

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1341>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Ilya Tsibets
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0001-6056-0673>

Instytucje filmowe jako instytucje pamięci – przykład Litwy, Łotwy i Estonii

Słowa kluczowe:
praktyki pamiętania;
kraje bałtyckie;
produkcja filmowa;
instytucje filmowe

Abstrakt

Autor opisuje działalność instytucji filmowych krajów bałtyckich (tj. Litwy, Łotwy i Estonii), analizując różnego rodzaju dokumenty normatywne i programy inicjowane przez te placówki. Bazując na rozważaniach Jana Assman-na oraz Astrid Erll o pamięci kulturowej i sposobach jej eksternalizacji, autor wskazuje, że wspierane ze środków publicznych instytucje filmowe spełniają się również jako instytucje pamięci. Przybliżając historię instytucjonalizacji przemysłów filmowych wymienionych państw, uwypukla ich rolę pamięciotwórczą i tożsamościotwórczą. Bezpośredni przykład stanowią tu programy wprowadzane w ramach obchodów stulecia uzyskania (lub odzyskania) niepodległości omawianych krajów. Szczegółowo opisując normatywną stronę tych programów i ich efekty, autor potwierdza pierwotne założenia dotyczące pamięciotwórczego charakteru instytucji filmowych. Scharakteryzowanie wskazanych zjawisk pozwala też uzupełnić lukę w badaniach kina krajów bałtyckich.

Kino i instytucje filmowe w optyce praktyk pamiętania

Założmy, że publiczne instytucje filmowe przyczyniają się do kreowania postaw tożsamościowych, lub raczej rozpowszechniania wizerunków odzwierciedlających postawy, które nierozzerwalnie wiążą się z obowiązującymi w danym kraju i czasie modelami pamiętania. Takie założenie odsyła 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 niedawnej¹ to pamięć kulturowa bazuje na pewnych utrwalonych punktach w przeszłości, figurach symbolicznych pozwalających na transformację historii faktycznej w mit². Assmann zaznacza też, że pamięć kulturowa ma swoich wyspecjalizowanych nosicieli – jako przykłady wymienia „skarbników wiedzy”³. Wydaje się, że w kontekście współczesnym funkcję tę można przenieść na instytucje publiczne zajmujące się kształtowaniem polityki historycznej i kulturalnej, co w konsekwencji przekłada się także na działalność publicznych instytucji filmowych. Przemawia za tym również zawarte w rozważaniach Assmanna na temat pamięci kulturowej rozpoznanie dotyczące sposobu partycypacji w tego rodzaju pamiętaniu zbiorowym – nabywamy pamięć kulturową za pomocą określonych instrukcji, co umożliwi kontrolę rozpowszechniania obrazów tej pamięci⁴ i tworzenie postaw tożsamościowych.

Assmann, pisząc o tożsamości jednostkowej i zbiorowej, tę drugą umieszcza w obrębie fikcji czy metafory; zaznacza przy tym, że tożsamość zbiorowa nie jest niezbywalna⁵ oraz że w dużej mierze zależy od tego, w jakim stopniu człowiek (podmiot o tożsamości osobowej) postrzega siebie jako członka większej wspólnoty – kluczowy jest tu świadomy udział w kulturze albo *przyznanie się do niej*⁶. 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 z tożsamości zbiorowych, w którym cyrkulują m.in. teksty normatywne i teksty formatywne⁷. Te pierwsze cementują solidarność we wspólnocie przez wdrażanie wspólnych norm i wartości – inaczej mówiąc, odpowiadają na pytanie *c o p o w i n n i ś m y r o b i ć ?*, wskazują właściwą (z punktu widzenia danej kultury) drogę⁸. Teksty formatywne to narracje odpowiadające na podstawowe pytanie dotyczące tożsamości – *k i m j e s t e ś m y ?*, czyli służą autodefinicji, *przekazują wiedzę zapewniającą tożsamość i motywują wspólne działanie poprzez opowiadanie wspólnie zamieszkiwanych historii*⁹. W kontekście współczesności takie rozumienie tożsamości zbiorowej wskazuje na jej wymiar instytucjonalny – instytucje regulujące politykę historyczną i kulturalną poszczególnych państw, będące częścią większej całości, kierują się celami, normami i wartościami (co zostaje odzwierciedlone np. w ustawach i regulaminach), czyli rodzajem tekstów normatywnych, a w procesie ich działania powstają zapośredniczone medialnie teksty formatywne, sugerujące różne warianty i aspekty tożsamości zbiorowej (którą akceptujemy lub nie).

Astrid Erll, bazując m.in. na teorii Assmanna, jednoznacznie wskazuje na medialny charakter pamięci kulturowej. Media oferują pewną konstrukcję przeszłości uzależnioną od dostępnych technologii¹⁰. W swej analizie rozważań Sybille Krämer dotyczących miejsca mediów w konstruowaniu rzeczywistości Erll wyszczególnia ich dwie funkcje w pamięci kulturowej. Po pierwsze, wskazuje na ich nieneutralność – zawsze pozostawiają one „śląd” we wszystkich zapośredniczonych aktach pamięci („medium jest pamięcią”)¹¹. Po drugie, media jako „aparaty” sprzyjają eksternalizacji pamięci kulturowej¹² (mają też jednak swoje ograniczenia – od tego zależy, w jaki sposób uzewnętrzniana jest pamięć i jaki zasięg ma reprezentacja pamięci); inaczej mówiąc, są pomostem między pamiętaniem jednostkowym a zbiorowym.

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 jednostki¹³. 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. Najlepiej widać to na przykładzie filmów o przeszłości, gdyż to właśnie one opierają się na sfabularyzowanych, zobiektywizowanych czy zmitologizowanych narracjach historycznych oraz są wpisane w pewne kanony autopercepcyjne poszczególnych zbiorowości, również narodów. Wydaje się więc, że są to teksty formatywne (w rozumieniu Assmannowskim), bazujące na szeregu tekstów normatywnych (o charakterze kulturowym, ale również instytucjonalnym – aby dostać dofinansowanie od instytucji publicznej, projekt filmowy musi spełniać szereg wymogów określonych w stosownych dokumentach oraz wpisywać się w wytyczne ideowe tamże zawarte).

Erll, opisując pokrótce koncepcje medioznawcze na tym polu, pisze o filmach pamięci – produktach kina pamięci kulturowej¹⁴. Wyróżnia filmy o pracy pamięci (np. *Łowca androidów / Blade Runner*, reż. Ridley Scott, 1982/ czy *Memento* / reż. Christopher Nolan, 2000/) oraz filmy pamięciotwórcze (np. *Czas apokalipsy / Apocalypse Now*, reż. Francis Ford Coppola, 1979/ czy *Lista Schindlera / Schindler's List*, reż. Steven Spielberg, 1993/)¹⁵. U podstaw tych drugich leży połączenie eksperymentu i nasycenie przeszłością – oba te elementy uzyskiwane są środkami technologicznymi i estetycznymi¹⁶. Takich filmów – pisze Erll – należy doświadczyć sytuacyjnie, społecznie oraz instytucjonalnie¹⁷; koniecznym warunkiem jest kontekst towarzyszący filmom pamięci, który ukierunkowuje odbiór takich dzieł.

