

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4843>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Kamila Żyto
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-2822-8341>

Nieudane rekonsolidacje pamięci. Widma aborygeńskiego życia w *Limbo* Ivana Sena

Keywords:

postcolonial studies;
indigenous cinema;
Australian cinema;
cultural memory;
Ivan Sen

Abstract

Failed Memory Reconsolidations: Spectres of Aboriginal Life in Ivan Sen's *Limbo*

The article examines the film *Limbo* (2023), directed by Ivan Sen, as a work that revises current strategies of Australian memory politics and challenges the process of collective memory reconsolidation. The Indigenous director departs from the formula of revisionist Western, dominant in reformist Australian cinema, in favour of the poetics of film noir and the conventions of science fiction. This strategy allows for a deconstruction of Australia's founding myths, including the concept of *terra nullius* and the 'lost children' motif. The article provides a detailed discussion of the concept of memory reconsolidation – understood as the process of re-stabilising memories in an altered form, which occurs on a social scale through institutional and cultural media such as film. Furthermore, by referencing the memory politics of the John Howard government and the History Wars, the author argues that Sen's film portrays the failure of both the memory reconsolidation process and the broader project of national reconciliation.

Słowa kluczowe:

postkolonializm;
kino rdzennej
ludności;
kino australijskie;
pamięć kulturowa;
Ivan Sen

Abstrakt

Artykuł skupia się na filmie *Limbo* (2023) w reżyserii Iwana Sena jako dziele rewidującym dotychczasowe strategie australijskiej polityki pamięci i kwestionującym proces rekonolidacji pamięci zbiorowej. Aborygeński reżyser rezygnuje z dominującej w australijskim kinie rewizjonistycznym formuły antywesternu na rzecz poetyki kina noir oraz konwencji *science fiction*. Strategia ta pozwala na dekonstrukcję mitów założycielskich Australii, w tym koncepcji *terra nullius* czy motywu zagubionych dzieci. W tekście szczegółowo omówiono pojęcie rekonolidacji pamięci, rozumianej jako proces ponownego utrwalania wspomnień w zmiennej formie, który w skali społecznej zachodzi przez nośniki instytucjonalne i kulturowe, takie jak film. Autorka, nawiązując do polityki pamięci (przede wszystkim realizowanej przez rząd Johna Howarda) i tzw. wojen o historię, dowodzi, że obraz Sena ukazuje fiasko zarówno procesu rekonolidacji pamięci, jak i pojednania.

Historia artykułu:

Zgłoszono: 2026.03.02; zrecenzowano: 2026.04.13; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Instytucje finansujące

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Spółczesność Australii od końca XX w. intensywnie dąży do rozliczenia się ze swoją kolonialną historią oraz przepracowania traumy związanej z odpowiedzialnością za cierpienie rdzennej ludności kontynentu¹. Celem podejmowanych działań jest doprowadzenie do symbolicznego pojednania między białymi osadnikami a Aborygenami oraz położenie podwalin pod nową tożsamość narodową². Kinematografia, podobnie jak literatura czy teatr³, odgrywa istotną rolę w przebiegu procesu rekonsolidacji pamięci zbiorowej.

Strategie rewizyjne w kinie australijskim

Współczesne kino australijskie, reprezentowane między innymi przez takie dzieła jak *Słowik* (*The Nightingale*, reż. J. Kent, 2018) czy *Sweet Country* (reż. W. Thornton, 2017)⁴, podejmuje próbę krytycznego rozliczenia się z przeszłością kraju poprzez wykorzystanie strategii typowej dla antywesternów. Formuła ta, określaną również mianem westernu rewizjonistycznego lub post-westernu, najczęściej bazuje na dekonstrukcji i grze z konwencjami klasycznych westernów, które legitymizowały i gloryfikowały hegemoniczną kulturę osadników. Współcześnie zatem to gatunek często staje się medium historycznego dyskursu rozrachunkowego⁵.

Australijskie antywesterny dokonują przede wszystkim rewizji mitów kolonialnych, przedstawiając dzieje kontynentu nie jako historię osiedlenia na ziemi niczyjej, lecz najazdu, zniewolenia i zawłaszczenia ładu. Choć niejednokrotnie oddają one głos pokrzywdzonym i tematyzują ich cierpienie, to na poziomie ikonografii i schematów fabularnych często pozostają wierne tradycji klasycznego westernu – gatunku nieobojętnego ideologicznie⁶. Na tym tle wyróżnia się twórczość Ivana Sena, reżysera o aborygeńskich korzeniach⁷. Jego ostatni film, zatytułowany *Limbo* (2023), w sposób radykalny rewiduje paradygmat znany z australijskich westernów⁸. Sen nie ogranicza się bowiem do tematyzowania rozrachunków z kolonialną przeszłością, lecz znacząco modyfikując charakterystyczne dla westernów schematy fabularne oraz elementy ikonograficzne, rekonstruuje same ramy gatunku.

Kluczowym zabiegiem w *Limbo* jest dekonstrukcja mitu osadniczego poprzez odwołanie się do poetyki kina *noir*⁹. Wybór ten ma istotne uzasadnienie. Podczas gdy klasyczny western afirmował ekspansję i podbój, kino *noir* – ufundowane na fatalizmie, pesymizmie i determinizmie – stoi w radykalnej kontrze wobec tych wartości. Tym samym poetyka ta pozwala reżyserowi na zakwestionowanie sensu pojednania i sprawiedliwości w świecie naznaczonym traumą. Co istotne, Sen w procesie demitologizacji historii Australii odsyła do jeszcze innego rejestru estetycznego. Choć *Limbo* stanowi współczesny wariant kina *noir* (*neo-noir*), to reżyser wykorzystuje emblematyczne elementy wizualne tej poetyki w taki sposób, że film może być interpretowany także przez pryzmat konwencji *science fiction*. Ten zaskakujący synkretyzm gatunkowy pozwala na nowo sformułować pytania o możliwość rozliczenia się z przeszłością.

Głównym celem niniejszego artykułu jest analiza krytycznego potencjału filmu *Limbo* płynącego z obecnych w nim modyfikacji wzorców gatunkowych.

Weryfikacji zostanie poddana teza, zgodnie z którą odejście od paradygmatu klasycznego westernu stwarza ambiwalencję pozwalającą na krytyczny namysł nad procesem rekonsolidacji pamięci w Australii. Ponadto wskaże sposoby, w jakie film tematyzuje mechanizmy pracy pamięci.

Rekonsolidacja pamięci – poza paradygmat psychologii jednostki

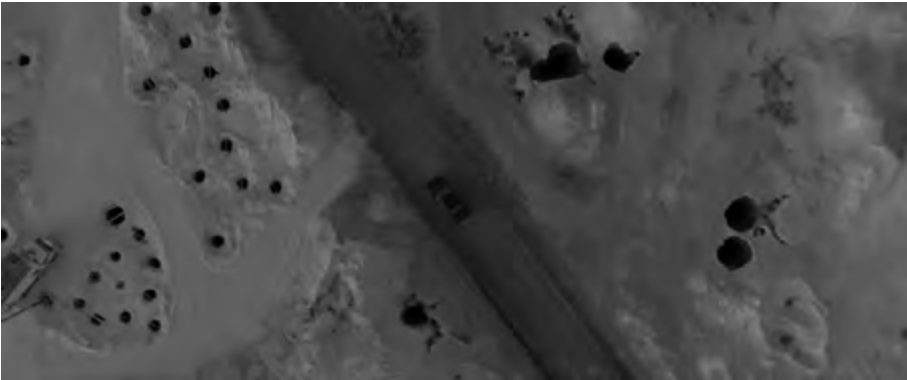
Proces rekonsolidacji pamięci został uchwycony w badaniach neurobiologicznych oraz psychologicznych, w których wskazano też, że może on mieć charakter terapeutyczny¹⁰. W książce *Socjalistyczny postkolonializm. Rekonsolidacje pamięci* Adam F. Kola dokonał transpozycji tego pojęcia na grunt nauk humanistycznych, czyniąc zeń narzędzie analizy przemian społecznej świadomości historycznej¹¹. Konsolidacja pamięci polega na utrwalaniu w pamięci długotrwałej informacji pierwotnie labilnych, gromadzonych w pamięci krótkotrwałej. Kole interesuje jednak przede wszystkim proces rekonsolidacji, rozumiany jako reaktywacja i ponowne utrwalanie wspomnień w zmienionej formie. Jak wyjaśnia: *O ile w przypadku konsolidacji mówiliśmy o stabilizacji wspomnień i danych utrwalanych w strukturach mózgu (...), o tyle w przypadku rekonsolidacji mówimy o sytuacji, w której pod wpływem różnego rodzaju czynników (np. szoku, traumy, wpływu środków farmakologicznych czy w ogóle chemicznych) może dojść do ich reaktywacji i przypomnienia, które spowodują przebudowanie struktur pamięciowych*¹². Wspomnienia są w tym ujęciu strukturami podlegającymi modyfikacji. Ich ponowne przywołanie czyni je podatnymi na zmiany – wzmocnienie lub wymazanie. Badacz podkreśla, że *rekonsolidacja jest raczej ostatnią fazą całego procesu konsolidacji, nie zaś osobnym procesem, tym bardziej procesem zapominania*¹³, choć samo zapominanie może stanowić jej integralny etap.

W perspektywie historiograficznej procesy konsolidacji i rekonsolidacji zyskują wymiar kolektywny. Na poziomie indywidualnym strukturami pamięci są neurony i połączenia neuronalne. W skali społecznej ich ekwiwalentem stają się instytucjonalne i kulturowe nośniki pamięci – muzea, pomniki, książki, a także filmy. Kola, odwołując się do ustaleń innych badaczy¹⁴, wskazuje, że konsolidacja jako zjawisko kolektywne przekształca surowe fakty w schematy, opowieści, narracje, paradygmaty i ramy odniesienia¹⁵. Te służą późniejszemu porządkowaniu doświadczeń¹⁶.

