

# Czy kino może uciec od wojennej traumy?

Film chorwacki po 1990 r.

JUSTYNA MARIA GLUBA

10 grudnia 2018 r. w jednym z najruchliwszych rejonów Zagrzebia, na skrzyżowaniu ulic Miasta Vukovar i Chorwackich Weteranów <sup>1</sup>, uroczyste odsłonięto pomnik Franjo Tuđmana, pierwszego chorwackiego prezydenta po rozpadzie Jugosławii. W uroczystościach uczestniczyli najważniejsi przedstawiciele państwowi, a ponad 4-metrowy pomnik z brązu odsłonięto przy dźwiękach patriotycznej pieśni chorwackiego barda Vice Vukova, pt. *Tvoja zemlja (Twój kraj)*. W przemówieniach prezydent Kolinda Grabar-Kitarović i premiera Andreja Plenkovića dominowała narracja przedstawiająca bohaterstwo i odwagę Franja Tuđmana, zwłaszcza przeciwko „wielkoserbskiej agresji”. W ten sposób polityczną przeszłością Chorwacji zostało naznaczone nie tylko lotnisko nazwane wcześniej imieniem chorwackiego polityka, ale także przestrzeń miejska jej stolicy. Kilka dni przed oficjalnymi uroczystościami mieszkańcy związani z niezależnymi stowarzyszeniami zorganizowali protest, podczas którego Tuđmana nazwano *złoczyńcą wojennym odpowiedzialnym za najpoważniejsze naruszenia praw człowieka* <sup>2</sup>. Samo dzieło rzeźbiarza Kuzmy Kovačića zostało przez większość społeczeństwa skrytykowane ze względu na brak podobieństwa do pierwowzoru oraz koszt przedsięwzięcia – wykonanie i instalacja pomnika kosztowały miasto Zagrzeb około 4 milionów kun chorwackich <sup>3</sup>.

Dzisiaj Chorwaci są głęboko podzieleni co do polityki pierwszego prezydenta. Nie sposób nie zauważyć, że dominują głosy dotyczące jego ewentualnego uczestnictwa w wywołaniu konfliktu w krajach byłej Jugosławii, zwłaszcza jeśli chodzi o podział terytorium Bośni i Hercegowiny. Niedługo po śmierci chorwackiego przywódcy, na początku 2000 r., brytyjski dziennik „The Independent” opisał treść tzw. taśm Tuđmana, a pięć lat później w samej Chorwacji opublikowana została treść wszystkich rozmów byłego prezydenta z politycznymi współpracownikami, które wyraźnie potwierdzały jego chęć przyłączenia części terytorium Bośni i Hercegowiny do Chorwacji <sup>4</sup>. Nie ulega wątpliwości, że lata 90. w Chorwacji to zdecydowana dominacja polityki Tuđmana i utworzonej przez niego partii – HDZ (chorw. *Hrvatska demokratska zajednica*, Chorwacka Wspólnota Demokratyczna), która to partia stała na czele rządu od początku swojego istnienia aż do śmierci Tuđmana pod koniec 1999 r.; wówczas po wyborach z 3 stycznia 2000 r. władzę objęła koalicja złożona z sześciu partii liberalnych i lewicowych.

Sabrina Ramet proponuje podział na trzy fazy, przez które Chorwacja przechodziła od ogłoszenia niepodległości: pierwsza z nich to okres wojenny, lata 1990-1995; druga – późna era Tuđmana: od grudnia 1995 r. do grudnia 1999 r., oraz okres po Tuđmanie, od końca 1999 r. <sup>5</sup> Nie ulega zatem wątpliwości, że pre-

zydent na trwale wpisał się w historię powojennej Chorwacji i jednocześnie stał się symbolem posttransformacyjnych przemian. Oczywiście było, że rozpad Jugosławii spowoduje ponowne definiowanie najważniejszych społecznych i kulturowych zjawisk, co w latach 90. było widoczne chociażby poprzez reformę językową – *rozrachunek z dotychczasową normą serbsko-chorwacką, oczyszczenie go z obcych naleciałości – przede wszystkim z serbizmów* <sup>6</sup>, a co za tym idzie, zwrot ku nacjonalizmowi, podkreślanie europejskiego i chrześcijańskiego (z naciskiem na katolickiego) pochodzenia Chorwatów <sup>7</sup>. Miało to swoje odzwierciedlenie także w przestrzeni publicznej i kulturalnej: wystarczy wspomnieć o masowym niszczeniu książek na temat Josipa Broz Tity, Jugosławii, socjalizmu, partyzantów lub tych napisanych po serbsku <sup>8</sup>, a także o burzeniu pomników antyfaszystowskich na terenie całej Chorwacji, wzniesionych ku czci partyzantów i walki wyzwolenczej w Jugosławii (chorw. *Narodnooslobodilačkahorba*, NOB) <sup>9</sup>. Zmiany te odnosiły się także do nazw miejsc publicznych czy ulic.

Najbardziej symboliczną przemianę przeszło kultowe zagrzebskie kino, które w 1990 r. z Kina Balkan zmieniło się w Kino Europa (a pierwotną nazwę nosiło od swojego powstania, czyli 1925 r.). Slavenka Drakulić w jednym z esejów ze zbioru *Jak przeżyliśmy (postkomunizm)* z właściwą dla siebie ironią podkreśla: *Nowa nazwa [kina] (...) wskazuje na fakt, iż Chorwacja od zawsze należała do rozwiniętej części Europy. Ta nazwa to także symbol wiary katolickiej, w przeciwieństwie do prawosławnych sąsiadów. Podkreśla ona chrześcijańską tolerancję, cywilizowane zachowywanie się i obywatelskie wartości* <sup>10</sup>. Od momentu oddzielenia się Chorwacji od Jugosławii i uzyskania statusu suwerennego państwa w chorwackim dyskursie politycznym robiono wszystko, by oddzielić się od „prymitywnych” Bałkanów, „nieeuropejskiego” zachowania, a z drugiej strony rozpocząć misję „cywilizowania” pozostałych narodów zamieszkujących ten teren: *Jeden ze sposobów symbolicznej ucieczki z Bałkanów i przezwyciężenia sytuacji geograficznej w ciągu ostatnich dwóch dekad polegał na wszczepieniu opowieści o „zadaniu specjalnym”, jakie Chorwacja ma na Bałkanach, zadaniu „europeizacji” sąsiednich narodów, tych „prawdziwych” Bałkańców. Misją Chorwacji, w sposób, w jaki sobie ją wówczas wyobrażała elita rządząca, było sprowadzić pozostałe państwa bałkańskie na europejską drogę, tzn. „znormalizować” je* <sup>11</sup>.