Podsumujmy: pamięć kulturowa, będąca fundamentem postaw tożsamościowych, jest w dużej mierze uwarunkowana medialnie, a więc film również stanowi rezerwar tej pamięci oraz pełni rolę jej dystrybutora. Wynika z tego, że film jako dzieło narracyjne rozpowszechnia wizerunki i modele tożsamościowe, które zostały uprzednio wykreowane przez określone jednostki i – w dużej mierze – instytucje. Należy pamiętać jednak, że akceptacja bądź odrzucenie wizji tożsamości uzewnętrznionej w filmie zależy od modelu partycypacji w praktykach pamięci

tania zbiorowego – możemy zgodzić się, podważyć lub jednoznacznie odrzucić filmowy wizerunek w zależności od naszego usytuowania ideologicznego, społecznego czy kulturowego. Instytucje filmowe mogą więc być rodzajem instytucji pamięciotwórczej i w jakimś sensie pełnić funkcję normatywną umożliwiającą powstawanie filmowych tekstów formatywnych opartych na narracjach o charakterze tożsamościowym.

Przedstawiając umykające optyce polskiego filmoznawstwa kinematografie państw bałtyckich w ujęciu instytucjonalnym, chciałbym potwierdzić, że instytucje filmowe, implementując różnego rodzaju praktyki, mogą intencjonalnie odgrywać rolę organów pamięciotwórczych. Doświadczenie tych krajów jest niezwykle istotne, jako że przynależą do regionu, w którym wciąż trwa proces formowania się polityki tożsamościowej zakorzenionej w przeszłości, ale zorientowanej na suwerenną przyszłość. Proces ten zakłada działania specjalnie powołanych organów na rzecz zaangażowania społeczeństwa w kreowanie wspólnej, ale uporządkowanej wizji rozwoju (również w kontekście pamięciowym i tożsamościowym) – jednym z narzędzi może być tu sztuka filmowa. W artykule przedstawiam krótką instytucjonalną historię kina krajów bałtyckich aż do momentu instytucjonalizacji na modłę europejską, lecz z zachowaniem specyficznych cech kulturowych. W szczególności zwracam uwagę na programy bałtyckich instytucji filmowych zainicjowane z okazji stulecia uzyskania lub odbudowania państwowości tych krajów.

Kino krajów bałtyckich – długa droga do instytucjonalizacji

Podczas krótkiego okresu niepodległości w czasie międzywojnia młode kinematografie Litwy, Łotwy i Estonii nie zdążyły wytworzyć sprawnie funkcjonujących systemów produkcji i dystrybucji filmowej. Próby stworzenia samowystarczального przemysłu filmowego przerwała II wojna światowa i aneksja wspomnianych krajów przez ZSRR w 1940 r.¹⁸ Od tego momentu i przez pięć kolejnych dekad kino krajów bałtyckich było częścią szeroko rozumianej kinematografii sowieckiej¹⁹, a jego „produkty” funkcjonowały głównie w obrębie tego pola kulturowego²⁰. Na początku lat 50. kinematografie Litwy, Łotwy i Estonii zostały całkowicie podporządkowane sowieckiemu systemowi filmowemu i w takim trybie funkcjonowały aż do połowy lat 80., kiedy w przestrzeni medialnej tych krajów rozpoczęły się przemiany związane z zainicjowaną przez Michaiła Gorbaczowa polityką głośności i intensyfikacją ruchów narodowych, ukierunkowanych na odzyskanie utraconej na początku lat 40. niepodległości²¹. 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 kiełkującej gospodarki wolnorynkowej i zanik wsparcia ze strony państwa sprawiły, że produkcja filmowa na terenie krajów bałtyckich znacząco się skurczyła. Jednocześnie odzyskana niepodległość i możliwość budowania państwowości na fundamencie demokratycznym pozwoliła twórcom na większą swobodę artystyczną.

W okresie komunistycznym kino krajów bałtyckich funkcjonowało w ramach – by posłużyć się określeniem zapożyczonym z klasyfikacji kinematografii



Purpurova mгла, reż. Raimundas Banionis (2019)



Nova Lituania, reż. Karolis Kaupinis (2019)

narodowych, a zaproponowanym przez Stephena Croftsa – kinematografii totalitarnej. Crofts sugeruje, że kinematografie narodowe (nie tylko europejskie) definiowane są w opozycji do Hollywood²². Wyróżnia siedem typów kina narodowego, wśród których znalazło się kino totalitarne (jako przykłady badacz podaje kino Trzeciej Rzeszy i Włoch pod rządami Mussoliniego, kino chińskie oraz kino krajów bloku socjalistycznego²³). Podkreśla też, że na peryferiach podporządkowanego potrzebom państwa kina totalitarnego znajdowało się artystyczne kino polityczne (wymienia tu twórczość Andrieja Tarkowskiego, Miklósa Jancsó, Dušana Makavejeva, Andrzeja Wajdy oraz szersze trendy, jak kubańska czy czechosłowacka nowa fala albo chińskie kino piątej generacji). Takie peryferyjne kino, zdaniem Croftsa, jest oderwane, pod względem kulturowym czy ideologicznym, od homogenicznych wzorców narracyjnych²⁴, co pozwala sądzić, że stanowiło punkt odniesienia dla posttotalitarnych sposobów pojmowania „narodowości” własnej kinematografii. W kontekście krajów bałtyckich takie przypuszczenie również ma sens: dzisiaj filmy bałtyckich reżyserów cenzurowane w ZSRR – przypadek łotewskich filmów *Kamień i pył* (*Akmens un šķembas*, 1966) i *Cztery białe koszule* (*Četri balti krekli*, 1967) Rolandsa Kalniņa, litewskich *Uczuć* (*Jausmai*, 1968) Almantasa Grikevičiausa i Algirdasa Dausy czy estońskiego *Szaleństwa* (*Hullumeelsus*, 1968) w reżyserii Kaljo Kiiska – są uznawane za klasykę kina narodowego tych krajów, co potwierdzają m.in. 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 radzieckich) jedną z takich zmian był rozwój – na fali spółdzielczości – niezależnych od państwa form produkcji filmowej. W 1989 r. powstała Kinema – pierwsze niezależne litewskie studio filmowe założone przez Šarūnasa Bartasa, w którym rozpoczęli pracę twórcy nowej, postkomunistycznej generacji. Wspomniany Rolands Kalniņš na początku lat 90. został prezesem zarządu łotewskiego studia Trīs, w którym zrealizowano film *Dziecko człowieka* (*Cilvēka bērns*, reż. Jānis Streičs, 1991) uznawane za dzieło otwierające nowy rozdział w historii kina tego kraju, także ze względu na specyficzny model produkcji, przypominający współczesne mechanizmy finansowania produkcji filmowych (film Streičsa powstał we współpracy państwa i producenta spoza systemu²⁵).

Po odzyskaniu niepodległości w roku 1991 w branży filmowej krajów bałtyckich nastąpił długotrwały kryzys spowodowany niemal całkowitym zanikiem wsparcia ze środków publicznych oraz nagłymi, ale koniecznymi zmianami systemu produkcji, który musiał dostosować się do wyzwań wolnego rynku. Problemy polityczne i gospodarcze lat 90. nie sprzyjały wypracowaniu skutecznych form zarządzania przemysłem filmowym. Impulsem do rozwoju kinematografii narodowych tych państw była 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 są członkami funduszu Rady Europy Eurimages i biorą aktywny udział w programie Komisji Europejskiej „MEDIA Kreatywna Europa”).