Przebudowa struktur pamięciowych – a co za tym idzie: dyskursu historiograficznego – w przestrzeni publicznej jest zazwyczaj wynikiem gwałtownych zmian. Mówimy o sytuacji, w której na skutek wstrząsu lub szoku dana kultura ulega deregulacji¹⁷. Dochodzi wówczas do rekonfiguracji dyskursów pamięciowych w przestrzeni społecznej i kulturowej. Oficjalne narracje historyczne są poddawane przebudowie, co pozwala uniknąć dysonansu poznawczego wynikającego z niedopasowania zastanych struktur pamięciowych do nowej rzeczywistości społecznej. W procesie rekonsolidacji pamięci największą trudność sprawia sytuacja, gdy materiały audiowizualne, takie jak filmy i zdjęcia, zaprzeczają nowej wersji wydarzeń. Rozwiązań dostarczają wówczas teksty kultury, które oferują odmienną interpretację przeszłości. Pozwala to włączyć niewygodne fakty do powstającej opowieści i ułatwia kształtowanie



Limbo, reż. Ivan Sen (2023)



Limbo, reż. Ivan Sen (2023)

nowej narracji historycznej. Taki mechanizm legł u podstaw narodzin wielu antywesternów, które wpłynęły na destabilizację mitycznych fundamentów australijskiej państwowości.

Rekonsolidacje pamięci w twórczości Ivana Sena

Filmy Ivana Sena w przeważającej mierze wpisują się w projekt rekonstrukcji pamięci. Jego wczesny dorobek artystyczny, sytuowany w ramach nurtu nazywanego „czarną falą” (ang. *Blak Wave / Blakwave*¹⁸), zyskał na znaczeniu w latach dziewięćdziesiątych XX w. Twórcy utożsamiani z tą formacją uwzględniali w swych dziełach perspektywę społeczności aborygeńskiej oraz nasycali je rdzenną specyfiką kulturową. Reżyser *Limbo* w filmach takich jak *Pod chmurami* (*Beneath Clouds*, 2002) czy *Toomelah* (2011) opowiada o losach Aborygenów jako grupy marginalizowanej, także w sferze reprezentacji wizualnej¹⁹. Tym samym jego twórczość od początku wpisuje się w australijski proces rekonstrukcji pamięci zbiorowej.

Kontynuując to zamierzenie, zrealizował on także antywesternową trylogię, na którą składają się filmy *Mystery Road* (2013), *Goldstone* (2016) i omawiane *Limbo*. Dwa pierwsze ogniwa cyklu to dzieła łatwe do gatunkowej kategoryzacji, stanowią one bowiem modelowe przykłady tak zwanego *outback noir* – australijskiej odmiany klasycznej poetyki. Są one doskonałymi przykładami zarówno antywesternu, jak i kina *neo-noir*²⁰. Formuła ta pozwala na rewizję kolonialnej historii przede wszystkim poprzez ukazanie systemowej brutalności policji wobec rdzennej ludności. Strategia twórcza Sena opiera się w tym wypadku na zastosowaniu rozpoznawalnych i skonwencjonalizowanych struktur gatunkowych w celu przeformułowania dyskursu pamięciowego. Rezygnując z radykalnych eksperymentów i kodów kina artystycznego, reżyser wykorzystuje elementy poetyki *noir* oraz strategię antywesternu jako uniwersalne kody komunikacyjne, wierząc, że pozwolą one na wprowadzenie problematyki aborygeńskiej traumy do obiegu społecznego. Jak deklaruje w wywiadach, konwencja gatunkowa stanowi najskuteczniejszy nośnik treści, pozwalający dotrzeć do szerokiej publiczności. W tym ujęciu gatunek przestaje służyć wyłącznie rozrywce, a staje się metodą demaskowania procesów systemowego wymazywania historii²¹.

Limbo, choć zdaje się przynależać do grupy dzieł etykietowanych jako *outback noir*, tak naprawdę niewiele ma z nimi wspólnego. Sen wraca bowiem do minimalistycznej estetyki znanej z kina artystycznego czy niezależnego, jednocześnie nie rezygnując z wykorzystania schematów gatunkowych, które jednak poddaje znaczącej rekonfiguracji. Odrebnosc analizowanego filmu jest także związana z tym, że wydarzenia są opowiadane z perspektywy białego detektywa i to on jest naszym przewodnikiem po świecie przedstawionym. Tym samym reżyser po raz pierwszy wykracza poza paradygmat „naprawiania krzywd” i nie tyle rewiduje samą historię relacji Aborygenów i białych osadników, ile poddaje krytycznemu oglądowi mit pojednania, wskazując na jego uwikłanie instytucjonalne.

Fabularnym punktem wyjścia w *Limbo* jest przyjazd detektywa Tralisa Hurleya (w tej roli Simon Baker) do odciętego od świata, wymarłego górniczego

miasteczka Limbo, w którym wydobywano opal. Zmagający się z uzależnieniem od narkotyków bohater ma za zadanie wznowić sprawę sprzed dwudziestu lat – zaginięcia aborygeńskiej dziewczynki Charlotte Hays – potraktowaną przez organy ścigania lekceważąco i ostatecznie umorzona. Sen nie konstruuje jednak klasycznego kryminału, w którym progresja fabularna jest napędzana postępami śledztwa zmierzającego do rozwiązania zagadki. Zamiast tego kreśli obraz ludzi uwieczonych w tytułowym limbo, czyli otchłani. W filmie bliscy ofiary oraz lokalna społeczność aborygeńska funkcjonują niczym żywe widma przeszłości. Egzystują w stanie bolesnego zawieszenia, pośród surowego krajobrazu pociętego szybami kopalnianymi, które pełnią rolę niezabliźnionych ran. W tym ujęciu śledztwo Trávisa przestaje być jedynie procedurą policyjną, a staje się poniekąd seansem wywoływania duchów – próbą rewizji narracji o zbrodni, która została systemowo przemilczana, lecz w pamięci zbiorowej pozostaje wciąż żywa i domaga się rekonsolidacji.

„Trzęsienie ziemi” w Australii, czyli czynniki inicjujące rekonsolidację pamięci

Rekonsolidacja pamięci wiąże się nierozzerwalnie ze zdarzeniami kryzysowymi czy przełomowymi. Za czynniki inicjujące ją w najnowszej historii Australii można uznać trzy zjawiska: problem „skradzionych pokoleń”²², sprawę Mabo oraz powstanie ruchu pojednania. Z każdym z nich są związane kulturowe mity oraz szerszy społeczny kontekst. Mowa tu – odpowiednio – o micie ziemi niczyjej, toposie zagubionych dzieci oraz tak zwanych wojnach o historię. Wyjaśnienie tych zjawisk jest niezbędne dla interpretacji filmu Sena.

Jednym z kluczowych wydarzeń w historii relacji białych Australijczyków z rdzennymi mieszkańcami kontynentu był przyjęty w stanie Wiktorii w 1869 r. akt prawny dotyczący ochrony rdzennych mieszkańców (*Aboriginal Protection Act*)²³. Na jego mocy oraz pod pretekstem asymilacji ludności autochtonicznej usankcjonowano odbieranie rodzicom biologicznym dzieci pochodzących z mieszanych związków. Dzieci te były adoptowane przez białe pary, ewentualnie przenoszone do protestanckich lub katolickich misji religijnych. W rezultacie wychowywały się w oderwaniu od korzeni. Polityka ta, realizowana do lat 70. XX w., przyniosła fatalne skutki. Przyczyniła się do zerwania ciągłości tożsamościowej całych pokoleń, wywołała traumę wśród wielu rodzin – odizolowanych dzieci i „osieroconych” rodziców – oraz zaowocowała nadużyciami fizycznymi, seksualnymi i psychologicznymi względem nieletnich²⁴.

Momentem przełomowym był również spór prawny zainicjowany przez Eddiego Koiki Mabo w 1992 r. Najwyższy Sąd Australii wydał wówczas po raz pierwszy orzeczenie przyznające rdzennej ludności prawo do ziemi, którą ta tradycyjnie zamieszkiwała przed okresem brytyjskiej kolonizacji. Jak sugerują Felicity Collins i Therese Davis, decyzja ta doprowadziła do zerwania ciągłości australijskiej historii²⁵, a orzeczenie sądu *de facto* podważyło mit o Australii jako ziemi, która przed przybyciem osadników do nikogo nie należała i była niezamieszkaną, dziewiczą krainą²⁶. W konsekwencji koniec XX i początek XXI w.

przyniosły wzmożoną potrzebę pojednania, odczuwaną zwłaszcza przez australijskie społeczeństwo większościowe.

Ruch pojednania w Australii narodził się u schyłku lat 90. XX w. jako efekt potrzeby rekonsolidacji pamięci i rekonfiguracji narracji tożsamościowej. Moment przełomowy przypadł na 26 maja 1998 r. Tego dnia, w pierwszą rocznicę złożenia w parlamencie raportu *Bringing Them Home* na temat „skradzionego pokolenia”, Australijczycy z inicjatywy organizacji społecznych po raz pierwszy zmanifestowali potrzebę rozliczenia z przeszłością. Choć data ta nie stała się oficjalnym świętem państwowym, została ustanowiona Narodowym Dniem Przeprosiny (oficjalnie: Narodowym Dniem Uzdrowienia). Australijczycy obchodzą go, między innymi wpisując się do Księgi Przeprosiny.