Narracja o „europejskości” Chorwacji i jej specjalnej misji na Starym Kontynencie nie zmieniła się diametralnie po wyborach na początku 2000 r., jednak w pewnym sensie nowy obóz polityczny złagodził nacjonalistyczne zapędy poprzedniej władzy. Przełom XX i XXI w. stanowił symboliczne przejście do rozrachunków związanych z wojną, czego efektem było złożenie wniosku do Trybunału Sprawiedliwości w Hadze o obarczenie całkowitą winą za wywołanie konfliktu Serbów, a także uznanie wszystkich operacji zbrojnych od 1991 do 1995 r. za zbrodnie ludobójstwa (*Przyjęcie i korzystanie z konwencji o skazaniu i zapobieganiu zbrodni ludobójstwa. Chorwacja przeciwko Serbii*). Procesy oraz przesłuchania świadków trwają do dzisiaj, a niektóre z nich kończą się dramatycznie – wystarczy wspomnieć samobójstwo chorwackiego generała Slobodana Praljaka, który 29 listopada 2017 r. na oczach haskich sędziów (a później, dzięki nagraniom telewizyjnym, całego świata) wypił cyjanek po ogłoszeniu wyroku <sup>12</sup>. Kilka lat wcześniej setki tysięcy Chorwatów świętowało na ulicach miast uwolnienie generała Ante Gotoviny i Mladena Markača, którzy przed Trybunałem Sprawiedliwości w Hadze



*Mile martwe dziewczyny*, reż. Dalibor Matanić (2002)

zostali oskarżeni o zbrodnie wojenne na Serbach podczas operacji Burza (chorw. *Oluja*) w 1995 r. Obydwaj zostali oczyszczeni z zarzutów w trakcie rozprawy w haskim sądzie drugiej instancji. W momencie powstawania niniejszego artykułu Radovan Karadžić, przywódca bośniackich Serbów, oskarżany między innymi o ludobójstwo w Srebrenicy, został prawomocnie skazany na dożywotnią karę więzienia.

Nietrudno więc zauważyć, że pokłosie wojennych traum oraz „kompleks bałkański” to dwie najbardziej widoczne narracje w chorwackim dyskursie publicznym, a konflikt zakończył się tylko pozornie (na poziomie działań wojennych). Samo podkreślanie przynależności Chorwacji do Europy, zwłaszcza tej zachodniej, stało się niemal obsesją polityków. Za przykład może posłużyć przemówienie prezydenta Ivo Josipovića, wygłoszone podczas wejścia Chorwacji do Unii Europejskiej w 2013 r. Josipović podkreślał, że starania jego kraju o przyłączenie do państw wspólnoty europejskiej przyniosły oczekiwane rezultaty, ponieważ każdy mieszkaniec Chorwacji *przynależy do europejskiego, demokratycznego, pełnego wartości kręgu kulturowego*. Unię Europejską nazwał „nową rodziną”, podziękował także za wsparcie *sąsiadom z Bałkanów Zachodnich*<sup>13</sup>. Do dziś Chorwacja jest szczególnie dumna z przynależności do Unii jako jedyna z krajów byłej Jugosławii biorących udział w wojnie domowej.

Na początku lat 90., po rozpadzie federacji jugosłowiańskiej, kraje, które niegdyś ją tworzyły, przeszły transformację ustrojową, a co za tym idzie, także prywatyzację przedsiębiorstw państwowych. Transformacja ta nie była jednak od razu przyjęta z entuzjazmem. Dobitym przykładem jest wydarzenie z Festiwalu Filmowego w Puli z 1990 r., kiedy to po raz pierwszy oficjalnym organizatorem była Republika Chorwacji, a nie Jugosławia: *duża część oficjalnych gości, a także publiczności (zwłaszcza spoza Chorwacji) siedziała, gdy odgrywano chorwacki hymn narodowy „Lijepa naša” zaraz po hymnie jugosłowiańskim „Hej, Slaveni”, co było prowokacyjnym wyrazem braku szacunku wobec gospodarza i krótkow-*



*Mile martwe dziewczyny*, reż. Dalibor Matanić (2002)

*zrocznego odrzucenia zmian politycznych, które rozpoczęły się dzięki wielopartyjnym wolnym wyborom*<sup>14</sup>. W 1992 r. powołano specjalny Chorwacki Fundusz Prywatyzacyjny (chorw. *Hrvatski fond za privatizaciju*), którego głównym zadaniem było odzyskanie i sprywatyzowanie chorwackiego mienia należącego niegdyś do federacji jugosłowiańskiej. Dotyczyło to także przedsiębiorstw filmowych, które w Jugosławii stanowiły ostoję przemysłu filmowego. W Chorwacji głównym producentem filmów był Jadran Film, utworzony w 1946 r., który w 1993 r. został oddany w prywatne ręce. Od 2004 r. sukcesywnie sprzedawane były tereny i zabudowa Jadran Filmu w zagrzebskiej dzielnicy Dubrava, a w 2007 r. sfinalizowano sprzedaż 38 tysięcy metrów kwadratowych terenu pod budowę nowego centrum handlowego<sup>15</sup>.

W ostatniej dekadzie XX w. produkcja filmowa w Chorwacji przeżywała niewątpliwy zastój, i to z dwóch powodów. Pierwszym była, co oczywiste, wojna, kiedy finansowanie filmów i sztuki w ogóle schodziło na dalszy plan, natomiast drugim sytuacja polityczna – pod rządami Franja Tuđmana nie było mowy o wolności mediów, wydawaniu czasopism opozycyjnych, a także o swobodnej twórczości reżyserów filmowych<sup>16</sup>. Głównym celem konserwatywnych władz było budzenie nacjonalistycznego ducha w narodzie, przy jednoczesnym *zadziwiającym braku troski o produkcję filmową*<sup>17</sup>.

