie przeszłością*, co uzyskiwane jest za pomocą środków technologicznych i estetycznych¹⁷⁶. Takie filmy – pisze Erll – należy doświadczać sytuacyjnie, społecznie oraz instytucjonalnie; koniecznym warunkiem jest „otoczka” towarzysząca filmom pamięci ukierunkowująca odbiór takich dzieł¹⁷⁷.

Podsumujmy. Pamięć kulturowa, będąc fundamentem postaw tożsamościowych, w dużej mierze uwarunkowana jest medialnie, a więc film również jest rezerwuarem tej pamięci. Wynika z tego, że film jako dzieło narracyjne rozpowszechnia wizerunki i modele tożsamościowe, które zostały uprzednio wytworzone przez określone jednostki (zespoły twórcze) i – w dużej mierze – przez instytucje. Należy pamiętać jednak, że akceptacja bądź odrzucenie wizji tożsamości uzewnętrznionej w filmie zależy od modelu partycypacji w praktykach pamiętania zbiorowego – możemy zgodzić się, podważyć lub jednoznacznie odrzucić wizerunek „filmowej” tożsamości w zależności od naszego usytuowania ideologicznego, społecznego czy kulturowego. Jak wspominałem wcześniej, instytuty filmowe mogą być rodzajem instytucji pamięciotwórczej i pełnić w jakimś sensie funkcję normatywną, umożliwiającą powstanie filmowych tekstów formatywnych opartych o narracje tożsamościowe.

Podczas krótkiego okresu niepodległości w czasie międzywojnia młode kinematografie Litwy, Łotwy i Estonii nie zdążyły wytworzyć sprawnie funkcjonujących krajowych systemów produkcji i dystrybucji filmowej. Próby stworzenia samowystarczalnego przemysłu filmowego przerwała druga wojna światowa i aneksja wspomnianych krajów przez ZSRR w 1940 roku¹⁷⁸. Kino krajów bałtyckich od tego momentu i przez pięć kolejnych dekad było częścią szeroko rozumianej kinematografii

¹⁷⁴ Tamże, s. 214.

¹⁷⁵ Tamże, s. 214-215.

¹⁷⁶ Tamże, s. 216.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ W okresie 1941-1944 kraje bałtyckie znajdowały się pod okupacją niemiecką, później – aż po rok 1991 – były one częścią ZSRR.

sowieckiej¹⁷⁹, a „wytwory” tych kinematografii funkcjonowały w obrębie głównie sowieckiego pola kulturowego¹⁸⁰. Na początku lat 50. XX wieku kinematografie Litwy, Łotwy i Estonii zostały całkowicie podporządkowane sowieckiemu systemowi filmowemu. W takim trybie funkcjonowały aż do połowy lat 80., kiedy w przestrzeni medialnej tych krajów zaczynają się aktywne przemiany związane z zainicjowaną przez Michaiła Gorbaczowa polityką *glasnosti* i intensyfikacją ruchów narodowych, skierowanych na odzyskanie utraconej na początku lat 40. niepodległości¹⁸¹. W latach 90. kinematografie niepodległych już Litwy, Łotwy i Estonii, podobnie jak większość przemysłów filmowych byłego ZSRR, znalazły się w sytuacji kryzysowej. Konieczność dostosowania się do kielkującej gospodarki wolnorynkowej i zanik wsparcia państwowego sprawiły, że produkcja filmowa na terenie krajów bałtyckich znacząco się skurczyła. Jednocześnie, odzyskana niepodległość i możliwość budowania państwowości na fundamencie demokratycznym, pozwoliły twórcom filmowym na większą swobodę artystyczną.

W okresie komunistycznym w sterowanych centralnie kinematografiach krajów bałtyckich pojawiały się tendencje, które można by określić mianem antysystemowych. Najczęściej były one inspirowane docierającymi z Europy do zachodnich krańców ZSRR trendami nowofalowymi czy modernistycznymi. Do ciekawych przykładów odzwierciedlających tę tendencję należy choćby łotewski film *Cztery białe koszule* (łot. *Četri balti krekli*) w reżyserii Rolandsa Kalniņa z 1967 roku. Film skupia się na postaci młodego Cēzarsa (Uldis Pūcītis), montera telefonów stacjonarnych, który w wolnym czasie komponuje piosenki dla zespołu *Optymiści* i śpiewa w nim. W pewnym momencie dochodzi do starcia Cēzarsa z pracowniczką ryskiego komitetu kultury Anitą Sondore (w tej roli Dina Kuple), która dostrzega w tekstach wspomnianego zespołu rażące niezgodności z obowiązującą ideologią i obyczajowością. Film Kalniņa dosyć bezpośrednio ukazuje starcie pragnącego wolności młodego pokolenia z pokoleniem łotewskich komunistów. Łotewska filmoznawczyni i obecna prezes Narodowego Centrum Filmowego Łotwy Dita Rietuma, analizując ten film pod kątem wpływów

¹⁷⁹ Trzeba zaznaczyć, że kino sowieckie najczęściej kojarzone jest wyłącznie z kinem rosyjskim, co oczywiście jest błędnym rozumieniem kinematografii ZSRR.

¹⁸⁰ Należy jednak wziąć pod uwagę kwestię językową, gdyż języki krajów bałtyckich znacząco się różnią od powszechnego wówczas języka rosyjskiego, a więc filmy powstające w językach narodowych tych krajów często nie trafiały do szerszej dystrybucji, gdyż wymagały tłumaczenia i opatrzenia lektorem lub dubbingiem (wyświetlanie filmów z napisami nie było i nie jest powszechną praktyką w Rosji i krajach z dużym procentem ludności rosyjskojęzycznej).

¹⁸¹ Zob. *Baltic Media in Transition*, red. P. Vihalemm, Tartu: Tartu University Press, 2002.

modernistycznych, dostrzega paralele między dziełem łotewskiego reżysera a ówczesnymi trendami obecnymi w kinie europejskim. Píše, że Cēzars jest duchowo spokrewniony z bohaterami filmów zaliczanych do francuskiej nowej fali – jest wyrzutkiem kontestującym normy społeczne, podobnie jak Michel Poiccard z *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, reż. Jean-Luc Goddard, 1959) czy Antoine z *400 batów* (*Les 400 coups*, reż. François Truffaut, 1959)¹⁸². Rietuma wspomina również o nietypowych dla kanonu sowieckiego rozwiązaniach formalnych (na przykład złamanie jedności czasoprzestrzennej, stosowanie technik subiektywizacyjnych¹⁸³ czy kamery z ręki oraz eliminowanie czwartej ściany¹⁸⁴, realizowanie pewnych partii filmu w przestrzeni miejskiej¹⁸⁵ itp.). Na nowofalowy charakter *Czterech białych koszul* (wówczas film funkcjonował pod nazwą *Oddychajcie pełną piersią*, [łot. *Elpojiet dziļi*]) wskazywał również Konrad Eberhardt na łamach *Ekranu* w 1968 roku:

*Można by powiedzieć, że jest to idealny film „nowofalowy”. Prosty temat (perypetie młodzieżowego zespołu muzycznego „Optymiści”), nieskomplikowana intryga (zespół liczy na występ w telewizji, co stanowiłoby w jakimś sensie jego nobilitację), wreszcie luźna konstrukcja (próby zespołu, przechadzki po Rydze, scenki z codziennego życia). Wszystkie te elementy składają się na typ filmu, który przeciwstawia się kosztownym maszynieriom produkcyjnym czy szablonowym historyjkom z życia współczesnej młodzieży*¹⁸⁶.

Treść i forma filmu Kalniņa najwidoczniej miały się z ówczesnymi, ustalonymi odgórnie, kierunkami rozwoju łotewskiej kinematografii. Inga Pērkone w przetłumaczonym na język polski tekście dotyczącym innego filmu Kalniņa – zainspirowanego *Popiołem i diamentem* (1958) Andrzeja Wajdy *Kamienia i pyłu* (łot. *Akmens un šķembas*) z 1966 roku¹⁸⁷ – wspomina o wyjątkowej sytuacji społeczno-politycznej na Łotwie pod koniec lat 50. i pierwszej połowie lat 60. XX wieku oraz wpływie, które ona wywarła na kino tego kraju. Z powodu wewnętrznych konfrontacji między frakcjami łotewskiej partii komunistycznej znacząco nasiliła się kolonizacyjna polityka władz moskiewskich w stosunku do Łotwy, co zniwelowało skutki odwilży i zahamowało proces rozwoju kina łotewskiego, które przez pewien czas

¹⁸² Dita Rietuma, *Modernist Influences In Rolands Kalniņš' Film "Four White Shirts"* (*Četri Balti Krekli*, 1967), "Culture Crossroads" 2021, vol. 19, s. 49.

¹⁸³ Tamże, s.50.

¹⁸⁴ Tamże, s. 52.

¹⁸⁵ Tamże, s. 51-52.

¹⁸⁶ Konrad Eberhardt, *Oddychajcie pełną piersią*, „Ekran” 1968, nr 10, s. 11.

¹⁸⁷ Film pierwotnie występował pod tytułem *Pamiętam wszystko, Ričard!* (łot. *Es visu atceros, Ričard!*).

produkowało niemal wyłącznie treści w języku rosyjskim albo bezpośrednio odnoszące się do kultury rosyjskiej¹⁸⁸. Pērkone pisze:

Sytuacja zmieniła się dopiero w 1965 roku wraz ze zbliżającą się 25. rocznicą powstania sowieckiej Łotwy. Interesującym paradoksem kultury lat 60. jest to, że zainteresowani innowacyjnym przedstawieniem tematów historycznych byli nie tylko artyści, ale także partia komunistyczna. Swoistym bodźcem do zmian stali się łotewscy imigranci na Zachodzie, którzy w ostrych słowach krytykowali ograniczenia wolności słowa w sowieckiej Łotwie¹⁸⁹. [...] Partia musiała pomyśleć o nowych mitach odpowiadających zmieniającemu się duchowi czasu¹⁹⁰.

Myślę, że taki stan rzeczy w sztuce i kinie łotewskim mógł stać się głównym powodem, dla którego film *Cztery białe koszule* Rolandsa Kalniņa (i wiele innych filmów łotewskich, w tym wspomniany *Kamień i pył*) zostały odłożone na półki do czasów pieriestrojki albo pozbawione normalnej dystrybucji. Kojarzona z kinem zachodnim estetyka filmu, w połączeniu z kontrkulturową wymową w (problem wolności wypowiedzi), ewidentnie nie wpisywały się w kreowane wówczas mity mające na celu promowanie odpowiednich ideologicznie treści. Film Kalniņa, nie doczekawszy się premiery w momencie powstania, wrócił na ekrany dopiero w 1986 roku, w czasie aktywizacji ruchów niepodległościowych w krajach bałtyckich¹⁹¹, drugie życie zyskał we współczesności – w 2018 roku odbył się specjalny pokaz odnowionej wersji *Czterech białych koszul* na festiwalu w Cannes, a obecnie film jest zaliczany do kanonu kina łotewskiego, który udostępniono na specjalnym portalu *filmas.lv* prowadzonym przez Narodowe Centrum Filmowe Łotwy.

Przypadek *Czterech białych koszul* jest tylko jednym z wielu przykładów cenzury w kinie krajów bałtyckich w okresie sowieckim. W kinie litewskim ofiarą cenzury komunistycznej był choćby film *Uczucia* (lit. *Jausmai*) w reżyserii Almantasa Grikevičiausa i Algirdasa Dausy z 1968 roku, który dopuszczono do dystrybucji wyłącznie na Litwie. Film, będący adaptacją powieści Łotysza Egonsa Līvsa, przedstawia chaotyczny okres wojenny i powojenny poprzez relacje dwóch braci, z których jeden oddany jest wyłącznie rodzinie, a drugi poświęca się sprawom politycznym. Jest to aluzja do ówczesnej sytuacji na Litwie, której społeczeństwo brutalnie podzielono

¹⁸⁸ Inga Pērkone-Redoviča, *Wpływ Wajdy na kino łotewskie. Przypadek filmu Kamień i pył*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Kraków: Universitas, 2017, s. 197-198.

¹⁸⁹ Tamże, s. 198.

¹⁹⁰ Tamże, s. 199.

¹⁹¹ Dita Rietuma, *Modernist influences...*, s. 45-46.

światopoglądowo i kulturowo. Film nawiązuje też do walki Litwinów przeciwko władzom sowieckim po zakończeniu drugiej wojny światowej (a w trakcie wojny sprzeciw ten przejawiał się, między innymi, w postaci kolaborowania z wojskami niemieckimi).

W kontekście kina estońskiego należy także wspomnieć o filmie *Szaleństwo* (est. *Hullumeelsus*) z 1968 roku w reżyserii Kaljo Kiiska, którego akcja rozgrywa się w zakładzie psychiatrycznym w ostatnich dniach wojny. Centralnym problemem filmu jest wskazanie „faktycznych” szaleńców – czy są nimi pacjenci-więźniowie, którzy nie byli wystarczająco silni, by oprzeć się bestialstwom totalitaryzmu(-ów)? Czy jednak szaleńcem jest „zdrowy psychicznie” wyznawca kultu Führera, który maniakalnie poluje na wrogiego agenta, rzekomo ukrywającego się między szpitalnymi murami? *Szaleństwo*, będąc jedną z najbardziej oryginalnych artystycznie produkcji filmowych w kinie estońskim, w sposób alegoryczny przedstawia swoisty mikromodel większej społeczności funkcjonującej w warunkach totalitarnych. Film spotkał się z ostrą dezaprobatą władz moskiewskich, co przesądziło o losie dzieła – *Szaleństwo* było zakazane, a szersza dystrybucja odbyła się dopiero w czasie pieriestrojki.

Przez pięć dekad kino krajów bałtyckich funkcjonowało w ramach – by posłużyć się zapożyczonym z klasyfikacji kinematografii narodowych określeniem Stephena Croftsa – kinematografii totalitarnej. Crofts sugeruje, że kinematografie narodowe (nie tylko europejskie) definiowane są w opozycji do Hollywood¹⁹². Wyróżnia siedem „rodzajów” kina narodowego, wśród których znalazło się kino totalitarne (jako przykłady Crofts wyróżnia kino Trzeciej Rzeszy i Włoch pod rządami Mussoliniego, kino chińskie i kino krajów bloku socjalistycznego¹⁹³). Crofts podkreśla, że na peryferiach podporządkowanego potrzebom państwa kina totalitarnego znajdowało się artystyczne kino polityczne (wymienia kino Tarkowskiego, Jancsó, Makavejeva, Wajdy oraz szersze trendy, takie jak kubańska i czechosłowacka nowa fala czy kino chińskie piątej generacji). Takie kino „peryferyjne”, zdaniem Croftsa, oderwane jest od homogenicznych wzorców narracyjnych pod względem kulturowym czy ideologicznym¹⁹⁴, co pozwala sądzić, że było ono punktem odniesienia dla post-totalitarnych sposobów pojmowania „narodowości” rodzimych kinematografii. W kontekście krajów bałtyckich takie

¹⁹² Stephen Crofts, *Reconceptualizing national cinema/s*, w: *Film and Nationalism*, red. Alan Williams, New Brunswick: Rutgers University Press, s. 25-27.

¹⁹³ Tamże, s.37-38.

¹⁹⁴ Tamże.

przypuszczenie również ma sens – dzisiaj cenzurowane w ZSRR filmy bałtyckich reżyserów (w tym te, o których wspomniałem wcześniej) uznawane są za klasykę kina narodowego tych krajów, co potwierdzają działania instytucjonalne skierowane na zachowanie i promocję dziedzictwa filmowego.

Ustępująca w połowie lat 80. cenzura, demokratyzacja systemu medialnego i kryzys państwa sowieckiego sprawiły, że charakter produkcji filmowej w ZSRR uległ zmianom. W kinie krajów bałtyckich (i innych republik sowieckich) jedną z takich zmian był rozwój – na fali spółdzielczości – niezależnych od państwa form produkcji filmowej. W 1989 roku powstaje *Kinema* – pierwsze niezależne litewskie studio filmowe założone przez Šarūnasa Bartasa, w którym swoją pracę rozpoczynają twórcy nowej, postkomunistycznej generacji.

Wspomniany już Rolands Kalniņš na początku lat 90. obejmuje posadę prezesa zarządu łotewskiego studia *Trīs*. Studio to zrealizowało, między innymi, *Dziecko człowieka* (*Cilvēka bērns*, reż. Jānis Streičs, 1991), który jest uznawany za film otwierający nowy rozdział w historii kina łotewskiego – ze względów kulturowych (dzieło Streičsa przybliża codzienność rodziny Paulānsów żyjącej w zgodzie z rytmem natury i modyfikującą się – pod wpływem przemian międzywojennej Łotwy – tradycją w różniącą się kulturowo i językowo od reszty kraju Łatgalii) oraz z powodu specyficznej sytuacji produkcyjnej, która w jakimś stopniu przypomina współczesne mechanizmy wsparcia finansowego produkcji filmowych w krajach bałtyckich. Film początkowo miał być sfinansowany ze środków Państwowego Komitetu ds. Kinematografii ZSRR, ale szybko postępująca inflacja znacząco wpłynęła na zwiększenie budżetu tej produkcji. Ryskie Studio Filmowe po kilku dekadach funkcjonowania przeżywało kryzys – instytucjonalny i kadrowy. Otworzyło to furtkę dla przedsiębiorców niezależnych od środków publicznych – film Streičsa powstał więc we współpracy państwa i producenta spoza systemu¹⁹⁵.

Po odzyskaniu w 1991 roku niepodległości w branży filmowej krajów bałtyckich następuje długotrwały kryzys spowodowany niemal całkowitym zanikiem wsparcia produkcji filmowej ze środków publicznych oraz nagłymi, ale koniecznymi zmianami systemu produkcji, który musiał dostosować się do wyzwań wolnego rynku. Problemy polityczne i gospodarcze w latach 90. nie sprzyjały wypracowaniu skutecznych form zarządzania przemysłem filmowym na poziomie zarówno publicznym, jak i niezależnym

¹⁹⁵ Zob. Āboliņa D., „*Cilvēka bērns*”, *spēlfilma*: <https://enciklopedija.lv/skirklis/147569> [data dostępu: 13.08.2022].

od państwa. Impulsem do rozwoju kinematografii krajów bałtyckich była, między innymi, stopniowo pogłębiająca się integracja ze strukturami ogólnoeuropejskimi. Poza korzyściami natury politycznej i gospodarczej, kraje te uzyskały dostęp do międzynarodowych funduszy finansujących przedsięwzięcia w obszarze kultury i sztuki. Kraje bałtyckie dołączyły do grona członków funduszu Rady Europy Eurimages na początku XXI wieku – Łotwa w 2002 roku, Estonia w 2004, a Litwa w roku 2007. Po dołączeniu do Unii Europejskiej w 2004 roku wszystkie trzy kraje uzyskały pełen dostęp do narzędzi oferowanych przez funkcjonujący od początku lat 90. program Komisji Europejskiej MEDIA (od 2013 roku część programu Kreatywna Europa). Twórcy bałtyccy uzyskali również szerszy dostęp do rynku europejskiego.

Włączenie przemysłów filmowych krajów bałtyckich do struktur europejskich uruchomiło proces nadawania im kształtu instytucjonalnego, co jest kolejnym, najważniejszym etapem rozwoju postkomunistycznych kinematografii bałtyckich. Współcześnie, na poziomie krajowym, rozwój kina krajów bałtyckich uzależniony jest w dużej mierze od funkcjonowania tak zwanych narodowych instytutów lub centrów filmowych, co jest charakterystyczne dla większości europejskich kinematografii. Pierwszą instytucją takiego typu w krajach bałtyckich było założone pod koniec 1991 roku Narodowe Centrum Filmowe Łotwy (łot. *Nacionālais kino centrs*). W 1997 roku Ministerstwo Kultury Estonii powołuje Estoński Fundusz Filmowy (est. *Eesti Filmi Sihtasutus*), który zajmował się głównie dystrybucją przeznaczonych na kino środków finansowych z estońskiego budżetu publicznego. W 2013 roku na bazie funduszu powołany został Estoński Instytut Filmowy (est. *Eesti Filmi Instituut*). W 2012 roku pod auspicjami litewskiego Ministerstwa Kultury zaczęło funkcjonować Litewskie Centrum Filmowe (lit. *Lietuvos kino centras*).

Wspomniane instytucje funkcjonują przede wszystkim na podstawie regulaminów, które określają ich cele i funkcje. Według regulaminu Litewskiego Centrum Filmowego głównym celem tej instytucji jest promowanie długofalowego rozwoju i konkurencyjności litewskiej kinematografii oraz pielęgnowanie dziedzictwa filmowego Litwy¹⁹⁶. Do podstawowych funkcji Centrum należy uczestnictwo w kształtowaniu i realizacji polityki filmowej państwa litewskiego; dystrybucja środków

¹⁹⁶ Punkt 9, rozdział II Regulaminu Litewskiego Centrum Filmowego zatwierdzonego przez Ministra Kultury Republiki Litewskiej w dniu 08.05.2012 (znowelizowany w 2018 roku). Dostęp on-line: http://www.lkc.lt/wp-content/uploads/2013/01/Lietuvos-kino-centro-prie-Kulturos-ministerijos-nuostatai_iregistruoti-JAR.pdf [data dostępu: 07.12.2021].

publicznych w obszarze filmowym i kontrolowanie ich obiegu; wspieranie aktywności twórców filmowych (na przykład poprzez stypendia); prowadzenie działalności w obszarze edukacji filmowej i upowszechniania kultury filmowej; gromadzenie i publikowanie danych statystycznych dotyczących kina litewskiego; tworzenie list filmów przeznaczonych do dystrybucji opartych na systemie klasyfikacji wiekowej; nadzorowanie przestrzegania przez podmioty prawne i osoby fizyczne wymogów Ustawy o kinie Republiki Litewskiej w zakresie dystrybucji filmowej i trybu rejestracji filmów w rejestrze filmowym¹⁹⁷; gromadzenie i upowszechnianie dziedzictwa filmowego Litwy; spełnianie innych funkcji określonych w dotyczących kina aktach prawnych¹⁹⁸.

Po kilkunastu latach negocjacji, 17 czerwca 2010 roku łotewski Sejm uchwalił ustawę filmową, która definiuje koncepcję filmu łotewskiego¹⁹⁹ oraz ustanawia prymarne funkcje Narodowego Centrum Filmowego Łotwy (przede wszystkim w zakresie przyznawania środków publicznych na produkcję filmową). Ustawa ta ostatecznie uregulowała działalność łotewskiego przemysłu filmowego i była impulsem do intensywniejszego rozwoju Narodowego Centrum Filmowego tego kraju. Z tego powodu, i z uwagi na potrzebę ustanowienia cezury czasowej, która w dalszej kolejności umożliwi precyzyjny wybór filmów do analiz, rok 2010 w kontekście kinematografii łotewskiej będę postrzegać jako datę graniczną (w przypadku Litwy i Estonii ta data tożsama jest z momentem powołania wspomnianych wyżej instytutów, czyli odpowiednio będą to lata 2012 i 2013).

Więcej informacji o funkcjach i celach tej instytucji zawiera jej regulamin przyjęty pod koniec 2009 roku (czyli jeszcze podczas prac nad ww. ustawą). Podstawowym celem Centrum jest realizowanie polityki państwowej w zakresie kina i

¹⁹⁷ Rejestracja w rejestrze filmowym jest obowiązkowa dla wszystkich wyprodukowanych przez litewskich producentów filmów przeznaczonych do wyświetlania w kinach lub na innych platformach medialnych. Rejestrowaniu podlegają również filmy zagraniczne. W rejestrze nie figurują filmy, które mają być pokazywane lub udostępniane publicznie za pośrednictwem platform medialnych na festiwalach, seminariach, retrospekcjach i innych wydarzeniach mających na celu zaspokojenie potrzeb kulturalnych, artystycznych i edukacyjnych społeczeństwa. Jednym z celów rejestru jest również gromadzenie, przechowywanie i przetwarzanie danych o zarejestrowanych filmach. Funkcję prowadzenia ww. rejestru Litewskie Centrum Filmowe w 2013 roku przejęło od Ministerstwa Kultury Litwy. Postanowienia dotyczące rejestru zawiera stosowna uchwała Rządu RL - <http://www.lkc.lt/filmu-registras/> [data dostępu: 08.12.2021].

¹⁹⁸ Punkt 10.1-10.10 Regulaminu Litewskiego Centrum Filmowego.

¹⁹⁹ W punkcie 3 Ustawy czytamy: *[film łotewski to] a film, which is produced by a Latvian film producer registered in the National Film Centre, in accordance with the procedures specified in regulatory enactments, and in the main creative team of which at least one member (director, scriptwriter, composer, film artist, animation artist or camera operator) is a citizen of Latvia or a non-citizen of Latvia, or a person who has received a permanent residence permit in Latvia.* Źródło: <https://www.nkc.gov.lv/en/media/82/download> [data dostępu: 04.01.2022].

produkcji filmowej oraz zarządzanie środkami z budżetu państwa przeznaczonymi na branżę filmową²⁰⁰. Zgodnie z regulaminem Centrum powinno spełniać funkcję administracyjną w zakresie dystrybuowania środków publicznych przeznaczonych na łotewski przemysł filmowy; ponadto Centrum ma wspierać zrównoważony rozwój i konkurencyjność w branży; zachęcać do tworzenia filmów oraz zapewniać dostępność i rozpowszechnianie łotewskiego dziedzictwa audiowizualnego na Łotwie i globalnie; koordynować udział kinematografii łotewskiej w europejskich programach wsparcia branży audiowizualnej; rejestrować producentów filmowych oraz nadzorować przestrzeganie przepisów dotyczących klasyfikacji filmów²⁰¹.

W regulaminie wyszczególnione zostały również zadania, których realizacją powinna się zajmować ta instytucja: promocja osiągnięć łotewskiej kinematografii; regulowanie praw dotyczących użytkowania filmów, których właścicielem autorskich praw majątkowych lub pokrewnych jest państwo oraz odnawianie i digitalizacja takich filmów (w ramach realizacji tego zadania powstała strona *filmas.lv*, gdzie można obejrzeć odnowione filmy zaliczane do klasyki kina łotewskiego); zapewnienie współpracy łotewskiej kinematografii z kinematografiami krajów Unii Europejskiej i innych krajów; zlecenie tworzenia baz danych dotyczących branży filmowej i zapewnienie ich powszechnej dostępności; gromadzenie i analizowanie danych odnośnie produkcji i dystrybucji filmów łotewskich; popularyzowanie duchowych i materialnych wartości kultury audiowizualnej Łotwy (oryg. *popularise the spiritual and material values of the audiovisual culture of Latvia*) oraz przygotowywanie publikacji, opracowań naukowych i innych materiałów (publikacji informacyjnych) dotyczących kina łotewskiego²⁰².

Regulamin Estońskiego Instytutu Filmowego wyraźnie wskazuje, że celem tej organizacji jest zachowanie i rozwój narodowej kultury filmowej Estonii zgodnie z krajową polityką kulturalną oraz trendami właściwymi branży filmowej²⁰³. Dla osiągnięcia tego celu, Instytut podejmuje różnorakie działania – między innymi, pozyskuje środki na realizację polityki filmowej (współpracując również z podmiotami prywatnymi); tworzy i wdraża skuteczne mechanizmy wsparcia produkcji filmowej we współpracy z Ministerstwem Kultury Estonii i Estońską Federacją Kultury (est. *Eesti Kultuurkapitaliga*); udziela dotacji na rozwój, produkcję, marketing i dystrybucję

²⁰⁰ Punkt I.2 Regulaminu Narodowego Centrum Filmowego Łotwy.

²⁰¹ Punkt II.3 Regulaminu Narodowego Centrum Filmowego Łotwy.

²⁰² Punkt II.4 Regulaminu Narodowego Centrum Filmowego Łotwy.

²⁰³ Punkt 2.2.1 Regulaminu Estońskiego Instytutu Filmowego (regulamin znowelizowany, opublikowany dnia 11.03.2019).

filmów, organizację wydarzeń, promocję edukacji filmowej oraz prowadzenie badań filmowych i digitalizację; przechowuje i rozpowszechnia estońskie dziedzictwo filmowe; tworzy bazy danych dotyczących kina estońskiego; aktywnie przyczynia się do współpracy międzynarodowej w branży filmowej²⁰⁴.

Powyższe zestawienie regulaminowych celów najważniejszych instytucji filmowych w regionie krajów bałtyckich daje dosyć jednolity obraz efektów, do których dążą ww. organizacje w obszarze filmu i kultury audiowizualnej, co w zamierzeniu powinno się przekładać na stan faktyczny. Wszystkie trzy instytucje są zależne od środków publicznych – są więc w pewnym sensie pośrednikami między twórcami filmowymi a budżetem państwa, co w przypadku krajów bałtyckich jest jedną z najtrwalszych możliwości pozyskania środków finansowych na produkcję filmową. Ponadto, w regulaminach podkreśla się, że wspomniane instytucje prowadzą swoją działalność w zgodzie z polityką państwa w obszarze kultury (a konkretnie filmu), a więc powiązanie między kinematografiami a aktualną polityką tych krajów jest bezpośrednie. Takie założenie pozwala również wysnuć hipotezę dotyczącą wpływu polityk tożsamościowych Litwy, Łotwy i Estonii na aktualny kształt kinematografii uzależnionej od środków pochodzących z budżetu publicznego.

Z regulaminów również wynika, że oprócz funkcji *stricte* dofinansowujących i regulatywnych instytucje te w znacznym stopniu przyczyniają się do zachowania i promocji dziedzictwa filmowego tych krajów na różnych płaszczyznach – poprzez wsparcie edukacji filmowej, organizację różnorodnych wydarzeń, wspieranie aktywności akademickiej itp. Jest to istotne z uwagi na potrzebę zwiększenia świadomości (przede wszystkim mieszkańców tych krajów) wagi medium filmowego w kształtowaniu kultury współczesnej narodów regionu bałtyckiego oraz w zakresie praktyk tożsamościowych. Należy również uwzględnić fakt, że wszystkie trzy kraje po rozpadzie ZSRR w 1991 roku zorientowane były na odbudowywanie państwowości i tożsamości narodowej, co wymagało tworzenia odpowiednich instytucji i realizacji różnego rodzaju programów publicznych w tym zakresie.

Kraje bałtyckie, poza stosowaniem krajowych i międzynarodowych praktyk instytucjonalnych, współpracują również między sobą. Przykładem jest program współpracy kulturowej zawarty między ministerstwami kultury Litwy, Łotwy i Estonii w 2018 roku na lata 2019-2022. W artykule dotyczącym współpracy w obszarze kina

²⁰⁴ Punkt 2.2.2 Regulaminu Estońskiego Instytutu Filmowego.

postulowane jest stworzenie odpowiednich narzędzi koprodukcyjnych oraz przestrzeni wymiany praktyk związanych z m.in. pielęgnowaniem filmowego dziedzictwa regionu, edukacją filmową, tworzeniem innowacyjnych w formie treści audiowizualnych i zwiększeniem roli mediów publicznych w procesie integracji społecznej²⁰⁵.

²⁰⁵ Artykuł 7 Programu współpracy kulturowej między Ministerstwem Kultury Estonii, Ministerstwem Kultury Republiki Łotewskiej i Ministerstwem Kultury Republiki Litewskiej na lata 2019-2022, <http://filmi.ee/wordpress/wp-content/uploads/2019/09/Programme-of-cultural-cooperation-between-Estonia-Latvia-and-Lithuania-for-the-years-2019-2022-1.pdf> [data dostępu: 19.08.2022].

2.2. Bałtyckie instytucje filmowe a programy obchodów stulecia niepodległości

– przykład praktyki pamięciotwórczej

Jednym z ważniejszych momentów we współczesnej historii kinematografii krajów bałtyckich były obchody stulecia niepodległości tych krajów w 2018 roku. Wszystkie trzy instytuty filmowe zainicjowały w tym czasie specjalne programy, w ramach których udzielano dofinansowań na realizację projektów filmowych związanych z tematyką dotyczącą kwestii wolności i tożsamości narodowej. Programy instytutów filmowych były jedynie częścią szerszych inicjatyw państwowych mających na celu celebrowanie odzyskania lub uzyskania państwowości przez kraje bałtyckie. Działania te miały również promować wizerunek krajów bałtyckich na arenie międzynarodowej. W przypadku kina przejawiało się to poprzez wsparcie promocji i dystrybucji wyprodukowanych w ramach tych programów filmów za granicą. Inicjatywy te obrazują opisaną wcześniej zależność instytucjonalnie rozumianego kina od praktyk pamiętania oraz potwierdzają hipotezę, że instytuty filmowe są rodzajem instytucji pamięci na równi ze specjalnie powołanymi do pełnienia takich funkcji twórcami publicznymi.

Na Litwie obchody stulecia odbudowy państwa litewskiego regulowane były specjalnym programem zawierającym szczegółowo opisane zadania oraz wyszczególniającym instytucje odpowiedzialne za ich wykonanie. Do takich zadań należało m.in. utrwalenie procesu odbudowy państwa litewskiego w pamięci historycznej. W ramach tego zadania Ministerstwo Kultury Republiki Litewskiej i Ministerstwo Spraw Zagranicznych tego kraju miały tworzyć treści (w tym audiowizualne) opowiadające o ważnych momentach historycznych, politycznych, gospodarczych, kulturalnych związanych z Litwą²⁰⁶. Wspomniane treści miały na celu upamiętnienie odrodzenia państwa litewskiego i twórców jego niepodległości oraz promowanie elementów dziedzictwa kulturowego Litwy²⁰⁷.

Interesującym punktem planu jest zachęcanie społeczeństwa litewskiego do aktywnego udziału w obchodach poprzez realizację projektów kulturalnych i edukacyjnych²⁰⁸. Do tego zadania przypisano również finansowanie filmów

²⁰⁶ Punkt 1.3 planu działań na rzecz realizacji programu obchodzenia stulecia państwa litewskiego (lit. *Lietuvos valstybės atkūrimo šimtmečio minėjimo programos įgyvendinimo 2015–2020 metų veiksmų planas*).

Źródło: https://lr.v.lt/uploads/main/documents/files/Veikla/Komisijos_darbo_grupes/Lietuvos_valstybes_atkurimo_simtmečio_minėjimo_valstybės_programos_projekto_rengimo_darbo_grupe/Posedziai/veiksmai%20plano%20projekta.pdf [data dostępu: 20.08.2022], s. 7.

²⁰⁷ Punkt 2 planu. Źródło: tamże, s. 8.

²⁰⁸ Punkt 3 planu. Źródło: tamże, s. 13.

poświęconych stuleciu odrodzenia państwa litewskiego przez Litewskie Centrum Filmowe²⁰⁹. W zamierzeniu planowano stworzyć 1 film fabularny, 12 dokumentów telewizyjnych i 6 pełnometrażowych filmów dokumentalnych²¹⁰. W postanowieniu Ministerstwa Kultury Litwy, zatwierdzającym regulamin konkursu na projekty filmowe zgłaszane w ramach programu, określone są kryteria warunkujące rozpatrywanie złożonych wniosków. Poza warunkiem spełnienia określonych wytycznych z ustawy o kinie i programie obchodów stulecia odbudowania państwowości litewskiej, zgłaszane projekty musiały również wykazać się otwartym podejściem do tradycji państwowej i kulturowej Litwy (przede wszystkim celując w grupę dzieci i młodzieży), ujmować tę tradycję jako nieodłączną część życia współczesnego, promować historię i współczesność Litwy za granicą (w tym na płaszczyźnie artystycznej) oraz angażować mieszkańców Litwy i emigrantów pochodzenia litewskiego do wzmocnienia współczesnego państwa litewskiego i zachowania jego dziedzictwa²¹¹.

Ocena realizacji pierwotnych założeń jest utrudniona, gdyż Litewskie Centrum Filmowe nie udostępniło żadnej publikacji na ten temat. Mogło to wynikać z faktu, że te filmy były wspierane zgodnie z ustaloną procedurą stosowaną w tej instytucji od lat²¹². W ramach programu powstał m.in. film dokumentalny *100 lat razem* (lit. *100 metų kartu*, reż. Edita Kabaraitė, 2018), w którym stulatkwie opowiadają o swoich doświadczeniach życiowych przez pryzmat najważniejszych dla Litwy wydarzeń historycznych ostatniego stulecia. Dodatkowo powstał również album fotograficzny o identycznej tematyce. W ramach programu zrealizowano również serię fabularyzowanych dokumentów *Ludzie, którzy stworzyli Litwę* (lit. *Žmonės, kurie sukūrė Lietuvą*, reż. Alvydas Šlepikas, 2018), którą wyemitowano w litewskiej telewizji publicznej LRT. Wśród filmów fabularnych z okresu funkcjonowania programu należy wymienić film *Purpurowa mgła* (lit. *Purpurinis rūkas*, reż. Raimundas Banionis, 2019) i *Nova Lituania* (lit. *Nova Lituania*, 2019), debiut młodego reżysera Karolisa Kaupinisa – te filmy zostaną przeanalizowane w kolejnym rozdziale.

²⁰⁹ Tamże, s. 14.

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ Punkt V (23-24) postanowienia zatwierdzającego Regulaminu konkursu pomysłów filmowych na stulecie niepodległości Litwy (lit. *Isakymas dėl lietuovos valstybės atkūrimo šimtmečiui skirtų filmų idėjų konkurso taisyklių patvirtinimo*).

Źródło: <https://eseimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/b387b33081a511e5bca4ce385a9b7048?jfwid=gvy9zi> pyq [data dostępu: 22.08.2022].

²¹² Mówił o tym ówczesny prezes LCF Rolandas Kvietkauskas. Źródło: A. Girkontaitė, *Valstybės atkūrimo šimtmečiui paminėti skirti filmai – ko laukti?*, <https://www.bernardinai.lt/2018-04-02-valstybes-atkurimo-simtmeciui-pamineti-skirti-filmai-ko-laukti/> [data dostępu: 21.08.2022].

Biorąc pod uwagę dane statystyczne, można stwierdzić, że w okresie objętym programem (lata 2015-2020) wsparcie finansowe produkcji filmowej ze środków publicznych na Litwie wzrosło ponad dwukrotnie (z 3078 tys. EUR w 2015 roku do znacznie ponad 6000 tys. EUR rocznie od roku 2017), zwiększyła się liczba produkowanych filmów (w tym okresie najmniej filmów pełnometrażowych powstało w roku 2015 – 11 pozycji, najwięcej w latach 2016 i 2018 – po 21 filmów w każdym roku²¹³). W tym okresie zwiększył się procentowy udział filmów krajowych na rynku litewskim – w 2015 roku tylko nieco ponad 14% filmów dystrybuowanych na Litwie wyprodukowano w tym kraju; w roku 2018 – w czasie obchodów odbudowania państwowości – ta liczba się zwiększyła do ponad 27%, co najprawdopodobniej było skutkiem zadania częściowo realizowanego przez Litewskie Centrum Filmowe.

Na Łotwie program obchodów stulecia niepodległości obejmował lata 2017-2021. Program najczęściej występował pod nazwą komercyjną *Latvija 100*. Aktywności w nim uwzględnione miały na celu wzmocnienie świadomości państwowości łotewskiej (również w ujęciu historycznym), wypuklenie wartości Łotwy jako kraju suwerennego i europejskiego, celebrowanie piękna natury, różnorodności kulturowej Łotwy i języka łotewskiego, podkreślenie osiągnięć narodu łotewskiego, stymulowanie odpowiedzialności i współpracy obywatelskiej, wzmocnienie twórczej inicjatywy młodzieży i poczucia jej przynależności do Łotwy²¹⁴.

Plan programu określa również pięcioetapową koncepcję obchodów święta, która przywodzi na myśl zrytualizowane obchody urodzin²¹⁵. Plan uwzględnia pięć symbolicznych etapów:

1. *czczenie praojców i pramatek Łotwy* (zachęcanie do zgłębiania wiedzy nt. własnej rodziny i uhonorowania wybitnych osobistości);
2. *ścieżki formowania się państwowości łotewskiej* (poznawanie Łotwy w trzech wymiarach czasu – przeszłości, teraźniejszości i przyszłości);

²¹³ Ogólna liczba filmów również się zwiększyła. Najmniej filmów wyprodukowano w 2015 roku (35), najwięcej rok później (58). W roku świętowania odbudowania państwowości Litwy (2018 rok) powstało ogólnie 54 filmów.

²¹⁴ Informacje z raportu informacyjnego „O planie obchodów setnej rocznicy powstania Łotwy na lata 2017-2021” (łot. *Informatīvais ziņojums „Par Latvijas valsts simtgades svinību pasākumu plānu 2017. – 2021.gadam”*).

Źródło: https://lv100.lv/Uploads/2017/01/16/LV100_informativais_zinojums_pasakumu_plans.1.pdf, s. 3. [data dostępu: 23.08.2022].

²¹⁵ Tamże, s. 5.

3. *przyjaciele i sąsiedzi Łotwy* (okazanie hołdu i wdzięczności dla przyjaciół i sąsiadów, tj. sojuszników, którzy stanęli w obronie suwerennego istnienia państwa łotewskiego);

4. „*dekorowanie*” *Łotwy i przygotowywanie prezentów* (stymulowanie zaangażowania społeczeństwa na rzecz Łotwy);

5. *urodziny i obdarowywanie Łotwy* (główna część uroczystości).

Do każdego etapu przypisano konkretne działania. Wśród aktywności związanych z filmem, oprócz produkcji szeregu filmów edukacyjnych poświęconych ważnym wydarzeniom historycznym, działalności służb mundurowych czy propagowaniu „tradycyjnych” wartości łotewskich, warto wymienić dwie, które bezpośrednio przełożyły się w tym okresie na wzrost produkcji filmowej na Łotwie. W etapie trzecim (*przyjaciele i sąsiedzi Łotwy*) Ministerstwo Spraw Zagranicznych Łotwy we współpracy z Narodowym Centrum Filmowym Łotwy zostało wyznaczone jako instytucja odpowiedzialna za dystrybucję filmów łotewskich powstałych w ramach programu *Latvija 100* na zagranicznych platformach (tj. międzynarodowych festiwalach filmowych, dniach kina łotewskiego za granicą, w zagranicznych mediach)²¹⁶. W etapie piątym (*urodziny i obdarowywanie Łotwy*) Ministerstwo Kultury i Narodowe Centrum Filmowe Łotwy zobligowano do stworzenia i realizacji programu 16 filmów pt. *Filmy łotewskie na stulecie Łotwy* (łot. *Latvijas filmas Latvijas simtgadei*)²¹⁷. Efektem programu miało być powstanie artystycznych, wysokiej jakości filmów, różnorodnych gatunkowo i znaczących dla społeczeństwa. Filmy te miały podejmować takie tematy, jak historia Łotwy, jej państwowość i tożsamość narodowa w celu podniesienia świadomości społecznej na temat rozwoju państwa łotewskiego²¹⁸. Program zrealizowano zgodnie z pierwotnymi założeniami. W latach 2017-2018 ukazało się 6 pełnometrażowych filmów fabularnych, 2 pełnometrażowe animacje i 8 filmów dokumentalnych²¹⁹.

Program obchodów stulecia Republiki Estońskiej *Eesti Vabariik 100* (lub *EV 100*) obejmował okres od kwietnia 2017 roku do lutego roku 2020. W przypadku *EV 100* akcent z charakteru instytucjonalnego i scentralizowanego został przesunięty na

²¹⁶ Narodowy plan obchodów stulecia państwa łotewskiego na lata 2017-2021 (łot. *Latvijas valsts simtgades svinību nacionālais pasākumu plāns 2017-2021*). Źródło: https://lv100.lv/Uploads/2017/01/16/LV100_nacionalais_pasakumu_plans.pdf, s. 9. [data dostępu: 23.08.2022].

²¹⁷ Tamże, s. 15.

²¹⁸ *Latvijas Filmas, Latvijas Simtgadei/Latvian Films for Latvian Centenary*, red. K. Matīsa, Rīga: Nacionālais kino centrs, 2017, s.5.

²¹⁹ Pełna lista filmów dostępna pod adresem: <https://www.nkc.gov.lv/en/films-latvian-centenary-0> [data dostępu: 22.08.2022].

podejście bardziej rozproszone i prospołeczne. Z prezentacji przygotowanej przez Komitet Organizacyjny *EV 100* i *Riigikantselei* (Kancelarię Stanu), dowiadujemy się, że program bazuje na zorientowanej na przyszłość celebracji przeszłości (podkreślona jest szczególna rola dzieci i młodzieży w tym procesie)²²⁰. Ponadto program miał na celu zachęcanie Estończyków mieszkających w kraju i za granicą do samoorganizacji i podejmowania własnych pozaprogramowych inicjatyw lokalnych²²¹. Obchody stulecia państwa estońskiego składały się z pięciu etapów, które zawierały łącznie 12 podprogramów – *nasza ziemia, nasze państwo, nasi ludzie, nasza wolność i nasza przyszłość*²²².

Estoński Instytut Filmowy był jedną z instytucji publicznych biorących udział w programie. Przygotowania do jego realizacji rozpoczął znacznie wcześniej – nabór wniosków do konkursu z okazji stulecia niepodległości otwarto w grudniu 2012 roku. W pierwszej rundzie, trwającej do czerwca 2013 roku, wpłynęło 165 wniosków²²³, ale ostatecznie jury w kilku turach wyłoniło 9 projektów (5 pełnometrażowych filmów fabularnych, 1 pełnometrażową animację, 2 filmy dokumentalne i dziesięcioodcinkowy serial telewizyjny²²⁴), które w konsekwencji zrealizowano. Większość twórców filmowych, którzy uzyskali możliwość realizacji własnych projektów, było debiutantami.

W okresie 2015-2020 (od momentu rozstrzygnięcia konkursu filmowego do końca funkcjonowania programu) wzrosła liczba wyprodukowanych pełnych metraży (7 filmów w roku 2015, 15 filmów w roku 2020). Wzrósł również – poza spadkiem w 2016 i 2017 roku – procentowy udział produkcji krajowych na rynku estońskim (w 2017 – 8,04% i aż 26,72% w roku 2020). Estoński Instytut Filmowy, podsumowując działania w ramach obchodów stulecia państwowości Estonii, podkreślał, że program pozwolił zdynamizować rozwój branży filmowej²²⁵. Udział w projektach finansowanych w ramach programu pozwolił na rozwój umiejętności pracowników branży filmowej oraz stworzył

²²⁰ Prezentacja *Eesti Vabariik 100. Eesti Vabariik 100 programmi ülesehitus ja korraldus*, <https://core.ac.uk/download/pdf/79108762.pdf> [data dostępu: 24.08.2022].

²²¹ Tamże.

²²² A. Printsmann, H. Linkola, A. Zariņa, M. Vološina, M. Häyrynen, H. Palang, *Landscape 100: How Finland, Estonia and Latvia Used Landscape in Celebrating their Centenary Anniversaries*, "European Countryside" 2019, 2(11), s.195.

²²³ *Eesti Vabariik 100 mängufilmide konkurss tõstab esile uue põlvkonna filmitegijad*, <https://www.filmi.ee/eesti-vabariik-100-mangufilmide-konkurss-tostab-esile-uue-polvkonna-filmitegijad> [data dostępu: 24.08.2022].

²²⁴ Z pełną listą można zapoznać się na stronie Estońskiego Instytutu Filmowego: <https://filmi.ee/en/movies/estonia-100> [dostęp: 25.08.2022].

²²⁵ *EV100 filmiprogrammi kokkuvõte*, <https://filmi.ee/filmid/ev-100/ev100-filmiprogrammi-kokkuvote> [data dostępu: 26.08.2022].

nowe możliwości dla potencjalnej współpracy międzynarodowej²²⁶. Joosep Matjus, reżyser sfinansowanego w ramach *EV 100* dokumentu *The Wind Sculpted Land* (est. *Tuulte tahutud maa*, 2018), podkreślił, że program był ważnym impulsem do wzrostu zaufania między widzami a kinematografią estońską, a dodatkowe fundusze udowodniły, że estoński film ma duży potencjał, by przemówić do widzów, inicjować dyskusje i wzbudzać zainteresowanie estońską historią i przyrodą²²⁷. Większość filmów z programu *EV 100* pomyślnie przeszła również dystrybucję festiwalową²²⁸.

Jeśli opisane programy są z grubsza usystematyzowane instytucjonalnie i przyniosły wymierne korzyści dla branż filmowych Litwy, Łotwy i Estonii, to jak to wygląda od strony odbiorców, którzy są nieodłącznym elementem pamięciotwórczego systemu medialnego, a także z perspektywy samych twórców? W badaniu dotyczącym wpływu brandu *Estonia 100* na program filmowy na podstawie ankiet internetowych (dotyczyły one osób, które obejrzały co najmniej jeden film z programu *EV 100*) wyszczególniono kilka tendencji. Zgodnie z badaniem fakt przynależności do programu z reguły nie wpływał na decyzję o obejrzeniu danego filmu²²⁹ i respondenci nie mieli silnych skojarzeń między oglądanymi filmami a brandem *Estonia 100*, choć różniło się to w zależności od filmu²³⁰. Choć respondenci nie dostrzegli szczególnego związku między większością filmów a programem, zgodzili się, że te produkcje odzwierciedlają estońską historię i kulturę (choć różniło się to w zależności od konkretnej produkcji)²³¹. Mimo pewnego rozdźwięku między intencją instytucjonalną a odbiorem społecznym programu badacze zakładają (bazując na opiniach ekspertów pozyskanych z wywiadów), że objęcie tych produkcji marką parasolową *Estonia 100* zapewnia im lepszą widoczność i rozpoznawalność w dłuższej perspektywie (w przeciwieństwie do produkcji spoza programu), z czym wiąże się ich szczególna rola w dziedzictwie kulturowym Estonii²³². Badanie sugeruje, że prawdopodobnie nie marka jako taka, ale zwiększone finansowanie i uwaga mediów przyniosły korzyści dla branży filmowej, co może być inspirującym przykładem dla twórców przyszłych inicjatyw takiego typu²³³.

²²⁶ Tamże.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ Tamże.

²²⁹ K. Jaanson, U. Rohn, *Film Branding: How the Estonia 100 umbrella brand influenced production, marketing and consumption of the Estonia 100 films*, "Baltic Screen Media Review" 2019, nr 7, s. 44-45.

²³⁰ Tamże, s. 44, 47.

²³¹ Tamże.

²³² Tamże, s. 48.

²³³ Tamże, s. 49.

Interesujące badanie odnośnie programu *Latvijas filmas, Latvijas simtgadei* zrealizowały badaczki z Łotewskiej Akademii Kultury, które przeprowadziły 16 wywiadów pogłębionych z twórcami filmów dofinansowanych w ramach programu. Podstawowym dylematem była kwestia pogodzenia swobody twórczej z zapotrzebowaniem społecznym na sztukę w zdefiniowanym kontekście społecznohistorycznym²³⁴. W wyniku badań udało się ustalić kilka dominujących modeli rozwijania pomysłów twórczych na film w ramach programu (oscylujących od przesłanek *stricte* indywidualnych do ugruntowanych w interesie zbiorowym)²³⁵. W zależności od modelu reżyserzy uznali program za możliwość rozwoju istniejących długo przez ogłoszeniem konkursu indywidualnych pomysłów twórczych, finalizacji planowanych wcześniej projektów charakteryzujących się synergią osobistego zainteresowania i społecznego znaczenia wybranego tematu lub celowej realizacji filmu z uwzględnieniem potrzeby reprezentacji treści narodowo-patriotycznych (w tym przypadku podkreślano, że takie filmy nie powstałyby, gdyby nie program)²³⁶. Reżyserzy dowodzili w wywiadach, że program *Latvijas filmas, Latvijas simtgadei* pozytywnie wpłynął na rozwój ich idei twórczych, podkreślając przy tym polityczne, społeczne i osobiste znaczenie programu, który w zaproponowanym kształcie nie stanowił zagrożenia dla ich wolności artystycznej²³⁷.

Z przytoczonych badań wynika, że programy realizowane przez bałtyckie instytucje filmowe w ramach ogólnonarodowych obchodów stulecia niepodległości były kamieniem milowym dla kinematografii bałtyckich. Przykłady tych programów udowadniają, że znormatywizowane praktyki instytucjonalne mogą pozytywnie wpłynąć na krajową produkcję filmową oraz zwiększyć zainteresowanie widzów rodzimym kinem – w szczególności, gdy mamy do czynienia z połączeniem specyfiki medium filmowego z istotnym pod względem praktyk upamiętniania wydarzeniem o charakterze konsolidacyjnym. Niesie to ze sobą pewne ograniczenia na poziomie tematyki, sposobów reprezentacji itp., które określają specjalnie powołane do tego organy i publikowane przez nie teksty normatywne.

Filmy powstałe w ramach programów bałtyckich instytucji filmowych oparte są na klasycznych schematach narracyjnych i operują czytelnymi metaforami i aluzjami,

²³⁴ A. Laķe, L. Brutāne, K. Petkeviča, *Collective and Individual Factors in the Development of Creative Ideas in Art: The Perspective of Film Directors*, „Filosofija. Sociologija” 2021, t. 32, nr 4, s. 407-408.

²³⁵ Tamże, s. 413.

²³⁶ Tamże, s. 414.

²³⁷ Tamże.

zawierają niedwuznaczną symbolikę narodowo-patriotyczną (choć w wielu filmach podkreślony jest ambiwalentny charakter wydarzeń, a bohaterowie stają przed trudnymi wyborami moralnymi). Takie podejście wpisuje te filmy w ramy przytoczonych wcześniej rozważań Assmanna i Erll, tj. w ramy pamięci kulturowej mitologizującej przeszłość i tworzącej instytucjonalnie i medialnie zapośredniczony, skodyfikowany system reprezentacji. Treści (na przykład filmy), cyrkulując wewnątrz tego systemu, mogą stanowić punkt odniesienia dla jednostki dążącej do autodefinicji w kontekście zbiorowym lub dla jednostki będącej częścią zbiorowości, do której te teksty się odwołują. Medium filmowe, uzewnętrzniając we właściwy mu sposób treści pamięci kulturowej, wywołuje odpowiedzi kulturowe (taką odpowiedzią może być większa niż przeciętna oglądalność filmów o tematyce historyczno-patriotycznej). Tym samym film, zależny od instytucjonalnie administrowanych form bezpośredniego lub pośredniego (na przykład w postaci zachęt finansowych) wsparcia publicznego, może przybierać kształt tekstu formatywnego w kontekście pamięciotwórczym, a instytucje go wspierające stają się rodzajem normotwórczych instytucji pamięci.

Większość z filmów objętych opisanymi programami zostanie przeanalizowana w kolejnym rozdziale.

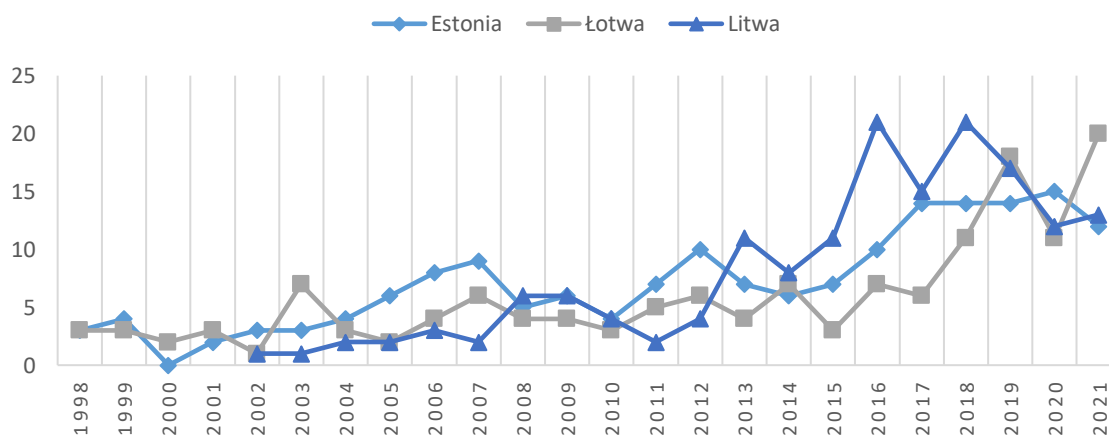
Powstanie, rozwój i w konsekwencji wzmocnienie instytutów filmowych sprzyjało wzrostowi produkcji filmowej w tym regionie. Odzwierciedlają to chociażby roczne raporty zbiorcze²³⁸ zawierające najważniejsze dane dotyczące funkcjonowania litewskiej, łotewskiej i estońskiej kinematografii oraz roczne katalogi filmów przygotowywane przez instytuty filmowe krajów bałtyckich, które zawierają informacje o zrealizowanych i planowanych projektach filmowych wspieranych ze środków tych instytucji. Na podstawie informacji z raportów i katalogów publikowanych w otwartym dostępie można stworzyć ogólny portret tych kinematografii oraz wybrać właściwe dzieła filmowe, które później zostaną przeanalizowane. Z tych publikacji wynika, że instytucjonalizacja (lub nowelizacja prawa warunkującego działalność instytutów filmowych) przemysłu kinematograficznego była impulsem przyczyniającym się do znacznego wzrostu produkcji filmowej w tych krajach oraz urozmaicenia krajowej oferty filmowej. Niebagatelną rolę w dynamizacji rynku produkcji i dystrybucji filmowej

²³⁸ Raporty publikowane są od 2004 roku na stronach instytutów filmowych krajów bałtyckich.

odegrały również instytucjonalne programy zainicjowane z okazji obchodów stulecia niepodległości krajów bałtyckich.

Poniższy wykres przedstawia dynamikę rozwoju przemysłów filmowych krajów bałtyckich przed instytucjonalizacją i w jej trakcie.

Wykres 1. Liczba pełnometrażowych filmów fabularnych (w tym animacji) wyprodukowanych przez poszczególne kraje bałtyckie (1998-2021; w przypadku Litwy 2002-2021)



Jeśli uznamy liczbę wyprodukowanych pełnometrażowych filmów fabularnych (w tym animowanych) za miarodajny wyznacznik sukcesu tej czy innej kinematografii (choćby z uwagi na to, że produkcja filmu fabularnego pochłania najwięcej środków pieniężnych i jest bardziej pracochłonna), to zdecydowanie można powiedzieć, że instytucjonalizacja przemysłów filmowych krajów bałtyckich przyniosła pozytywne skutki, co obrazuje Wykres 1. Po spadku produkcji filmowej w czasie globalnego kryzysu finansowego 2007-2009, który najbardziej dotknął Łotwę (w 2009 roku ten kraj zaliczył najgłębszą recesję na świecie – spadek PKB wówczas wyniósł niemalże 18%²³⁹), przemysły filmowe krajów bałtyckich zaczęły powoli zwiększać swoje obroty – w przypadku Łotwy i Estonii wzrost widzimy już w 2011 roku, na Litwie sytuacja polepszyła się rok później. Zbiega się to z procesem instytucjonalizacji tych kinematografii. Uchwalenie nowej ustawy filmowej na Łotwie pozwoliło uchronić krajowy przemysł filmowy przed zapaścią (w 2009 roku na Łotwie wyprodukowano 4 pełne metraże, w pokryzysowym 2010 roku 3, a w 2011 już 5 tytułów). W Estonii sytuacja ulega poprawie w 2015 roku – od tego czasu liczba produkowanych w tym kraju pełnych metraży stabilnie się zwiększa (oprócz okresu pandemicznego), co jest skutkiem

²³⁹ <https://www.imf.org/en/News/Articles/2015/09/28/04/53/socar021810a> [data dostępu: 21.08.2022].

zwiększenia budżetu Estońskiego Instytutu Filmowego i wprowadzenia mechanizmu zachęt podatkowych.

Skokowy wzrost produkcji filmów pełnometrażowych na Litwie (2 tytuły w 2011 roku, 5 w 2012 i aż 11 w 2013 roku) przypada na czas inicjacji Litewskiego Centrum Filmowego. Kolejny wzrost w tym kraju przypada na okres 2014- 2016 (8 tytułów w 2014 roku, 11 w 2015 i aż 21 w roku 2016), co można powiązać z wprowadzeniem mechanizmu zachęt podatkowych, które miały na celu przede wszystkim przyciągnięcie inwestycji zagranicznych do litewskiego przemysłu filmowego. Litewscy badacze potwierdzają przypuszczenie, że instytucjonalizacja przemysłu filmowego ich kraju i wprowadzenie zachęt przyniosła korzystne skutki²⁴⁰. Poza tym istotną rolę odegrała zmiana podejścia do produkcji filmowej na poziomie decydentów politycznych – akcent został przesunięty z instrumentalnego traktowania kina jako specyficznej platformy społecznej na postrzeganie środków publicznych jako inwestycji w przemysł kreatywny²⁴¹.

Powyższe ustalenia determinują wybór filmów, które zostaną poddane analizie w dalszej części pracy. Wcześniej, opisując cele regulaminowe instytutów filmowych krajów bałtyckich, wspominałem o pewnych datach granicznych – były to daty powstania lub reformowania tych instytucji. Dokładne opisanie trzech dekad historii kina trzech krajów byłoby zadaniem skomplikowanym, grożącym uogólnieniami i nieprecyzyjnością badań. Poza tym należy uwzględnić kwestię dostępności informacji na temat rozwoju tych kinematografii po rozpadzie ZSRR i samych filmów – wydaje się, że jest pewna luka w refleksji dotyczącej kina Litwy, Łotwy i Estonii, jeśli chodzi o okres po 1991 roku do momentu ostatecznej instytucjonalizacji tych kinematografii, która nastąpiła pod koniec pierwszej lub na początku drugiej dekady XXI wieku. Z tego powodu postanowiłem zawęzić zakres czasowy, na którym się skupię w dalszej części pracy.

²⁴⁰ T. Mitkus, V. Nedzinskaitė, *Promoting competitiveness in creative industries: changes and trends of Lithuanian film industry in 21st century*, "Creativity Studies" 2017, vol. 10(1), s. 16-17.

²⁴¹ Tamże.

2.3. Kryteria wyboru filmów

Wybierając filmy, które przeanalizuję w kolejnym rozdziale, kierowałem się – poza kryterium czasowym – treścią filmów. Opisana na początku pracy metodologia zorientowana jest przede wszystkim na narrację o charakterze historycznym. Osadzenie metodologii w rozważaniach metahistorycznych Haydena White’a znacząco zawężyło zakres tematyki i sposobów jej reprezentacji, co jest korzystne dla rozprawy, gdyż umożliwia jej ustrukturyzowanie.