Postawa sfer rządowych względem tej oddolnej inicjatywy ujawniła niechęć wobec wprowadzenia zmian w obrębie dotychczasowych struktur pamięciowych. Choć premier John Howard w 1999 r. wyraził „głęboki żal” z powodu tego, co się wydarzyło w przeszłości, to oficjalnie nie przeprosił społeczności aborygeńskiej. Stanowisko władz australijskich było motywowane obawą przed roszczeniami finansowymi ze strony pokrzywdzonych. Wynikało także z oporu wobec przyjmowania odpowiedzialności za działania przodków. W rezultacie doszło do pogłębienia przepaści między oczekiwaniami obywateli a poczynaniami rządu. Efektem społecznego sprzeciwu wobec linii politycznej władz był symboliczny Marsz Pojednania, do którego doszło w maju 2000 r. Przywołane wydarzenia zainicjowały także tak zwane wojny o historię, czyli spór toczony przez historyków i intelektualistów, będący ważnym elementem przebudowy zastanych struktur pamięciowych²⁷. W filmie *Limbo* kwestie te wybrzmiewają wyraźnie, gdyż zniknięcie Charlotte przypada na rok 2002 – okres, w którym dyskusje o moralnej odpowiedzialności państwa zdominowały australijską debatę publiczną.

Mit *terra nullius* w poetyce postapokaliptycznego *science fiction*

Najważniejszym motywem poddanym przez Sena rekonfiguracji w *Limbo* jest mit *terra nullius*. Obraz ziemi niczyjej – utrwalany przez literaturę oraz kino australijskie jako konstytutywny element tożsamości narodowej²⁸ – zostaje w filmie przetworzony w taki sposób, że przypomina pejzaże rodem z kina fantastycznonaukowego. Choć film nie przynależy *stricte* do tego gatunku, można go odczytywać przez jego pryzmat, co uruchamia ciekawe konteksty interpretacyjne.

Science fiction to estetyka stale obecna w twórczości Sena²⁹. Reżyser w *Limbo* przywołuje zwłaszcza oniryczną atmosferę swojego eksperymentalnego *Dreamland* (2009)³⁰, w którym kluczową rolę również odgrywał krajobraz. W *Limbo* pejzaż staje się areną spotkania dwóch kultur i służy ujawnieniu historycznych traum oraz prawdy o pojednaniu. Ziemia, która w narracji kolonialnej jawiła się jako jałowa, zostaje ukazana jako miejsce nawiedzone przez widma przeszłości. Tym samym estetyka imitująca *science fiction* służy za narzędzie rekonsolidacji pamięci, w ramach której *terra nullius* zmienia się w świadka i depozytariusza aborygeńskiej traumy.

Sen wykorzystuje w *Limbo* przede wszystkim *mise-en-scène* przywodzące na myśl konwencje opowieści fantastycznonaukowych, co pozwala interpretować przyjazd głównego bohatera na prowincję jako podróż na odległą planetę. Reżyser operuje ascetyczną estetyką wizualną, dzięki której świat przedstawiony wygląda jak kosmiczna próżnia. Efekt ten uzyskuje się za sprawą filmowych środków stylistycznych prowadzących do ukonstytuowania się tytułowego limbo³¹. Z kolei wykorzystanie czarno-białych zdjęć pozornie tylko sytuuje film w tradycji poetyki kina *noir*. Jej schemat estetyczny zostaje odwrócony, gdyż w obrazie dominuje biel. Zdjęcia są często prześwietlone, a wysoka kontrastowość wybranych kadrów sprawia, że filmowa rzeczywistość wydaje się abstrakcyjna. Wskutek redukcji światłocienia oraz zaniku skali szarości filmowe pejzaże zamiast dusznej atmosfery kryminałów ewokują wrażenie niekończącej się pustki.

W filmach *science fiction* odległe planety są zazwyczaj monolitycznymi, nieprzyjaznymi ekosystemami. W *Solaris* (reż. S. Soderbergh, 2002), *Interstellar* (reż. H. Zimmer, 2014) czy trzech częściach *Diuny* (reż. D. Villeneuve, 2021, 2024, 2026) na ich krajobraz składają się kriogeniczne pustkowia i jałowe pustynne lub skalne kontynenty. W *Limbo* estetyka zdjęć uwypukla wizualną paralelę między australijskim outbackiem a tego typu pozaziemskim pejzażem. Pierwotna, naturalna przestrzeń interioru stanowiła dla społeczności aborygeńskich środowisko oswojone, które dopiero w wyniku intensywnej działalności osadniczej uległo drastycznej degradacji naruszającej jego surową harmonię i nadającej mu cechy postapokaliptycznego nieużytku. W konsekwencji ziemie te można postrzegać jako terytorium odległej planety spustoszone przez „obcych najeźdźców”.

Atmosferę alienacji wzmacnia wykorzystanie szerokich planów i ujęć realizowanych z wykorzystaniem dronów³². Ponadto ruch kamery filmowej jest oszczędny, a pozbawiona muzyki niediegetycznej ścieżkę dźwiękową wypełniają odgłosy wiatru, brzęczenie owadów i hałasy otoczenia. W rezultacie przedstawiony w filmie australijski outback – ongiś mitologizowany oraz egzotyzowany, a potem stanowiący źródło lęku rodem z horroru³³ – staje się przestrzenią odrealnioną. Ekspozowana w długich ujęciach splekana ziemia, pokryta odkrywkami i kopalnianymi odwiertami, przywodzi na myśl rzeczywistość poza czasem i przestrzenią, określaną mianem *everywhen*³⁴ (pol. „wszechczas”, „wszędzie-kiedyś”). Jest to nawiązanie do aborygeńskiej koncepcji Czasu Snu³⁵ (ang. *Dreaming, Dreamtime*), w którym – jak pisze Rafał Nahirny – *przeszłość nie jest jedynie czasem, który już przeminął, ponieważ wydarza się wciąż w jakiejś niejasnej, równoległej rzeczywistości, do której dzisiejszy człowiek może uzyskać dostęp, przemierzając labirynt szlaków-pieśni i ponawiając akt kreacji*³⁶. Widmowy charakter wielu postaci, najczęściej milczących oraz pozostających w bezruchu, to świadectwo uobecniania się przeszłości³⁷, będącej teraźniejszością i przyszłością jednocześnie. Daje temu wyraz wyznanie Charliego – brata zaginionej dziewczynki – który stwierdza, że dla jego rodziny wszystko wydaje się takie, jakby wydarzyło się przed chwilą, a uczucie to trwa i będzie trwać.

Pokazywany w planach totalnych krajobraz okolic miasteczka Limbo przywodzi także na myśl obrazy aborygeńskiego malarstwa kropkowego³⁸. Nawiązanie do nich stanowi ważny element semantyczny filmu, łączący narkotyczne wizje Trávisa z ontologią Śnienia³⁹ oraz motywem podróży. Malarstwo kropkowe,



Interstellar, reż. Christopher Nolan (2014)



Sweet Country, reż. Warwick Thornton (2017)

wywodzące się z tradycji plemion pustynnych, jest formą kartografii duchowej. Kropki to wizualny zapis *songlines*, czyli „szlaków-pieśni”. Służyły one do opowiadania historii mitologicznych o powstaniu świata, wędrowce przodków czy prawach rządzących naturą. Wykorzystanie abstrakcyjnych wzorów miało także na celu ukrywanie świętych, sekretnych znaczeń przed białymi osadnikami⁴⁰. W *Limbo* pojawia się charakterystyczny dla tej formy sztuki, symbolicznie wieloznaczny kształt spirali⁴¹. Otwór w tym kształcie jest ulokowany w suficie motelu Trava. Bohater po zażyciu narkotyków intensywnie się weń wpatruje, aż staje się on dla niego bramą do tajemnego świata Aborygenów. Narkotyczne odurzenie białego policjanta otwiera go na doznanie *everywhen*, którego pragnął także bohater *Ostatniej fali* (*The Last Wave*, 1977) Petera Weira.

Dla malarstwa kropkowego fundamentalne znaczenie ma perspektywa pionowa. Widok z góry zamienia obraz w zapis topograficzny, który pozwala nawigować po świętym krajobrazie Australii niczym po mapie. Taka kompozycja nie dzieli opowieści na poszczególne sceny, zamiast tego ukazuje wszystko symultanicznie: drogę bohatera, odwiedzone przez niego miejsca oraz kluczowe wydarzenia. W filmie *Limbo* perspektywa ta jest często wykorzystywana, jednak tradycyjne kropki zostają zastąpione przez otwory w ziemi – ślady po wydobywaniu opalu i aktywności białych osadników. Widoczne na kadrach punkty nie wskazują zatem świętych miejsc, lecz obszary imperialnego wyzysku, stając się wymownymi symbolami kolonialnej traumy⁴².

Degradacja terenu czyni relację rdzennych mieszkańców z ziemią ambiwalentną – fundament tożsamości zmienia się w symbol wygnania. Ascetyczne kadry ukazują hałdy piasku i spękaną glebę będące areną wegetacji ocalałej społeczności, która – zmuszona do poszukiwania opalu – uczestniczy w dalszym drenażu wyjałowionej ziemi. Aby się utrzymać, siostra zaginionej bohaterki Emma i jej dzieci krążą po okolicy, zbierając resztki cennego kruszcu, które następnie sprzedają za bezcen w lokalnym punkcie skupu. Mechanizm ten dobrze obrazuje diagnozę stawianą przez reżysera – ziemia została uprzedmiotowiona i wykorzystana w sposób analogiczny do losu jej rdzennych mieszkańców⁴³.

Surowy charakter krajobrazu upodabnia miejsce akcji do cmentarzyska. Wypełniają je skalne grobowce – dawne kopalniane jaskinie, w których egzystują mieszkańcy outbacku. Poza tymi klaustrofobicznymi wnętrzami dominuje estetyka wysypiska – złomowiska pełne wraków aut to wymowne symbole fiaszka kolonialnej ekspansji. Drogi, które w historii Australii były związane z rozwojem oraz ułatwiły wywłaszczenie, a w poprzednich filmach Sena prowadziły nie tyle na pustkowie, ile na tereny już zamieszkałe⁴⁴, w *Limbo* stają się jedynie efemerycznym śladem, linią zagrożoną zatarciem przez napierającą pustkę świata po katastrofie.