Włączenie przemysłów filmowych krajów bałtyckich do struktur europejskich uruchomiło proces nadawania im kształtu instytucjonalnego. Na poziomie lokalnym ich rozwój był w dużej mierze uzależniony od funkcjonowania narodowych instytutów lub centrów filmowych, co charakteryzuje większość kinematografii europejskich. Pierwszą taką instytucją w krajach bałtyckich było założone pod koniec 1991 r. Narodowe Centrum Filmowe Łotwy (*Nacionālais kino centrs*), które uległo restrukturyzacji pod koniec pierwszej dekady XXI wieku – w 2010 r. sejm uchwalił nową ustawę filmową, która m.in. definiuje koncepcję filmu łotewskiego oraz ustanawia prymarne funkcje Centrum (przede wszystkim w zakresie przyznawania środków publicznych na produkcję filmową). W 1997 r. Ministerstwo Kultury Estonii powołało Estoński Fundusz Filmowy (*Eesti Filmi Sihtasutus*) – jego funkcją było głównie dystrybuowanie przeznaczonych na kino środków finansowych z estońskiego budżetu publicznego. W 2013 r. na bazie funduszu został powołany Estoński Instytut Filmowy (*Eesti Filmi Instituut*). W 2012 r. pod auspicjami litewskiego Ministerstwa Kultury zaczęło funkcjonować Litewskie Centrum Filmowe (*Lietuvos kino centras*).

Wspomniane instytucje funkcjonują przede wszystkim na podstawie ustaw i regulaminów, które między innymi określają ich cele i rolę. Zestawienie celów najważniejszych instytucji filmowych w krajach bałtyckich wskazuje na spójność efektów, do których dążą te organizacje. Wszystkie trzy instytucje są zależne od środków publicznych i pełnią funkcje administracyjne – w pewnym sensie pośredniczą więc między twórcami a budżetem państwa, dając w ten sposób jedną z najpewniejszych możliwości pozyskania środków finansowych na produkcję. Poza tym bałtyckie instytucje filmowe prowadzą działalność w obszarze edukacji i upowszechniania kultury filmowej oraz gromadzą i publikują dane dotyczące funkcjonowania tychże instytucji i krajowych branż filmowych. Prowadzą swoją działalność w zgodzie z dyrektywami państwa w obszarze kultury i filmu, a więc powiązanie między przemysłem filmowym a aktualną polityką tych krajów jest bezpośrednie, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że bałtyckie instytuty filmowe w pewnym stopniu regulują także działalność prywatnych firm produkcyjnych. Można więc przyjąć, że polityki tożsamościowe Litwy, Łotwy i Estonii wpływają na kształt kinematografii uzależnionej od środków pochodzących z budżetu publicznego. Instytucje te znacząco przyczyniają się do zachowania i promocji dziedzictwa filmowego tych krajów na różnych płaszczyznach – przez prowadzenie archiwów, cyfryzację oraz udostępnianie ich zbiorów, wspieranie aktywności akademickiej itp. Zwiększa to wagę medium filmowego w procesie kształtowania kultury współczesnej narodów regionu bałtyckiego i w zakresie praktyk tożsamościotwórczych.

Państwa bałtyckie, poza prowadzeniem krajowych i międzynarodowych działań instytucjonalnych, współpracują również między sobą. Przykładem jest program współpracy kulturowej zawarty między ministerstwami kultury Litwy, Łotwy i Estonii w 2018 r. na lata 2019-2022. W artykule dotyczącym współdziałania w obszarze kina jest postulowane stworzenie odpowiednich narzędzi koprodukcyjnych oraz przestrzeni wymiany praktyk związanych m.in. z pielęgnowaniem filmowego dziedzictwa regionu, edukacją filmową, tworzeniem innowacyjnych form treści audiowizualnych i zwiększeniem roli mediów publicz-

nych w procesie integracji społecznej²⁶. Powstanie i rozwój instytutów filmowych sprzyjały wzrostowi produkcji filmowej w krajach bałtyckich. Odzwierciedlają to chociażby roczne raporty zbiorcze²⁷ zawierające najważniejsze dane dotyczące funkcjonowania kinematografii litewskiej, łotewskiej i estońskiej. Wynika z nich, że instytucjonalizacja (lub nowelizacja prawa warunkującego działalność instytucji filmowych) przemysłu kinematograficznego w perspektywie długofalowej była impulsem do znacznego wzrostu produkcji oraz urozmaicenia krajowej oferty filmowej²⁸. Istotną rolę odegrała tu również zmiana podejścia do produkcji filmowej na poziomie decyzji politycznych – akcent został przesunięty z instrumentalnego traktowania kina jako specyficznej platformy społecznej na postrzeganie środków publicznych jako inwestycji w przemysł kreatywny²⁹.

Filmy z okazji stulecia państwowości – przykład praktyki pamięciotwórczej

Jednym z ważniejszych momentów we współczesnej historii kinematografii krajów bałtyckich były obchody stulecia niepodległości w 2018 r. W tym czasie wszystkie trzy instytuty, prowadzące jak dotąd dosyć podobną politykę, zainicjowały specjalne programy wpisane w szersze inicjatywy państwowe, w ramach których udzielano dofinansowań na realizację projektów filmowych związanych z tematyką wiążącą się z kwestiami wolności i tożsamości narodowej. Inicjatywy te obrazują opisaną już zależność instytucjonalnie rozumianego kina od praktyk pamiętania oraz potwierdzają hipotezę, że instytuty filmowe są instytucjami pamięci na równi ze specjalnie powołanymi do pełnienia takich funkcji twórcami publicznymi. Filmy powstałe w ramach wspomnianych programów, nie tylko z racji przekazywanych treści, ale również kontekstu instytucjonalnego, można nazwać właśnie filmami pamięciotwórczymi.

Na Litwie obchody te były organizowane według specjalnego planu wyszczególniającego zadania i instytucje odpowiedzialne za ich wykonanie. Do takich zadań należało m.in. utrwalenie procesu odbudowy państwa litewskiego w pamięci historycznej przez tworzenie treści audiowizualnych³⁰. Jednym z punktów planu było realizowanie projektów kulturalnych i edukacyjnych zachęcających społeczeństwo litewskie do jak najaktywniejszego udziału w świętowaniu³¹. Częścią tego zadania było finansowanie filmów poświęconych wskazanej tematyce przez Litewskie Centrum Filmowe³². Poza stosowaniem się do wytycznych z ustawy o kinie i programie celebracji niepodległości projekty zgłaszane w ramach konkursu musiały 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 kraju za granicą oraz angażować Litwinów (w tym emigrantów litewskich) do wzmocnienia dzisiejszej Litwy i zachowania jej dziedzictwa³³.

Ewaluacja wyników programu i jego skuteczności jest utrudniona, jako że Litewskie Centrum Filmowe nie udostępniło żadnej zbiorczej publikacji na ten temat. Wynika to najprawdopodobniej z faktu, że filmy w ramach programu były wspierane zgodnie ze standardową procedurą finansowania³⁴. W przypadku nie-



Bille, reż. Ināra Kolmane (2018)



Marzenia, reż. Renārs Vimba (2016)

których projektów nastąpiły również opóźnienia produkcyjne. Więcej danych podają publikowane przez LCF katalogi zawierające informacje o planowanych, produkowanych i już gotowych filmach litewskich. Na podstawie ich treści (dot. roczników 2016-2017, 2017-2018 i 2018-2019) udało się ustalić, że w ramach celebracji setnej rocznicy odzyskania państwowości powstały dwa pełnometrażowe dramaty historyczne.