W tym okresie doszło jednak do pewnych zmian w zakresie filmowego prawodawstwa, powstały instytucje, których głównym zadaniem było czuwanie nad systemem produkcyjnym i dystrybucyjnym filmów, a także ich promowaniem za granicą. W 1995 r. Chorwacka Filmoteka (chorw. *Hrvatska kinoteka*) rozpoczęła wydawanie jedynego (do dzisiaj) naukowego czasopisma filmowego „Hrvatski filmski ljetopis”. Mniej więcej w tym samym czasie została włączona do Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych (FIAF), a także do Association of European Film Archives and Cinematheques (ACE)<sup>18</sup>. W drugiej połowie lat 90. weszła w życie nowa Ustawa o filmie, która w chorwackim środowisku filmowym

wzbudziła wiele kontrowersji<sup>19</sup>. Następnie ustanowiono Radę ds. Filmu i Kinematografii przy Ministerstwie Kultury, która funkcjonuje do dzisiaj i podejmuje najważniejsze decyzje dotyczące finansowania filmów oraz zakresu funkcjonowania instytucji filmowych. Po śmierci Franja Tuđmana polityczna atmosfera kontroli twórców, co oczywiste, zmalała, jednak Chorwacja jeszcze długo musiała czekać na legislacyjne rozwiązania dotyczące kinematografii. Dopiero w 2007 r. uchwalono nową Ustawę o kinematografii, na mocy której utworzono także Chorwacki Instytut Audiowizualny (*Hrvatski audiovizualni centar*, HAVC), który *przejął kontrolę nad filmowymi finansami, promocją, edukacją, koprodukcjami oraz dokumentacją*<sup>20</sup>.

Ostatnie ćwierćwiecze chorwackiego filmu to przede wszystkim rozrachunek z powojennymi traumami. Akcja filmów nie musi rozgrywać się na wojennym froncie, jednak w wielu z nich zastosowano aluzje bądź bezpośrednie nawiązania do konfliktu. W połowie lat 90. dochodzi do zmiany pokoleniowej i reżyserzy związani z kinematografią socjalistyczną/jugosłowiańską ustępują miejsca młodszym kolegom urodzonym w latach 60. i 70., których młodość naznaczona została traumą wojny domowej (tzw. młody chorwacki film<sup>21</sup>). Ich filmy charakteryzują się wszechobecnym pesymizmem (nie jest to reguła, ale pewien trend), który Jurica Pavičić określił jako *wojenny noir*<sup>22</sup>. Są to twórcy, którzy do dzisiaj działają na chorwackiej scenie filmowej. Należy tu wymienić takie nazwiska jak Goran Dević, Zvonimir Jurić, Dalibor Matanić, Ognjen Sviličić czy Ivan Salaj. Warto jednak podkreślić, że stworzyli oni filmy, które nie zyskały większej popularności na arenie międzynarodowej, a chorwacka kinematografia w rzeczonym okresie przeżywała zdecydowany regres<sup>23</sup>. Większość z wyróżniających się filmów została nagrodzona tylko na chorwackim Festiwalu Filmowym w Puli, natomiast nie doczekała się międzynarodowej dystrybucji. Być może wojenna tematyka, która, co oczywiste, przeważała w chorwackiej kinematografii (Jurica Pavičić nazywa to zjawisko *samowiktymizacją*<sup>24</sup>), nie mogłaby zostać dobrze przyjęta, a co za tym idzie – prawidłowo odczytana przez międzynarodową publiczność: *Ze zrozumiałych względów we wszystko wplątane były niezwykle wrażliwe, ideologiczne i polityczne elementy, ledwo ukryte przed oczekiwaniami byłego Tuđmanowskiego reżimu i jego Ministerstwa Kultury (...), a które definiowały prawidłowy kształt traktowania motywów narodowych i patriotycznych. Czetnicy (Serbowie) są czarni niczym diabeł. Chorwaci niemal święci*<sup>25</sup>.

Wśród wymienionych wcześniej twórców „młodego kina chorwackiego” atmosferę posttransformacyjną najlepiej zobrazowali Ognjen Sviličić i Dalibor Matanić, w pewnym sensie także Tomislav Radić (choć do tego pokolenia nie należy) ze swoim „technicznym eksperymentem” pt. *Co sfilmowała Iva 21 października 2003 roku (Što je Ivasnimila 21. listopada 2003. godine*, 2005). Żaden z tych reżyserów nie stworzył filmu, w którym wojna domowa byłaby tematem wiodącym, oprócz Radicia, który w *Mój drogi aniele (Anđele moj dragi*, 1996) piekło wojny ukazał z punktu widzenia 7-letniego bohatera<sup>26</sup>. W niniejszym tekście skupię się na trzech filmach, dwóch w reżyserii Dalibora Matanicia: *Miłe martwe dziewczyny (Fine mrtve djevojke*, 2002) oraz *Kino Lika (Kino Lika*, 2008) i jednym w reżyserii Ognjena Sviličića: *Przepraszam za kung-fu (Oprostite za kung-fu)*<sup>27</sup>.

Wojenne reperkusje pojawiają się w kinie chorwackim niezwykle często. Wymienione tutaj tytuły filmów, moim zdaniem, stanowią reprezentatywne przykłady dowodzące, że młode pokolenie chorwackich reżyserów odchodzi od wojennej te-

matyki, paradoksalnie subtelnie do niej nawiązując. Wojna domowa nie jest w wybranych filmach tematem przewodnim, nie wyznacza ich narracji, nie wpływa bezpośrednio na życie bohaterów. Obrazy te stanowią jednakże potwierdzenie, że transformacji w Chorwacji nie da się oddzielić od konfliktu zbrojnego, który stał się symbolem lat 90. na Bałkanach. Zarówno Sviličić (urodzony w 1971 r.), jak i Matanić (rocznik 1975) należą do tego samego pokolenia reżyserów, których młodość została naznaczona przez wojenne traumy. Bohaterowie ich filmów to zwyczajni ludzie, którzy mniej lub bardziej odczuwają reperkusje konfliktu zbrojnego, przede wszystkim pod względem ekonomicznym. Są to także obrazy w sposób niezwykle sugestywny ukazujące chorwackie społeczeństwo, które jest podatne na wpływy tzw. Zachodu; jest to także mikroświat rozdarty między tym, co „swojskie”, dobrze znane, a tym, co „obce” i „zagraniczne”. Filmy te powstały po 2000 r., kiedy to chorwacka kinematografia mogła pozwolić sobie na większą swobodę, a zaproponowane scenariusze nie przechodziły tak restrykcyjnej cenzury jak za rządów Tuđmana. Wówczas możliwe było nabranie odpowiedniego dystansu, by zmierzyć się ze spuścizną ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku.