Sen dokonuje tym samym ironicznej dekonstrukcji paradygmatu gatunkowego opisanego przez Johna Riedera w książce *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*⁴⁵. W klasycznej opowieści fantastycznonaukowej postać podróżnika była figurą kolonialnego odkrywcy badającego „prymitywne” ludy z pozycji cywilizacyjnej wyższości. W *Limbo* wektor ten ulega zmianie. Mamy tu do czynienia ze swoistą odwróconą ksenologią – to nie rdzenni mieszkańcy są Innymi,

których należy zbadać, ale biały detektyw jest Obcym, nierozumiejącym praw rządzących tą „planetą”. Postać Trávisa można też porównać do figury kosmonauty. Taką interpretację podsuwa zresztą sam film – detektyw, zapytany przez jedną z bohaterek o pochodzenie, wskazuje wymownie na niebo i odpowiada, że jest „stamtąd”. Bohater jest także, jak przystało na przybysza z innej planety, wyposażony w atrybuty nowoczesności (samochód). Nie występuje jednak w roli agenta postępu, lecz zagubionego temponauty, konfrontującego się z aborygeńską ontologią *everywhen* i ostatecznie ponoszącego klęskę. Jego samochód skutecznie unieruchamia garstka lokalnych wyrostków, a on sam staje się więźniem obcej, lecz zamieszkałej planety. W tym ujęciu technologia nie daje przewagi, uwypukla raczej fiasko kolonialnego projektu oraz izolację bohatera, który okazuje się świadkiem własnej bezradności wobec traumy rdzennych mieszkańców.

Podsumowując, nawiązania do *science fiction* służą w filmie za narzędzie rewizji australijskiego imaginarijów narodowego, zwłaszcza mitu *terra nullius*. Reżyser rezygnuje z kolonialnej retoryki podboju⁴⁶, a pamięć o traumatycznej przeszłości ujawnia się poprzez krytyczne wykorzystanie konwencji gatunkowych. Ponadto podróż bohatera w głąb kontynentu staje się metaforą wędrówki Australijczyków w głąb własnego sumienia. Wszechobecność zdegradowanego, postapokaliptycznego pejzażu przypominającego kosmiczną próżnię, można uznać za wizualną metonimię klęski pojednania – nie sposób scalić tkanki relacji społecznych na ziemi, która została fizycznie i symbolicznie zniszczona.

Fiasko mitu pojednania – wojny o prawdę w konwencji *noir*

Struktura fabularna *Limbo* opiera się na fundamencie klasycznej opowieści detektywistycznej, która również ulega tu modyfikacji. Travis reprezentuje archetyp detektywa rodem z postklasycznego kina *noir*. To cyniczny, samotny funkcjonariusz o niejasnej przeszłości, pogrążony w stanie moralnej i emocjonalnej anomii⁴⁷. Nie jest „ostatnim sprawiedliwym”, który przywraca ład w zepsutym świecie. Przeciwnie – jego bierność i niemoc służą obnażeniu instytucjonalnej obłudy stojącej za, skądinąd szczytną, ideą pojednania. Poprzez taką konstrukcję głównego bohatera reżyser dekonstruuje westernowy mit „samotnego jeźdźca”⁴⁸.

W sposób charakterystyczny dla wielu filmów *neo-noir* kolejne sceny nie posuwają akcji do przodu. Następujące po sobie przesłuchania mieszkańców miasteczka pogłębiają jedynie stan entropii. Zwłaszcza Aborygeni, strauatyzowani lub nieufni, odmawiają uczestniczenia w procesie odkrywania prawdy, co blokuje także proces rekonsolidacji pamięci. Dochodzi tu do inwersji klasycznego schematu śledztwa – milczenie świadków nie stanowi dowodu ich winy, lecz formę oporu przed dominacją kolonizatorów. Travis, przedstawiciel białej władzy, jest przez nich postrzegany jako inkarnacja opresyjnych instytucji kolonialnych. To właśnie one dwadzieścia lat wcześniej narzuciły hegemoniczną narrację, obarczając społeczność aborygeńską winą za zniknięcie Charlotte. Pojawienie się detektywa w miasteczku miało doprowadzić do wpisania zdarzeń z przeszłości w nowe ramy narracyjne wyznaczone przez społeczne pragnienie pojednania i odkłamania pamięci o historii. Ostatecznie jednak, pomimo rozwiązania zagadki

kryminalnej, nadzieja na przywrócenie ładu moralnego zostaje pogrzebana pod warstwami historycznego przemilczenia. Tym samym *Limbo* realizuje najbardziej pesymistyczny scenariusz opowieści z ducha *noir* – egzystencjalnego chaosu i absurdu nie da się przewyciężyć.

W tym kontekście szczególne znaczenie ma tytuł filmu, będący jednocześnie nazwą miasteczka. Koncepcja limbo w filmie Sena bliska jest antropologicznemu ujęciu Victora Turnera, który definiował liminalność jako stan zawieszenia między dawną strukturą a nowym porządkiem⁴⁹. W miasteczku Limbo to jednak stan permanentny – to postkolonialna „trzecia przestrzeń”⁵⁰, w której trauma uniemożliwia pojednanie. Limbo to jednak nie tylko przestrzeń liminalna, ale także znana z chrześcijaństwa otchłań. Istotna wydaje się tu zwłaszcza koncepcja *limbus puerorum* – miejsca przeznaczonego dla zmarłych dzieci, obciążonych jedynie grzechem pierworodnym. To stan, w którym znajduje się współczesne australijskie społeczeństwo, obarczone ciężarem kolonialnych win⁵¹. Główny bohater filmu, poszukujący odkupienia – zarówno w życiu prywatnym, jak i jako przedstawiciel białej większości – już na początku filmu słyszy dochodzący z samochodowego radia żarliwy głos kaznodziei. Stanowi to, mimo diegetycznego zakorzenienia, ironiczną grę z konwencją narracji *voice-over* charakterystyczną dla poetyki *noir*, na ogół ujawniającej absurd świata przedstawionego i dopowiadającej motywację bohatera. W *Limbo* głos radiowego kaznodziei, oferujący bohaterom łatwe pocieszenie, brzmi groteskowo, zwłaszcza w zderzeniu z rzeczywistością outbacku. Propaguje on pozytywne myślenie, w duchu ewangelicznym zachęca do trwania w nadziei. Jednak narracja ta jest wciąż przerywana, gdyż bohater co rusz się zatrzymuje i wyłącza silnik. Zdaniem Ann Rutherford to zapowiedź niezgody miasteczka lub niegotowości jego mieszkańców na pojednanie: *W typowym dla Sena stylu – pisze krytyczka – ten religijny głos jest niejednoznaczny, trudny do zdefiniowania. Czy jest on ironicznym komentarzem, brzuchomówczą drwiną Trávisa poszukującego sensu i być może odkupienia, czy też cyniczną kpina z przesłania misji, a może wszystkim tym naraz, w różnych permutacjach?*⁵². Z pewnością zapowiada on fiasko procesu rekonsolidacyjnego i nieuchronność tkwienia w limbo.

Travis, zbierając tropy, podejmuje próbę zbudowania nowej interpretacji przeszłości. Jednak sprawczość bohatera zostaje zneutralizowana przez systemowy bezwład. Postać detektywa w *Limbo* jest zaprzeczeniem zarówno fizycznej witalności, jak i instytucjonalnej decyzyjności. Wychudzony, zmęczony, zniszczony przez nałóg, ostatecznie okazuje się niewystarczająco charyzmatyczny czy zdeterminowany, by przeforsować własną narrację. Prawda, którą odkrył, nie ujrzy światła dziennego.

Film krytycznie odnosi się także do polityki rządu Johna Howarda. Australijski premier był przeciwnikiem pojednania symbolicznego, preferował „pojednanie praktyczne”⁵³, które *de facto* omijało kwestię systemowej winy i historycznej odpowiedzialności państwa wobec Aborygenów. Jego rząd aktywnie uczestniczył w wojnach o historię, sprzeciwiając się „czarnoobaskowej” wizji dziejów Australii i rozliczaniu win kolonialnej przeszłości⁵⁴. Polityk ten, tylko oficjalnie wspierający pojednanie, był uznawany za człowieka chłodnego oraz oskarżany o bezdusność⁵⁵. Jego filmową reprezentację stanowi anonimowy głos dochodzący z telefonu i nakazujący bohaterowi przerwanie śledztwa. W ten sposób władza uznaje, że

dla dobra ogółu i stabilności instytucji traumy muszą pozostać nieopowiedziane. Równie abstrakcyjne oraz bezosobowe są głosy policjantów utrwalone na kasetach magnetofonowych sprzed dwudziestu lat. Reprezentują one system oraz mechanizm, w którym funkcjonariusze stają się narzędziami kolonialnej dominacji.

Tajemnica zniknięcia Charlotte zostaje w filmie rozwiązana, jednak nie skutkuje to zbiorową rekonsolidacją pamięci, a tylko potwierdza systemową inercję. Sen dokonuje tu ostatecznego zerwania z teleologiczną strukturą kryminału. Finałowa scena, w której Travis odnajduje dowody zbrodni, lecz rezygnuje z wymierzenia sprawiedliwości, pieczętuje stan fabularnego niedomknięcia. W klasycznym kinie *noir* (na przykład w *Sokole maltańskim / The Maltese Falcon*, 1941 / Johna Hustona) detektyw poświęca uczucia dla zasad, wydając winnych policji. Travis postępuje odwrotnie – zachowuje prawdę dla siebie, rozumiejąc, że w systemie kolonialnym nie ma dla niej miejsca. Odjazd bohatera wzdłuż ogrodzenia z drutu kolczastego stanowi odwołanie do ikonicznego w kinie australijskim symbolu kolonializmu. Płot, przywołujący skojarzenia z ogrodzeniem chroniącym przed królikami i losiem „skradzionych pokoleń”⁵⁶, symbolizuje brutalne przerwanie aborygeńskich szlaków oraz nieprzekraczalność granicy między „białym prawem” a „rdzenna prawda”. Finałowe ujęcie z drona, ukazujące nieosiągalną linię horyzontu, można odczytać jako metaforę odległej perspektywy społecznego pojednania.