Film *Purpurowa mgła* (*Purpurinis rūkas*, reż. Raimundas Banionis, 2019) przybliży okres aktywności antysowieckiego partyzanckiego ruchu oporu na powojennej Litwie. Główny bohater Jozefas (Severinas Norgaila), 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. Jozefas, symbolicznie reprezentując pozbawiony państwowości, rozdarty między dwoma światami kraj, 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). 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 zeznania w sprawie Vladasa. Bohater staje przed trudnym 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, zestawienia obrazów kontrastowych znaczeniowo i wizualnie, stosowanie wzniosłej muzyki oraz efektów dźwiękowych czy wizualnych). W kontekście postkomunistycznego kina litewskiego *Purpurową mgłę* można odczytać jako kolejną próbę skonwencjonalizowanego ujęcia historii Litwy jako procesu zmian stosunków społecznych i międzyludzkich na tle wydarzeń politycznych. Film nie najlepiej wypadł w dystrybucji – uplasował się na 38. miejscu w rocznym zestawieniu z 2019 r.³⁵

Ciekawym przykładem jest *Nova Lituania* (2019), debiut młodego reżysera Karolisa Kaupinisa, przybliżający historię kowieńskiego profesora geografii Feliksasa Gruodisa³⁶ (Aleksandras Kazanavičius), który przedstawia rządowi utopijny projekt stworzenia „rezerwowej” Litwy w tropikach, co mogłoby uchronić kraj przed zagładą totalitarną (zarówno niemiecką, jak i rosyjską). Profesor Gruodis ciągle domaga się uznania, choć jego przekonania i wartości odbiegają od charakterystycznego dla międzywojennej Litwy neoromantycznego ujęcia tożsamości i państwowości kraju. Rozwijając swoją koncepcję, bohater coraz bardziej odrywa się od otaczającego go świata – zarówno w relacjach prywatnych, jak i profesjonal-

nych. Nie uznaje rzeczywistości, ale też nie stanowi zagrożenia dla jej struktury. Jego wywrotowa utopia nie wychodzi poza ramy projektu intelektualnego i nie ma realnego wpływu na bieg wydarzeń. Jest natomiast źródłem nieporozumień i alienacji. Izolacja profesora jest ukazana także przez błądzenie (w labiryncie ulic Kowna, korytarzami budynków) i ciągły ruch. Widmo wojny i porażka projektu skłaniają bohatera do rewizji wartości – wycieńczony psychicznie, porzuca plan ratowania Litwy na rzecz ocalenia życia osobistego. Jeśli uznamy, że kino odzwierciedla – wedle intencji twórcy lub samoistnie – różne formy niepokoju społecznego, to film *Nova Lituania* stanowi metaforę permanentnego lęku Litwinów: przez długi okres swego istnienia jako naród byli innym, któremu pozwalano istnieć w zgodzie z własnymi wartościami, ale poza rzeczywistością dominujących, a to rodziło obawy przed zniknięciem. Film Kaupinisa był dystrybuowany w kinach litewskich w 2020 r. i w rocznym zestawieniu uplasował się na 35. pozycji.

W ramach programu powstała również seria fabularyzowanych dokumentów *Ludzie, którzy stworzyli Litwę* (*Žmonės, kurie sukūrė Lietuvą*, reż. Alvydas Šlepikas, 2018), którą wyemitowano w litewskiej telewizji publicznej LRT. Zrealizowano również kilkanaście dokumentów i kilka filmów animowanych o różnorodnej tematyce, oscylującej wokół „litewkości” i tematu wolności.

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. euro w 2015 r. do znacznie ponad 6000 tys. euro rocznie od roku 2017), zwiększyła się też 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 roku³⁷). W tym okresie podniósł się procentowy udział produkcji krajowych na rynku litewskim – w 2015 r. tylko nieco ponad 14 proc. filmów dystrybuowanych na Litwie wyprodukowano w tym kraju; w 2018 r. – w czasie obchodów rocznicy odbudowania państwowości – liczba ta się zwiększyła do ponad 27 proc., co najprawdopodobniej było skutkiem realizacji zadań przez Litewskie Centrum Filmowe.

Na Łotwie program jubileuszu niepodległości „Latvija 100” obejmował lata 2017-2021, a celem aktywności w nim uwzględnionych były: wzmocnienie świadomości państwowości łotewskiej (również w ujęciu historycznym), wyakcentowanie znaczenia Łotwy jako kraju suwerennego i europejskiego, celebrowanie piękna natury, różnorodności kulturowej oraz języka łotewskiego, podkreślenie osiągnięć narodu łotewskiego, stymulowanie odpowiedzialności i współpracy obywatelskiej, wzmocnienie twórczej inicjatywy młodzieży i poczucia jej przynależności do Łotwy³⁸ itp. Plan określał również pięcioetapową koncepcję obchodów święta, która przywodzi na myśl zrytualizowane obchody urodzin³⁹. Do każdego etapu przypisano konkretne działania.

Wśród działań związanych z filmem, oprócz produkcji wielu filmów edukacyjnych poświęconych ważnym wydarzeniom historycznym, służbom mundurowym czy propagowaniu „tradycyjnych” wartości łotewskich, warto wymienić dwa, które w tym okresie bezpośrednio przełożyły się na wzrost produkcji (6 filmów pełnometrażowych w 2017 r., po 11 produkcji w latach 2017 i 2020, 18 filmów w 2019 r. i rekordowe 20 w 2021 r.) oraz udział filmów łotewskich na rynku



Raj '89, reż. Madara Dišlere (2018)



Noc ojca, reż. Davis Simanis (2018)

krajowym (w 2017 r. to jedynie 7,83 proc., rok później – nieco ponad 22 proc.). Na trzecim etapie („Przyjaciele i sąsiedzi Łotwy”) MSZ Łotwy odpowiadało – we współpracy z Narodowym Centrum Filmowym – za dystrybucję jubileuszowych filmów łotewskich (i materiałów ich dotyczących) na platformach zagranicznych (tj. międzynarodowych festiwalach filmowych, dniach kina łotewskiego za granicą, w mediach)⁴⁰. Na etapie piątym („Urodziny i wręczanie prezentów Łotwie”) Ministerstwo Kultury i Narodowe Centrum Filmowe zobligowano do utworzenia i realizacji programu „Filmy łotewskie na stulecie Łotwy” („Latvijas filmas, Latvijas simtgadei”)⁴¹. Jego efektem miała być produkcja 16 artystycznych, wysokiej jakości filmów, różnorodnych gatunkowo i podnoszących świadomość społeczną na temat rozwoju państwa łotewskiego przez eksponowanie takich tematów, jak historia Łotwy, jej państwowość i tożsamość narodowa⁴². Program zrealizowano zgodnie z pierwotnymi założeniami – w 2017 i 2018 r. ukazało się 6 pełnometrażowych filmów fabularnych, 2 pełnometrażowe animacje i 8 filmów dokumentalnych⁴³.