*Mile martwe dziewczyny*, drugi film fabularny Dalibora Matanicia, przyniosł reżyserowi pierwsze laury, przede wszystkim na Festiwalu Filmowym w Puli<sup>28</sup>. Oprócz wiodącego wątku homoseksualnego, będącego jednocześnie swoistym kluczem do zrozumienia całego dzieła, ukazuje ciemną stronę życia w chorwackiej stolicy – to, co miało być azylem, staje się dla głównych bohaterek źródłem nieszczęścia. Warto przy okazji podkreślić, że rok 2002 w chorwackiej społeczności mniejszości seksualnych był wyjątkowy, bowiem w Zagrzebiu odbyła się wówczas pierwsza parada równości. Wcześniej, w latach 90., polityka społeczna wobec osób orientacji homoseksualnej była oczywista; rządząca wówczas partia HDZ albo udawała, że takich osób nie ma, albo w sposób mniej lub bardziej zaangażowany wspierała grupy ludzi walczących o tradycyjne wartości: *Dyskryminacja i przemoc w Chorwacji lat 90. były rzeczywistością większości osób LGBT, które, gdy odkryto ich orientację seksualną, były zwalniane z pracy i wojska (...). Władza nie tylko stosownie na tę sytuację nie reagowała, ale wręcz ją akceptowała – np. powszechne były policyjne naloty na kluby gejowskie lub nieformalne zgromadzenia*<sup>29</sup>.

Czy film Matanicia był jednym z najpopularniejszych filmów 2002 r. tylko dlatego, że wykorzystał kontrowersyjny wówczas temat homoseksualizmu? W pewnym sensie tak, warto jednak skupić się na jego innych aspektach. Orientacja seksualna bohaterek w istocie stanowi jedynie pewien punkt odniesienia dla całej historii.

Bohaterki trafiają do wielorodzinnego budynku na obrzeżach Zagrzebia. Iva (Olga Pakalović) i Marija (Nina Violać) już pierwszego dnia dostrzegają jednego z mieszkańców, który właśnie wywiesza chorwacką flagę w oknie swojego mieszkania. Jest to były weteran wojny domowej, „uszcześliwiający” swoich sąsiadów muzyką uznawaną powszechnie za „narodową” – w mniej lub bardziej subtelny sposób zachęcającą do nacjonalizmu. Nienawidzi Serbów, którzy według niego są winni niemal wszystkiemu. Znęca się psychicznie i fizycznie nad swoją żoną. Kobieta systematycznie poddaje się nielegalnej aborcji, korzystając z usług ginekologa amatora prowadzącego w budynku miniklinikę (prowizorkę na poddaszu złożoną z fotela, parawanu i kilku narzędzi chirurgicznych). Na kolejnym piętrze mieszka prostytutka, która w równie nielegalny sposób zarabia pieniądze. W innym miesz-

kaniu starszy mężczyzna pielęgnuje ciało zmarłej żony – zgłoszenie zgonu w urzędzie oznaczałoby dla niego utracenie jej wysokiej niemieckiej emerytury. Jednym z bohaterów jest także głuchoniemy, upośledzony umysłowo młody mężczyzna, który zdaje się jednak najlepiej rozumieć to, co dzieje się w budynku. W tym specyficznym mikrokosmosie bohaterki chcą wieść spokojne życie (Iva jest studentką medycyny, Marija – instruktorką sztuk walki). Źródłem tragedii bohaterek staje się wreszcie – przy współudziale pozostałych lokatorów, właścicielka mieszkania, które kobiety wynajmują – Olga (Inge Appelt).

Już od samego początku para wydaje się mieszkańcom co najmniej dziwna i wyalienowana. Syn Olgi, Daniel (Krešimir Mikić), bezskutecznie próbuje zaprosić Ivę na randkę. Relacja bohaterek jest więc dla mieszkańców niewiadomą – burzy ich dotychczasowy ład. Zagadka wyjaśnia się, kiedy Olga, wykorzystując dodatkową parę kluczy, wchodzi do mieszkania kobiet i jest świadkiem ich intymnego zbliżenia. Od tego momentu nie ma wątpliwości – relacja Ivy i Mariji jest „niemoralna” i należy ją jak najszybciej „naprawić”. Na dodatek budynek obserwuje codziennie mężczyzna, jak się później okazuje ojciec Mariji, który wynajmuje mieszkającą tu prostytutkę, by ta uwiodła Ivę i jak się domyślamy, doprowadziła do rozbicia związku. To wszystko pod pozorem chęci „uzdrowienia” kobiet, uchronienia ich przed gniewem Boga. Mężczyzna sam siebie nazywa Bożym wysłannikiem, którego obowiązkiem jest przeciwstawienie się niemoralnemu zachowaniu. Co ciekawe, Mataniciowi udało się jednocześnie udowodnić, że biblijne  *kto jest bez winy, niech pierwszy rzuci kamieniem*, działa zawsze i wszędzie, bez wyjątku – mężczyzna spędza w końcu noc z prostytutką, podczas której, jak na ironię, umiera. Z kolei Iva, pod nieobecność partnerki, zostaje zgwałcona przez Daniela (za cichym przyzwoleniem jego matki). Marija postanawia sama wymierzyć karę oprawcy. Podczas przepychanki niefortunnie spycha mężczyznę ze starego wagonu kolejowego wprost pod pędzący pociąg. W odpowiedzi mieszkańcy budynku, wspierani przede wszystkim przez Olgę, dokonują linczu na bohaterkach i podczas bójki strącają Mariję ze schodów, doprowadzając do jej śmierci.

Film skonstruowany jest poprzez wykorzystanie wspomnień głównej bohaterki, Ivy, która w początkowych scenach rozmawia z inspektorem policji – mężczyzna prowadzi bowiem śledztwo w sprawie porwania jej synka. Iva po traumatycznych doświadczeniach związała się ze swoim byłym partnerem. Ich kilkuletnie dziecko zostało uprowadzone przez Olgę przekonaną o tym, że jest to jej wnuk (poczęty w wyniku wcześniej wspomnianego gwałtu). Jako główną podejrzaną porwania Iva wskazuje właśnie Olgę, która skutecznie ukrywa dziecko przed funkcjonariuszami policji. Jedynym możliwym i zarazem ekstremalnym rozwiązaniem, do którego posuwa się sfrustrowany mąż Olgi, Blaž (Ivica Vidović), jest zabójstwo żony. Dzięki temu uwalnia chłopca i zwraca go matce. Blaž był także jedyną osobą w budynku, w którym mieszkały wcześniej dwie bohaterki, akceptując ich relację i nie przyczynił się do śmierci jednej z nich. Jest to więc symboliczne zakończenie wszystkich traum związanych z przeszłością: kobieta stanowiąca źródło udreń Ivy (a wcześniej także jej partnerki) zostaje zabita, a dziecko wraca do rodziców.