W filmie nie dochodzi zresztą do pojednania ani na poziomie zbiorowym, ani indywidualnym. Nie jest ono możliwe ze względu na brak przeprosin, wskutek czego cały projekt rekonsolidacji pamięci okazuje się mrzonką. W jednej z kluczowych scen siostra ofiary, obarczona traumą przeszłości, z nieufnością reaguje na próbę nawiązania kontaktu przez brata oprawcy. Nie pada, podobnie jak w przypadku Johna Howarda, słowo „przepraszam”. Bohater stwierdza jedynie, że przykro mu z powodu tego, co spotkało jej rodzinę. Nieudany okazuje się też pełen wzajemnej rezerwy wieczór, który Travis spędza w domu Emmy. Kobieta, niczym klasyczna *femme fatale*, uwodzi bohatera, ale ostatecznie spotkanie kończy seria nieporozumień. Ich stosunki są naznaczone nieporadnością, zakłopotaniem, a zamiast pojednania, do którego mogłoby dojść, gdyby się do siebie zbliżyli, następuje rozstanie w atmosferze rozczarowania oraz wzajemnego niezrozumienia.

Fundamentem procesu rekonsolidacji są złożone mechanizmy, które obejmują między innymi pamiętanie selektywne, upamiętnianie oraz strategiczne zapominanie. Ich celem jest wypracowanie nowej narracji historycznej, która uwzględni perspektywę wszystkich zaangażowanych stron, ale nie doprowadzi przy okazji do destabilizacji nadrzędnych struktur tożsamościowych⁵⁷. W *Limbo* proces ten poddaje się wiwisekcji ujawniającej napięcie między instytucjonalną polityką zapomnienia a indywidualną pamięcią traumy. Jest ono szczególnie widoczne w kontekście miejsc pamięci⁵⁸. Charlotte, ofiara kolonialnej przemocy, zostaje pozbawiona nagrobka; jedynym śladem jej istnienia są kwiaty składane przy słupie telegraficznym – miejscu, gdzie była widziana po raz ostatni. Stopniowe niszczenie, wreszcie usunięcie tego znaku oraz zastąpienie go nowoczesną infrastrukturą pokazuje, jak pamięć o ofiarach jest wymazywana z oficjalnej historii. Z kolei o śmierci jednego z jej oprawców, Leona, przypomina nagrobek z kamieni. Ta różnica ukazuje metonimicznie trwałość struktur kolonialnych, które chronią sprawców, jednocześnie skazując ofiary na nieobecność.

Wątek pamięci w *Limbo* wiąże się też z paradygmatem kina *noir*, gdzie przeszłość jest fatalistyczną siłą determinującą teraźniejszość⁵⁹. W klasycznych filmach nurtu bohaterowie tkwią zawieszeni w czasie, trapieni przez dawne winy, których nie da się odkupić. W dziele Sena ta fatalistyczna struktura objawia się dwójako. Po pierwsze, Leon jest pogrążony w otępieniu, jego brat także cierpiał na demencję. Choroba staje się symbolem ucieczki od odpowiedzialności. Zapomnienie, za którym kryją się lęk i próba wyparcia traumy, to także plaga wśród Aborygenów. Po drugie, Charlie, brat zaginionej, tkwi w stanie „wiecznego teraz” i doświadcza swoistego zawieszenia w czasie. Jego pamięć jest boleśnie niewymazywalna, co czyni z niego modelową figurę bohatera *noir*, dla którego linearna progresja i przemijanie są nieosiągalne⁶⁰.

W rezultacie systemowego milczenia jedyną dostępną publicznie wersją zdarzeń pozostaje narracja sfabrykowana zgodnie z polityką pamięci uprawiana przez instytucje państwowe⁶¹. Travis, odsłuchując archiwalne nagrania przesłuchań, odkrywa, że stanowią one *corpus delicti* systemowej złej woli. Te dźwiękowe zapisy zaniechań i uprzedzeń obnażają fakt, że oficjalna prawda jest jedynie narzędziem supremacji mającym na celu ochronę kolonialnego ładu. Travis występuje jako historyk *in actu*, który odkrywa, że archiwa są uwikłane ideologicznie. W świecie *Limbo* rekonsolidacja pamięci nie dochodzi do skutku, ponieważ zamiast wspólnej wersji historii otrzymujemy obraz dwóch radykalnie odmiennych podejść do przeszłości: trwania w traumie oraz instytucjonalnego zapomnienia.

Rekonsolidacja pozostaje pustym gestem retorycznym, maskującym trwałość struktur opresji. To, co zachowa się w aktach, będzie zgodne z oficjalną polityką (także polityką pamięci). Porażka Travisa w usankcjonowaniu prawdy nie wynika z braku dowodów, lecz z faktu, że w strukturze kolonialnej jest ona towarem podlegającym reglamentacji.

Mit zagubionych dzieci jako opowieść o widmach przeszłości

Uruchamiający akcję filmu wątek zniknięcia Charlotte – najprawdopodobniej ofiary nadużyć seksualnych – stanowi wyraźne nawiązanie do kwestii „skradzionych pokoleń” oraz zagubionych dzieci. W kulturze australijskiej, zwłaszcza w literaturze i filmie, motyw ten jest obecny od dawna. W XIX w. były to opowieści o białych dzieciach, które znikają w australijskim buszu i są poszukiwane przez aborygeńskiego tropiciela. Historie te oscylowały więc wokół kwestii pojednania oraz dialogu. Przede wszystkim jednak zagubione dziecko było symbolem niepokoju białych osadników, że psychologicznie i mentalnie „tu” nie należą. W pierwszej połowie XX w. tego typu narracji powstawało mniej, a większość z nich powielala schemat opowieści o Tazanie. Doszło wówczas do mitologizacji aborygeńskich plemion, ocalających zagubione dzieci i pomagających im. Znaczący przełom przyniosła dopiero druga połowa XX w., kiedy to nastąpiła kolejna rekonfiguracja tej opowieści. W tekstach z tego okresu to nie dzika, niebezpieczna natura przyczynia się do zaginięcia dzieci, ale jest ono rezultatem nadużyć i przemocy ze strony ludzi. Stopniowo motyw ten został połączony z kwestią „skradzionych pokoleń” i wpisany w dyskurs narracji postkolonialnej. Zniknię-

cia stały się raczej celowe niż przypadkowe, w buszu znikają już nie tylko dzieci osadników, ale i dzieci aborygeńskie, co wiąże się z lękiem i niepewnością co do przyszłości rdzennej kultury⁶². *Limbo* stanowi wariację na temat tego motywu. Śledztwo Tralisa stopniowo ujawnia bowiem, że mała Charlotte padła ofiarą dwóch białych mężczyzn o skłonnościach pedofilskich.

Okolice *Limbo* zaludniają postacie zawieszony w próżni, przede wszystkim Aborygeni. Doskonałym przykładem są tu zwłaszcza błąkające się po hałdach dzieci rdzennych mieszkańców Australii, którym towarzyszą niebezpieczne psy. Stanowią one metaforę „skradzionych pokoleń” i symbolizują trwały rozpad więzi międzyludzkich w społeczeństwie postkolonialnym. Młodzi Aborygeni są jak australijskie psy dingo, nad którymi nikt nie panuje. Wchodząc na drogę przestępczości, przypominają o losie ofiar polityki przymusowej asymilacji. Choć policja ściga nastolatków, ci wciąż wracają – na wolność i na drogę przestępstwa. Tym samym stanowią wizualną reprezentację powrotu niechlubnej, domagającej się rewizji przeszłości. Ich porównanie do dingo ma także korzenie w australijskiej psychologii lęku⁶³, w ramach której zwierzę to symbolizowało naturę pożerającą cywilizację. W filmie Sena motyw ten zostaje odwrócony – to błąkające się dzieci są ofiarami porzucenia i entropii świata po okresie kolonialnej ekspansji.

Film wyraźnie eksponuje wątek rozpadu rodzin, splatając losy bohaterów w sieć dysfunkcyjnych relacji. Trauma matki Charlotte po stracie córki, osamotnienie Emmy w roli opiekunki dzieci własnych i brata, a także desperacja Charliego, niezdolnego do opieki nad synem, składają się na obraz społeczeństwa, w której pierwotna więź z ziemią i tradycją została brutalnie przerwana. W tym kontekście kluczowa staje się postać Tralisa, bohatera także tkwiącego w symbolicznym *limbo*. Biały detektyw pełni zresztą poniekąd funkcję tropiciela, tradycyjnie zarezerwowaną dla rdzennych mieszkańców – szuka oprawców małej Aborygenki i próbuje jednocześnie pomóc jej bliskim poradzić sobie ze stratą. Jego zaangażowanie w sprawę Charlotte, a zwłaszcza próba pojednania Charliego z synem, nosi znamiona sublimacji. Policjant w ten sposób stara się odpokutować poczucie winy zarówno za rozpad rodziny, jak i za krzywdy wyrządzone przez swój naród. Niezdolny do naprawienia własnych błędów i świadomy niemożności odkupienia win zbiorowych, wybiera działanie zastępcze. Jego desperacka próba uratowania relacji ojciec – syn w obliczu hipokryzji instytucjonalnego i historycznego pojednania stanowi gest zgoła tragiczny.

Podsumowując, w filmie trauma przeszłości nie ulega przepracowaniu w formie narracyjnego domknięcia, które gwarantowałyby rekonsolidację pamięci. Ukazanie fiaska tego procesu służy podtrzymaniu obecności problematyki aborygeńskiego cierpienia w pamięci zbiorowej Australii. Krążące po okolicy widma mieszkańców stają się symbolem niezasklepionych ran, wymuszających wieczne przypominanie zamiast kojącego zapomnienia czy wymazywania. Tym samym reżyser odrzuca przekonanie o terapeutycznym wymiarze powrotu tego, co minione⁶⁴. Zamiast katarktycznego rozwiązania otrzymujemy obraz wspólnoty uwięzionej w martwym punkcie historii, gdzie rekonsolidacja służy jedynie uświadomieniu sobie nieodwracalności strat.