Wspominałem również o znaczeniu pełnometrażowego filmu fabularnego jako kryterium sukcesu lub niepowodzenia strategii realizowanych przez instytuty filmowe. Z uwagi na to, że filmy fabularne generują największe zainteresowanie widowni i funkcjonują z reguły w różnych kanałach dystrybucyjnych znacznie dłużej i bardziej „intensywnie” niż inne formy filmowe, można uznać je za reprezentatywny materiał analityczny odzwierciedlający pierwotne założenia pracy. Z tego powodu skupię się wyłącznie na fabularnych produkcjach pełnometrażowych (wyłączając filmy animowane, gdyż takowe nie powstały, jeśli chodzi o tematykę historyczną).

Oczywistym kryterium jest „przynależność” narodowa analizowanych filmów w kontekście produkcyjnym – przeanalizuję filmy, które powstały w krajach bałtyckich (również koprodukcje) przy wsparciu opisanych instytucji filmowych realizujących, między innymi, programy publiczne w zakresie produkcji i dystrybucji filmowej.

Podsumowując, głównymi kryteriami wyboru filmów do analizy są:

- przynależność filmu do kinematografii krajów bałtyckich na podstawie danych dotyczących produkcji filmów i ich finansowania ze środków publicznych administrowanych przez krajowe organy finansujące;
- data produkcji filmu – analizowane filmy (z uwagi na powyższe kryterium wiążące ich wybór z finansowaniem publicznym) musiały być wyprodukowane po momencie powstania/zreformowania krajowych instytucji filmowych (dla filmów łotewskich taką datą jest 2010 rok, litewskich – 2012, a estońskich – 2013). Datą graniczną w przypadku wszystkich filmów jest rok produkcji 2021 – z uwagi na niedostępność wszystkich filmów wyprodukowanych w kolejnych latach w czasie powstania rozprawy;
- z uwagi na założenia metodologiczne pracy tematyka filmów ma odnosić się do wydarzeń postrzeganych jako historyczne, tzn. będących kulturowym i tożsamościowym odnośnikiem dla praktyk pamiętania zbiorowego w krajach bałtyckich. Z tego powodu nieodłącznym elementem analiz będą odniesienia

kulturowe i historyczne, które mają na celu uwypuklenie tożsamościowego charakteru przedstawianych w poszczególnych filmach wydarzeń.

Należy odnotować, że filmy wybierane są na podstawie danych pochodzących z cytowanych już raportów *Baltic Films Facts&Figures* za lata 2010-2022 publikowanych na oficjalnych stronach internetowych instytucji filmowych krajów bałtyckich. Wstępna – tj. przeprowadzona na wczesnym etapie badań – analiza wybranych filmów wykazała zbieżność w zakresie tematyki i sposobów jej reprezentacji we wszystkich trzech kinematografiach. Z tego powodu, mając na celu uniknięcie powielania tych samych założeń i wniosków, analizy niektórych filmów będą przeprowadzane łącznie – w tym przypadku zwrócę uwagę na podobieństwa tematyki, sposobów jej reprezentacji, sposobów prowadzenia narracji, portretowania doświadczeń wewnętrznych bohaterów uwypuklających tożsamościowy charakter narracji zgodnie z opisaną wcześniej metodologią itp. Pod uwagę będą oczywiście wzięte różnice kontekstów kulturowych i historycznych, co jednak nie spowoduje konieczności wprowadzenia trzech oddzielnych podrozdziałów dla każdej z opisywanych kinematografii. Z tego powodu analizy będą skupiać się na powtarzających się w kinie krajów bałtyckich zagadnieniach tematyczno-problemowych, z wyjątkiem niektórych produkcji, które będę analizował w osobnych podrozdziałach z uwagi na ich specyfikę produkcyjną lub artystyczną.

3. Narracje tożsamościowe w kinie krajów bałtyckich – rozdział analityczny

W tym rozdziale są umieszczone analizy filmów wybranych na podstawie przytoczonych wcześniej kryteriów.

Filmowe narracje o charakterze historycznym powstające w krajach bałtyckich od momentu instytucjonalizacji ich przemysłów filmowych cechują się powtarzalnością tematyczną. Zdecydowana większość filmów przedstawia istotne z punktu widzenia współczesnej historiografii krajów bałtyckich wydarzenia XX-wieczne. Najczęściej przewija się wojenna lub okołowojeńska tematyka. W kinie litewskim w większości wypadków sięgano po tematy na różne sposoby odwołujące się do antysowieckiego, partyzanckiego ruchu oporu (czyli tak zwanych „leśnych braci”)²⁴² działającego po drugiej wojnie światowej na terytoriach litewskich. W kinie łotewskim i estońskim ta tematyka z reguły dotyczy *stricte* czasów drugiej wojny światowej, a w kinie łotewskim również pierwszej wojny światowej i okresu wojny o niepodległość (1918-1920). Kolejny, często występujący temat dotyczy okresu sowieckiego. Można go podzielić na kilka odrębnych podtematów odnoszących się do różnych etapów historycznych – okres stalinowski (temat represji politycznych i w szczególności masowych deportacji ludności krajów bałtyckich w głąb ZSRR), nieliczne filmy dotyczące skomplikowanej codzienności w ZSRR (temat emigracji lub różnych form buntu antysystemowego) oraz okres późnej pieriestrojki i rozpadu ZSRR. Rzadziej występowały tematy dotyczące okresu przed uzyskaniem niepodległości po pierwszej wojnie światowej i okresu międzywojennego, choć te tematy są równie istotne w kontekście tożsamościowym.

Kino historyczne nie tworzy jednolitej konwencji z uwagi na różnorodność sposobów prezentowania właściwej mu tematyki. Przez to często boryka się z problemem wiarygodności wizualnej i faktograficznej, choćby z uwagi na zmieniające się – w zależności od aktualnej kondycji społeczno-politycznej czy kulturowej społeczeństwa – paradygmaty odczytywania tych czy innych wydarzeń stanowiących podstawę fabularną dzieła filmowego. Może to stanowić pewną trudność w przypadku analiz, wszak nie ma uniwersalnego klucza analitycznego, który można by zastosować wobec wszystkich filmów. Niemniej, w przypadku narracji tożsamościowych – jak ustaliłem wcześniej – mamy do czynienia z paradygmatycznymi i w różnym stopniu zmitologizowanymi narracjami, co sugeruje powtarzalność i czytelność elementów warstwy znaczeniowej dzieła filmowego. Pozwala to w pewnym stopniu sklasyfikować wybrane filmy na

²⁴² Na Łotwie i w Estonii działały wówczas podobne ruchy oporu, aczkolwiek skala zjawiska w tych krajach była znacznie mniejsza.

podstawie przekazywanych znaczeń i symboli, a nie tylko według przynależności gatunkowej czy tematycznej. Tożsamość wyłaniająca się z narracji filmowej powinna być skupiona w określonym punkcie – jak ustaliłem, może nim być bohater-fokalizator reprezentujący skodyfikowane postawy i wartości świadczące o jego tożsamości. Tematyka filmu, w połączeniu z kontekstem historycznym i współczesnym (kontekst powstania dzieła czy jego odbioru), wyznaczą kierunek analiz i wskażą na elementy narracji określające tożsamość bohatera. Z uwagi na występujące powiązania tematyczne i formalne między wyselekcjonowanymi filmami najbardziej optymalnym rozwiązaniem będzie przeprowadzenie analiz problemowych, które zweryfikują tezy zawarte w poprzednich rozdziałach i pozwolą sformułować syntetyczną diagnozę dotyczącą tożsamościowego wymiaru narracji filmowych o charakterze historycznym powstających w krajach bałtyckich.

3.1. Tematyka wojenna w kinie krajów bałtyckich

Temat wojenny jest charakterystyczny dla filmowych narracji historycznych wielu kinematografii. Kino krajów bałtyckich nie stanowi wyjątku, wszakże narody zamieszkujące te tereny niejednokrotnie doświadczały na różne sposoby okrucieństw wojennych, które w znacznym stopniu wpływały na rozwój samoświadomości narodowej i w konsekwencji suwerennej państwowości. Temat wojenny jest kanwą wielu (auto)opowieści, również filmowych.

Ten i kolejne podrozdziały będą zawierać analizy filmowe, mające na celu nie tylko sprawdzenie funkcjonalności zaproponowanych przeze mnie w poprzednich rozdziałach hipotez osadzonych w wybranej metodologii, ale również zweryfikowanie wagi tematyki historycznej (w tym przypadku wojennej) w kształtowaniu narracji tożsamościowych w kinematografiach krajów bałtyckich. Zanim jednak do nich przejdę, chciałbym przyjrzeć się nieco bliżej analizowanemu w tym podrozdziale przedmiotowi, czyli filmowi wojennemu.

Rozpatrywanie filmu wojennego w kategoriach gatunkowych znacząco by ułatwiło dość skomplikowane zadanie, którym jest analiza filmowa. Podchodząc do tego tematu bardziej praktycznie, należy stwierdzić, że kino wojenne boryka się z tym samym problemem, co każda historyczna narracja filmowa – z uwagi na ambiwalentność i różnorodność tematyki historycznej nie sposób dokładnie zidentyfikować jego cech.. Definiowanie wyróżników formalnych i narracyjnych kina historycznego (i wojennego) często powiązane jest ze sferą wyobrażeń na temat historii, które różnią się w zależności od czasu powstania dzieła, kontekstów społeczno-kulturowych i politycznych itd. Pomocne w tym przypadku będą dotychczasowe ustalenia metodologiczne, które pozwolą przeanalizować wyselekcjonowane przykłady filmowe.

Jak ustaliłem wcześniej, filmy mogą pełnić funkcję pamięciotwórczą, co może potencjalnie przekładać się na sposoby autopercepcji w kontekście tożsamościowym. Lokuje to filmy wojenne w sferze społecznej. W pracy Roberta Eberweina *The Hollywood War Film* zawartych jest wiele ciekawych spostrzeżeń na temat kina wojennego. Próbując opisać genezę gatunku wojennego w kinie, Eberwein odwołuje się do strukturalistycznego podejścia Thomasa Schatza dotyczącego gatunków jako takich – poszczególne gatunki funkcjonują jako mity w określonym czasie i miejscu, umożliwiając zbiorowościom zrozumienie i negocjowanie bieżących doświadczeń oraz konstruowanie sieci opowieści i obrazów niejako objaśniających rzeczywistość i

regulujących porządek społeczny²⁴³. Eberwein uwypukla – podobnie jak zdecydowana większość autorów piszących o kinie wojennym – niespójność definicji gatunku. Wyróżnia jednak dwa zasadnicze podejścia – jedni definiują kino wojenne w odniesieniu do konkretnych sytuacji narracyjnych uwarunkowanych kontekstem historycznym, drudzy umieszczają go w obrębie innych gatunków²⁴⁴. Myślę, że optymalnym rozwiązaniem jest zastosowanie podejścia syntetycznego, tj. połączenia obu perspektyw, ponieważ niemożliwa jest analiza filmu wojennego bez umiejscowienia go w kontekstach historycznych i kulturowych warunkujących w pewnej mierze sposoby reprezentacji wydarzeń, ale również bez uwzględnienia innych strategii gatunkowych, które w większym lub mniejszym stopniu występują w narracjach takiego rodzaju.

Doświadczenie wojenne w skali narodowej często stanowi mocno skodyfikowany odnośnik kulturowy i tożsamościowy. Przykładem jest choćby specyficzny model upamiętniania wielkiej wojny ojczyźnianej (1941-1945) w niektórych krajach postsowieckich, który jest oparty na zmitologizowanych narracjach o bohaterstwie i potędze mitycznego narodu sowieckiego i partii. Na gruncie współczesnego kina najdobitniej ten model reprezentuje kino rosyjskie, które w pewnym sensie jest jednym z mediów legitymizujących partykularne wizje władz tego kraju.

Po krótkotrwałym rewizjonizmie lat 90., który miał na celu zdyskredytowanie komunistycznych makronarracji i wprowadzenie do dyskursu publicznego alternatywnych sposobów myślenia i mówienia o przeszłości, wraz z rozpoczęciem ery Putinowskiej nastąpił powrót do już znanych, choć zmodyfikowanych zgodnie z nową linią polityczną, metod przedstawiania przeszłości. Narracje o wielkiej wojnie ojczyźnianej zamiast funkcji refleksyjnej ponownie zyskały funkcję fundacyjną i zdecydowanie wyróżniały się na tle stworzonego w latach 90. modelu imperialnego, który gloryfikował imperialną przeszłość Rosji w celu przypomnienia o czasach rosyjskiej *Belle Époque* (przykładem jest wystawny, przepełniony stereotypowymi reprezentacjami rosyjskości *Cyrulik syberyjski* [ros. *Сибирский цирюльник*, reż. Nikita Michalkow, 1998]).

Po 2000 roku temat wojenny stał się jednym z dominujących tematów historycznych w kinie rosyjskim. Stabilizująca się polityczna i gospodarcza koniunktura sprzyjała produkcji coraz to droższych filmów, z których wiele można rozpatrywać jako typowe blockbustery. Birgit Beumers, analizując genezę i funkcje radzieckich i

²⁴³ R. Eberwein, *The Hollywood War Film*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010, s. 7.

²⁴⁴ Tamże, s. 42-45.

rosyjskich blockbustarów, pisała, że takiego rodzaju kino w kluczowych momentach historycznych stanowi niepolityczny, rozrywkowy czynnik rozpraszający, choć jednocześnie zapewniało ono stabilność poprzez przestrzeganie konwencji gatunkowych²⁴⁵. Ponadto, pisze Beumers, konwencje gatunkowe, na których bazują blockbustery, odwołują się do rozpoznawalnych struktur literackich, konwencji kulturowych i tradycji narodowych, co przekształca schematy gatunkowe w mit i nadaje gatunkowi funkcję ustanawiania harmonii w chwili konfliktu²⁴⁶.

Zwycięstwo w wojnie zaczęto postrzegać od lat 90. nie jako niekwestionowane osiągnięcie partii (czy władzy), lecz jako pochodną heroizmu jednostek tworzących jednolitą strukturę opartą na wspólnej, „rosyjskiej” aksjologii. Tworzy to przekaz w pewnym sensie spersonalizowany – z wyraźnie zarysowanym bohaterem, będącym „nośnikiem” znanych wartości, z którym łatwiej jest się zidentyfikować. Transnarodowy wymiar tego wydarzenia w Rosji został spłaszczony – akcja w filmach o wielkiej wojnie ojczyźnianej skupia się raczej na postaciach identyfikujących się (często w domyśle) jako Rosjanie, a rola innych narodowości jest marginalizowana. Filmy o wojnie bazują na przeciwstawieniu rosyjskiego „ja” zbiorowego z reguły skrajnie negatywnie nacechowanemu wrogowi. Taka perspektywa była charakterystyczna już dla kina sowieckiego lat 30. XX wieku, w którym funkcjonował ideologiczny podział na swoich i wrogów, mający swoje podłoże w stalinowskiej historiozofii wykorzystywanej dla fałszowania pamięcią historycznej w celach propagandowych²⁴⁷.

Charakterystyczne dla liminalnych okresów (na przykład wojny) tożsamościowe problemy „protagonistów” w filmach transformowane są w ekstatyczną deklarację ich przynależności do zbiorowości czy repetytywne pokazywanie symboliki narodowej²⁴⁸. Można to potraktować jako wynik inwolucji socrealizmu (literaturoznawca i krytyk literacki Mark Lipowieckij używa pojęcia *post-soc* oznaczającego konstrukty ideologiczno-artystyczne powstałe w wyniku reaktualizacji dyskursu socrealistycznego wpisującego się w proces późnego postmodernistycznego mitotwórstwa²⁴⁹) oraz znamie

²⁴⁵ B. Beumers, *Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?*, „Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavists”, 2003 t. 62, nr 3, s. 443.

²⁴⁶ Tamże, s. 445-445.

²⁴⁷ J. Wojnicka, *Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego*, Kraków: Universitas, 2019, s. 145-147.

²⁴⁸ M. Lipowieckij, *Paralogii. Transformacji (post)modernistycznego dyskursu v russkoj kulture 1920-2000-kh godov*, Moskwa: Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2008, s. 737.

²⁴⁹ Tamże, s. 752.

kryzysu państwa rosyjskiego²⁵⁰, które usiłuje znaleźć w medium filmowym czynnik konsolidujący Rosjan.

Modelowym przykładem nowej narracji o wojnie jest międzynarodowa superprodukcja *Stalingrad* (ros. *Сталинград*, reż. Fiodor Bondarczuk, 2013). Tłem historycznym filmu jest bitwa stalingradzka (23 sierpnia 1942 – 2 lutego 1943), która jest toposem oficjalnej rosyjskiej historiografii, symbolizującym bohaterstwo i solidarność Rosjan. Narracja *Stalingradu* jest kolażem powtarzających się kodów gatunkowych (film wojenny, melodramat, dramat psychologiczny itd.). Zastosowano klamrę narracyjną, która powiela wspomniane mity supremacyjne: rosyjscy ratownicy pomagają Japończykom (akcentowanie tego gestu „dobrej woli” wybrzmiewa inaczej, gdy przypomnimy sobie, że Rosja toczy z Japonią spór o Wyspy Kurylskie) likwidować następstwa serii trzęsień ziemi w 2011 roku. Wśród ratowników znajduje się lejtnant Astachow (Siergiej Bondarczuk mł.), który opowiada historię życia swojej matki Katii (Marija Smolnikowa) odnalezionej pod gruzowiskiem turystce z Niemiec (kolejne akcentowanie mitycznej „szerokości duszy rosyjskiej”). Podważa to obiektywność dzieła – na samym początku dostajemy sygnał, że oglądamy zsubiektywizowaną, pokrzepiającą historię o charakterze legendy, czy wręcz bajki, odzwierciedlającej dychotomię dobro–zło i zawierającej konstruktywny morał.

Katia, w zajętej przez resztki plutonów czerwonoarmistów kamienicy, ramię w ramię z żołnierzami staje w obronie domu (tego „materialnego”, jak i symbolicznego, tzn. ojczyzny). Otoczona pięcioma mężczyznami Katia wchodzi w nienacechowane seksualnie relacje z każdym z bohaterów. Jest „idealną Rosjanką” – waleczną patriotką, troskliwą gospodynią, subtelną kobietą. Druga linia narracyjna przedstawia erotyczną relację młodej Maszy (Jana Studilina) z niemieckim kapitanem Kahnem (Thomas Kretschmann). Jest to sposób na utwierdzenie wzorców „prawdziwej rosyjskości” – szanujący się nawzajem, szlachetni Rosjanie przeciwstawieni są perwersyjnym, okrutnym Niemcom, a zdrajcom (ideologicznym), takim jak Masza, zostanie wymierzona kara. Bitwa stalingradzka jest jedynie pretekstem do rozwoju akcji, jest *czuwającą* nad bohaterami makronarracją budującą napięcie dramaturgiczne. Uwaga widzów kierowana jest na indywidualne charaktery bohaterów i ich relacje. Film ma czytelną konstrukcję, bazującą na archetypach, co sprawia, że zostanie on zrozumiany przez widza niekompetentnego historycznie. Uproszczenia są jednak z nawiązką kompensowane

²⁵⁰ P. Gorlewska, *Szukając kina, które da się oglądać*, „Ekrany”, 2017, t. 39, nr 5, s. 13.

poprzez przypominającą o rosyjskości ikonografię i ideologizację przekazu, a więc schematyzm nie eliminuje charakteru ideologicznego dzieła, co lokuje film Bondarczuka w sferze *post-soc*.

Za pomocą tematu wojny i zwycięstwa wytwarzany jest uproszczony archetyp walki Rosjan z wrogiem, który jest lokowany w ramach różnych gatunków filmowych i funkcjonuje w odmiennych warunkach czasoprzestrzennych. Wykreowany w kinie rosyjskim mit wojenny oraz przekonanie o ciągłym zagrożeniu zewnętrznym jest ponadto objawem militaryzacji współczesnej kultury rosyjskiej²⁵¹. Powszechność reprezentacji tego mitu w kinie i dyskursie publicznym przyzwyczajają Rosjan do odbierania wojny jako normy i utrwała przekonanie o nieustannej walce z często nieokreślonym wrogiem jako o wydarzeniu na poziomie meta, które napędza historię kraju²⁵².

W krajach bałtyckich – po demontażu systemu komunistycznego – zostały wypracowane modele przedstawiania wydarzeń wojennych, które w wielu aspektach stoją w kontrze do modelu radzieckiego i rosyjskiego. Dotyczy to przede wszystkim warstwy znaczeniowej i wizualnej filmów o tematyce wojennej, ponieważ rozwiązania gatunkowe i stylistyczne najczęściej są podporządkowane zdefiniowanym konstrukcjom narracyjnym. Jednym z głównych celów bałtyckich polityk pamięci jest celebrowanie i zachowanie pamięci o narodowych traumach związanych z okupacją sowiecką i niemiecką. Korespondujące ze sobą strategie upamiętniania wspólnej traumy mają na celu utrwalenie statusu ofiary i przypomnienie zbrodni popełnionych przez władze komunistyczne w przeszłości, co niewątpliwie wpłynęło na specyfikę tematyczną filmów dotyczących wydarzeń wojennych.

Tematyka wojenna w kinie krajów bałtyckich (szczególnie dotyczy to filmów odnoszących się do wydarzeń lat 40. XX wieku) najczęściej jest sprzężona z reprezentacjami represji politycznych i kolektywizacji, które nastąpiły po wojnie. W kinie litewskim mocno wybrzmiewa również temat powojennego, partyzanckiego ruchu oporu (tj. filmy poruszające aspekty działalności „leśnych braci”). Choć temat drugiej wojny światowej jest lejtmotywem w dyskursie audiowizualnym o charakterze historycznym krajów bałtyckich, ważnym tematem jest również nie tak licznie obecny temat ustanowienia niepodległości na przełomie lat 10. i 20. XX wieku. Jednym z najbardziej znanych przykładów filmowych takiego typu są *Imiona wryte w granicie* (est. *Nimed marmortahvilil*, reż. Elmo Nüganen, 2002). Filmowy debiut Nüganena, oparty na

²⁵¹ K. Syska, *Soc-nostalgia. Aktualizacja radzieckich mitów*, „Ekrany”, 2017, t. 39, nr 5, s. 23.

²⁵² M. Lipowieckij, dz. cyt, s. 738.

powieści Alberta Kivikasa pod tym samym tytułem i osadzony w czasach wojny estońsko-bolszewickiej (1918-1920; nazywana jest również wojną o niepodległość Estonii), opowiada o szczególnym bohaterstwie estońskich uczniów. Jest to historia przyspieszonego dorastania grupy chłopców z ostatniej klasy szkoły handlowej w Tartu, którzy, kierując się narodowo-romantycznymi ideałami, decydują się na wzięcie broni do ręki i walkę o niepodległość młodej republiki. Nie do końca rozumieją, jak wielką odpowiedzialność wzięli na siebie, a kiedy słyszą pierwsze strzały, słabo wyszkoleni młodzieńcy w panice uciekają ze swoich pozycji. Szybko jednak odkupują ten czyn w starciu z czerwonoarmistami. Walcząc o prawo do samostanowienia ojczyzny, bohaterowie nabierają cech świadczących o dojrzewaniu ich świadomości tożsamościowej. Równolegle rozwija się wątek miłosny – jeden z bohaterów zakochuje się w dziewczynie mieszkającej na farmie, gdzie upojeni pierwszym zwycięstwem młodzi bojownicy urządzają huczną imprezę. Takie popularne rozwiązanie narracyjne indywidualizuje bohaterów, a zatem umożliwia łatwiejszą identyfikację z nimi i z przyświecającymi im wartościami.

Burza dusz

W dosyć podobnym kluczu zrealizowano debiut pełnometrażowy łotewskiego reżysera Dzintarsa Dreiberģsa *Burza dusz* (łot. *Dvēseļu putenis*) z 2019 roku, który stanowi zarazem modelowy przykład w kontekście tematu rozprawy.

Burza dusz to dramat wojenny i ekranizacja dwutomowej powieści o tym samym tytule autorstwa Aleksandra Grīnsa, która ukazała się w pierwszej połowie lat 30. zeszłego wieku. Film ukazuje okres łotewskiej walki o niepodległość – został w niej zobrazowany okres obejmujący lata 1915-1920, czyli lata pierwszej wojny światowej oraz łotewskiej wojny o niepodległość. Szesnastoletni Artūrs (w tej roli Oto Brantevics) po śmierci matki wstępuje w szeregi formacji strzelców łotewskich Cesarskiej Armii Rosyjskiej i decyduje się na walkę o abstrakcyjnie pojmowaną wolność. Dramatyczne wydarzenia wojenne są tłem procesu dorastania i rozwoju świadomości narodowej głównego bohatera.

Produkcja *Burzy dusz* została sfinansowana z budżetu państwa przy wsparciu Narodowego Centrum Filmowego Łotwy, a o potrzebie powstania takiego filmu dyskutowano na najwyższych szczeblach politycznych już od 2012 roku²⁵³. Wątpliwości

²⁵³ Jak podaje portal informacyjny delfi.lv, w 2012 roku posłowie należący do partii Nacionālā apvienība «Visu Latvijai!»—«Tēvzemei un Brīvībai/LNNK» przeznaczyli 35 tys. euro na produkcję ekranizacji

w środowisku łotewskich filmowców wzbudziła procedura finansowania tego filmu, ponieważ nie figurował on ani w konkursie zorganizowanym przez centrum filmowe z okazji 100-lecia niepodległości, ani w regularnych naborach wniosków. Był to jednak projekt filmowy o wielkim znaczeniu dla elit politycznych Łotwy, powstanie którego nie zależało od obowiązujących procedur biurokratycznych. Film okazał się sukcesem komercyjnym – w niecałe dwa ostatnie miesiące 2019 roku w samej tylko Łotwie obejrzało go ponad 225 tys. widzów²⁵⁴. Jest to liczba bezprecedensowa dla łotewskiej kinematografii – *Burza dusz* tym samym pobiła rekord oglądalności ustanowiony przez słynnych *Strażników Rygi* (łot. *Rīgas sargi*) Aigarsa Grauby z 2007 roku (podczas dystrybucji film Grauby obejrzało 207 tys. widzów).

W przypadku *Burzy dusz* mamy do czynienia ze sfikcjonalizowaną narracją historyczną bazującą na utworze literackim. Powieściowy charakter zbliża film Dreibergera do epickiego schematu fikcjonalizacji historii. Koresponduje to z pojęciem filmu epickiego, które z reguły odnosi się do produkcji spektakularnych, o wielkim budżecie i szerokim zakresie czasowo-tematycznym. Film Dreibergera wpisuje się w tę konwencję. Jednocześnie bazuje on na heroicznej narracji historycznej. Centralną postacią jest *heros* walczący o wolność. Podobnie jak większość filmów epickich, fabuła *Burzy dusz* odwołuje się na różne sposoby do narodowej mitologii, reprodukując tym samym ważne pod względem ideowym treści tożsamościowe. Akcja filmu rozgrywa się w trakcie wojny i poważnego kryzysu obejmującego dłuższy okres, a rozwiązanie centralnego konfliktu ma dalekosiężne skutki. Jest to, by posłużyć się określeniem White'a, typowy dramat odkupienia potwierdzający zwycięstwo dobra nad złem. W przypadku analizowanego filmu tym dobrem jest osiągnięcie wolności, którą bohater utożsamia przede wszystkim z archetypicznie rozumianym domem (byciem-w-domu, posiadaniem domu). Domem stanie się również dla niego niepodległa Łotwa.

Centralną postacią jest Artūrs Vanags. Nazwisko bohatera jest wymowne – na polski można by je przetłumaczyć jako *Jastrząb*. Może to być nawiązanie do łotewskiego XIX-wiecznego eposu narodowego *Lāčplēsis* autorstwa Andrejsa Pumpursa, na

powieści Grīnsa, którą miał pierwotnie wyreżyserować Armands Zvirbulis. W kolejnych latach na produkcję filmu przeznaczano coraz to większe kwoty bezpośrednio z budżetu państwa, co kłóciło się z oficjalnymi procedurami finansowania produkcji filmowej na Łotwie. Źródło: Chłapkowski W., „*Duszy w śnieżnym wichrze*”. *Czto nužno znat o novom latvijskom patriotičeskom blokbastere*, <https://rus.delfi.lv/news/daily/story/dushi-v-snezhnom-vihre-hto-nado-znat-o-novom-latvijskom-patriotičeskom-blokbastere.d?id=46732939&page=2> [data dostępu: 14.10.2021].

²⁵⁴ Wszystkie dane liczbowe pochodzą z raportów rocznych publikowanych na stronie centrum filmowego nck.gov.lv. W 2020 roku film Dreibergera uplasował się na dziesiątym miejscu z ogólną liczbą niecałych 25 tys. widzów.

podstawie którego w 1930 roku, z okazji 10-lecia niepodległości Łotwy, powstał film o tym samym tytule w reżyserii Aleksandra Rusteikisa, w którym wyraźna jest paralela między średniowiecznym wojownikiem Lāčplēsisem, walczącym przeciwko krzyżakom, i Jānisem Vanagsem, walczącym przeciwko rosyjskiej dominacji już w wieku XX. Mamy do czynienia nie tylko ze zbieżnością nazwisk, ale również z podobieństwem konstrukcji narracyjnej dzieł (oba filmy dotyczą ważnej tematyki narodowo-historycznej; wpisują się w schemat epicki; operują metaforami; bohaterowie reprezentują postawy patriotyczno-tożsamościowe: wierność ojczyźnie, upór, odwaga w obliczu śmiertelnego zagrożenia itp.).

Film Dreibergera zdaje się również realizować opisany przez White'a metaforyczny model myślenia historycznego przypisywany schematowi epickiemu. Rzeczywiście, w tym dziele filmowym odnajdziemy wiele czytelnych metafor, które na różne sposoby odwołują się do kwestii tożsamościowej i korespondują z bohaterem-fokalizatorem. Fokalizatorem, czyli podmiotem, poprzez który percypujemy wydarzenia zobrazowane w *Burzy dusz*, jest głównie Artūrs, co uwypuklone jest poprzez odpowiednio użyte filmowe środki stylistyczne.

Akcja filmu zaczyna się w 1915 roku, kiedy ludność cywilna jeszcze nie do końca zdawała sobie sprawę z nadchodzącego zagrożenia. Artūrs wraz z bratem wraca z miasta, gdzie uczęszczają do szkoły. Przez chwilę obserwujemy sielankę łotewskiej wsi, obrazom, utrzymanym w jaskrawej kolorystyce, towarzyszy pogodna muzyka. Po powrocie Artūrsa do domu kamera zaczyna podążać za bohaterem, kierując swoje spojrzenie na rzeczy, na które patrzy Artūrs. Coraz częściej widzimy jego twarz w dużych zbliżeniach, nie ma więc problemu z identyfikacją jego emocji. Ukazane jest przywiązanie Artūrsa do matki. Odwołując się do klasyfikacji Bal i Birkholca, można ustalić, że w tym przypadku mamy do czynienia z focalizacją wewnętrzną (ponieważ bohater funkcjonuje wewnątrz narracji filmowej), ale jednocześnie jest to focalizacja dwóch typów – personalizacji (widzimy bohatera, rozpoznajemy kierunek jego spojrzenia i stan emocjonalny ukazany za pomocą odpowiedniego kadrowania, efektów dźwiękowych itd.) i subiektywizacji (stosowane wówczas są ujęcia z punktu widzenia bohatera) [ilustracje 1.1. i 1.2.]. Przywiązanie do matki można metaforycznie rozpatrywać jako postawę patriotyczną Artūrsa, miłość do archetypicznie rozumianego domu, do którego będzie chciał później wrócić.

W pewnym momencie charakter sceny nagle się zmienia – ład zostaje zaburzony przez Niemców, którzy przybywają do domu Vanagsów, gdyż podejrzewają matkę

bohatera o ukrywanie rosyjskich szpiegów (którzy w rzeczywistości pracowali w gospodarstwie rodziny). Kobieta każe synowi ukryć się pod łóżkiem – chłopak z ukrycia obserwuje wydarzenia, znowuż z dwóch wspomnianych perspektyw fokalizacyjnych. Następnie, po opuszczeniu domu przez matkę i niemieckiego oficera, wychodzi spod łóżka i kieruje się w stronę okna – widzi, jak zabijają matkę i aresztują domniemanego szpiega. Zdruzgotany Artūrs łapie za strzelbę wiszącą na ścianie, ale po wyjściu na dwór koncentruje się na zabitej matce. Dotychczasowa sielanka się skończyła.

Centralnym epizodem filmu jest sekwencja przedstawiająca słynne bitwy bożonarodzeniowe (operację mitawską pod koniec 1916 roku). W tych bitwach łotewscy strzelcy wykazali się wyjątkowym bohaterstwem, ponosząc jednak straszliwe straty, co zostało również zobrazowane w filmie Dreiberghsa. Łotewski historyk Kaspars Zellis, inspirując się pojęciem miejsca pamięci Pierre’a Nory, wymienia łotewskich strzelców jako jedno z symbolicznych „miejsz pamięci” związanych z pierwszą wojną światową²⁵⁵. Ważne znaczenie tej formacji wojskowej w kolektywnych praktykach upamiętniania wiąże się z potrzebą integracji niedoreprezentowanych kulturowo wydarzeń pierwszej wojny światowej z pamięcią zbiorową oraz wykreowania (w ujęciu historycznym) łotewskiej elity wojskowej i politycznej, która wniosła wkład w uzyskanie przez Łotwę wolności²⁵⁶. Z tego powodu dzieło Dreiberghsa można uznać za rodzaj praktyki pamięciotwórczej, uświadamiającej ważne znaczenie formacji strzelców łotewskich w pamięci zbiorowej i kulturowej Łotyszy.

W pierwszej fazie ataku widzimy ubranych na białe łotewskich żołnierzy czołgających się po zaśnieżonej ziemi – dosłownie zlewają się z nią, przynależą do niej. Widniejące w kadrze drewniane słupy przypominają krzyże. Pole bitwy zamieni się wkrótce w zbiorową mogiłę, a krew, która leje się na biały śnieg, jest właśnie tym, co jednoczy żołnierzy na polu bitwy – archetypiczny symbol krwi na śniegu w przypadku Łotwy (ale też Polski) jest nawiązaniem do barw narodowych, mających przypominać bohaterom o ich prawdziwej przynależności tożsamościowej [ilustracja 1.3.]. Zaczyna się walka, w której co chwila ktoś ginie, jednak widoczna jest rosnąca konsolidacja Łotyszy i celowość ich działań. Z chaosu wyłania się Artūrs – kamera skupia się na bohaterze, podąża za nim i towarzyszy jego działaniom. Żołnierze zostają jednak zdziesiątkowani w

²⁵⁵ K. Zellis, *World War I and Latvian Riflemen in the Collective Memory of Latvia*, „Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls” 2017, 104, s. 90-91.

²⁵⁶ Tamże, s. 96-97.

lesie, ich liczba szybko maleje, a nadzieje na zwycięstwo nikną. Zdezorientowany, przerażony Artūrs usiłuje rozpoznać i ocalić „swoich”.

Następuje wybuch granatu, w wyniku którego na Artūrsa spada uszkodzone drzewo. Po ciosie wyraźnie zmienia się sposób portretowania bohatera – kamera ukazuje w dużym zbliżeniu cierpienie na jego twarzy i kieruje swój „wzrok” tam, gdzie patrzy bohater, co można odczytać jako przejaw afektywności, a dźwięki stają się stłumione – orientujemy się więc, że słyszymy w tej chwili to, co słyszy główny bohater. Mamy więc do czynienia z focalizacją typu personalizacji graniczącą z focalizacją subiektywizacyjną – perspektywa poznawcza/odbiorcza za pomocą odpowiedniego kadrowania i operowania dźwiękiem zostaje zawężona, ale nie uzyskujemy pełnego wglądu w subiektywne, wewnętrzne doznania bohatera, choć są one dosyć czytelne dla odbiorcy. Po okrzyku dowódcy „Wstawać! Natychmiast! Jesteście Łotyszami!”, Artūrs podnosi się i przez chwilę widzimy zachwiany obraz przedstawiający chaos – patrzymy na to już oczami Artūrsa i mamy tu do czynienia z focalizacją subiektywizacyjną, co jednoznacznie określa, kto jest główną postacią i podmiotem percypującym. Wspomniany okrzyk przypominający o prawdziwej tożsamości narodowej bohaterów jest mocnym akcentem w tym filmie – Artūrs, podobnie jak inni, bezwarunkowo reaguje na ten okrzyk i wstaje z ziemi, ponieważ utożsamia się z łotewskością. W tle wówczas słyszymy wzniosłą muzykę, a kadr wypełniają gotowi do dalszej walki mężczyźni [ilustracja 1.4.]. Artūrs, jako główny bohater i podmiot percypujący, staje się w pewnym sensie metaforą ówczesnej, jeszcze nie narodzonej Łotwy – jest młody, nie do końca ukształtowany i podobnie jak rodząca się tożsamość łotewska przechodzi przyśpieszony i bolesny proces dojrzewania. Właśnie w tej sekwencji Artūrs uświadamia sobie, że Łotwa jest jedynie placem gry dla obcych mocarstw.

Duża część strzelców łotewskich poparła po rewolucji bolszewików, co też uwypuklono w dziele Dreibergsa. Samoświadomość narodowa Artūrsa jednak ciągle się rozwijała, co sprawiło, że po latach zmagania Artūrs zmuszony był się chronić również przed bolszewikami. Tymczasowe schronienie znajduje w gospodarstwie osamotnionej Marty (w tej roli Grēta Trušiņa), którą poznał i w której się zakochał podczas leczenia w szpitalu. Idylliczna miejscowość jest kolejną metaforą Łotwy – gospodarstwo położone nad jeziorem w otoczeniu pięknych łąk i lasów przywołuje wyraźne skojarzenia z byciem-w-domu. Bohaterowie razem sadzą ziemniaki, biegają po zalanych słońcem łąkach, próbując zagłuszyć ból po straconych rodzinach – są to próby stabilizacji po

chaosie, próby stworzenia wymarzonego domu i doświadczenia uczucia wolności [ilustracja 1.5.].

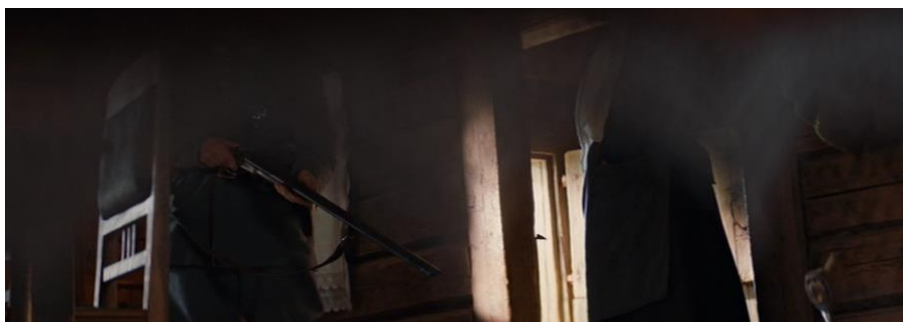
Chwile beztroski po raz kolejny przerywa wojna – do gospodarstwa Marty przybywają tym razem wojska niemieckie. Artūrs deklaruje, że zwerbuję oddziały łotewskie do walki z komunistami, po chwili jednak ostentacyjnie pali ulotki agitacyjne – niemiecką i bolszewicką. Ten gest ostatecznie świadczy o tożsamości Artūrsa – odrzuca wszelkie obce ideologie, skupiając się na wyzwoleniu domu, czyli Łotwy [ilustracja 1.6.]. Żegna się z Martą, ale przed wyruszeniem na kolejną, tym razem już ostatnią walkę (była to bitwa pod Kiesią w czerwcu 1919 roku) przekazuje ukochanej obrączkę swojej matki – jest to swoista obietnica powrotu, ale też deklaracja przywiązania do Marty i domu. Artūrs, zgodnie z Ricoeurowskim modelem tożsamości jako bycia sobą, buduje swoją tożsamość głównie na obietnicach (fundamentalnych w aspekcie osobistym i narodowym), które składa sobie i innym, starając się je konsekwentnie wypełniać.

Ostatnia scena filmu ukazuje uroczystość poświęconą uzyskaniu przez Łotwę niepodległości. Obecny na niej jest Artūrs, który zostaje nagrodzony orderem za zasługi dla ojczyzny. Kamera ponownie towarzyszy bohaterowi, podążając za nim i ukazując w zbliżeniu twarz, na której możemy przez chwilę odczytać cień rozgoryczenia i smutku – Artūrs uświadamia sobie ogromną cenę, którą zapłacił on i jego pobratymcy w walce o wolność własnego kraju. Po dostaniu nagrody Artūrs zwraca się do ukochanej – „Chodźmy do domu!”. Ta kluczowa fraza kończy film *Burza dusz*. Narracja ulega „defokalizacji” – ostatni kadr przedstawiający widok na Zamek Ryski z powiewającą nad nim flagą łotewską jest ukazany z perspektywy obiektywnej i jest to symboliczne przypieczętowanie, potwierdzenie osiągniętej poprzez mękę wolności [ilustracja 1.7.].

Burza dusz



Ilustracja 1.1. Przykład personalizacji.
Przywiązanie do matki jako metafora (jeszcze
nieuświadomionej) miłości do ojczyzny.



Ilustracja 1.2. Przykład subiektywizacji.



Ilustracja 1.3. Wizualna metafora przynależności do rodzimej ziemi.



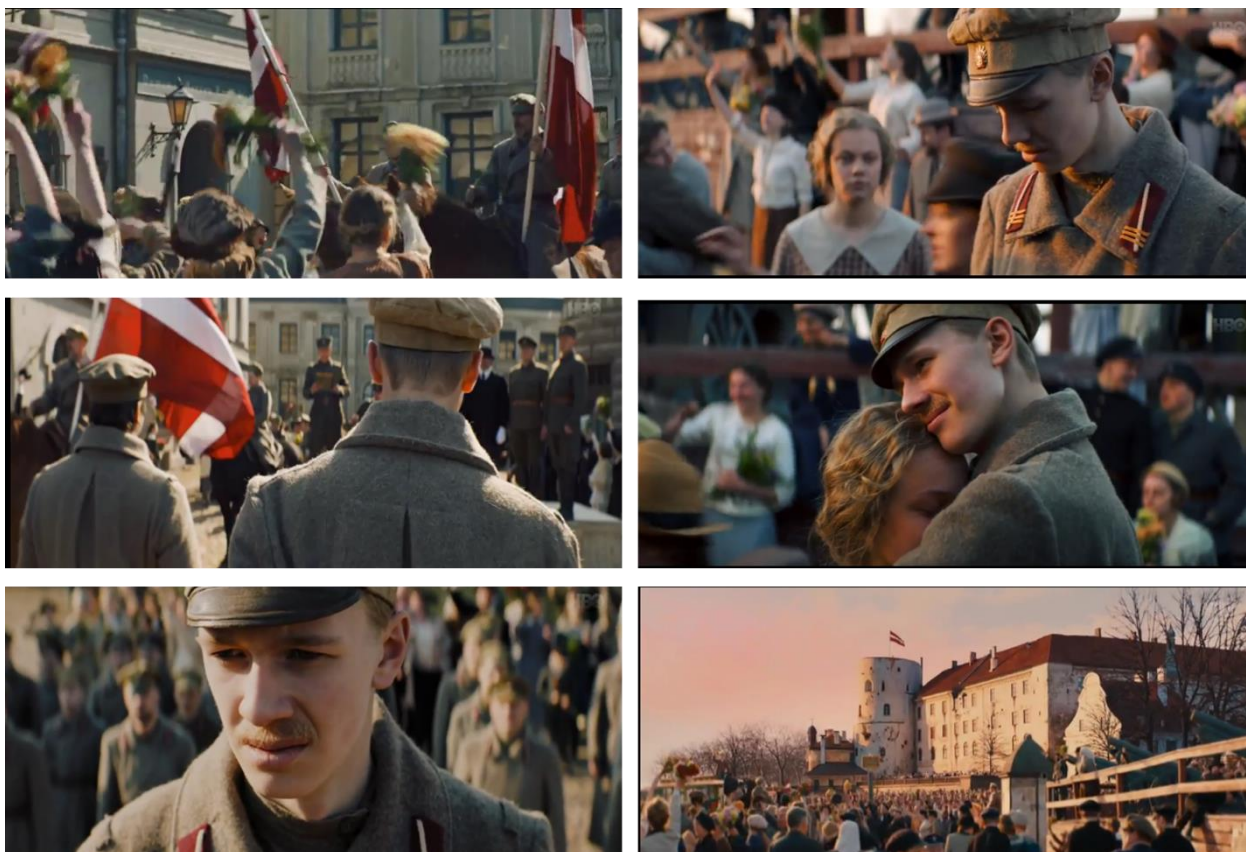
Ilustracja 1.4. Artūrs jako fokalizator wewnętrzny w scenie jednej z bitew operacji mitawskiej: po lewej – przykład personalizacji, po prawej – przykład subiektywizacji.



Ilustracja 1.5. Chwile idylli między bitwami jako obietnica odzyskania wymarzonego domu.



Ilustracja 1.6. Moment zmanifestowania tożsamości Artūrsa.



Ilustracja 1.7. Artūrs jako bohater w odzyskanym domu.
 Narracja ulega defokalizacji. Ostatni kadr (prawy dolny róg)
 przedstawia perspektywę obiektywną.

1944

W nieco odmiennym stylu wydarzenia wojenne przedstawione są w filmie wspomnianego już wcześniej estońskiego reżysera Elma Nüganena *1944* (2015). Jeśli film Dreibergsa naśladuje rozpoznawalne, blockbustrowe strategie narracyjno-gatunkowe dla stworzenia napięcia i wywołania określonej reakcji widza na prezentowane okrucieństwa wojenne, to film Nüganena zdecydowanie bardziej przypomina kameralny dramat wojenny, w którym warstwa wizualna w znacznie większym stopniu jest podrzędna wobec warstwy znaczeniowej dzieła.

Film *1944* jest estońsko-fińską koprodukcją, której powstanie wspierało, między innymi, Ministerstwo Obrony Republiki Estońskiej. Tło historyczne filmu obejmuje wydarzenia tytułowego roku – od krwawych bitew na wzgórzach Sinimäed między nacierającą ze wschodu Armią Czerwoną a wojskami niemieckimi okupującymi tereny estońskie (w bitwie biorą również udział estońscy legionści SS) w lipcu 1944 r. po listopadowy etap operacji moonsundzkiej (części operacji nadbałtyckiej), kiedy doszło do rozbicia resztek jednostek niemieckich przez Armię Czerwoną na przylądku Sõrve na wyspie Sarema. Natarcie wojsk sowieckich nie jest przedstawiane jako długo wyczekiwana akcja wyzwolicielska – jak to jest ukazywane w rosyjskiej historiografii – lecz jako ponowna okupacja Estonii, która tym razem potrwiała aż do początku lat 90. XX wieku. Warto odnotować, że ten motyw wielokrotnie pojawia się w kinie estońskim. Twórcy *1944* nie koncentrują się jednak na eksponowaniu starć między walczącymi na estońskiej ziemi formacjami militarnymi i techniczno-taktycznych szczegółach walki, lecz na położeniu Estończyków zmuszonych do walki przeciwko sobie po obu stronach barykad.

W filmie Nüganena nie odnajdziemy typowej dla filmów o tematyce wojennej dychotomii „my-oni”, gdzie „my” to dobrzy, waleczni bohaterowie broniący ojczyzny i aksjologii, a „oni” to źli, wrodzy napastnicy zaburzający dotychczasowy ład. Znajdujemy się w środku wydarzeń, o czym informują nas pojawiające się na początku filmu plansze z napisami o treści:

W 1940 roku Związek Radziecki zaanektował Republikę Estońską.

55 000 Estończyków zostaje zmobilizowanych do Armii Czerwonej.

Rok 1941. Niemcy okupują Estonię.

72 000 Estończyków zostanie zmobilizowanych do niemieckich sił zbrojnych.

*W 1944 Armia Czerwona ponownie stoi na granicy Estonii*²⁵⁷.

Od samego początku sygnalizowane jest, że nie będziemy identyfikować się z którąkolwiek z walczących stron – żadna perspektywa nie będzie więc dominować, co utrudnia ustalenie dominujących perspektyw focalizacyjnych oraz skonkretyzowanie postaw tożsamościowych bohaterów. Sceny batalistyczne, stanowiące sporą część metrażu dzieła Nüganena, mogą przywołać na myśl kino epickie i schemat epicki oparty na tropie metafory. Jednocześnie warstwa znaczeniowa filmu każe utożsamić narrację filmu ze schematem tragedii, który związany jest z tropem metonimii.

Metonimiczna geneza tropologiczna tragedii sprowadza się do specyficznie dualistycznych relacji częściowo-częściowych, które definiują charakter tego schematu narracyjnego. W 1944 jest to wyeksponowane poprzez skupienie narracji na przedstawicielach tego samego narodu walczących po obu stronach barykad – tj. Estończykach w szeregach Armii Czerwonej walczących przeciwko Estończykom wcielonym w formacje SS (właściwie w filmie prawie nie występują nie-estońscy bohaterowie). Poczucie przynależności do narodu estońskiego, towarzyszące niemal wszystkim bohaterom filmu i materializujące się poprzez zdecydowane manifestowanie swojej narodowości w sytuacjach krytycznych (np. kiedy oddziały SS trafiają na estońskich czerwonoarmistów) redukcjonistycznie pojmować należy jako świadectwo obecności tożsamości estońskiej i dążenia do samookreślenia się nawet w tak skomplikowanych warunkach, jak te zaprezentowane w filmie.

Zgodnie z Whitem punktem inicjującym tragedię jest trudny do zażegnania konflikt, który jest źródłem specyficznego dualizmu nadającego jej wymiaru fatalistycznego. Na poziomie analizowanego filmu konfliktem nie jest wojna sama w sobie. Źródłem napięcia i tragizmu jest wywołana i napędzana przez obce siły toczące walkę na terenie Estonii opozycja między młodymi mężczyznami narodowości estońskiej wcielonymi do wojujących formacji militarnych i ideologicznych. W przytoczonym wcześniej cytacie z White'a, który pisząc o tragedii odnosił się do prac Tocqueville'a, obecna jest metafora *człowieka na granicy dwóch otchłani* (oryg. *on the verge between two abysses*). Cytat ten sugeruje właściwy tragedii radykalny dualizm, uniemożliwia osiągnięcie zbawiennego *katharsis*. Oczywistym przejawem tego dualizmu w dziele Nüganena jest obecność przeciwstawnych sił, tj. dwóch totalitaryzmów – opowiedzenie

²⁵⁷ Tłum. własne.

się po stronie któregoś z nich nie umożliwia bohaterom estońskim przeżycia symbolicznego *katharsis*. Mogą je osiągnąć jedynie pozostając w zgodzie ze sobą, co w takich warunkach historycznych nie jest możliwe i w efekcie prowadzi do upadku. Takie podejście ma swoje uzasadnienie w kontekście społeczno-politycznym. Z perspektywy estońskiego państwa druga wojna światowa jest mniej odpowiednim materiałem do tworzenia podnoszącej na duchu narracji patriotycznej, gdyż wojna nie była toczona w estońskich mundurach i zakończyła się utratą niepodległości²⁵⁸.

Metonimiczność narracyjna filmu *1944* przejawia się również w chwili, kiedy postanowimy ustalić i porównać dominujące perspektywy focalizacyjne, co również pomoże wydobyć tożsamościowy wymiar narracji analizowanego dzieła. Początkowo można uznać, że twórcy filmu zanegowali podstawowy model identyfikacji widza z bohaterem (w podobny sposób, jak uczynił to choćby Roberto Rossellini, w filmie *Rzym, miasto otwarte* (*Roma città aperta*, 1945), „zabijając” bohaterkę Anny Magniani w słynnej scenie pogoni za ciężarówką wywożącą jej narzeczonego). Ciężko ustalić, kto jest głównym bohaterem i z czyjej perspektywy opowiedziana jest historia w filmie. Można by zatem uznać, że mamy do czynienia z bohaterem zbiorowym – z żołnierzami estońskimi reprezentującymi określone postawy i wartości. Jednocześnie mamy dwie dominujące perspektywy focalizacyjne, które – jak się okaże – w dużej mierze są tożsame.

Film rozpoczyna się sekwencją batalistyczną (podana jest konkretna data i miejsce akcji, co ma na celu jej uwiarygodnienie), na początku której słyszymy głos Sturmmana Karla Tammika (Kaspar Velberg) opowiadającego o wysyłce jego rodziny na Syberię i poczuciu winy za to, że nie udało mu się uchronić bliskich. Jest to nawiązanie do przymusowych deportacji Estończyków w czerwcu 1941 roku, które były częścią szerszej zakrojonego terroru stalinowskiego wobec ludności nowo przyłączonych terytoriów. Zastosowana została technika *voice-over*, co oznacza, że na samym początku filmu sugerowany jest pewien poziom subiektywizacji narracji. Zamglony na początku obraz rozjaśnia się po wybuchu pocisku, następnie w zbliżeniu widzimy zmartwioną twarz Karla opowiadającego tę historię towarzyszom broni ukrywającym się w ziemiance. Mamy tu do czynienia z focalizacją wewnętrzną typu mieszanego. Karl jest podmiotem zarówno percypującym, jak i opowiadającym, co oznacza, że jest focalizatorem narratywizującym (poprzez znarratywizowanie, sfikcjonalizowanie i uzewnętrznienie

²⁵⁸ M. Laaniste, *Sõjakaadrite sobitamine isamaa ekraanidele. Sõda taasiseseisvumisjärgses eesti mängufilmis*, „Methis. Studia humaniora Estonica” 2015, 12(15), s. 126-128.

własnych, traumatycznych wspomnień, które konstytuują jego tożsamość) i jednocześnie fokalizoterem spersonalizowanym (akty percepcji bohatera są skodyfikowane, ale nasz horyzont poinformowania jest zawężony do treści znanych protagoniście). Po krótkim wprowadzeniu bohatera, rozpoczyna się zacięta walka z czerwonoarmistami – Karl, nie czekając na rozkaz, wybiega z ziemianki. Kamera wówczas dynamicznie śledzi biegnącego w okopie bohatera.

Po sekwencji batalistycznej i wprowadzeniu drugoplanowych bohaterów – młodych bliźniaków Antona i Kostii Käärów (kolejno Märt Pius i Priit Pius), z których jeden szybko ginie, a drugi przechodzi na stronę czerwonoarmistów (po tym, jak porażka armii niemieckiej na ziemiach estońskich staje się oczywista), Karl pisze list do nieznanej kobiety. Treść listu uzewnętrznia komentarz pozadiegetyczny (słyszymy wówczas głos bohatera „czytającego” list, który właśnie pisze) i koresponduje ona (a właściwie jest logiczną kontynuacją) monologu Karla z początku filmu. W taki sposób wprowadzony jest element subiektywizujący narrację i ukazujący bohatera z perspektywy spersonalizowanej. Uzyskujemy ciągłość narracyjną umożliwiającą bliższe poznanie bohatera i skonstruowanie jego portretu psychologicznego oraz tożsamościowego. Treść listu zawiera wiele śladów kulturowych (na przykład fakt, że odnosi się do konkretnego momentu historycznego, który dziś stanowi istotny punkt referencyjny w kwestii praktyk pamiętania) i osobistych. Karl dokładnie definiuje swoje uczucia po utracie bliskich – pisze, że po deportacji rodziców „chodził jak we śnie” i że wydarzenie to zmotywowało go do walki przeciwko czerwonoarmistom. Twarz bohatera jest ukazana w dużym, afektywnym zbliżeniu – wyraźnie widzimy stroskane spojrzenie Karla uzewnętrzniającego ukryty żal. Jest to jeden z wielu momentów krystalizacji po-Ricoeurowsku rozumianej tożsamości narracyjnej bohatera.

Ciekawym momentem, w którym tożsamość narracyjna Karla manifestuje się niezwykle mocno, jest krótka rozmowa bohatera z innym żołnierzem w okopie. Podając koledze papierosa, Karl wymawia swoje imię i dowiaduje się, że ten drugi jest jego imiennikiem. Mężczyźni żartobliwie „przybierają” odmienne od rzeczywistych tożsamości – imiennik bohatera mówi, że jest Karolem Wielkim, na co bohater odpowiada, że w takim wypadku jest Karolem XII (w obu przypadkach spolszczona wersja imion tych historycznych postaci w języku estońskim brzmi jako Karl). Po chwili jednak dowiadujemy się, że współrozmówca „estońskiego” Karla pochodzi z duńskiego miasta Roskilde. Karl również podaje dokładne informacje o sobie – przytacza imię i nazwisko i dokładne miejsce urodzenia (folwark Tammik leżący w odległości 3

kilometrów od Vanamõisa – nazwa folwarku jest tożsama z nazwiskiem bohatera), tym samym lokuje się w konkretnym miejscu, deklarując w ten sposób swoją przynależność tożsamościową.

Po kolejnej sekwencji batalistycznej, w której Karl zostaje ranny, mamy do czynienia z następnym, istotnym z punktu widzenia tożsamościowego przerywnikiem. Członków dywizji odwiedza funkcjonariusz niemieckich władz okupacyjnych (Mait Malmsten). Po szybkiej inspekcji warunków życia żołnierzy, funkcjonariusz wygłasza krótkie przemówienie, którego sednem jest stwierdzenie, że naród estoński jest częścią rasy aryjskiej, czego dowodem miała być działalność walczących po stronie nazistów Estończyków. W trakcie przemówienia kamera przez chwilę skupia się na twarzy Karla – żołnierz wygląda apatycznie. Następnie funkcjonariusz wręcza żołnierzom zdjęcia z podobizną Adolfa Hitlera i faksymile jego podpisu. Pieczętuje ten akt okrzykiem *Heil Hitler!*, wykonując przy tym ręką charakterystyczny gest i oczekując reakcji żołnierzy na pozdrowienie. Towarzysz broni Karla, jak i Karl, przyjmują zdjęcie, ale kategorycznie odmawiają wykonania pozdrowienia hitlerowskiego.

Następnie akcja przenosi się do ziemianki, gdzie rozbawieni sytuacją żołnierze kpią z Hitlera. Po radości przychodzi czas na refleksję – bohaterowie dzielą się wspomnieniami. Karl jest wówczas milczącym obserwatorem-słuchaczem – kamera raz na jakiś czas pokazuje jego twarz w zbliżeniu, eksponując jego emocje. Atmosferę potęguje ciasnota ziemianki. Portretowanie warunków bytowych żołnierzy między walkami nie jest tu romantyzowane, jak choćby w rosyjskim kinie wojennym. Sytuację podkreśla alkohol, lejący się po obu stronach barykad – później w filmie jest wzmianka o tak zwanych „frontowych stu gramach” (zagwarantowana dzienna porcja alkoholu dla każdego żołnierza Armii Czerwonej). Jeden z żołnierzy, po chwili namysłu, zadaje retoryczne pytanie: „Co my tu robimy?”. Pytanie to inicjuje kłótnię między zebranymi w ziemiance mężczyznami o status Estończyków w tej wojnie – okazuje się, że kilkadziesiąt tysięcy Estończyków jest jedynie pionkami w grze wielomilionowych mocarstw i prowadzonej przez nie wojny, która dla narodu estońskiego okazała się bratobójcza. Jest to istotny moment integracji tożsamościowej bohaterów, którzy niezależnie od zajmowanej pozycji czują frustrację i opór wobec rozkazu zabijania swoich rodaków. Wzmaga to antywojenną wymowę filmu Nüganena.

Semiotyk z Uniwersytetu w Tartu Peeter Torop twierdzi, że Estonię w ujęciu terytorialnym, historycznym i kulturowym można postrzegać jako pogranicze różnorodności (w ujęciu lokalnym i europejskim), co wywołuje u Estończyków większą

potrzebę przekazywania innym swojej kultury oraz przyjmowania kultury innych, bycia „tłumaczącą” i „interpretującą” Estonią poprzez m.in. tworzenie autoopisów kulturowych²⁵⁹. Zdolność kultur do autoopisu jest uniwersalna i stanowi podstawę dialogu zarówno z innymi kulturami, jak i różnymi aspektami własnej kultury²⁶⁰. Przykładem tego, według Toropa, jest wspomniany wcześniej film Elma Nüganena *Imiona wyryte w granicie*, który przeszedł przez różne poziomy opisu, od politycznej oceny, przez porównania z literackim pierwowzorem, aż po analizę jako dzieła sztuki²⁶¹.

Badacz podaje różne przykłady użycia języka kultury do tworzenia wspomnianych autoopisów, poruszając również kwestię niejednoznacznego statusu kulturowego Estończyków walczących w Armii Czerwonej i armii niemieckiej. Obie strony, zdaniem Toropa, były ofiarami historii, a z punktu widzenia państwa estońskiego oraz jego niedawnej przeszłości, żadna z nich nie była lepsza ani gorsza od drugiej²⁶². Jednakże w tym czasie w Europie komunizm i faszyzm były oceniane zupełnie inaczej (dotyczy to również różnic w upamiętnianiu drugiej wojny światowej), co w kontekście estońskim powoduje trudności w wyjaśnieniu własnej wyjątkowej historii świata²⁶³.

Autor odnosi się do przypadku pomnika estońskich żołnierzy (którzy „walczyli w latach 1940-1945 przeciw bolszewizmowi i na rzecz odzyskania niepodległości Estonii”) wzniesionego w 2004 roku w Lihuli i zdemontowanego na polecenie rządu (jedną z przyczyn było postrzeganie pomnika jako nazistowskiego)²⁶⁴. Brak zrozumienia własnej historii oraz trudności w autoopisie na poziomie politycznym i medialnym stanowiły przyczynę tego konfliktu²⁶⁵. Sytuacja z pomnikiem miała jednak skutek pozytywny, gdyż uruchomiła autokomunikacyjne mechanizmy nauczania kulturowego, wyjaśniając Estończykom ich historię nie tylko poprzez tekst, ale również przez obraz (pokłosiem skandalu były albumy fotograficzne Estończyków walczących w armii niemieckiej, przybliżające losy żołnierzy z nowej perspektywy)²⁶⁶.

Przykładem kontynuacji tego procesu werbalno-obrazowego, w optyce Toropa, jest film „pojednawczy” 1944²⁶⁷ - akcja filmu toczy się w Estonii, a wydarzenia są

²⁵⁹ P. Torop, *Eesti kultuurikeelte identi teet ja muutumin*, „Eesti inimarengu aruanne 2016/2017”, s. 223, https://www.2017.inimareng.ee/static_assets/pdf/EIA%202016%E2%80%939317%205.2.%20Eesti%20kultuurikeelte%20identiteet%20ja%20muutumine.pdf [data dostępu: 10.06.2024].