Mima Simić i Kevin Moss trafnie zauważają, że budynek, do którego wprowadziły się młode kobiety, stanowi  *alegorię chorwackiego społeczeństwa* <sup>30</sup>. Na dodatek stopień antagonizmów pomiędzy sąsiadami i parą głównych bohaterek jest tak duży, że, trochę jak w greckiej tragedii, od samego początku ma się pew-

ność, że skończy się dramatycznie. Co więc akcentuje Dalibor Matanić? Czy chodzi głównie o panującą wówczas w kraju powszechną homofobię? Nie do końca. *Mile, martwe dziewczyny*, jak żaden inny film z tego okresu, ukazuje społeczeństwo *post-war* ze wszystkimi jego traumami i psychicznym obciążeniem, czego najlepszym symbolem jest weteran z ewidentnym zespołem stresu pourazowego (ang. PTSD). Nazywanie więc tego filmu typowo lesbijskim (przez wiele lat jak echo powtarzano, że jest to *pierwszy lesbijski film w Chorwacji*<sup>31</sup>) czy poruszającym tematykę homoseksualną bardzo go zubaża czy wręcz prowadzi do niepełnej interpretacji.

Warto zatem zwrócić uwagę na pewne szczegóły. Olga, która jest świadkiem gwałtu na Ivie, przymyka na wszystko oczy, a wręcz po wszystkim wykrzykuje Mariji, że jej partnerka wreszcie *używała jak prawdziwa kobieta*. W scenie gwałtu, bardzo zresztą brutalnej, kamera poprzez zbliżenie pokazuje pewien znaczący szczegół: krzyż wiszący na szyi chłopaka (wszak Chorwacja to kraj katolicki); zresztą jest on wyeksponowany w każdym ujęciu przedstawiającym Daniela. Znęcający się nad żoną i dziećmi weteran wojenny co niedziela udaje się z rodziną do kościoła. Doktor Perić, prowadzący nielegalną praktykę ginekologiczną, przeprowadza regularne zabiegi aborcyjne wśród zakonnic. Matanić obnaża hipokryzję narodu powszechnie uznawanego za jeden z najbardziej katolickich w Europie, który gnije od środka – pozwala na okrucieństwo pod płaszczykiem religii. Być może stereotypowe ujęcie pary homoseksualnych kobiet miało za zadanie dodatkowo uwypuklić społeczną nietolerancję. Iva „wchodzi w rolę” stuprocentowej kobiety (lub jak to określiła Edisa Gazetić, *bohaterki hiperkobiecej*<sup>32</sup>) w zestawieniu z Mariją, która pracuje na utrzymanie ich obu, jest trenerką sztuk walki i odgrywa rolę „żywiciele” rodziny. Mima Simić i Kevin Moss we wspomnianym wcześniej opracowaniu zastanawiają się, czy publiczność mogłaby w ogóle zaakceptować inne zakończenie? Czy osoby, które z góry były niejako skazane na słabość, mogłyby, wbrew stereotypom, przeciwstawić się systemowi, który doprowadza je do zguby? <sup>33</sup> Z drugiej strony, biorąc pod uwagę ówczesną sytuację polityczną i społeczną w Chorwacji, nie sposób nie zgodzić się z samym reżyserem, który w sposób zdecydowany odpowiedział krytykom uznającym *Mile martwe dziewczyny* za film patriarchalny i seksistowski: *Niektóre dziewczyny [ze środowiska LGBT] chciały Hollywoodu, happy endu, końca, w którym obie bohaterki skończą w sukniach ślubnych. Zapytałem je wtedy: „W jakim wy życie kraju? Spotykacie się z tym gdzieś w Chorwacji?”*<sup>34</sup>

Jaka jest więc stolica chwilę po transformacji? Być może samo miejsce akcji jest specyficzne, ponieważ mroczne okolice dworca w zachodnim Zagrzebiu nie sprzyjają tolerancji i dodatkowo utwierdzają w pewnym stereotypowym widzeniu miejskich peryferii. Matanić czerpie inspirację z rzeczywistości, ale w pewien sposób ją modyfikuje i obudowuje. Społeczeństwo, które jest bardzo podzielone, zamknięte i dwulicowe, nie poradziło sobie z takim „odchYLENIEM” od normy, jakim jest związek homoseksualny. Nie ulega wątpliwości, że reżyser stał się dzięki temu pionierem dyskusji na ten temat w chorwackiej opinii publicznej, a jednocześnie dotknął najbardziej mrocznych socjologicznych udręk.

Sześć lat później Matanić przeniósł widza na chorwacką wieś w niezwykle surowym, otoczonym górskimi pasmami regionie Lika. Zainspirowany zbiorem opowiadań Damira Karakaša pt. *Kino Lika* reżyser zaproponował kolejną złożoną



analizę chorwackiego społeczeństwa. Film o tym samym tytule przedstawia losy trzech bohaterów, które w pewien sposób się zazębiają. Mike (Krešimir Mikić) jest piłkarzem amatorem, który gra w wiejskiej lidze i zdecydowanie wybija się spośród kolegów jakością gry. Na jego specyficzne zachowanie (jest dorosły, ale nadal zachowuje się jak dziecko) wpłynął przede wszystkim nieszczęśliwy wypadek podczas pracy na roli – prowadząc traktor, śmiertelnie potracił swoją matkę. Mike zostaje z ojcem (Danko Ljuština), który koniecznie chce wysłać syna do Niemiec, by mógł tam rozpocząć karierę w profesjonalnej piłkarskiej lidze, a co za tym idzie – w znacznym stopniu poprawić ich sytuację finansową. Kolejną bohaterką jest Olga (Areta Ćurković), której głównym problemem jest otyłość i zażądanie braku zainteresowania ze strony mężczyzn. Olga mieszka z ciotką (Nada Gačević-Livaković), która jej nie pomaga, przeciwnie – poprzez niewybredne komentarze na temat jej sylwetki wpędza ją w jeszcze większe kompleksy. Najbardziej tajemniczą postacią jest Joso (Ivo Gregurević), który prowadzi swoje gospodarstwo. Mieszka z żoną i chorym kilkuletnim synem. Zмага się z pokłosem suszy, która panuje w regionie. Nieustannie musi wybierać, czy ostatnie zapasy wody dać dziecku, czy zwierzętom, dzięki którym może utrzymać rodzinę. Jest jednocześnie najbardziej odizolowanym członkiem wiejskiej społeczności. Reżyser poświęcił temu wątkowi najmniej uwagi, jest on wpleciony w narrację nieco na siłę, przy czym stanowi najbardziej dramatyczny i realistyczny obraz zmagania bohatera. O ile perypetie Mika i Olgi są przez Matanicia potraktowane nieco pobłaźliwie, z dystansem, a także z pewną dozą humoru, o tyle zmagania Josa i jego rodziny z klęską suszy są pozbawione komediowego wymiaru. Krešimir Košutić przyznaje: *Ogromna szkoda, że Matanić z tej trzeciej linii narracji [związanej z Josem] nie stworzył jedyne go tematu swojego filmu. Gdyby scenariusz został choć trochę dopełniony dokumentalnym przedstawieniem trudnej egzystencji w Gorskim Kotarze, z dotychczas wiele razy udowodnionym wizualnym talentem Matanicia, a we wspomnianej części filmu połączonej jednocześnie z dyskretną i namacalną analizą psychologiczną, która dotychczas w jego filmach nie była zauważalna, mógłby to być naprawdę świetny film*<sup>35</sup>.