Proponując model „pamięci nienaprawionej”, Ivan Sen rzuca wyzwanie dotychczasowym filmowym strategiom rozliczania się Australii z jej kolonialnym



Slovik, reż. Jennifer Kent (2018)

dziedzictwem. Reżyser modyfikuje konwencje zarówno westernu, jak i antywesternu, wykorzystując elementy poetyki *noir*. Czyni to, rezygnując z ikonografii charakterystycznej dla tego gatunku oraz kojarzonych z nim schematów fabularnych, zwłaszcza opowieści o podboju. Australijski *outback* w *Limbo* przypomina raczej kosmiczną próżnię rodem z *science fiction* niż Dziki Zachód. Sen dokonuje więc rekonsolidacji pamięci przede wszystkim na poziomie pozatekstualnym, neutralizując ideologiczny wydzźwięk immanentnie wpisany w strukturę gatunku uwikłanego w kolonialny dyskurs osadniczy.

¹ Proces ten dotyczy nie tylko Aborygenów, ale i mieszkańców Wysp Cieśniny Torresa.

² Zob. J. Chrzanowska, *Spór o historię kontynentu i pochodź do pojednania – Aborygeni w wielokulturowej Australii*, „Relacje Międzykulturowe” 2019, nr 1 (5), s. 149-168.

³ Zob. N. Birns, *Contemporary Australian Literature: A World Not Yet Dead*, Sydney University Press, Sydney 2015; H. Grehan, *Mapping Cultural Learning in Contemporary Australian Performance*, Peter Lang Publishing, Basingstoke 2001.

⁴ *Słowik* oraz *Sweet Country* zostały nagrodzone na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji oraz przez Australijski Instytut Filmowy.

⁵ W literaturze przedmiotu antywestern jest traktowany jako gatunek stanowiący reakcję na westerny klasyczne, krytycznie przetwarzający ich dziedzictwo. W ujęciu diachronicznym antywesterny wyznaczają fazę, w której gatunek stał się samoświadomy. Zgodnie z bardziej umiarkowanymi koncepcjami realizacje te, określane jako „postwesterny”, uznają dziedzictwo Hollywood, ale jednocześnie stawiają mu opór, poszukując nowych form opowiadania historii. Zob. M. Carter, *Myth on the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 1-2; N. Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, University of Nebraska Press, Lincoln 2013, s. 2-17.

⁶ Takim rozrachunkowym westernem jest choćby *Tropiciel* (*The Tracker*, reż. R. De Heer, 2002). O ewolucji gatunku w kinie australijskim piszą między innymi: E. Hamilton, „They Like All Pictures which Remind Them of Their Own”: The „Entangled” Development of Australian Westerns, w: *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film*, red. H. Mayer, D. Roche, Indiana University Press, Bloomington 2022, s. 264-278; F. Collins, T. Davis, *Australian Cinema after*

Mabo, Cambridge University Press, Port Melbourne 2004, s. 14-17, 94-96.

⁷ Ivan Sen pochodzi z rodziny mieszanej. Jego matka jest Aborygenką z plemienia Gamilaroi, ojciec urodził się w Chorwacji i ma korzenie niemiecko-węgierskie. Sen był wychowywany przez matkę, która uciekla od przemocowego męża. Jako dziecko często odwiedzał jej rodzinny rezerwat w Toomelah.

⁸ P. Marsh, *Postcolonial Longing on the Australian Cinematic Frontier*, „Ilha do Desterro: A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies” 2016, t. 62, nr 2, s. 177-191.

⁹ Istnieje wiele definicji kina *noir*, a badacze nadal nie są zgodni, czy jest to gatunek, tonacja czy nurt w historii kina. Na potrzeby tego tekstu *noir* zostaje uznany za poetykę, która w kinie uległa krystalizacji w Złotej Erze Hollywood (klasyczny film *noir*), a potem podlegała ciągłej ewolucji (postklasyczny film *noir*). Filmy powstające od połowy lat 60., określane również mianem *neo-noir*, na ogół nie wprowadzają elementów całkowicie nowych. Choć na różne sposoby modyfikują one lub odświeżają konwencje klasycznego filmu *noir* czy też wchodzą z nimi w dialog, to jednak dzielą z nim to samo pesymistyczne zaplecze ideowo-światopoglądowe ukształtowane pod wpływem egzystencjalizmu i psychoanalizy. *Neo-noir* należy więc rozumieć jako kontynuację poetyki klasycznego filmu *noir*, ale dostosowując ją do nowych możliwości technologicznych, wrażliwości kolejnych dekad czy potrzeb społecznych. Zob. K. Żyto, *Film noir i kino braci Coen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017, s. 27-113.

¹⁰ I. Liberzon, A. Javanbakhht, *Memory Reconsolidation and Psychotherapeutic Process*, „Behavioral and Brain Sciences” 2015, t. 38.

- ¹¹ A. F. Kola, *Socjalistyczny postkolonializm. Re-konsolidacje pamięci*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018.
- ¹² Tamże, s. 62-63.
- ¹³ Tamże, s. 63.
- ¹⁴ Chodzi o publikację: T. J. Anastasio, K. A. Ehrenberger, P. Watson, W. Zhang, *Individual and Collective Memory Consolidation: Analogous Processes on Different Levels*, The MIT Press, Cambridge 2012.
- ¹⁵ A. F. Kola, dz. cyt., s. 68.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Zapis blak przez „k” bez „c” stanowi polityczną manifestację odrzucenia kolonialnej pisowni słowa.
- ¹⁹ Tematykę rdzennego kina australijskiego podejmują następujące publikacje: L. Griffin, S. Griffin, M. Trudgett, *At the Movies: Contemporary Australian Indigenous Cultural Expressions – Transforming the Australian Story*, „The Australian Journal of Indigenous Education” 2017, t. 47, nr 2, s. 131-138; F. Collins, T. Davis, dz. cyt.; *A Companion to Australian Cinema*, red. F. Collins, J. Landman, S. Bye, Wiley Blackwell, New York 2019, s. 29-130 (cz. 1: *An Indigenous Screen Culture*).
- ²⁰ Zob. K. Althans, *Ecologemes in Contemporary Australian Crime Fiction: the Case of Outback Noir*, w: *The Routledge Handbook of Crime Fiction and Ecology*, red. N. Ashman, Routledge, New York 2024, s. 251-263; G. Dolgoplov, *Ghosting in the Outback Noir*, „Coolabah” 2021, nr 29, s. 4-16.
- ²¹ L. Buckmaster, *Ivan Sen on His Outback Thriller „Goldstone”*: ‘Action shouldn’t be thought of as trash’, „The Guardian” 8.06.2016, <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/08/ivan-sen-on-his-outback-thriller-goldstone-action-shouldnt-be-thought-of-as-trash> (dostęp: 25.01.2026); A. Rutherford, In Conversation with Ivan Sen, „Axon: Creative Explorations” 2018, t. 8, nr 2, <https://axon-journal.com.au/issues/8-2/conversation-ivan-sen/> (dostęp: 25.01.2026).
- ²² Termin ten po raz pierwszy pojawia się w 1981 r. w raporcie Petera Reada, jednak kwestia dzieci odbieranych rodzinom stała się przedmiotem publicznej debaty dopiero pod koniec XX w., a za cierpienie ofiar tego procederu oficjalnie przeprosił dopiero premier Kevin Rudd w 2008 r. Zob. P. Read, *The Stolen Generations: The Removal of Aboriginal Children in New South Wales from 1883 to 1969*, [https://dietiitiansaustralia.org.au/sites/default/files/2022-02/](https://dietiitiansaustralia.org.au/sites/default/files/2022-02/Reading-7_StolenGenerations.pdf)
- [Reading-7_StolenGenerations.pdf](https://dietiitiansaustralia.org.au/sites/default/files/2022-02/Reading-7_StolenGenerations.pdf) (dostęp: 27.01.2026)
- ²³ Do lat 50. XX w. przyjęły go także pozostałe stany. Innym istotnym dokumentem inicjującym rekonstrukcję pamięci jest raport *Bringing Them Home* z 1997 r., stanowiący oficjalny dokument Komisji Praw Człowieka i Równych Szans, który wywołał wstrząs w skali całego kontynentu.
- ²⁴ P. Pierce, *The Country of Lost Children: An Australian Anxiety*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 198-201.
- ²⁵ F. Collins, T. Davis, dz. cyt., s. 5, 16.
- ²⁶ Zob. S. Banner, *Why Terra Nullius? Anthropology and Property Law in Early Australia*, „Law and History Review” 2005, t. 23, nr 1, s. 95-131.
- ²⁷ S. Brennan, *Reconciliation in Australia: The Relationship Between Indigenous Peoples and the Wider Community*, „The Brown Journal of World Affairs” 2004, t. 11, nr 1, s. 149-161.
- ²⁸ R. Gibson, *The Diminishing Paradise: Changing Literary Perceptions of Australia*, Angus & Robertson, Sydney 1984; N. Prescott, „All We See and All We Seem...”: *Australian Cinema and National Landscape*, (abstract), Understanding Cultural Landscapes Symposium, Flinders University 11-15.07.2025, <https://fac.flinders.edu.au/dspace/api/core/bitstreams/f62302f3-cc7b-4663-922f-8d1df06ae545/content> (dostęp: 25.01.2026)
- ²⁹ Przykładem tego jest nakręcony w 2022 r. film *Expired* wpisujący się w poetykę kina *future-retro noir*.
- ³⁰ *Dreamland* to historia entuzjasty ufologii przemierzającego pustynię Nevada (w pobliżu Strefy 51) w poszukiwaniu kontaktu z cywilizacją pozaziemską. Sen wykorzystał miejsce akcji jako symbol amerykańskiego mitu o „ostatecznej granicy” (ang. *final frontier*), a estetyka fantastycznonaukowa posłużyła mu do stworzenia opowieści o jednostkowym doświadczeniu mistycznym.
- ³¹ Zabieg ten jest znany z takich klasycznych filmów gatunku jak np. *THX 1138* (reż. G. Lucas, 1971).
- ³² Zob. D. Binns, *Dronopoetics: Unmanned Aerial Cinematography and Ivan Sen’s „Goldstone”*, „Journal of Asia-Pacific Pop Culture” 2019, t. 4, nr 1, s. 26-41.
- ³³ J. Rayner, *Australian Gothic: A Cinema of Horrors*. *Gothic Literary Studies*, University of Wales Press, Cardiff 2022.
- ³⁴ W. E. H. Stanner, *The Dreaming and Other Essays*, Black Inc. Agenda, Melbourne 2011. Autor ten wprowadził termin „wszechczas”