Dita Rietuma, prezes Narodowego Centrum Filmowego Łotwy, dostrzega narracyjne podobieństwa tych produkcji – jak stwierdza, część filmów⁴⁴ przedstawia wydarzenia z perspektywy dziecka w roli głównego bohatera (lub jednego z głównych bohaterów)⁴⁵; to z jego punktu widzenia są opowiadane niektóre etapy historii Łotwy⁴⁶. Stosowanie takiej strategii, zdaniem Rietumy, sprzyja zwiększeniu liczby odbiorców i jest jednym z argumentów na rzecz sukcesu kasowego filmów objętych programem „Filmy łotewskie na stulecie Łotwy”, gdyż przyciąga szersze grupy odbiorcze⁴⁷ (np. całe rodziny, również wielopokoleniowe). Jednocześnie autorka podkreśla, że perspektywa dziecięca pozwala twórcom przedstawiać historię w bardziej wybiórczy sposób, z uwagi na ograniczoną wiedzę dziecka oraz bardziej fragmentaryczne doświadczanie wydarzeń⁴⁸.

Rietuma wymienia trzy filmy fabularne – *Bille* (reż. Ināra Kolmane, 2018) opowiadający o dwudziestoleciu międzywojennym, *Raj '89 (Paradīze '89)*, (reż. Madara Dišlere, 2018), którego fabuła rozgrywa się w trakcie transformacji ustrojowej, oraz dramat wojenny *Noc ojca (Tēvs nakts)*, (reż. Dāvis Sīmanis, 2018) ukazujący losy łotewskiego robotnika, Sprawiedliwego wśród Narodów Świata Žanisa Lipke. *Bille* był jedną z najchętniej oglądanych produkcji zrealizowanych w ramach programu „Latwija 100” – w 2018 r. uplasował się na 7. pozycji w rocznym zestawieniu wszystkich filmów dystrybuowanych w kinach łotewskich. Film Kolmane, adaptacja autobiograficznej powieści Vizmy Belševicy pod tym samym tytułem, przedstawia proces dojrzewania małej Bille (Rūta Kronberga) i jej próby zrozumienia oraz pogodzenia się z otaczającą ją rzeczywistością w schyłkowym okresie międzywojnia. Dziewczynka musi się mierzyć z nierównościami społecznymi i brakiem ciepła rodzinnego, z czym próbuje sobie radzić, uciekając do świata marzeń. Losy Bille i jej interakcje ze światem przypominają etap historii młodego państwa, które niedługo po narodzinach na przełomie drugiej i trzeciej dekady wieku znowu staje u progu utraty niepodległości. Rietuma podkreśla, że stosowanie technik subiektywizacyjnych w *Bille* (wyodrębnienie marzeń sennych bohaterki i stosowanie narracji typu *voice-over* podczas prezentacji monologów wewnętrznych) czy innych opisywanych przez nią filmach pozwala na silniejszą identyfikację z bohaterami oraz wprowadzenie metafor wzmacniających wy-

dźwięk filmu⁴⁹. Autorka wymienia tu także dokument *To Be Continued (Turpinājums, reż. Ivars Seleckis, 2018)* opowiadający o życiu siedmiorga dzieci z różnych regionów Łotwy.

Wykorzystywanie 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 Valentiny Garibotto, Rietuma porównuje rodzimą kinematografię do latynoamerykańskich przemysłów filmowych; stwierdza, że szczególne zainteresowanie filmami, których głównymi bohaterami są dzieci będące katalizatorami procesów historycznych, jest charakterystyczne dla kinematografii po głębokim kryzysie⁵⁰. To tendencja charakterystyczna dla współczesnego kina łotewskiego – przykładami mogą być chociażby *Marzenia (Es esmu šeit, reż. Renārs Vimba, 2016)*, dramat *coming-of-age* rozgrywający się w kulturowo i językowo odmiennej od reszty kraju Łatgalii, czy *Dół (Bedre, reż. Dace Pūce, 2020)*, filmowa opowieść o dysfunkcyjnej rodzinie i traumatycznych relacjach międzypokoleniowych w hermetycznej społeczności. Ināra Kolmane, reżyserka *Bille*, obecnie ekranizuje wydaną na polskim rynku powieść łotewskiej pisarki Nory Iksteny *Mleko matki* opowiadającą o dorastaniu i skomplikowanych relacjach rodzinnych w warunkach sowieckiej okupacji. Film ukaże się pod tytułem *Mātes piens* (oryginalny tytuł powieści; w wersji międzynarodowej *Soviet Milk*) i najprawdopodobniej jego tematyka i struktura narracyjna będzie podobna do tej w *Bille*.

Program obchodów stulecia Republiki Estońskiej „Eesti Vabariik 100” (lub „EV 100”) obejmował okres od kwietnia 2017 r. do lutego 2020 r. W tym przypadku jubileusz miał charakter bardziej rozproszony i prospołeczny, a mniej scentralizowany czy instytucjonalny. Z prezentacji przygotowanej przez Komitet Organizacyjny „EV 100” i Riigikantselei (kancelarię stanu) dowiadujemy się, że podstawą obchodów miała być zorientowana na przyszłość celebracja przeszłości (podkreślono szczególną rolę dzieci i młodzieży w tym procesie)⁵¹. Ponadto celem było zachęcanie Estończyków mieszkających w kraju i za granicą do samoorganizacji i podejmowania pozaprogramowych inicjatyw lokalnych⁵². Obchody stulecia państwa estońskiego składały się z 5 części, które łącznie zawierały 12 podprogramów – „Nasza ziemia”, „Nasze państwo”, „Nasi ludzie”, „Nasza wolność” i „Nasza przyszłość”⁵³.

Estoński Instytut Filmowy był jedną z instytucji publicznych biorących udział w projekcie. Przygotowania do jego realizacji rozpoczęto znacznie wcześniej – nabór wniosków do konkursu otwarto w grudniu 2012 r. W pierwszej rundzie, trwającej do czerwca 2013 r., wpłynęło 165 wniosków⁵⁴, ale ostatecznie jury w kilku turach wyłoniło 9 projektów (pięć pełnometrażowych filmów fabularnych, jedną pełnometrażową animację, dwa filmy dokumentalne i dziesięciocinkowy serial telewizyjny⁵⁵). Dla większości twórców zakwalifikowane projekty były debiutami.

Co ciekawe, jak podkreślają autorzy badania dotyczącego wykorzystania krajobrazu w scenariuszach obchodów stulecia Finlandii, Estonii i Łotwy⁵⁶, w kilku filmach powstałych w ramach programu Estońskiego Instytutu Filmowego krajobraz naturalny odgrywa znaczącą rolę jako pejzaż wewnętrznych nastrojów bohaterów (*Prawda i sprawiedliwość / Tõde ja õigus, reż. Tanel Toom, 2018* / – dramat

o XIX-wiecznym rolniku stawiającym czoło przeciwnościom losu i naturze; familijny *Magiczne święta Ewy* / *Eia jõulud Tondikakul*, reż. Anu Aun, 2018/; dokument przyrodniczy *Tuulte tahutud maa* / pol. *Ziemia rzeźbiona wiatrem*, reż. Joosep Matjus, 2018/)⁵⁷. Pierwszy z tych filmów, *Prawda i sprawiedliwość*, w większości sfinansowany przez Instytut, stał się najchętniej oglądanym filmem estońskim wszech czasów – w 2019 r. uplasował się na pierwszej pozycji zestawienia z wynikiem ok. 268 tys. widzów. Akcja filmu rozpoczyna się w 1872 r. 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. Andres mimo to jest gotowy do pracy dzień i noc, aby osiągnąć swoje marzenie, a oddana Mari stara się dorównać mężowi, i nawet będąc w ciąży, ciężko pracuje. Oprócz przyrody na przeszkodzie Andresowi staje nieznośny sąsiad Pearu (Priit Võigemast), który zmusił do przeprowadzki 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 poważnych konfliktów i moralnych sprzeczności. Walka Andresa o lepszy byt może się kojarzyć z próbami zachowania własnej tożsamości przez ciemniejszą ludność estońską. Wizualna wiarygodność dzieła Tooma i jego intensywność narracyjna, wielowymiarowość bohaterów, nieustannie, powściągliwie komunikujących się ze sobą – wszystko to sprawia wrażenie spójnej całości w kontekście zarówno historycznym, jak i tożsamościowym. Co ważne, film 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.