Mieszkańcy wsi są głęboko podzieleni – oto niedługo ma się odbyć referendum w sprawie wejścia ich kraju do Unii Europejskiej. Grupy entuzjastów i sceptyków organizują lokalne festyny, które mają przekonać niezdecydowanych. Symbolem tego konfliktu jest wiejski lekarz (główny organizator imprezy przeciwko wejściu do Unii), który chce, żeby Mike zaczął grać dla Hajduka Split i dzięki odpowiednim znajomościom może sprawić by chłopak rozpoczął piłkarską karierę w klubie od zaraz. Przekonuje młodego piłkarza argumentami: *Mike, my Niemców nie obchodzimy... Niech nasze zostanie u nas!* I tutaj pojawia się problem, ponieważ Mike nie chce zamieszkać ani w Niemczech, ani w Splicie, bo najlepiej czuje się w rodzinnej wsi.

Matka Olgi próbuje na własną rękę znaleźć dla niej odpowiedniego kandydata na męża i odpowiada na ogłoszenia matrymonialne w lokalnej gazecie. W ten sposób umawia córkę z 40-letnim mężczyzną, który opisał siebie jako *katolika, Chorwata, rozwiedzionego nie ze swojej winy*, a dzięki ogłoszeniu ma nadzieję, że pozna *młodą i uczciwą Chorwatkę*. Olga udaje się do Monachium, gdzie mieszka potencjalny mąż. Tam czeka ją niemiłe zaskoczenie – mężczyzna pojawia się, przez dłuższą chwilę obserwuje kobietę z odległości kilkunastu metrów, odwraca się

i odchodzi (jak łatwo się domyślić, rozczarowany jej wyglądem). Olga wraca do rodzinnej wsi, nie tracąc nadziei – jest bowiem zauroczona Mikem, który w swojej dobroduszości, a także lekkim upośledzeniu nie zauważa jej starań.

Zaafierowana przygotowywaną przez lekarza imprezą wiejska społeczność jest – podobnie jak mieszkańcy budynku przy dworcu zachodnim w Zagrzebiu – symbolem mentalności społeczeństwa jako całości. Mieszkańcy nie do końca rozumieją, jakie korzyści niesie ze sobą przyłączenie do Unii Europejskiej, ani tym bardziej – jakie mogą być tego negatywne konsekwencje. Samo referendum jest tylko lustrem, w którym reżyser odbija mieszkańców Liki (podobnie jak w *Miłych martwych dziewczynach* związek homoseksualny jest papierkiem lakmusowym; mieszkańcy mają do czynienia z czymś „obcym”, „egzotycznym”, czymś, co narusza ład, ale trudno właściwie wytłumaczyć, czego się boją i dlaczego próbują to zwalczyć); ojciec Mika jest gorącym orędownikiem, jak sam to określa „wejścia do Europy” (choć jego prostolinijskość pozwala twierdzić, że tak jak jego sąsiedzi nie zdaje sobie sprawy, czym ta „Europa” jest), ponieważ koniecznie chce wysłać syna do zagranicznego klubu. W związku z przyjazdem niemieckiego menedżera zamierza urządzić „proeuropejską” fetę w tym samym czasie, w którym odbędzie się konkurencyjna impreza organizowana przez lekarza.

Mieszkańcy są zaafierowani rozrywką (nieważne do jakiego obozu się przyłączy, ważne, że gra orkiestra i można się rozerwać przy odpowiedniej ilości mocnych trunków) oraz meczem, podczas którego Mike jako przyszła gwiazda Bundesligi jest obserwowany przez gościa z Niemiec. Chłopak pod wpływem leków, jakie otrzymał „na wzmocnienie” od lekarza, snuje się po boisku, w końcu traci nad sobą panowanie, słysząc przekleństwo przeciwnika dotyczące jego zmarłej matki. Ucieka z boiska i jeszcze tego samego dnia popełnia samobójstwo (wdycha gaz z butli), przy czym doprowadza do śmierci dwóch policjantów, którzy przychodzą na oględziny ciała (jeden z nich zapala papierosa i wydobywający się gaz powoduje wybuch całego domu). W tym samym czasie Olga, w akcie zupełnej desperacji i osamotnienia, próbuje „namówić” do współżycia jednego z wieprzy, którymi opiekuje się w gospodarstwie. Chwilę później na wieś spada upragniony deszcz, który zmywa dotychczasowy kurz napięć między bohaterami (Joso, dotychczas surowy wobec żony i chorego synka, przytula go, dzięki czemu pokazuje, że więź z rodziną jest dla niego, pomimo udręk, priorytetem).