- (ang. *everywhen*) dla opisanía aborygeñskiej percepcji czasu.
- ³⁵ W wierzeniach aborygeñskich przyjmuje się, że istoty przodków, które stworzyły świat podczas śnienia, nadal istnieją w krajobrazie, w świętych miejscach i w duchach ludzi.
- ³⁶ R. Nahirny, *Wobec tajemnicy. Czas snu w kinie postkolonialnej Australii*, w: *Sny w kulturze*, red. I. Topp, P. J. Fereñski, R. Nahirny, Wydawnictwo „Korporacja Polonia”, Warszawa 2014, s. 106.
- ³⁷ Kategorię zjaw oraz widm rozumiem tu w duchu czerpiącej z marksizmu i freudyzmu widmontologii Jacquesa Derridy. W jego ujęciu: *Rzeczywistość nie składa się tylko z tego, co widzialne, i tego, kto lub co sprawuje hegemonię, ale też z tego, co zostało przemilczane przez dominujące narracje historyczne i polityczne: wyrażonych krzywd, niesprawiedliwości, różnych form ludzkiego wyobcowania*. A. Kopkiewicz, *Widmowa terażniejszość*, Rozmowa z Jakubem Monrą i Andrzejem Sosnowskim, „Dwutygodnik” 2016, nr 179, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6411-widmowa-terazniejszosc.html> (dostęp: 25.01.2026).
- ³⁸ Malarstwo kropkowe wywodzi się z obrzędów oraz rytuałów pustynnych plemion aborygeñskich, które na piasku, ciele lub korze przedstawiały mity kosmologiczne lub historię swoich wędrowek w postaci kropek, geometrycznych znaków i linii. Jako styl sztuki nowoczesnej zostało zapoczątkowane w latach 70. XX w. przez ruch Papunya Tula, który uformował się w jednej z rządowych osad z grup Aborygenów zróżnicowanych językowo oraz kulturowo.
- ³⁹ Aborygeni w trakcie rytuałów plemiennych często wspierali się naturalnymi środkami halucynogennymi.
- ⁴⁰ G. Bardou, J. Ryan, *Papunya Tula: Art of the Western Desert*, McPhee Gribble, Melbourne 1991; A. Łukaszewicz Alcaraz, *Contemporary Aboriginal Art from Australia's Desert: Context, Debates, and Analysis*, „Athens Journal of Humanities & Arts” 2019, t. 6, nr 4, s. 345-366.
- ⁴¹ O symbolicznym znaczeniu spirali i koncentrycznych kręgów jako punktów styku między światami oraz miejsc aktywności istot przodków zob. E. Rask Knudsen, *The Circle & the Spiral: A Study of Australian Aboriginal and New Zealand Māori Literature*, Brill, Amsterdam – New York 2004, s. 33-35.
- ⁴² Zdjęcia realizowano w Coober Pedy, turystycznej atrakcji, gdzie kręcono między innymi filmy z serii *Mad Max* czy *Krokodyl Dundee*.
- ⁴³ *I consciously wanted that feeling that land has been abused in the same way these characters have been abused*. A. Heeney, *Interview: Ivan Sen on „Limbo”, „Seventh Row”* 22.03.2024, <https://seventh-row.com/2024/03/22/interview-ivan-sen-limbo-2023/> (dostęp: 25.01.2026).
- ⁴⁴ A. Gall, F. Probyn-Rapsey, *Ivan Sen and the Art of the Road*, „Screen” 2006, t. 47, nr 4, s. 426.
- ⁴⁵ Zob. J. Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown 2008, s. 6-10, 31-32.
- ⁴⁶ *Science fiction to gatunek, który niejednokrotnie służył tematyzowaniu kwestii kolonialnych podbojów, czego współczesnym przykładem jest na przykład Diuna*.
- ⁴⁷ M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 85-98.
- ⁴⁸ Jacek Ostaszewski tak pisze o schemacie fabularnym związanym z samotnym jeźdźcem: *Sytuacją wyjściową w modelu klasycznym [westernu – K. Ż.] jest pojawienie się w społeczności samotnego jeźdźcy; społeczność jest słaba, dopiero organizuje się (...). Społeczności tej zagraża złoczyńca wprowadzający chaos, sprzeciwiający się wprowadzanemu porządkowi, podstawowym wartościom społecznym*. J. Ostaszewski, *Konteksty westernu*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Wydawnictwo Rabid, Warszawa – Kraków 1991, s. 75.
- ⁴⁹ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 115-138.
- ⁵⁰ Zob. H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 23.
- ⁵¹ W 2007 r. Watykan wycofał się z doktryny limbo, co czyni metaforę Sena jeszcze bardziej gorzka, gdyż to miejsce, które „oficjalnie nie istnieje”. Międzynarodowa Komisja Teologiczna, *Nadzieja zbawienia dla dzieci, które umierają bez chrztu*, 19.01.2007, https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20070419_un-baptised-infants_pl.pdf (dostęp: 25.01.2026).
- ⁵² A. Rutherford, „Limbo”. *Ivan Sen's New Film*, „Australian Book Review Arts” 16.05.2023, <https://www.australianbookreview.com.au/arts-update/101-arts-update/10279-limbo-ivan-sen-s-new-film-by-anne-rutherford> (dostęp: 20.01.2026).

- ⁵³ Pojęcie „pojednania praktycznego” (ang. *practical reconciliation*) zostało wprowadzone przez rząd Johna Howarda w celu przesunięcia debaty z gestów symbolicznych (takich jak oficjalne przeprosiny za „skradzione pokolenia”) na kwestie socjalne i ekonomiczne. Krytycy uznali to za próbę uniknięcia moralnej odpowiedzialności za historię kolonialną.
- ⁵⁴ Rząd Howarda sprzeciwiał się tzw. czarnopaskowej wizji historii (ang. *Black Armband view of history*), która akcentowała przemoc białych osadników wobec Aborygenów. Premier uznawał, że współczesne społeczeństwo australijskie nie ponosi winy za grzechy przodków. Zob. S. Macintyre, A. Clark, *The History Wars*, Melbourne University Press, Carlton 2003, s. 129-131.
- ⁵⁵ Howard wyraził żal z powodu „skradzionych pokoleń”, ale nie przeprosił oraz nie uznał, że było to ludobójstwo, które przyczyniło się do zerwania ciągłości tożsamości Aborygenów.
- ⁵⁶ Długie ogrodzenie chroniącem przed królikami (ang. *rabbit-proof fence*) stało się jednym z najbardziej wyrazistych symboli oporu wobec polityki asymilacji po publikacji książki Doris Pilkington Garimara *Follow the Rabbit-Proof Fence* w 1996 r. i jej ekranizacji w reżyserii Phillipa Noyce’a *Polowanie na króliki* (*Rabbit-Proof Fence*, 2002). Ogrodzenie oznacza barierę nie tylko fizyczną, ale i symboliczną, dzielącą świat białych osadników od rdzennych mieszkańców Australii. Zob. D. Olsen, *Dividing Australia: The Story of the Rabbit Proof Fence*, „Things Magazine” 2001, nr 14, <https://www.thingsmagazine.net/text/t14/rabbits.htm> (dostęp: 20.01.2026).
- ⁵⁷ Zob. A. Assmann, *Między historią a pamięcią*. *Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003, s. 55-56. Autorka wskazuje, że rekonsolidacja polega nie tylko na przywołaniu faktów, ale też ich nowej interpretacji. *Pamięć kulturowa w toku przemian historycznych wymaga ciągłego dopasowania i odnawiania, a także odczytywania i dyskusji, gdyż musi być dostosowana do potrzeb i wymogów każdej teraźniejszości.*
- ⁵⁸ Termin wprowadzony przez Pierre’a Nora, oznaczający miejsca, które stały się symbolicznym elementem dziedzictwa pamięciowego danej wspólnoty. Zob. P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” 1989, nr 26, s. 7-24.
- ⁵⁹ W analizie struktur *noir* podkreśla się, że przeszłość w tym gatunku zawsze „powraca”, uniemożliwiając bohaterom sprawczość.
- ⁶⁰ Na istotność kwestii przeszłości i pamięci w kinie *noir* i *neo-noir* wskazują same tytuły filmów: *Człowiek z przeszłością* (*Out of the Past*, reż. J. Tourneur, 1947), *Mroczna przeszłość* (*The Dark Past*, reż. R. Maté, 1948), *Memento* (C. Nolan, 2000).
- ⁶¹ Odnosi się to do szerszego kontekstu „wojen o historię” w Australii i oporu władz przed przyznaniem się do systemowej przemoc. Zob. S. Macintyre, A. Clark, dz. cyt., s. 8-11.
- ⁶² Zob. P. Pierce, dz. cyt., s. XI-XVIII.
- ⁶³ W tym kontekście ważna jest sprawa Azarii Chamberlain, dziewięcioletniego niemowlęcia, które zaginęło w 1980 r. podczas biwaku pod Uluru (Ayers Rock). Historia ta stanowi jeden z najbardziej traumatycznych momentów w australijskiej kulturze. Niesłuszne skazanie matki dziecka, Lindy Chamberlain, oraz zignorowanie przez prokuraturę opinii aborygeńskich tropicieli (wskazujących na atak dingo) stało się symbolem instytucjonalnego rasizmu oraz głębokiego lęku białych osadników przed nieobliczalną naturą. Zob. K. Gelder, J. M. Jacobs, *Uncanny Australia: Sacredness and Modernity in a Postcolonial Nation*, Melbourne University Press, Melbourne 1998, s. 23-42.
- ⁶⁴ Zob. A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 9-16.