Można stwierdzić, że poniekąd wszystkie zrealizowane w ramach „EV 100” filmy wpasowują się w wyszczególnione wcześniej etapy programu. Na przykład, do części „Nasza ziemia” oprócz wymienionych wyżej filmów można przypisać również *The Riddle of Jaan Niemand* (*Põrgu Jaan*, reż. Kaur Kokk, 2018), mistyczną opowieść o człowieku wyruszającym w podróż do samopoznania z estońską przyrodą w tle. Jednocześnie film ten symbolicznie ujmuje poszukiwanie własnego „ja” również w kontekście narodowym, aluzyjnie przypomina trudny proces kształtowania się tożsamości estońskiej, co łączy go z problematyką etapów „Nasze państwo”, „Nasi ludzie” i „Nasza wolność”. Podobnie można zaklasyfikować film *Mała towarzyszka* (*Seltsimees laps*, reż. Moonika Siimets, 2018), w którym z perspektywy sześćioletniej dziewczynki obserwujemy okres represji politycznych w komunistycznej Estonii na początku lat 50. XX w. To kolejny estoński film nawiązujący do czasu terroru, którego upamiętnienie stanowi jeden z filarów współczesnej polityki pamięciowej tego kraju. W problematykę części „Nasi ludzie” i „Nasza przyszłość” wpisuje się osadzony we współczesnych realiach film Liiny Triškiny-Vanhatalo *Zdecyduj się* (*Võta või jäta*, 2018) o samotnie



Prawda i sprawiedliwość, reż. Tanel Toom (2018)



Magiczne święta Ewy, reż. Anu Aun (2018)

wychowującym dziecko mężczyźnie, który musi się mierzyć z konsekwencjami podjętej niegdyś decyzji o ojcostwie.

W okresie 2015-2020 (od momentu rozstrzygnięcia konkursu do końca funkcjonowania programu) wzrosła liczba wyprodukowanych pełnych metraży (7 filmów w 2015 r., 15 filmów w 2020 r.). Wzrósł również – poza spadkiem w 2016 i 2017 r. – procentowy udział produkcji krajowych na rynku estońskim (w 2017 r. – 8,04 proc. i aż 26,7 proc. w 2020 r.). Estoński Instytut Filmowy, podsumowując działania w ramach obchodów stulecia państwowości Estonii, podkreślał, że program zdynamizował rozwój branży filmowej⁵⁸. Udział w finansowanych projektach wpłynął na rozwój umiejętności pracowników tej branży oraz otworzył nowe możliwości dla współpracy międzynarodowej⁵⁹. Joosep Matjus, reżyser zrealizowanego w ramach „EV 100” *Tuulte tahatud maa*, podkreślił, że program był ważnym impulsem dla wzrostu zaufania widzów do kina estońskiego (potwierdzają to dane statystyczne – produkcje krajowe były znacznie częściej oglądane niż wcześniej – w 2015 r. liczba sprzedanych biletów na rodzime filmy wyniosła ok. 350 tys., w 2019 r. – rekordowe 848 tys.), a dzięki dodatkowym funduszom filmowcy mogli udowodnić, że film estoński ma duży potencjał, przemawia do widzów, inicjuje dyskusje i pobudza zainteresowanie estońską historią i przyrodą⁶⁰. Większość filmów z etykietą „EV 100” dobrze wypadła także na festiwalach⁶¹.

Podsumowanie

Jeśli opisane w poprzednim rozdziale programy są z grubsza usystematyzowane instytucjonalnie i przyniosły wymierne korzyści dla branż filmowych Litwy, Łotwy i Estonii, warto przyjrzeć się, jak postrzegają ich efekty odbiorcy, stanowiący nieodłączny element pamięciotwórczego systemu medialnego, a także sami twórcy. W wynikach badań dotyczących wpływu etykiety „Estonia 100” na oglądalność, przeprowadzonych na podstawie m.in. ankiet internetowych (skierowanych do osób, które obejrzały co najmniej jeden film zrealizowany w ramach „EV 100”), wyszczególniono kilka tendencji. To, że dana produkcja była częścią programu, z reguły nie wpływało na decyzję o jej obejrzeniu⁶², respondenci nie kojarzyli też wyraźnie oglądanych filmów z hasłem „Estonia 100”, choć tu pojawiały się różnice w zależności od filmu⁶³. Wyjątkami były na przykład *Mata tovarizszka* (film otwierający program), *Prawda i sprawiedliwość* (film zamykający program) czy *Tuulte tahatud maa*⁶⁴. Choć ankietowani nie dostrzegli szczególnego związku między większością filmów a projektem obchodów, zgodzili się, że produkcje te przedstawiają estońską historię i kulturę⁶⁵. Mimo pewnego rozdzwienku między intencją instytucjonalną a odbiorem społecznym badacze zakładają (m.in. bazując na opiniach ekspertów), że objęcie produkcji marką parasolową „Estonia 100” zapewniło im lepszą widoczność i rozpoznawalność (niż w przypadku filmów spoza programu), co w szczególny sposób łączy je z dziedzictwem kulturowym Estonii⁶⁶. Wyniki badania sugerują również, że to nie marka jako taka, ale zwiększone finansowanie i uwaga mediów przyniosły korzyści branży filmowej, co może być inspirującym przykładem dla organizatorów przyszłych inicjatyw⁶⁷.

Ciekawe wnioski dotyczące „Filmy łotewskie na stulecie Łotwy” sformułowały badaczki z Łotewskiej Akademii Kultury, które przeprowadziły

16 wywiadów pogłębionych z twórcami filmów dofinansowanych w ramach programu. Podstawowym dylematem badawczym była tu kwestia zrównoważenia swobody twórczej z zapotrzebowaniem na sztukę w zdefiniowanym kontekście społeczno-politycznym⁶⁸. W efekcie udało się ustalić kilka dominujących modeli rozwijania idei twórczych – od tych opartych na koncepcjach stricte autorskich do takich, które miały reprezentować interes zbiorowy⁶⁹. W zależności od modelu reżyserzy uznawali udział w projekcie za szansę konkretyzacji rozwijanych na długo przed konkursem indywidualnych pomysłów twórczych, finalizacji planowanych wcześniej projektów łączących osobistą wizję autora ze społecznym aspektem wybranego tematu, lub też celowej realizacji filmu mającego reprezentować treści narodowo-patriotyczne (w tym przypadku zaznaczano, że takie filmy nie powstałyby, gdyby nie program)⁷⁰. Reżyserzy podkreślali, że przedsięwzięcie „Filmy łotewskie na stulecie Łotwy”, wyrażające potrzebę zbiorową, pozytywnie wpłynęło na rozwój ich kreatywności, miało dla nich istotne znaczenie – zarówno polityczne, społeczne, jak i osobiste – a także, że nie stanowiło zagrożenia dla ich wolności artystycznej⁷¹.