²⁶⁰ Tamże.

²⁶¹ Tamże.

²⁶² Tamże, s. 225.

²⁶³ Tamże.

²⁶⁴ Tamże, s. 226.

²⁶⁵ Tamże.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ Tamże.

przedstawione z perspektywy Estończyków w mundurach zarówno radzieckich, jak i niemieckich. Droga od demontażu pomnika w Lihuli do filmu Nüganena jest przykładem kultury jako procesu uczenia się i związków między werbalnym, wizualnym oraz werbalno-wizualnym wyjaśnianiem historii²⁶⁸.

Przywołana wcześniej scena w ziemiance, katalizując dylematy tożsamościowe, aktywizuje dalsze wydarzenia w filmie. Po kłótni, członkowie dywizji wyruszają do okopu, gdzie na potwierdzenie swojej narodowej tożsamości zaczynają śpiewać estońską pieśń patriotyczną. Śpiewom akompaniuje propagandowe nagranie puszczone w oddali przez czerwonoarmistów, mające na celu zachęcenie estońskich SS-manów do przejścia na stronę Sowietów. Kulminacja sceny jest potwierdzeniem tezy o bratobójczym charakterze toczącego się na ziemiach estońskich konfliktu – Antona, jednego ze wspomnianych wcześniej bliźniaków, na oczach wszystkich, w tym jego brata, niespodziewanie zabija niewidoczny snajper. Przez chwilę koncentrujemy się na reakcji Kostii, w zbliżeniu widzimy zszokowanego, a później płaczącego mężczyznę – jest to perspektywa fokalizacyjna typu personalizacyjnego przez chwilę należąca do innego bohatera. Kamera szybko koncentruje się ponownie na Karlu – z jednej strony jest to bolesne potwierdzenie, że takie sytuacje na wojnie są na porządku dziennym, więc nie ma zbyt wielkiej potrzeby skupiania się na nich; z drugiej – narracja „wraca” do bohatera, który był jej agensem. Podczas sceny nocnego czuwania w okopie słyszymy ponownie treść listu Karla – perspektywa fokalizacyjna ponownie należy więc do niego.

W trakcie sekwencji ukazującej fragment operacji „Aster” (wrzesień 1944 roku), podczas której ewakuowano wojska niemieckie i część lokalnej ludności, ponownie słyszymy historię, którą Karl opowiada w liście nieznanemu nam osobie. Odpoczywając na ziemi nieopodal kolegów, częstujących się jedzeniem zaoferowanym przez lokalnych rolników i dyskutujących o przyszłości ich kraju, Karl nie bierze udziału w dyskusji i pogrąża się we własnych myślach. Kontynuuje opowieść o swojej drodze na front – opowiadana w liście historia układa się w całość, wiemy już, dlaczego bohater podjął taką, a nie inną decyzję. Jednocześnie słyszymy przytłumione dźwięki docierające z otoczenia. Obecność świata diegetycznego na poziomie audiowizualnym i audialnym (w postaci ponadkadrowego komentarza Karla „recytującego” list) jednoznacznie wskazuje na to, że jest to przykład fokalizacji typu subiektywizacyjnego.

²⁶⁸ Tamże.

Przełomowym momentem filmu *1944* jest bitwa, która odbyła się 20 września tytułowego roku. W trakcie chaotycznej strzelaniny jeden z czerwonoarmistów przypadkowo zabija Karla. Starcie trwa jednak dalej – śmierć bohatera, którego tożsamość narracyjna ewoluowała w trakcie filmu, i do którego należała dominująca perspektywa fokalizacyjna, jest przedstawiona jako jedna z wielu na polu bitwy (przez chwilę widzimy jedynie kilkusekundowy fragment zrealizowany zgodnie z zasadą ujęcie-przeciwujęcie przedstawiający twarz zszokowanego zabójcy Karla i samego bohatera i słyszymy wzniosłą muzykę budującą emocjonalne napięcie). Po chwili dowódcy walczących dywizjonów orientują się, że po obu stronach barykad znajdują się Estończycy. Następuje natychmiastowe zawieszenie broni. Po tym doniosłym momencie kamera wraca do martwego Karla. Zauważalna jest zmiana perspektywy fokalizacyjnej – kamera koncentruje się na ciele zabitego żołnierza, w szczególności na szewronie z flagą estońską. Mimo że takie ujęcie może sugerować stosowanie techniki subiektywizacyjnej typu POV, szybko się orientujemy, że spojrzenie w tej chwili nie należy do postaci ze świata diegetycznego. Znajdujemy się w momencie liminalnym filmu. Bohater, wokół którego skupiała się narracja, nie żyje, a perspektywa fokalizacyjna nie została jeszcze przejęta przez kogoś innego. W kadrze pojawia się zabójca Karla – odkłada broń, przypatruje się zabitemu żołnierzowi i sięga do wewnętrznej kieszeni munduru Karla, wydając z niej jego książeczkę wojskową, w której schowana jest podpisana koperta z listem. Mężczyzna zabiera list, którego fragmenty wielokrotnie słyszeliśmy w trakcie filmu. Jest to symboliczny moment „przejścia” perspektywy, z której dalej będziemy śledzić akcję.

Wkrótce okazuje się, że zabójcą Karla jest mianowany po bitwie na dowódcę plutonu czerwonoarmistów Jüri (Kristjan Üksküla), młody mężczyzna pochodzący z tej samej miejscowości, co Karl. Dowiadujemy się o tym podczas masowego pogrzebu estońskich żołnierzy, którego organizację kontroluje Jüri. Uwagę zwraca postawa Jüriego, prawdopodobnie spowodowana śmiercią Karla – mężczyzna, nie zważając na sprzeciw rosyjskojęzycznego podwładnego o imieniu Prohhor (Rain Simmul), każe chować wszystkich zabitych razem, niezależnie od strony, po której walczyli. Jest to scena o dużym symbolicznym ładunku, potwierdza ona hipotezę z początku analizy – ustalenie dominującej perspektywy w tym filmie jest niemożliwe, ponieważ mamy do czynienia w dużej mierze z bohaterem zbiorowym, który może być utożsamiony z każdym z żołnierzy estońskich. Potwierdza to również metonimiczny charakter tragedii rozgrywającej się w dziele Nüganena.

22 września 1944 roku Czerwona Armia wkracza do Tallinna. Jüri nie podziela entuzjazmu swoich towarzyszy i zamiast świętować „zdobycie” stolicy udaje się pod adres, który widniał na kopercie znalezionej w kieszeni munduru Karla. Mężczyzna zastaje adresatkę listu w domu. Jest nią Aino (Maiken Schmidt). Jüri przekazuje kobiecie list napisany przez Karla. W tym momencie zbiektywizowana narracja ulega fokalizacji. Czytając list Aino oglądamy wówczas z perspektywy Jüriego – postać kobiety widzimy najpierw w planie amerykańskim, który stopniowo redukowany jest do zbliżenia umożliwiającego odczytanie emocji bohaterki. Jednocześnie słyszymy pozadiegetyczny głos Karla czytającego fragment listu opisujący przymusową deportację jego rodziny. W tym momencie nakładają się na siebie różne perspektywy fokalizacyjne. Z jednej strony wyraźnie zaznaczone jest spojrzenie Jüriego (na początku i na końcu opisywanego fragmentu bohater patrzy na kobietę z oddali). Zaakcentowany formalnie akt patrzenia przebiega jednak w sposób nienaturalny – bohater nie przybliży się do bohaterki fizycznie, choć mamy do czynienia ze zbliżeniem kamery. Można założyć, że jest to rodzaj zsubiektywizowanej fokalizacji wewnętrznej. Stopniowe zbliżenie kamery na Aino jest wyrazem rodzącej się sympatii Jüriego do kobiety. Z drugiej strony słyszymy głos nieżyjącego Karla, który może przynależeć zarówno do subiektywnej perspektywy Aino (teoretycznie Jüri nie znał Karla osobiście i nie czytał listu), jak i być przejawem fokalizacji zewnętrznej, mającej na celu wzmocnić wizualny przekaz.

Między Jürim i Aino nawiązuje się krótkotrwała relacja. Mężczyzna dowiaduje się, że bohaterka jest siostrą Karla i jest niezamężna, co niejako „sankcjonuje” przelotny romans między nimi. Po kolacji i spacerze ulicami Tallinna, bohaterowie wchodzi do opustoszałego kościoła, gdzie Aino wraca do tematu deportacji rodziny. Bohaterka mówi, że wybaczyłaby osobie, która wydała jej rodzinę władzom sowieckim. Wymienia również nazwisko tej osoby – Jõgi. Jest to nazwisko Jüriego, który – jak już wiemy – pochodzi z tej samej miejscowości, co rodzina Karla i Aino. Ten fragment filmu dobitnie podkreśla mikrohistoryczny charakter narracji filmu *1944*. Estońscy bohaterowie są ze sobą na różne sposoby powiązani, wielokrotnie jest podkreślany mały rozmiar kraju i nieliczność narodu estońskiego, z czego wynikają takiego rodzaju powiązania. Film Nüganena personalizuje wojnę, ukazując ją przez pryzmat jednostek, które z dalszej perspektywy tworzą jedną (nie)spójną całość, w kraju, który zazwyczaj jest pomijany przez historiografię drugiej wojny światowej. Z jednej strony, uwypukla to tożsamościowy charakter narracji – z perspektywy wybranych jednostek obserwujemy zmianę ich postaw (a w przypadku Karla jest to poparte faktyczną opowieścią) zarówno

na poziomie narracyjnym, jak i stricte formalnym (poprzez zmianę perspektyw fokalizacyjnych). Jednocześnie film takiego typu – przy odpowiedniej krajowej i zagranicznej kampanii promocyjnej – może być uzupełnieniem tradycyjnych form nauczania historii.

Rano, po nocy spędzonej z Aino, Jüri odbywa niespodziewaną rozmowę z majorem bezpieczeństwa narodowego (zagrał go Peeter Tammearu), który powierza bohaterowi funkcję informatora o działaniach antysowieckich wśród czerwonoarmistów z korpusu strzeleckiego. Wówczas, w zbliżeniu, ukazana jest twarz przejętego tą niespodziewaną propozycją Jüriego – odmówić jednak nie może. Wkrótce do korpusu dołącza trzech żołnierzy, w jednym z którym rozpoznajemy Kostię, który służył razem z Karlem. Zaakcentowane to jest poprzez częste zbliżenia na twarz Kostii i wymowne spojrzenia Jüriego, który najwidoczniej poznał dawnego przeciwnika. Jüri, mimo że dokładnie wie, iż przybysze służyli w dywizji Waffen-SS (zwraca uwagę na charakterystyczną postawę bohaterów), proponuje, by zapomnieli o przeszłości. Jest to znaczący akcent, sugerujący, że narracją „kieruje” w tej chwili właśnie Jüri. Jego pozycję lidera potwierdza również kolejna scena, w której to właśnie on tłumaczy innym kolejne działania na polu bitwy.

Końcowa część filmu kumuluje krótkie sceny i sekwencje, które mimo swojej różnorodności (co może powodować u widza poczucie braku spójności narracyjnej), zdają się jeszcze bardziej wzmacniać pacyfistyczny wydźwięk dzieła Nüganena. Po kolejnej rozmowie Jüriego z majorem, (próbującego w jej trakcie zdobyć zaufanie mężczyzny poprzez przypomnienie mu o „prawidłowej” postawie ojca, który wydał enkawudzistom rodzinę Tammików), akcja przenosi się na półwysep Sõrve, gdzie trwa bitwa na ostatniej linii obrony armii niemieckiej na Saremie i w całej Estonii. Po krwawym starciu, po raz kolejny unaoczniającym okrucieństwo i bezsens wojny, Jüri postanawia zwierzyć się Prohhorowi i wyznaje mu nurtującą go tajemnicę listu Karla, który – jak wiemy – dostarczył Aino, nie przyznając się, że to właśnie on zabił brata adresatki. Rosjanin stwierdza, że to nie on zabił Karla, tylko wojna. Tę niejednoznaczną wypowiedź można odczytać na wiele sposobów. Z jednej strony, takie podejście umożliwiłoby Jüriemu zrzucenie z siebie odpowiedzialności i poczucia winy, pozbawiając przez to bohatera jego tożsamości (nie miałby w tym wypadku do opowiedzenia historii, która definiuje jego tożsamość). Z drugiej, może to być odniesienie do różnicy podejść podyktowanej odmiennością tożsamościową bohaterów – Rosjanin nie czuje się odpowiedzialny za losy Estończyków i traktuje takie sytuacje jako wojenną

„normalność”, Estończyk zaś odbiera tę sytuację bardziej prywatnie, gdyż z Karlem i Aino łączy go znacznie więcej.

Przedostatnia scena filmu ostatecznie klaruje postawę moralną Jüriego. Członkowie korpusu czerwonoarmistów, przeczesując las, spotykają grupę zwerbowanych przez Niemców nastolatków, którzy – jak się przyznają – zamierzali uciec do domu. Major wydaje Jüriemu bezwzględny rozkaz rozstrzelania młodzieńców, których nazywa zdrajcami. Jüri próbuje oponować, twierdząc, że to są dzieci, na co dygnitarz odpowiada, że sowieckich obywateli, którzy przeszli na stronę wroga, należy natychmiast rozstrzeliwać. Przez chwilę trwa trzymająca w napięciu cisza, którą przerywa Jüri, odmawiając wykonania rozkazu. Major niezwłocznie oddaje strzał w kierunku mężczyzny, natychmiast go zabijając. Reszta podwładnych Jüriego kieruje broń w stronę majora. Ten akt solidarności nie trwa jednak długo, nikt nie odważa się strzelić. Major przypomina, że należy się bać władzy sowieckiej i to jest jedyna słuszna postawa. Za chwilę rozbrzmiewa strzał, który oddany został przez kryjącego się w oddali Prohhora. Mężczyźni, nie reagując na wydarzenie, postanawiają ruszyć dalej, każąc młodzieńcom, którzy stali się mimowolnymi świadkami dwóch śmierci, zdjąć niemieckie mundury i wracać do domów. Żołnierze gromadzą się przez chwilę wokół ciała zabitego Jüriego.

Prohhor, podobnie jak niegdyś Jüri po zabiciu Karla, sięga do wewnętrznej kieszeni munduru zabitego i wyjmuje stamtąd list. Obserwując zbliżenia na jesienną przyrodę, a następnie na wchodzącego po schodach Rosjanina, słyszymy fragment czytanego przez Jüriego listu, który za chwilę ma trafić w ręce Aino. W liście bohater przyznaje się, że był tym czerwonoarmistą, który zabił Karla, jednocześnie wyznając przywiązanie do bohaterki. Film kończy się zbliżeniem – jest to sfokalizowane spojrzenie Aino na leżący na stole list, o którym nie wiadomo, czy zostanie odczytany. Jest to kolejna – i tym razem ostatnia – symboliczna scena sugerująca powtarzalność i tragizm historii tej wojny. Identyczny los spotkał obu bohaterów, którzy kreowali w bardzo podobny sposób własne narracje tożsamościowe i byli przywiązani w dużej mierze do podobnych wartości, ale wbrew swojej woli musieli stanąć po różnych stronach w bratobójczej wojnie.

Inne reprezentacje tematyki (około)wojennej w kinie krajów bałtyckich

W kinie krajów bałtyckich najczęściej można dostrzec „hybrydowe” formy reprezentacji tematyki wojennej, która nie ogranicza się wyłącznie do reprezentacji działań zbrojnych. W filmie *Noc ojca* (łot. *Tēvs Nakts*, reż. Dāvis Sīmanis, 2018),

zrealizowanym w ramach programu poświęconego stuleciu niepodległości Łotwy, można zobaczyć połączenie schematu epickiego ze schematem tragicznym. Taka synteza narracyjnych paradygmatów jest dosyć charakterystyczna dla tak zwanego kina wojennego, gdyż łączy w sobie cechy umożliwiające uwypuklenie tragizmu i irracjonalności wojny z próbami uhonorowania określonych jednostek, które w odpowiednim kontekście mogą być traktowane jako wzory do naśladowania w ujęciu tożsamościowym (z czym wiąże się częste wykorzystywanie podobnego rodzaju filmów w procesie edukacyjnym). Film *Sīmanisa* przybliża historię faktycznej postaci, Jānisa (Žanisa) Lipke, łotewskiego robotnika, który w trakcie drugiej wojny światowej, z pomocą rodziny i sąsiadów, był zaangażowany w ratowanie Żydów uwięzionych w ryskim getcie, za co później otrzymał odznaczenie Sprawiedliwych wśród Narodów Świata.

W *Nocy ojca*, mimo dominacji zewnętrznej perspektywy fokalizacyjnej (służącej wizualnemu uwiarygodnieniu narracji o jednym z epizodów Holokaustu), można wyróżnić dwie pokrewne, ale niezależne perspektywy – samego Žanisa (Artūrs Skrastiņš) i jego małego syna Zigisa (Matīss Kiplūks). W obu przypadkach najczęściej mamy do czynienia z fokalizacją wewnętrzną typu personalizacyjnego – odczytujemy emocje i stan psychiczny bohaterów, ale nie uzyskujemy bezpośredniego wglądu w ich subiektywne doznania i myśli. W tym przypadku zastosowanie tych czy innych perspektyw fokalizacyjnych nie pozwala jednoznacznie określić, kto jest bohaterem dominującym, wokół którego skupia się cała narracja, co może powodować trudności z określeniem tożsamościowego charakteru tego filmu. Perspektywa dziecka w przypadku *Nocy ojca* pełni funkcję pośrednią – mały Zigis jest w głównej mierze obciążonym ciężarem niebezpiecznej rodzinnej tajemnicy świadkiem wydarzeń, co wzmacnia emocjonalne napięcie, ale nie wpływa znacząco na przebieg akcji filmu *Sīmanisa*.

Głównym bohaterem jest zatem Žanis, który jest rozpoznawalną postacią historyczną uhonorowaną instytucjonalnie (w 2012 roku w Rydze otwarto Miejsce pamięci Žanisa Lipke upamiętniające jego działalność i ofiary Holokaustu na Łotwie). Žanis, przed okupacją niemiecką pracujący w ryskim porcie, zostaje pracownikiem w magazynach Luftwaffe. Jednym z jego zadań jest sprowadzanie Żydów do pracy. Bohater wykorzystuje tę możliwość i stopniowo zaczyna wyprowadzać więźniów z terenu getta, ukrywając ich w samodzielnie zbudowanym pod stodołą bunkrze.

Lipke w miarę rozwoju akcji przechodzi ewolucję, podobną do tej, którą przeszedł Artūrs z *Burzy dusz* – od niezdecydowanego konformisty do bohatera, który jednak nie

ma (w przeciwieństwie choćby do dojrzałego Artūrsa) w swoich działaniach klarownej motywacji. Wydaje się, że bohater na własne życzenie wikła się w rozumianą po Cailloisowsku „zabawę” typu *alea*, która opiera się na decyzji niezależnej od gracza, a przeznaczenie jest jedynym twórcą ewentualnego zwycięstwa²⁶⁹. Jedynym pewnikiem w przypadku Žanisa jest determinacja w jego działaniach, co stanowi rodzaj kontroli nad niepewną rzeczywistością.

W filmie jednak odnajdujemy trop potencjalnie inicjujący przemianę bohatera – przed masowym przesiedleniem ludności żydowskiej do getta, Žanis bezwzględnie odmawia swojemu przyjacielowi Żydowi Arkemu (Mihails Karasikovs) schowania jego córki w domu rodziny Lipke, bojąc się negatywnych konsekwencji takiego posunięcia. Ta sytuacja jest zwiastunem rozpoczynającej się tragedii. Bohater – podobnie jak żołnierze z filmu *1944* – znajduje się u progu symbolicznej otchłani aksjologicznej, jego prawość (chęć niesienia pomocy przyjacielowi) kłóci się z interesem osobistym i faktycznym działaniem (zdrada przyjaciela). Choć Žanis nie jest reprezentatywną jednostką dla całości, a raczej wyjątkiem, jego postawę w tym właśnie momencie możemy potraktować metonimicznie, co jest charakterystyczne dla paradygmatu tragedii – moralnych wyborów w trakcie wojny musieli dokonywać również inni Łotysze, natomiast nie każdy stawał się *herosem* i nie każdy osiągał *katharsis*. Z uwagi na wielkie ryzyko podjęte przez bohatera w geście odkupienia i osiągnięty w konsekwencji sukces w ratowaniu Żydów można uznać, że narracja *Nocy ojca* w pewnej mierze powtarza również paradygmat epicki.

Dla przykładu porównamy dwa – w tym przypadku łotewskie – filmy, czyli *Noc ojca* i *Burzę dusz*. Zauważalna jest różnica w tożsamościowym wymiarze narracji wspomnianych filmów, co wynika z pozycji bohaterów w „oficjalnej” historii. Oba filmy bazują na rzeczywistych wydarzeniach, ale w przypadku *Burzy dusz* obcujemy z bohaterem fikcyjnym, którego w ujęciu charakterologicznym i aksjologicznym możemy postrzegać przez pryzmat zmiennego konglomeratu cech metaforycznie odnoszących się do ustandaryzowanego paradygmatu postawy patriotycznej. W *Nocy ojca* mamy do czynienia z bohaterem, który reprezentuje faktyczną postać historyczną, a więc z uwagi na potrzebę zachowania wiarygodności narracyjnej nie jest w takim stopniu uwikłany w nadrzędne schematy o ładunku ideologicznym. W dziele Sīmanisa nie odnajdziemy czytelnich deklaracji przynależności ideologicznej i narodowej bohatera, jak w

²⁶⁹ R. Caillois, *The Classification of Games*, w: *Sport: Readings from a Sociological Perspective*, red. E. Dunning, Toronto: University of Toronto Press, 1972, s. 21.

przypadku Artūrsa z filmu Dreiberģsa. Przynależność tożsamościowa Žanisa jest drugorzędna, gdyż bohaterowi-herosowi przyświeca cel oparty na wartościach ogólnych, ponadnarodowych. Mimo wszystko akcja filmu jest bardzo dokładnie ulokowana i jest w niej mocno zaakcentowany, charakterystyczny dla kina łotewskiego (również zauważalny w *Burzy dusz*), topos domu, co narzuca nam schematy interpretacyjne. Žanis, mimo że wielokrotnie naraża swoich domowników na niebezpieczeństwo, dąży do zachowania integralności własnego domu, co można odczytywać jako symboliczną postawę w duchu patriotycznym.

Kilka lat przed *Nocą ojca* Sīmanis wyreżyserował swój pełnometrażowy debiut fabularny – koprodukcję łotewską-litewską pt. *Wygnańcy* (łot. *Pelnu sanatorija*, 2016). Akcja filmu rozgrywa się pod koniec pierwszej wojny światowej na wybrzeżu Kurlandii, jednej z historycznych krain składających się na współczesną Łotwę. Emerytowany niemiecki lekarz Ulrich (Ulrich Matthes) zostaje wysłany do ukrytego sanatorium (wizualnie przypominającego to ze słynnego, surrealistycznego *Sanatorium pod klepsydrą* (1973) w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa), gdzie leczeni są żołnierze i oficerowie strauatyzowani psychicznie w trakcie działań wojennych. Przed bohaterem otwiera się tajemniczy, skrajnie irracjonalny świat, który Ulrich bezskutecznie próbuje porządkować według własnych przekonań i zasad wynikających ze szczerych chęci niesienia pomocy drugiemu człowiekowi.

Z punktu widzenia faktografii, która często stanowi ważne analityczne i opisowe kryterium w przypadku kina wojennego, *Wygnańcy* są kontrprzykładem (nawet w opozycji do klarownie ustrukturyzowanej pod kątem narracyjnym *Nocy ojca*) – kontekst *stricte* wojenny jest umownie zarysowany za pomocą odpowiedniego *mise en scène*. Wiarygodność wojny jest obrazowana wyrwanymi z kontekstu wydarzeniami, które nie dają się jednoznacznie zidentyfikować, ale tworzą pewne znaczenia wpływające na możliwe interpretacje dzieła (ujęcia rannych żołnierzy w mundurach „z epoki”, płynących na nieokreślonym statku na ląd lub scena „anonimowej” zagłady żołnierzy w okopie). W filmie Sīmanisa wojna jest fatalistycznym, zdehumanizowanym mechanizmem wytwarzającym niedający się opanować chaos, a przedziwne sanatorium, w którym przebywa Ulrich, jest jedynie kolejnym tego świadectwem. Napięcie powstające między wewnętrznym „ja” bohatera, dążącego do porządku i otaczającym go światem napędza dość powolną i eliptyczną narrację filmu (film składa się z czterech odrębnych epizodów). Odejście od tradycyjnie ukształtowanego łańcucha przyczynowo-skutkowego stwarza poczucie braku koherencji narracyjnej, ale dobitniej uzmysławia

transgresyjność i fatalizm przedstawianych okoliczności. Takie podejście twórców utrudnia również zidentyfikowanie dominujących perspektyw fokalizacyjnych – narratorem w przypadku *Wygnańców* jest w dużej mierze zantropomorfizowana kamera, która „podgląda” akcję zza drzwi czy przez szczelinę w zasłonach lub świadomie kieruje uwagę widza na poszczególne elementy kadru za pomocą odpowiedniej ostrości czy kompozycji. Można wysnuć założenie, że w tym przypadku dramaturgiczna i znaczeniowótórcza funkcja jest przesunięta z niedającego się zidentyfikować fokalizatora na kamerę (co w tym przypadku można rozpatrywać jako przejaw fokalizacji zewnętrznej). Z tego też powodu problematyczne jest ustalenie dominującej postawy tożsamościowej – kwestia tożsamości w tym filmie jest w pewnym sensie rozproszona.

Istotnym momentem przełomowym filmu jest wprowadzenie nowego bohatera – osieroconego chłopca (granego przez Dmitrijsa Jaldovsa). Historia bezimiennego chłopca dość wyraźnie strukturyzuje niespójną narrację *Wygnańców*. W krótkim prologu chłopiec, który „powraca” dopiero w drugiej z czterech części filmu, obserwuje z ukrycia przez okno zabicie przez żołnierzy swojej matki. Osierocone dziecko wędruje bezcelowo po lesie, gdzie go odnajduje Ulrich. Mężczyzna w pewnym sensie adoptuje schorowanego, strauumatyzowanego i zdziczałego chłopca, który pod opieką lekarza przechodzi powolną przemianę. W tym wątku filmu zarysowuje się motyw odnalezienia schronienia (zresztą druga część filmu nazywa się „Schronienie”) i „ucywilizowania” poprzez zbudowanie między bohaterami relacji polegającej na stopniowo ewoluującym zaufaniu. Ulrich, nie będąc w stanie zaprowadzić porządku, decyduje się na porzucenie sanatorium. Zabiera ze sobą chłopca. Film kończy się wieloznacznym planem totalnym. To ujęcie – wyrwane z kontekstu – można by pomylić z ujęciem ustanawiającym popadającego w ruinę budynku sanatorium, przed którym widzimy słabo rozpoznawalne sylwetki pacjentów. Powraca znany z prologu akcent akustyczny – nieprzyjemny, gwiżdżący dźwięk ustępuje miejsca strzałom. Jest to kolejne, tragiczne świadectwo anonimowości śmierci „legitymizowanej” wojną.

Do ciekawych i nietypowych przykładów należy estoński film *Zima* (est. *Talve*, 2020) w reżyserii Ergo Kulda. Jest to ostatnia część filmowej tetralogii opartej na motywach popularnych w Estonii powieści autorstwa Oskara Lutsa (choć autorstwo powieści będącej podstawą literacką luźnej ekranizacji w reżyserii Kulda jest jedynie przypisywane Lutsowi). Wcześniej ukazały się ekranizacje innych powieści Lutsa, wszystkie w reżyserii Arvo Kruusementa – *Wiosna* (est. *Kevade*, 1969), *Lato* (est. *Suvi*, 1976), *Jesień* (est. *Sügis*, 1990).

Akcja *Zimy* toczy się w 1942 roku, w trakcie okupacji niemieckiej, w fikcyjnym chutorze Saare i w miasteczku Paunvere, które jest miejscem akcji poprzednich części serii. Do Saare wraca od lat mieszkający w Austrii Arnold Tali (Franz Malmsten) – syn znanego z poprzednich części Arno Taliego (główny bohater *Wiosny*, w *Zimie* nie występuje). Ogólny nastrój filmu sygnalizowany jest od samego początku. W ujęciu ustanawiającym widzimy idącego ścieżką polną Arnolda. Jest lato, w planie dalekim ukazane są bezbrzeżne, zalane słońcem łąny zbóż i drewniane stodoły. Bohatera omija ciężarówka z niemieckimi żołnierzami – nie wpływająca na charakter narracji akcent przypominający o czasie akcji filmu. Obraz wiejskiej sielanki, wielokrotnie przewijający się w dziele Kulda, odnosi się do Estonii jako takiej, zwłaszcza jeśli osadzimy go w szerszym kontekście kulturowym (na przykład w twórczości Lutsa lub we współczesnych strategiach turystycznej promocji Estonii nierzadko bazujących na „eksploatowaniu” tematu natury estońskiej). Taka logiczna konkluzja może odpowiadać tropowi metonimii, natomiast osadzenie akcji filmu w konkretnym, choć fikcyjnym, miejscu pozwala sądzić, że Paunvere i przedstawione w filmie okolice wraz z mieszkańcami zbiorczo, na zasadzie *pars pro toto*, reprezentują Estonię, co oznacza, iż mamy do czynienia z rodzajem synekdochy odpowiadającej schematowi komedii.

Film przybliża losy Arnolda i kilku rodzin, których członkowie są znani z wcześniejszych filmów i z którymi Arnold wchodzi w różne formy interakcji. Arnold jest postacią z zewnątrz, która ingeruje w ład hermetycznej społeczności, zaburzając dotychczasowy tryb życia i wywołując tym samym zmiany w strukturze i sposobie funkcjonowania tejże społeczności. W tym kontekście zwraca również uwagę dominujący sposób pokazywania bohatera – Arnold najczęściej jest formalnie „odosobniony”, znajduje się w kadrze sam, co z jednej strony podkreśla jego „obcość”, z drugiej pozwala zidentyfikować emocje bohatera. Jest to przykład fokalizacji wewnętrznej typu personalizacyjnego – widz nie uzyskuje wglądu w subiektywne doznania bohatera, a jego horyzont poinformowania jest tożsamy z horyzontem poinformowania samego protagonisty. W podobny sposób, ale znacznie rzadziej, widzimy innych bohaterów filmu. Niemniej, rola Arnolda jest kluczowa – jako przybysz staje się swojego rodzaju katalizatorem dynamiki postaw innych bohaterów wobec siebie samych i otaczającego świata.

Effekt komiczny jest wywoływany zderzeniem różnych perspektyw i wartości właściwych bohaterom filmu. Arnold – jako „obcy” – jest postrzegany zarówno jako obiekt zainteresowania, jak i potencjalne zagrożenie. Bohater zakochuje się w Maie

(Henessi Schmidt), przybranej córce chłopów mieszkających w posiadłości ojca Arnolda, którzy obawiają się eksmisji i dlatego postanawiają wydać Maie za mąż za bohatera, aby móc pozostać w tym miejscu. W dziewczynie kocha się też Oskar Toots (Karl Robert Saaremäe), który jednak jest zaręczony z Selmą Ollep (Saara Nüganen), córką zamożnego i chciwego handlarza z Paunvere. Oskar jest synem Joosepa Tootsa (z jednej z rozmów dowiadujemy się, że bohatera zesłano na Syberię) i Raji Teele (Riina Hein; przyjaciółce ojca Arnolda, w której kocha się były krawiec i pracownik estońskiego radia propagandowego Jorh Kiir (Margus Lepa)), która od lat mieszka z synem w swoim gospodarstwie. Maie, mimo starań Arnolda, nie odwzajemnia uczuć i ostatecznie zostaje z Oskarem, którego była narzeczona Selma przypadkowo zachodzi w ciążę ze służącym w Wehrmachcie Fritzem Kiirem (Märt Koik). Arnold, nie czując przywiązania do ziemi ojca, postanawia oddać ją Maie i przeprowadzić się do miasta, gdzie zamierza prowadzić własną aptekę.

Konflikty między bohaterami występują nie tylko na tle miłosnym (jak w przypadku prostackiego, ale szczerzego Oskara i nobliwego Arnolda), ale również przejawiają się poprzez dychotomię miasto-wieś (w szczególności tę różnicę uwypukla matka Oskara). Bohaterowie są również skontrastowani pod względem ich stanu statusu materialnego. Różnie też układały się ich losy w przeszłości (wywodząca się z bogatego domu Selma i sierota Maie). W *Zimie* zwraca uwagę fakt, że akcja w całości jest skupiona na codzienności mieszkańców i perypetiach miłosnych między nimi, a kontekst wojenny i polityczny jest drugorzędny (nieliczne reprezentacje Niemców i kolaborujących z nimi Estończyków są wręcz komiczne). Można również założyć, że – podobnie jak poprzednie adaptacje utworów Lutsa – w *Zimie* poprzez relacje interpersonalne unaoczniane są różnego rodzaju (auto)stereotypy dotyczące Estończyków. Artystyczna reprezentacja codziennego życia i praktyk społecznych legitymizuje stereotypy i służy ich podtrzymywaniu i weryfikacji, co widoczne jest również w pierwowzorze literackim i poprzednich ekranizacjach serii powieści²⁷⁰.

Konfrontacje między bohaterami mimo wszystko nie wprowadzają do społeczności chaosu – wręcz przeciwnie, zostaje ustanowiony ład, dzięki któremu rozpoczyna się nowy etap w życiu wszystkich bohaterów. Nawiązały się nowe relacje (Oskar i Maie biorą ślub, ciężarna Selma postanawia czekać na powrót Fritza z wojny), stare konflikty zostały zażegnane (ojciec Selmy i ojciec Fritza odnajdują wspólny język i

²⁷⁰ Zob. A. Saro, *Stereotypes and cultural Memory: adaptations of Oskar Luts's Spring in theatre and film*, „Trames” 2008, 3, s. 309-318.

pokonują wzajemną niechęć), a integralność społeczności jest zachowana (pod koniec filmu Raja Teele, czytając przekazany przez Arnolda list od Arno, zawierający wyznanie miłosne i szczerą nadzieję na to, że kobieta w przeciwieństwie do niego nie przegapiła swojego szczęścia, widzi idącego w oddali Joosepa wracającego z wygnania). Wyrazem tego jest również ostatnia scena filmu, w której Arnold rozwiewa prochy ojca na wczesnozimowym polu, choć wcześniej deklarował, że ojciec został w Austrii i nie mógł przyjechać. Słyszymy wówczas dalszą część listu, traktującą o cykliczności życia poprzez aluzję do zmiany pór roku. Na potwierdzenie padających słów bohater symbolicznie zamyka pewien cykl – porzuca społeczność, z którą nie potrafił się zintegrować i odchodzi samotnie tę samą drogą, którą przybył do gospodarstwa na początku filmu. Widzimy wówczas znany z początku krajobraz w zimowej szacie.

Film zawiera wiele śladów kulturowych odnoszących się do szeroko pojętej estońskości, które jednak mogą być nieczytelne dla widowni zagranicznej – bohaterowie, niezależnie od przyjętej roli i pełnionej w filmie funkcji, na wielu płaszczyznach ją reprodukują (poprzez udział w tradycyjnych świętach – Nocy Kupały czy święcie urodzaju). Tożsamościowy charakter wynika też z potrzeby zachowania rozpoznawalnego w Estonii, obfitującego w liczne odwołania kulturowe, stylu i specyficznego humoru powieści Oskara Lutsa.

Reprezentacje partyzanckiego ruchu oporu w kinie litewskim

W kinie litewskim reprezentacje wojny w konwencjonalnym rozumieniu należą do rzadkości (jeśli chodzi o filmy fabularne). Niemniej, można wyróżnić odrębny, nieistniejący w podobnej formie na Łotwie i w Estonii, nurt tematyczny dotyczący aktywności partyzanckiego, antykomunistycznego ruchu oporu na terytorium Litwy w latach 1944-1953. Warto podkreślić, że ten temat nie jest nowy dla kina litewskiego – reprezentacje tego okresu pojawiały się również w okresie komunistycznym. W tym kontekście warto wymienić choćby zrealizowany w konwencji easternu film *Nikt nie chciał umierać* (lit. *Niekas nenorėjo mirti*, reż. Vytautas Žalakevičius, 1965) czy wspomniane już *Uczucia* (lit. *Jausmai*, reż. Algirdas Dausa, Almantas Grikevičius, 1968; scenariusz do filmu napisał Vytautas Žalakevičius). W obu przypadkach tematyka filmu dotyczy burzliwego okresu działalności partyzantów, znanych jako „leśni bracia”, i ich konfrontacji z nową, komunistyczną władzą. W każdym z wymienionych filmów podkreśla się również skrajną niejednoznaczność sytuacji, w których znajdują się

bohaterowie, wynikającą zarówno z kontekstu historyczno-politycznego, jak i osobistych rozterek emocjonalnych bohaterów.

Litewska badaczka Gabrielė Norkūnaitė, odwołując się do koncepcji bezpieczeństwa ontologicznego wysnutej przez socjologa Anthony'ego Giddensa, wskazuje, że silne dążenie do upamiętniania zbrodni totalitarnych na Litwie można wyjaśnić ontologicznym poczuciem niepewności, z którym borykają się państwa postkomunistyczne, poszukujące uznania swojej europejskiej tożsamości²⁷¹. Litwa, zdaniem Norkūnaitė, wyłamuje się z ogólnoeuropejskiego paradygmatu pamięciowego, gdyż ten niedostatecznie uwypukla wagę walki ze stalinizmem, czasów okupacji i masowych deportacji²⁷². Dopiero po uzyskaniu niepodległości i integracji do struktur europejskich możliwe było stworzenie własnej narracji mnemotechnicznej dotyczącej drugiej wojny światowej²⁷³.

Jak ustaliliśmy wcześniej, medium filmowe odgrywa niebagatelną rolę w procesie formowania się świadomości zbiorowej (zwłaszcza w kontekście pamięciowym). Druga wojna światowa w przypadku litewskiej świadomości zbiorowej wykracza poza faktyczne ramy historyczne tego wydarzenia (trwała „wojna po wojnie”, obejmująca antysowiecką działalność partyzancką oraz masowe deportacje Litwinów w okresie stalinowskim)²⁷⁴ i jest jednym z podstawowych odnośników tożsamotwórczych w ujęciu współczesnych praktyk pamiętania. Z tego tytułu filmy ukazujące sytuację od 1945 do 1953 roku, zdaniem Norkūnaitė, nadal są uważane za filmy o drugiej wojnie światowej. Podobna zależność nie jest dostrzegalna w przypadku kina łotewskiego czy estońskiego, dlatego filmy dotyczące okresu tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej ułożono w innych blokach tematycznych.

We współczesnym kinie litewskim (od momentu powołania Litewskiego Centrum Filmowego) można wyróżnić kilka filmów²⁷⁵, które kontynuują tę „tradycję” tematyczną. Wszystkie powstały w okresie obchodów setnej rocznicy niepodległości tego kraju. Poświęcona stuleciu państwa litewskiego *Purpurowa mgła* (lit. *Purpurinis rūkas*, 2019)

²⁷¹ G. Norkūnaitė, *Representations of World War II in Lithuanian Cinema in the 2000s: Between National and European Narratives*, „Studies in Eastern European Cinema” 2022, s. 2.

²⁷² Tamże.

²⁷³ Tamże.

²⁷⁴ Tamże, s. 6.

²⁷⁵ Ze względu na brak dostępu w momencie powstawania pracy nie odnoszę się do filmu *Owl Mountain* (lit. *Pelėdų kalnas*, reż. Audrius Juzėnas, 2017), który, jak reszta filmów opisanych w tym fragmencie podrzdziału, traktuje o walce partyzanckiej na powojennej Litwie. Z tego samego powodu w tym podrzdziale nie analizuję również łotewskiego filmu *Dancis pa trim* (reż. Arvīds Krievs, 2011), melodramatu historycznego, akcja którego rozgrywa się pod koniec drugiej wojny światowej w Kurlandii.

w reżyserii Raimundasa Banionisa eksploruje ten temat z nieco innej perspektywy. Główny bohater Jozefas (Severinas Norgaila; „współczesnego” Jozefasa gra Vidas Petkevičius), cudem uniknąwszy tragicznego losu swoich żydowskich rodziców, wraca z wygnania na kontrolowaną przez Moskwę Litwę, gdzie jest werbowany zarówno przez komunistyczną agenturę, jak i ukrywających się w lasach partyzantów. Bohater, znalazłszy się w potrzasku, czerpie nadzieję z miłości do Janė (Giedrė Mockeliūnaitė) mieszkającej w jego dawnym domu. Dziewczyna nie odwzajemnia uczucia, jej serce podbił dowódca partyzantów Vladas (Tadas Gudaitis), przyszły ojciec jej dziecka, który najprawdopodobniej jest odpowiedzialny za śmierć rodziców Jozefasa (w ten sposób w filmie zostaje uwypuklona problematyczna kwestia kolaboracji ludności litewskiej z hitlerowcami i ogólnej sytuacji Żydów na ówczesnej Litwie). Bohaterowie są ze sobą skonfliktowani nie tylko z powodu perypetii miłosnych: Vladas obwinia Jozefasa o naprowadzenie milicji na trop partyzantów, za co Jozefasowi grożą poważne konsekwencje. Zrządzenie losu sprawia, że jedyną osobą zdolną uratować Janė i jej nienarodzone dziecko jest właśnie Jozefas, który decyduje się wychowywać niemowlę jak swoje.

Po latach mieszkający w Izraelu Jozefas otrzymuje wezwanie do litewskiego sądu na przesłuchanie w sprawie Vladasa. Bohater staje przed trudnym moralnym wyborem – powiedzieć gorzką prawdę, potępiając swojego przeciwnika, czy skłamać i uratować prawnego ojca dziecka Janė. Wplecenie wątku miłosnego w klasycznie zbudowaną narrację historyczną filmu Banionisa pozwala przesunąć akcent – wiedza o przeszłości przekazywana jest nie sprawozdawczo, ale w sposób bardziej emocjonalny i spersonalizowany, przy wykorzystaniu typowych filmowych środków wyrazu (tj. zbliżenia twarzy konkretyzujące perspektywę fokalizacyjną, zestawienia obrazów kontrastowych znaczeniowo i wizualnie, stosowanie wzniosłej muzyki oraz efektów dźwiękowych czy wizualnych dla podkreślenia wagi sytuacji). Klamrze narracyjnej, ukazującej współczesność, towarzyszy głos bohatera z offu, a właściwą akcję filmu możemy potraktować jako szczegółową retrospekcję o charakterze tożsamościowym. Jozefas, którego żydowska tożsamość jest uwypuklana na wielu poziomach (m.in. poprzez używanie przez bohatera języka jidysz czy stosowanie muzyki przypominającej muzykę żydowską, kiedy bohater jest w kadrze), symbolicznie reprezentuje pozbawiony państwowości, rozdarty między dwoma światami kraj i staje się katalizatorem wydarzeń, które stanowią trzon akcji dzieła Banionisa.

Film *Banionisa* umieszczano w obrębie narracji dotyczących drugiej wojny światowej i Holokaustu. W kontekście postkomunistycznego kina litewskiego *Purpurową mgłę* można odczytywać jako kolejną próbę skonwencjonalizowanego ujęcia historii Litwy jako procesu zmian stosunków społecznych i międzyludzkich na tle wydarzeń politycznych. Reżyser filmu jednoznacznie wskazuje, że nie usiłował stworzyć dzieła traktującego o Holokauście na Litwie²⁷⁶. Jednocześnie zastosowana konwencja wraz z ustanowioną perspektywą fokalizacyjną przyczyniają się – by posłużyć się logiką Norkūnaitė – do ustanowienia hierarchii mnemotechnicznej między dwoma zbiorowymi traumami, sugerując zlewanie się pamięci i utożsamienia ofiar obu totalitaryzmów²⁷⁷.

W 2019 roku ukazała się międzynarodowa koprodukcja *O zmierzchu* (lit. *Sutemose*) w reżyserii litewskiego twórcy Šarūnasa Bartasa, kojarzonego głównie z neomodernistycznymi eksperymentami filmowymi lat 90. W tym filmie Bartas powraca do własnej, rozpoznawalnej stylistyki formalnej i narracyjnej. *O zmierzchu*, którego akcja rozgrywa się w 1948 roku, jest powolną opowieścią o mieszkającej na uboczu litewskiej rodzinie, której członkowie pomagają lokalnym partyzantom, ukrywającym się w pobliskim lesie. Pod względem formalnym film składa się przeważnie z długich, kameralnych scen dialogowych, które uzupełniają skąpą akcję filmu, przerywanych ukazanymi z reguły w dalszych planach pejzażami okolicznej natury. Film rozpoczyna się sceną ukazującą partyzancki oddział, jeden z niewielu nadal walczących o niepodległą Litwę – milczący bohaterowie marzną w zaśnieżonym lesie. Następnie akcja przenosi się do domu Jurgisa Pliaugi (Arvydas Dapsys), niegdyś zamożnego rolnika, z którym mieszkają również jego przybrany syn Untė (Marius Povilas Elijas Martynenko), żona Elena (Alina Žaliukaitė-Ramanauskienė) i gospodyni domowa Agne (Vita Šiaučiūnaitė). Jurgis i Untė angażują się w pomaganie partyzantom, mimo że są świadomi śmiertelnego zagrożenia w postaci szerzącego swoje wpływy w tej miejscowości NKWD.

Pod kątem narracyjnym film Bartasa wyróżnia się brakiem stosowania technik subiektywizacyjnych, które by umożliwiały jednoznaczne zdefiniowanie dominujących perspektyw fokalizacyjnych. W wielu wypadkach mamy do czynienia z narracją zobiektywizowaną (tj. zewnętrzną perspektywą fokalizacyjną, co jest częste w dziełach spod znaku *słow cinema*). Ogólny nastrój filmu i stan bohaterów są podkreślane stosowanymi zabiegami stylistycznymi (przytłumiona kolorystyka i oświetlenie, operowanie światłocieniem – zwłaszcza w scenach dialogowych zrealizowanych na

²⁷⁶ G. Norkūnaitė dz. cyt., s. 12.

²⁷⁷ Tamże.

zasadzie ujęcie-przeciwużęcie, oszczędna warstwa audialna – większość dźwięków wywodzi się z diegezy, itp.). Jest to przykład typowej dla strategii autorskiej Bartasa narratywizacji melancholii, samotności i wyobcowania, co nadaje jego filmowi alegoryczny charakter²⁷⁸.

Jurgis, rozdarty między szczerą chęcią pomocy „leśnym braciom” a obawą przed wysłaniem na Syberię, w miarę rozwoju akcji (choć dynamicznego progresu narracyjnego nie obserwujemy) coraz głębiej pogrąża się we wspomnieniach. Ten proces nie byłby uzewnętrzniony bez pomocy Untė. Ciekawski młodzieniec wypytuje przybranego ojca o skomplikowaną relację z żoną. Jej ojciec posiadał ziemię i dom, w którym obecnie mieszkają. Untė również pragnie się dowiedzieć, skąd tak naprawdę pochodzi, kim jest i kim byli jego rodzice – jest to kluczowy dialog w tym filmie, ponieważ umożliwia samookreślenie się bohatera. Stopniowe poznawanie historii rodziny Pliaugi i swojej „pierwotnej” rodziny pozwala wyzwolić zdystansowanemu bohaterowi tłumione emocje.

Film Bartasa jest opowieścią tragiczną. Czytelnie zarysowany dualizm ideologiczny (władze komunistyczne vs. walczący o niepodległą Litwę partyzanci) jest źródłem napięcia i późniejszego dramatu. Władza komunistyczna, stosując ekonomiczne i polityczne represje wobec lokalnej ludności, coraz bardziej poszerza swoje wpływy, co osłabia ruch partyzancki. *O zmięczeniu* jest również narracją o upadku – Jurgis nie jest już prawdziwym gospodarzem we własnym domu (służąca Agne tak naprawdę dominuje w sprawach domowych) i ostatecznie, po torturach, trafia do celi NKWD; partyzanci, snujący utopijną wizję wyzwolenia Litwy (głównie przy udziale Zachodu, który nie przychodzi jednak z pomocą), stopniowo przekonują się o niemożności dokonania tego czynu i w różnych okolicznościach umierają.

Kilkunastoletni Untė próbuje w skomplikowanej rzeczywistości określić swoją tożsamość – przez chęć niesienia pomocy i próby kierowania się jasno wyznaczonymi wartościami (z wyraźnym sceptycyzmem podchodzi do głoszonej przez komunistów równości majątkowej w ramach przymusowej kolektywizacji) – i odnaleźć się w świecie dorosłych. Siłą rzeczy jest to niemożliwe – pogrążony w chaosie świat dorosłych nie stwarza sprzyjających ku temu warunków. Chłopak również kończy w obskurnej celi NKWD. Dotychczas zdystansowany wobec Jurgisa Untė, widząc w celi mającego

²⁷⁸ R. Syska, *Šarūnas Bartas – w izolacji*, https://www.nowehoryzonty.pl/arttykul.do?id=2031&m=t_47 [data dostępu: 12.06.2024].

ojca, po raz pierwszy okazuje emocje, świadczące o jego szczerym przywiązaniu do mężczyzny.

Brak gloryfikacji ruchu partyzanckiego i niechęć do odtwarzania mitu heroicznego, sprawił, że film odebrano krytycznie (padały m. in. oskarżenia o niepatriotyczność i prorosyjskość jego narracji²⁷⁹). Zerwanie z dominującą narracją historyczną w obu analizowanych filmach i umieszczenie w ich centrum moralnie dwuznacznych bohaterów, zdaniem Norkūnaitė, poszerza charakterystykę protagonistów poprzez ukazanie niekonwencjonalnych relacji bohaterów z otoczeniem²⁸⁰ (współpraca antysowieckich partyzantów z reżimem nazistowskim lub popełnianie przez nich zbrodni przeciwko litewskiej ludności). Badaczka wskazuje, że portret narodowych bohaterów w *Purpurowej mgle* i *O zmierzchu* różni się od tego w wcześniejszych filmach litewskich o drugiej wojnie światowej i sygnalizuje inny (autokrytyczny – przyp. aut.) kierunek w narracji mnemotechnicznej o tym wydarzeniu na Litwie²⁸¹.

Jeśli na poziomie tematycznym są dostrzegalne widoczne różnice wynikające z odmiennych aspektów historycznych i kulturowych właściwym krajom bałtyckim, to w warstwie narracyjnej i znaczeniowej odnaleźć można pewne prawidłowości charakterystyczne dla przeanalizowanych filmów. Przede wszystkim potwierdzone zostało założenie z początku podrozdziału – niejednorodność genologiczna kina wojennego skutkuje wielością sposobów reprezentacji tematyki wojennej lub okółowojennej. Paradoksalnie, w przypadku krajów bałtyckich do rzadkości należą filmy, które bezpośrednio skupiają się na prezentacji aspektów *stricte* militarnych (zawierające rozbudowane sceny batalistyczne) – z tego powodu wyróżniłem dwa filmy (*Burzę dusz* i *1944*) jako przykłady najbardziej reprezentatywne. Jedną z potencjalnych przyczyn takiego stanu rzeczy jest być może ograniczony – jak na standardy takich kosztownych produkcji – budżet, którym dysponują twórcy polegający w dużej mierze na środkach z publicznych instytucji filmowych. Takie ograniczenie może jednak tłumaczyć różnorodność podejść do przedstawiania tematyki wojennej – ciekawe, nieoczywiste tematy odsłaniające mało znane albo zapominane aspekty ważnych wydarzeń konstytuujących w różnej mierze współczesne polityki historyczne i kulturalne krajów bałtyckich mają szansę na zaistnienie na ekranie filmowym dzięki kreatywności twórców.

²⁷⁹ G. Norkūnaitė dz. cyt., s. 13.

²⁸⁰ Tamże, s. 14.

²⁸¹ Tamże.

Eksperymenty z narracją filmową (choćby u Bartasa czy Sīmanisa) pozwalają spojrzeć na polityki pamięci z niekonwencjonalnej perspektywy, a z drugiej strony stanowią ciekawe przykłady upowszechniania wiedzy o historii tych krajów lokalnie i za granicą (poprzez dystrybucję festiwalową).

Analizy umieszczone w tym podrozdziale udowodniły również funkcjonalność wcześniejszych założeń metodologicznych i ich aplikowalność wobec różnych form narracji filmowej. Tożsamościowy charakter przeanalizowanych przykładów przejawia się na wielu poziomach. W każdym z filmów udało się zidentyfikować fokalizatora, który w większej lub mniejszej mierze pełnił funkcję podmiotu percypującego, formującego narrację zarówno poprzez akty patrzenia czy inne, „fizyczne” czynności, jak i dosłowne opowiadanie o sobie z uwzględnieniem wielości śladów kulturowych. Warto odnotować, że niemal w każdym filmie istotną funkcję w interpretacji charakteru tożsamościowego pełni obecność toposu domu, który jest prymarną przestrzenią tożsamości (zarówno realną, jak i znajdującą się w obrębie pamięci jednostkowej) i jest związany z motywem powrotu, który nie zawsze jest możliwy i nie zawsze jest udany – to jeden z czynników, który sprawia, że przeanalizowane filmy w większości zawierają cechy schematu tragicznego. Ponadto, topos domu można zinterpretować jako alegorię społeczeństwa jako takiego, co w przypadku małych krajów o skomplikowanej historii – takich jak Litwa, Łotwa czy Estonia – wybrzmiewa dość jednoznacznie.

Kolejną wspólną cechą przeanalizowanych filmów jest skupienie się na tematyce etycznej i psychologii wojny jako takiej. Tej perspektywie niezmiennie towarzyszy czytelne rozmieszczenie akcentów politycznych – narody krajów bałtyckich (choć nie stanowią monolitu pod kątem ideowym czy aksjologicznym) i bohaterowie wywodzący się z tych narodów często stawali przed trudnymi moralnymi wyborami. W filmach prezentowano ich jako ofiary dwóch totalitaryzmów – nazistowskiego i komunistycznego. Wzmaga to w wielu przypadkach antywojenną wymowę tych dzieł i jednocześnie pozwala skodyfikować wyłaniającą się z opozycji wobec oprawców perspektywę tożsamościową bohaterów filmu. Tożsamościowy wymiar narracji wybranych filmów uzupełniają również reprezentacje udziału bohaterów w zbiorowych praktykach partycypacyjnych związanych ze wspólnym obchodzeniem ważnych świąt, co wskazuje na niezmienną trwałość tożsamości w momentach krytycznych.

Fakt finansowania produkcji i wsparcia w okresie dystrybucji opisanych w podrozdziale filmów przez publiczne instytucje filmowe krajów bałtyckich, zwłaszcza w okresie obchodów stulecia niepodległości tych państw, powoduje, że wartość tych filmów

leży nie tylko w płaszczyźnie artystycznej, ale również edukacyjnej – filmy te dotyczą ważnych wydarzeń historycznych, które – przypominane w skodyfikowanej formie – uzmysławiają wagę tych wydarzeń w kształtowaniu współczesnych postaw patriotycznych i tożsamościowych, choć nie należy zapominać o dobrowolności udziału w praktykach pamiętania zbiorowego (na poziomie filmu może to być decyzja widza o obejrzeniu lub odrzuceniu dzieła ze względu na jego deklarowaną tematykę).

3.2. Okres międzywojenny (1918-1940) w kinie krajów bałtyckich

Po pierwszej wojnie światowej Litwa, Łotwa i Estonia stanęły przed koniecznością budowania własnej państwowości w skomplikowanych warunkach geopolitycznych. Młode republiki, nie mając wcześniej doświadczenia państwowości, nie zdołały w tym okresie utworzyć sprawnie funkcjonujących systemów politycznych, co sprzyjało rozwojowi tendencji autokratycznych i w konsekwencji utracie niepodległości na początku lat 40. XX wieku. Wszystkie trzy republiki w tym czasie doświadczyły rządów autorytarnych. Na Litwie po zamachu stanu w grudniu 1926 roku i do końca jej niepodległości (1940) rządził Antanas Smetona, który wprowadził w tym kraju cenzurę i umacniał kult jednostki (mianował się wówczas *tautos vadas* – wódz narodu). Podobne losy polityczne spotkały Estonię i Łotwę – od 1934 roku w obu krajach utworzyły się dyktatury. W Estonii ten okres nazywany jest erą ciszy (est. *vaikiv ajastu*) i związany jest z prezydenturą Konstantina Pätsa, który sukcesywnie eliminował demokrację parlamentarną (od 1935 roku w Estonii obowiązywał system jednopartyjny), kontrolował działalność mediów i sprzyjał rozwojowi tendencji nacjonalistycznych. Na Łotwie najważniejszą postacią tego czasu był autorytarny premier, a później samozwańczy prezydent Kārlis Ulmanis, który podobnie jak Smetona, aktywnie promował kult jednostki (z wielkim naciskiem na swe wiejskie pochodzenie) i sprawował niepodlegającą kontroli publicznej władzę wykonawczą i legislacyjną. Ulmanis zasłynął również jako apologeta radykalnej „łotewizacji”, tj. kursu państwa w stronę dominacji Łotyszy, kultury i języka łotewskiego w polityce, społeczeństwie i gospodarce międzywojennej Łotwy (dotyczyło to również redystrybucji stanowisk i korzyści majątkowych należących do przedstawicieli mniejszości narodowych na rzecz łotewskiej większości).

Umocnienie kontroli państwa nad wszystkimi sferami życia naturalnie wpłynęło na rozwój kina i kultury filmowej w tych krajach. Poza produkcją filmową, skupioną głównie na filmach o charakterze narodowo-romantycznym, wprowadzano różnego rodzaju praktyki parainstytucjonalne mające na celu upowszechnienie politycznej propagandy. W 1932 roku na Litwie wprowadzono nakaz poprzedzania projekcji filmowych litewskimi kronikami (przynajmniej 330 metrów taśmy filmowej)²⁸². W 1935 roku rozpoczęto produkcję kronik filmowych *Mūsu Lietuva* (*Nasza Litwa*) przez studio o tej samej nazwie założone przez Feognijusa Dunajevasa i Jurgisa Linartasa, które po

²⁸² *Kalendarium*, w: *Kino litewskie. Wydanie specjalne z okazji Dni Filmu Litewskiego w Polsce 2015*, Litewskie Centrum Filmowe, 2015, s.37.

wkroczeniu Sowietów w 1940 roku zostały zakazane. W Estonii od 1931 roku działało wspierane przez Ministerstwo Kultury przedsiębiorstwo *Eesti Kultuurfilm*, które od 1936 roku zostało objęte kontrolą Ministerstwa Spraw Zagranicznych (w tymże roku powstaje Estońskie Archiwum Filmowe, katalogujące filmy dokumentalne produkowane przez *Eesti Kultuurfilm*). W 1935 roku w Estonii została przyjęta ustawa zobowiązująca kina do pokazywania w każdym programie filmowym kronik przedstawiających najważniejsze wydarzenia w kraju lub zdarzenia z życia politycznego, gospodarczego i kulturalnego (w tym treści o charakterze etnograficznym czy przyrodniczym) produkowanych głównie przez *Eesti Kultuurfilm*.

We współczesnym kinie krajów bałtyckich nie ma jednolitego wzorca reprezentacji tematyki nawiązującej do okresu międzywojennego, co może również wynikać z niejednoznacznej oceny historycznej okresu dyktatur w tym regionie. Warto nadmienić, że ta tematyka nie należy do najczęstszych, aczkolwiek w filmach o takiej tematyce poruszane są istotne kwestie tożsamościowe. Analiza filmów wykazała, że mimo różnorodności tematycznej można wyróżnić kilka powtarzalnych strategii interpretacyjnych na poziomie zarówno treściowym, jak również narracyjnym. Sytuacja polityczna, cechująca się w okresie międzywojennym wzmocnieniem struktur państwowych i wzrostem nastrojów nacjonalistycznych, stworzyła podatny grunt dla rozwoju różnych form wykluczenia, co nierozdzielnie jest związane z refleksją tożsamościową. W tego typu filmach nie występuje charakterystyczny choćby dla narracji wojennych dualizm związany z oczywistą obcością i wrogością przeciwnika, na odwrót – mamy tu do czynienia z wykluczeniem wewnątrz zbiorowości. Choć we współczesnym kinie krajów bałtyckich polityka międzywojenna stanowi w większości przypadków jedynie wzbogacającą fabułę tło, wykluczenie powodowane takim stanem rzeczy stanowi istotny punkt odniesienia w kontekście analiz, co postaram się udowodnić na przykładzie wybranych filmów.

Zanim przejdę do analiz, chciałbym poczynić kilka uwag teoretycznych dotyczących wykluczenia spowodowanego przez inność, obcość i wrogość. Michał P. Markowski w eseju *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu* zwraca uwagę na skrajną społeczno-polityczną polaryzację na świecie. Dialog jest utrudniony (czy wręcz niemożliwy), gdyż dominujące siły polityczne (konserwatyzm i liberalizm) i grupy społeczne funkcjonują w odmiennych rzeczywistościach,

zbudowanych na podstawie odrębnych zestawów wartości²⁸³. Nieco później, w odniesieniu do eseju Mary Douglas i Aarona Wildavsky'ego *Risk and Culture: An Essay on the Selection of Technological and Environmental Dangers*²⁸⁴, w pracy Markowskiego wybrzmiewa teza, że zagrożenia cywilizacyjne (czyli coś, co grozi „naszej” rzeczywistości) ulegają selekcji. Wzmacniane są jedne zagrożenia, inne – nie mniej groźne, lecz wykraczające poza „naszą” aksjologię – spychane są na marginesy albo wręcz piętnowane²⁸⁵. Nieuchronnie wiedzie to ku wartościowaniu poszczególnych grup społecznych, co, oprócz sytuacji konfliktowych, powoduje również uruchomienie mechanizmów wykluczenia.