W *Kinie Lika* dramatyczne zmagania bohaterów z konkretnymi problemami (Mike – śmierć matki, którą sam spowodował, izolacja od kolegów, trudna relacja z ojcem, namowy na grę w obcej lidze; Olga – samotność, otyłość, brak uwagi ze strony mężczyzny; Joso – skutki suszy, choroba synka) nierozdzielnie łączą się z portretem chorwackiej wsi, zmagającej się z konsekwencjami transformacji ustrojowej i z trudnością odnajdywania się w nowej rzeczywistości. W tym filmie, bardziej niż w *Miłych martwych dziewczynach*, widoczny jest specyficzny konflikt między tym, co „balkańskie”, a tym, co „europejskie”. Sam reżyser wielokrotnie podkreślał, że miał zamiar uciec od ukazania typowego, nieco prymitywnego społeczeństwa, choć jak stwierdza Andrea Matošević, osiągnął odwrotny efekt i *wpadł w pułapkę balkańskości*, pokazując między innymi, że konflikty rozwiązuje się tutaj na dwa sposoby: *albo bijatyką, albo pijaństwem*<sup>36</sup> (obydwie fety: „za” i „przeciw” Unii, zakrapiane obficie alkoholem, kończą się bójką wszystkich uczestników). Nie ulega jednak wątpliwości, że Matanić stworzył wielowymiarowy obraz chorwackiego społeczeństwa,

obciążanego zarówno konsekwencjami wojny (głównie w ich psychologicznym aspekcie), jak i przemianą ustrojową. *Kino Lika* dopełnia *Miłe martwe dziewczyny* nie tylko pod względem miejsca akcji (miasto/wieś), ale także w sensie socjologicznym: oto widzowi, który obejrzy obydwaj filmy, ukaże się obraz spójny – wszak mentalność mieszkańców zachodniego Zagrzebia nie różni się diametralnie od tej cechującej mieszkańców dalmatyńskiego Zagórza. Warto także podkreślić, że z filmem *Kino Lika* Matanić nie odniósł spektakularnego reżyserskiego sukcesu i nie otrzymał na lokalnym pulskim festiwalu żadnej nagrody<sup>37</sup>.

Co istotne, żaden z omówionych filmów nie opiera się bezpośrednio na wojennym ciężarze. Jedyne poprzez delikatne aluzje Matanić zarysowuje mentalność społeczeństwa mocno strauumatyzowanego, obciążonego przeszłością, od której w żaden sposób nie potrafią się odciąć. W *Miłych martwych dziewczynach* być może jest ona wyraźniejsza w postaci weterana wojennego; w *Kinie Lika* nie można odnaleźć właściwie żadnej wojennej aluzji oprócz podkreślania tego, co „nasze” (chorwackie) i „cudze” (serbskie, niemieckie, unijne).

Mniej przygnębiający obraz chorwackiej mentalności posttransformacyjnej proponuje Ognjen Sviličić w filmie *Przepraszam za kung-fu* z 2004 r. W tym przypadku można jednak mówić, w przeciwieństwie do filmów Matanić, o obrazie bezpośrednio nawiązującym do powojennych traum. Oto główna bohaterka Mira (Daria Lorenci) powraca z Niemiec do rodzinnej wsi w Dalmacji (ponownie – górzysty, nieprzyjazny, surowy teren). Podczas kołowania na lotnisku samolotu Croatia Airlines, głos z offu odczytuje wysłany uprzednio do domu list, w którym informuje, że *Niemcy wysyłają wszystkich azylantów z powrotem*. Dowiadujemy się więc, że Mira była jedną z tysięcy chorwackich emigrantów uciekających przed wojenną zawieruchą do Niemiec, natomiast w Chorwacji jest już na tyle spokojnie, by wrócić do domu. Mira wraca sama, ale w zaawansowanej ciąży. Dla konserwatywnego środowiska, a zwłaszcza jej rodziców, widok córki bez męża, na dodatek spodziewającej się dziecka, to prawdziwy policzek i wstyd. Jej matka Kate (Vera Zima), próbuje w mniej lub bardziej subtelny sposób dowiedzieć się od córki, kto jest ojcem dziecka, jednak ta unika rozmów lub daje lakoniczne odpowiedzi. Z kolei głowa rodziny Jozo (Filip Radoš), apodyktyczny i na pozór pozbawiony emocji, od razu przystępuje do działania i angażuje przyjaciela rodziny o znaczącym pseudonimie „Wielki” (Vedran Mlikota), by ten znalazł odpowiedniego kandydata na męża dla Miry. Wcześniej Kate wpada na pomysł: na wsi *powiemy, że jesteś wdową* i od tego momentu Mira zmuszona jest chodzić tylko w czarnych ubraniach.

„Wielki” (biznesmen robiący podejrzane interesy, jeżdżący kabrioletem, człowiek, z którym liczy się każdy, kto chce być choć trochę bliżej „wielkiego świata”) przyprowadza do domu Kate i Jozę kolejnych kandydatów, wcześniej zwróciwszy uwagę matce Miry, by przygotowała odpowiedni poczęstunek dla gości: *wiem, że było wiele nieprzyjemności i smutku [aluzja do wojny], ale jak przyjdzie kawaler, to trzeba się pokazać*. Kate jest świadoma powagi sytuacji: *oczywiście, nie jesteśmy jacyś prymitywni*. Jak na ironię, pierwszy z kandydatów cierpi na PTSD (brał udział w wojnie domowej), a drugi jest muzułmaninem (do czego przyznaje się pod naciskiem ojca Miry, który proponuje mu wypicie wina oraz posmakowania lokalnego rarytasu, *pršutu*<sup>38</sup>). Jozo nie pragnie niczego innego, jak tylko *normalnego Chorwata dla swojej córki*, z kolei Mira nie jest zainteresowana ani wyborem męża, ani tym, w jaki sposób będzie odbierana przez sąsiadów.



*Przepraszam za kung-fu, rež. Ognjen Sviličić (2004)*

Krunoslav Ličić postać Miry charakteryzuje jako *model nadmiaru* w filmowej narracji, i to z dwóch powodów. Po pierwsze, Mira, jako panna spodziewająca się pozamałżeńskiego dziecka, sprzeciwia się patriarchalnemu modelowi rodziny, który reprezentowany jest przez jej ojca. Po wtóre, okaże się, że dziecko, które urodzi, jest półazjatyckiego pochodzenia<sup>39</sup>. Wspomniany „nadmiar” uosabia zatem zarówno Mira, jak i jej dziecko, które nie jest „nasze” (w domyśle: nie jest „stu-procentowym” Chorwatem, a co za tym idzie – katolikiem). Tuż po porodzie Jozo martwi się, *co ludzie powiedzą* i jak jego egzotycznego wnuka przyjmie wiejska społeczność. Kate uspokaja męża – wszak dziecko z azjatyckimi rysami to i tak mniejsze zło: *ważne, że nie jest czarny*. Tłem, które dodaje obrazowi Sviličića tragicomicznego charakteru, jest pole rozciągające się za domem Kate i Joza, symbolizujące niedawno zakończoną wojnę – pełne jest bowiem min, których jeszcze nikt nie odważył się usunąć. Jedynym śmiałością jest jeden z potencjalnych mężów dziewczyny, Mate (cierpiący na PTSD), który na własną rękę rozpoczyna rozmowywanie pola przy użyciu specjalnego pojazdu sprowadzonego z Niemiec (ponownie: co „zachodnie”, to „lepsze”).