Z przytoczonych badań wynika, że programy realizowane przez bałtyckie instytucje filmowe w ramach ogólnonarodowych obchodów stulecia niepodległości były w pewnym sensie kamieniem milowym dla omawianych kinematografii. Opisane przykłady wskazują, że znormatywizowane praktyki instytucjonalne mogą pozytywnie wpłynąć na krajową produkcję filmową oraz zwiększyć zainteresowanie widzów rodzimym kinem – szczególnie, gdy mamy do czynienia z istotnym w kontekście praktyk pamiętania wydarzeniem o charakterze konsolidacyjnym. Niesie to ze sobą pewne ograniczenia dotyczące tematyki czy sposobów reprezentacji, które są określane przez specjalnie do tego powołane organy. Filmy powstałe w ramach programów inicjowanych przez bałtyckie instytucje filmowe wykorzystują klasyczne schematy narracyjne, operują czytelnymi metaforami i aluzjami, zawierają jednoznaczną symbolikę narodowo-patriotyczną (choć w wielu filmach podkreśla się ambiwalentny charakter wydarzeń, a bohaterowie stają przed trudnymi wyborami moralnymi). Można więc wpisać owe filmy w ramy pamięci kulturowej – w rozumieniu Assmanna i Erll – mitologizującej przeszłość i tworzącej instytucjonalnie oraz medialnie zapośredniczony, skodyfikowany system reprezentacji. Treści (np. filmy), cyrkulując wewnątrz tego systemu, mogą stanowić punkt odniesienia dla jednostki dążącej do autodefinicji w kontekście zbiorowym lub dla jednostki świadomie stanowiącej część zbiorowości, do której te teksty się odwołują. Medium filmowe, uzewnętrzniając we właściwy mu sposób treści pamięci kulturowej, wywołuje odpowiedzi kulturowe (może nią być większa niż przeciętna oglądalność filmów o tematyce historyczno-patriotycznej). Tym samym film, zależny od instytucjonalnie administrowanych form bezpośredniego lub pośredniego wsparcia publicznego, może przybierać kształt tekstu formatywnego w kontekście pamięciotwórczym, a instytucje go wspierające stają się rodzajem normotwórczych instytucji pamięci.

- ¹ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 66.
- ² Tamże, s. 68.
- ³ Tamże, s. 69.
- ⁴ Tamże, s. 70.
- ⁵ Tamże, s. 147.
- ⁶ Tamże, s. 148.
- ⁷ Tamże, s. 153-156.
- ⁸ Tamże, s. 156.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 182-183.
- ¹¹ Tamże, s. 185-186.
- ¹² Tamże, s. 186.
- ¹³ Tamże, s. 202-203.
- ¹⁴ Tamże, s. 214.
- ¹⁵ Tamże, s. 214-215.
- ¹⁶ Tamże, s. 216.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ W okresie 1941-1944 kraje bałtyckie znajdowały się pod okupacją niemiecką, później – aż do 1991 r. – były częścią ZSRR.
- ¹⁹ Trzeba zaznaczyć, że kino sowieckie najczęściej kojarzone jest wyłącznie z kinem rosyjskim, co oczywiście jest błędnym pojmowaniem kina ZSRR.
- ²⁰ Należy jednak wziąć pod uwagę kwestię językową: języki krajów bałtyckich znacząco się różnią od powszechnego wówczas rosyjskiego, a więc filmy powstające w językach narodowych tych krajów często nie trafiały do szerszej dystrybucji, gdyż wymagały tłumaczenia i opatrzenia tekstem lektorskim lub dubbingiem (wyświetlanie filmów z napisami nie było i nie jest powszechną praktyką w Rosji i krajach z dużym procentem ludności rosyjskojęzycznej).
- ²¹ Zob. *Baltic Media in Transition*, red. P. Vihailemm, Tartu University Press, Tartu 2002.
- ²² S. Crofts, *Reconceptualizing National Cinemas*, w: *Film and Nationalism*, red. A. Williams, Rutgers University Press, New Brunswick – London 2002, s. 25-27.
- ²³ Tamże, s. 37-38.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Zob. D. Ābolīņa, „*Cilvēka bērns*”, *spēlfilma*, <https://enciklopedija.lv/skirklis/147569> (dostęp: 2.09.2022).
- ²⁶ 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> (dostęp: 19.08.2022).
- ²⁷ Raporty pt. *Baltic Films Facts & Figures* publikowane są od 2004 r. na stronach instytutów filmowych (przykład estoński: <https://filmi.ee/en/estonian-film-institute-2/facts-and-figures/baltic-films-facts-and-figures/> (dostęp: 20.08.2022/)). Wszystkie przytaczane niżej dane dotyczące produkcji filmowej, wielkości dotacji publicznych, box office'ów, procentowego udziału filmów produkcji krajowej na rynku filmowym itp. pochodzą z tych raportów.
- ²⁸ Potwierdzają to badacze litewscy: T. Mitkus, V. Nedzinskaitė-Mitkė, *Promoting Competitiveness in Creative Industries: Changes and Trends of Lithuanian Film Industry in 21st Century*, „*Creativity Studies*” 2017, t. 10, nr 1, s. 16-17.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Punkt 1.3. planu działań na rzecz realizacji programu obchodzenia stulecia państwa litewskiego, https://lrv.lt/uploads/main/documents/files/Veikla/Komisijos_darbo_grupes/Lietuvos_valstybes_atkurimo_simtmečio_minejimo_valstybinės_programos_projekto_rengimo_darbo_grupe/Posedziai/veiksmu%20plano%20projekta.pdf, s. 7 (dostęp: 20.08.2022).
- ³¹ Punkt 3. planu. Tamże, s. 13.
- ³² Tamże, s. 14.
- ³³ Punkt V (23-24) postanowienia zatwierdzającego Regulamin konkursu pomysłów filmowych na stulecie niepodległości Litwy, <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/b387b33081a511e5bca4ce385a9b7048?jfwid=gvy9zipyq> (dostęp: 22.08.2022).
- ³⁴ Mówił o tym ówczesny prezes Litewskiego Centrum Filmowego Rolandas Kvietkauskas: A. Girkontaitė, *Valstybės atkūrimo šimtmečiui paminėti skirti filmai – ko laukti?*, <https://www.bernardinai.lt/2018-04-02-valstybes-atkurimo-simtmečiui-pamineti-skirti-filmai-ko-laukti> (dostęp: 21.08.2022).
- ³⁵ Co ciekawe, w tym samym roku na pierwszym miejscu znalazła się litewska komedia *Pats sau milijonierius* Tadasa Vidmantasa (pol. *Milioner we własnym zakresie*, 2019) w prześmiewczy sposób opowiadająca o życiu nowobogackich. Film Vidmantasa zarobił prawie 1 mln 260 tys. euro przy takiej samej liczbie kopii znajdujących się w obiegu, jak w przypadku produkcji Banionisa.