Inny, obcy i wróg to pojęcia dotyczące różnie definiowanych podmiotów kulturowych, które są połączone statusem wykluczonych z uporządkowanej, „naszej” rzeczywistości. Markowski sytuuje wszystkie trzy podmioty w spolaryzowanej rzeczywistości, definiowanej jako *świat, w którym czuję się „u siebie” i który został odpowiednio skonstruowany za pomocą wartości [które sprawiają, że coś traktujemy jako ważną część naszej rzeczywistości*²⁸⁶; wartości to *lokalne dyrektywy do działania*²⁸⁷], *opinii, wierzeń*²⁸⁸. **Inność** daje obietnicę porozumienia²⁸⁹, choć jednocześnie może ona być stanem liminalnym. Uznajemy (częstkowo) roszczenia innego do życia we własnej rzeczywistości²⁹⁰. **Obcość** oznacza niemożność funkcjonowania w rzeczywistości rządzącej się „naszymi” wartościami: obcy to *ktoś, kto nigdy nie może znaleźć się w naszej rzeczywistości, gdyż oznaczałoby to ruinę całej struktury wyobrażonej, na której nasza rzeczywistość się wspiera*²⁹¹. **Wróg**, choć, podobnie jak obcy, funkcjonuje wg innej aksjologii, jest kimś, od kogo uzależniona jest „nasza” tożsamość jako odnośnik negatywny²⁹².

Inny, obcy i wróg jako podmioty pełnią więc różne role społeczne. Mimo funkcjonowania według odmiennych systemów wartości i prób ich odseparowania czy wyeliminowania, podmioty te są obecne w rzeczywistości i współzależne.

²⁸³ M.P. Markowski, *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu*, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2019, s. 19.

²⁸⁴ Zob. M. Douglas, A. Wildavsky, *Risk and Culture: An Essay on the Selection of Technological and Environmental Dangers*, Berkeley: University of California Press, 1983.

²⁸⁵ M.P. Markowski, dz.cyt., s. 37-40.

²⁸⁶ Tamże, s. 362.

²⁸⁷ Tamże.

²⁸⁸ Tamże, s. 358.

²⁸⁹ Tamże, s. 73.

²⁹⁰ Tamże, s. 345.

²⁹¹ Tamże, s. 63.

²⁹² Tamże, s. 362.

Spolaryzowana rzeczywistość jest jednocześnie płynna. Zgodnie z koncepcją Zygmunta Baumana płynna nowoczesność zakłada niestabilność społecznych, politycznych i kulturowych struktur fundamentalnych w dzisiejszym świecie. Bauman zastanawia się nad kwestią jedności w społeczeństwie, podkreślając, że stale występuje w nim dychotomia my-oni. Socjolog pisze:

*Oprócz cech, które nas łączą, istnieją także różnice, lecz podobieństwa rozpraszają, przyćmiewają i tłumią ich znaczenie. To, co nas do siebie upodabnia, jest zdecydowanie ważniejsze niż wszystko, co nas różni*²⁹³.

Podkreśla jednak, że podziały są raczej pochodną konfliktów społecznych, niż ich źródłem²⁹⁴.

Przedstawione koncepcje odnoszą się do kwestii tożsamości dotyczącej zbiorowości i konkretnych jednostek. W przypadku analiz w tym podrozdziale chciałbym, między innymi, skupić się na relacji między podmiotami wymykającymi się powszechnym schematom autoidentyfikacji a tymi, które te schematy reprodukuja. Współgra to z tezą Baumana, która pojawia się (w różnych formach) w jego rozważaniach: tożsamość w płynnej nowoczesności jest ciągłą (re-)negocjacją dawnych ustaleń, jest nieustannym poszukiwaniem, konstytuowaniem i utrwalaniem wizji siebie w świecie, gdzie okazje dla konstruktywnego dialogu są rzadkie²⁹⁵. Tożsamość w świecie zglobalizowanym nie jest sprawą prywatną, jest ona wyprodukowana społecznie, co sprawia, że musimy własną tożsamość zdobywać i konstytuować²⁹⁶. Refleksje te zdają się być użyteczne również wobec niżej opisanych filmów o czasach dotyczących jeszcze nie do końca zglobalizowanego regionu.

Nova Lituania

Film *Nova Lituania* jest pełnometrażowym debiutem Karolisa Kaupinisa zrealizowanym w 2019 roku. Akcja filmu rozpoczyna się w 1938 roku, kiedy Litwa świętowała dwudziestą rocznicę uzyskania niepodległości. Sytuacja polityczna jednak nie sprzyjała beztrószkiemu celebrowaniu suwerenności, na horyzoncie majaczyły już bowiem druga wojna światowa i aneksja radziecka. Głównym bohaterem filmu jest

²⁹³ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006, s. 273.

²⁹⁴ Tamże, s. 274.

²⁹⁵ Z. Bauman, *O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie*, w: „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” 2003, nr 1 (6), s. 19.

²⁹⁶ Z. Bauman, *Identity in the globalising world*, w: *Social Anthropology* 2001, 9(2), s. 123-124.

geograf Feliksas Gruodis (Aleksas Kazanavičius), który wcześniej, niż zwyczajni Litwini i ówczesne polityczne elity, wyczuł nadchodzącą klęskę i podjął próbę zmiany biegu historii, próbując realizować utopijną koncepcję ratowania Litwy. Prototypem postaci Gruodisa był litewski naukowiec i działacz społeczny Kazys Pakštas, który opracował geopolityczną koncepcję *Baltoskandii* i proponował stworzyć zamorską kolonię litewską w bezpiecznym pod kątem geopolitycznym miejscu (zwaną *Dausuva* [mitologiczne miejsce spoczynku „dobrych dusz”] lub *Atsarginė Lietuva* („Litwa zapasowa”)), która miałaby być schronem dla narodu litewskiego w trakcie wojny [ilustracja 2.1.]. Film Kaupinisa przedstawia próby realizacji drugiej koncepcji i problemy napotymane przez bohatera w drodze do zrozumienia i akceptacji.

Profesor Gruodis staje się w trakcie filmu postacią *inną*, domagającą się uznania. Z jednej strony jego przekonania i wartości wyróżniają się na tle charakterystycznego dla ówczesnej litewskiej rzeczywistości neoromantycznego ujęcia tożsamości i autorytarnej państwowości kraju. Takie ujęcie – przeciwstawione Litwie renesansowo-barokowej – Leonidas Donskis opisuje następująco:

*Litwa w ujęciu neoromantycznym jest głęboko przesiąknięta elementami kultury archaicznej i pogańskiej oraz katolicyzmem*²⁹⁷; po czym dodaje: *W pierwszej połowie XX wieku wyobrażenie Litwy na własny temat zaistniało w postaci umiarkowanie mesjanistycznego konstruktu, definiującego to niewielkie państwo jako ważny pomost między Wschodem [...] a Zachodem*²⁹⁸.

W praktyce jednak oznaczało to „buforowość” Litwy i innych państw bałtyckich. Z drugiej strony bohater, mimo że nie należy w pełni do „oficjalnej” rzeczywistości, cały czas jest jej częścią (pracuje jako wykładowca na państwowym uniwersytecie w Kownie, ma żonę i w miarę stabilny byt) i próbuje porozumieć się z kierującymi się innymi wartościami osobami. Uznanie, do którego dąży profesor, można by więc postrzegać z jednej strony jako potwierdzenie prawomocności jego obaw, co byłoby krokiem do ocalenia narodu, z drugiej jako sukces prywatny/akademicki naukowca.

Wartości rzeczywistości Gruodisa nie pokrywały się z wartościami autorytarnego prezydenta Juozapasa Palionisa (Valentinas Masalskis; ewidentnie, jest to aluzja do postaci dyktatora Smetony), a zagrożenia płynące z zewnątrz były przez dbające wyłącznie o swój autorytet władze ignorowane. Zamiast dążenia do odzyskania

²⁹⁷ L. Donskis, *Kraje bałtyckie w XXI wieku*, tłum. P. Łopatka, w: „Herito” 2015, nr 20, s. 115.

²⁹⁸ Tamże, s. 116.

należącego wówczas do Polski Wilna, które przyćmiewało potrzebę przeciwdziałania realnym zagrożeniom, Gruodis aktywnie próbował zapobiec tym zagrożeniom, kierując się nietypowymi metodami.

Należy jednak wspomnieć, że rzeczywistość „oficjalna” różniła się od tej rozstrzyganej w kuluarach. Na samym początku filmu przedstawiona jest ceremonia zaprzysiężenia absolwentów akademii wojskowej, na której prezydent wygłasza podnoszącą na duchu orację. Do obecnego na ceremonii premiera Jonasa Servusa (Vaidotas Martinaitis) dociera informacja o incydencie zbrojnym na polsko-litewskiej granicy, w wyniku którego zginął polski żołnierz, co stało się pretekstem do wystosowania ultimatum do rządu litewskiego, żądającego normalizacji polsko-litewskich stosunków dyplomatycznych. Nieco później pokazana jest nieoficjalna narada prezydenta, której uczestnicy nie dzielili optymizmu prezydenta w kwestii odzyskania Wilna i ocalenia niepodległości – pokazane jest ich sfrustrowanie spowodowane brakiem wiary w pomoc zewnętrzną i siłę litewskiego wojska. Postawa prezydenta jest przejawem polityki wartości, charakterystycznej dla rządów populistycznych: *To, co służy życiu, które mam, jest wartościowe, to zaś, co temu życiu nie służy, pozostaje bezwartościowe*²⁹⁹.

Podobną wymowę ma scena wizyty prezydenta na uniwersytecie, w którym pracuje profesor Gruodis. Wzniosła przemowa o potrzebie zjednoczenia i służebnej funkcji edukacji wyższej wobec budowania mocnych więzi wewnątrznarodowych, choć wywołuje aplauz publiczności, nie budzi entuzjazmu Gruodisa i obecnego na wydarzeniu premiera Servusa, któremu nieco wcześniej został już zaprezentowany projekt ratowania Litwy. W tym fragmencie odnajdziemy przykład fokalizacji. Profesor, ukazany w planie ogólnym wśród gości słuchających występu ubranych na ludowo dzieci, po przemówieniu prezydenta jest formalnie wyodrębniony z ogółu – jego zmartwiona twarz jest wyraźnie widoczna, gdy twarze reszty osób, skupionych na „widowisku”, są delikatnie rozmazane. Taki przykład personalizacji, oprócz funkcji narracyjnej (wskazanie stanu bohatera bez wglądu w jego subiektywne doznania i myśli) może świadczyć o zbliżającej się przemianie), a na poziomie znaczeniowym jest oznaką alienacji bohatera [ilustracja 2.2.]. Po nagłym cięciu widzimy bohatera wychodzącego z sali na korytarz – od tego momentu i do końca sekwencji kamera podąża za profesorem aż do momentu, póki ten nie znajduje na schodach nieprzytomnego po zawale serca premiera. Jest to punkt przełomowy w narracji *Nova Lituania*. Rozpoczyna się relacja

²⁹⁹ M.P. Markowski, dz.cyt., s. 362.

koleżeńską między profesorem a premierem, który rzekomo wskutek choroby oraz pod przymusem podał się do dymisji i został zastąpiony wygodniejszym dla prezydenta człowiekiem. Gruodis odnajduje więc w Servusie „współwyznawcę”, który coraz bardziej angażuje się w projekt profesora. Tworzą symboliczną społeczność o poglądach zgoła odmiennych od panujących wówczas wśród większości, ale pozostają w mocnym związku z rzeczywistością, szukając możliwości porozumienia.

Geograf, w miarę rozwoju swojej koncepcji i pogłębienia relacji z równie wykluczonym ex-premierem, staje się coraz bardziej wyalienowany. Proces stopniowej społecznej alienacji nadaje tragiczny wymiar filmowi Kaupinisa – rzeczywistość „pożądana”, wykreowana przez profesora, stanowi skrajną opozycję wobec rzeczywistości faktycznej, co jest źródłem problemów i nieporozumień. Widoczne to jest na wielu płaszczyznach. W relacjach prywatnych ujawniają się coraz to większe problemy osobiste (brak dzieci, presja teściowej, samotność żony, nieobecność profesora w domu), a w relacjach zawodowych traci autorytet – na wykłady, na których przekonuje studentów do swojej koncepcji, uczęszcza coraz mniej słuchaczy, koledzy po fachu stronią od podpisywania petycji (jeden z nich tłumaczy się, że ma ważniejsze sprawy – musi kupić maskę na wiosenny bal dla córki), którą Gruodis zamierzał wysłać do prezydenta. Bohater wycofuje się z rzeczywistości, w której funkcjonował, a większość czasu spędza z popierającym go ex-premierem.

Osobistej tragedii bohatera wtóruje tragedia ogólnonarodowa. Przez film wielokrotnie przewija się motyw Litwy będącej w potrzasku, otoczonej potężnymi, wrogo nastawionymi państwami, które prędzej czy później zaatakują mały kraj i zetrą go z mapy. Z tego porównania wyłania się metonimiczny charakter narracji *Nova Lituania*. Profesor Gruodis jako przedstawiciel inteligencji, patriota, ale też zwykły człowiek (oprócz problemów prywatnych często ukazywana jest codzienna egzystencja Gruodisa – na przykład wspólne posiłki z rodziną), będąc na rozdrożu aksjologicznym, pozostaje w ścisłej relacji z Litwą i jej losami. Utopijny projekt profesora (przypominający utopijność międzywojennych projektów państw bałtyckich) jest dla niego kwestią fundamentalną, w pewnym sensie determinującą jego świadome trwanie w rzeczywistości. Bohater staje się metonimiczną reprezentacją międzywojennej Litwy i jeśli uznamy, że kino (zwłaszcza historyczne) odzwierciedla różne formy niepokoju społecznego, to film *Nova Lituania* dobrze oddaje permanentny lęk Litwinów (i innych narodów regionu). Przez długi okres swego istnienia Litwini, jako naród, byli *innym*,

któremu pozwalano istnieć w zgodzie z własnymi wartościami, ale poza rzeczywistością narodów/państw dominujących, a to rodziło obawy przed zaniknięciem.

Bazując na rozważaniach Markowskiego, można stwierdzić, że bohater filmu Kaupinisa znajduje się w stadium liminalnym, na własne życzenie staje się bytem niejako „zawieszonym”. Nie afirmuje wartości ustrukturyzowanej rzeczywistości, ale też nie stanowi zagrożenia dla struktury tejże rzeczywistości. Wywrotowość jego koncepcji pozostaje w ramach indywidualnego projektu intelektualnego i mimo wszelkich starań bohatera nie ma realnego wpływu na bieg wydarzeń. Jest natomiast źródłem nieporozumień i alienacji. Brak przynależności do większości w przypadku profesora ukazany jest również poprzez błędzenie, ciągły ruch. Bohater wędruje ulicami Kowna, korytarzami budynków modernistycznych (wyeksponowanie architektury, oprócz funkcji formalnej i estetycznej, przybiera również funkcję promocyjną – Kowno od wielu lat promuje się poprzez dziedzictwo modernizmu architektonicznego, a w 2023 roku modernistyczna architektura miasta została wpisana na listę światowego dziedzictwa UNESCO), wybiera się razem z Servusem w niespodziewaną podróż do nadmorskiej Kłajpedy, która została zajęta przez Niemców. Labirynt miasta, wewnątrz którego porusza się główny bohater, współgra z labiryntem świadomości bohatera, który nieustannie i nieskutecznie próbuje dociec istoty pewnych prawd, co wspólnie tworzy wyodrębnioną z dominującej rzeczywistości strukturę doświadczenia [ilustracja 2.3.]. Można wobec tego założyć, że *Nova Lituania* nosi znamiona narracji labiryntowej, choć nie obserwujemy w tym przypadku zakłócenia struktury temporalnej czy przyczynowo-skutkowej filmu.

Nieuniknioność wojny i wyczerpanie się projektu Litwy międzywojennej skłaniają profesora do rewizji własnych wartości. Potrzeba zdecydowanych działań w obliczu wszechstronnego zagrożenia naprowadza również ex-premiera na myśl o militarnym zamachu stanu, który umożliwiłby bezproblemowe realizowanie idei Gruodisa. Servus, przed dniem planowanego obalenia prezydenta, zaprasza profesora do swojego mieszkania. Idylliczna atmosfera w domu ex-premiera inicjuje przemianę profesora. W następującej po scenie w domu polityka sekwencji z perspektywy personalizacyjnej ukazane są wewnętrzne rozterki bohatera. Widz w tym przypadku ma ograniczony horyzont poinformowania (nie wiemy, o czym dokładnie myśli bohater), ale sposób ukazania bohatera (w trakcie sekwencji zanurzony we własnych myślach Gruodis jest sam w różnych przestrzeniach) i ogólny, posępny nastrój wynikający z kontekstu (szybko komplikująca się sytuacja polityczna itd.) wzbogacają o niezbędne dla

zrozumienia fabularnej i narracyjnej funkcji tej sekwencji treści. Profesor wraca do pustego mieszkania, na czym jego linia narracyjna dobiega końca. Można założyć, że targany rozterkami bohater podjął decyzję na rzecz ocalenia życia prywatnego i zrobił krok w stronę osiągnięcia *katharsis*. Tym samym zmęczony despotyzmem i hipokryzją władz profesor zaniechał walki o uznanie, próbując przejść z *inności* do swojskości, ale nie jest to eksplicytnie przedstawione w filmie. Ostatnia scena ukazuje prezydenta czytającego w samochodzie fragment przemówienia z okazji podpisania umowy między Litwą a ZSRR, która dotyczy przekazania Wilna i obwodu wileńskiego władzom litewskim i współpracy między Litwą a Sowieciami (co w praktyce oznaczało wprowadzenie wojsk radzieckich na terytorium Litwy, co w znaczącym stopniu ułatwiło późniejszą aneksję kraju). Scena ta wzmaga poczucie tragizmu i przekreśla nadzieję na *katharsis*.

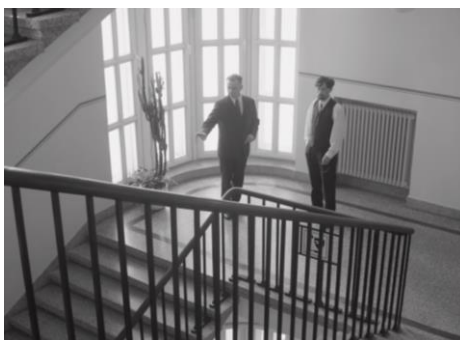
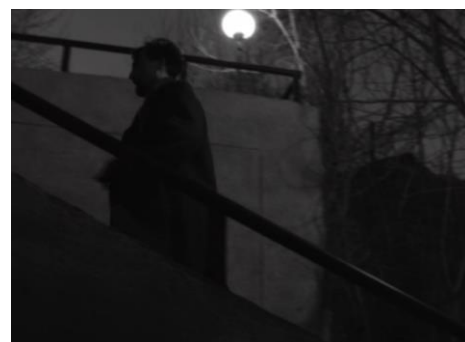
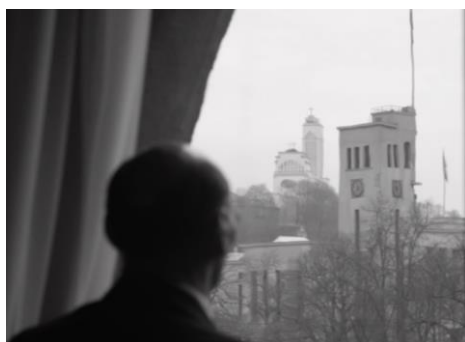
Nova Lituania



Ilustracja 2.1. Profesor Gruodis przedstawia koncepcję „Litwy zapasowej”.



Ilustracja 2.2. Przykład personalizacji. Profesor Gruodis, będąc *innym*, jest wizualnie i symbolicznie wyalienowany. W kadrach widoczne jest rozczarowanie i wstyd Gruodisa (na dole) za prezydenta Palionisa (na górze), który, odwołując się do retoryki nacjonalistycznej i ignorując realne zagrożenia, ujawnia się jako autorytarny despota



Ilustracja 2.3. W filmie mocno wyeksponowano Kowno, szczególnie jego modernistyczną architekturę (lub wnętrza). Kowno staje się labiryntem, w którym nieustannie błądzi główny bohater w poszukiwaniu uznania i legitymizacji własnej koncepcji.

U progu wojny

Zrealizowany w bałtycko-fińskiej koprodukcji i wsparty przez Ministerstwo Obrony Estonii film *U progu wojny* (oryg. *O2*, reż. Margus Paju, 2020) rozpoczyna się kompilacją materiałów archiwalnych z końca lat 30. XX wieku przedstawiających dewastujące skutki wojny, przemówienia Stalina i Hitlera, jak również utrwalone w kronikach przedwojennych państwowe uroczystości, po czym akcja przenosi się do Moskwy – napisy informują, że wydarzenia rozgrywają się zimą 1937 roku. Przez NKWD przesłuchiwana jest Polka, historyczka sztuki Maria Dubrawska (Agnese Cīrule), która przyjechała do ZSRR na zaproszenie Akademii Nauk. Przesłuchujący kobietę NKWD-zista przedstawia jej zdjęcia, na których w jej towarzystwie widnieje Feliks Kangur (Priit Võigemast), pracownik antysowieckiego wywiadu estońskiego.

Następnie akcja przenosi się do ostatnich dni sierpnia 1939 roku do ambasady Estonii w Helsinkach. W tym krytycznym momencie pracownik estońskiego wywiadu, Paul Parik (Alo Kõrve), prowadzący działalność antysowiecką, staje się ofiarą tajemniczego morderstwa. Dość szybko staje się jasne, że w szeregi agentów wkradł się zdrajca. Zadanie odnalezienia zdrajcy spada na barki Feliksa. Tymczasem wywiad dowiaduje się, że Stalin i Hitler zawarli tajne porozumienie, które dotyczy późniejszych losów całej Europy, w tym również Estonii (nawiązanie do paktu Ribbentrop-Mołotow). Sytuację dodatkowo komplikuje prywatna tajemnica Feliksa – dawny romans z Marią.

Kontrastowe ujęcia w niskim kluczu oświetleniowym, akcja osadzona przeważnie w modernistycznej scenerii miejskiej, koncentracja fabuły na rozwiązaniu zagadki kryminalnej i osobistej przez ucharakteryzowanego na „klasycznego” detektywa agenta wywiadu, obecność skomplikowanych wątków miłosnych i postaci *femme fatale* (żona sowieckiego dyplomaty, która postanawia go zabić, gdy ten próbuje uciec z Estonii na Zachód), niejednoznaczna aksjologia, zaburzona chronologia wzmagająca poczucie dezorientacji i budująca suspens i inne cechy sprawiają, że film Paju jest w dużej mierze próbą odtworzenia konwencji narracyjnej i stylistycznej znanej z kina *noir* czy tak zwanej Bondiany.

Feliks, prowadząc śledztwo, często sięga pamięcią 1937 roku. Wyodrębnione z głównej linii narracyjnej retrospekcje są przykładem sfokalizowanej narracji – akcję rozgrywającą się w retrospektywnych ramach oglądamy przez filtr pamięci bohatera, co też wskazuje na to, że jego perspektywa może okazać się kluczowa w rozwiązaniu inicjalnej zagadki. Pierwsza retrospekcja rozpoczyna się w momencie, kiedy Feliks wraz ze współpracownikiem przeglądają dokumenty osób, które nieżyjący już Paul

podejrzewał o nielojalność. Zdjęcie Andresa Piirisilda (Indrek Ojari), który – jak wyraził się Feliks – zdążył już odwiedzić komunistyczny raj i cudem został ocalony, uruchamia ciąg wspomnień, który jednak szybko miesza się ze wspomnieniami prywatnymi Feliksa związanymi z Marią. Feliksa, opowiadającego o losie Andresa, widzimy najpierw w czasie „rzeczywistym” (czyli w trakcie akcji właściwej, związanej z poszukiwaniem zdrajcy), po czym za chwilę widzimy bohatera w innej czasoprzestrzeni (Tallinn, 1937 rok, o czym informują nas napisy na ekranie), choć wciąż słyszymy jego głos z „teraźniejszości”. Jest to przykład fokalizacji wewnętrznej i narratywizacji – bohater, stymulowany bodźcami w czasie rzeczywistym, wybiórczo sięga pamięcią do konkretnych zdarzeń i przedstawia je z własnej perspektywy, w dużej mierze kontrolując narrację, stając się „opowiadaczem”. W tym fragmencie zauważalna jest koncentracja na aktach patrzenia Feliksa – kamera przejmuje kierunek jego spojrzenia, co również pełni funkcję narratywizującą. Dowiadujemy się, że Feliks przybył na miejsce konferencji, na której występowała Maria, w celu odbycia krótkiej rozmowy dotyczącej szczegółów wymiany Andresa na sowieckiego agenta. Spełniwszy swoje zadanie, Feliks koncentruje się na nawiązaniu znajomości z Marią. W kurtuazyjnym dialogu między bohaterami zwraca uwagę sposób przedstawienia się Feliksa – gdy Maria podaje swoje imię i nazwisko oraz zawód, Feliks podaje tylko imię i nazwisko, nie ujawniając w pełni swojej tożsamości, która siłą rzeczy musi pozostać ukryta.

Po retrospekcji widzimy Feliksa na pogrzebie Paula, po którym bohater odbywa rozmowę z Andresem. Ten drugi przekazuje informacje o tajemniczej operacji służb sowieckich, która zdaniem Feliksa może mieć związek z zabójstwem Paula. Następnie odbywa rozmowę o tym z innymi bohaterami w kościele, w którym jeden z obrazów przykuwa uwagę bohatera (jest to zasygnalizowane wyraźnym spojrzeniem na dzieło sztuki), co uruchamia kolejną retrospekcję. Feliks ponownie jest z Marią, która z entuzjazmem opowiada mu o obrazach w kościele, którego wnętrze bada w ramach swojej pracy. Bohaterowie docierają do obrazu, który uruchomił retrospekcję. Maria tłumaczy Feliksowi, że jest to nawiązanie do ewangelicznej sceny pocałunku Judasza i próbuje uświadomić istotne znaczenie tego motywu w kulturze. Feliks przerywa wywód Marii pocałunkiem, po czym akcja przenosi się z powrotem do roku 1939.

Ostatnia retrospekcja inicjowana jest kolejną rozmową z Andresem, który wspomina o roli Feliksa w jego uratowaniu – skoncentrowane spojrzenie Feliksa jest wówczas uchwycone w planie bliskim, po czym akcja przenosi się ponownie do 1937 roku, tym razem na granicę estońsko-sowiecką. Paul i Feliks witają wyzwolonego

Andresa, który po chwili wspomina o „jakiejś Polce”, która przyjechała z Tallinna i którą NKWD oskarżyło o szpiegowanie na korzyść Estonii. Mężczyzna twierdzi, że kobietę rozstrzelano – kamera wówczas koncentruje się na zmartwionej twarzy Feliksa, a scenie tej towarzyszy niepokojąca muzyka, która nasila się po usłyszeniu przez bohatera tej druzgocącej wiadomości. Słyszymy z offu fragment dialogu Feliksa i Marii o jej wyjeździe i obietnicy powrotu do domu za tydzień. Zdezorientowany bohater ściska w pięści różaniec, który – jak się dowiadujemy za chwilę z kolejnej retrospekcji umieszczonej w poprzedniej – dostał od Marii na pożegnanie. Retrospekcje zaburzają stopklatki i towarzyszące im dźwięki migawki aparatu robiącego zdjęcia, które widzimy na początku filmu w scenie przesłuchania Marii – w personalną perspektywę bohatera wpisana została w ten sposób perspektywa nienależąca do żadnego z bohaterów (przykład focalizacji zewnętrznej).

Relacja bohatera z Polką nie wzbogaca właściwej akcji w szczegóły niezbędne dla rozwikłania inicjalnej tajemnicy (która z powodu nagromadzenia wątków umyka widzowi), ale znacząco uzupełnia portret psychologiczny Feliksa. Stosowane techniki narracyjne – na przykład, focalizacja wewnętrzna typu personalizacyjnego (skupianie się na aktach patrzenia Feliksa przed retrospekcją), subiektywizacja (ukazanie wspomnień bohatera w postaci retrospekcji) i narratywizacja (powiązanie treści fragmentów retrospektywnych z rzeczywistością) – świadczą o centralnej roli bohatera w narracji filmu *Paju*. Retrospekcje w tym przypadku są eksternalizacją pamięci jednostkowej, swoistą narracją tożsamościową bohatera, o którym wiemy niewiele, ale wokół którego zogniskowana jest narracja całego filmu.

Feliks, mimo że pełni ważną funkcję związaną z zachowaniem integralności państwa estońskiego, z uwagi na charakter zawodu, ale również swoją osobistą postawę, nie może odnaleźć się w „oficjalnej” rzeczywistości. Z konieczności i niekiedy na własne życzenie wyklucza się z niej, co czyni z niego bohatera obcego we własnym „domu” (jeśli za dom uznamy Estonię). Z tego też powodu *U progu wojny* jest w pewnym sensie narracją *quasi-tożsamościową* – tożsamościowe deklaracje bohatera są rzadkie i implicytne. Dla przykładu: chcąc zdobyć dodatkowe informacje o księdze specjalnych kodów, wykorzystywanych przez Armię Czerwoną dla szyfrowania wewnętrznej komunikacji, Feliks rozgrywa set tenisowy z Ivanem Kostrovem (Kaspars Znotiņš), sowieckim dyplomatą i informatorem Feliksa, romansującym z estońską tenisistką, z którą później – korzystając z pomocy Feliksa – usiłuje uciec do Szwajcarii. Scena ta stanowi jedynie atrakcyjny wizualnie przerywnik w dość skomplikowanej strukturze

narracyjnej tego filmu – ale agresywna gra bohaterów aluzyjnie przypomina napiętą grę polityczną między Rosją i Estonią, której obaj bohaterowie są częścią.

Problematyczność narracji i jej tożsamościowego wymiaru leży w jej wielowątkowości i wielowarstwowości, co zaburza poczucie spójności narracyjnej. Mimo że wydarzenia są dokładnie ułożone (po zmianie wątku pojawiają się napisy informujące o dokładnym miejscu, a niekiedy również dokładnym adresie, akcji) głównie w przestrzeni miejskiej Tallinna, to nie tworzy się żadna przewidywalna struktura przestrzenna, wewnątrz której przemieszcza się bohater. Podobny zabieg zastosowano w *Nova Lituania* (również na poziomie stylu – w filmie Paju mocno wyeksponowane są budynki modernistyczne charakterystyczne dla tej epoki), aczkolwiek w przeciwieństwie do bohatera *U progu wojny*, główny bohater filmu Kaupinisa posiada świadomość swojej pozycji.

W filmie mieszają się cechy dwóch odmiennych paradygmatów. Z jednej strony jest to opowieść wyraźnie tragiczna, zwłaszcza jeśli skupimy się na retrospekcjach, które oprócz wizualizacji sfery uczuciowej i pamięciowej są dosyć figuratywne i symboliczne. W retrospekcjach występuje również właściwy tragedii dualizm i brak doświadczenia *katharsis* – Polka ginie tylko dlatego, że nieświadomie znalazła się po drugiej stronie pod względem aksjologii i ideologii (co również wzmaga tożsamościowy charakter narracji – wiadomo dokładnie, po której stronie opowiadają się poszczególni bohaterowie), a późniejsza akcja nie sprawia, że Feliks (jak i widzowie) wyzwala się od negatywnych uczuć.

Z drugiej strony *U progu wojny* posiada również cechy przypisywane przez White'a schematowi satyrycznemu. Akcja filmu jest pełna sprzeczności i niedopowiedzeń, które jednak nie są w dostatecznym stopniu figuratywne (wydarzenia składające się na właściwą akcję związaną z rozwikłaniem zagadki kryminalnej i w późniejszej części z ucieczką sowieckiego dyplomaty i samego Feliksa są w ścisłych relacjach przyczynowo-skutkowych). Z tym jest również związane unikanie symbolizacji, która jest obecna w retrospekcjach formalnie wyodrębnionych z całości. Wiele czynności wykonywanych przez głównego bohatera wynika z potrzeby chwili – co buduje wynikające z niepewności napięcie i sprawia, że działania bohaterów są doraźne. W filmie można również dostrzec cechy ironii dramatycznej (zwanej również ironią sytuacyjną), która odnosi się do wydarzeń tworzących kontekst niezbędny do interpretacji dzieła, a jej charakter definiuje rozdźwięk między wiedzą odbiorcy a niewiedzą

bohatera³⁰⁰. Przejawia się to choćby w rozdźwięku między znajomością kontekstów politycznych i społecznych mocno zasygnalizowanych w filmie (choćby wspomnianie o pakcie Ribbentrop-Mołotow i innych faktach historycznych z epoki) a działaniami bohaterów nie zawsze świadomymi wagi zagrożeń, z którymi im przyjdzie się w ten czy inny sposób mierzyć.

Malarz szyldów

Film *Malarz szyldów* (łat. *Piļsāta pi upis*, łot. *Pilsēta pie upes*, reż. Viesturs Kairiņš, 2020) jest koprodukcją łotewsko-litewsko-czeską zrealizowaną w języku łatgalskim – spokrewnionym z językiem łotewskim etnolekcie występującym w Łatgalii, krainie historycznej leżącej we wschodniej części współczesnej Łotwy. Jest to luźna ekranizacja powieści *Miasto nad rzeką* (jest to również dosłowne tłumaczenie tytułu filmu na język polski) autorstwa Gunarsa Janovskisa. Film, którego akcja zaczyna się w 1939 roku, rozpoczyna się planszą odwołującą się do geopolitycznego położenia Łotwy na przełomie lat 30. i 40. XX wieku – zaznaczono w ten sposób zagrożenie płynące od strony dwóch totalitaryzmów: nazizmu i komunizmu. Pada również niejednoznaczne pytanie o charakterze tożsamościowym, które podsumowuje sensy zawarte w filmie – *Gdzie wówczas* (w trakcie zagrożenia okupacją i w jej trakcie) *byliśmy?* Pada również odpowiedź – *W małym miasteczku nad rzeką*.

Centralną postacią filmu jest Ansis (Davis Suharevskis), co jest wyraźnie zaznaczone formalnie już na samym początku. W scenie otwierającej, rozgrywającej się w bogato ozdobionym salonie w domu niemieckiej arystokracji (tak zwanych Niemców bałtyckich), widzimy umieszczonego w centralnej części kadru, ubranego w żakiet bohatera, który pełni funkcję lokaja – trzyma w ręku tacę z kieliszkami i butelką wina. Słyszymy wówczas śpiewaną po niemiecku arię, której słuchają zebrani w pokoju goście. Następuje nagle przejście od planu ogólnego do zbliżenia na twarz bohatera – jest to moment fokalizacji narracji. Muzyka diegetyczna ulega „deformacji”, aż do momentu, kiedy głos śpiewającego i akompaniament zlewają się w nieokreślony hałas. Jest to wyraz subiektywnego doznania bohatera – razem ze zmianą w warstwie audialnej następuje przejście do wizji bohatera, początek której zwiastuje zafiksowane, nieruchome spojrzenie Ansisa. W planie ogólnym widzimy od góry bohatera (ubranego w codzienny strój mieszkańca międzywojennej Łatgalii) stojącego po kolana w wodzie. Tajemnicza

³⁰⁰ W. Pikor, *Ironia jako narzędzie narracji*, w: „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, t.11 nr 2, s. 214.

wizja powraca w późniejszych częściach filmu, ale ukazana na samym początku stanowi mocny akcent świadczący o stanie bohatera – można założyć, że w tej wizji bohater widzi prawdziwego siebie (o czym świadczy zmiana stroju) w stanie osamotnienia i alienacji (bezkres wody otaczający postać). Takie analogię wprowadzają również trop metaforyczny do możliwych interpretacji filmu Kairišsa.

Już w scenie otwierającej film zwraca uwagę specyficzny kąt ustawienia kamery, tak zwany *dutch angle*, który jest używany w większości ujęć w dziele Kairišsa. Takie rozwiązanie formalne (najczęściej statyczne ujęcia z przechylnym na jedną stronę horyzontem ukazujące bohatera delikatnie od dołu), znane choćby z estetyki ekspresjonistycznej, ma na celu podkreślenie niepokoju emocjonalnego i stanu napięcia. Jednocześnie może sugerować niezdecydowanie bohatera („nachylenie” kąta jest zmienne, podobnie jak zmienne są zachowania i postawy bohatera). Taki chwyt formalny może również symbolizować wyobcowanie bohatera, który znalazł się na rozdrożu życiowym – jak to się dzieje w słynnym *Trzecim człowieku* (ang. *The Third Man*, reż. Carol Reed, 1949) dla podkreślenia alienacji głównego bohatera w obcym kraju. Jednocześnie we wspomnianej wizji bohatera zastosowany jest standardowy sposób portretowania postaci (bez nachylenia, ale z perspektywy ptasiej – bohater jakby oglądał sam siebie), co sprawia, że wizja pełni funkcję stabilizującą, stanowi dla bohatera przestrzeń dla autorefleksji.

Narracja ponownie ulega obiektywizacji (tj. powraca focalizacja zewnętrzna) dopiero w momencie, kiedy jedna z obecnych w salonie kobiet kilkakrotnie prosi mężczyznę o nalanie wina, zwracając się przy tym do niego przy pomocy imienia Hans (zgermanizowana wersja imienia Ansis). Bohater, przebudziwszy się z własnej wizji, oddaje kobiecie tacę z kieliszkami i butelką wina, twierdząc przy tym, że jest już dorosły i „sam będzie stać na własnych nogach”, czym wprowadza obecnych w pokoju w zakłopotanie. Następnie zdejmuje marynarkę i spodnie i wychodzi z pokoju. Raptowność i absurdalność sytuacji wprowadzają do narracji element komiczny, co jeszcze mocniej wybrzmiewa po dość posępnej i niepokojącej wizji bohatera. Jest to eksplicytna deklaracja tożsamościowa bohatera – rezygnuje ze służebnej funkcji wobec zamożniejszej niemieckiej rodziny i powraca do społeczności, z którą – w tym momencie – się utożsamia. Bohater wraca statkiem do rodzinnego miasteczka – wówczas pierwszy raz słyszymy jego łągalskie imię padające z ust kapitana statku, na które bohater (w przeciwieństwie do imienia Hans) błyskawicznie reaguje uśmiechem. Ansis za pozwoleniem mężczyzny staje za kołem sterowym, następnie z perspektywy bohatera

obserwujemy typowe dla łatgańskiego miasteczka widoki – drewniane chaty nad brzegiem rzeki i górujący nad nimi biały kościół zbudowany w stylu baroku wileńskiego. Scenie towarzyszy skoczna muzyka folkowa, charakter której współgra z pogodnym nastrojem Ansis.

Przebywając w rodzinnej miejscowości, Ansis przejmuje fach ojca – zostaje tytułowym malarzem szyldów. W tym filmie, podobnie jak we wcześniej opisanych filmach *Nova Lituania* i *U progu wojny*, przestrzeń miejska odgrywa niebagatelną rolę i jest wyraźnie wyeksponowana w warstwie wizualnej. W tym przypadku akcent jest położony na transformację miasteczka i jego mieszkańców pod wpływem gwałtownych zmian władzy, którym towarzyszą komiczne zmiany społeczne. Obserwujemy przemalowywanie szyldów i drogowskazów zgodnie z ideologicznymi wytycznymi rządów najpierw Ulmanisa, a później Stalina i Hitlera, czym zajmuje się Ansis z ojcem (a po jego śmierci sam bohater). Następujące po sobie w krótkim czasie zmiany odbywają się według tego samego schematu i w tym samym zawrotnym tempie, co wywołuje efekt komiczny – na przykład, po przyjsciu komunistów Ansis zakopuje popiersie Ulmanisa w piasku i ekspresowo przemalowuje szyldy z nazwami ulic i instytucji, choć nie zna języka rosyjskiego na dostatecznym poziomie i musi przepisywać napisane dla niego na kartce niezrozumiałe słowa. Wszystkiemu towarzyszy skoczna muzyka znana z początku filmu, co podbija komizm dość tragicznej sytuacji. Młody malarz szyldów aspiruje jednak do bycia kimś więcej niż trybikiem władzy i w wolnym czasie maluje obrazy ukazujące głównie rodzinne miasteczko lub jego mieszkańców, co można potraktować jako wyraz przywiązania do rodzinnych stron.

Ważnym szczegółem uzupełniającym portret głównego bohatera są wątki miłosne pozwalające skryształizować ideologiczne inklinacje bohatera. Ansis jest zakochany w córce żydowskiego handlarza Bernsztejna (Gundars Āboliņš) Zisele (Brigita Cmutová), dziewczynie o poglądach prokomunistycznych (co później potwierdza jej aktywna działalność w komunistycznej administracji, która przejęła władzę w miasteczku). Jednocześnie rozpoczyna relację z Naigą (Agnese Cīrule), córką lokalnego aptekarza, weterana łotewskiej wojny o niepodległość, która staje się jednocześnie ofiarą sowieckiego terroru i propagandy niemieckiej. Zisele po przyjsciu komunistów współpracuje z nową administracją (wspomina się, że jest „czekistką”, pracowniczką tajnej policji, którą jednak zlikwidowano w 1922 roku), co powoduje spięcia między nią a Ansisem. Komuniści zabijają „niepewnego” ideologicznie ojca Naigi, o co dziewczyna obwinia Bernsztejna i Zisele (ze względu na żydowskie pochodzenie – swoje osądy

opiera na informacjach z niemieckich gazet propagandowych, co powoduje niezadowolenie Ansisa), która w trakcie okupacji niemieckiej mieszka w domu Ansisa i Naigi. Mimo że Ansis zamieszkał z dwoma ukochanymi, ale radykalnie różniącymi się od siebie kobietami w jednym miejscu, nie wykazuje jednak ideologicznej identyfikacji z żadną ze stron i zachowuje zdystansowaną postawę wobec sytuacji (zarówno prywatnej, jak i politycznej). Jawność trójkąta miłosnego i absurdalność warunków, w których zaistniał, sprawiają, że relacje bohaterów są bardzo niejednoznaczne, a wiele sytuacji wywołuje efekt komiczny.

Zawód bohatera jest kolejnym kluczem do jego tożsamości. Reprezentanci zmieniającej się władzy oczekują od bohatera lojalności ideologicznej. Ansis jednak skupia się wyłącznie na rzetelnym wykonywaniu powierzonych mu zadań. Można to potraktować jako strategię przetrwania w niejasnych warunkach politycznych, co umożliwia bohaterowi sprawne i relatywnie bezpieczne funkcjonowanie i zachowanie własnej odrębności. Taką postawę można również rozpatrywać jako specyficzny przejaw indyferencji bohatera, któremu nie zależy na wyborze ideologicznym, którego dokonanie zdefiniowałoby jego tożsamość (jak w przypadku Artūrsa z *Burzy dusz*). Postawa Ansisa sprowadza się do zachowania *statusu quo*, co umożliwiłoby mu dalsze beztrudne zajmowanie się ulubionym zajęciem (tj. malarstwem, które również jest sposobem autoekspresji bohatera) i rozwikłanie miłosnych perypetii.

Problem z określeniem tożsamości Ansisa skorelowany jest z bezpośrednim doświadczeniem tragedii wojny. Bohatera, wbrew jego woli, powołują do Legionu Łotewskiego SS – w pierwszy dzień służby łódź, którą płynie bohater i inni legionieści, zostaje ostrzelana. Wszyscy, prócz Ansisa, który zostaje ranny w rękę, giną. Łódź, płynąc z prądem rzeki, ostatecznie dociera do Bałtyku. Prerażony i kompletnie zdezorientowany bohater, będąc sam wśród martwych żołnierzy, zauważa w oddali małą łódź z płynącymi w stronę Zachodu uchodźcami, którzy po chwili przesiadają się na większy statek. Film kończy się kolejną subiektywizacją, którą można odczytać jako spowiedź bohatera, jednocześnie symbolizującą uformowanie się jego „mocnej tożsamości”. Po krótkiej rozmowie Ansisa z opatrującym go mężczyzną, kamera w zbliżeniu ukazuje twarz bohatera, jednocześnie powraca znany folkowy motyw muzyczny i słyszymy pozadiegetyczny komentarz – bohater rozmyśla nad swoim zawodem, podkreślając, że malarz szyldów jest kimś więcej niż tylko bezmyślnie malującym litery człowiekiem, usprawiedliwiając tym samym swoją (nie)typową postawę. Tłumaczy również swoje wizje – podkreśla, że często wraca myślami do

swojego miasteczka i utożsamia się z rzeką, która płynie nie wiadomo skąd i gdzie. Po policzku mężczyzny wówczas spływa łza, po czym narracja ulega nagłej defokalizacji – po afektywnym zbliżeniu na twarz Ansisa widzimy ukazaną w planie totalnym łódź, która jest zaledwie drobnym szczegółem na tle bezkresu morza. Takie zestawienie kadrów, stanowiące mocną puentę, można rozpatrywać jako nawiązanie do przysłowiowej kropli w morzu – tragedia Ansisa, jest tylko jedną z setek tysięcy tragedii innych Łotyszów w tym niełatwym dla kraju czasie.

Film Kairiša kończy się planszą informującą o Łotewskim Legionie SS i odpowiedzialnością w postaci kary śmierci za niedołączenie do Legionu – właściwa funkcja tej informacji jest nie do końca czytelna, gdyż temat Legionu nie jest bynajmniej tematem przewodnim. Można jednak odczytać ten zabieg jako swojego rodzaju usprawiedliwienie Ansisa, który w tym przypadku nie miał wyboru i musiał opowiedzieć się po stronie nazistów, aby ocalić życie. Widać tu ciekawą analogię do analizowanego wcześniej estońskiego filmu 1944. Umieszczenie paratekstu, objaśniającego motywację bohatera i ważnego kontekstu historycznego, można rozpatrywać jako kulturowe działanie autokomunikacyjne, które ma znaczenie edukacyjne (w tym dla widzów nieznających historii Łotwy) i terapeutyczne.

Malarza sztyldów można umieścić w obrębie tożsamościowych narracji rewizjonistycznych. Sprzeczna interpretacja działalności bałtyckich i wschodnioeuropejskich żołnierzy Waffen-SS w europejskim dyskursie historycznym wywołuje symboliczną presję na rządach Łotwy (i Estonii) w kwestii upamiętniania weteranów nazistowskich sił zbrojnych jako bojowników o wolność³⁰¹. Wspomnienia łotewskich legionistów podkreślają brak kontroli nad swoim losem³⁰² – wobec czego Ansisa można postrzegać jako niewinną ofiarę uwarunkowań historycznych. Jednocześnie jednym z węzłowych punktów dyskursywnych opowieści weteranów jest twierdzenie, że legionści przede wszystkim bronili niepodległości Łotwy i dążyli do zapobiegania ponownej okupacji kraju przez ZSRR³⁰³. Reprodukowanie tej postawy w filmowych reprezentacjach tych wydarzeń poprzez bezpośrednie ukazywanie funkcjonowania jednostek w obrębie wojskowych formacji nazistowskich czy poprzez „upominanie się” o pamięć o tych jednostkach za pomocą paratekstów można odczytać

³⁰¹ K. Stuklis, *Revisionist national narratives in the memoirs of Estonian and Latvian Waffen-SS Legionnaires*, „Journal of Baltic Studies” 2024, 55:1, s. 200.

³⁰² Tamże, s. 207.

³⁰³ Tamże, s. 208.

jako próbę rehabilitacji żołnierzy łotewskich i estońskich i chęć wypełniania białych plam w historii tych krajów.

Jeśli postanowimy umieścić film w ramach White'owskich paradygmatów, to okaże się, że dzieło Kairišsa łączy w sobie w różnym stopniu cechy dwóch schematów fikcjonalizacji narracji. W filmie występuje właściwy tragedii radykalny dualizm (przejawiający się w relacjach miłosnych Ansisa) i przyczynowo-skutkowa zależność między częściami opozycyjnymi (motywacja działań bohaterów jest klarowna), lecz główny bohater, będący centrum fokalizacyjnym narracji, nie dąży do dokonania wyboru, a prawdziwa tragedia następuje jedynie wtedy, kiedy dalsza bezstronność jest niemożliwa – decyzja zostaje podjęta za bohatera, odgórnie, co można rozpatrywać jako przejaw fatalizmu. Jednocześnie bohater przeżywa swojego rodzaju *katharsis* (końcowa scena filmu), uwalnia emocje poprzez autorefleksję. Element komediowy przejawia się nie tylko poprzez specyficzny humor, ale również przez właściwą komediowemu schematowi fikcjonalizacji konstrukcję narracji. Poszczególni bohaterowie reprezentują uformowane całości pod względem charakterologicznym lub ideologicznym (komunistka Zisele, jej ojciec żydowski handlarz, przedstawiciele zmieniających się władz i sam Ansis), natomiast nie jest to narracja integrująca społeczność. Wręcz przeciwnie – wszyscy na różne sposoby dezintegrują pierwotny (przedwojenny) ład, z wyjątkiem Ansisa, który dba o uchronienie własnych przekonań i wartości przed zakłóceniem, ale jednocześnie w pewnym stopniu toleruje (paradoksalnie poprzez unikanie zaangażowania) wszystkie strony opozycyjne, co również wywołuje efekt komiczny, gdyż każda ze stron próbuje bez większego powodzenia przekonać bohatera do własnych racji.

Tożsamość Ansisa, jak ustaliliśmy, cechuje się odrębnością, jeśli umieścimy ją w kontekście płynnej rzeczywistości, w której bohater funkcjonuje i jako rodowity mieszkaniowiec miasteczka jest jej immanentną częścią. Jest postacią *inną*, która funkcjonuje w zmiennej i niepewnej rzeczywistości i jednocześnie zachowuje indywidualną aksjologię. Inność bohatera, konstytuująca jego odrębność tożsamościową, na poziomie formalnym przejawia się przez stosowanie technik subiektywizacyjnych mających na celu uwypuklenie ukrywanych przez bohatera uczuć i pragnień umożliwiających bohaterowi stworzenie przestrzeni dla autorefleksji. Postawa bohatera może być metonimicznym ekwiwalentem postawy zwykłych Łotyszy, którzy nie mieli realnego wpływu na wydarzenia i z uwagi na chęć przetrwania musieli w czasie okupacji akceptować niezależny od nich stan rzeczy – widoczne to jest szczególnie w literaturze

łotewskiej (na przykład, w powieści *Mleko matki* (łot. *Mātes piens*) Nory Iksterny o kilku pokoleniach kobiet, które próbują przetrwać w absurdałnej sowieckiej rzeczywistości).

Dream Team 1935

Najstarszym z analizowanych filmów jest łotewski *Dream Team 1935* (łot. *Sapņu komanda 1935*, reż. Aigars Grauba, 2012). Dzieło znanego z innych patriotycznych filmów Grauby jest linearną, konwencjonalną opowieścią o łotewskiej drużynie koszykarskiej, która w 1935 roku zdobyła tytuł Mistrza Europy (jedyne taki tytuł dla drużyny łotewskiej w historii) na pierwszych Mistrzostwach Europy w koszykówce mężczyzn, które odbyły się w 1935 roku w Genewie. *Suspens*, budowany przez pokazanie współzawodnictwa w długich scenach meczów koszykarskich, nie wpływa na tożsamościowy wymiar filmu (zwłaszcza że rozwiązanie dla wielu widzów może być z góry znane). Wymiar ten jest jednak w filmie obecny.

Łotewska badaczka Klāra Brūveris zwraca uwagę, że twórczość Grauby (w tym też analizowany film) jest przykładem filmowej globalizacji – globalny schemat kina sportowego jest dostosowany do łotewskiego kontekstu³⁰⁴. Sport, będący jedną z najpopularniejszych form działalności kulturowej, można umieścić w ramach opisanego przez Michaela Billiga banalnego nacjonalizmu³⁰⁵. Znaczenie sportu w tym kontekście wykracza daleko poza samą aktywność sportową, która poprzez medializację sprzyja narodowemu zaangażowaniu oraz tworzeniu bohaterów, których odbiorcy mogą naśladować i adorować³⁰⁶. Dodatkowo, takie ujęcie nadaje sportowi znaczenie polityczne, co – w kontekście historycznym – wyraża dzieło Aigarsa Grauby.

Tożsamość bohaterów filmu *Dream Team 1935* jest od samego początku stabilna i nie ulega zakwestionowaniu w trakcie filmu, co czyni z dzieła Grauby patriotyczną manifestację potwierdzającą (lub utwierdzającą) znane fakty i schematy. Warto nadmienić, że koszykówka wciąż cieszy się dużą popularnością na Łotwie i Litwie (w filmie przedstawiona jest rozgrywka między drużyną łotewską a litewską w Kownie). Większość scen jest nakręcona z perspektywy zewnętrznej, a nieliczne, często nieumotywowane narracyjnie, subiektywizacje nie wprowadzają dodatkowych perspektyw focalizacyjnych. Obiektywny charakter narracji i brak jednoznacznej

³⁰⁴ K. Brūveris, *Sport, cinema and the national imaginary in Dream Team: 1935*, „Studies in Eastern European Cinema” 2015, 8(1), s.52.

³⁰⁵ S. Crosson, *Sport, film and national culture: an introduction*, w: *Sport, Film and National Culture*, red. S. Crosson, London/New York: Routledge, 2022, s. 2-3.

³⁰⁶ Tamże.

„przynależności” perspektywy fokalizacyjnej do któregoś z bohaterów nie sprawiają jednak trudności w odnalezieniu „centrów” fokalizacyjnych.

Z jednej strony narrację fokalizuje zwycięska drużyna, która niemal od samego początku stanowi zwartą, solidarną grupę dążącą do wspólnego celu – wygranej Łotwy i rozślawienia małego kraju na forum międzynarodowym. Z drugiej jest nim Valdemārs Baumanis (Jānis Āmanis), trener drużyny i jej pierwszy kapitan, który zainspirowany organizowanym w Genewie turniejem konsekwentnie dąży do uformowania godnej reprezentacji kraju. Klasyczny motyw budowania drużyny można interpretować jako metaforę konstruowania społeczności narodowej³⁰⁷. Podobnie jak wewnątrz drużyny, składającej się z członków różnych klubów sportowych, mogą powstawać konflikty interesów, tak wewnątrz narodu powstają różnego rodzaju napięcia nierzadko wiodące do przekształcenia schematów autopercepcyjnych.

Pomysł Baumanisa spotyka się ze sceptycyzmem przedstawicieli resortu sportowego, co utrudnia pozyskanie środków na odbycie podróży do Szwajcarii, nie mówiąc już o inwestycjach w stosowną infrastrukturę dla treningów (wielokrotnie ukazywana jest „amatorskość” podejmowanych przez Baumanisa i jego kolegów działań motywowanych szczerym entuzjazmem i chęcią „opowiedzenia” o Łotwie za granicą). Jednocześnie przedsiębiorczość i determinacja Baumanisa przemawiają do zwykłych Łotyszy – wiele osób zgadza się pomóc poprzez przekazanie darowizn albo uszycie odzieży sportowej w kolorze barw narodowych. Ciekawe, że premiera filmu odbyła się w okresie obchodów święta niepodległości Łotwy, które przypada na 18 listopada.

W filmie *Dream Team 1935* mieszają się elementy epickiego i komediowego schematu fikcjonalizacji. Baumanis jest inicjatorem stworzenia drużyny i liderem wszelkich aktywności związanych z jej powstaniem i funkcjonowaniem aż do momentu zwycięstwa, co czyni z niego postać o charakterze heroicznym, która wbrew trudnościom i przeciwnościom losu osiągnęła wymarzony cel służący dobru ogółu. Jest też postacią *inną* w optyce tegoż ogółu, która widzi niedostrzegany przez resztę potencjał łotewskich koszykarzy (wynikający z patriotyzmu bohatera) i stopniowo przekonuje wszystkich do swoich racji. Wielokrotnie eksponowane są symbole jednoznacznie określające tożsamość bohaterów – flagi, plakaty, odzież sportowa itp. Wyraziste opozycje, charakterystyczne dla schematu epickiego, przejawiają się w „walkach” na boisku koszykarskim – bohaterowie walczą z *wrogimi* drużynami. Walczące strony odróżnia nie

³⁰⁷ K. Brūveris, dz.cyt., s. 56.

tylko kolor odzieży, pochodzenie czy stopień przygotowania drużyn wynikający z lepszego zaplecza i wsparcia finansowego, ale również stopień rozpoznawalności krajów – często z ust komentatorów padają uwagi odnoszące się do nieznajomości Łotwy, co wywołuje efekt komiczny (przekręcanie nazwy państwa). Zdarzenia (w przeciwieństwie do ich znaczeń) formujące opowieść znajdują się w ścisłej relacji z kontekstem, z którego wyrastają, co sprawia, że wiele sytuacji ma zabarwienie komediowe – na przykład brak odpowiedniego finansowania zmusza bohaterów do podróży do Genewy pociągiem w wagonie trzeciej klasy albo nie pozwala im opłacić noclegu, co sprawia, że przyszli mistrzowie Europy lądują na zakurczonym poddaszu.

Film Grauby jest przykładem narracji społecznie integrującej, która często posiada elementy o charakterze epickim i/lub komediowym. Wydarzenia sportowe, na których bazuje akcja dzieła pełnią funkcję integracyjną i promującą. Oddolna inicjatywa zdeterminowanego Baumanisa pobudza innych do działania, co doprowadza do zwycięstwa Łotwy (jest to zwycięstwo nie tylko drużyny, ale również wspólne zwycięstwo osób, które uwierzyły w ideę Baumanisa) i rozślawienia wówczas młodego, mało znanego państwa. Tożsamościowy wymiar filmu podkreślają również obecne w filmie parateksty – w scenie końcowej, przedstawiającej powrót zwycięzców na Łotwę zawarte są stopklatki ze zbliżeniami na twarze poszczególnych koszykarzy z drużyny. Każda stopklatka opatrzona jest napisem z imieniem i nazwiskiem sportowca, jak i informacjami o dalszym jego losie w trakcie wojny i po niej (większość miała tragiczne doświadczenia związane z represjami sowieckimi, wcieleniem do Armii Czerwonej lub Legionu Łotewskiego SS lub aktywnością partyzancką), co oprócz walorów edukacyjnych wzbogaca emocjonalne i patriotyczne przesłanie dzieła. *Dream Team 1935* wyróżnia się na tle innych filmów o tematyce dotyczącej czasów międzywojnia swoim optymistycznym przesłaniem, nie obarczonym obecnym w innych dziełach fatalizmem (choć opisany powyżej zabieg nieco zaburza ów optymizm, przypominając o nieuchronności katastrofy wojennej).

Bille

Dita Rietuma, prezeska Narodowego Centrum Filmowego Łotwy, podkreślając sukces programu *Latvija 100*, wskazuje, że część filmów³⁰⁸ zrealizowanych w ramach

³⁰⁸ Poza filmami animowanymi przeznaczonymi głównie dla widza dziecięcego i filmu familijnego *Dziadek groźniejszy niż komputer* (*Vectēvs, kas bīstamāks par datoru*, reż. Varis Brasla, 2017).

inicjatywy przedstawia wydarzenia z perspektywy dziecka³⁰⁹. Dziecko w tych filmach jest głównym bohaterem (lub jednym z głównych bohaterów), a niektóre etapy historii Łotwy są opowiadane z jego perspektywy³¹⁰. Stosowanie perspektywy dziecka, zdaniem Rietumy, sprzyja zwiększeniu liczby odbiorców (takie filmy często są pozycjonowane jako rodzinne) i jest jednym z argumentów na rzecz realizacji filmów objętych programem *Latvijas filmas, Latvijas simtgadei*, gdyż przyciąga przed ekrany szersze grupy odbiorcze³¹¹ (całe rodziny, również wielopokoleniowe). Jednocześnie autorka podkreśla, że perspektywa dziecięca pozwala twórcom przedstawiać historię w bardziej selektywny sposób z uwagi na ograniczoną wiedzę dziecka oraz bardziej fragmentaryczne doświadczanie wydarzeń³¹². Rietuma wymienia trzy filmy fabularne³¹³ – między innymi, osadzony w czasach dwudziestolecia międzywojennego film *Bille* (łot. *Bille*, reż. Ināra Kolmane, 2018), który był jedną z najchętniej oglądanych produkcji stworzonych w ramach programu *Latvija 100*. W 2018 roku film uplasował się na 7 pozycji w rocznym zestawieniu wszystkich dystrybuowanych filmów w kinach łotewskich według oglądalności.

Film Kolmane, będąc adaptacją autobiograficznej powieści Vizmy Belševicy pod tym samym tytułem, przybliża proces dojrzewania małej Bille (Rūta Kronberga) i jej próby zrozumienia i pogodzenia się z otaczającą ją rzeczywistością w schyłkowym okresie istnienia Łotwy międzywojennej. Dziewczynka musi się mierzyć z nierównościami społecznymi i brakiem ciepła rodzinnego, z czym próbuje sobie radzić, uciekając do świata marzeń.

Już na samym początku narracja filmu zostaje sfokalizowana. Bille siedzi na schodach, przypatrując się niszczącym kamienicom. W tym samym czasie rozbrzmiewa monolog wewnętrzny bohaterki traktujący o magicznej krainie o nazwie Leiputrija, o której wie od babci. Bajkowa Leiputrija – co wynika z opowieści dziewczynki – to miejsce obfitości i szczęścia (Bille wspomina o domach z czekolady, latających w powietrzu cukierkach i pysznych zupach gotowanych każdego dnia). Bille jest tu narratorką ukazaną z perspektywy spersonalizowanej (widzimy pogrążone we własnych

³⁰⁹ D. Rietuma, *Centenary of Latvia through the eyes of a child*, "Culture Crossroads" 2019, 1(14), s. 7.

³¹⁰ D. Rietuma, dz. cyt., s. 8.

³¹¹ Tamże, s. 12.

³¹² Tamże.

³¹³ Kolejne dwa filmy to przeanalizowany później *Raj '89 (Parādīze '89)*, reż. Madara Dišlere, 2018) oraz opisana wcześniej *Noc ojca (Tēvs nakts)*, reż. Dāvis Sīmanis, 2018).

myślach dziecko oglądające rozpadające się budynki na podwórku) i subiektywnej (słyszymy treść jej myśli).

Marzenia dziewczynki przerywa surowy głos matki (Elīna Vāne) wołającej ją do domu. Relacje Bille ze światem dorosłych (w szczególności z matką) są problematyczne, ponieważ świat marzeń bohaterki, w który szczerze wierzy (świadczą o tym deklarowane w gronie innych dzieci z podwórka przekonania na temat rzeczywistego statusu Leiputrii wyobrażenia dziewczynki o tej bajkowej krainie), pod kątem aksjologicznym stanowi zupełne przeciwieństwo świata dorosłych (świata realnego). Matka bohaterki jest w nieszczęśliwym małżeństwie z ojcem dziewczynki (Artūrs Skrastiņš), który ma problemy z pracą i alkoholem, co powoduje częste kłótnie, świadkiem których niejednokrotnie staje się Bille. Ponadto kobieta nie pozwala Bille na dokonywanie swobodnych wyborów (na przykład nie pozwala dziewczynce wybrać imienia przed chrztem czy koloru sukni dla szmacianej lalki) i często wyładowuje swoje niezadowolenie na dziewczynce. Bille próbuje jednak zrozumieć dorosłych, tłumacząc sobie wydarzenia znanymi jej faktami z przeszłości rodziny. W ten sposób odbiorca uzyskuje informacje poszerzające jego horyzont poinformowania.