Kamila Żyto

Dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego, pracuje w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych, a także wykłada na Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Współpracowała z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym.

Brała udział w licznych projektach edukacyjnych, takich jak Akademia Polskiego Filmu czy FilMOTEKA Szkolna. Regularnie publikuje recenzje na portalu EdukacjaFilmowa.pl oraz w magazynach „Film&TV Kamera” i „Ekrany”. Opublikowała dwie książki autorskie: *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (2010) oraz *Film noir i kino braci Coen* (2017). Współredagowała także tomy zbiorowe, m.in. *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (2011) oraz *Autorzy kina europejskiego VII* (2018). W kręgu jej zainteresowań znajdują się: kino polskie, kino amerykańskie oraz kino świata hiszpańskojęzycznego.

Professor in the Department of Media and Audiovisual Arts at the University of Lodz, lecturer in the Academy of Music in Lodz. Collaborator in many educational projects, such as the School Film Library and the Academy of Polish Film, run by the Polish Film Institute. Film critic in professional film magazines, such as *Film and TV Kamera* and *Ekrany*. Member of the jury in the “Camera Action” festival for young film critics. Author of two monographic books: *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* [*Maze Strategies in Action Movies*] (2010) and *Film noir i kino braci Coen* [*Film Noir and the Cinema of the Coen Brothers*] (2017), as well as co-editor of many others. Her research interests include mainly Polish, Spanish and American film history, images of Jews in Polish cinema, Polish-Jews relations. Member of the Polish Society for Film and Media Studies.

kamila.zyto@uni.lodz.pl

Bibliografia

- Althans, K.** (2024). Ecologemes in Contemporary Australian Crime Fiction: The Case of Outback Noir. W: N. Ashman (red.), *The Routledge Handbook of Crime Fiction and Ecology* (ss. 251–263). New York: Routledge.
- Amani U. N.** (2025). Film Noir: Social Commentary through Cinematic Style. *IAA Journal of Communication*, 11 (1), ss. 37–41.
- Anastasio, T. J., Ehrenberger, K. A., Watson, P., Zhang, W.** (2012). *Individual and Collective Memory Consolidation: Analogous Processes on Different Levels*. Cambridge: The MIT Press.
- Assmann, A.** (2013). *Między historią a pamięcią. Antologia* (red. M. Saryusz-Wolska). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Banner, S.** (2005). Why Terra Nullius?: Anthropology and Property Law in Early Australia. *Law and History Review*, 23 (1), ss. 95–131. <https://doi.org/10.1017/S073824800000008X>
- Bardon, G., Ryan, J.** (1991). *Papunya Tula: Art of the Western Desert*. Melbourne: McPhee Gribble.

- Bhabha, H. K.** (2010). *Miejsca kultury* (tłum. T. Dobrogoszcz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Binns, D.** (2019). Dronopoetics: Unmanned Aerial Cinematography and Ivan Sen's „Goldstone”. *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, 4 (1), ss. 26-41. <https://doi.org/10.5325/jasiapacipopcult.4.1.0026>
- Birns, N.** (2015). *Contemporary Australian Literature: A World Not Yet Dead*. Sydney: Sydney University Press.
- Brennan, S.** (2004). Reconciliation in Australia: The Relationship Between Indigenous Peoples and the Wider Community. *The Brown Journal of World Affairs*, 11 (1), ss. 149-161.
- Buckmaster, L.** (2016, 8 czerwca). Ivan Sen on His Outback Thriller „Goldstone”: ‘Action Shouldn’t Be Thought of as Trash’. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/08/ivan-sen-on-his-outback-thriller-goldstone-action-shouldnt-be-thought-of-as-trash>
- Chrzanowska, J.** (2019). Spór o historię kontynentu i pochodź do pojednania – Aborygeni w wielokulturowej Australii. *Relacje Międzykulturowe*, 1 (5), ss. 149-168.
- Collins, F., Davis, T.** (2004). *Australian Cinema after Mabo*. Port Melbourne: Cambridge University Press.
- Collins, F., Landman, J., Bye, S.** (red.) (2019). *A Companion to Australian Cinema*. New York: Wiley Blackwell.
- Dolgopolo, G.** (2021). Ghosting in the Outback Noir. *Coolabah*, (29), ss. 34-48. <https://doi.org/10.1344/c020212934-48>
- Gall, A., Probyn-Rapsey, F.** (2006). Ivan Sen and the Art of the Road. *Screen*, 47 (4), ss. 425-439. <https://doi.org/10.1093/screen/hjlo36>
- Gelder, K., Jacobs, J. M.** (1998). *Uncanny Australia: Sacredness and Modernity in a Post-colonial Nation*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Gibson, R.** (1984). *The Diminishing Paradise: Changing Literary Perceptions of Australia*. Sydney: Angus and Robertson.
- Grehan, H.** (2001). *Mapping Cultural Learning in Contemporary Australian Performance*. Basingstoke: Peter Lang Publishing.
- Griffin, L., Griffin, S., Trudgett, M.** (2017). At the Movies: Contemporary Australian Indigenous Cultural Expressions – Transforming the Australian Story. *The Australian Journal of Indigenous Education*, 47 (2), ss. 131-138. <https://doi.org/10.1017/jie.2017.27>
- Hamilton, E.** (2022). „They Like All Pictures which Remind Them of Their Own”: The „Entangled” Development of Australian Westerns. W: H. Mayer, D. Roche (red.), *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film* (ss. 264-271). Bloomington: Indiana University Press.
- Heeney, A.** (2024, 22 marca). Interview: Ivan Sen on „Limbo”. *Seventh Row*. <https://seventh-row.com/2024/03/22/interview-ivan-sen-limbo-2023/>
- Kempna-Pieniążek, M.** (2015). *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Knudsen, E. R.** (2004). *The Circle and the Spiral. A Study of Australian Aboriginal and New Zealand Māori Literature*. Amsterdam – New York: Brill.
- Kola, A. F.** (2018). *Socjalistyczny postkolonializm. Rekonsolidacje pamięci*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kopkiewicz, A.** (2016, 17 maja). Widmowa terazniejszość. Rozmowa z Jakubem Momrą i Andrzejem Sosnowskim. *Dwutygodnik*. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6411-widmowa-terazniejszosc.html>

- Liberzon, I., Javanbakht, A.** (2015). Memory Reconsolidation and Psychotherapeutic Process. *Behavioral and Brain Sciences*, 38. <https://doi.org/10.1017/S0140525X14000363>
- Łukaszewicz Alcaraz, A.** (2019). Contemporary Aboriginal Art from Australia's Desert: Context, Debates, and Analysis. *Athens Journal of Humanities and Arts*, 6 (4), ss. 345-366. <https://doi.org/10.30958/ajha.6-4-4>
- Macintyre, S., Clark, A.** (2003). *The History Wars*. Carlton: Melbourne University Press.
- Marsh, P.** (2016). Postcolonial Longing on the Australian Cinematic Frontier. *Ilha Desterro: A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies*, 62 (2), ss. 177-191. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2012n62p177>
- Marzec, A.** (2015). *Widmologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Mayer, H., Roche, D.** (red.). (2022). *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Międzynarodowa Komisja Teologiczna** (2007, 19 stycznia). *Nadzieja zbawienia dla dzieci, które umierają bez chrztu*. Watykan: Libreria Editrice Vaticana. https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20070419_un-baptised-infants_pl.pdf
- Nahirny, R.** (2014). Wobec tajemnicy. Czas snu w kinie postkolonialnej Australii. W: I. Topp, P. J. Fereński, R. Nahirny (red.), *Sny w kulturze* (ss. 106-120). Warszawa: Wydawnictwo „Korporacja Polonia”.
- Nora, P.** (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, (26), ss. 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Olsen, D.** (2001). Dividing Australia: The Story of the Rabbit Proof Fence. *Things Magazine*, 14. <https://www.thingsmagazine.net/text/t14/rabbits.htm>
- Ostaszewski, J.** (1991). Konteksty westernu. W: A. Helman (red.), *Kino gatunków* (ss. 69-83). Warszawa – Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- Pierce, P.** (1999). *The Country of Lost Children: An Australian Anxiety*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rayner, J.** (2022). *Australian Gothic: A Cinema of Horrors*. Cardiff: University of Wales Press.
- Read, P.** (1983). *The Stolen Generations: The Removal of Aboriginal Children in New South Wales from 1883 to 1969*. Surry Hills: New South Wales Department of Aboriginal Affairs. https://dietitiansaustralia.org.au/sites/default/files/2022-02/Reading-7_StolenGenerations.pdf
- Rieder, J.** (2008). *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rutherford, A.** (2018). In Conversation with Ivan Sen. *Axon: Creative Explorations*, 8 (2). <https://axonjournal.com.au/issues/8-2/conversation-ivan-sen/>
- Rutherford, A.** (2023, 16 maja). Limbo. Ivan Sen's new film. *Australian Book Review Arts*. <https://www.australianbookreview.com.au/arts-update/101-arts-update/10279-limbo-ivan-sen-s-new-film-by-anne-rutherford>
- Stanner, W. E. H.** (2011). *The Dreaming and Other Essays*. Melbourne: Black Inc. Agenda.
- Turner, V.** (2010). *Proces rytualny. Struktura i antystruktura* (tłum. E. Dżurak). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żyto, K.** (2017). *Film noir i kino braci Coen*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.



Słowik, reż. Jennifer Kent (2018)