- ³⁶ Prototypem postaci Gruodisa był litewski naukowiec i działacz społeczny Kazys Pakštas, który opracował geopolityczną koncepcję zamorskiej kolonii litewskiej pod nazwą Atsarginė Lietuva lub Dausuva (pol. *Litwa zapasowa*), mającej być schronem dla narodu litewskiego na czas wojny.
- ³⁷ Ogólna liczba filmów również się zwiększyła. Najmniej filmów wyprodukowano w 2015 r. (35), najwięcej rok później (58). W roku jubileuszu (2018) powstały w sumie 54 filmy.
- ³⁸ Informacje z raportu informacyjnego *O planie obchodów setnej rocznicy powstania Łotwy na lata 2017-2021*, https://lv100.lv/Uploads/2017/01/16/LV100_informativais_zinojums_pasakumu_plans.1.pdf, s. 3 (dostęp: 23.08.2022).
- ³⁹ Plan uwzględnił pięć symbolicznych etapów: „Czczenie praojców i pramatek Łotwy” (zachęcanie do zgłębiania wiedzy nt. własnej rodziny i uhonorowania wybitnych osobistości); „Ścieżki formowania się państwowości łotewskiej” (poznawanie Łotwy w przeszłości, terażniejszości i przyszłości); „Przyjaciele i sąsiedzi Łotwy” (okazanie hołdu i wdzięczności dla przyjaciół i sąsiadów, tj. sojuszników, którzy stanęli w obronie ustanowienia i suwerennego istnienia państwa łotewskiego); „«Dekorowanie» Łotwy i przygotowywanie prezentów” (stymulowanie zaangażowania społeczeństwa do aktywności na rzecz Łotwy); „Urodziny i wręczenie prezentów Łotwie” (główna część uroczystości). Tamże, s. 5.
- ⁴⁰ Narodowy plan wydarzeń obchodów stulecia państwa łotewskiego na lata 2017-2021, https://lv100.lv/Uploads/2017/01/16/LV100_nacionalais_pasakumu_plans.pdf, s. 9 (dostęp: 23.08.2022).
- ⁴¹ Tamże, s. 15.
- ⁴² *Latvijas Filmas, Latvijas Simtgadei / Latvian Films for Latvian Centenary*, red. K. Matīsa, Nacionālais kino centrs, Rīga 2017, s. 5.
- ⁴³ Pełna lista filmów: <https://www.nkc.gov.lv/en/films-latvian-centenary-0> (dostęp: 22.08.2022).
- ⁴⁴ Poza filmami animowanymi przeznaczonymi głównie dla widza dziecięcego i filmem familijnym *Dziadek groźniejszy niż komputer* (*Vēģēvs, kas bīstamāks par datoru*, reż. Varis Brasla, 2017).
- ⁴⁵ D. Rietuma, *Centenary of Latvia through the Eyes of a Child*, „Culture Crossroads” 2019, nr 14, s. 7.
- ⁴⁶ Tamże, s. 8.
- ⁴⁷ Tamże, s. 12.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ Tamże, s. 10.
- ⁵⁰ Tamże, s. 12.
- ⁵¹ Prezentacja *Eesti Vabariik 100. Eesti Vabariik 100 programmi ülesehitus ja korraldus*, <https://core.ac.uk/download/pdf/79108762.pdf> (dostęp: 24.08.2022).
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ A. Printsman, 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, t. 11, nr 2, s. 195.
- ⁵⁴ *Eesti Vabariik 100 mängufilmide konkursi töstab esile uue põlvkonna filmitegijad*, <https://www.filmi.ee/eesti-vabariik-100-mangufilmide-konkurs-tostab-esile-uee-polvkonna-filmitegijad> (dostęp: 24.08.2022).
- ⁵⁵ Pełna lista na stronie Estońskiego Instytutu Filmowego: <https://filmi.ee/en/movies/estonia-100> (dostęp: 25.08.2022).
- ⁵⁶ A. Printsman i in., dz. cyt.
- ⁵⁷ Tamże, s. 197.
- ⁵⁸ *EV100 filmiprogrammi kokkuvõte*, <https://filmi.ee/filmid/ev-100/ev100-filmiprogrammi-kokkuvote> (dostęp: 26.08.2022).
- ⁵⁹ Tamże.
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ Tamże.
- ⁶² 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.
- ⁶³ Tamże, s. 44, 47.
- ⁶⁴ Tamże.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ Tamże, s. 48.
- ⁶⁷ Tamże, s. 49.
- ⁶⁸ 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.
- ⁶⁹ Tamże, s. 413.
- ⁷⁰ Tamże, s. 414.
- ⁷¹ Tamże.

Ilya Tsibets

Absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Kontynuuje studia w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą narracji tożsamościowych w kinematografiach państw byłego ZSRR. Zajmuje się badaniem związków postkomunistycznych polityk historyczno-kulturalnych i praktyk zbiorowego pamiętania z nowo powstającymi przemysłami kinematograficznymi wskazanego regionu.

Bibliografia

- Assmann, J.** (2015). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (tłum. A. Kryczyńska-Pham). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Crofts, S.** (2002). Reconceptualizing National Cinema/s. W: A. William (red.), *Film and Nationalism* (ss. 25–51). New Brunswick – London: Rutgers University Press.
- Erll, A.** (2018). *Kultura pamięci. Wprowadzenie* (tłum. A. Teperek). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Jaanson, K., Rohn, U.** (2019). Film Branding: How the Estonia 100 Umbrella Brand Influenced Production, Marketing and Consumption of the Estonia 100 Films. *Baltic Screen Media Review*, 7 (1), ss. 34–49. <https://doi.org/10.2478/bsmr-2019-0003>
- Laķe, A., Brutāne, L., Petkeviča, K.** (2021). Collective and Individual Factors in the Development of Creative Ideas in Art: The Perspective of Film Directors. *Filosofija. Sociologija*, 32 (4), ss. 407–416. <https://doi.org/10.6001/fil-soc.v32i4.4624>
- Matīsa, K.** (red.) (2017). *Latvijas Filmas, Latvijas Simtgadei/Latvian Films for Latvian Centenary*. Rīga: Nacionālais kino centrs.
- Mitkus, T., Nedzinskaitė-Mitkė, V.** (2017). Promoting Competitiveness in Creative Industries: Changes and Trends of Lithuanian Film Industry in 21st Century. *Creativity Studies*, 10 (1), ss. 14–25. <https://doi.org/10.3846/23450479.2016.1207719>
- Printsmann, A., Linkola, H., Zariņa, A., Vološina, M., Häyrynen, M., Palang, H.** (2019). Landscape 100: How Finland, Estonia and Latvia Used Landscape in Celebrating their Centenary Anniversaries. *European Countryside*, 11 (2), ss. 187–210. <https://doi.org/10.2478/euco-2019-0017>
- Rietuma, D.** (2019). Centenary of Latvia through the Eyes of a Child. *Culture Crossroads*, 14 (1), ss. 6–13.

Keywords:

memory practices;
Baltic States;
film production;
film institutions

Abstract

Ilya Tsibets

Film Institutions as Institutions of Memory: The Examples of Lithuania, Latvia and Estonia

The article analyses the activity of film institutions in the Baltic States (i.e., Lithuania, Latvia and Estonia) based on various types of normative documents and programs initiated by these institutions. Drawing on the considerations of Jan Assmann and Astrid Erll on cultural memory and the ways of its externalization, the author argues that public film institutions can also act as institutions of memory. By presenting the history of institutionalization of the film industries of the Baltic States, the author emphasizes their memory- and identity-creating function. These functions are clearly exemplified by the programs introduced by Baltic film institutions on the centenary of the independence of the respective countries. The author describes in detail the normative dimension of these programs, as well as their effects, and confirms his initial assumptions on the memory-creating character of film institutions. This article also fills a gap in the research on Baltic States cinema.