Kontekst polityczny nie jest mocno uwypuklony w dziele Kolmane. Poznajemy jedynie skrajnie negatywną opinię ojca bohaterki o Niemcach, a nad stołem w ciasnej kuchni połączonej z przedpokojem, przy którym rodzina wspólnie je posiłki i spędza czas, wisi pożółkła mapa międzywojennej Łotwy. W kontekście tożsamościowym istotnym momentem jest udział Bille w uroczystościach z okazji święta niepodległości Łotwy, na które zabiera ją jej babcia (Lolita Cauka). Jest to również fragment dokładnie lokujący akcję filmu w czasoprzestrzeni (w witrynach wywieszone są plakaty z podobizną Ulmanisa). Zaakcentowany został również motyw rażących nierówności społecznych i wykluczenia – na przykład poprzez ukazywanie wnętrz domów (Bille uczęszcza na lekcje gry na pianinie w bogatym domu) lub spożywanych posiłków w różnych rodzinach, a brak chrztu uniemożliwia Bille uczęszczanie do szkoły razem z innymi dziećmi.

W trakcie filmu występuje kilka rodzajów subiektywizacji, które mają na celu oddanie stanu wewnętrznego bohaterki lub jej marzenia. Niemal wszystkie fragmenty zawierające subiektywizacje pod kątem formalnym cechują się oniryzmem (o czym świadczy zmiana perspektywy audialnej, kolorystyki lub planu filmowego). Ten zabieg formalny, oprócz pogłębienia portretu psychologicznego bohaterki, wskazuje na jej wyobcowanie z rzeczywistości. Obcość Bille przejawia się w problemach komunikacyjnych z dorosłymi, z którymi nie dzieli się własnymi przeżyciami i nie

angażuje się aktywnie w *ich* świat, uciekając do świata marzeń. Dziewczynka znajduje się w trudnych relacjach również z innymi dziećmi, które stopniowo wykluczają ją z powodu jej dziwaczności, nie chcąc się z nią bawić lub otwarcie dokuczając bohaterce.

Sytuacja Bille przypomina paradygmat tragedii. Przejawia się on w skrajnej odmienności wewnętrznego świata bohaterki (tj. świata, w którym dziewczynka chciałaby się znaleźć) a świata rzeczywistego. Jednocześnie rozwój Bille i jej interakcje ze światem przypominają etap historii Łotwy, kiedy niedługo po symbolicznym urodzeniu na przełomie lat 10. i 20. XX wieku młody, niestabilny, ale w ówczesnych warunkach geopolitycznych bezpodstawnie „ambitny” kraj znowu znalazł się u progu utracenia niepodległości. Jest to w pewnym sensie demitologizacja okresu międzywojennego, często przedstawianego w kulturze (również w Polsce) jako raj utracony. Nie jest to jednak opowieść fatalistyczna – zły los nie spotyka bohaterki, ponieważ z planszy umieszczonej na samym końcu dowiadujemy, że Bille jest nominowaną do literackiego Nobla autorką pierwowzoru literackiego filmu. O inspiracjach literackich twórców filmu przypominają również umieszczone na początku i na końcu dzieła plansze zawierające fragmenty filozoficznych wierszy Beļševicy, które wykorzystane zostały jako teksty popularnych niegdyś piosenek skomponowanych między innymi przez łotewskiego kompozytora Raimonda Paulsa.

Rietuma podkreśla, że stosowanie technik subiektywizacyjnych w *Bille* (formalne wyodrębnienie marzeń bohaterki i stosowanie narracji typu *voice-over* podczas prezentacji wewnętrznych monologów) i innych opisywanych przez nią filmach pozwala na większą identyfikację z bohaterami i wprowadzenie metafor wzmacniających wydźwięk filmu³¹⁴. Ukazywanie zdarzeń z perspektywy dziecka może również świadczyć o pewnej niedojrzałości kina łotewskiego, które przez pierwsze dwie dekady postkomunistyczne musiało się borykać z wieloma problemami. Odnosząc się do rozważań Valentyny Garibotto, Rietuma porównuje rodzimą kinematografię do latynoamerykańskich przemysłów filmowych. Autorka pisze, że szczególne zainteresowanie filmami, którego głównymi bohaterami są dzieci będące katalizatorami procesów historycznych, jest charakterystyczne dla kinematografii po głębokim kryzysie³¹⁵. Jest to tendencja charakterystyczna dla współczesnego kina łotewskiego – podobne podejście zobaczymy chociażby w dramacie *coming-of-age* rozgrywającym się w Łatgalii pt. *Marzenia* (łot. *Es esmu šeit*, reż. Renārs Vimba, 2016) czy filmowej

³¹⁴ D. Rietuma, dz.cyt., s. 10.

³¹⁵ Tamże, s. 12.

opowieści o dysfunkcyjności rodziny i traumatycznych relacjach międzypokoleniowych w hermetycznej społeczności pod tytułem *Dól* (łot. *Bedre*, reż. Dace Pūce, 2020).

Homo Novus

Film *Homo Novus* (łot. *Homo Novus*, reż. Anna Viduleja, 2018) jest kolejnym dziełem powstałym w ramach inicjatywy *Latvija 100* bazującym na utworze literackim – w tym przypadku to powieść Anšlava Eglītisa. Film uzyskał jeszcze większą frekwencję niż *Bille* – *Homo Novus* w rocznym zestawieniu frekwencji w kinach w 2018 roku uplasował się na drugiej pozycji.

Akcja filmu rozgrywa się w 1938 roku w Rydze. Biedny artysta z Łatgalii Juris Upenājs (Igors Šelegovskis) przyjeżdża do stolicy w nadziei na zbudowanie wielkiej kariery w dużym mieście. W tym samym czasie student malarstwa Eižens Žibeika (Kaspars Zvīgulis) wraca do ojczyzny z Paryża. Jego głównym celem jest uzyskanie spadku po niedawno zmarłym bogatym wuju, który przed śmiercią zmienił treść testamentu – wszystkie pieniądze zgodnie z wolą zmarłego mają zostać przekazane na konkurs artystyczny, którego zwycięzca miałby szansę na hojne stypendium i wyjazd do Paryża. Możliwe, że drogi bohaterów nigdy by się nie skrzyżowały, gdyby nieprzypadkowo spotkana przez Jurisa na dworcu kolejowym postać Kurcumsa (Kaspars Znotiņš; *kurcums* dosłownie można by przetłumaczyć jako *mruc*, co dość celnie oddaje charakter tego bohatera i jego miejsce w akcji filmu), krytyka i kuratora sztuki, pod którego nadzorem Juris poznaje ekscentryczne postacie z ryskiego świata sztuki i doświadcza wzlotów i upadków. Eižens, nie będąc postacią anonimową w stołecznej bohemie, bardzo sceptycznie podchodzi do pochodzącego z prowincji malarza usiłującego na różne sposoby zrobić karierę. Relacje między bohaterami dodatkowo zaognia zauroczenie tą samą kobietą – rzeźbiarką Ciemaldą (Kristine Kruze).

Homo Novus jest rodzajem filmowego *Bildungsroman* osnutym na opowieści o dorastaniu (a właściwie o psychologicznym i społecznym kształtowaniu się) i awansie społecznym bohatera. Taka interpretacja – w przypadku stosowania zewnętrznej perspektywy narracyjnej – pozwala wyznaczyć postać ogniskującą narrację, szczególnie w kontekście narracji tożsamościowych. Jest nią młody Juris, nieśmiały młodzieniec nabierający ogłady i pewności siebie w miarę doświadczania różnorodnych sytuacji na płaszczyźnie zarówno zawodowej (jest nie tylko malarzem, ale również uzyskuje posadę nauczyciela malarstwa w prestiżowej szkole; otrzymuje sfałszowaną przez Kurcumsa decyzję o przyznaniu stypendium, dostaje gorzką nauczkę itp.), jak i społecznej

(przedstawione są „starcia” Jurisa ze snobistycznie usposobionymi postaciami ze świata sztuki i przedstawicielami klas wyższych). Jednocześnie postacią o podobnym statusie może być wspomniany dekadent Kurcums, którego „działalność” w ramach akcji filmu sprowadza się do snucia intryg (i kierowania nimi), które są źródłem komicznych nieporozumień, ale i pozytywnego dla Jurisa rozwiązania. Kurcums jest w pewnym sensie odzwierciedleniem ducha przedstawionej w *Homo Novus* epoki. Niemniej, jeśli skupimy się na wymiarze tożsamościowym, bardziej interesująca jest formująca się w trakcie akcji postać Jurisa.

W filmie są wyeksponowane ówczesne, charakterystyczne dla czasów dyktatury Ulmanisa, krzywdzące stereotypy o zacofaniu Łatgalczyków padające z ust zarozumiałych ryżan, które Juris, dzięki swojej inteligencji i wyrafinowaniu, z powodzeniem odpiera. *Homo Novus*, podobnie jak inne opisane w tym rozdziale filmy łotewskie, w pewnym stopniu jest opowieścią o społecznych nierównościach i nie zawsze udanych próbach ich przezwyciężenia. Uwzględnienie w dziele takich uwarunkowań kompensuje brak zarysowania w filmie sytuacji politycznej i buduje kontekst tożsamościowy.

Kolejnym katalizatorem tożsamości bohatera jest udział w konkursie artystycznym. Podczas gdy inni uczestnicy skupieni są na realizacji złożonych projektów, wpisujących się w obowiązujące wówczas awangardowe trendy, Juris stawia na bliskie mu malarstwo – bez większych nadziei na wygraną zgłasza do oceny impresjonistyczny portret Ciemaldy. W taki sposób bohater uzewnętrznia swoją indywidualność. Artyści, o których wiele przed ich poznaniem słyszał i których uważał za wzorzec do naśladowania, szybko rozzaczarowują Jurisa swoją postawą wobec życia i sztuki. Młody malarz poszukuje artysty ucieleśniającego jego idealistyczne poglądy dotyczące sztuki. Najbliżej mu do rzeźbiarki Ciemaldy, w której stopniowo się zakochuje, i której portret jest nie tylko wyznaniem miłości, ale również odbiciem ideowych poszukiwań bohatera. Odnajduje tym samym ideał kobiety i artysty, którego chciałby naśladować, a zgłoszenie portretu ukochanej na konkurs, i w konsekwencji zwycięstwo w nim, są swoistym przypieczętowaniem niezwykłych poszukiwań Jurisa. Kurcums, który również ciągle poszukuje swojego ideału, stanowi w pewnym sensie *alter ego* Jurisa, ale na innym etapie życiowym. Pozostając najczęściej w roli obserwatora, Kurcums podejmuje daremne próby zintegrowania się ze społecznością i znalezienia odpowiedniego do swoich potrzeb modelu egzystencji.

Postawy bohaterów, w szczególności młodego Jurisa, w pewnym sensie odzwierciedlają ducha międzywojnia, którego charakterystyczną cechą było – niekiedy graniczące z ostentacją – pragnienie nowości. Obaj bohaterowie szukają – przede wszystkim w sobie – tytułowego *homo novus*, który byłby satysfakcjonujący dla nich i stanowił potencjalnie wzorzec dla innych. Poszukiwanie nowego ideału współgra z warstwą wizualną filmu – nagrany w formacie 4:3 film na poziomie scenograficznym i stylistycznym precyzyjnie odtwarza realia reprezentowanej epoki i przez utrzymanie w wyrafinowanej stylistyce odnoszącej do *art déco* tworzy obraz Łotwy idealnej, czyli kraju wolnego, europejskiego, nowoczesnego.

Z punktu widzenia schematów fikcjonalizacji *Homo Novus* stanowi mieszankę komedii i satyry. Komiczne sytuacje w filmie nie są przypadkowe. Ich występowanie warunkuje precyzyjne wykorzystanie możliwości, jakie daje konkretna postać (lub środowisko, które reprezentuje) i sytuacja, w której się znajduje, dzięki czemu każdy zwrot wydarzeń ma swoje logiczne uzasadnienie i jest integralną częścią akcji. Jednocześnie w filmie wyczuwalna jest charakterystyczna dla satyry ironia – w szczególności dotyczy to reprezentacji środowiska pyszałkowatych artystów. Satyryczny charakter wzmaga również sceptyczne podejście Jurisa i Kurcumsa do otaczającej ich rzeczywistości – w zderzeniu z optyką bohaterów ukazana w filmie rzeczywistość ulega częściowej demitologizacji (choć nie dotyczy to wyidealizowanego portretu międzywojennej Rygi i Łotwy).

Juris podważa panujące zasady i lansuje własny światopogląd (choćby poprzez determinację w dążeniu do celu), co umożliwia mu triumf nad obowiązującym, hierarchicznym porządkiem (niespodziewanie wygrywa konkurs), choć nie zmienia go radykalnie. Umieszcza to bohatera w sferze obcości. Inicjalnie bohater jest przybyszem z zewnątrz (przyjeżdża z innego regionu, którego mieszkańcy są traktowani z pogardą przez stołeczną społeczność). Następnie próbuje wkroczyć do hermetycznego środowiska artystów. Nie może odnaleźć się w nim z uwagi na bycie parweniusem pozbawionym tożsamości. Ostatecznie, korzystając z przywileju zwycięzcy, zostawia to środowisko i wyjeżdża do stolicy Francji, co stanowi dla Jurisa ogromną szansę na dalszy awans zawodowy i społeczny. Jego próby integracji ze środowiskiem sprawiają, że struktura wyobrażona, na której ono się wspiera, jest naruszona, ale nie ulega dekonstrukcji, a obca względem większości tożsamość zostaje utrwalona i zachowana.

Filmy o tematyce odnoszącej się do czasów międzywojennych najczęściej występują w kinie łotewskim. Można założyć, że zainteresowanie tą tematyką w tym kraju spowodowane jest faktem, iż było to pierwsze łotewskie państwo (choć podobnie rzecz się ma w przypadku Estonii), a kojarząca się z tym okresem nowoczesna czy wręcz eksperymentatorska estetyka sprawia, że ten temat staje się wyjątkowo atrakcyjny z uwagi na wymykanie się utrwalonym schematom (w stosunku do kina wojennego, narracja którego jest dość mocno skodyfikowana z uwagi na pewnego rodzaju schematyczność wydarzeń będących podłożem historycznym fabuły takich filmów).

Wspólną cechą tych filmów (nie tylko łotewskich) jest wielowątkowość narracji obejmującej różne aspekty międzywojennej codzienności – od życia niższych klas społecznych (*Malarz szyldów*, *Bille*) po działalność awangardowych środowisk artystycznych i naukowych (*Homo Novus*, *Nova Lituania*) czy organizacji politycznych (*U progu wojny*) i drużyn sportowych (*Dream Team 1935*) nadających ton wyobrażeniom o tym szczególnym okresie historycznym. Narracja wszystkich filmów – choć nie zawsze eksplicytnie – jest zogniskowana wokół wyrazistego indywiduum, które w starciu ze skomplikowaną rzeczywistością kształtuje swoją tożsamość. Z tego również powodu bohaterowie tych filmów często są wykluczeni ze środowiska i na różne sposoby (choć często bezskutecznie) próbują się w nim odnaleźć. Różne formy wykluczenia przedstawione w tych filmach determinują również charakter narracji – są wśród nich historię awansu (*Dream Team 1935*, *Homo Novus*), poszukiwania uznania (*Nova Lituania*, *Bille*) czy pozostania wiernym sobie (*U progu wojny*, *Malarz szyldów*).

Wydarzenia w większości filmów dotyczą lat 30. XX wieku i są wystarczająco czytelne dzięki paratekstom: napisom i planszom z informacjami o kontekście historycznym i politycznym (co może być szczególnie pomocne dla widzów nieznających historii krajów bałtyckich). Charakter narracji kształtuje również scenografia, zawierająca akcenty lokujące akcję w określonych epokach (flagi, mapy, popiersia, dokumenty, mundury, szyldy itp.). Najczęściej pojawiającym się motywem jest niepokój związany z wyczuwalnym zagrożeniem płynącym ze strony reżimów totalitarnych, chociaż nie jest to motyw definiujący tożsamość bohaterów (nie pojawia się postać bohatera-zdrajcy, który by celowo i z własnej woli stanął po przeciwnej stronie „barykady”). Tożsamość jest kształtowana przez zderzenie z przedstawicielami lokalnej społeczności i jest ufikcyjniana na różne sposoby – w opisanych filmach występują elementy wszystkich schematów fikcjonalizacji White’a.

Ważną funkcję w tych filmach pełni przestrzeń, w szczególności miejska. Wyeksponowanie modernistycznej architektury (*Nova Lituania*, *U progu wojny*, *Dream Team 1935*, *Homo Novus*) jest mocnym akcentem stylistycznym, który służy uwiarygodnieniu narracji a na poziomie symbolicznym (zwłaszcza w *Nova Lituania* i *U progu wojny*) wprowadza cechy labiryntowości, co sankcjonuje możliwe inne tropy interpretacyjne. Tętniące życiem miasto jest metaforą rozwijających się młodych republik, których władze i mieszkańcy przez kilkanaście lat próbowali realizować ambitne, choć nie zawsze realistyczne plany i inicjatywy. W kontrze do wystylizowanych wnętrz i pięknej architektury miast lokuje się sceneria prowincjonalnych miasteczek ukazujących na tle malowniczej natury (*Malarz szyldów*). W filmowych kadrach pojawiają się niekiedy rozsypujące się kamienice, cuchnące podwórka i ciasne mieszkania ubogich ludzi (*Bille*).

Można założyć, że umieszczanie akcji w konkretnej lokalizacji służy promocji miast i regionów (w tym przypadku wyróżniają się miasta Ryga, Kowno, Tallinn i region Łatgalii). W ogólnym ujęciu promocja jest zespołem działań i środków, którego podstawowym celem jest zwiększenie popytu na promowany produkt poprzez przekazywanie odpowiednio skonstruowanych informacji na jego temat³¹⁶. W przypadku miast i regionów ten proces można ująć jako proces komunikowania się z otoczeniem w celu przekonywania go do korzystania z oferty regionalnej poprzez dystrybucję informacji na jej temat lub eksponowanie kluczowych zasobów promowanego miejsca³¹⁷.

Takie strategie, zaaplikowane do analizy filmowych reprezentacji danych regionów, mogą świadczyć o turystycznym potencjale przedstawianych miejsc. Atrakcyjność tych miejsc budowana jest poprzez eksponowanie ich tożsamości, zakorzenionej w kulturze i historii (modernizm kowieński, ryska secesja – tzw. *Jugendstil*, łatgalskie krajobrazy nieodzownie kojarzone z malowniczą rzeką Dźwiną i małomiasteczkowym klimatem itp.). Miejsce, rozumiane jako obszar o charakterystycznej strukturze wewnętrznej, któremu przypisywane jest znaczenie i które wywołuje określone reakcje u jednostek, jest potencjalnym czynnikiem przyciągającym w turystyce filmowej³¹⁸. Dodatkowo takim czynnikiem może być odpowiednio

³¹⁶ W. Bieńkowska-Gołasa, P. Gołasa, *Turystyka filmowa jako element promocji regionu*, „Turystyka i Rozwój Regionalny” 2021, nr 15, s.6.

³¹⁷ Tamże.

³¹⁸ N. Macionis, *Understanding the film-induced tourist*, w: *International Tourism and Media Conference Proceedings. 24th-26th November 2004*, red. W. In Frost, G. Croy, S. Beeton, Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University, 2004, s. 90.

skonstruowana narracja filmowa, która będzie zachęcać do odkrycia danego miejsca i dzielenia doświadczeń bohaterów³¹⁹. Oszacowanie potencjału turystycznego analizowanych w rozprawie doktorskiej lokacji filmowych pozostaje poza zasadniczym polem tematycznym mojej pracy. W tym miejscu wskazuję jedynie obszar do dalszych badań nad kinematografiami krajów bałtyckich.

³¹⁹ Tamże, s. 91.

3.3. Reprezentacje okresu stalinowskiego w kinie krajów bałtyckich

W 1944 roku do krajów bałtyckich stopniowo zaczęły wracać sowieckie organy bezpieczeństwa w celu stworzenia podłoża dla rozwoju aparatu partyjnego i w konsekwencji utrwalenia reżimu komunistycznego. Niemal od razu uruchomiono mechanizm surowych represji, które miały na celu wyeliminowanie ruchu oporu i „zacementowanie” podległości narodów bałtyckich wobec nowej władzy. Represje nasiliły się po 1947 roku i z różną intensywnością trwały aż do śmierci Józefa Stalina w 1953 roku, a później – w okresie odwilży – rozpoczął się powolny proces rehabilitacji ofiar terroru stalinowskiego. Oprócz kontynuacji rozpoczętej w 1940 roku przymusowej kolektywizacji, jednym z najbrutalniejszych wydarzeń tego czasu były masowe deportacje ludności bałtyckiej, kojarzone z serią przymusowych wywózek Litwinów, Łotyszy i Estończyków w głąb rosyjskiej Syberii znanymi jako *deportacje czerwcowe* (maj-czerwiec 1941) i operacją *Priboj* (wydarzenie znane również jako *deportacje marcowe*). Szacuje się, że w zaledwie kilka marcowych dni (25-28 marca 1949 r.) z trzech małych republik wywieziono ponad 90 tys. osób, które osiedlono w odległych miejscowościach syberyjskich bez możliwości powrotu. Ustanowienie reżimu komunistycznego postrzegane jest jako okupacja, a represje stalinowskie, w szczególności tragiczne wydarzenia z marca 1949 roku, uznawane są za przejaw ludobójstwa. Pamięć o nich stanowi jeden z filarów współczesnej polityki historycznej krajów bałtyckich. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w działaniach zinstytucjonalizowanych – na przykład w postaci publicznych aktów upamiętniających ofiary tragicznych wydarzeń (i w towarzyszących im wystąpieniach polityków uwypuklających ich rolę w kształtowaniu współczesnych paradygmatów tożsamościowych), działalności instytucji badających zbrodnie komunistyczne (również na poziomie naukowym) czy aktywności w branży filmowej wspieranych przez instytucje publiczne.

W filmach powstałych w krajach bałtyckich, odwołujących się do okresu stalinowskiego, często eksploatowane jest doświadczenie deportacji dotyczące konkretnych jednostek (najczęściej w postaci traumy). Doświadczenie traumy, będące nierzadko katalizatorem narracyjnym, lokuje te filmy na poziomie zarówno afektywnym, jak i tożsamościowym. Z jednej strony, uzewnętrzniane przez bohaterów silne emocje pozwalają dokładniej zdefiniować ich motywacje i uzupełnić portret charakterologiczny, z drugiej strony – tej tożsamościowej – reprezentacje traumy są rodzajem

autorefleksyjnych i pamięciotwórczych narracji kulturowych. Alleida Assmann wyróżnia cztery sposoby radzenia sobie z traumatyczną przeszłością na poziomie zbiorowym:

1. *zapominanie dialogiczne (dialogic forgetting)*
2. *pamiętanie w celu niezapominania (remembering in order to never forget)*
3. *pamiętanie w celu przezwyciężenia (remembering in order to overcome)*
4. *pamiętanie dialogiczne (dialogic remembering)*³²⁰

Dla krajów bałtyckich wydaje się być charakterystyczny model trzeci – *pamiętanie w celu przezwyciężenia* traumy, którego celem według Assmann jest *zapominanie poprzez pamiętanie, bez trwałego upamiętnienia wydarzenia z przeszłości*. Proces ten jest narzędziem terapeutycznym, mającym na celu katartyczne oczyszczenie, uzdrowienie i pojednanie zbiorowości³²¹. Pamiętanie w tym przypadku nie wiąże się z przebaczeniem, które prowadzi do zapominania (Assmann dla zobrazowania tej zależności przytacza przykład Holocaustu, rytualnych ram chrześcijańskiej spowiedzi wymagającej wyartykułowania i spisania grzechu w celu uzyskania rozgrzeszenia czy Komisji Prawdy i Pojednania skupiających się na ofiarach dyktatur południowoamerykańskich), a stanowi początkową fazę procesu polegającego na uznaniu i rozpoznaniu ofiar obarczonych traumą³²². Pamiętanie jest jedynie rodzajem medium w przypadku opisywanego modelu, nie jest jego celem, a tylko narzędziem w drodze do uznania ofiar, pojednania i ostatecznego zapomnienia oznaczającego pozostawienie traumatycznej przeszłości za sobą w celu budowania wspólnej przyszłości³²³. Film jako medium pamięciotwórcze i – jak ustaliłem wcześniej – swojego rodzaju „produkt” instytucji filmowych (pełniących funkcje instytucji pamięci) również może pełnić funkcje narzędzia do osiągnięcia celów opisanego modelu.

Kolejnym, potencjalnym wymiarem, w obrębie którego możemy rozpatrywać takiego typu filmy, jest dyskurs dekolonizacyjny. Dominująca i utrwalona instytucjonalnie w bałtyckim dyskursie historycznym i publicznym narracja o okupacji tych krajów przez ZSRR sankcjonuje powyższe dociekania. ZSRR, a *de-facto* Rosję okupującą kraje bałtyckie, wówczas należy uznać za metropolię komunistycznego imperium, a państwa bałtyckie za kraje skolonizowane, które są kulturowo, gospodarczo

³²⁰ A. Assmann, *From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past*, w: *Other People's Pain. Narratives of Trauma and the Question of Ethics. Cultural History and Literary Imagination*, vol 1, red. M. Modlinger, P. Sonntag, Bern: Peter Lang, 2011, s. 44.

³²¹ Tamże, s. 50.

³²² Tamże, s. 50-52.

³²³ Tamże, s. 54.

i politycznie kontrolowane i eksploatowane przez wspomnianą metropolię. W filmach dotyczących okresu stalinowskiego i przeszłości komunistycznej mocno wyeksponowane są różnice i bariery powstające między rdzennymi mieszkańcami a obcymi kulturowo przybyszami z zewnątrz (na przykład w postaci celowo osiedlanej w krajach bałtyckich ludności rosyjskiej i sprowadzonymi funkcjonariuszami komunistycznymi) nieustannie narzucającymi własną aksjologię i hegemoniczną władzę. Rodowici mieszkańcy skolonizowanych krajów stają się we własnym domu grupą zmarginalizowaną, a filmy, w których centralnymi postaciami są przedstawiciele tychże grup, są symboliczną platformą umożliwiającą im zabranie głosu i opowiedzenie historii przez pryzmat własnych doświadczeń. Jest to w szczególności istotne w kontekście autopromocji tych krajów. Promowanie tych filmów za granicą jest, między innymi, sposobem wyartykułowania kształtujących współczesne paradygmaty historyczne i tożsamościowe traum zbiorowych z perspektywy niegdyś marginalizowanych, a dziś ponownie posiadających głos zbiorowości. Filmy te są również pewnego rodzaju antytezą wobec utrwalanych przez propagandę komunistyczną – a dziś rosyjską – uprzedzeń i stereotypów o mieszkańcach tego regionu.

Mała towarzyszka

Film *Mała towarzyszka* (est. *Seltsimees laps*, reż. Moonika Siimets, 2018) powstał w ramach programu Estońskiego Instytutu Filmowego poświęconego stuleciu niepodległości kraju. Jest to ekranizacja popularnej w Estonii powieści *Seltsimees laps ja suured inimesed* autorstwa Leelo Tungal, którą w Polsce wydano pod tytułem *Mała towarzyszka i dorośli*³²⁴, i jej *sequela* o nazwie *Samet ja saepuru* (w wydaniu anglojęzycznym tytuł brzmi *Velvet and Sawdust*). Twórczość Tungal wpisuje się w autobiograficzny nurt literatury estońskiej, w którym często odwoływano się do traumatycznych wspomnień jednostki, nierzadko dotyczących lat dziecięcych³²⁵. Ekranizacja *Małej towarzyszki*, podobnie jak inne filmy przeanalizowane w tym podrozdziale, mieści się w obrębie narracji autobiograficznych, odzwierciedlających tragiczne przeżycia związane z sytuacją społeczną i polityczną.

³²⁴ Zob. L. Tungal, *Mała towarzyszka i dorośli*, tłum. M. Perlikiewicz, Wojnowice: Wydawnictwo KEW, 2022.

³²⁵ L. Kurvet-Käosaar, “ ‘Who knows, will i ever see you again,’ said the one-eyed duck.” *Reflections on a Soviet childhood in Leelo Tungal’s life writing*, „Prose Studies” 2013, 1(35), s. 125.

Akcja filmu rozpoczyna się w 1950 roku. Protagonistką dzieła Siimets jest mała dziewczynka Leelo Tungal (Helena Maria Reisner). W scenie otwierającej film bohaterka prowadzi dialog ze swoją matką (Eva Koldits) pod rozłożystym dębem. W tej scenie skondensowano repetytywne w stosunku do dalszej akcji aspekty narracyjne, które determinują dominującą pozycję fokalizacyjną i aktywną postawę kognitywną dziewczynki, na czym w znaczącym stopniu opiera się cała struktura narracyjna *Małej towarzyszki*. Przejawia się to na wielu poziomach – wizualnym (na przykład w scenie otwierającej ukazany jest sam akt patrzenia z perspektywy zewnętrznej, a po cięciu montażowym, w technice *point-of-view*, przedstawia się to, na co patrzy bohaterka – zbliżenie na spojrzenie Leelo → cięcie → detal na korę i pełzające po niej mrówki), haptycznym (bohaterka w tym samym czasie dotyka kory drzewa, badając palcami jej teksturę) oraz audialno-poznawczym (dialog z matką o „terapeutycznych” mocach okazałego drzewa poszerzający wiedzę bohaterki i wzbudzający jej ciekawość) [ilustracja 3.1.]. Siimets wykorzystuje środki filmowe i strukturę narracyjną, aby ukazać świat oczami Leelo. Zastosowanie ujęć z obniżonego kąta, kadrowanie obejmujące bezpośrednie otoczenie Leelo widziane jej oczami oraz skoncentrowanie się na jej reakcjach tworzy „dzieciocentryczną” perspektywę, co wzmaga afektywny wymiar filmu i mocniej uwypukla przedstawiane kontrasty. Podobne zabiegi wielokrotnie są stosowane w dalszej części filmu [ilustracja 3.2.].

Poza powtarzalnymi rozwiązaniami narracyjnymi w filmie mocno wyeksponowany jest aspekt ideologiczny. Dzieciństwo Leelo ulega coraz to większej ideologizacji – odbywa się to zarówno poprzez indoktrynację w drodze edukacji, jak i w życiu codziennym (na przykład zachowanie Leelo porównywane jest do zachowania tak zwanego wroga ludu czy w przypadku zwracania się do dziecka per towarzyszka w transporcie publicznym), jak również poprzez wypieranie symboliki estońskiej przez komunistyczną w przestrzeni publicznej czy śpiewanie pieśni patriotycznych „w ukryciu”. Traumatycznym przeżyciem, które jednocześnie jest katalizatorem zmian w postawie tożsamościowej Leelo, staje się aresztowanie przez NKWD oskarżonej o zdradę stanu matki, która dawniej pracowała jako dyrektorka lokalnej szkoły (później dowiadujemy się, że przyczyną było krzewienie estońskości w postaci śpiewania z uczniami hymnu niepodległej Estonii na mogile estońskich bohaterów wojennych). Funkcjonariuszem NKWD jest Paul (Juhan Ulfsak), kolega ze szkoły ojca Leelo (Tambet Tuisk), który, przeszukując mieszkanie Tunglów, odnajduje flagę niepodległej Estonii. Zaintrygowane i zdziwione dziecko pyta, czy powodem wyciągnięcia zakazanej flagi jest

święto, po czym speszony ojciec wyprowadza ją z pokoju. Później Paul zastrasza śpiewającą podczas zabawy z misiem Leelo, twierdząc, że zabierze ją ze sobą, jeśli ta nie przestanie śpiewać. Za chwilę matkę dziewczynki wywożą – przed wywózką rodzicielka nakazuje Leelo, aby ta zachowywała się grzecznie, jeśli chce, aby mama jak najszybciej wróciła.

Radykalizm tej sytuacji inicjuje węzłowy konflikt aksjologiczny i światopoglądowy między bohaterami (i grupami bohaterów – Estończycy a napływowi Rosjanie, Estończycy a Estończycy współpracujący z nową władzą itp.). Konflikt ten ma podłoże polityczne i kulturowe, co wynika z odmienności ideologii i wartości wyznawanych przez poszczególnych bohaterów, i nie jest możliwy do zażegnania, co sprawia, iż *Mała towarzyszka* nabiera cech narracji o charakterze tragedii.

Dziecko nie jest świadome realnego stanu rzeczy i próbuje, bazując na własnej interpretacji rzeczywistości, stworzyć zrozumiały dla siebie model świata, przez filtr jej świadomości poznajemy historię przedstawianą w dziele Siimets. To pragnienie wiedzy i racjonalizacji zastanej rzeczywistości, które, jak pisał chociażby cytowany wcześniej Wiktor Werner, bohater tragiczny musi okupić walką i cierpieniem, choć on sam nie pragnie walki. Tak też dzieje się w przypadku Leelo. W pierwowzorze literackim traumatyczne doświadczenie zmusza bohaterkę do zmierzenia się ze światem dorosłych w bardzo młodym wieku. Dziewczynka czyni to poprzez próby asymilacji wydarzeń i dyskursów (często poprzez zabawę), przez co ich negatywne, traumatyczne oddziaływanie zostaje częściowo zneutralizowane³²⁶. Tak też dzieje się w filmie – Leelo, próbuje pojąć sens dziejących się dookoła sytuacji i jednocześnie usiłuje skupić się na przyjemnościach życia. Taką postawę można rozpatrywać jako próbę neutralizowania traumy. Z jednej strony, dziecko jest uwięzione w pułapce rodzinnych napięć spowodowanych sytuacją polityczną, w teorii wykluczającą realizację idealistycznych koncepcji szczęśliwego dzieciństwa³²⁷. Z drugiej strony, ideały te utrzymują się w mocy poprzez podejmowane przez dziecko próby doświadczania przyjemności i szczęścia, zarówno w rzeczywistości, jak i w jego marzeniach i wyobraźni³²⁸.

Powojenne represje, intensywne przemiany społeczne i polityczne oraz wszechobecny strach przedstawiane są najczęściej ze spersonalizowanej perspektywy fokalizacyjnej należącej do małej Leelo, a tragiczny wydźwięk filmu wybrzmiewa

³²⁶ Tamże, s. 133.

³²⁷ Tamże, s. 134.

³²⁸ Tamże.

poprzez zderzenie (na poziomie zarówno znaczeniowym, jak i wizualnym) perspektywy dziecka-fokalizatora i perspektywy zewnętrznej, która ma na celu uwypuklenie niszczących dla estońskości skutków radykalnej sowietyzacji kraju.

Perspektywa dziecka może natomiast być subiektywnym sposobem wyrażania trudnych doświadczeń poprzez symboliczne reprezentacje głębszych uczuć i myśli związanych z przeżywaną tragedią, co składa się na tożsamościową narrację bohaterki. Leelo próbuje zrozumieć estońskość, obserwując świat dorosłych i biorąc udział w działaniach o charakterze konsolidacyjnym. Odwiedzając w okresie świąt wielkanocnych babcię-Polkę i dziadka (radykalnych antykomunistów), przygląda się dorosłym i uważnie wsłuchuje się w prowadzone przez nich przy wspólnej kolacji rozmowy o charakterze politycznym i w śpiewaną przez nich pieśń. Kamera wówczas koncentruje się na aktach patrzenia bohaterki.

Podczas podróży do Tallinna Leelo uważnie obserwuje życie miejskie, którego cechą jest dostrzegalny kontrast między ludnością estońską a rosyjskojęzyczną. Kolejne zderzenie bohaterki ze skomplikowaną rzeczywistością powoduje dalsze próby racjonalizacji świata dorosłych. Przejawia się to między innymi poprzez bezpośrednią interakcję z krewnymi, która w efekcie wzmacnia tragizm narracji. Leelo próbuje pocieszyć pracującą jako fryzjerka ciotkę Anne (Liina Vahtrik), która jest szantażowana przez rosyjskojęzyczną klientkę (i kochankę wysłanego na Syberię męża Anne), mówiąc ciotce, że wkrótce zobaczy się z ukochanym na Syberii. Dziewczynka nie rozumie gorzkiego wydźwięku wypowiedzianych słów. Jednocześnie twórcy filmu unikają jednoznacznego waloryzowania postaci pod względem narodowości – bohaterowie zarówno estońscy, jak i rosyjscy w różnej mierze przejawiają cechy powszechnie uznawane za pozytywne lub negatywne. Taką niejednoznaczność dostrzega również Leelo – mówi do spotkanej w salonie fryzjerskim Rosjanki, że nie jest podobna do reszty swoich rodaków.

Równolegle z procesem odkrywania tożsamości estońskiej, Leelo ulega coraz to większej indoktrynacji komunistycznej, gdyż wierzy, że postawa konformistyczna przyspieszy powrót matki. Zainspirowana obejrzaną w szkole, w której pracuje jej ojciec, próbą sztuki wystawianej pod kierownictwem sprowadzonej z Rosji dyrektorki Ludmiły (Julia Aug) na podstawie patetycznej „legendy o Larze” z alegorycznej noweli *Stara Izergil* Maksima Gorkiego, dziewczynka pragnie zostać pionierką, uznając członków tej organizacji za wzorzec do naśladowania. Jest to fragment podkreślający charakterystyczną dla reżimów totalitarnych „podmianę” wartości i pojęć. Leelo, słysząc wzniosłe przemowy o wysokich celach i wartościach pionierów, nie rozumie manipulacji

ideologicznej. Z drugiej strony, marzenie o przyłączeniu się do grona pionierów ma dla Leelo znaczenie przede wszystkim strategiczne. Dziecko jest przekonane, że bycie pionierką pomoże matce.

Bohaterka przeżywa rozczarowanie, gdyż dowiaduje się, że z uwagi na „niewłaściwy” ideologicznie status jej rodziny i niechęć ojca do wstąpienia do partii i rozwodu z oskarżoną żoną nie może zostać pionierką. Zrozpaczone dziecko biegnie do znanego z początku filmu dębu i prosi o przyspieszenie powrotu matki. W tej scenie dziewczynka wyznaje, że bycie grzeczną się nie opłacało. Leelo czuje się okłamana przez dorosłych – jest to moment uwolnienia emocji, przekreślenia dotychczas budowanej tożsamości opartej w dużej mierze na naśladownictwie wzorców wypaczonych przez ideologię komunistyczną. Jednocześnie bohaterka uzyskuje większą samoświadomość. Leelo po raz pierwszy świadomie i samodzielnie ustosunkowuje się do sytuacji, precyzyjnie definiując swoje dążenia i emocje związane z brakiem możliwości ich realizacji. Film kończy się powrotem matki po 5 latach od rozpoczęcia akcji. Na peronie czekają jej mąż i nieufna Leelo, która nie ma na sobie charakterystycznego elementu ubioru pionierów – czerwonego krawata.

Doświadczenie Leelo jest metonimią zbiorowej traumy narodu estońskiego w czasach najbrutalniejszych represji, co umożliwia publiczności zrozumienie zbiorowego wpływu ideologii politycznych na życie zwykłych ludzi. Jej gorliwe dążenie do bycia lojalnym wobec systemu pionierem może symbolizować szersze społeczne inklinacje związane z częściową uległością wobec wrogiego systemu w imię ocalenia siebie i swojej tożsamości (podobny mechanizm radzenia sobie z ideologiczną presją jest przedstawiony w *Malarzu szylków*). Postawa Leelo i jej ewoluująca, indywidualnie wypracowana tożsamość, w szerszym kontekście odzwierciedla dynamikę historyczną i społeczną właściwą reprezentowanemu okresowi, o którym pamięć stanowi istotny element współczesnych praktyk upamiętniania. Podobnie jak w oryginale literackim, bohaterka, będąc centralną postacią narracji afektywnej, jest usytuowana pomiędzy osiami historycznymi, uniwersalnymi i osobistymi³²⁹, tak w filmie jej postać uzewnętrznia wzajemne powiązanie narracji jednostkowej z szerszym kontekstem historycznym. Historia Leelo na poziomie metonimicznym ogniskuje zbiorowe doświadczenie sowieckiej okupacji w kontekście tożsamości estońskiej.

³²⁹ Tamże, s. 136.

Mała towarzyszka



Ilustracja 3.1. Wielopłaszczyznowość fokalizacji w scenie otwierającej
film *Mała towarzyszka*



Ilustracja 3.2. Leelo jako fokalizor wewnętrzny

Kronika Melanii

Film *Kronika Melanii* (łot. *Melānijas hronika*, reż. Viesturs Kairišs, 2016) oprócz bycia realistyczną, graniczącą z naturalizmem reprezentacją tragicznego okresu historii narodu łotewskiego, jest również interesującym przykładem wykorzystania kontekstu historycznego dla stworzenia rozbudowanej, wielokanałowej kampanii marketingowej odwołującej się do praktyk tożsamościowych. Dzieło Kairiśsa przybliży historię Melānii Vanagi, łotewskiej dziennikarki i pisarki, która szczegółowo zrelacjonowała okres deportacji na Syberię (została wywieziona podczas deportacji czerwcowych w 1941 roku) w serii dzienników, na podstawie których w latach 90. XX wieku napisała autobiografię zatytułowaną *Veļupes krastā* (*Nad brzegiem rzeki Wel*³³⁰). Vanaga wróciła na Łotwę dopiero w 1957 roku i z własnej inicjatywy rozpoczęła kolekcjonowanie dokumentów dotyczących historii liwońskiej parafii Drabeši, z której się wywodziła. Na podstawie obszernego zbioru, który jest przechowywany w stu tomach w Bibliotece Narodowej Republiki Łotewskiej w Rydze, Vanaga opracowała i kilkadziesiąt lat później wydała siedmiotomową powieść *Dvēseļu pulcēšana* (*Zgromadzenie dusz*) opisującą historię i kulturę mieszkańców rodzimego regionu.

Łotewska producentka filmowa Inese Boka-Grūbe, która pracowała przy *Kronice Melanii* i opisanych w poprzednich rozdziałach filmach Dāvisa Sīmanisa, zauważa, że działania marketingowe stanowią integralną część procesu powstania filmów historycznych w kinematografii łotewskiej i umożliwiają odbiorcy kontakt z filmem długo przed jego premierą³³¹. Poszerzają również pole jego odbioru, gdyż przekaz marketingowy na poziomie semiotycznym musi być nie tylko zgodny z przekazem filmowym, ale również uzupełniać go poprzez umieszczanie w różnorodnych obszarach intertekstualnych (poprzez powiązanie ekranizacji z rozpoznawalnym dziełem literackim czy innym tekstem kultury)³³². Producentka podkreśla, że filmy historyczne dotyczące niegdyś tabuizowanej tematyki obecnie są tworzone przez przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia Łotyszy (autorka odwołuje się tu do pokoleń „posyberyjskich”, tj. tych, których nie dotknęło doświadczenie deportacyjne)³³³.

³³⁰ Jest to odniesienie do rzeki Wel (ros. Вель), dopływu Peczory w obwodzie archangielskim Rosji, do którego między innymi trafili deportowani Litwini, Łotysze i Estończycy.

³³¹ I. Boka-Grūbe, *Vēsturisko filmu mārketinga*, w: *Latvijas kinomāksla. Jaunie laiki, 1990-2020*, red. I. Pērkone, D. Rietuma, Rīga: Dienas Grāmata, 2021, s. 157.

³³² Tamże, s. 158-159.

³³³ Tamże, s. 159.

Zdaniem Boka-Grübe – poza sukcesem kampanii *Latvija 100 – Kronika Melanii* jest jednym z najbardziej udanych przykładów marketingu filmowego w kinie łotewskim. Producentka wymienia szereg działań, które zwiększyły zainteresowanie filmem wśród widowni krajowej. Jednym z nich było zorganizowanie w chętnie odwiedzanej przez turystów Bibliotece Narodowej wystawy zatytułowanej *Upe Melānija (Rzeka Melānija)*, która miała na celu nie tylko przybliżenie imponującego wkładu autorki w rozwój kultury łotewskiej, ale również pośrednią promocję filmu Kairišsa³³⁴. Reżyserka Dzintra Geka we współpracy z fundacją *Sibīrijas Bērni (Dzieci Syberii)*, w ramach działań skierowanych na popularyzację dorobku Vanagi i promocję filmu *Kronika Melanii*, towarzyszyła wycieczkom osób deportowanych na tereny dawnych obozów i przygotowywała programy telewizyjne dokumentujące te wyprawy³³⁵. Z uwagi na zorientowanie twórców na grupę docelową młodzieży szkolnej podjęto inicjatywę polegającą na rejestrowaniu wspomnień młodzieży o pokoleniu dziadków, które doświadczyło traumy deportacji³³⁶. Wspomnienia rejestrowano w formie wideo, które w wersji krótkich fabularyzowanych dokumentów umieszczano w mediach społecznościowych. Kolejnym interesującym przedsięwzięciem w ramach strategii promocyjnej filmu Kairišsa był streaming całej trasy deportacyjnej z Rygi do syberyjskiej wsi Tjuchtet zrealizowany w konwencji *słow TV*, wzorowanej na koncepcji zaimplementowanej pierwotnie przez norweską telewizję publiczną NRK podczas transmisji wyprawy po fiordach. Streaming był udostępniony w popularnych na Łotwie serwisach internetowych, a później nagranie wykorzystano w ekspozycji Muzeum Okupacji Łotwy w Rydze³³⁷. W kontekście tożsamościowym wagę tematu podejmowanego w filmie Kairišsa podkreśla również fakt, że przedpremierowy pokaz *Kroniki Melanii* zorganizowano dla osób represjonowanych przez system komunistyczny.

Zdaniem Boka-Grübe, takiego typu kampania marketingowa zwiększa autentyczność przekazu filmowego i utrwala związek współczesnych pokoleń z historycznym doświadczeniem łotewskiego społeczeństwa, co tworzy pomost między pamięcią indywidualną a komunikacyjną i wzmacnia tożsamościowy wymiar takich aktywności i inicjatyw³³⁸. Producentka również utrzymuje, że takiego rodzaju kino

³³⁴ Tamże, s. 160.

³³⁵ Tamże, s. 161.

³³⁶ Tamże, s. 162.

³³⁷ Tamże, s. 164.

³³⁸ Tamże, s. 162.

historyczne – szczególnie w przypadku Łotwy – uzupełnia luki w dyskursie dotyczącym trudnych, niedoreprezentowanych medialnie tematów³³⁹.

Opisane wyżej praktyki marketingowe pełnią funkcję komplementarną wobec narracji i formy artystycznej filmu. Szerzej zakrojona kampania promocyjna pozwoliła znacząco poszerzyć kontekst odbioru dzieła Kairišsa. Strategie marketingowe stosowane wobec *Kroniki Melanii* były skuteczne – w roku premiery film uplasował się na czwartej pozycji wśród wszystkich dystrybuowanych w kinach na Łotwie filmów w rocznym zestawieniu według oglądalności. Był również najchętniej oglądanym filmem łotewskim w tym samym roku, choć należy pamiętać o tak zwanej widowni zorganizowanej w postaci wycieczek szkolnych, co mogło znacząco wpłynąć na *box office* filmu.

Kronika Melanii jest tragiczną opowieścią metonimicznie reprezentującą traumę – by posłużyć się określeniem Boka-Grūbe – pierwszego pokolenia, której narracyjnym atraktorem jest wspomniana Melānija Vanaga (Sabine Timoteo). Film opatrzony jest kłamrą narracyjną, w której motywem przewodnim jest opera. Rozpoczyna się fragmentem wykonywanej na deskach Opery Narodowej w Rydze w 1941 roku arii *Un bel dì, vedremo* z II aktu słynnej opery *Madama Butterfly* (wł. *Madama Butterfly*) Giacoma Pucciniego, w której Cio-Cio-San wyobraża sobie powrót męża. Motyw nieobecnego ukochanego, tęsknoty za nim i antycypacji spotkania po latach jest jednym z elementów tożsamościowej narracji głównej bohaterki. Fragment arii przerywa nagle cięcie montażowe, po którym następuje nieoczekiwana zmiana charakteru narracji – do domu Vanagów niespodziewanie wkracza milicja, która brutalnie zatrzymuje męża głównej bohaterki (Ivars Krasts). Melāniję z synem (Edvīns Mekšs) – jak i wiele innych kobiet z dziećmi – kierują na stację kolejową, gdzie rozpoczyna się długa i wyniszczająca psychicznie podróż bohaterki w głąb rosyjskiej Syberii.

Perspektywa fokalizacyjna w przypadku tego filmu jest przeważnie rozproszona (poza kilkoma scenami onirycznymi i ujęciami w technice POV przedstawiającymi punkt widzenia Melānii). Niemniej już na poziomie tytułu filmu wskazane jest, który z bohaterów będzie centrum fokalizacyjnym narracji. Zawarcie w tytule terminu „kronika” definiuje również charakter narracji filmowej. W tym przypadku „kronika” to chronologiczny i subiektywny zapis ważnych z punktu widzenia autorki wydarzeń i przemyśleń im towarzyszących, które odzwierciedlają traumę pokoleniową i z dzisiejszego punktu widzenia definiują dyskurs o historii i postawy tożsamościowe o

³³⁹ Tamże, s. 166.

niego oparte. Koresponduje to ze strukturą narracyjną dzieła Kairišsa. Podobnie jak w dzienniku (czy kronice), narracja tego filmu jest epizodyczna, ujęto w niej wybrane fragmenty doświadczeń Melānii. Kilkukrotnie przedstawiono proces powstawania dzienników, które miały formę listów do męża, zapisywania własnych przemyśleń czy rejestrowania doświadczeń ludzi dotkniętych podobną traumą. Akcentuje się determinację Melānii w sporządzaniu swojej „kroniki” – w sytuacji braku papieru bohaterka ścinała cienkie płyty kory z brzoź, a podczas poważnej choroby kontynuowała pisanie dziennika pomimo skrajnego wycieńczenia.

Połączenie narracji o historii z oniryczną estetyką czarno-białego filmu Kairišsa z jednej strony pozwala ujmować ten film jako źródło wiarygodnej pod kątem faktograficznym wiedzy (na co wskazują również działania marketingowe), z drugiej eksponuje wysoki poziom „przetworzenia” artystycznego narracji. Postać Melānii staje się symbolem oporu w obliczu wyzwań osobistych, społecznych i politycznych i reprezentuje doświadczenia deportowanych Łotyszy. Dzienniki Melānii, konstytuujące jej prywatną narrację tożsamościową, stanowią świadectwo okrucieństw reżimu komunistycznego i zbrodni stalinowskich. Tym samym reprezentują zbiorową traumę. Wyrażna dominacja tropu metonimicznego w strukturze narracyjnej *Kroniki Melanii* i kontekst historyczny, do którego film się odwołuje, umieszczają ten film w tragicznym schemacie fikcjonalizacyjnym.

Tożsamościowy wymiar narracji definiuje nie tylko działalność dziennikarska Melānii i jej zdecydowana postawa. W filmie wielokrotnie występują „ślady” łotewskości i próby jej pielęgnowania daleko od domu. Takim akcentem jest wspólne śpiewanie hymnu łotewskiego w wagonie bydłowym (mimo krytycznego stanu psychicznego osób w nim obecnych spowodowanego przerażeniem i niepewnością, co do przyszłości). Przedstawione są również obchody Bożego Narodzenia przez zesłanych na Syberię Łotyszy albo recytowanie łotewskich wierszy o tematyce wolnościowej, co można potraktować jako sprzeciw antysystemowy.

Istotnym wyznacznikiem tożsamości głównej bohaterki jest jej przywiązanie do przyrody i domu. Koresponduje to z łotewską metanarracją tożsamościową, która bazuje na symbolice wiejskiej i naturalnej³⁴⁰. Melānija często samotnie lub z synem spędza czas na łonie natury, pisząc dziennik lub kontemplując otaczający ją krajobraz, co stanowi dla niej przestrzeń wytchnienia i autoekspresji. Rolę przyrody, jak wspomniałem,

³⁴⁰ E. V. Bunkše, *Reality of rural landscape symbolism in the formation of a post-Soviet, postmodern Latvian identity*, „Norsk Geografisk Tidsskrift”, 53:2-3, s. 124.

odnotowano w badaniach tożsamości łotewskiej. Zdaniem badaczy typowy dla Łotwy płaski krajobraz i umiarkowany klimat przyczyniły się do uformowania takich cech, jak powściągliwość i racjonalność, a mały rozmiar kraju i brak złóż naturalnych spowodowały rozwój swego rodzaju „partykularyzmu”, tj. dążenia do posiadania własnego skrawka ziemi (i sprzyjały rozwojowi stereotypowo przypisywanych Łotyszom zazdrości i sknerstwa)³⁴¹. Ustalenia wynikające z tych refleksji, zakorzenionych między innymi w istotnych dla kreowania autonarracji badaniach folklorystycznych, należy jednak traktować figuratywnie, choć pozwalają wzbogacić kontekst analityczny.

Desperacja i strach wzmagają drastyczne sceny śmierci (samobójstwa kobiet w trakcie podróży) albo sceny szczegółowo portretujące nieludzkie warunki mieszkalne i głód. Wybrzmiewa to między innymi w przejmującej scenie zbierania przemarzniętych ziemniaków, które w konsekwencji zjadają pasione przez Rosjan ze wsi świnie albo w scenie obrazującej sen Melānii o tym, jak łapczywie zjada pieczeń w domu na Łotwie. Ekstremalną presję emocjonalną, wywieraną również na odbiorcach *Kroniki Melanii*, wzmacnia także warstwa audialna filmu zawierająca między innymi specyficzne rozwiązania polegające na użyciu dźwięków diegetycznych (płacz, jęk głodujących ludzi itp.), które stopniowo łączą się w całość i przeistaczają się w żałobną pieśń lamentacyjną, wywołującą poczucie dyskomfortu psychicznego i zwiększającą skrajny tragizm oglądanych scen.

W tym rozwiązaniu formalnym i stylistycznym – zwłaszcza jeśli umieścimy go w szerszym kontekście kulturowym i tożsamościowym – można upatrywać aluzję do tradycyjnych dla kultury łotewskiej pieśni ludowych, dain. Dainy charakteryzują się eufonicznym brzmieniem będącym wynikiem stosowania różnych form powtórzeń (aliteracji, anafory czy epifory). Rozbudowana symbolika (odwołująca się do przedchrześcijańskiej kultury ludowej) i charakterystyczne środki stylistyczne sprawiają, że pieśni te mogą stanowić źródło wiedzy o kulturze i mitologii pogańskiej, które formują fundament łotewskiej tożsamości³⁴². W okresie komunistycznym wykonywanie dain, z uwagi na mocny związek z tożsamością łotewską, postrzegane było jako akt kontestacji. Wraz ze śpiewem ludowym, tańcem, strojami, rzemiosłem i innymi elementami kultury materialnej, służyły one jako główne źródło utwierdzania łotewskości³⁴³. Współcześnie są one wykonywane w trakcie popularnego Łotewskiego Festiwalu Pieśni i Tańca (łot.

³⁴¹ I. Leikuma, *Latvian Identity*, „Acta Humanitarica Universitatis Saulensis” 2012, t. 14., s.55.

³⁴² E. V. Bunkše, dz. cyt., s.128-130.

³⁴³ Tamże, s. 131.

Vispārējie latviešu Dziesmu un Deju svētki), który – już od lat 70. XIX wieku – zajmuje ważne miejsce w pejzażu kulturowym kraju i stanowi istotny punkt referencyjny pod kątem tożsamościowym jako zbiorowa praktyka kulturowa.

Tragiczny wymiar narracji uwypukla również zamykająca film druga część klamry narracyjnej. W 1957 roku Melānija wraca do Rygi, gdzie dowiaduje się, że jej mąż umarł w łagrze zaledwie rok po deportacji, choć kobietę przez wiele lat zapewniano, że jej partner żyje. Zrozpaczona bohaterka udaje się do opery, gdzie zostaje wyproszona przez szatniarkę z powodu niestosownego obuwia – Melānija ma na sobie walonki. Kobietę skierowano do dyrektora opery, którym jest milicjant zarządzający deportacją rodziny Vanagsów (Kirils Zaicevs). Mężczyzna udaje, że nie pamięta kobiety, ale pod koniec rozmowy ironicznie pyta, jak było na Syberii. Oba fakty – informacja o śmierci męża i radykalne, graniczące z absurdem odwrócenie ról – sprawiają, że bohaterka nie doznaje *katharsis*. Tym samym podkreślony zostaje tragiczny wymiar narracji.

Na skrzyżowaniu wichrów

Z tematyką *Kroniki Melanii* ściśle koresponduje estoński film *Na skrzyżowaniu wichrów* (est. *Risttuules*, reż. Martti Helde, 2014). Dzieło Heldego, podobnie jak film Kairišsa, eksploruje prywatną historię kobiety deportowanej z rodzimego kraju w głąb Syberii przez pryzmat jej wspomnień, refleksji i spostrzeżeń zawartych w notatkach i listach do męża, które tworzą rodzaj świadectwa zbrodni komunistycznego terroru wobec narodów krajów bałtyckich.

Autorką listów jest Erna Tamm (Laura Peterson), którą razem z dzieckiem deportują na Syberię, a jej męża Heldura (Tarmo Song) – jak się dowiemy później – kierują do łagru, gdzie po kilku miesiącach zostaje zabity. Zastosowane zabiegi formalne i brak klasycznie rozumianej fabuły sprawiają, że narracja fokalizuje się w odmienny od innych opisanych filmów sposób. Oczywiście jest stwierdzenie, że fokalizatorem jest sama Erna. To jej głos z offu towarzyszy niemal całej akcji filmu, jest szczegółowym komentarzem do obrazów, które widzimy. Od samego początku Erna „odczytuje” listy, które przez cały, kilkunastoletni okres zesłania pisała do męża. Opisywała w nich zbrodnicze działania władz sowieckich i niełatwą egzystencję w obozie na wsi syberyjskiej (choć w późniejszych listach bohaterka podkreśla, że wiele osób, w tym też ona sama, zaadaptowało się do sytuacji, a niektórzy postanowili zostać w dawnych miejscach odbywania niesprawiedliwej kary). W swojej relacji kobieta wyraźnie podkreśla obcość Rosjan i kilkakrotnie nawiązuje do aktów tożsamościowych –

śpiewanie pieśni patriotycznej w drodze do obozu, obchodzenie Bożego Narodzenia z innymi Estończykami itp. Niejednokrotnie Erna odwołuje się również do własnych uczuć i wspomnień, co przenosi narrację na poziom afektywny i pozwala utożsamić się z bohaterką.

Przez cały film przewija się motyw zatrzymania czasu. Wybrzmiewa to zarówno w listach bohaterki (Erna wielokrotnie zwraca uwagę na inne odczuwanie biegu czasu na zesłaniu), jak i w warstwie *stricte* formalnej dzieła Heldego. Dominację tego motywu zapewnia stosowanie rozwiązania artystycznego znanego jako *tableau vivant* (żywe obrazy) zrealizowane w czerni i bieli. Eva Näripea, analizując film Heldego przez pryzmat teorii Davida Martina-Jonesa łączącej filozofię Gillesa Deleuze'a z refleksją dotyczącą reprezentacji tożsamości narodowej, konceptualizuje ten zabieg formalny jako Deleuzjański obraz-czas, co pozwala widzowi doświadczyć upływu czasu przez pryzmat pozbawionych sprawczości osób deportowanych³⁴⁴. Poprzez kreowanie alienującego doświadczenia odbiorczego wspomniane rozwiązania wzmacniają ogólną, antytotalitarną wymowę filmu. *Na skrzyżowaniu wichrów* wraca do „normalnego” trybu reprezentacji wyłącznie podczas wspomnień Erny z okresu sprzed deportacji oraz po powrocie bohaterki do Estonii, co alegorycznie można odczytać jako przywrócenie normalnego biegu czasu, który jest możliwy wyłącznie w miejscu uznawanym za dom. Näripea umieszcza topos domu, występujący w filmie Heldego, w obrębie estońskiego pejzażu narodowego (*nationscape*), co pozwala uwypuklić uniwersalny charakter narracji w sytuacji, gdy opowieść jest zindywidualizowana³⁴⁵.

Gdy postacie z *żywych obrazów* są unieruchomione a warstwa audialna filmu zostaje zredukowana do niezbędnych dla stworzenia odpowiedniego klimatu dźwięków z diegezy (w filmie nie ma dialogów, a w warstwie audialnej zdecydowanie dominuje głos Erny z offu) funkcję narratywizacji opowiadanej historii przejmują kamera, która znajduje się w powolnym, acz nieustannym ruchu, co przywodzi na myśl estetykę *slow cinema*. Ruch kamery i kreowany przez niego montaż wewnątrz kadrowy tworzy równoległą do głosu głównej bohaterki zewnętrzną perspektywę fokalizacyjną.

Wspomniana klamra narracyjna sprawia, że całą akcję filmu można postrzegać również jako wspomnienie bohaterki. Pod kątem formalnym nie posiada ono cech

³⁴⁴ E. Näripea, *Shadows of Unforgotten Ancestors: Representations of Estonian Mass Deportations of the 1940s in 'In the Crosswind' and 'Body Memory'*, w: *Journeys on Screen. Theory, Ethics, Aesthetic*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, s. 110.

³⁴⁵ Tamże, s. 113-114.

klasycznej retrospekcji z uwagi choćby na dominację perspektywy zewnętrznej i wysoki stopień przetworzenia artystycznego obrazu (choć z drugiej strony może to być ufikcyjniony obraz opisywanej przez bohaterkę traumy). Tragedia Erny, podobnie jak tragedia Melānii, metonimicznie reprezentuje ogólnonarodową traumę narodu estońskiego. Podobnie jak Melānija, Erna dowiaduje się o utracie męża, którego uważała za żyjącego. Kończącemu film zbliżeniu na twarz Erny, odbierającej korespondencję męża, towarzyszy głos Heldura z offu czytającego list do Erny, wysłany z łagru na estoński adres bohaterki. Mężczyzna antycypuje w liście swoją śmierć, co chwilę później potwierdza plansza z informacją o tragicznym losie Heldura. Na planszy pojawia się również nawiązanie do „holokaustu narodów bałtyckich”. Nawiązanie do Holokaustu – oprócz oczywistego odniesienia do masowego ludobójstwa i uznania działań systemu komunistycznego za zbrodnicze i celowe – wskazuje na stanowisko twórców filmu względem tego tragicznego epizodu historii Estonii i krajów bałtyckich jako takich.

Świt

Film *Świt* (łot. *Ausma*, reż. Laila Pakalniņa, 2015) jest łotewsko-polsko-estońską koprodukcją, która stanowi modelowy przykład realizowania strategii autorskiej zarówno w kontekście narodowym (zakorzenienie twórczości reżyserki w kontekście łotewskim, obecność w krajowym polu medialnym itp.), jak i ponadnarodowym (udział w międzynarodowych festiwalach filmowych, zaangażowanie w praktyki koprodukcyjne wspierane przez programy europejskie itp.). Pakalniņa często jest postrzegana jako autorka w ujęciu strukturalistycznym, o czym świadczy między innymi powtarzalność motywów stylistycznych i tematycznych tworząca repetytywne wzory wyróżniające twórczość reżyserki, będące jednocześnie kluczem do struktury semiotycznej jej dzieł. Z drugiej strony, twórczość Pakalniņi można rozpatrywać w ujęciu neoformalistycznym – kwestię autorstwa w tym przypadku definiuje obowiązujący dyskurs krytyczny organizujący zarówno proces produkcji filmowej, jak i odbiór filmów. Twórczość reżyserki przez badaczy łotewskich klasyfikowana jest jako część *globalnego neorealizmu* (*global neorealism style*) przeplatającego się z modernistyczną stylistyką francuskiej nowej fali – styl autorki cechują otwarte struktury narracyjne, statyczne, długie ujęcia, skupianie się na reprezentacji fragmentów codzienności, angażowanie

nieprofesjonalnych aktorów itp.³⁴⁶. Pakalniņa zasłynęła jako autorka wyświetlanych i nagradzanych na największych festiwalach filmowych pełnych i krótkich metraży (jej filmy, z debiutem fabularnym *Pantofelek* (łot. *Kurpe*, 1998) na czele, były wyświetlane w konkursach w Cannes, Berlinie, Karlowych Warach, Wenecji czy Locarno). Jednocześnie sukcesy międzynarodowe reżyserki uwarunkowane są obowiązującą w różnych okresach koniunkturą i uzależnione od warunków produkcyjnych i instytucjonalnych.

Wymiar tożsamościowy narracji *Świtu* jest mocno skorelowany z *oeuvre* reżyserki, a jego analizę warunkują powtarzalne kody wizualne i treściowe stanowiące o koherentności strategii autorskiej. Film Pakalniņa stanowi metatekstową i intertekstualną refleksję o charakterze przypowieści traktującej o kryzysie społecznym spowodowanym wpływem opresyjnego systemu. Scenariusz *Świtu*, napisany przez reżyserkę, koresponduje ze słynnymi *Ląkami Bieżyńskimi* Siergieja Eisensteina (ros. *Бежин луг*, 1927). Dzieło Pakalniņa, podobnie jak nieskończony i skrytykowany przez Stalina film Eisensteina, jest czytelną aluzją do historii Pawlika Morozowa, radzieckiego chłopca, którego życiorys był wykorzystywany przez stalinowską propagandę w celu szerzenia wartości komunistycznych i krzewienia pro-systemowych postaw wśród pionierów i młodzieży (między innymi przez „promowanie” donosicielstwa jako metody kontroli społecznej). Według oficjalnej narracji, Pawlik Morozow zadenuncjował swojego ojca do tajnej policji jako wroga ludu i sabotażystę (rzekomo ojciec Morozowa należał do spisku tak zwanych kułaków). Ojciec został aresztowany i skazany na śmierć, co było częstym zjawiskiem w czasach terroru stalinowskiego. Pawlika Morozowa, którego podobno zabił dziadek, dowiedziawszy się o czynie wnuka, propaganda wykreowała na bohatera, a jego postać była często eksploatowana w ówczesnej literaturze, sztuce, filmach i piosenkach. Istnieją wątpliwości co do autentyczności postaci Morozowa i jego historii. Można przypuszczać, że opowieść o denuncjacji ojca przez syna mogła być skonstruowana i wykorzystywana w celach propagandowych, aby utrwaląc strach i posłuszeństwo w społeczeństwie sowieckim.

Akcja *Świtu* zostaje przeniesiona do lat powojennych i rozgrywa się w łotewskim kołchozie „Ausma” (tj. „Świt”). Odpowiednikiem Pawlika Morozowa w filmie Pakalniņa jest mały Jānis (Antons Grauds). Jego ojciec (Vilis Daudziņš) jest kułakiem i

³⁴⁶ K. Brūveris, *Alternative Networks of Globalisation: Latvian Neorealism in the Films of Laila Pakalniņa*, „Baltic Screen Media Review” 2016, 4, s. 42-43.

przeciwnikiem władzy sowieckiej, i wraz z innymi mieszkańcami wsi planuje spisek. Oddany ideałom pionierstwa Jānis donosi na swojego ojca, który później mści się na nim. Prześladowanemu przez ojca Jānisowi towarzyszy postać Kārlisa Janoviča (Wiktor Zborowski), *politruka* (tak zwanego kierownika politycznego), dbającego o trzymanie właściwego – pod kątem politycznym – kursu w zamkniętej społeczności wiejskiej. To właśnie on w szczególności wpływa na kształtowanie się poglądów ideologicznych dziecka.

Na poziomie formalnym dzieło Pakalniņi odwołuje się do tradycji modernistycznej, co również nadaje twórczości reżyserki autorski charakter. O tym świadczą cechy kojarzone z nurtami nowofalowymi i modernistycznymi – skupianie się na codzienności i jej atomizacja (koncentracja na detalach bez zachowania ciągłości przyczynowo-skutkowej narracji), poetyckość wizualna, powtarzalne rozwiązania formalne (kontrastowa kolorystyka (często obraz monochromatyczny), niekonwencjonalne kadrowanie, oszczędny montaż (w tym stosowanie montażu wewnątrzkadrowego itp.), minimalizm scenograficzny (przy jednoczesnej wieloplanowości akcji), eksplorowanie temporalności, ruchu i przestrzeni (poprzez stosowanie długich, powolnych jazd lub statycznych ujęć, co pozwala na dokładniejszą obserwację przestrzeni filmowej i pełniejsze kreowanie diegezy) oraz wrażliwość na punkcie relacji człowieka z otaczającą przestrzenią³⁴⁷. Skupienie się na czasoprzestrzeni uwypukla szczegóły lub zmienia nasilenie akcentów wizualnych i ich wydźwięk, co zwiększa dominację formy nad fabułą. Z tego powodu utrudnione jest ustalenie dominującej perspektywy fokalizacyjnej. Znajomość kontekstu historycznego, w tym identyfikacja prototypu postaci głównego bohatera, pozwala sądzić, że centralną postacią, ogniskującą historię, jest Jānis. Jednocześnie rozproszenie fokalizacyjne w *Świcie* pełni funkcję znaczeniotwórczą, w szczególności przy uwzględnieniu „przypowieściowego” charakteru filmu, cechującego się uniwersalnością opowiadanej historii, jej moralnym i filozoficznym wydźwiękiem, alegorycznością i obrazowością (czytelnością symboliki i odniesień). Dekoncentracja fokalizacji sprawia, że niemożliwa w tym przypadku jest jednoznaczna ocena postaw aksjologicznych i tożsamościowych bohaterów, a więc niemożliwe jest również ustalenie protagonistów i antagonistów. Nabiera to znaczenia w wymiarze symbolicznym – takie rozwiązanie narracyjne można rozpatrywać jako

³⁴⁷ Zob. M. Z. Vītols, *Alternative Spaces, Alternative Voices: the Art of Laila Pakalnina*, „Acta Academiae Artium Vilmensis” 2010, vol. 56, ss. 33-39

odniesienie do ówczesnej sytuacji społecznej, gdzie ustalenie winowajców i niewinnych w koherentnej grupie „swoich” (tj. Łotyszy) jest utrudnione.

Na potrzebę analizy wymiaru tożsamościowego narracji tego filmu przyjmiemy, że fokalizatorem (lub jednym z dominujących fokalizatorów) jest Jānis. Główną motywacją bohatera jest dążenie do sprawiedliwości. Chłopiec bezkrytycznie podchodzi do obowiązującej ideologii, która nie pokrywa się z antysystemowym światopoglądem jego ojca. Napięcie między bohaterami przeistacza się w jawny konflikt między dwoma przeciwstawnymi ideologiami. Jest to typowa walka dobra ze złem, przy tym dokładna identyfikacja „przynależności” bohaterów do którejś ze stron jest niemożliwa, gdyż każda strona tego konfliktu wartości – mimo dużego stopnia powiązania między sobą – wyznaje indywidualne racje, które uważa za nadrzędne. Odnosząc się do White’owskiej teorii metahistorycznej, można ustalić, że społeczność, na poziomie metonimicznym, reprezentuje konflikt wartości w ekstremalnie podzielonym społeczeństwie łotewskim okresu komunistycznego. Ponadto brak możliwości pogodzenia się stron walczących (co doprowadza do eskalacji przemocy) wskazuje na realizację schematu tragicznego.

Skrajny dualizm aksjologiczny w filmie łączy się z czarnym humorem, co tworzy zamierzoną niezgodność między obrazem a jego znaczeniem. Ironiczny wymiar narracji *Świtu* sprawia, że film można umieścić również w polu satyry. Dokładna eksploracja przestrzeni za pomocą wspomnianych rozwiązań stylistycznych wzmacnia satyryczny wydźwięk narracji dzieła Pakalniņi. Nieład i brud, (de)formujące wspólną dla wszystkich bohaterów przestrzeń, są zestawione z idealistyczną percepcją świata bohaterów. Jest to właściwa schematowi satyrycznemu pozorna demitologizacja – z jednej strony, zderzenie płaszczyzny wizualnej i znaczeniowej sprawia, że idealistyczne konstrukty aksjologiczne, którymi się kierują bohaterowie, są w dużej mierze równoznaczne i konflikt między dobrem i złem jest nie do rozstrzygnięcia; z drugiej strony, posługiwanie się maksymami i rozbudowana, acz czytelna symbolika filmu, wprowadzają jego narrację na poziom mityczny (zwłaszcza że prototypem historii będącej podstawą fabularną *Świtu* jest historia na poły mityczna, a więc dzieło Pakalniņi jest wtórną wobec inicjalnej opowieści interpretacją mitu).

Połączenie tragedii i satyry unaocznia kilka istotnych z punktu tożsamościowego kwestii. Łotewskość w tym filmie, podobnie jak perspektywa fokalizacyjna, jest rozproszona, co może być uwarunkowane faktem, iż bohaterowie – mieszkańcy wsi i kołchozu „Ausma” – są Łotyszami (mają łotewskie imiona i nazwiska, rozmawiają w

języku łotewskim), ale pod kątem ideologicznym stanowią skrajnie niejednorodną grupę (z uwagi na radykalny dualizm systemu wartości panujący wśród mieszkańców), co uniemożliwia odtworzenie paradygmatu tożsamościowego lub kontr-paradygmatu, który by kontestował „obowiązującą” tożsamość. Wyłania się z tego obraz tożsamości „zaburzonej” wskutek stosowania praktyk represyjnych przez system totalitarny i szeroko zakrojonej indoktrynacji. Ironicznym komentarzem w tym względzie jest scena kończąca film. Grupa mieszkańców (trzymająca w rękach kwiaty, sztandary komunistyczne, grabie i kosy) odprowadza Jānisa w ostatnią drogę, śpiewając przy tym hymn radzieckiej Łotwy. Kolumnę, przypominającą pierwszomajowy pochód, „zamykają” zwierzęta – konie, pozostawiające po sobie ukazane w dużym zbliżeniu odchody, i kury, które je dziobią. Groteskowość końcowych ujęć stanowi ironiczną puentę, którą można rozpatrywać jako odautorski komentarz.

Szare śniegi Syberii

Film *Szare śniegi Syberii* (lit. *Tarp pilkų debesų*, ang. *Ashes in the Snow*, 2018) jest amerykańsko-łotewskim projektem, którego producentem i reżyserem jest amerykański twórca pochodzenia łotewskiego Marius A. Markevicius. Scenariusz filmu bazuje na bestsellerowej powieści historycznej z nurtu *young adult fiction* amerykańsko-łotewskiej pisarki Rūty Šepetys pt. *Between Shades of Gray* (2011)³⁴⁸. Fikcyjna powieść Šepetys nawiązuje do epizodu czerwcowych deportacji 1941 roku, a jej fabuła odwołuje się do wspomnień bezpośrednich świadków tych tragicznych wydarzeń. Książka odniosła międzynarodowy sukces i z powodzeniem funkcjonowała w dyskursie pozaliterackim, co świadczy o jej tożsamościowym charakterze – w 2013 roku autorka wystąpiła z prezentacją książki w Parlamencie Europejskim³⁴⁹, omawiając szerszy kontekst historyczny powieściowych zdarzeń i podkreślając wagę pamięci o totalitaryzmie w krajach bałtyckich. Książka (jak i film zekranizowany kilka lat po jej wydaniu) jest hołdem dla ofiar totalitaryzmu komunistycznego i stanowi przypomnienie o wyjątkowej sile ludzkiego ducha w obliczu nieprawości i cierpienia.

³⁴⁸ Zob. R. Šepetys, *Szare śniegi Syberii*, tłum. J. Bogunia, D. Juraszek, Warszawa: Nasza Księgarnia, 2011.

³⁴⁹ Wówczas posłanką do Parlamentu Europejskiego była łotewska polityk i pisarka Sandra Kalniete posiadająca doświadczenie deportacyjne, które opisała w wydanej w Polsce książce autobiograficznej *W butach do tańca przez syberyjskie śniegi* (łot. *Ar balle kurpēm Sibīrijas sniegos*, pierwsze wydanie w 2001 roku) – zob. S. Kalniete, *W butach do tańca przez syberyjskie śniegi*, tłum. M. Godyń, Kraków: Znak, 2015.

Film Markeviciusa jest wierną adaptacją pierwowzoru literackiego. Fabuła dzieła skupia się na losach pochodzącej z rodziny kowieńskiej inteligencji, początkującej malarki Liny Vilkas (Bel Powley), nastolatki, która – jak wielu jej rodaków – w 1941 roku w trakcie radzieckiej inwazji na Litwę zostaje aresztowana wraz z rodziną przez NKWD i deportowana na Syberię. Lina i jej rodzina są zmuszeni podjąć walkę o przetrwanie w skrajnych warunkach syberyjskiego zesłania. Pod kątem fabularnym film składa się ze scen i sekwencji ukazujących trudności, z jakimi borykają się zesłańcy, walcząc z głodem, zimnem i – przede wszystkim – brutalnością sowieckiego reżimu. Pomimo upokorzeń i cierpień, Lina zachowuje siłę ducha, próbując pomagać rodzinie i innym potrzebującym osobom, ukazując przez to siłę więzi międzyludzkich w obliczu ekstremalnych okoliczności i terroru totalitarnego.

Szare śniegi Syberii pod kątem narracyjnym przypomina filmy o historii lokowane zazwyczaj w obrębie filmowego *mainstreamu*. Robert A. Rosenstone zauważa, że są to z reguły filmy o klasycznej, trzyaktowej strukturze narracyjnej, której towarzyszy budujące przesłanie moralne³⁵⁰. Ponadto takie filmy najczęściej przybliżają losy jednostek (znanych bohaterów lub nabierających cech heroicznych osób anonimowych), których ważna rola w historii podkreślana jest między innymi na poziomie formalnym (poprzez odpowiednie kadrowanie, dobór kolorystyki i muzyki, montaż itp.)³⁵¹. Epizody z historii, reprezentowane na ekranie, stwarzają w takich przypadkach wrażenie wiarygodnych, koherentnych i – pod kątem strukturalnym i percepcyjnym – prostych opowieści, choć jednocześnie takie filmy są dodatkowo „udramatyczniane” i personalizowane, co rozbudowuje *stricte* historyczny kontekst³⁵². Historia w takich filmach jest ukazana jako proces odzwierciedlający cechy reprezentowanego okresu i przemiany zachodzące w nim³⁵³.

Film Markeviciusa wpisuje się w typologię Rosenstone’a i jest modelowym przykładem mainstreamowej (hollywoodzkiej) narracji historycznej o czytelnej strukturze narracyjnej, która składa się z:

- **początku** – poznajemy główną bohaterkę, jej rodzinę – ojciec Liny jest zaangażowany w działalność litewskiego ruchu oporu – i kontekst wydarzeń –

³⁵⁰ R.A. Rosenstone, *The Historical Film in Postliterate Age: Looking at the Past in a Postliterate Age*, w: *The Historical Film: History and Memory in Media*, red. M. Landy, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, s. 54-55.

³⁵¹ Tamże.

³⁵² Tamże, s. 55-56.

³⁵³ Tamże, s. 57.

okres egzaminów wstępnych do szkoły artystycznej zbiega się w czasie z nasileniem zbrodni komunistycznych i rozpoczęciem wywózek, ofiarą których padają Vilkasowie;

- **środek** – podróż do łagru i pobyt w nieludzkich warunkach; dokumentowanie doświadczeń poprzez prowadzenie notatek i tworzenie rysunków, które służą również jako forma komunikacji ze światem zewnętrznym (Lina wysyła rysunki do aresztowanego przez NKWD ojca); rosnąca świadomość Liny, która pobudza ją do aktywnego działania na rzecz pomagania osobom cierpiącym; Ukraińiec Nikolai Kretzky (Martin Wallström), strażnik NKWD, zakochuje się w matce Liny, Elenie (Lisa Loven Kongsli), ale kobieta – która w międzyczasie dowiaduje się o śmierci męża z rąk sowieckich służb – odrzuca jego uczucia i zapobiega próbie gwałtu z jego strony; Kretzky atakuje innego strażnika, Rosjanina Komorowa (Peter Franzén), co staje się powodem jego przeniesienia do innego łagru na wyspie Trofimowsk na Morzu Łaptiewych; na wyspę przenoszą również rodzinę Vilkasów – wyspa Trofimowsk jest miejscem śmierci i pochówku kilku tysięcy obywateli narodowości bałtyckich, którzy poddawani byli represjom reżimu stalinowskiego;
- **zakończenia** – śmierć Eleny z powodu złego stanu zdrowia spowodowanego warunkami polarnymi i niewystarczającymi racjami żywnościowymi; śmierć matki zmusza Linę do żądania lepszych racji żywnościowych i poprawy warunków egzystencjalnych więźniów; pogrążony w żałobie i poczuciu winy Kretzky udziela Linie i jej bratu Jonasowi (Tom Sweet) amnestii, a następnie popełnia samobójstwo; koniec filmu przedstawia rodzeństwo idące plażą w stronę statku.

Już na etapie wstępnej analizy struktury narracyjnej, ułatwiającej odbiór i zwiększającej przez to potencjalny „zasięg” filmu, można wypunktować kilka istotnych w kontekście tożsamościowym kwestii. Film Markeviciusa jest historią jednostki, która z postaci anonimowej wyrasta na bohaterkę. Hipotezę tę uzasadniają zastosowane rozwiązania formalne – Lina znajduje się w centrum uwagi kamery przez większość czasu trwania filmu, a jej doświadczenia, konstytuujące narrację, są przez nią eksternalizowane, co tworzy dodatkowy wymiar fokalizacyjny. Rozwój postawy tożsamościowej bohaterki odnosi nas do schematu epickiego, który bazuje na tropie metafory. Wyraziste opozycje na poziomie systemów wartości bohaterów i czytelność symboliki odwołującej się do tych opozycji budują czytelne analogie będące podstawą

metaforycznie ujmowanego schematu epickiego. Tożsamość litewska i dążenie do wyrażania siebie (własnej tożsamości) poprzez kreację (artystyczna pasja głównej bohaterki, która mimo trudnych warunków realizuje ją w łagrze) są przeciwstawione systemowi totalitarnemu kojarzonemu ze śmiercią (co na poziomie ikonograficznym i językowym odnosi się głównie do bohaterów rosyjskojęzycznych - z tego powodu film nie miał dystrybucji w Rosji).

Lina, przyjmując postawę aktywną, walczy po stronie szeroko pojętego dobra, ponieważ takie zachowanie wpisuje się w matrycę jej tożsamości, którą „wdrukowano” jej w kraju rodzinnym. Dziewczyna z tego powodu staje się *herosem*, a jej historia jest opowiedziana w przejmujący, emocjonalnie nacechowany sposób, co podkreślają również rozwiązania kolorystyczne (kontrast między ciepłą kolorystyką „domową” a ponurością i szarizną codzienności łagrowej) i audialne (wzruszająca, sugestywna muzyka towarzysząca najbardziej dramatycznym momentom). Poza tym Lina i jej relacje z otaczającym ją światem (bohaterka nieustannie zawiera nowe znajomości) sprawia, że jej postać integruje rozbudowaną pod kątem znaczeniowym narrację, a przybliżana historia – z uwagi na rozwój postawy bohaterki i dynamikę jej relacji ze światem – jest postrzegana jako proces tożsamotwórczy.

Kolejnym argumentem na rzecz przynależności *Szarych śniegów Syberii* do *mainstreamu* jest fakt, że film zrealizowano w języku angielskim (i częściowo rosyjskim, co ma wzmacniać poczucie autentyczności narracji), a postaci Litwinów zagrali – w przeważającej większości – aktorzy zagraniczni. Takie rozwiązanie, w połączeniu z zastosowaniem czytelnej struktury narracyjnej i znaczeniowej, znacząco ułatwiało dystrybucję międzynarodową filmu. Tę strategię produkcyjną można również rozpatrywać jako szansę na potencjalne zwiększenie świadomości o tragicznych wydarzeniach, które dotknęły narody bałtyckie w okresie represji stalinowskich i drugiej wojny światowej.

Jednocześnie powstaje pytanie o charakter narodowy takiego rodzaju filmów. Podejmowana w tym dziele tematyka z reguły kojarzy się z filmami, które z uwagi na wydźwięk narodowo-patriotyczny (lub istotny z punktu widzenia tożsamościowego temat odnoszący do wizerunków uformowanej wspólnoty wyobrażonej) stają się przedmiotem refleksji dotyczącej „przynależności narodowej” filmu. Jednocześnie rozwiązania formalne i narracyjne, również decyzje dotyczące języka, aktorów itd. sygnalizują chęć stworzenia dzieła transnarodowego, które byłoby dostępne dla odbiorców niezaznajomionych z kontekstem historycznym stanowiącym kanwę

opowiadanej w filmie historii. Z drugiej strony, twórczość autorki pierwowzoru literackiego i reżysera filmu³⁵⁴ można wpisać w kontekst twórczości emigracyjnej. Można to również powiązać z perspektywą postkolonialną. Emigracja z krajów bałtyckich najczęściej miała charakter polityczny, a dzieła opowiadające o tragicznym losie narodów nabierają charakteru kontrkulturowego i/lub uświadamiającego skalę traumy zbiorowej. Analizowany film Markeviciusa również wpisuje się w te ramy. Osobista trauma Liny wyrażana jest głównie niewerbalnie (co zbiega się z perspektywą traumy ujętą przez Cathy Caruth³⁵⁵), poprzez rysunki uzewnętrzniające stan psychiczny bohaterki³⁵⁶. Taki sposób wyrażania traumy osobistej umożliwia zrozumienie procesu kształtowania się tożsamości narracyjnej bohaterki. Na poziomie metonimicznym jest to wyraz traumy narodowej.

Produkcja i dystrybucja *Szarych śniegów Syberii* były wspierane przez Litewskie Centrum Filmowe, a w roku premiery był to najchętniej oglądany na Litwie film (ponad 240 tys. widzów). Film Markeviciusa przypomina o dramatycznych wydarzeniach, których doświadczyli Litwini w czasie sowieckiej okupacji i – jeśli uznamy, że kino ma także funkcję edukacyjną – pomaga zrozumieć współczesnym widzom trudne epizody z przeszłości Litwinów. Nie jest to pierwsza we współczesnym kinie litewskim próba opowiedzenia o dramatycznych wydarzeniach lat 40. W 2013 roku swoją premierę miał film sfinansowany przez Ministerstwo Kultury Litwy w reżyserii Audriusa Juzėnasa *Wędrowiec* (lit. *Ekskursantė*). Jest to tragiczna historia o rozbudowanej metaforze przybliżająca losy litewskiej dziewczynki, której rodzinę wygnano z litewskiej wsi na Syberię. W drodze do łagru bohaterka została sierotą, ale dzięki nieprzeciętnej determinacji zdołała przeżyć i wrócić do domu, idąc przez całą Rosję do opuszczonego domu rodzinnego.

Szermierz

Estońsko-fińsko-niemiecka koprodukcja *Szermierz* (est. *Vehkleja*, reż. Klaus Härö, 2015) przybliża losy Endela Nelisa (w filmie rolę zagrał Märt Avandi), estońskiego trenera szermierki, który w trakcie drugiej wojny światowej walczył w legionach SS, a

³⁵⁴ Marius A. Markevicius zasłynął również jako twórca dokumentu *Nieznany dream team* (ang. *The Other Dream Team*, 2012) o litewskiej drużynie koszykarskiej, będącej jednym ze sportowych symboli ruchu niepodległościowego w okresie rozpadu ZSRR.

³⁵⁵ L. Ulvydiene Huber, *Translating Trauma Narratives: The Case of Sepetys' Novel "Between Shades of Gray" And Its Cinematic Adaptation Titled "Ashes in The Snow" By Markevicius (2018)*, "Translation Studies: Theory and Practice" 2023, vol. 3, 2(6), s. 50.

³⁵⁶ Tamże, s. 53.

pod koniec wojny zdezerterował i zmienił nazwisko. Nelis jest prześladowany przez służby specjalne KGB, w związku z czym bohater na początku lat 50. XX wieku wyjeżdża z Leningradu i ukrywa się w małym miasteczku Haapsalu na peryferiach Estonii. W tym mieście zatrudnia się w szkole. Po nieudanej próbie założenia koła narciarskiego, Nelis, na drodze przypadku, rozpoczyna naukę szermierki dla dzieci, które prawie bez wyjątku pochodzą z rozbitych przez wojnę rodzin. Bohater mierzy się z trudnościami ze strony dyrektora-służbisty (Hendrik Toompere Jr.), próbującego odkryć tajemnicę przeszłości Nelisa, czy początkowo nieufnych wobec niego uczniów. Równolegle rozwija się relacja miłosna Nelisa z nauczycielką Kadri (Ursula Ratasepp), która towarzyszy mu w jego poczynaniach i radzeniu sobie z trudną przeszłością.

Film Härö z jednej strony jest portretem postaci historycznej, z drugiej – przez pryzmat tej postaci – reprezentuje epokę późnego terroru stalinowskiego. Koncentrowanie się na fragmencie życiorysu rozpoznawalnej jednostki wpisuje narrację *Szermierza* w dosyć szeroką konwencję filmu biograficznego, który z reguły opowiada o losach znanej osoby, przybliżając całe jej życie lub najważniejsze, przełomowe momenty wpisane w szerszy kontekst historyczny, społecznohistoryczny lub kulturowy. Prymarnym celem filmu biograficznego nie jest kronikalne i historycznie wiarygodne odzwierciedlenie faktów i wydarzeń, które miały miejsce, lecz ugruntowanie pozycji reprezentowanej postaci, której jest poświęcony film³⁵⁷.

Dzieło Härö koncentruje się na losach Endela Nelisa, postaci rzeczywistej, i na wydarzeniach z jej życia³⁵⁸. Dzieje się to kosztem szerszej prezentacji wydarzeń historycznych i ich znaczenia, choć jednocześnie w filmie wyraźnie zarysowany został kontekst tych wydarzeń za pośrednictwem realiów epoki późnego stalinizmu odtworzonych na poziomie inscenizacji – w filmie niejednokrotnie akcentowana jest dominacja symboliki komunistycznej (czerwonych flag, sztandarów, plakatów ideologicznych, portretów Stalina itp.) w przestrzeni publicznej. „Upolitycznienie” życiorysu Nelisa wzbogaca warstwę wizualną filmu na poziomie semantycznym.

Jednocześnie postać Nelisa może być postrzegana jako wzór do naśladowania pod kątem tożsamościowym. Nelis wywiera znaczący wpływ na rozwój swoich podopiecznych – jest zarówno nauczycielem konsekwentnie realizującym własne metody i cele pedagogiczne, jak i substytutem postaci ojca dla większości z uczniów. Główny

³⁵⁷ E. Duryś, *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, 114, s. 199.

³⁵⁸ Film jednak stanowi w dużej mierze autorską interpretację biografii szermierza i trenera, gdyż nie ma faktograficznych podstaw do twierdzenia, że Nelis był prześladowany przez KGB.

bohater, poprzez nauczanie dzieci szermierki, którą postrzegano jako sport „imperialistyczny”, przekazuje uczniom pozytywne wartości takie jak odwaga, uczciwość, wytrwałość i konsekwencja. Wartości te są skonfrontowane z aksjologią działaczy komunistycznych i dyrektora szkoły, którzy reprezentują nieludzkie normy właściwe systemowi totalitarnemu.

Szermierka staje się sposobem wyrażania siebie zarówno dla dzieci, jak i ich nauczyciela, a na poziomie metaforycznym uprawianie tego sportu jest wspólną podróżą, podczas której obie strony uczą się od siebie i nadają sens swojemu życiu. Kolejnym metaforycznym odniesieniem jest przeciwstawienie dwóch „światów” – zalanej słońcem, przedstawianej w ciepłej kolorystyce sali treningowej (będącej przestrzenią umożliwiającą uwolnienie prawdziwych emocji) oraz pogrążanego w szarości świata zewnętrznego skażonego komunistyczną ideologią i propagandą. Jest to czytelna aluzja do przeciwstawnych systemów wartości, na pograniczu których zmuszony jest funkcjonować Endel – tożsamości estońskiej (odwaga, energiczność, determinacja i dążenie do zwycięstwa) i tożsamości wypaczonej, zakorzenionej w ideologii totalitarnej (totalna kontrola, dążenie do destrukcji, ograniczanie wolności, tworzenie sztucznych przeszkód utrudniających realizację celów itp.). Traktując sport w aspekcie politycznym (szermierka nie jako bezpośrednia walka, a granicząca ze sztuką umiejętność precyzyjnego zadawania ciosów stronie przeciwnej w celu osiągnięcia zwycięstwa), można rozpatrywać uprawianą przez bohaterów szermierkę jako aluzję do relacji estońsko-rosyjskich, zarówno w kontekście historycznym, jak i dzisiejszym.

Momentem kulminacyjnym filmu jest sekwencja przedstawiająca ogólnozwiązkowy turniej szpadzistów w Leningradzie, na który Nelis, zachęcony przez rosyjskiego kolegę, ale też ryzykując schwytanie przez KGB, wybiera się ze swoją drużyną. W tej długiej sekwencji, składającej się przeważnie ze scen walki na szpady, dość ostentacyjnie ukazane są wspomniane opozycje między „metropolitalną” Rosją i peryferyjnymi, podległymi jej republikami sowieckimi. Drużyna Nelisa nie ma odpowiedniego sprzętu – bezpiecznych szpad elektrycznych, które są wymagane przez organizatorów. Mężczyzna, aby nie rozczarować podopiecznych, próbuje pożyczyć sprzęt od innych drużyn – trenerka drużyny moskiewskiej opryskliwie odmawia bohaterowi, słysząc jego obcy akcent. Z pomocą przychodzi drużyna ormiańska. Jest to ciekawy akcent, wskazujący na solidarność małych, ciemniejących przez Rosję narodów i w czytelny sposób uwypuklający wspomniane opozycje. Drużyna Nelisa, po zaciętej walce z drużyną moskiewską, w finale wygrywa. Na pojedynku finałowym obecni są

również funkcjonariusze KGB sprowadzeni przez dyrektora szkoły – pobyt w Leningradzie kończy się zatrzymaniem trenera, który jednak – po śmierci Stalina – szybko wraca z więzienia.

Z tej konfrontacji wyłania się portret Nelisa jako bohatera, który staje się wzorcem do naśladowania dla podopiecznych. Razem stanowią zintegrowaną społeczność, która nie wpisuje się w ówczesne ideologiczne standardy, ale konsekwentnie dąży do wyznaczonego celu, którym jest zdobycie uznania i prawdziwego sprzętu szermierskiego (z uwagi na brak wsparcia administracyjnego i materialnego bohaterowie pierwotnie korzystają z prowizorycznego sprzętu). Społeczność stworzona i koordynowana przez Nelisa jest aluzją (i w dużej mierze metonimicznym odniesieniem) do położenia stojącej w opozycji do komunistycznej ideologii części społeczeństwa estońskiego, które niejednokrotnie poddawane było represjom. Taka interpretacja umieszcza narrację filmu Härö w obrębie schematu epickiego – na rzecz tego schematu przemawia obecność czytelnych, koherentnych pod względem semantycznym aluzji wynikających z zaakcentowania (na poziomie formalnym i znaczeniowym) przeciwieństw między „przeciwnikami” ideologicznymi. Determinacja Nelisa i jego zespołu, mimo wielości przeszkód napotkanych przez bohaterów, prowadzi do zwycięstwa.

Filmy portretujące traumatyczny dla krajów bałtyckich okres represji stalinowskich najczęściej sięgają po tragiczne lub epickie schematy fikcjonalizacji narracji historycznej. Na poziomie formalnym i narracyjnym filmy te łączą zarówno klasyczne rozwiązania, pozwalające wpisać je w obręb tak zwanego mainstreamu filmowego (*Mała towarzyszka*, *Szare śniegi Syberii*, *Szermierz*), jak i takie, które można rozpatrywać w szerokich kategoriach artystycznych lub autorskich (*Kroniki Melanii*, *Na skrzyżowaniu wichrów*, *Świt*). Niezależnie od wybranej strategii opisane filmy posiadają cechy narracji tożsamościowych. W przypadku tych filmów centrum fokalizacyjne narracji na poziomie metonimicznym reprezentuje cechy i postawy wpisujące się w paradygmaty tożsamościowe, co uwidacznia się zwłaszcza na tle występujących we wszystkich przykładach opozycji na poziomie semantycznym i wizualnym.

We wszystkich wspomnianych filmach, poprzez ukazanie fragmentów życiorysów jednostek (z reguły postaci historycznych) i ich traumatycznych przeżyć, utrwalany jest status ofiary na poziomie zarówno jednostkowym, jak i zbiorowym, i w sposób jednoznaczny jest wskazana zostaje strona winna takiego stanu rzeczy. Stroną odpowiedzialną jest system totalitarny, który, z uwagi na dynamikę skomplikowanych

relacji bałtycko-rosyjskich po rozpadzie ZSRR, nieuchronnie kojarzy się z Rosją (co może być przyczyną ograniczonej dystrybucji filmów państw bałtyckich w tym kraju lub jej braku). Sankcjonuje to również postrzeganie tych filmów w ujęciu dekolonizacyjnym – zwłaszcza że kraje bałtyckie postrzegają okres komunistyczny jako aneksję i *de facto* okupację, a terror stalinowski i późniejsze praktyki, ograniczające rozwój kultur narodowych tych krajów i sprzyjające rusyfikacji, stanowią istotny punkt odniesienia we współczesnej kulturze pamiętania. Możliwość „przemawiania” własnym głosem poprzez samodzielnie skonstruowane narracje jest szansą na przekazanie treści, które niegdyś były marginalizowane lub tabuizowane. Takie filmy są również jedną z form reinterpretacji historii, co umożliwia popularyzację i nagłośnienie traumatycznych doświadczeń narodów bałtyckich w kontekście zarówno lokalnym, jak i międzynarodowym. Filmy te, poza przybliżaniem sylwetek postaci umieszczonych w precyzyjnie zarysowanym kontekście historycznym, w pewnym stopniu skupiają się na identyfikowaniu i rozumieniu struktur władzy totalitarnej i wiążących się z nią form opresji i dyskryminacji, będących źródłem traumy zbiorowej. Przedstawione przykłady na poziomie formalnym i znaczeniowym stanowią też refleksję na temat reprezentacji wizualnej (kontrast w przedstawianiu bohaterów „bałtyckich” i „systemowych”) i języka (stosowanie przez bohaterów związanych z opresyjnym systemem obraźliwych określeń bazujących na krzywdzących stereotypach o przedstawicielach narodów bałtyckich skonfrontowane z wyrażanymi w języku postawami tożsamościowymi pozytywnych bohaterów).

3.4. Reprezentacje okresu sowieckiego w kinie krajów bałtyckich

Po terrorze stalinowskim w krajach bałtyckich ostatecznie utrwalił się system komunistyczny. W tym okresie kontynuowano proces sowietyzacji, która między innymi była skierowana na osłabienie poczucia tożsamości narodowej wśród mieszkańców regionu poprzez upowszechnianie języka rosyjskiego, ograniczanie dostępu do twórców kultury narodowej czy zbiorowych praktyk kulturowych, obsadzanie na stanowiskach osób o niebałtyckim pochodzeniu itp. Brak swobód obywatelskich i rosnąca izolacja polityczna i gospodarcza sprawiły, że w społeczeństwach krajów bałtyckich nabierały popularności trendy antysystemowe (zwłaszcza wśród prozachodniej inteligencji, która masowo emigrowała, a za granicą prowadziła działalność skierowaną na zachowanie i rozwój narodowych języków i kultur). Stanowiły one podłoże rozwijających się w dobie kryzysu systemu sowieckiego i późniejszej *pieriestrojki* ruchów niepodległościowych, kojarzonych głównie z serią wydarzeń protestacyjnych potocznie znanych jako *śpiewająca rewolucja* (1987-1991). Ruchy niepodległościowe działające w trakcie *rewolucji*, podobnie jak w okresie odrodzenia narodowego na przełomie XIX i XX wieków, kierowały się ideałami romantycznymi opartymi na przekonaniu o sztucznym przerwaniu ciągłości państwowości i rozwoju krajów bałtyckich w 1940 roku przez ZSRR.

Najbardziej rozpoznawalnym wydarzeniem okresu *śpiewającej rewolucji* był tak zwany *Bałtycki łańcuch* zorganizowany przez społeczno-polityczne organizacje Front Ludowy Estonii, Front Ludowy Łotwy i litewski *Sąjūdis*. Mieszkańcy Litwy, Łotwy i Estonii zbudowali symboliczny, „ludzki” łańcuch o długości około 670 km, łącząc w ten sposób Tallinn, Rygę i Wilno. Wydarzenie zorganizowano 23 sierpnia 1989 roku, w 50. rocznicę podpisania paktu Ribbentrop-Mołotow, podczas gdy władze ZSRR nie uznawały istnienia tajnego protokołu, według którego kraje bałtyckie straciły niepodległość. Jego celem było zwrócenie uwagi społeczności międzynarodowej na wydarzenia historyczne, które zmieniły status krajów bałtyckich na mapie politycznej świata. Jednocześnie *Bałtycki łańcuch* zademonstrował siłę polityczną organizatorów i przez okazanie tak zwanego biernego oporu ujawnił gotowość mieszkańców tych krajów do zmian.

Celem *śpiewającej rewolucji* było odzyskanie niepodległości i suwerenności przez Litwę, Łotwę i Estonię. Te cele zostały osiągnięte przez nie na drodze pokojowej, choć nie obeszło się bez poważnych incydentów z ofiarami ludzkimi. W odpowiedzi na ogłoszenie 11 marca 1990 roku przez Litwę niepodległości władze moskiewskie

rozpoczęły interwencję militarną w stolicy kraju, Wilnie. Najbrutalniejszym momentem interwencji stały się wydarzenia styczniowe (11-13 stycznia 1991 roku) związane między innymi z nieuzasadnionym szturmem na wileńską wieżę telewizyjną przez Armię Radziecką, w wyniku czego zginęło 14 osób. Co roku, 13 stycznia na Litwie obchodzone jest święto narodowe upamiętniające te wydarzenia znane jako Dzień Obrońców Wolności. W styczniu tego samego roku tragiczne wydarzenia miały miejsce również w Rydze, gdzie w wyniku serii konfrontacji siłowych między zwolennikami niepodległości i służbami sowieckimi zginęło 7 osób.

Filmy o okresie sowieckim stanowią wyodrębnioną pod kątem tematycznym grupę we współczesnym kinie krajów bałtyckich. Podobnie jak w filmach o okresie stalinowskim, który można postrzegać jako czas liminalny, w dziełach o erze sowieckiej, czyli o czasie ukonstytuowania się systemu komunistycznego w krajach bałtyckich, przybliżana jest ich własna historyczna perspektywa na istotny pod kątem tożsamości i pamięciotwórczym temat. Filmy o tym okresie często skupiają się na ukazywaniu mechanizmu działania propagandy komunistycznej i jej wpływu na różne sfery życia bohaterów a przez to życia społecznego. Jednocześnie te filmy nierzadko zawierają elementy krytyki społecznej. Ujawnia się to na przykład poprzez ukazywanie postaw zarówno antysystemowych, jak i konformistycznych, co na poziomie makro stanowi odniesienie do skomplikowanej sytuacji społecznej. Z zestawienia perspektyw indywidualnych i zbiorowych wyłania się charakter tożsamościowy narracji tych filmów. Odwoływanie się do wyobrażeń i wizji o wolności snutych przez bohaterów w filmach o okresie sowieckim również stanowi powtarzający się motyw narracyjny. Z jednej strony, jest to eksternalizacja dążeń bohaterów będąca jednoznaczną deklaracją tożsamościową, a z drugiej, takie wizje są wyrazem eskapizmu i podkreślają negatywne aspekty związane z sowiecką codziennością.

Dysydenci

Żegnaj, ZSRR!

Filmy skupiające się na reprezentacjach okresu sowieckiego są różnorodne pod względem tematycznym i ukazują różne aspekty funkcjonowania w sowieckiej rzeczywistości. Wspólnym mianownikiem niektórych z nich – poza podjęciem tematyki nawiązującej do przeszłości komunistycznej – jest odwoływanie się bohaterów do własnych wspomnień związanych z relatywnie niedaleką przeszłością. Do takich filmów

należą estońskie produkcje *Dysydenci* (est. *Sangarid*, reż. Jaak Kilmi, 2017) i *Żegnaj, ZSSR!* (est. *Hüvasti, NSVL!*, reż. Lauri Randla, 2020).

Akcja *Dysydentów* jest osadzona w latach 80. XX wieku i opatrzona klamrą narracyjną odnoszącą się do współczesności. Trzej przyjaciele – Mario (Karl-Andreas Kalmet), Ralf (Märt Pius) i Kapp (Veiko Porkanen) – zajmują się sprzedażą sprowadzanej z „wrogiej” Finlandii kontrabandy. Po niespodziewanym areszcie – zainspirowani wizją dobrobytu za żelazną kurtyną – przeprawiają się przez Zatokę Fińską do Finlandii i tym samym dokonują ucieczki z ZSRR. Przez Finlandię trafiają do Szwecji, gdzie zostają uznani za bohaterów walczących z komunistyczną opresją. Emocje i zainteresowanie mediów szybko opadają, a niedoszli bohaterowie stają się „zwykłymi” emigrantami, którzy zmuszeni są do nie zawsze uczciwej walki o lepszy los.

Żegnaj, ZSSR! stanowi tragicomiczną refleksję na temat oddziaływania systemu na codzienność na przykładzie ingriańskiej³⁵⁹ rodziny Tarkkinenów mieszkającej w zamkniętym estońskim miasteczku przemysłowym³⁶⁰ w ostatnich latach ery komunistycznej. Johannes (Niklas Kouzmitšev) jest wychowywany przez samotną matkę (Nika Savolainen), wujka Kolję (Pääru Oja), który próbuje przez samookaleczanie się uniknąć poboru na wojnę w Afganistanie, i dziadków. Johannes, będąc świadkiem kłótni między matką – przedstawicielką młodego pokolenia wierzącego w *glasnost* – a konformistycznymi dziadkami, celowo wchodzi do zatrutego odpadami promieniotwórczymi morza. Po długiej terapii i osiągnięciu wieku szkolnego przez chłopca, matka zabiera go do internatu w Tallinie, gdzie bohater w konfrontacji z różnorodnością etniczną i kulturową poszukuje własnej tożsamości. Po tym, jak jego matka wyjeżdża do pracy do Finlandii, chłopiec poznaje smak mitycznego, pociągającego Zachodu, jednocześnie całkowicie poświęcając się relacji z koleżanką z czeczeńskiej rodziny Werą (Elene Baračvili).

Oba filmy eksploatują schemat satyryczny bazujący na tropie ironii. Ironia wynika z paradoksów i przeciwieństw, które oprócz efektu komicznego mają również funkcję krytyczną i sensotwórczą. W *Dysydentach* ironia pełni funkcję demitologizującą zarówno w odniesieniu do okresu sowieckiego, jak i do współczesności. Klamra narracyjna filmu Kilmiego wyraźnie wyodrębnia przeszłość i umieszcza ją w ramach wspomnień

³⁵⁹ Ingrianie to nieliczny lud ugrofiński zamieszkujący wschodnie krańce Estonii i północno-zachodnią Rosję i posługujący się językiem bardzo zbliżonym do współczesnego języka fińskiego.

³⁶⁰ W mieście znajdował się zakład metalurgiczny przetwarzający rudy ołowiu w celu wytworzenia tlenków uranu. Jest to odniesienie do nadmorskiego miasta Sillamäe.

konkretnej postaci, Ralfa. Czyni to z niego fokalizatora porządkującego narrację filmu – jesteśmy ograniczeni perspektywą bohatera i „wybiórczością” jego pamięci. Mieszkający od 30 lat w Szwecji mężczyzna dowiadyuje się, że jest poszukiwany przez estońską policję w celu zidentyfikowania zwłok złodzieja, który przybrał jego tożsamość. Zagadkowa sytuacja uruchamia ciąg wspomnień przenoszących bohatera do czasów ucieczki wraz z „chłopakami z dzielnicy” na mityczny Zachód. Jednocześnie Ralf jest narratorem przybliżającym tło historyczne i wprowadzającym dodatkowe konteksty. Wspomnienie bohatera obejmuje szeroki zakres czasowy i zestawia dwa „światy” – despotyczny, kryzysowy świat komunistyczny i zmitologizowany świat zachodni. Ironia rodzi się tu ze zderzenia wygórowanych oczekiwań bohaterów i powiązanej z nimi niewiedzy wynikającej z braku dostępu do obiektywnej informacji. Po przybyciu do Szwecji entuzjazm aspirujących do zachodnich ideałów wolności i dobrobytu bohaterów szybko opada, gdyż muszą zmierzyć się z imigrancką rzeczywistością. Ralf podejmuje próbę znalezienia uczciwej pracy, podczas gdy Mario i Kapp wybierają przestępczą ścieżkę, a ich nieudolne próby kradzieży i podejmowania się nielegalnych przedsięwzięć stają się głównym źródłem komizmu w dziele Kilmiego. Historia kończy się, gdy Ralf, wracając do Szwecji po „zdemaskowaniu” przestępcy, którym był Mario, zauważa uchodźców ukrywających się na statku, co wskazuje na kontynuację cyklu migracyjnego i niekończący się krąg wyzwań związanych z uchodźstwem, choć w nieco innej sytuacji geopolitycznej.

Ironiczny wymiar narracji *Żegnaj, ZSRR!* wynika z przeciwieństwa między reprezentacją wizualną i implikowanym sensem przedstawianych w filmie wydarzeń. Konflikt wartości wynikający ze zderzenia postawy wolnościowej matki Johannesesa, wierzącej w postulaty Gorbaczowowskiej *glasnosti*, i jej asekuranckich rodziców na poziomie symbolicznym odnosi do archetypicznej walki pokoleń. Pokolenie Johannesesa, reprezentowane w filmie Randli jako niejednorodna pod względem etnicznym i charakterologicznym warstwa społeczna funkcjonująca poza światem dorosłych, można by określić jako *stracone*. Dezorientacja Johannesesa i jego niestabilność tożsamościowa wynikają ze skomplikowanej sytuacji rodzinnej i nieobecności wzorców rodzicielskich, braku odpowiedniej edukacji, wykluczenia ze społeczności rówieśników spowodowanego pochodzeniem etnicznym, niestabilności ekonomicznej czy społeczno-politycznej.

Perspektywa Johannesesa jest kluczowa w identyfikacji charakteru tożsamościowego narracji *Żegnaj, ZSRR!* Narracji towarzyszy spersonalizowany

komentarz pozakadrowy – jest to głos dorosłego Johannesesa, sięgającego wspomnieniami do burzliwych czasów ukazanych w filmie. Jest to typowy przykład wewnętrznej focalizacji typu narratywizującego – bohater opowiada historię z osobistej perspektywy. Kontekst pamięciowy koresponduje w tym przypadku z warstwą wizualną. Perspektywa dziecka szukającego punktu odniesienia w kontekście tożsamościowym „opowiedziana” przez dorosłego już narratora sprawia, że świat otaczający bohatera jest przefiltrowany przez pryzmat wspomnień, które cechują się subiektywnością, co również jest w tym przypadku źródłem satyrycznego humoru.

Próby poruszania się bohaterów obu filmów po opresyjnym świecie często kończą się sytuacjami uwypuklającymi rozdzwitek między ideałami dwóch światów a doświadczaną przez nich rzeczywistością. Wzmacnia to demitologizującą funkcję ironii, która buduje satyryczny charakter narracji. Filmy te na poziomie wizualnym i narracyjnym wykorzystują satyrę do krytyki zarówno reżimu sowieckiego, jak i współczesnego społeczeństwa. Poprzez ironię i towarzyszący jej humor obnażane są absurdy totalitaryzmu, a jednocześnie komentowane są kwestie istotne dla współczesnego odbiorcy. Tropu ironicznego możemy doszukiwać się również na poziomie wizualnym. Celowe przestylizowanie wnętrza i przestrzeni zewnętrznych ukazywanych w nasyconej kolorystyce z jednej strony ma wzbogacić wiarygodność i nostalgiczny charakter analizowanych dzieł, z drugiej jednak stanowi kontrast w stosunku do znaczeń wynikających z treści tych filmów. Kojarzący się z zachodnim dobrobytem wzmożony konsumpcjonizm (lub dążenie do niego), właściwy bohaterom obu dzieł, również jest częstym źródłem absurdalnego humoru stanowiącego satyryczny komentarz w stosunku do rzeczywistości, w której bohaterowie funkcjonują.

Oba filmy łączy odwoływanie się do pamięci jednostkowej, która stanowi jednocześnie odniesienie do doświadczenia pokoleniowego szerokiego grona odbiorców. Sprawia to, że w pewnym sensie narracje filmów takiego typu przyczyniają się do zapośredniczenia doświadczenia zbiorowego przez pamięć fikcyjnej jednostki. W *Dysydentach* i *Żegnaj, ZSRR!* odzwierciedlona jest nostalgia społeczna nabierająca kształtów reprezentowanego audiowizualnie mitu dotyczącego przeszłości komunistycznej. Oba dzieła, stanowiące na poziomie tematycznym i wizualnym refleksję nad przeszłością w kontekście zbiorowym, można rozpatrywać jako przejaw nostalgii refleksyjnej w ujęciu Svetlany Boym. Badaczka tłumaczyła występowanie tego typu nostalgii zbiorową frustracją obecną sytuacją lub środowiskiem przy jednoczesnym

rozumieniu i akceptacji linearności czasu i braku możliwości powrotu do przeszłości³⁶¹. Jednym z koniecznych warunków zaistnienia takiego typu nostalgii jest funkcjonowanie artefaktów minionej epoki we współczesności³⁶². Nostalgia tego typu zazwyczaj stanowi indywidualną, krytyczną refleksję nad przeszłością bez dążenia do jej odtworzenia, a ponadto może mieć charakter ironiczny i żartobliwy³⁶³.

W kontekście bałtyckim jest to jednak kwestia niejednoznaczna. Analizowane filmy, korzystając z formuły satyrycznej, w sposób wyraźnie krytyczny odwołują się do przeszłości komunistycznej. Badania dotyczące nostalgii w krajach bałtyckich wykazały interesującą zależność między strukturą gospodarczą i etnopolityczną tych krajów (w szczególności Łotwy i Estonii) a poczuciem tęsknoty za przeszłością sowiecką. W ostatnich dekadach dziedzictwo ZSRR stało się ważnym instrumentem przywracania poczucia wspólnoty wewnątrz społeczności rosyjskojęzycznej³⁶⁴, która na Łotwie i w Estonii stanowi znaczącą część struktury społecznej. W przypadku społeczności rosyjskiej (lub rosyjskojęzycznej) mieszkającej w krajach bałtyckich nostalgia takiego typu może być istotnym odnośnikiem tożsamościowym. Zaznacza ona dystans mniejszości rosyjskojęzycznej wobec ludności większościowej i niejako legitymizuje jej obecność w regionie³⁶⁵, co w optyce krajów bałtyckich jest rodzajem zagrożenia geopolitycznego i kulturowego.

Żegnaj, ZSRR! i *Dysydenci* stanowią w dużej mierze reprezentację przeszłości zbliżoną do trendów *ostalgicznych* w kulturze i kinie niemieckim, odnoszących do różnych form nostalgii za komunistyczną przeszłością. Jaskrawym przykładem wspomnianych trendów był film *Good bye, Lenin!* (reż. Wolfgang Becker, 2003), w którym pamięć osobista na wielu płaszczyznach przecina się z pamięcią narodową³⁶⁶. *Ostalgia* nie wiąże się z identyfikowaniem z NRD, przez co może mieć charakter opozycyjny względem „klasycznej” nostalgii, choć jednocześnie sprzyja konsumpcji pamięci³⁶⁷. Wydaje się, że analizowane filmy wpisują się w tryb *ostalgiczny* i mogą

³⁶¹ S. Boym, *Nostalgia jako źródło cierpień*, tłum. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, Z. 1(352), s. 108-109.

³⁶² Tamże.

³⁶³ Tamże.

³⁶⁴ K. Duvold, J. Ekman, *Nationality-driven Soviet Nostalgia: Determinants of Retrospective Regime Evaluation in the Baltic States*, „Twentieth Century Communism” 2016, 11(11), s. 59-61.

³⁶⁵ Tamże.

³⁶⁶ J. M. Kapczynski, *Negotiating Nostalgia: The GDR Past in Berlin Is in Germany and Good Bye, Lenin!*, „The Germanic Review: Literature, Culture, Theory” 2007, 82:1, s. 82-83.

³⁶⁷ Tamże, s. 84-85.

stanowić estońską (czy szerzej – bałtycką) odmianę nostalgii za okresem komunistycznym.

Dzieła Kilmiego i Randli na poziomie audialnym i wizualnym gromadzą w sobie reprezentacje artefaktów minionej epoki, które mogą wyzwać nostalgię (elementy wnętrza, muzyka z epoki, aranżacja przestrzeni publicznych, ubiór bohaterów itp.). Wiarygodność narracji wzbogacają drobniawo odtwarzane warunki egzystencji bohaterów, sposobu ich życia, ukazywanie dysfunkcyjności państwa i jego wpływu na relacje społeczne itp. Występowanie takich elementów w filmach może wywołać u szerokiej grupy odbiorców, pamiętającej reprezentowane czasy, ciąg skojarzeń związanych z przeszłością i ponowną konfrontację z nią. Wspomnienie-mit, umieszczany w ramach określonej sytuacji odbiorczej, stanowi symbol kodyfikujący zbiorową pamięć o tym okresie historycznym i umożliwiającą ponowną ewaluację ambiwalentnej przeszłości i medialną interakcję z nią. Jednocześnie umieszczenie narracji filmów w obrębie ufikcyjnionego wspomnienia świadczy o akceptacji zasady linearności czasowej – bohaterowie wyraźnie podkreślają, że odnoszą się do zamkniętej, a w przypadku *Dysydentów* wyodrębnionej formalnie przeszłości. Filmy umieszczane w kontekście nostalgicznym są również odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczeństwa, które w odniesieniu do przyszłości dąży do zdefiniowania skomplikowanej teraźniejszości. Na przykład w *Dysydentach* występuje właściwa nostalgii refleksyjnej niepewność w relacji do teraźniejszości, czego wyrazem jest wspomniana scena powrotu głównego bohatera do Szwecji.

Analiza filmów *Dysydenci* i *Żegnaj, ZSRR!* pozwala na zrozumienie różnorodnych aspektów funkcjonowania sowieckiej rzeczywistości oraz jej wpływu na jednostki i społeczność. Oba filmy, pomimo różnic tematycznych, odwołują się do wspomnień bohaterów, stanowiąc tym samym odniesienie do relatywnie niedawnej przeszłości. Przez ironiczny humor i eksplorację paradoksów i absurdów totalitaryzmu, filmy te stanowią krytyczną refleksję zarówno w stosunku do reżimu sowieckiego, jak i współczesnego społeczeństwa. Poprzez skomplikowane relacje rodzinne, problemy tożsamościowe i niepewność w obliczu przyszłości, oba dzieła angażują odbiorcę w refleksję nad przeszłością i teraźniejszością. Wykorzystanie elementów kulturowych z epoki sowieckiej buduje wiarygodność narracji i umożliwia interakcję z pamięcią zbiorową. Filmy te stanowią więc nie tylko odzwierciedlenie nostalgii społecznej, ale także odpowiedź na potrzebę zrozumienia skomplikowanej teraźniejszości poprzez ponowne interpretowanie przeszłości.

Raj'89

Film *Raj'89* (łot. *Parādīze '89*), wyreżyserowany przez Madarę Dišlere w 2018 roku, jest jednym z projektów zrealizowanych w ramach programu Latvija 100. Akcja filmu rozgrywa się w sierpniu 1989 roku, w czasie intensywnych przemian społecznych i politycznych w krajach bałtyckich, które walczą o odzyskanie niepodległości. Siostry Paula (Magda Lote Auziņa) i Laura (Līva Ločmele) wyjeżdżają z Rygi, aby odwiedzić ciotkę i kuzynki Maiję (Marta Auzāne) i Lindę (Evelīna Ozola). Dziewczyny, często pozostawione bez opieki dorosłych, korzystają z wolności i udają dorosłych w swoich zabawach. Maija, idealizując swoją rzadko obecną matkę, działaczkę Frontu Ludowego Ievę (Inga Siliņa), która jest w trakcie rozvodu, i wcielając się w jej rolę, przejmuje opiekę nad dziewczynami. Paula, po rozmowie z matką, zaczyna podejrzewać, że również jej rodzina się rozpada. Dodatkowo napięcie rośnie pod wpływem alarmujących wydarzeń relacjonowanych w telewizji. W tej sytuacji relacje między dziewczynami stają się napięte. Paula postanawia działać, mając nadzieję, że jeśli Łotwa odzyska wolność, nowa sytuacja będzie korzystna dla wszystkich – Ieva wróci do swoich córek, przypadkowy znajomy, Litwin Jonas, nie będzie musiał się ukrywać przed powołaniem do Armii Radzieckiej, a ona i Laura będą mogły wrócić do domu i uratować rozpadającą się rodzinę.

Raj'89 jest kolejnym przykładem filmowym, gdzie dominująca perspektywa dziecka konstytuuje tożsamościowy charakter narracji. Od samego początku filmu zaznaczony jest dominujący podmiot fokalizujący – ujawnia się to poprzez dobór środków formalnych i kontekst znaczeniowy. Fokalizatorem jest Paula, która stopniowo i świadomie rozwija indywidualną postawę tożsamościową. Jej decyzje i działania podkreślają ewolucję jej charakteru, a umieszczenie ich w kontekście dalszych wydarzeń i zakończenia dzieła Dišlere strukturalizuje rozwój postaci oraz przekazuje głębsze przesłanie o dorastaniu i poszukiwaniu własnej tożsamości, co ma równoległe odniesienie do poszukiwania tożsamości narodowej Łotwy w kontekście historycznych wydarzeń ukazanych w filmie.

Dziewczyny z miasta, trafiając w nietypowe dla nich środowisko małomiasteczkowe, konfrontują się z innym trybem życia i przestrzenią społeczno-kulturową. Przeważnie rosyjskojęzyczna wówczas Ryga, z której pochodzą Paula i Laura, stanowiła przeciwieństwo łotewskiej prowincji, gdzie dominował język narodowy Łotyszy. Różnice językowe pierwotnie utrudniają komunikację między kuzynostwem, ale również stają się wyznacznikiem tożsamościowym – na przykład, jedna z kuzynek

stwierdza, że Paula uważa się za Rosjankę z uwagi na miejskie pochodzenie i posługiwanie się językiem rosyjskim. Dziewczynka, wzorując się na kuzynkach, przechodzi na język łotewski. Ten akt tożsamościowy staje się punktem przełomowym – od tego momentu Paula coraz bardziej angażuje się w działania, które przez ówczesną władzę były klasyfikowane jako antysystemowe, co w konsekwencji powoduje, że dziewczynka zaczyna postrzegać siebie jako dysydentkę. Paula, namówiona przez Maiję, bierze udział w zbieraniu podpisów za wyjściem Łotwy ze składu ZSRR, z zainteresowaniem ogląda transmisję Łotewskiego Festiwalu Pieśni i Tańca i, kierując się samodzielnie podjętą decyzją, bierze udział w *Bałtyckim łańcuchu*, trzymając flagę litewską jako znak solidarności i wsparcia dla prześladowanego kolegi z Litwy.

Paula jako fokalizator modeluje tożsamościowy charakter narracji *Raju '89*. Oprócz personalizacji aktów percepcyjnych Pauli (na przykład poprzez ukazywanie twarzy dziewczynki w zbliżeniu umożliwiającym zdefiniowanie kierunku spojrzenia i odczytania emocji bohaterki), w filmie Dišlere występują również przykłady fokalizacji wewnętrznej typu subiektywizacyjnego. W filmie wyróżnić można dwie sceny oniryczne, które z jednej strony uwypuklają obawy bohaterki przed wykluczeniem, a z drugiej wzbogacają jej postawę tożsamościową. Pierwszym przykładem jest sen Pauli, w którym wraz z kilkudziesięcioma, niemal identycznie wyglądającymi dziewczynkami ubranymi w kojarzące się z sowiecką szkołą stroje, bnie przez porośnięte trawą pole ku olbrzymiemu pomnikowi Lenina. Pomnik w pewnym momencie ożywa – z przerażającym grymasem na twarzy wyciąga ręce do jednej z dziewczynek. Paula obserwuje zdarzenie z dystansu, nie mając zamiaru angażować się, co wywołuje falę krytyki ze strony reszty grupy. Dziewczynki twierdzą, że Lenin jest prawdziwym dziadkiem Pauli, która w trakcie filmu próbowała odkryć, kim jest jej prawdziwy dziadek Alfred. Następnie dzieci otaczają niedającą się przekonać bohaterkę. Przerażona Paula zaczyna wołać rodziców i siostrę, których widzi w oddali, ale szybko się budzi. Sen ten utrwala strach Pauli przed wykluczeniem, a jednocześnie uświadamia bohaterce jej rolę w otaczającej ją rzeczywistości. Nieprzypadkowo więc twierdzi w późniejszej rozmowie z Jonasem, że czuje się, jakby stawała się dysydentką.

Drugą sceną oniryczną jest „majaczenie” Pauli podczas choroby. Bohaterka przygląda się sobie w szklanej ścianie nowoczesnego budynku – szybko orientujemy się, że śni ona o współczesnej, wolnej Łotwie. Akt autopercepcji umieszczony w zsubiektywizowanej wizji bohaterki świadczy o jej rozwiniętej samoświadomości i zdefiniowanych dążeniach i wartościach. Jednocześnie Paula kieruje spojrzenie na

elementy przestrzeni publicznej, które dopełniają semantykę sceny. Dziewczynka, rozglądając się dookoła, skupia się na szyldzie z nazwą współczesnej ulicy Wolności znajdującej się w centrum Rygi, czy na billboardzie promującym występ jej kolegi Jonasa, pasjonata gry na gitarze i kontrkulturowej wówczas muzyki rockowej. Po chwili uwagę Pauli przyciąga odbicie zbliżających się, uśmiechniętych rodziców. Bohaterka się budzi. Z jej perspektywy oglądamy powrót Levy, która, po krótkiej konfrontacji z córkami, zapowiada zmiany w domu świadczące o jej trwałym powrocie. Paula, odbierając to jako znak pozytywnych zmian, znowu zapada w sen, gdzie wpada w objęcia rodziców i realizuje swoje największe dążenie o jedności rodziny – w taki sposób kończy się film *Raj '89*. Zestawienie wizualnych i znaczeniowych akcentów zawartych w tej scenie może sugerować, że ciepło rodzinne dla Pauli jest utożsamiane z wolnością jej kraju. Potwierdza to też napis towarzyszący scenie końcowej, informujący odbiorców o tym, że dwa lata po ukazanych w filmie wydarzeniach Łotwa uzyskała faktyczną niepodległość.

Charakter filmu Dišlere pod kątem narracyjnym przypomina powieść inicjacyjną dotyczącą procesu dojrzewania dziecka i odzwierciedlająca zmiany zachodzące w trakcie tego procesu. Paula przechodzi przez charakterystyczne dla takiego rodzaju narracji symboliczne rytuały przejścia³⁶⁸ (wyrażone choćby poprzez sceny oniryczne), które modelują jej tożsamość narracyjną. Motywem przewodnim (o)powieści inicjacyjnej jest próba samopoznania w celu rozpoznania siebie w sobie³⁶⁹ – Paula odkrywa siebie poprzez poznawanie, odkrywanie własnej tożsamości narodowej. Jeśli na początku filmu dziewczyna przez rówieśników, którzy dla niej są autorytetem, jest lokowana w obrębie innej grupy (miejskiej, rosyjskojęzycznej), to w trakcie inicjacji tożsamościowej bohaterka przechodzi przemianę i zaczyna postrzegać siebie jako Łotyszkę, co jednocześnie podkreśla w interakcji z innymi. Analizowany film w dużej mierze unaocznia inicjację procesu przejścia bohaterki od „raju dzieciństwa” do „drugich narodzin”³⁷⁰. Ten proces inicjacyjny metaforycznie można ujmować jako odzwierciedlenie procesu „dojrzewania” Łotwy, stojącej u progu wielkich przemian społecznohistorycznych i kulturowych.

Świadome opowiedzenie się po stronie „antysystemowej” sprawia, że Paulę możemy postrzegać jako bohaterkę narracji epickiej, która cechuje się rozbudowaną

³⁶⁸ A. Baluch, *Powieść inicjacyjna dla młodzieży - próba definicji (na przykładzie wybranych utworów)*, „Prace Historycznoliterackie” 1998, XII (197), s. 115.

³⁶⁹ Tamże, s. 116.

³⁷⁰ Tamże.

metaforyką. Paula postrzega rzeczywistość jako spójną całość, której elementy są współzależne – tworzy to przestrzeń do kreowania analogii będących podstawą metafory. W filmie występuje jawny dualizm – łotewskość, do której stopniowo przekonuje się fokalizator narracji filmu Dišlere, jest przeciwstawiona systemowi komunistycznemu. Dychotomia ta umożliwia łatwą kategoryzację cech przypisywanych aksjologiom „wyznawców” obu systemów. Wolność, odwaga, otwartość, gotowość do walki o lepsze jutro charakteryzujące postawę łotewską zestawione są z przepiszanymi systemowi komunistycznemu opresją, indoktrynacją, podstępem itp. Paula, rezygnując z kulturowych i narzuconych społecznych atrybutów (języka rosyjskiego), w trakcie symbolicznej walki z samą sobą i otaczającą ją rzeczywistością ujawnia siłę ducha i kształtuje swoją postawę tożsamościową – opowiada się po stronie wartości łotewskich i konsekwentnie dąży do realizacji swoich celów skorelowanych z kwestią tożsamości narodowej.

Seneca's Day

Isak

Seneca's Day (lit. *Senekos diena*, 2016) to litewsko-łotewsko-estońska koprodukcja filmowa wyreżyserowana przez Kristijonasa Vildžiūnasa. Akcja filmu rozgrywa się na dwóch odmiennych płaszczyznach czasowych: w przededniu odzyskania przez Litwę niepodległości i we współczesności. W ostatnich latach ery sowieckiej kilku 18-latków założyło Towarzystwo Seneki, którego postulaty – jak sama nazwa wskazuje – opierały się na filozofii słynnego stoika Seneki Młodszego. Filozofia Seneki, skoncentrowana na rozwijaniu wewnętrznej siły i mądrości oraz pielęgnowaniu w celu osiągnięcia wewnętrznej harmonii wobec zewnętrznych okoliczności życiowych, była dla bohaterów podstawą aksjologiczną. W szczególności było to aktualne dla Simonasa (bohatera w młodości zagrał Marijus Mažūnas, w dojrzałym wieku – Dainius Gavenonis), który po latach – jako człowiek sukcesu – wraca myślami do burzliwej przeszłości i odkrywa, że w życiu dorosłym odstąpił od ideałów młodości.

Gorycz rozczarowania popycha bohatera ku wspomnieniom tych momentów życia, które przywracają poczucie szacunku do siebie i umożliwiają pogodzenie się z rzeczywistością. Ten aspekt fabularny, lokujący narrację *Seneca's Day* w kategoriach pamięciowych pozwala sądzić, że film Vildžiūnasa jest dziełem eksplorującym wewnętrzną, tożsamościową przemianę jednostki. Na rzecz tej sugestii i tożsamościowego charakteru filmu przemawia również nasycenie warstwy wizualnej

odniesieniami intertekstualnymi – na przykład poprzez odtworzenie realiów czasów schyłku Litwy socjalistycznej i nawiązania do kontrkultury. W filmie brzmi muzyka założonego w czasach *pieriestrojki* zespołu rockowego *Šiaurės kryptis*, którego jednym z założycieli jest sam Vildžiūnas. Takie przejaw sylleptyczności, wpisanie autobiograficznego akcentu w warstwę audialną własnego dzieła, służy również budowaniu politycznego kontekstu – zespoły rockowe w trakcie tak zwanej śpiewającej rewolucji cieszyły się w krajach bałtyckich niezwykle popularnością, między innymi z uwagi na wolnościową tematykę tekstów piosenek. Pojawiają się również nawiązania do *Bałtyckiego łańcucha*. Na poziomie estetyki wizualnej dzieło Vildžiūnasa przypomina stylistykę filmów Šarūnasa Bartasa. Długie, statyczne ujęcie ustanawiające filmu przedstawia zamglony krajobraz, przez który przebijają się kształty ułożonych stosów kamieni i ledwo dająca się zidentyfikować sylwetka bohatera. Ujęcie to stanowi odniesienie do stylistyki znanej ze *slow movies*, które często koncentrują się na aspekcie psychologicznym.

Isak (lit. *Izaokas*, 2019) jest pełnometrażowym debiutem fabularnym młodego litewskiego twórcy Jurgisa Matulevičiūsa. Podobnie jak w filmie Vildžiūnasa narracja *Isaka* zakorzeniona jest w mechanizmach pamięci jednostkowej i głębokiej autorefleksji podyktowanej poczuciem winy. Fabuła dzieła oparta jest na kanwie powieści *Izaokas* autorstwa urodzonego w Łodzi Antanasa Škėmy. Film rozpoczyna się od wstrząsającej jednoujęciowej sceny przedstawiającej fragment zaaranżowanego przez Niemców pogromu w Kownie – masakry ludności żydowskiej przeprowadzonej przez litewskich nacjonalistów 25-29 czerwca 1941 roku, kilka dni po inwazji Trzeciej Rzeszy na Związek Radziecki. W filmie przedstawiono najkrwawszy epizod pogromu – masakrę w garażach spółdzielni Lietūkis z dnia 27 czerwca 1941 roku, kiedy w niezwykle brutalny sposób zabito według różnych danych około 60 Żydów (w filmie pada liczba: 48 ofiar). Napisy poprzedzające scenę informują widza o kontekście historycznym zbrodni. Jest to kolejny przykład wprowadzania do narracji kontekstu tożsamościowego za pomocą paratekstów. Twórcy dzieła, opierając się na danych archiwalnych, podkreślają fakt, że Litwa wówczas znajdowała się pod podwójną okupacją – sowiecką i niemiecką, a tragiczne wydarzenia czerwcowe w Kownie spowodowane były resentymentem części ludności litewskiej, która potraktowała Żydów jako kozła ofiarnego odpowiedzialnego za cierpienia Litwinów w czasie okupacji sowieckiej i represji stalinowskich.

Z chaosu wyłania się postać mężczyzny, któremu natychmiast zaczyna towarzyszyć kamera, nie ujawniając w pełni jego tożsamości, ale dokładnie rejestrując z

perspektywy świadka dziejące się dookoła okrucieństwa. Szczegółowo rejestruje również morderstwo dokonane przez początkowo anonimowego bohatera. Mężczyzna bezlitośnie zabija Żyda, którego posądza o wydanie go funkcjonariuszom NKWD z powodu rzekomego udziału w litewskim ruchu oporu antysowieckiego, przez co był torturowany w więzieniu. W opisywanej scenie, która jest jednocześnie prologiem i punktem referencyjnym dla dalszej fabuły, wyznaczony zostaje anonimowy fokalizator. Zbrodnia dokonana przez bohatera ujęta jest z perspektywy jednostkowej, nie są w tym przypadku ujawniane stany wewnętrzne bohatera i jego subiektywne doznania, choć kamera wyraźnie koncentruje się na aktach patrzenia i czynach postaci. Gabrielė Norkūnaitė dostrzega w tej scenie próbę inicjowania pamięci protetycznej poprzez budowanie zaangażowania afektywnego bez utożsamiania się z mordercą, przy jednoczesnym ukazywaniu poważnego tematu na ekranie³⁷¹.

Jak się okaże później sprawcą okrutnego morderstwa był Andrius Gluosnis (Aleksas Kazanavičius), który po latach – akcja filmu przenosi się do 1964 roku – pracuje jako fotograf kryminalistyczny. Do kraju po latach emigracji wraca znajomy Andriusa, reżyser filmowy Gediminas Gutauskas (Dainius Gavenonis), który zamierza nakręcić film o tragicznych wydarzeniach z czerwca 1941 roku. Drogi bohaterów niejednokrotnie się krzyżują, między innymi z uwagi na to, że zmęczona rutyną żona Andriusa, Elena (Severija Janušauskaitė) inicjuje relację romantyczną z Gediminasem, torując jednocześnie sobie drogę do świata filmowego. Służby bezpieczeństwa rozpoczynają kampanię wymierzoną w sprawców przestępstw popełnionych w garażach Lietūkisa. Scenariusz filmu jest na tyle wiarygodny, że wywołuje nie tylko panikę Andriusa, ale także zainteresowanie KGB, które postanawia wznowić śledztwo w zamkniętej już sprawie. Podczas gdy Andriusa dręczy poczucie winy, Gediminas zmuszony jest przerwać pracę nad filmem z uwagi na interwencję służb. Linia narracyjna opowiadająca historię reżysera Gutauskasa, zdaniem Norkūnaitė, jest kolejnym przejawem budowania pamięci protetycznej poprzez metanarrację – ukazywanie procesu tworzenia filmu-w-filmie ma zapewnić odbiorcom immersyjne doświadczenie (poprzez ukazywanie zbrodni z perspektywy sprawcy) oraz uświadomić im znaczenie tragicznych wydarzeń w garażach spółdzielni Lietūkis³⁷².

³⁷¹ G. Norkūnaitė, *Memory Politics on Screen: The Aesthetics of Historical Trauma in Izaokas (Isaac)* (2019), „Politologija” 2023/2024, vol. 112, s. 150.

³⁷² Tamże, s. 152-153.

W *Seneca's Day* i *Isaku* istotną rolę odgrywają wydarzenia z przeszłości, które ułożone w ramach pamięci jednostkowej na poziomie metonimicznym symbolizują doświadczenie zbiorowe w wybranym momencie historycznym. W filmie Vildžiūnasa wspomnienie młodości u schyłku epoki komunistycznej zestawione jest ze współczesnością, która zdaniem bohatera nie przynosi satysfakcji, co czyni z filmu refleksję autokrytyczną podyktowaną poczuciem winy za zdradzenie ideałów młodości. W dziele Matulevičiusa zakorzenione w pamięci bohatera wydarzenie katalizuje zmiany spowodowane przebudzeniem drzemających przez lata wyrzutów sumienia za popełnioną zbrodnię.

W obu przypadkach bohaterowie odbywają swojego rodzaju autorefleksyjną podróż wewnętrzną, której celem jest symboliczne zaktualizowanie statusu tożsamościowego poprzez ponowne przeżywanie przeszłości i odczuwanie winy z tym związane. W *Seneca's Day* wzniosły bunt młodzieńczy utożsamiony jest z przemianami społecznymi, w szczególności *Bałtyckim łańcuchem*, którego uczestnikiem był bohater, co można odczytać jako krytykę współczesności. Romantyczne ideały towarzyszące przebudzeniu narodowemu, będące potężnym impulsem w procesie odzyskania niepodległości przez Litwę, po trudach transformacji ustrojowej straciły bowiem swoją aktualność i pierwotne znaczenie. Podobnie jak wspomnienia z lat młodości Simonasa, zostały one zepchnięte do domeny pamięci i stanowią paradygmat referencyjny, który umożliwia ocenę teraźniejszości.

W *Isaku* doświadczenie Andriusa z jednej strony unaocznia traumę bohatera, z drugiej – poprzez niezamierzoną próbę ich mediatyzacji przez Gediminasa chcącego nakręcić film – staje się podłożem do autotematycznej refleksji na temat pamięciotwórczej funkcji mediów. W dziele Matulevičiusa przedstawione zostały poszczególne etapy powstania i realizacji filmu Gediminasa – od komisji kolaudacyjnej przez proces zdjęciowy aż do momentu przerwania produkcji przez służby. Film tworzony przez kolegę staje się przyczynkiem do ponownej ewaluacji własnej przeszłości przez Andriusa, co w efekcie prowadzi do tragedii. Gediminas dręczony przez służby popełnia samobójstwo, a Andrius dowiaduje się, że Żyd Isak, którego zabił, w rzeczywistości nie wydał go służbom, co jeszcze bardziej wzmacnia poczucie winy u bohatera. Jednocześnie doświadczenie Andriusa i przeżywana w związku z nim skrucha stanowią odnośnik do sytuacji rzeczywistej – temat udziału ludności litewskiej w Zagładzie Żydów na Litwie wciąż pozostaje tematem budzącym liczne kontrowersje i spory. *Isak* kończy się onirycznym epilogiem – Andrius obejmuje okrwawione ciało

Isaka, które bardziej przypomina ducha. Wymowna aluzja symbolizuje wyzwolenie bohatera, który przyznał się do winy i poniósł surową karę za popełnioną zbrodnię [ilustracja 4.2.].

Narracje obu analizowanych przykładów filmowych można osadzić w ramach paradygmatu tragedii. W obu filmach występują właściwe White'owskiemu schematowi tragedii metonimie znaczeniowe pozostające w wyraźnej zależności ze zjawiskami, do których się odwołują. Rozczarowanie Simonasa własnym życiem i współczesnością jako taką wywołane jest wspomnieniami bohatera z burzliwego – pod kątem zarówno osobistym, jak i społecznohistorycznym – okresu. Zestawienie dwóch płaszczyzn czasoprzestrzennych, które na poziomie ogólnym reprezentują ten sam kraj i kondycję społeczną w odmiennym położeniu geopolitycznym, kulturowym i gospodarczym, połączone jest z ujawnianiem mechanizmów samoanalizy konkretnej jednostki uruchomionej przez jej pamięć. Poziom mikro w tym przypadku jest zamienną częścią poziomu makro – wspomnienia Simonasa i stan psychiczny, które one wywołują, reprezentują ogólną tendencję do wyjaśniania i analizowania teraźniejszości poprzez odwołanie się do skomplikowanej przeszłości.

Podobnie rzecz wygląda w przypadku filmu *Isak*. Podmiot fokalizujący – Andrius – mierzy się z nierozliczoną przeszłością i przechodzi przez różne etapy jej akceptacji. Temat udziału Litwinów w Holokauście, podjęty w dziele Matulevičiusa, wciąż budzi kontrowersje w litewskim społeczeństwie, a postawa Andriusa wobec własnej problematycznej przeszłości na poziomie symbolicznym odnosi się do dawnych i aktualnych resentymentów. Struktura narracyjna *Isaka* (skupienie się na wewnętrznych rozterkach Gluosnisa i historii Gitauskasa), będąca do pewnego stopnia źródłem pamięci protetycznej o reprezentowanych wydarzeniach, nie wpisuje się jednak w typowe ramy kina o Holokauście. Przede wszystkim, w filmie ofiary żydowskie nie uzyskują sprawczości³⁷³, są przedstawione jako tło dla działań innych, co marginalizuje ich doświadczenia i cierpienie. Akcent zostaje zatem przeniesiony na perspektywę sprawcy, bez próby zgłębiania jego motywacji, co tworzy przestrzeń dla relatywizacji winy i odpowiedzialności za zbrodnię. Pamięć o ofiarach Holokaustu w dziele Matulevičiusa jest zrównana z pamięcią o okupacji sowieckiej i ofiarach reżimu³⁷⁴ i stopniowo zaczyna dominować w narracji filmu – motyw zbrodni dokonanej na początku wojny w Kownie schodzi na dalszy plan, ustępując reprezentacjom sowieckiego ucisku Litwinów.

³⁷³ Tamże, s. 154-155.

³⁷⁴ Tamże, s. 156.

Odwołujący się do przeszłości bohaterowie obu filmów na poziomie metonimicznym reprezentują współczesną litewską wspólnotę wyobrażoną, która wciąż mierzy się ze niejednoznaczną przeszłością i wypracowuje własne opowieści na jej temat. Narracja *Seneca's Day* i *Isaka* uwydatnia przyczynowo-skutkowe relacje między częściami opozycyjnymi stanowiącymi składowe swoistego systemu dualistycznego (rzeczywistość – przeszłość; akceptacja przeszłości – wyparcie przeszłości; moralność – upadek itp.), co potwierdza tragiczny charakter narracji opisanych przykładów filmowych.



Ilustracja 4.1. Scena masakry w garażach spółdzielni Lietūkis w Kownie. Połączenie zewnętrznej (obiektywnej) i wewnętrznej perspektywy fokalizacyjnej (personalizacja)



Ilustracja 4.2. Oniryczna scena odpokutowania grzechów z przeszłości – Adrius obejmuje zabitego przed laty Isaka

Emilia

Akcja litewskiego filmu *Emilia* (lit. *Emilija iš Laisvės alėjos*, reż. Donatas Ulvydas, 2017) rozgrywa się w 1972 roku w Kownie, gdzie w tym czasie miały miejsce zamieszki spowodowane aktem samospalenia Romasa Kalanty w proteście przeciwko władzy komunistycznej. Przybliżony w filmie epizod historyczny inicjuje główną linię narracyjną, która przeplata się ze wspomnieniami bohaterów. W czasie wspomnianych zamieszek tytułowa Emilia (Ieva Andrejevaitė) przyjeżdża do Kowna, aby podjąć pracę w miejskim teatrze. Dziewczyna przez przypadek zostaje wmieszana w tłum protestujących, gdzie poznaje reżysera teatralnego (Darius Gumauskas), który później nawiąże profesjonalną i romantyczną relację z początkującą aktorką. Zdezorientowana dziewczyna próbuje powstrzymać milicję przed brutalnym pobiciem uczestników protestu, przez co zostaje zabrana do wydziału KGB na przesłuchanie. Czynności śledcze w jej sprawie prowadzi oficer (Tauras Čižas), który w rzeczach osobistych dziewczyny odnajduje notes z wierszami partyzanckimi z okresu działalności tak zwanych leśnych braci. Znalezisko powoduje z pozoru irracjonalny gniew oficera i staje się powodem inwigilowania Emilii i niektórych jej kolegów z teatru.

Kumulacja wydarzeń na początku filmu ma na celu przede wszystkim zarysowanie kontekstu historycznego i przybliżenie sylwetki głównej bohaterki, która ustanowiona zostaje jako dominujący fokalizator. To przez pryzmat wspomnień z dzieciństwa i z perspektywy bohaterki poznajemy jej historię, która reprezentuje ogólną sytuację społecznohistoryczną Litwy na początku lat 70. XX wieku. Wspomnienia bohaterki są typowym przykładem subiektywizacji, są one formalnie wyodrębnione z narracji filmu (dominuje wówczas perspektywa fokalizacyjna Emilii-dziecka manifestowana użyciem ujęć POV), choć jednocześnie pozostają w wyraźnej zależności z nią. Poszerzając horyzont poinformowania odbiorcy, spajają one dwie linie narracyjne, z których pierwsza odnosi się do kariery teatralnej Emilii, a druga do śledztwa prowadzonego przez oficera KGB. Emilia jest przekonana, że autorem wierszy jest jej ojciec, który za działalność partyzancką został zabity przez sowieckie służby specjalne. W miarę pogłębiania się relacji Emilii z oficerem, który wielokrotnie odwiedza bohaterkę, dowiadujemy się o kolejnych szczegółach z biografii obu bohaterów. Oficer przyznaje się Emilii, że również należał do leśnych braci i został zmuszony do zabicia ojca dziewczyny, a tajemniczy notes z wierszami, które między innymi pisał, zagraża jego karierze w służbach bezpieczeństwa.

Jednocześnie Emilia próbuje torować sobie drogę w kowieńskim teatrze, angażując się w projekt reżysera dotyczący sztuki o bohaterce powstania listopadowego 1830 roku Emilii Plater, która na Litwie uważana jest za symbol walki z opresją carską. Sztuka miała mieć formę artystycznego manifestu politycznego, przypominającego o walce Litwy o niepodległość. Emilia, zainspirowana antysystemowym światopoglądem reżysera, coraz bardziej nabiera przeświadczenia o słuszności jego poglądów, które w zestawieniu z prywatnymi wspomnieniami kreują jej postawę tożsamościową. Aktywność reżysera i zaangażowanie dziewczyny są traktowane jako potencjalne niebezpieczeństwo dla innych członków trupy teatralnej, przez co bohaterowie w pewnym stopniu zostają poddani ostracyzmowi. Z powodu niewłaściwej postawy ideologicznej reżyser zostaje przeniesiony do teatru w Nowosybirsku, a sztuka o Emilii Plater ma zostać wystawiona w wersji ocenzurowanej, bez aluzji do walki Litwy o niepodległość. Emilia mimo wszystko realizuje w trakcie przedstawienia pierwotny zamysł, odtwarzając rolę Plater jako wojowniczkę o wolność Litwy.

Film Ulvydasa realizuje swój potencjał tożsamościowy poprzez koncentrację narracji na bohaterce, jej osobistych doświadczeniach oraz zaangażowaniu artystycznym i politycznym. Emilia – zestawiana ze słynną postacią Emilii Plater – staje się symbolem oporu wobec reżimu komunistycznego, w którym kształtuje się jej tożsamość. Film analizuje interakcje między indywidualną świadomością a wspólnotową pamięcią historyczną, ukazując proces formowania się tożsamości jednostki w kontekście walki o wolność i narodową niepodległość. *Emilia* rysuje perspektywę sztuki jako narzędzia manifestacji politycznej i afirmacji tożsamościowej w kontekście narodowym.

Czytelne analogie występujące w dziele Ulvydasa (analogia między Emilią-aktorką a Emilią Plater, działalnością reżysera a działalnością partyzancką, trupą teatralną a społeczeństwem litewskim itp.) pozwalają zdefiniować narrację tego filmu w kategoriach epickich opierających się na metaforycznym odzwierciedlaniu przeszłości. Znaczenia prezentowanych analogii są arbitralne z uwagi między innymi na to, że w ograniczonym stopniu wynikają one z relacji przyczynowo-skutkowych, a ich koherentność umożliwia łatwą identyfikację motywacji bohaterów. Emilia, natchniona bolesnymi wspomnieniami i inspirującą postawą reżysera, przyjmuje rolę bohaterki-wyzwolicielki. Czyni to przede wszystkim z własnych pobudek podyktowanych przyjęciem zdefiniowanej pozycji światopoglądowej i w konsekwencji tożsamościowej, jednocześnie manifestując dążenia wielu innych rodaków (co potwierdza przybliżenie

reakcji widowni na sztukę ukazane na początku i na końcu filmu). Jest to przejaw metonimii, co jest oznaką paradygmatu tragicznego opartego na wspomnianym tropie.

Na rzecz częściowej przynależności *Emilii* do schematu tragicznego przemawia również skrajny dualizm aksjologiczny. Bohaterowie popierający jawnie lub z powodu swojego konformizmu system komunistyczny, w przeciwieństwie do postaci antysystemowych, są nacechowani jednoznacznie negatywnie (z tego też może wynikać brak imion u większości bohaterów, którzy są sprowadzeni do określonych, jasno skategoryzowanych typów, co uwypukla niejednorodność ideologiczną i tożsamościową społeczeństwa litewskiego w warunkach komunistycznych).

Tragizm narracji jest jednak niwelowany właściwym schematowi epickiemu motywem „odkupienia”. Po długotrwałej udręce spowodowanej nierówną walką z systemem komunistycznym (również w płaszczyźnie pamięciowej) Emilia przeżywa tryumf – sztuka przebiegła według inicjalnego, antysystemowego pomysłu, a sens manifestacji politycznej przepełnionej aluzjami do walki Litwy o niepodległość dociera do szerszej publiczności. Jest to moment katartyczny, który wieńczy dzieło Ulvydasa, będące narracyjnym konglomeratem o charakterze epicko-tragicznym prezentującym modelowy przykład walki z opresyjnym systemem (w tym przypadku komunistycznym).

Filmy reprezentujące okres sowiecki w kinie krajów bałtyckich najczęściej odwołują się do motywu walki o wolność – zarówno na poziomie jednostkowym, jak i zbiorowym. Poprzez nawiązania do pamięci jednostkowej bohaterów kreowany jest szerszy obraz rzeczywistości komunistycznej w krajach bałtyckich, a prywatne wspomnienia bohaterów egzemplifikują zbiorowe wyobrażenia o tym fragmencie historii. Wspomnienia bohaterów nierozzerwalnie są związane z ważnymi wydarzeniami historycznymi, które na poziomie współczesnych polityk historycznych krajów tego regionu stanowią istotny punkt odniesienia w dyskursach odwołujących się do kwestii tożsamościowych. Dla bałtyckich twórców filmowych możliwość stworzenia tych filmów była również szansą na przedstawienie niegdyś zakazanych czy tabuizowanych tematów.

Przeanalizowane w tym rozdziale filmy odwołują się do różnych schematów fikcjonalizacji. Najczęściej jednak występują schemat epicki i tragiczny (niekiedy w połączeniu). Korelacja między epickim lub tragicznym charakterem narracji a tematyką podejmowaną w przeanalizowanych filmach nie jest przypadkowa. W większości przytoczonych w tym rozdziale przykładów podmioty fokalizujące nie reprezentują

słynnych jednostek historycznych, które mogą kojarzyć się z walką z systemem komunistycznym. Z perspektywy metahistorycznej są to postacie raczej anonimowe, które poprzez konstruowanie własnych postaw tożsamościowych i konsekwentną realizację postulatów wynikających z wyznawanej aksjologii stają się symbolicznymi *herosami*. Heroizacja tych postaci ułatwia uniwersalizację podjętej w tych filmach tematyki. Poniekąd mamy więc do czynienia z reprezentacją odpowiednich z punktu widzenia aktualnej polityki historycznej postaw tożsamościowych, których wizualną eksplikacją są dominujące podmioty fokalizujące.

Odejście od makronarracji na rzecz mikrohistorii pozwala poznać elementy przeszłości często pomijane przez główne nurty historiografii i historiofotii. Z tego też względu przeanalizowane filmy cechują się niezwykłą dbałością o reprezentacje szczegółów egzystencji i obyczajów charakteryzujących portretowane czasy. Takie podejście ma duże znaczenie w kontekście pamięciotwórczym. Filmy te są skierowane do szerokiego grona odbiorców i odwołują się do wydarzeń, które leżą w zasięgu pamięci komunikatywnej sporej części odbiorców, co wzmacnia ich tożsamotwórczą funkcję. Odbiorcy, pamiętający te niezbyt odległe z perspektywy historycznej czasy, mają możliwość zapoznania się z przefiltrowaną medialnie wersją przeszłości, zestawiać ją z własnymi wspomnieniami i zrelacjonować prywatną wersję historii kolejnym pokoleniom. Należy podkreślić, że takiego typu tematyka stanowi również medialny punkt odniesienia w kontekście nostalgii – zarówno refleksyjnej, jak i restauratywnej, co zależy od światopoglądowego usytuowania odbiorcy.

3.5. Filmowe reprezentacje okresu przed uzyskaniem niepodległości w kinie krajów bałtyckich

W poprzednich podrozdziałach skupiłem się na dominującej tematyce właściwej bałtyckim filmowym narracjom tożsamościowym. Można wywnioskować, że tematyka ta pod kątem historycznym obejmuje dość krótki zakres czasowy, często leżący w zasięgu pamięci komunikatywnej. W szczególności dotyczy to filmów o okresie sowieckim, który obejmuje pięć dekad (1940-1991) XX wieku, w trakcie których dokonywały się znaczące zmiany, a ich skutki wpływają do dziś na formy upamiętniania i reprezentacji medialnej wspomnianego okresu.

Do grupy stosunkowo nielicznych dzieł należą filmowe reprezentacje okresu przed uzyskaniem przez kraje bałtyckie niepodległości. Zgodnie z kryteriami zdefiniowanymi wcześniej udało się wyróżnić kilka filmów, które reprezentują wspomniany okres historyczny – cztery produkcje estońskie i dwie łotewskie. Mimo rozbieżności tematycznej i czasowej, filmy te łączy sfera znaczeniowa skoncentrowana na przekazywaniu treści o charakterze tożsamościowym poprzez odwoływanie się do rozpoznawalnych kodów kulturowych. Z uwagi na szeroką rozpiętość tematyczną i gatunkową wybrane przykłady zostaną przeanalizowane w sposób syntetyczny.

The Riddle of Jaan Niemand* *Listopad* *Self-Made Cameraman

Film *The Riddle of Jaan Niemand* (est. *Põrgu Jaan*, reż. Kaur Kokk, 2018) to dramat quasi-historyczny powstały w ramach programu *EV-100* z okazji stulecia uzyskania niepodległości przez Estonię. Akcja filmu dzieje się w XVIII wieku, w mrocznych czasach po zakończeniu III wojny północnej (1700-1721), w wyniku której tereny współczesnej Estonii znalazły się pod wpływem rosyjskim. Na kamienistej plaży nadmorskiej dwóch chłopów znajduje mężczyznę (Meelis Rämmeld), który nie potrafi określić swojej tożsamości – nie pamięta własnej przeszłości, ani jak się znalazł na plaży. Jediną rzeczą, która potencjalnie może wskazywać na tożsamość mężczyzny, jest walizka sygnowana imieniem Jaana Niemanda, prawdopodobnie lekarza. Motyw (nie)pamięci towarzyszy bohaterowi przez całą akcję filmu.

The Riddle of Jaan Niemand łączy w sobie cechy wielu form gatunkowych (dramat historyczny, thriller psychologiczny z elementami fantasy, horror), a na poziomie formalnym i stylistycznym koresponduje z estetyką tak zwanego *slow cinema*, co również

w znacznym stopniu wpływa na warstwę tematyczną i znaczeniową filmu. Taki charakter dzieła definiują nie tylko intertekstualne nawiązania do twórczości Béli Tarra (w szczególności motyw koni, odnoszący do słynnego *Konia turyńskiego* (*A torinói ló*, 2011)), stosowanie długich, statycznych ujęć czy stonowana kolorystyka podkreślająca ponurość otaczającego bohaterów krajobrazu, ale również tożsamościowy charakter narracji. Parahistoryczny charakter filmu polega między innymi na wiarygodnym odzwierciedlaniu bytu mieszkańców gospodarstwa barona (Andres Lepik), do którego trafia Jaan, i realiów historycznych, choć bez odniesień do konkretnych faktów czy osadzania akcji w ramach łatwo rozpoznawalnych wydarzeń czy procesów historycznych. Próby przypomnienia przeszłości w celu odkrycia tożsamości bohatera są ściśle skorelowane z otoczeniem, które jest skrajnie nieufne wobec mężczyzny. W zderzeniu ze społecznością nieprzyjaznych „tubylców”, Jaan oswaja się z własną obcością. Jest obcy nie tylko w optyce innych, stanowiących zwartą grupę kierującą się ustalonym paradygmatem wartości, ale również jest obcy dla samego siebie. Próby odzyskania utraconej pamięci jednostkowej poprzez próby socjalizacji i konfrontowanie własnych wyobrażeń o sobie z opinią innych świadczy o znaczącej funkcji pamięci w procesie stabilizacji tożsamościowej.

Tożsamościowy charakter narracji *The Riddle of Jaan Niemand* ujawnia się również poprzez zestawienie metahistorycznej optyki, będącej trzonem metodologicznym tej pracy, z refleksją ekokrytyczną. Od samego początku narracja filmu skupia się na Jaanie – zarówno na poziomie formy (poprzez odpowiednie kadrowanie umieszczające bohatera w środkowej części kadru lub umożliwiające identyfikację aktów percepcyjnych mężczyzny), jak i treści (interpersonalne relacje między bohaterem a poszczególnymi postaciami i ich dynamika stanowią sedno akcji filmu). Bohater, skupiający wokół siebie elementy konstytuujące akcję filmu i jego poszukiwania aluzyjnie przypominają zuniformizowany model kreowania tożsamości poprzez „wynalezienie” pamięci o wydarzeniach z przeszłości, które definiują modele autopercepcyjne w ujęciu tożsamościowym.

Biorąc pod uwagę kontekst produkcyjny (realizację filmu w ramach specjalnego programu zainicjowanego z okazji ważnej rocznicy państwowej) i ogólną wymowę filmu (obnażanie negatywnie kojarzonych cech ludności estońskiej w zderzeniu z obcością z charakterystycznym dla Estonii bagnistym krajobrazem w tle), można założyć, że postać Jaana metonimicznie odnosi się do narodu estońskiego, którego tożsamość krystalizowała się w trudnych warunkach naturalnych i geopolitycznych na przestrzeni kilku stuleci.

Metonimię, która w tym przypadku odnosi się do wyrażania tożsamości zbiorowej poprzez doświadczenia jednostki i definiuje tragiczny schemat fikcjonalizacji narracji filmu, można umieścić w obrębie zagadnień ekokrytyki, co wzmacnia aspekt tożsamościowy narracji filmu Kokka – zwłaszcza w przypadku zorientowanej na pielęgnowanie rodzimego środowiska naturalnego Estonii.

Polski historyk Sławomir Łotysz, pisząc o dziejach pokrytego niegdyś moczarami Pińskiego Polesia, w swojej pracy *Pińskie błota. Natura, wiedza, polityka na Polskim Polesiu do 1945 roku* udowadnia, że ekokrytyczna perspektywa jest niezbędna do stworzenia pełnej „biografii” historycznej poszczególnych regionów. We wstępie do książki, powołując się między innymi na rozważania prekursora nurtu ekokrytycznego Williama Cronona, wspomina, że tereny bagniste z uwagi na swoją specyfikę przyrodniczą przez długi czas nie cieszyły się zainteresowaniem historyków i były „kulturowym martwym punktem”, hamowały rozwój i utrudniały komunikację³⁷⁵. Ponadto, pisze Łotysz, *plaskie i monotonne przestrzenie nie pasowały do popularnej już w epoce romantycznej koncepcji „malowniczości”*³⁷⁶, zgodnie z którą *za malownicze uważano głównie krajobrazy urozmaicone: góry, wąwozy i potoki*³⁷⁷.

Przyrodnicze odniesienia często pełnią istotną rolę w budowaniu tożsamości narodowej, zwłaszcza gdy kultura i historia danego narodu są silnie związane z jego otoczeniem naturalnym, a współcześnie również stanowią element strategii brandingu narodowego. Podobnie jak malownicze fiordy budzą skojarzenia z Norwegią, Alpy, górskie jeziora i pastwiska kojarzą się ze Szwajcarią a krajobraz Hobbitonu przywodzi na myśl Nową Zelandię, tak bagna estońskie – szeroko promowane w oficjalnych estońskich mediach społecznościowych jako punkt obowiązkowy do odwiedzenia w czasie pobytu w tym kraju – stanowią obecnie pozytywny symbol tego kraju.

W *The Riddle of Jaan Niemand* odzwierciedlona epoka, która w Europie naznaczona była trendami oświeceniowymi, w kontekście estońskim jest przedstawiona jako czas głębokiego kryzysu, zastoju – przede wszystkim w kontekście społecznym. Posępnemu portretowi ludności estońskiej towarzyszą przedstawiane w długich, szerokich ujęciach krajobrazy moczarów, które dominują nad człowiekiem, przytłaczając go i uniemożliwiając rozwój i sprawną komunikację. Wyobcowany z powodu braku

³⁷⁵ S. Łotysz, *Pińskie błota. Natura, wiedza, polityka na Polskim Polesiu do 1945 roku*, Kraków: Universitas, 2022, s.12.

³⁷⁶ Tamże, s. 13.

³⁷⁷ Tamże.

pamięci Jaan niejednokrotnie znajduje się wśród bagien, kontemplując krajobraz, co jednocześnie uwypukla osamotnienie bohatera niepamiętającego swoich korzeni.

Zestawienie obecnego postrzegania przedstawionych w filmie terenów podmokłych z przytoczonymi wcześniej refleksjami odnośnie postrzegania bagien w ujęciu historycznym tworzy ciekawą perspektywę. Krajobrazy estońskie, na równi z językiem, kulturą i tradycjami, odegrały istotną rolę w kształtowaniu tożsamości Estończyków jako wspólnoty wyobrażonej³⁷⁸. Zależność między krajobrazem a tożsamością w przypadku narodu estońskiego przejawia się na wielu płaszczyznach. Potwierdzają to badania folkloru estońskiego, w którym stale występuje idea bliskiego związku Estończyków z naturą³⁷⁹. Jednocześnie badania sondażowe pokazują, że Estończycy wiążą autopercepcję z bliskością natury i świadomością otoczenia naturalnego³⁸⁰. Bagna, stanowiące w przypadku Estonii jedno z przyrodniczych „wiązań” tożsamościowych, zmieniały swoją symboliczną pozycję w procesie historyczno-tożsamościowym w zależności od ich miejsca w strukturze politycznej, gospodarczej i społecznej³⁸¹.

W dość podobnym kluczu można również interpretować estońsko-holendersko-polską koprodukcję pod tytułem *Listopad* (est. *November*, reż. Rainer Sarnet, 2017), która jednak nie jest łatwo identyfikowalna jako filmowa narracja tożsamościowa w kontekście metodologii tej pracy. Akcja filmu jest oparta na powieści popularnego w Estonii pisarza Andrusa Kivirähka pod tytułem *Listopadowe porzeczeki* (est. *Rehepapp ehk november*)³⁸² i rozgrywa się w bliżej nieokreślonym czasie w biednej estońskiej wiosce zatraconej wśród lasów i mokradeł. Mieszkańcy wioski żyją w otoczeniu stworzeń zwanych *krattami*, których chłopci mogą zrobić samodzielnie z podręcznych materiałów dla pomocy w pracach domowych. Aby ożywić *kratta*, chłop musi zaprzedać duszę diabłu mieszkającemu w lesie. Często jednak sprytni mieszkańcy wsi oszukują go, podpisując się sokiem porzeczkowym zamiast krwi. W obliczu nadchodzącej surowej i ponurej zimy mieszkańcy wioski muszą zmierzyć się nie tylko z wyzwaniem natury, lecz także z kradzieżami i oszustwami ze strony sąsiadów i bliskich. Główna bohaterka tej historii, pochodząca z chłopskiej rodziny młoda Liina (Rea Lest), jest beznadziejnie zakochana w

³⁷⁸ P. Pungas-Kohv, E. Soovik, *Mire landscapes in Estonian fiction and identity*, „Landscape Research” 2019, 3(44), s. 293-294.

³⁷⁹ Tamże.

³⁸⁰ Tamże.

³⁸¹ Tamże, s. 294-295.

³⁸² Zob. A. Kivirähk, *Listopadowe porzeczeki*, tłum. A. Michalczyk-Podlecki, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.

wiejskim chłopcu Hansu (Jörgen Liik), ale ojciec Liiny nalega, aby dziewczyna poślubiła o wiele starszego Endliego (Taimo Kõrvemaa).

Kontekst mistyczny zbliża fabułę filmu Sarneta do konwencji *fantasy* z elementami tak zwanego *folk horroru*. Ta konwencja przywołuje tradycje, wierzenia i folklor niższych warstw społecznych, głównie pochodzenia wiejskiego, i upomina się o narracje zdominowane przez kulturowe centrum. Elementy kulturowe występujące w narracjach takich filmów mogą być także interpretowane jako przejaw oporu przeciwko obcej dominacji i symbol walki o zachowanie własnej tożsamości i wolności. Jednocześnie konwencja *folk horroru* ukazuje bogactwo marginalizowanych kultur autochtonicznych. Zakorzenione w kulturze przedchrześcijańskiej elementy folklorystyczne, pieczołowicie odtworzone w *Listopadzie*, na poziomie narracyjnym służą do tworzenia *suspensu*. Jednocześnie wzmacniają one tożsamościowy charakter filmu, który w tym przypadku nie wynika z wiernego odtworzenia realiów historycznych czy epatowania treścią o charakterze narodowo-patriotycznym. Dzieło Sarneta eksploruje metafizyczną kondycję członków czasoprzestrzennie odosobnionej społeczności i stanowi specyficzne studium autostereotypów wyrażonych przez formę filmową. Niemniej jednak, koncentracja na wątku miłosnym sprawia, że dominującą pozycję w narracji dzieła Sarneta zajmuje aspekt melodramatyczny.

Przesunięcie akcentu z historyzmu na mistycyzm sprawia, że wymiar tożsamościowy narracji tego filmu wymyka się paradygmatycznemu, metahistorycznemu jej ujęciu. Niefiguracywność narracji *Listopada*, jej anegdotyczność, absurdalność i świadome wydobywanie negatywnie kojarzonych cech „narodowego charakteru” Estończyków lokują narrację filmu w obrębie schematu satyrycznego. Jednocześnie w dziele Sarneta odnajdziemy elementy komedii (przedstawianie i tolerowanie wszystkich stron konfliktu; dążenie do harmonii i zachowania ogólnie przyjętych wartości, nawet jeśli mają negatywne konotacje), tragedii (nieudana miłość Liiny doprowadza do symbolicznego upadku bohaterki; dualizm aksjologiczny większości bohaterów doprowadzający do dramatycznych skutków) oraz schematu epickiego (czytelne analogie i koherentna symbolika). Brak dominującej perspektywy fokalizacyjnej umożliwia postrzeganie zróżnicowanej społeczności wiejskiej jako zbiorowego podmiotu fokalizacyjnego, skupiającego w sobie cechy przypisywane Estończykom przez nich samych. Uniwersalność narracyjna idąca w parze z wielością odwołań do kultury narodowej Estonii i jej korzeni sprawia, że film Sarneta ma charakter w dużej mierze lokalny i społecznie integrujący.

Umowność ram historycznych narracji *Listopada* i koncentracja na aspektach folklorystycznych i metafizycznych nie pozwala dokładnie zdefiniować tożsamościowego charakteru narracji filmu na poziomie przyjętej metodologii. Warto jednak odnotować, że koncepcja wizualna dzieła Sarneta oparta jest na zdjęciach i filmach Johanna Pääsukego uznawanego za jednego z twórców estońskiego kina³⁸³. Pääsuke wykonał kilkaset zdjęć, które w drobnych szczegółach odzwierciedlają byt mieszkańców różnych regionów Estonii na początku XX wieku, równocześnie realizując filmy etnograficzne we współpracy z Estońskim Muzeum Narodowym. Stylizowanie wnętrza i charakteryzacja bohaterów filmu Sarneta, polegająca na fotograficznych i filmowych materiałach autorstwa Pääsukego, ożywia medialnie utrwaloną w pamięci zbiorowej estońskość i definiuje charakter tożsamościowy tego dzieła.

Postać Johanna Pääsukego, oprócz uznania historyków filmu i fotografii, licznych wystaw muzealnych (realizowanych również w Polsce) i innych inicjatyw artystycznych z nią związanych, doczekała się również „ekranizacji” – w 2019 roku powstał film *Self-Made Cameraman* (est. *Johannes Pääsukese tõeline elu*, reż. Hardi Volmer) luźno interpretujący twórczą aktywność reżysera i fotografa. W 1912 roku Johannes Pääsuke (w filmie w jego rolę wcielił się Ott Sepp) spełnia misję uwiecznienia życia i obyczajów w odległym zakątku znajdującej się pod panowaniem rosyjskim Estonii, w regionie Setomaa. Po powrocie dysponował zaledwie siedmioma minutami materiału filmowego, mimo że wykonał ponad 1300 zdjęć. Zrealizowane w konwencji komediowego filmu przygodowego dzieło Volmera przybliży potencjalne scenariusze o perypetiach materiałów filmowych stworzonych przez Pääsukego.

Młody Pääsuke, dostając zlecenie od Muzeum Narodowego, wraz z asystentem Harrim Volterem (Märt Avandi) wyruszają w etnograficzną ekspedycję do wioski zamieszkałej przez przedstawicieli ugrofińskiego narodu Setu. Wymiar tożsamościowy tego filmu kształtuje się na kilku poziomach, choć pozostaje zależny od aktywności wewnątrznarracyjnej głównego podmiotu percypującego – Johanna. Przede wszystkim rozpoznawalna postać Pääsukego stanowi łącznik międzykulturowy i międzypokoleniowy. Realizację filmu o postaci historycznej w takim kluczu można potraktować jako jej ponowną nobilitację. Pääsuke-postać historyczna kojarzy się z pracami o tematyce etnograficznej, które odegrały dużą rolę w kreowaniu modeli

³⁸³ Temu twórcy przypisuje się stworzenie pierwszego estońskiego filmu fabularnego *Karujaht Pärnumaal* (*Polowanie na niedźwiedzia w Pärnuma*, 1914), w którym w satyryczny sposób zostali przedstawieni bałtyccy Niemcy i ich trudne relacje z pragnącymi wolności Estończykami.

autopercepcji historycznej współczesnych Estończyków. Pääsuke-bohater filmowy, realizując swoją pasję, medialnie utrwała cenne elementy materialnej i niematerialnej kultury mieszkańców przedstawionego regionu, a poprzez interakcję z mieszkańcami umożliwia widzowi – w przetworzonej medialnie formie – poznanie kultury i języka narodu Setu.

Tożsamość mieszkańców setuskiej wioski krystalizuje się w opozycji do prób immersji kulturowej inicjowanych przez Estończyków – głównie Johannesesa, który zakochuje się w setuskiej dziewczynie. Zatrącanie się w obcości sprawia, że różnice kulturowe stają się bardziej widoczne i łatwiejsze do uchwycenia. W filmie Volmera, przy pomocy humoru sytuacyjnego, ukazane zostały różnice między Estończykami a Setu – na poziomie obyczajów i tradycji, wiary, języka itd.

Podobnie jak poprzednie dwa opisane w tym podrozdziale filmy, dzieło Volmera nie posiada wyraźnego charakteru historycznego. Jest to swoista interpretacja życiorysu słynnej jednostki historycznej umieszczona w określonej konwencji gatunkowej niejako definiującej paradygmat narracyjny cechujący ten film. Na poziomie narracyjnym *Self-Made Cameraman* reprezentuje schemat komediowy oparty na tropie synekdochy. Efekt komiczny wydobywany jest z relacji między poszczególnymi wydarzeniami a szerszym kontekstem. Umieszczenie zachowań ludności setuskiej w kontekście reprezentowanych czasów (kontekst imperialny, oderwanie Estończyków postrzegających Setu jako naród zrusyfikowany lub nierozwinięty, co powoduje nieporozumienia komunikacyjne itp.) stwarza przyczynek do sytuacyjnych żartów i gagów. Jest to również przejaw synekdochy cechującej komediowy schemat fikcjonalizacji narracji historycznej. Film Volmera ma również cechy narracji społecznie integrującej, co jest dystynktywną cechą komedii w ujęciu White’a. Pokazywanie różnorodności kulturowej, społecznej i etnicznej umożliwia uwzględnienie różnych perspektywy i doświadczeń poszczególnych społeczności. Skorelowane to jest z przedstawianiem uniwersalnych doświadczeń, z którymi można się identyfikować niezależnie od pochodzenia czy statusu społecznego. W *Self-Made Cameraman* między Estończykami a ludnością setuską, przy zachowaniu odrębności tożsamościowej, rozwija się kulturowy dialog. Po umieszczeniu go w szerszym kontekście cechującym reprezentowane czasy (bycie pod panowaniem rosyjskim w okresie rozwoju samoświadomości estońskiej i ruchów niepodległościowych) stanowi silną aluzję do konsolidacji międzyetnicznej, konstytuującej odrębność od hegemonu.

Prawda i sprawiedliwość

Film *Prawda i sprawiedliwość* (est. *Tõde ja õigus*, reż. Tanel Toom, 2019) został stworzony w ramach programu EV-100 i zdobył największą liczbę widzów spośród wszystkich filmów wyprodukowanych w ramach wspomnianej inicjatywy³⁸⁴. Akcja filmu rozpoczyna się w 1872 roku wraz z przybyciem Andresa (Priit Loog) i Mari (Ester Kuntu), młodej rodziny, na ziemię, którą po zakupie planują przekształcić we własną małą Arkadię. Okazuje się jednak, że teren ten jest regularnie zalewany z powodu niedawnych nieprzemyślanych wycinek lasów, co powoduje konieczność przeprowadzenia prac melioracyjnych. Andres mimo to jest gotowy do pracy dzień i noc, aby zrealizować swoje marzenie, a oddana Mari stara się dorównać mężowi, i nawet będąc w ciąży, ciężko pracuje. Oprócz przyrody, na przeszkodzie Andresowi staje nieznosny sąsiad Pearu (Priit Võigemast), zwany też „rosyjskim gospodarzem”, który zmusił do przeprowadzki kilku poprzednich właścicieli ziemi. Zdeterminowany Andres usiłuje zrobić z prostackiego pijaka Pearu swojego sprzymierzeńca, co w konsekwencji doprowadza do konfliktu i uciążliwych procesów sądowych.

Niezachwiana prawdomówność Andresa staje się problemem dla niego samego i jego rodziny, ale to nie studzi jego determinacji. Tytułowej prawdy i sprawiedliwości poszukuje w Biblii, jedynej księdze, jaką ma w domu, próbując jednocześnie odnaleźć w niej uzasadnienie własnych czynów i decyzji. Życie w gospodarstwie Andresa stopniowo ulega poprawie, choć nie obchodzi się bez tragedii (po urodzeniu kolejnego dziecka Mari ciężko choruje i umiera), poważnych konfliktów i moralnych sprzeczności.

Prawda i sprawiedliwość jest adaptacją powieści o tym samym tytule autorstwa klasyka literatury estońskiej A. H. Tammsaare – eposu nawiązującego do rozwoju samoświadomości Estończyków na przełomie XIX i XX w. Powieść Tammsaare jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł estońskiej literatury, w której ukazana została więź człowieka i przyrody przez pryzmat etosu pracy³⁸⁵. Walka Andresa o lepszy byt może się kojarzyć z próbami zachowania własnej tożsamości przez ciemniejącą ludność estońską, aczkolwiek – podobnie jak w *Self-Made Cameraman* – kontekst imperialny i kolonialny nie jest wyraźnie zarysowany. Wizualna wiarygodność dzieła Tooma i jego intensywność narracyjna, wielowymiarowość bohaterów, nieustannie, ale

³⁸⁴ W roku premiery film uplasował się na pierwszej pozycji zestawienia najbardziej oglądanych filmów w estońskich kinach z wynikiem ok. 268 tys. widzów, tym samym stając się najchętniej oglądanym filmem estońskim wszech czasów.

³⁸⁵ P. Pungas-Kohv, E. Soovik, dz. cyt., s. 298.

powściągliwie komunikujących się ze sobą – wszystko to sprawia wrażenie spójnej całości w kontekście zarówno historycznym, jak i tożsamościowym.

Epicki charakter pierwowzoru literackiego w dużej mierze zdeterminował cechy warstwy narracyjnej niemal trzygodzinnego dzieła Tooma. Akcja filmu obejmuje szeroki zakres czasowy i tematyczny. Na przestrzeni niemal 25 lat przedstawione zostały różnorodne wydarzenia i losy wielu postaci. Fabuła *Prawdy i sprawiedliwości* składa się z kilku równoległych wątków i wątków pobocznych, które łączą się w kompleksową opowieść. Elementy fabuły spaja postać Andresa, który poszukuje we własnym życiu tytułowych wartości i arbitralnie narzuca własną aksjologię innym. Despotyczna postawa mężczyzny uniemożliwia innym bohaterom samorealizację. Andres, usprawiedliwiając swoje decyzje i zachowania postulatami ewangelicznymi, próbuje utwierdzić własną wizję świata poprzez równoległe narzucanie jej innym. Bohater pełni funkcję wewnątrztekstowego fokalizatora, ale z uwagi na brak typowych technik subiektywizacji narracyjnej nie można jednoznacznie stwierdzić, który typ fokalizacji reprezentuje. Z jednej strony, świat przedstawiony *Prawdy i sprawiedliwości* nie jest przefiltrowany przez perspektywę żadnego z bohaterów, z drugiej strony hegemoniczna postać Andresa zajmuje centralną pozycję w opowieści snutej w dziele Tooma, spaja jej wątki i w dużej mierze decyduje o losach innych postaci (w szczególności rodziny).

Narracja epicka cechuje się użyciem podniosłego języka, często z użyciem epitetów, metafor i innych środków stylistycznych, które nadają tekstowi rozmach i majestatyczność. Filmy epickie charakteryzują się wielką skalą narracyjną, obejmującą spektakularne sceny, bogatą fabułę i poważne tematy, które często osadzone są w kontekście historycznym lub mitologicznym. Dodatkowo filmową narrację epicką nierzadko cechuje emocjonalna intensywność angażująca widza na wielu poziomach. Epicki (anty)bohater Andres funkcjonuje w hermetycznym świecie, który metonimicznie można odczytać jako ogólny obraz ówczesnej, wiejskiej Estonii. Odludna wioska zatracona wśród mokradeł jest rodzajem mikrokosmosu, w którym funkcjonuje zwarta grupa bohaterów. Na poziomie symbolicznym jest to odzwierciedlenie dawnej Estonii [ilustracja 5.1.]. Na przestrzeni wieków, aż do momentu odzyskania niepodległości po pierwszej wojnie światowej, Estończycy nie posiadali własnej państwowości, a rozwój samoświadomości narodowej naznaczony był trudem poszukiwań – w tym etycznych i moralnych, jak w przypadku Andresa. Hermetyczność lokalizacyjna filmu Tooma nie przesądza o jego kameralności, wręcz przeciwnie, ukazane w szerokich ujęciach krajobrazy, stanowiące obrazową kwintesencję Estonii, definiują epicki charakter filmu.

Prawda i sprawiedliwość wieloaspektowo porusza tematy, które tradycyjnie występują w obrębie tekstów kultury zaliczanych do kategorii epickiej. Szczególne miejsce zajmuje ukazanie relacji człowieka z przyrodą. Cykl życia człowieka jest ściśle skorelowany z cyklem natury, co w dziele Tooma podkreślone jest poprzez wizualne akcentowanie zmieniających się pór roku i zmian sposobów funkcjonowania człowieka w zależności od warunków naturalnych. Sceny narodzin przeplatają się ze scenami śmierci, ciężka praca na nieustannie zalewanych polach zestawiona jest ze spędzaniem czasu w karczmie, w której kipi lokalne życie społeczne, a rzadkie chwile wytchnienia podczas świąt skonstrastowane są z ponurością wiejskiej rutyny. Istotnym elementem tożsamości w filmie jest silna więź bohaterów z ziemią, której uprawa i troska o nią są źródłem życia, ale także trudności i konfliktów. Na poziomie ogólnym film ukazuje bogactwo tradycji estońskiej społeczności wiejskiej, odzwierciedlając jej unikalny charakter i specyfikę.

W filmie poruszone są również kwestie wiary i jej instrumentalnego, oportunistycznego traktowania – w szczególności dotyczy to Andresa. Można przypuścić, że jest to komentarz autorski odnośnie kwestii tożsamościowych, które nie są bezpośrednio poruszane w tym filmie, występują jedynie na poziomie implicytnym. Estonia jako kraj przeważnie ateistyczny nie opiera swojej strategii tożsamościowej na kwestiach wiary chrześcijańskiej, aczkolwiek jest ona nieodłącznym elementem tradycji. Andres buduje swoją tożsamość na postulatach ewangelicznych, które w jego interpretacji nabierają uniwersalnego znaczenia, stają się specyficznym „wytrychem” umożliwiającym dążenie do postawionego celu. Niemniej jednak, doprowadza to do osobistego kryzysu tożsamości bohatera. *Prawda i sprawiedliwość* opatrzona została kłamrą narracyjną. Na początku i na końcu filmu bohater prowadzi wewnętrzny monolog będący formą spowiedzi Andresa, który po latach zaczyna wątpić w słuszność swojej postawy wobec siebie i świata. Jest to również jeden z niewielu przejawów zastosowania subiektywizacji w tym filmie wskazujących na obecność wewnątrznarracyjnego podmiotu percypującego [ilustracja 5.2.].

Film porusza także tematy związane z walką o godność jednostki oraz walką o sprawiedliwość społeczną, co może być interpretowane jako odzwierciedlenie dążeń Estończyków do niepodległości i równości społecznej. Andres despotycznie eliminuje wszelkie przejawy niezgodności z jego „ideologią” życiową, której sensem – według samego bohatera – jest dążenie do tytułowych prawdy i sprawiedliwości. Niemniej jednak jego wielokrotne kłamstwa lub przeinaczanie prawdy (na przykład składanie fałszywych

zeznań popartych cytatami biblijnymi w sądzie przeciwko Pearu) lub próby kontrolowania innych (swojej służącej, a po śmierci Mari drugiej partnerki, która wciąż kocha swojego doprowadzonego do samobójstwa chłopaka; inicjowanie konfliktu z córką, która zakochała się w synu przeciwnika, przez co została wygnana z domu) tworzą podłoże do wspomnianego kryzysu tożsamościowego i nie doprowadzają bohatera do zrealizowania tytułowych postulatów.

Dualizm aksjologiczny i przyczynowo-skutkowa zależność między częściami opozycyjnymi sprawiają, że narracja *Prawdy i sprawiedliwości* posiada również cechy paradygmatu tragicznego. Tragiczno-epicki charakter narracji filmu sprawia, że film wyzuty jest z bezwzględnie afirmującego spojrzenia na kwestię tożsamości estońskiej. Jest on natomiast artystyczną interpretacją ważnego tekstu kultury narodowej Estończyków dekonstruującą romantyczny mit tożsamościowy i ukazującą koncept tożsamości i jej poszukiwania w świetle krytycznym. Poprzez to *Prawda i sprawiedliwość* staje się nie tylko opowieścią o konkretnej rodzinie czy wydarzeniach historycznych, ale także studium tożsamości narodowej i kulturowej Estończyków oraz ich relacji z własną ziemią i tradycją.

Prawda i sprawiedliwość



Ilustracja 5.1. Współzależność człowieka i przyrody jako immanentna cecha tożsamości warunkująca postawy i czyny bohaterów

1906

Król niewiernych

Film *1906* (reż. Gatis Šmits, 2019) powstał w ramach programu *Latvija 100*. Akcja filmu rozgrywa się jesienią tytułowego roku, kiedy siły socjaldemokratyczne walczące przeciwko absolutyzmowi carskiemu w trakcie rewolucji 1905 roku ponoszą klęskę. Tylko jedno ugrupowanie rewolucyjne uparcie próbuje kontynuować walkę i planuje brawurowy napad na skarbiec jednej z ryskich fabryk. Do ugrupowania należy młody Pelēkais (Mārtiņš Kalita), którego dominująca pozycja w narracji jest zarysowana już na samym początku filmu Šmitsa pozbawionego klasycznego ujęcia ustanawiającego. W zamian dzieło rozpoczyna zbliżenie na roztargnionego Pelēkaisa, który po chwili znajduje się w gronie innych rebeliantów grzejących się przy ognisku. Następną sceną przedstawia wysiedlenie zamożnej młodej kobiety – jest nią przyszła miłość Pelēkaisa, nauczycielka i poetka Violeta (Inese Pudža) – i jej krewnej z dworku. Jest to punkt inicjujący narrację *1906*, który nakreśla charaktery bohaterów i ustala stopień ich uwikłania w dalszą akcję. Opisana sekwencja rozpoczynająca dzieło Šmitsa zawiera klarowną sugestię o dominującym podmiocie skupiającym elementy narracyjne filmu, którym jest Pelēkais.

W filmie został dokładnie odtworzony industrialny klimat Rygi na początku XX wieku. Stanowi to podstawę uhistorycznienia narracji filmu *1906*. Niemniej jednak, drobiazgowa rekonstrukcja realiów dawnej epoki nie sprawia, że film Šmitsa nabiera charakteru tożsamościowego. Dzieje się tak, między innymi, z uwagi na sprowadzenie narracji filmu do sztywnych schematów gatunkowych, które nie współgrają z warstwą historyczną filmu. Akcja *1906* pod kątem narracyjnym stanowi mieszankę *heist film* i melodramatu o czytelnej konstrukcji. Proces planowania napadu, jego realizacja i konsekwencje przebiegają równolegle z rozwojem relacji między Pelēkaisem i Violetą.

Mimo osadzenia narracji filmu w dokładnie zdefiniowanych realiach historycznych i politycznych, jej potencjał tożsamościowy nie został zrealizowany w pełni. Jeśli w zdecydowanej większości przeanalizowanych filmów tożsamość bohatera na różne sposoby wyłaniała się z narracji, to w filmie *1906* akcent jest przesunięty w stronę realizacji schematu właściwego specyficznej odmianie filmu kryminalnego. Kontekst historyczny, który może odnosić się do ważnych wydarzeń konstytuujących elementy paradygmatu tożsamościowego Łotyszy, pełni funkcję komplementarną wobec zasadniczej akcji filmu. Bohaterowie, poza odpowiadającym zaprezentowanym realiom

wyglądem i tematyką rozmów, z uwagi na specyficzny tryb opowiadania (ale również na poziomie znaków i symboliki) nie uzewnętrzniają swojej tożsamości narracyjnej.

Nieco inaczej kształtuje się sytuacja w filmie *Król niewiernych* (łot. *Nameja gredzens*, reż. Aigars Grauba, 2018). Tytuł filmu Grauby jest w pewnym sensie manifestacją tożsamościową. Pierścień Namejsa (po łotewsku *Nameja gredzens*), nazwany po imieniu średniowiecznego wodza Semigalii, łotewskiej krainy historycznej, stanowi jeden z materialnych symboli tożsamości łotewskiej. Pierścień ma kilka przeplecionych między sobą części, przypominających warkocz i reprezentują jedność krain historycznych tworzących współczesną Łotwę. Znaczenie tego artefaktu jest przejawem rekontekstualizacji historii i kultury. W 1936 roku podczas badań archeologicznych na kopcu Daugamale, leżącym nieopodal Rygi, odnaleziono dwa srebrne pierścienie. Znaleźiska w ówczesnym społeczeństwie łotewskim wywołały skojarzenia z istotnym motywem w kulturze międzywojnia, którym był pierścień Namejsa. Kilka lat przed sensacyjnym odkryciem archeologicznym, w 1931 roku, Aleksandrs Grīns opublikował powieść parahistoryczną o tytule *Nameja gredzens*, która stanowi interpretację historii Łotyszy, sugerującą, że pamięć o wodzu Semigalii i jego dziedzictwie mogła przetrwać nawet w XVII wieku. Popularność powieści i późniejszego spektaklu stworzonego na jej podstawie sprawiła, że na poły mityczna postać Namejsa stała się elementem patetycznego dyskursu patriotycznego w czasach dyktatury Kārlisa Ulmanisa. W tym czasie powstała moda na reprodukcje pierścieni odtwarzanych zgodnie z ówczesnymi wyobrażeniami o epoce Namejsa. Od tego momentu symbolizują one przynależność do narodu łotewskiego³⁸⁶.

Film Grauby jest kolejnym tekstem kultury, który reprodukuje dyskurs o ważnym elemencie tożsamości łotewskiej. Akcja filmu rozgrywa się w XIII-wiecznej, pogańskiej Semigalii, której niepokorni mieszkańcy muszą się mierzyć z najazdami chrześcijańskich wrogów. *Król niewiernych* rozpoczyna się niewiarygodną – z punktu widzenia historycznego – sceną. Syn nienazwanego papieża Maksis (James Bloor) zostaje wysłany przez ojca na podbój ziem należących do walczących o wolność Zemgałów (bałtyckiego plemienia, które niegdyś zamieszkiwało tereny Semigalii). Po krótkiej scenie inicjującej akcję filmu następuje sekwencja stanowiąca zwięzły wizualny opis bytu i obyczajów Zemgałów. W szczególności uwypuklono politeistyczne, pogańskie inklinacje plemienia – przedstawiono obrzędy pogrzebowe (odprowadzanie zmarłego łodzią „na drugą stronę

³⁸⁶ Zob. Z. Broka-Lāce, *Nameja gredzens*, <http://jvmm.lv/lasitava/nameja-gredzens/> [data dostępu: 22.04.2024].

Słońca”) czy gry zespołowe spajające społeczność przez wspólną zabawę. W taki sposób Zemgalowie są wyodrębniani jako grupa społeczna przeciwstawiona cywilizacji chrześcijańskiej, która próbuje poszerzyć swoje wpływy na ziemiach plemienia.

Paralela między światem chrześcijańskim a pogańskim wyznacza oś narracyjną dzieła Grauby i umożliwia kodyfikację postaw tożsamościowych poszczególnych postaci. Maksis podstępnie truje władcę Zemgalów – króla Viestursa (Egons Dombrovskis) – i jego syna. Na łożu śmierci król Viesturs przekazuje srebrny pierścień, symbol władzy, swojemu bratankowi Namejsowi (Edvin Endre), który przez społeczność Zemgalów – zgodnie z obyczajem – zostaje mianowany na króla. Akt przekazania pierścienia na poziomie narracyjnym jest również aktem symbolicznego mianowania bohatera do roli centralnej postaci filmu, wokół której skupiają się poszczególne elementy fabuły. Dodatkowo sam pierścień można potraktować jako tak zwany *MacGuffin*, którego posiadanie jest celem wszystkich przeciwstawnych stron konfliktu, przez co napędzana jest akcja filmu i tworzona specyficzna dynamika właściwa filmom przygodowym. Protagonista, po niespodziewanym objęciu władzy, zmuszony jest do pozostawienia spokojnego życia u boku ukochanej dziewczyny. Od tego momentu jako władca Zemgalów, musi stawić czoła niebezpieczeństwom płynącym od strony antagonisty Maksisa i krzyżaków, jednocześnie legitymizując swoją pozycję wśród własnej grupy.

Film przybiera formę legendarnej opowieści, która traci swoją wiarygodność historyczną na rzecz widowiskowości. W *Królu niewiernych* sporą część czasu ekranowego zajmują sceny batalistyczne. Poza dynamizacją akcji filmu i koniecznością wyłonienia zwycięzcy (i posiadacza legendarnego pierścienia), służą one stworzeniu wrażenia historyczności dzieła. Można wówczas się zastanowić nad jego tożsamościowym wymiarem. Film Grauby obfituje w nieścisłości historyczne (niedopasowanie wyglądu bohaterów do reprezentowanej epoki; brak historycznych dowodów na związek pierścienia z postacią Namejsa itd.), które mogłyby wykluczyć jego tożsamotwórczą wartość. Jednocześnie ujęta w rozpoznawalną i lubianą epicką konwencję opowieść o walce przodków współczesnych Łotyszy, Zemgalów, przeciwko obcym kulturowo najeźdźcom może służyć jako medialne narzędzie budowania świadomości historycznej i tożsamościowej.

Filmy reprezentujące czas przed ustanowieniem państwowości krajów bałtyckich i uformowaniem się nowocześnie rozumianej tożsamości narodów je zamieszkujących przybierają różne narracyjne formy podawcze. Może to wynikać z dowolności w interpretacji tematów z uwagi na brak skodyfikowanej (lub dominującej) perspektywy historiograficznej odnośnie podejmowanej w tych filmach tematyki. Umowność wydarzeń reprezentowanych w przytoczonych w tym podrozdziale przykładach nie umniejsza jednak ich waloru tożsamościowego. Podobnie jak literackie eposy narodowe, które stanowią istotny kulturowy i tożsamościowy punkt referencyjny, filmy o takiej tematyce mogą pełnić podobną funkcję, aczkolwiek obarczone są rygorem wiarygodności wizualnej, która definiuje perspektywę odbiorczą.

Zauważalna jest tendencja do skupiania się na bohaterach pochodzenia wiejskiego (lub fabułach rozgrywających się w takim środowisku) w kinie estońskim. Estonia ma bogate dziedzictwo wiejskie, które odegrało istotną rolę w kształtowaniu się tożsamości narodowej. Życie wiejskie, ujęte w ramy filmowej narracji historycznej, skorelowane jest z licznymi wyzwaniem społecznymi, takimi jak ubóstwo, izolacja, migracja do miast, utrata tradycji itp. Jest to tematyka o dużym znaczeniu tożsamościowym, którą jednocześnie można postrzegać w ujęciu postkolonialnym. W tym ujęciu wieś może być traktowana jako obszar, który był często marginalizowany lub wykluczany z głównego nurtu społecznego i politycznego, choć właśnie na terenach wiejskich dominacja obcych mocarstw była najbardziej dotkliwa. Bohaterowie wiejscy mogą być prezentowani jako symbole walki o autonomię, godność i prawo do decydowania o własnym losie. Ponadto wieś jest często kojarzona z naturą, spokojem i prostotą życia, co często jest tematem przewodnim lub tłem dla opowieści filmowych. Podobną tendencję, choć w nieco mniejszym stopniu, można zaobserwować również w kinie łotewskim, co może wynikać z podobieństwa doświadczeń historycznych Łotwy i Estonii (na przykład, dominacja kultury niemieckiej i marginalizowanie ludności autochtonicznej, co wpłynęło na strukturę społeczną). Jednocześnie w kinie litewskim ta tendencja jest słabo wyrażona. Można przypuszczać, że historia Litwy, postrzegana najczęściej przez pryzmat Wielkiego Księstwa Litewskiego, i mniejsze wpływy niemieckie czy rosyjskie, mogą wywoływać inne refleksje na temat tożsamości i relacji władzy niż historia Estonii czy Łotwy.

Podsumowanie

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej było wykazanie funkcjonalności koncepcji filmowych narracji tożsamościowych występujących w kinematografiach krajów bałtyckich od momentu ich pokomunistycznej instytucjonalizacji. Zawarte w poprzednich rozdziałach analizy filmowe potwierdziły występowanie wspomnianego zjawiska w kinie litewskim, łotewskim i estońskim na podstawie zaproponowanej na początku pracy doktorskiej metodologii opartej na interdyscyplinarnym spojrzeniu na narracyjną konstrukcję filmów o charakterze tożsamościowym i tożsamotwórczym. Połączenie różnych teorii badawczych – hermeneutycznej refleksji Paula Ricoeura, metahistorycznej optyki Haydena White’a i fragmentów teorii narratologicznych – pozwoliło wydobyć ten charakter w przeanalizowanych filmach pochodzących z krajów bałtyckich.

Jak ustaliłem wcześniej, filmowa narracja tożsamościowa opiera się na paradygmacie, który można rozumieć jako wzorzec lub model stanowiący podstawę narracyjną dzieła filmowego. Oczywistym skojarzeniem z paradygmatem narracyjnym jest kategoria gatunku filmowego, która jednak w przypadku analizowanych dzieł o tematyce historycznej jest niewystarczająca. Paradygmatyczny charakter tak zwanych filmów historycznych sugeruje ich konstrukcyjną powtarzalność opartą o stale występujące cechy narracyjne, stylistyczne i tematyczne. Taka zależność dostrzegalna jest również w odniesieniu do litewskich, łotewskich i estońskich filmów o tematyce historycznej, które były przedmiotem analiz.

Paradygmatyczny charakter narracji przeanalizowanych dzieł filmowych wynika z repetytywności dającej się osadzić w ramach refleksji metahistorycznej. White proponuje pewnego rodzaju metajęzyk pozwalający nie tylko opisać historię, ale również ją opowiedzieć, przekazać medialnie poprzez jej fikcjonalizację. Funkcją w taki sposób skonstruowanej opowieści jest podmiot narracyjny skupiający wokół siebie elementy tejże narracji – mowa, oczywiście, o fokalizatorze. Współgranie tych elementów narracyjnych z aspektami historycznymi, kulturowymi i instytucjonalnymi sprawia, że podmiot fokalizujący od samego początku lub stopniowo przybiera tożsamość narracyjną, która – jak pisał Paul Ricoeur – wynika z trybu narracyjnego i nierzadko posiada charakter wspólnotowy (poprzez operowanie *śladami* kulturowymi, budującymi kontekst opowieści narracyjnej), co przemawia na rzecz tożsamotwórczego charakteru przeanalizowanych filmów.

Poniższe zestawienie wszystkich przeanalizowanych filmów (w kolejności analizy) daje dosyć jednolity obraz filmowych narracji tożsamościowych powstałych w krajach bałtyckich – zob. Tabela 2. W zestawieniu wyraźnie dominuje schemat tragedii (niekiedy w połączeniu z innymi schematami). Wspomniany schemat bazuje na tropie metonimii, a więc reprezentuje relacje częściowo-całościowe. Analizy filmowe pokazały tendencję do formalnego i narracyjnego wyodrębnienia zdefiniowanego podmiotu percypującego (fokalizatora). Podmiot ten, funkcjonując w zakorzenionej w szerszym kulturowym, społecznohistorycznym i instytucjonalnym kontekście przestrzeni filmowej, uzewnętrznia swoją tożsamość narracyjną, która jednocześnie jest przykładem określonej postawy tożsamościowej. Tożsamość narracyjna podmiotu percypującego w dużej mierze inicjowana jest przez odpowiedni tryb narracyjny. W przypadku tragedii tożsamość narracyjna fokalizatora, która na poziomie metonimicznym stanowi reprezentację tożsamości narodowej, wyłania się z niedających się pogodzić sprzeczności, będących najczęściej wynikiem niekompatybilności aksjologicznej przeciwstawnych stron (na przykład, bohater *contra* wrogi system).

Jednocześnie występowały inne rodzaje fikcjonalizacji narracji historycznej. W przypadku narracji epickich tożsamość fokalizatora krystalizowała się w trakcie walki – często faktycznej, gdyż spora część tych narracji dotyczyła tematyki wojennej. Walka ta dotyczyła obrony własnej aksjologii, której punktem referencyjnym nierzadko były podstawowe wyróżniki tożsamościowe, takie jak język, zbiorowe praktyki kulturowe (obchody świąt, udział w obrzędach itp.), historia i kultura (wzmianki o członkach rodziny z poprzednich pokoleń, którzy żyli w ważnych z punktu widzenia tożsamościowego okresach; nawiązania do tradycji, folkloru, obyczajów), terytorium (identyfikowanie się z krajobrazem, geografią miejsca urodzenia i/lub zamieszkania itp.), symbolika narodowa i inne.

W przypadku schematów komedii i satyry focalizator najczęściej był skonfrontowany z członkami społeczności, wewnątrz której funkcjonował i z którą współdzielił niektóre z wymienionych wyżej wyróżników. Jeśli w przypadku schematu epickiego focalizator najczęściej uzyskiwał lub odzyskiwał kontrolę nad rzeczywistością, to w narracjach opartych na schemacie satyrycznym lub komediowym do takiego typu ustanowienia/przywrócenia ładu z reguły nie dochodziło. Takiego rodzaju narracje tożsamościowe ukazują złożoność świata, w którym porusza się bohater-fokalizator. Unaoczniają one zawłość kwestii tożsamościowej – tożsamość w tych filmach nie jest bowiem nacechowanym wyłącznie pozytywnie monolitem, posiada różne odmiany i

sposoby manifestowania. Niezależnie jednak od zastosowanego w konstrukcji narracyjnej filmów schematu, kwestie tożsamościowe były łatwo kodyfikowalne, między innymi z uwagi na występowanie (w większości przypadków) zdefiniowanych fokalizatorów, którzy reprezentowali różnorakie postawy tożsamościowe w określonych sytuacjach narracyjnych.

Tabela 2. Zestawienie przeanalizowanych w pracy doktorskiej filmów z uwzględnieniem zastosowanych schematów fikcjonalizacji

Tytuł filmu (polski/międzynarodowy)	Tytuł oryginalny	Reżyser	Kraj produkcji	Rok produkcji	Tematyka	Schemat fikcjonalizacji
Burza dusz	Dvēseļu putenis	Dzintars Dreiberģs	Łotwa	2019	wojenna	epicki
1944	1944	Elmo Nüganen	Estonia Finlandia	2015	wojenna	tragedia
Noc ojca	Tēvs Nakts	Dāvis Sīmanis	Łotwa	2018	wojenna; Holokaust	epicki tragedia
Wygnańcy	Pelnu sanatorija	Dāvis Sīmanis	Łotwa Litwa	2016	psychologiczna; wojenna	tragedia
Zima	Talve	Ergo Kuld	Estonia	2020	obyczajowa; wojenna	komedia
Purpurowa mgła	Purpurinis rūkas	Raimundas Banionis	Litwa	2019	ruch oporu	tragedia
O zmierzchu	Sutemose	Šarūnas Bartas	Litwa Francja Serbia Czechy Łotwa Portugalia	2019	ruch oporu	tragedia
Nova Litwania	Nova Litwania	Karolis Kaupinis	Litwa	2019	psychologiczna; polityka w okresie międzywojnia	tragedia
U progu wojny	O2	Margus Paju	Estonia Finlandia Łotwa Litwa	2020	psychologiczna; polityka w okresie międzywojnia	tragedia satyra
Malarz szyldów	Pīlsāta pi upis/ Pīlsēta pie upes	Viesturs Kairiņš	Łotwa Czechy Litwa	2020	obyczajowa; polityka w okresie międzywojnia	tragedia komedia
Dream Team 1935	Sapņu komanda 1935	Aigars Grauba	Łotwa Szwajcaria	2012	sportowa	epicki komedia
Bille	Bille	Ināra Kolmane	Łotwa	2018	dorastanie; psychologiczna	tragedia
Homo Novus	Homo Novus	Anna Viduleja	Łotwa	2018	dorastanie; obyczajowa; psychologiczna	komedia satyra
Mała towarzyszka	Seltsimees laps	Moonika Siimets	Estonia	2018	dorastanie; represje stalinowskie	tragedia

Kronika Melanii	Melānijas hronika	Viesturs Kairišs	Łotwa Czechy Finlandia	2016	represje stalinowskie	tragedia
Na skrzyżowaniu wiatrów	Risttuules	Martti Helde	Estonia	2014	represje stalinowskie	tragedia
Świt	Ausma	Laila Pakalniņa	Łotwa Polska Estonia	2015	represje polityczne; psychologiczna	tragedia satyra
Szare śniegi Syberii	Tarp pilkų debesų/ Ashes in the Snow	Marius A. Markevicius	Litwa	2018	represje stalinowskie	epicki
Sermierz	Vehkleja	Klaus Härö	Finlandia Estonia Niemcy	2015	represje polityczne; dorastanie; psychologiczna	epicki
Dysydenci	Sangarid	Jaak Kilmi	Estonia Finlandia Łotwa	2017	kryzys systemu; migracja; asymilacja kulturowa	satyra
Żegnaj, ZSRR!	Hüvasti, NSVL!	Lauri Randla	Estonia Finlandia	2020	dorastanie; kryzys systemu; transformacja ustrojowa	satyra
Raj'89	Parādīze '89	Madara Dišlere	Łotwa	2018	dorastanie; kryzys systemu; transformacja ustrojowa	epicki
Seneca's Day	Senekos diena	Kristijonas Vildžiūnas	Litwa, Łotwa, Estonia, Rosja	2016	dorastanie; kryzys systemu; psychologiczna	tragedia
Isak	Izaokas	Jurgis Matulevičius	Litwa	2019	psychologiczna; Holokaust	tragedia
Emilia	Emilija iš Laisvės alėjos	Donatas Ulvydas	Litwa	2017	opór antysystemowy; psychologiczna	epicki tragedia
The Riddle of Jaan Niemand	Põrgu Jaan	Kaur Kokk	Estonia	2018	psychologiczna	tragedia
Listopad	November	Rainer Sarnet	Estonia Polska Holandia	2017	fantasy	satyra komedia tragedia
Self-Made Cameraman	Johannes Pääsukese tõeline elu	Hardi Volmer	Estonia	2019	biograficzna; etnograficzna	komedia
Prawda i sprawiedliwość	Tõde ja õigus	Tanel Toom	Estonia	2019	obyczajowa	epicki tragedia
1906	1906	Gatis Šmits	Łotwa	2018	kryminalna; obyczajowa	-
Król niewiernych	Nameja gredzens	Aigars Grauba	Łotwa Wielka Brytania	2018	wojenna; obyczajowa	epicki

Filmowe reprezentacje przeszłości przeanalizowane w tej pracy stanowią doskonałe odzwierciedlenie historiofotii. Historię ujętą w ramy dyskursu filmowego można również traktować jako przejaw opisaną przez Pierre'a Norę historii drugiego

stopnia, która nie sprowadza się do badania bezpośrednich przyczyn wydarzeń i procesów historycznych jako takich, lecz skupia się na ich konstruowaniu, nadawaniu im znaczeń i siły sprawczej. Historia drugiego stopnia – jak zresztą „tradycyjna” historia – jest uzewnętrzniana poprzez przekazy medialne. Dotyczy to również przekazów filmowych, w których oglądamy przetworzoną medialnie wizję historii. Znaczenia płynące z treści takich filmów mogą być nadawane odgórnie (przez twórców czy instytucje publiczne finansujące powstanie takich filmów) lub oddolnie (przez odbiorców). Podobny mechanizm dotyczy również sytuacji odbiorczych, w których przebiega recepcja takich filmów, czego przykładem były programy bałtyckich instytutów filmowych z okazji stulecia niepodległości tych krajów.

Koncept tożsamości narodowej jest kategorią złożoną i dyskusyjną. Jest to pewne zagrożenie badawcze. W społeczeństwach wielokulturowych i wieloetnicznych, tożsamość narodowa odzwierciedla ich różnorodność etniczną, językową i kulturową, przez co jest niejednorodna i może umykać paradygmatycznym ujęciom badawczym i analitycznym. Dodatkowo tożsamość narodowa może ewoluować i zmieniać się w czasie w odpowiedzi na zmieniające się warunki społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturowe. Ze względu na różnorodność i dynamikę tożsamości narodowej, mogą występować sprzeczności wewnętrzne, zarówno na poziomie jednostkowym, jak i zbiorowym. Różnice w interpretacji historii, wartości czy priorytetów mogą prowadzić do sporów i dyskusji wewnątrz społeczności narodowej.

Kraje bałtyckie są zazwyczaj postrzegane jako kraje o jednorodnym składzie etnicznym, ale nie można ich nazwać monokulturowymi w pełnym znaczeniu tego słowa. Kraje te mają wysoki odsetek ludności autochtonicznej (tj. Estończyków, Łotyszy i Litwinów), co może sugerować jednorodność etniczną. Niemniej jednak, w każdym z tych krajów istnieją mniejszości narodowe, takie jak Rosjanie, Białorusini, Ukraińcy, Polacy i inne grupy mniejszościowe, które wpływają na różnorodność etniczną. Warto jednak odnotować, że ludność o pochodzeniu niebałtyckim jest przeważnie napływowa a jej obecność stanowiła (lub wciąż stanowi – choćby w przypadku ludności rosyjskiej na Łotwie) rodzaj kulturowego zagrożenia w odniesieniu do kultury autochtonów. Istnieją również wewnętrzne różnice regionalne w poszczególnych krajach bałtyckich, które mogą wpływać na różnorodność kulturową (przypadek Łatgalczyków na Łotwie czy Ingrianów albo Setu w Estonii). Relatywna homogeniczność etniczna i kulturowa krajów bałtyckich pozwala jednak wyróżnić kultury dominujące i zdefiniować ich ogólne cechy,

jednocześnie pozostawiając miejsce dla różnorodności kulturowej wynikającej z historycznego położenia narodów regionu.

Aspekt homogeniczności i różnorodności kulturowej i tożsamościowej ujęto również w analizowanych filmach. Poprzez skupianie się na narracyjnym wymiarze tożsamości bohaterów przeanalizowanych filmów, udało się uniknąć ambiwalencji w definiowaniu charakteru narracji wybranych dzieł. Bohaterowie-fokalizatorzy w większości przypadków posiadali i realizowali klarowne motywacje uwarunkowane tożsamościowo. Świadomość czynów i decyzji bohaterów, często w warunkach wymuszających podjęcie zdecydowanych kroków, świadczy o ich tożsamości. Dodatkowo wielość odwołań kulturowych na poziomie tekstu filmowego, jak i wymiar instytucjonalny, przemawiają na rzecz tożsamościowego charakteru narracji przeanalizowanych filmów.

Powyższe założenie pozwala stwierdzić, że narracje tożsamościowe mogą pełnić kluczową rolę w spajaniu – by posłużyć się terminem Benedicta Andersona – wspólnot wyobrażonych o charakterze narodowym. Takie wspólnoty są społecznie skonstruowane poprzez zbiorowe narracje, które kształtują poczucie przynależności i ponadindywidualnej tożsamości. Te narracje, częstokroć obejmujące mitologie narodowe, historię, symbole i wartości kulturowe, kreują wspólny system znaczeń, który integruje jednostki w ramach większej całości. W konsekwencji, narracje tożsamościowe wzmacniają solidarność wewnętrzną i stabilność społeczną, a także mogą służyć jako kulturowy mechanizm krystalizujący zewnętrzne (co jest niezwykle istotne zwłaszcza dzisiaj, w obliczu niepokojącej sytuacji w tym regionie geograficznym) i wewnętrzne zagrożenia. Analizy przeprowadzone w ramach pracy doktorskiej potwierdzają, że film odgrywa znaczącą rolę w tym procesie. Poprzez wizualizację historycznych wydarzeń oraz wizerunków tożsamościowych, filmy mogą kształtować (lub kwestionować) wspólną aksjologię oraz działać jako narzędzie edukacyjne, wyrażające zbiorowe doświadczenia i wzmacniające poczucie wspólnoty wśród widzów.

Kinematografie państw bałtyckich, po odzyskaniu przez te kraje niepodległości w 1991 roku, w znacznym stopniu wyzwoliły się spod polityczno-kulturowej dominacji Rosji, byłego hegemonu. Postkomunistyczne kino bałtyckie często porusza kwestie historyczne, społeczne i kulturowe specyficzne dla regionu, jednocześnie odcinając się od estetycznych i ideologicznych wpływów sowieckiej przeszłości. Relikty przeszłości i współczesna sytuacja polityczna wywierają jednak wpływ na twórczość filmową w tych

krajach, czego odbiciem jest podejmowana w przeanalizowanych filmach tematyka, którą można umieścić w ramach spojrzenia postkolonialnego.

Koncepcja metodologiczna, na której opierały się analizy filmowe, stanowi uniwersalne narzędzie analityczne w przypadku narracji o charakterze historycznym, wobec czego nie dotyczy jedynie kina krajów bałtyckich. Wyjątkowość charakteru filmowej narracji tożsamościowej definiowana jest poprzez opisaną przez Paula Ricoeura refigurację kulturowych „śladów”. Jest to w zasadzie proces modyfikacji i reinterpretacji treści lub form, zwykle w kontekście kulturowym lub artystycznym, i zastosowania ich w ramach określonego paradygmatu narracyjnego. W analizie tekstów kultury (w tym filmów), refiguracja może odnosić się do sposobu, w jaki treści, motywy czy symbole są przekształcane i modyfikowane w nowych kontekstach, co może prowadzić do powstania nowych znaczeń lub interpretacji (z uwzględnieniem specyfiki medium, w którym takie procesy zachodzą). Refiguracja może także dotyczyć zmiany lub przekształcenia tożsamości, wartości czy norm kulturowych w odpowiedzi na zmieniające się warunki społeczne, ekonomiczne czy polityczne. Ricoeurowskie „ślady” łączą czas uniwersalny z czasem narracyjnym, zatem bohater funkcjonujący wewnątrz narracji konstruuje swoją tożsamość zgodnie ze wspomnianym procesem tworzącym warstwę symboliczną i znaczeniową całego tekstu narracyjnego.

Znarratywizowanie tożsamości bohaterów, zidentyfikowanych jako fokalizatorzy w przeanalizowanych filmach, niemożliwe byłoby bez osadzenia jej w precyzyjnie zdefiniowanym, „zrefigurowanym” kontekście kulturowym charakterystycznym dla narodów bałtyckich. Zazwyczaj ten kontekst ujawniał się poprzez interakcję fokalizatora z otoczeniem. Wielokrotnie ukazywano sceny świętowania Bożego Narodzenia lub Wielkanocy, czyli świąt tradycyjnie postrzeganych jako rodzinne, choć bohaterowie nierzadko obchodzili te święta poza domem (na przykład na zesłaniu) w kręgu rodaków. Konsolidacyjna funkcja rodzinnych świąt została przeniesiona na makropoziom – symboliczną rodziną dla fokalizatora były osoby o tym samym pochodzeniu i podobnej aksjologii. Podobną rolę spełniały też liczne sceny spożywania jedzenia lub (rzadziej) alkoholu. W przeanalizowanych filmach licznie występowały również nawiązania do ważnych wydarzeń historycznych (głównie z uwagi na charakter narracji) i kulturowych (w szczególności tych związanych z kulturą muzyczną), których bohater był bezpośrednim uczestnikiem lub świadkiem. Buduje to dodatkowy odnośnik tożsamościowy dla fokalizatora i jednocześnie stanowi sygnał dla odbiorcy lokalnego,

który z uwagi na wielką wagę reprezentowanych wydarzeń z dużym prawdopodobieństwem rozpozna je i utożsami się z nimi.

Liczne są również nawiązania wizualne, których sens leży w płaszczyźnie implikacji znaczeniowej, ale ma duże znaczenie dla budowania kontekstu tożsamościowego. Dotyczy to wizualnych reprezentacji krajobrazów lub przestrzeni domowej. Przedstawianie łączności z miejscem, z którym fokalizator się identyfikuje, ma również wewnątrznarracyjną funkcję pamięciotwórczą. Ukazane za pomocą technik subiektywizacyjnych wspomnienia bohaterów często mają ściśle powiązanie z konkretnymi lokalizacjami przedstawionymi w określony sposób. Z tego też względu dużą rolę odgrywa topos domu, który stanowi dla bohaterów wielu z przeanalizowanych filmów podstawowy odnośnik tożsamościowy.

W przypadku przeanalizowanych filmów można również zaobserwować tendencję do wykorzystywania paratekstów (przeważnie w formie plansz z napisami), które znacząco poszerzają kontekst historyczny narracji filmów poprzez uzupełnianie informacji niewystępującej w warstwie wizualnej lub dialogowej. Parateksty, będąc komplementarnym sposobem na kreowanie świata przedstawionego filmu, służą również jako narzędzie interakcji z widzem. Informowanie o kontekście historycznym, w którym osadzona jest akcja filmu, może przyczynić się do poznawczego zaangażowania widza – w szczególności, że parateksty występujące w przeanalizowanych dziełach często nacechowane są emocjonalnie (zawierają informacje o ofiarach, negatywnych i trwałych skutkach określonych wydarzeń i ich wpływie na życie społeczeństwa itp.). Jest to również rodzaj przekazywania wiedzy odbiorcom nie znającym kontekstu historycznego obecnego w filmie – paratekst w formie planszy lub grafiki z napisami jest zwięzłą formą przekazania wiedzy historycznej, która pozwala lepiej zrozumieć często pomijane w powszechnej historiografii losy narodów krajów bałtyckich.

W pracy wielokrotnie pada sformułowanie „kraje bałtyckie” lub „kinematografie krajów bałtyckich”. Użycie takiego określenia w stosunku do Litwy, Łotwy i Estonii jest jak najbardziej zasadne. Wymienione kraje posiadają wiele wspólnych cech, które sankcjonują używanie zbiorczego określenia wobec nich. Oprócz geograficznego położenia i podobnej charakterystyki klimatycznej i przyrodniczej, kraje te łączą podobne doświadczenia historyczne (zwłaszcza w kontekście dominacji i wpływów obcych mocarstw), podobne wyzwania i cele po odzyskaniu niepodległości (budowa demokratycznych instytucji, transformacja gospodarcza i integracja europejska), jak również cele regionalne (wzmacnianie współpracy gospodarczej, bezpieczeństwa i

wspólnego głosu na arenie międzynarodowej). Chociaż każdy z tych krajów ma swoje unikalne cechy kulturowe, istnieją także podobieństwa w kulturze, tradycjach i językach, które wynikają z ich geograficznego i historycznego sąsiedztwa.

Czy podążając tym tropem, możemy mówić o wspólnym, bałtyckim paradygmacie filmowych narracji tożsamościowych? To zagadnienie podlega dyskusji. Z jednej strony, takie uniformistyczne podejście byłoby możliwe z uwagi na podobieństwo kulturowych „śladów” będących częścią narracyjnej refiguracji, co – jak ustaliłem wyżej – umożliwia wyłonienie tożsamości narracyjnej bohatera z opowieści, w której pełni funkcję fokalizatora. Wspólne lub podobne podłoże kulturowe i historyczne daje możliwość uogólniającego spojrzenia na tę kwestię. Jednocześnie ta zasada podobieństwa nie wynikałaby *stricte* z kontekstu kulturowego, a z uniwersalności mechanizmu narracyjnego, przyczyniającego się do tworzenia wymiaru tożsamościowego danego tekstu. Bałtycki charakter paradygmatu filmowej narracji tożsamościowej mógłby być tożsamy z paradygmatem potencjalnie przypisywanym innej kinematografii. Z tego względu można uznać, że kinematografie każdego z trzech krajów współdziela – na poziomie konstrukcyjnym – jeden paradygmat, którego nacechowanie kulturowe i instytucjonalne stanowi o jego odmienności i wyjątkowości.

Unifikujący charakter narracji tych filmów może wynikać z eksploatacji znanych wzorców gatunkowych właściwych filmom hollywoodzkim, co ułatwia identyfikację z głównymi postaciami i kluczowymi wątkami. Dodatkowo bliskość doświadczeń historycznych Litwy, Łotwy i Estonii sprawia, że występuje zbieżność tematyki podejmowanej w przeanalizowanych filmach. Źródłem unifikacji jest również wymiar instytucjonalny – bałtyckie instytuty filmowe pełnią decydującą rolę w kwestii dofinansowania produkcji filmowej, która jest sprowadzona do zdefiniowanych, wieloaspektowych procedur administracyjnych. Poza tym opisane wcześniej instytucje ściśle współpracują ze sobą, co między innymi przekłada się na rosnącą liczbę koprodukcji między krajami bałtyckimi.

Unifikacji na poziomie konstrukcji narracyjnej towarzyszy unikalny charakter kulturowy filmowych narracji historycznych. Można stwierdzić, że jest to przejaw heteroglosji. Ten termin lingwistyczny Michaiła Bachtina, odnosi się do sytuacji, w której w obrębie jednego języka współistnieją różne jego odmiany będące formami konceptualizacji świata za pośrednictwem słowa³⁸⁷. Na gruncie filmoznawczym tę

³⁸⁷ Zob. M. Bakhtin, *Discourse in the Novel*, w: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, tłum. C. Emerson, M. Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981, s. 259-422.

refleksję można rozpatrywać przez pryzmat języka filmowego rozumianego jako zespół formalnych i stylistycznych środków wyrazu, które w różnych konfiguracjach tworzą paradygmaty i konwencje formujące wypowiedź filmową. Elementy języka filmowego tworzą polifoniczny układ znaków i znaczeń, których funkcjonowanie wewnątrz tekstu filmowego, jak i poza nim, warunkują relacje intertekstualne i konteksty społeczno-kulturowe. To samo można powiedzieć o bałtyckich narracjach tożsamościowych. Na poziomie konstrukcji narracyjnej większość opisanych filmów mieści się w ramach stworzonej na podstawie wybranej metodologii paradygmatów, choć jednocześnie posiada wyraziste cechy dystynktywne wynikające z odmienności kontekstów kulturowych, historycznych i społecznych. Inaczej mówiąc, metajęzyk konstytuujący bałtyckie filmowe narracje historyczne posiada odmiany – idiolekty – konceptualizujące istotne zagadnienia tożsamościowe.

Na podstawie gruntownych analiz filmowych przeprowadzonych w ramach niniejszej pracy doktorskiej, możliwe jest stwierdzenie, że udało się uzyskać odpowiedzi na wszystkie postawione pytania badawcze, co zaowocowało potwierdzeniem wstępnych hipotez dotyczących unifikującego charakteru filmów pochodzących z obszaru krajów bałtyckich. Hipoteza o możliwości wykorzystania zastosowanego w pracy aparatu metodologicznego w ramach wielowymiarowych analiz filmowych narracji historycznych została sprawdzona. Jednocześnie potwierdziło się założenie o tożsamościowym charakterze narracji filmów pochodzących z krajów bałtyckich, które zostały wybrane zgodnie z ustalonymi kryteriami. Wartością mojej pracy jest również pochylenie się nad kinem krajów bałtyckim jako takim. Jest to pierwsze tak obszerne naukowe opracowanie zagadnień związanych ze współczesnym kinem litewskim, łotewskim i estońskim w polskiej humanistyce. Ustalenia zdefiniowane w rozprawie doktorskiej mogą być podstawą do dalszych badań w zakresie kulturoznawstwa, filmoznawstwa, jak również bałtystyki czy ugrofinistyki.

Bibliografia

- Annus E., *The Conditions of Soviet Colonialism*, „Interlitteraria” 2011, 2(16), s. 41-450.
- Assmann A., *From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past*, w: *Other People's Pain. Narratives of Trauma and the Question of Ethics. Cultural History and Literary Imagination*, vol 1, red. M. Modlinger, P. Sonntag, Bern: Peter Lang, 2011.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2015.
- Astruc A., *Narodziny nowej awangardy: Kamera-pióro*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.
- Bakhtin M., *Discourse in the Novel*, w: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, tłum. C. Emerson, M. Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bal M., *Deliver Us from A-Historicism: Metahistory for Non-Historians*, w: *Philosophy of History After Hayden White*, red. R. Doran, New York: Bloomsbury, 2009.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. A. Szwatoński i inni, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Baluch A., *Powieść inicjacyjna dla młodzieży - próba definicji (na przykładzie wybranych utworów)*, „Prace Historycznoliterackie” 1998, XII (197), s. 111-116.
- Bauman Z., *Identity in the globalising world*, w: „Social Anthropology” 2001, 9(2), s. 121-129.
- Bauman Z., *O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie*, w: „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” 2003, nr 1 (6), s. 9-25.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Beumers B., *Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?*, „Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavists” 2003, t. 62, nr 3, s. 441-454.
- Bieńskowska-Gołasa W., Gołasa P., *Turystyka filmowa jako element promocji regionu*, „Turystyka I Rozwój Regionalny” 2021, nr 15, s. 5-14.
- Birkholc R., *Fokalizacja w literaturze i filmie. W poszukiwaniu wspólnej płaszczyzny badań*, „Tekstualia” 2020, nr 1 (60), s. 93-112.
- Boka-Grūbe I., *Vēsturisko filmu mārkētings*, w: *Latvijas kinomāksla. Jaunie laiki, 1990-2020*, red. I. Pērkone, D. Rietuma, Rīga: Dienas Grāmata, 2021.

- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Boym S., *Nostalgia jako źródło cierpień*, tłum. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, Z. 1(352), s. 99-112.
- Brūveris K., *Alternative Networks of Globalisation: Latvian Neorealism in the Films of Laila Pakalniņa*, „Baltic Screen Media Review” 2016, 4, s. 38-59.
- Brūveris K., *Sport, cinema and the national imaginary in Dream Team: 1935*, „Studies in Eastern European Cinema” 2015, 8(1), s. 49-61.
- Bunkše E. V., *Reality of rural landscape symbolism in the formation of a post-Soviet, postmodern Latvian identity*, „Norsk Geografisk Tidsskrift”, 53:2-3, s. 121-138.
- Caillois R., *The Classification of Games*, w: *Sport: Readings from a Sociological Perspective*, red. E. Dunning, Toronto: University of Toronto Press, 1972.
- Crofts S., *Reconceptualizing national cinema/s*, w: *Film and Nationalism*, red. Alan Williams, New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.
- Crosson S., *Sport, film and national culture: an introduction*, w: *Sport, Film and National Culture*, red. S. Crosson, London/New York: Routledge, 2022.
- Donskis L., *Kraje bałtyckie w XXI wieku*, tłum. P. Łopatka, w: „Herito” 2015, nr 20, s. 114-121.
- Donskis L., *Troubled Identity and the Modern World*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Doran R., *Choosing the Past: Hayden White and the Philosophy of History*, w: *Philosophy of History After Hayden White*, red. R. Doran, New York: Bloomsbury, 2009.
- Douglas M., Wildavsky A., *Risk and Culture: An Essay on the Selection of Technological and Environmental Dangers*, Berkeley: University of California Press, 1983.
- Durys E., *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, 114, s. 193-211.
- Duvold K., Ekman J., *Nationality-driven Soviet Nostalgia: Determinants of Retrospective Regime Evaluation in the Baltic States*, „Twentieth Century Communism” 2016, 11(11), s. 43-66.
- Eberhardt K., *Oddychajcie pełną piersią*, „Ekran” 1968, nr 10, s. 11.
- Eberwein R., *The Hollywood War Film*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.
- Ellis J., *Visible fictions. Cinema. Television. Video*, London: Routledge, 2001.
- Erll A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.

- Gavelis R., *Wileński poker*, tłum. K. Pecela, Wojnowice: Wydawnictwo KEW, 2019.
- Gazda J., *Atlantyda wynurza się z otchłani*, „KINO” 1991, nr 11, s.28-29;
- Gazda J., *Litewska awangarda: Jonas Vaitkus*, w: „KINO” 1991, nr 1, s. 22-23.
- Gorlewska P., *Szukając kina, które da się oglądać*, „Ekran” 2017, t. 39, nr 5, s. 5-13.
- Higson A., *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków: Rabid, 2001.
- Jaanson K., Rohn U., *Film Branding: How the Estonia 100 umbrella brand influenced production, marketing and consumption of the Estonia 100 films*, “Baltic Screen Media Review” 2019, nr 7, s. 34-49.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.
- Kalniete S., *W butach do tańca przez syberyjskie śniegi*, tłum. M. Godyń, Kraków: Znak, 2015.
- Kancerevičiūtė A. (red.), *Kino litewskie. Wydanie specjalne z okazji Dni Filmu Litewskiego w Polsce 2015*, Vilnius: Litewskie Centrum Filmowe, 2015.
- Kapczynski J.M., *Negotiating Nostalgia: The GDR Past in Berlin Is in Germany and Good Bye, Lenin!*, „The Germanic Review: Literature, Culture, Theory” 2007, 82:1, s. 78-100.
- Kivirähk A., *Listopadowe porzeczki*, tłum. A. Michalczyk-Podlecki, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- Kurvet-Käosaar L., “*Who knows, will i ever see you again, ’ said the one-eyed duck.*” *Reflections on a Soviet childhood in Leelo Tungal’s life writing*, „Prose Studies” 2013, 1(35), s. 124-138.
- Kuźma D., *Pocztówka z Estonii: to dobry okres dla kraju* (wywiad z E. Lotman), w: „FilmPro” 2019, nr 2, s. 100-102.
- Laaniste M., *Sõjakaadrite sobitamine isamaa ekraanidele. Sõda taasiseseisvumisjärgses eesti mängufilmis*, „Methis. Studia humaniora Estonica” 2015, 12(15), s. 120-134.
- Laķe A., Brutāne L., Petkeviča K., *Collective and Individual Factors in the Development of Creative Ideas in Art: The Perspective of Film Directors*, “Filosofija. Sociologija” 2021, t. 32, nr 4, s. 407-416.
- Landy M., New Brunswick (red.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Jersey: Rutgers University Press, 2001.
- Leikuma I., *Latvian Identity*, “Acta Humanitaria Universitatis Saulensis” 2012, t. 14, s.51-64.

- Lipowieckij M., *Paralogii. Transformacji (post)modernistycznego dyskursu w russkiej kulture 1920-2000-kh godov*, Moskwa: Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2008.
- Łotysz S., *Pińskie błota. Natura, wiedza, polityka na Polskim Polesiu do 1945 roku*, Kraków: Universitas, 2022.
- Macionis N., *Understanding the film-induced tourist*, w: *International Tourism and Media Conference Proceedings. 24th-26th November 2004*, red. W. In Frost, G. Croy, S. Beeton, Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University, 2004
- Markowski M.P., *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu*, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2019.
- Matīsa K. (red.), *Latvijas Filmas, Latvijas Simtgadei/Latvian Films for Latvian Centenary*, Rīga: Nacionālais kino centrs, 2017.
- Michera W., *"Obraz" w "Powiększeniu" – problem focalizacji*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s.46-56.
- Mikonis A., *Ferment intelektualny w kinie litewskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 256-257.
- Mikonis A., *Kino krajów bałtyckich*, w: *Kino końca wieku. Historia kina, t. 4*, red. R. Syska, I. Sowińska, T. Lubelski, Kraków: Universitas, 2019.
- Mikonis A., *Nie robię filmów dla widza siedzącego przed telewizorem z pilotem w ręku*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 265-268.
- Mikonis A., *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Mikonis A., *Znacznie istotniejsza jest dla mnie rzeczywistość, w której żyję*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 269-276.
- Mitkus T., Nedzinskaitė V., *Promoting competitiveness in creative industries: changes and trends of Lithuanian film industry in 21st century*, “Creativity Studies” 2017, vol. 10(1), s. 14-25.
- Näripea E., *Shadows of Unforgotten Ancestors: Representations of Estonian Mass Deportations of the 1940s in 'In the Crosswind' and 'Body Memory'*, w: *Journeys on Screen. Theory, Ethics, Aesthetic*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Näripea E., Trossek A. (red.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Tallinn: Eesti Kunstiaakadeemia, 2008.
- Norkūnaitė G., *Memory Politics on Screen: The Aesthetics of Historical Trauma in Izaokas (Isaac) (2019)*, „Politologija” 2023/2024, vol. 112, s. 139-162.

- Norkūnaitė G., *Representations of World War II in Lithuanian Cinema in the 2000s: Between National and European Narratives* „Studies in Eastern European Cinema” 2022, s. 1-20.
- Ostaszewski J., *Historia narracji filmowej*, Kraków: Universitas, 2018.
- Pērkone-Redoviča I., *Wpływ Wajdy na kino łotewskie. Przypadek filmu Kamień i pył*, tłum. M. Stelmach, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Kraków: Universitas, 2017.
- Pikor W., *Ironia jako narzędzie narracji*, w: „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, t.11 nr 2, s. 209-225.
- Printsmann A., Linkola H., Zariņa A., Vološina M., Häyrynen M., Palang H., *Landscape 100: How Finland, Estonia and Latvia Used Landscape in Celebrating their Centenary Anniversaries*, “European Countryside” 2019, 2(11), s. 187-210.
- Pungas-Kohv P., Soovik E., *Mire landscapes in Estonian fiction and identity*, „Landscape Research” 2019, 3(44), s. 292-302.
- Račevskis K., *Toward a Postcolonial Perspective on the Baltic States*, w: *Baltic Postcolonialism*, red. V. Kelertas, Amsterdam - New York: Rodopi, 2006.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. I: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. III: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Rietuma D., *Centenary of Latvia through the eyes of a child*, “Culture Crossroads” 2019, 1(14), s. 6-13.
- Rietuma D., *Modernist Influences In Rolands Kalniņš' Film “Four White Shirts” (Četri Balti Krekli, 1967)*, “Culture Crossroads” 2021, vol. 19, s. 44-54.
- Rosenstone R. A., *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Łukasz Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa: Wydawnictwa UW, 2008.
- Rosenstone R.A., *The Historical Film in Postliterate Age: Looking at the Past in a Postliterate Age*, w: *The Historical Film: History and Memory in Media*, red. M. Landy, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001.
- Saro A., *Stereotypes and cultural Memory: adaptations of Oskar Luts's Spring in theatre and film*, „Trames” 2008, 3, s. 309-318.

- Saryusz-Wolska M., Traba R. (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Sepetys R., *Szare śniegi Syberii*, tłum. J. Bogunia, D. Juraszek, Warszawa: Nasza Księgarnia, 2011.
- Šukaitytė R. (red.), *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)stories and (Id)entities*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.
- Syska K., *Soc-nostalgia. Aktualizacja radzieckich mitów*, „Ekran” 2017, t. 39, nr 5, s. 18-23.
- Syska R., *Šarūnas Bartas – izolacja*, w: *Filmowy neomodernizm*, Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2014.
- Szeffel A., *Labirynty zwyczajnych przeżyć*, w: „KINO” 2015, nr 6, s. 30-33.
- Tsibets I., *Instytucje filmowe jako instytucje pamięci – przykład Litwy, Łotwy i Estonii*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 120, s. 68-91.
- Tsibets I., *Nowe kino litewskie a medialność afektu. Przypadek „Kolekcjonerki” Kristiny Buožytė i „You Can't Escape Lithuania” Romasa Zabarauskasa*, w: „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 145-162.
- Tungal L., *Mała towarzyszka i dorośli*, tłum. M. Perlikiewicz, Wojnowice: Wydawnictwo KEW, 2022.
- Ulvydiene Huber L., *Translating Trauma Narratives: The Case Of Sepetys’ Novel “Between Shades Of Gray” And Its Cinematic Adaptation Titled “Ashes In The Snow” By Markevicius (2018)*, “Translation Studies: Theory and Practice” 2023, vol. 3, 2(6), s. 48-57.
- Uzdila V., *Metamorfozy kina litewskiego*, w: „FilmPro” 2012, nr 3, s. 52-55.
- Vihalemm P. (red.), *Baltic Media in Transition*, Tartu: Tartu University Press, 2002.
- Vītols M. Z., *Alternative Spaces, Alternative Voices: the Art of Laila Pakalnina*, “Acta Academiae Artium Vilnensis” 2010, vol. 56, s. 33-39.
- Werner W., *Wokół metafory wojny*, „Pro Libris, Lubuskie Pismo Literacko-Kulturalne” 2004, nr 1(6), s. 69-82.
- White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008.
- White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Kraków: Universitas, 2014.
- White H., *Metahistory. The Historical Imagination in XIXth Century Europe*, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1973.

- Wojnicka J., *Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego*, Kraków: Universitas, 2019.
- Woźniak M., *Gatunek filmowy w przekładzie: historia na ekranie*, w: *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, red. A. Hołobut i M. Woźniak, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2017.
- Zellis K., *World War I and Latvian Riflemen in the Collective Memory of Latvia*, „Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls” 2017, 104, s. 88-121.

Netografia

- Āboliņa D., *“Cilvēka bērns”*, spēlfilma, <https://enciklopedija.lv/skirklis/147569> [data dostāpu: 13.08.2022].
- Birkholc R., *Fokalizācija*, w: *Poetyka – podręcznik dynamiczny*, <https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/> [data dostāpu: 23.08.2021].
- Chłapkowski W., *„Duszy w śnieżnym wichrze”*. *Czto nužno znat o nowom łatwijskom patrioticzeskom blokbastere*, <https://rus.delfi.lv/news/daily/story/dushi-v-snezhnom-vihre-chto-nado-znat-o-novom-latvijskom-patrioticheskom-blokbastere.d?id=46732939&page=2> [data dostāpu: 14.10.2021].
- Eesti Vabariik 100 mängufilmide konkurss tõstab esile uue põlvkonna filmitegijad*, <https://www.filmi.ee/eesti-vabariik-100-mangufilmide-konkurss-tostab-esile-uue-polvkonna-filmitegijad> [data dostāpu: 24.08.2022].
- Eesti Vabariik 100. Eesti Vabariik 100 programmi ülesehitus ja korraldus*, <https://core.ac.uk/download/pdf/79108762.pdf> [data dostāpu: 24.08.2022].
- Estoński Instytut Filmowy, <https://www.filmi.ee/et> [data dostāpu: 01.12.2021].
- EV100 filmiprogrammi kokkuvõte*, <https://filmi.ee/filmid/ev-100/ev100-filmiprogrammi-kokkuvote> [data dostāpu: 26.08.2022].
- Films for Latvian Centenary*, <https://www.nkc.gov.lv/en/films-latvian-centenary-0> [data dostāpu: 22.08.2022].
- Girkontaitė A., *Valstybės atkūrimo šimtmečiui paminėti skirti filmai – ko laukti?*, <https://www.bernardinai.lt/2018-04-02-valstybes-atkurimo-simtmeciui-pamineti-skirti-filmai-ko-laukti/> [data dostāpu: 21.08.2022].
- IMF Survey: *After Severe Recession, Stabilization in Latvia*, <https://www.imf.org/en/News/Articles/2015/09/28/04/53/socar021810a> [data dostāpu: 21.08.2022].
- Informatīvais ziņojums „Par Latvijas valsts simtgades svinību pasākumu plānu 2017. – 2021.gadam”*, https://lv100.lv/Uploads/2017/01/16/LV100_informativais_zinojums_pasakumu_plans.1.pdf [data dostāpu: 23.08.2022].
- Įsakymas dėl Lietuvos valstybės atkūrimo šimtmečiui skirtų filmų idėjų konkurso taisyklių patvirtinimo*, <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/b387b33081a511e5bca4ce385a9b7048?jfwid=gvy9zipyq> [data dostāpu: 22.08.2022].
- Latvijas valsts simtgades svinību nacionālais pasākumu plāns 2017-2021*, https://lv100.lv/Uploads/2017/01/16/LV100_nacionalais_pasakumu_plans.pdf [data dostāpu: 23.08.2022].

- Lietuvos valstybės atkūrimo šimtmečio minėjimo programos įgyvendinimo 2015–2020 metų veiksmų planas*, https://lrv.lt/uploads/main/documents/files/Veikla/Komisijos_darbo_grupes/Lietuvos_valstybes_atkurimo_simtmecio_minejimo_valstybines_programos_projekto_rengimo_darbo_grupe/Posedziai/veiksmu%20plano%20projekta.pdf [data dostępu: 20.08.2022].
- Litewskie Centrum Filmowe, <http://www.lkc.lt/> [data dostępu: 01.12.2021].
- Łotewskie Narodowe Centrum Filmowe, <http://nkc.gov.lv/> [data dostępu: 01.12.2021].
- Miliori M., *Hayden White: the ironic poetics of late modernity*, <http://elnarrativista.blogspot.com/2007/01/hayden-white-ironic-poetics-of-late.html> [data dostępu: 08.08.2021].
- One hundred years of the Republic of Estonia*, <https://filmi.ee/en/movies/estonia-100> [data dostępu: 25.08.2022].
- Program współpracy kulturowej między Ministerstwem Kultury Estonii, Ministerstwem Kultury Republiki Łotewskiej i Ministerstwem Kultury Republiki Litewskiej na lata 2019-2022, <http://filmi.ee/wordpress/wp-content/uploads/2019/09/Programme-of-cultural-cooperation-between-Estonia-Latvia-and-Lithuania-for-the-years-2019-2022-1.pdf> [data dostępu: 19.08.2022].
- Regulamin Litewskiego Centrum Filmowego, http://www.lkc.lt/wp-content/uploads/2013/01/Lietuvos-kino-centro-prie-Kulturos-ministerijos-nuostatai_iregistruoti-JAR.pdf [data dostępu: 07.12.2021].
- Robberechts C., opis instalacji *Du Mentir-Faux* Anny Torfs, <https://anatorfs.com/projects/du-mentir-faux> [data dostępu: 17.08.2021].
- Syska R., *Šarūnas Bartas – w izolacji*, https://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=2031&m=t_47 [data dostępu: 12.06.2024].
- Torop P., *Eesti kultuurikeelte identi teet ja muutumin*, „Eesti inimarengu aruanne 2016/2017”, s. 223- 230, https://www.2017.inimareng.ee/static_assets/pdf/EIA%202016%E2%80%9317%205.2.%20Eesti%20kultuurikeelte%20identiteet%20ja%20muutumine.pdf [data dostępu: 10.06.2024].
- Uchwała Rządu Republiki Litewskiej o rejestrze filmów, <http://www.lkc.lt/filmu-registras/> [data dostępu: 08.12.2021].
- Ustawa Sejmu Republiki Łotewskiej o filmie, <https://www.nkc.gov.lv/en/media/82/download> [data dostępu: 04.01.2022].
- Z. Broka-Lāce, *Nameja gredzens*, w: <http://jvmm.lv/lasitava/nameja-gredzens/> [data dostępu: 22.04.2024]

Inne materiały

Raporty *Baltic Films Facts&Figures*

Regulamin Narodowego Centrum Filmowego Łotwy

·
Regulamin Estońskiego Instytutu Filmowego (znowelizowany, opublikowany dnia 11.03.2019)

Filmografia

- 100 lat razem (100 metų kartu*, rež. Edita Kabaraitė, 2018)
- 1906 (1906*, rež. Gatis Šmits, 2019)
- 1944 (1944*, rež. Elmo Nüganen, 2015)
- 400 batów (Les 400 coups*, rež. François Truffaut, 1959)
- Bille (Bille*, rež. Ināra Kolmane, 2018)
- Burza dusz (Dvēseļu putenis*, rež. Dzintars Dreiberģs, 2019)
- Cyrulik syberyjski (Сиби́рский цирю́льник*, rež. Nikita Michalkow, 1998)
- Czas apokalipsy (Apocalypse Now*, rež. Francis Ford Coppola, 1979)
- Cztery białe koszule (Četri balti krekli*, rež. Rolands Kalniņš, 1967)
- Dancis pa trim* (rež. Arvīds Krievs, 2011)
- Do utraty tchu (À bout de souffle*, rež. Jean-Luc Goddard, 1959)
- Dól (Bedre*, rež. Dace Pūce, 2020)
- Dream Team 1935 (Sapņu komanda 1935*, rež. Aigars Grauba, 2012)
- Dysydenci* (est. *Sangarid*, rež. Jaak Kilmi, 2017)
- Dziadek groźniejszy niż komputer (Vectēvs, kas bīstamāks par datoru*, rež. Varis Brasla, 2017)
- Dziecko człowieka (Cilvēka bērns*, rež. Jānis Streičs, 1991)
- Emilia (Emilija iš Laisvės alėjos*, rež. Donatas Ulvydas, 2017)
- Good bye, Lenin!* (rež. Wolfgang Becker, 2003)
- Homo Novus (Homo Novus*, rež. Anna Viduleja, 2018)
- Imiona wyrzute w granicie (Nimēd marmortahvil*, rež. Elmo Nüganen, 2002)
- Isak (Izaokas*, rež. Jurgis Matulevičius, 2019)
- Jesień (Sūgis*, rež. Arvo Kruusement, 1990)
- Kamień i pył (Akmens un šķembas*, rež. Rolands Kalniņš)
- Kronika Melanii (Melānijas hronika*, rež. Viesturs Kairiņš, 2016)
- Król niewiernych (Nameja gredzens*, rež. Aigars Grauba)
- Lāčplēsis (Lāčplēsis*, rež. Aleksandrs Rusteikis, 1930)
- Lato (Suvi*, rež. Arvo Kruusement, 1976)
- Lista Schindlera (Schindler's List*, rež. Steven Spielberg, 1993)
- Listopad (November*, rež. Rainer Sarnet, 2017)
- Ludzie, którzy stworzyli Litwę (Žmonės, kurie sukūrė Lietuvą*, rež. Alvydas Šlepikas, 2018)
- Łąki Bieżyńskie (Бежтин луг*, rež. Siergiej Eisenstein, 1927)

Łowca androidów (*Blade Runner*, reż. Ridley Scott, 1982)
Malarz szyldów (*Piļsāta pi upis/Pilsēta pie upes*, reż. Viesturs Kairiņš, 2020)
Mała towarzyszka (*Seltsimees laps*, reż. Moonika Siimets, 2018)
Marzenia (*Es esmu šeit*, reż. Renārs Vimba, 2016)
Memento (*Memento*, reż. Christofer Nolan, 2000)
Na skrzyżowaniu wichrów (*Risttuules*, reż. Martti Helde, 2014)
Nieznany dream team (ang. *The Other Dream Team*, reż. Marius A. Markevicius, 2012)
Nikt nie chciał umierać (*Niekas nenorējo mirti*, reż. Vytautas Žalakevičius, 1965)
Noc ojca (*Tēvs Nakts*, reż. Dāvis Sīmanis, 2018)
O zmierzchu (*Sutemose*, reż. Šarūnas Bartas, 2019)
Owl Mountain (*Pelēdų kalnas*, reż. Audrius Juzėnas, 2017)
Pantofelek (*Kurpe*, reż. Laila Pakalniņa, 1998)
Popiół i diament (reż. Andrzej Wajda, 1958)
Prawda i sprawiedliwość (*Tõde ja õigus*, reż. Tanel Toom, 2019)
Purpurowa mgła (*Purpurinis rūkas*, reż. Raimundas Banionis, 2019)
Raj '89 (*Parādīze '89*, reż. Madara Dišlere, 2018)
Sanatorium pod klepsydrą (reż. Wojciech Jerzy Has, 1973)
Self-Made Cameraman (*Johannes Pääsukese tõeline elu*, reż. Hardi Volmer, 2019)
Seneca's Day (*Senekos diena*, reż. Kristijonas Vildžiūnas, 2016)
Stalingrad (*Сталинград*, reż. Fiodor Bondarczuk, 2013)
Strażnicy Rygi (*Rīgas sargi*, reż. Aigars Grauba, 2007)
Szaleństwo (*Hullumeelsus*, reż. Kaljo Kiisk, 1968)
Szare śniegi Syberii (*Tarp pilkų debesų/Ashes in the Snow*, reż. Marius A. Markevicius, 2018)
Szermierz (*Vehkleja*, reż. Klaus Härö, 2015)
Świt (*Ausma*, reż. Laila Pakalniņa, 2015)
The Riddle of Jaan Niemand (*Põrgu Jaan*, reż. Kaur Kokk, 2018)
The Wind Sculpted Land (*Tuulte tahutud maa*, reż. Joosep Matjus, 2018)
Trzeci człowiek (*The Third Man*, reż. Carol Reed, 1949)
U progu wojny (*O2*, reż. Margus Paju, 2020)
Uczucia (*Jausmai*, reż. Almantas Grikevičius, Algirdas Dausa, 1968)
Wędrowiec (*Ekskursantē*, reż. Audrius Juzėnas, 2013)
Wiosna (*Kevade*, reż. Arvo Kruusement, 1969)
Wygnańcy (*Pelnu sanatorija*, reż. Dāvis Sīmanis, 2016)

Zima (Talve, rež. Ergo Kuld, 2020)

Žegnaj, ZSSR! (*Hüvasti, NSVL!*, rež. Lauri Randla, 2020)