Sviličić podejmuje więc istotne tematy, w znaczący sposób obciążające Chorwatów: wojna domowa (wprawdzie zakończona, ale z krajobrazami pełnymi min, które są jak sól na powojenne rany), strach przed innością (na każdym kroku podkreślanie tego, by dziecko było *zdrowe i nasze*), a także patriarchalny model funkcjonowania społeczeństwa *post-war* (ojciec, jako apodyktyczna głowa rodziny, martwi się, by nie stał się obiektem kpin sąsiadów; matka jako mediatorka między ojcem a córką, łagodząca spory, na swój sposób akceptująca ciężę córki i pochodzenie wnuka). Zarówno przekonywająca gra aktorska Darii Lorenci w roli Miry<sup>40</sup>, jak i subtelny humor rozładowujący napięcia między bohaterami sprawiają, że obraz Sviličića jest zdecydowanie mniej depresyjny niż filmy zaproponowane przez Matanicia (choć wszystkie trzy zrealizowane na zasadzie kontrastów i przeciwieństw): *I wszystko to funkcjonuje praktycznie bezbłędnie: jeden młody autor pokazał, że potrafi odnaleźć cichy dramat i cierpki humor w naszych drobnych, żalonych losach, a przy okazji nie wypaść na mizantropa ani ideologa*<sup>41</sup>.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy chorwacka kinematografia po transformacji ustrojowej rozprawiła się w jakiś sposób z powojenną traumą, która, o czym wspomniałam wcześniej, stała się jej motywem przewodnim od początku lat 90. Omówione tutaj przykłady wskazują jedynie na wielorakość produkcji powstałych po 1990 r. Chorwackie kino ostatniej dekady XX w. mogłoby stanowić temat obszernej monografii. Dotyczy to także kina po roku 2000. Obraz chorwackiej mentalności na wszystkich jej poziomach jest w kinematografii tematem wciąż chętnie przez reżyserów wykorzystywanym. Napięcia między „europejskim” a „bałkańskim” (*Kino Lika*, Matanić); tym, co „nasze” i „obce” (referendum w sprawie wejścia do UE u Matanicia; azjatyckie pochodzenie dziecka u Sviličića) zostały przez obydwu autorów wpisane w szerszy kontekst. Niemal każdego z bohaterów cechuje swego rodzaju konformizm: w *Miłych martwych dziewczynach* Iva, po dramatycznych doświadczeniach, nie wiąże się po raz kolejny z kobietą, tylko wraca na pewny grunt – do byłego partnera; mieszkańcy budynku mieszkają w (pozornej) symbiozie; „wyłamuje się” jedynie Marija, choć niepokorność przypłaciła życiem. W *Kinie Lika* z kolei mieszkańcy wsi odpowiednio dopasowują się do panującej atmosfery politycznej (jeśli brać pod uwagę choćby ich nastawienie do Unii Euro-

pejskiej); ojciec młodego piłkarza jest w stanie poświęcić syna niemieckiej lidze, by poprawić swój status finansowy; Olga, choć świadoma swoich problemów z nadwagą, pozostaje w wygodnej strefie komfortu, nieustannie zajądając problemy i licząc na cud (to znaczy: na uwagę ze strony Mikia). Fali konformizmu przeciwstawia się tylko Joso, który w żaden sposób nie uczestniczy w życiu wiejskiej społeczności; życie jego rodziny stanowi odrębną mikropowieść, a której być albo nie być nie wyznacza sympatia polityczna, lecz coś znacznie mocniejszego, czyli żywioly. W *Przepraszam za kung-fu* subwersywną postawę przyjmuje tylko główna bohaterka, jednak także nie na długo – po upływie kilku lat, jak się domyślamy, ciągłej walki z konserwatywną mentalnością mieszkańców, ponownie wyjeżdża do Niemiec. Jej rodzice perfekcyjnie dopasowują się do panujących zwyczajów, nawet za cenę ponownej utraty córki.

Wybrane przeze mnie przykłady filmów są jedynie pewnym punktem odniesienia – zarówno Dalibor Matanić, jak i Ognjen Sviličić w swojej reżyserskiej twórczości nieustannie analizują problemy socjologiczne posttransformacyjnej Chorwacji. Uważna analiza wymienionych filmów pozwala na stworzenie pewnej uniwersalnej matrycy kina chorwackiego ostatniego ćwierćwiecza (pomijając filmy, które wprost nawiązują do wojny domowej): społeczeństwo jest mocno podzielone, dominuje tu paradygmat walki konserwatyzmu z liberalizmem, „europejskości” z „bałkańskością”; konflikt wojenny, choć zażegnany, wciąż pojawia się w mniej lub bardziej dosłowny sposób (czasem nawet symbolicznie – jak zaminowane pole rodziców głównej bohaterki w *Przepraszam za kung-fu*); mimo wszystko to, co „nasze”, jest lepsze, pewniejsze, niestanowiące zagrożenia, w przeciwieństwie do tego, co „zachodnie”, „obce”, czy wręcz „egzotyczne”. I choć pod względem artystycznym filmy te mogłyby być uznane za słabe, to jednak kilka lat po „erze Tudmana” kino chorwackie dopiero szukało odpowiednich środków wyrazu.

25 lat po uzyskaniu niepodległości Chorwacja nadal nie odgrywa znaczącej roli na filmowych salonach, jednak od kilku lat jest coraz bardziej zauważalna choćby na międzynarodowych festiwalach. Wydaje się jednak, że obciążenie, które towarzyszy Chorwatom, a które związane jest z pokłosem wojny domowej, jeszcze długo będzie widoczne na ekranach.

JUSTYNA MARIA GLUBA

<sup>1</sup> Chorw. *Ulica hrvatskih branitelja* – słowo *branitelj* w języku chorwackim oznacza „obrońca”, „weteran”, a w dyskursie publicznym odnosi się właściwie tylko do żołnierzy, służb mundurowych i ochotników walczących w wojnie domowej w latach 1991-1995. W 1997 r. w rządzie chorwackim powstało oddzielne ministerstwo zajmujące się tylko sprawami dotyczącymi powojennych strat oraz odszkodowań dla uczestników wojny, a także czuwające nad oddawaniem szacunku zarówno ofiarom cywilnym, jak i weteranom, którzy przeżyli wojnę (chorw. *Ministarstvo hrvatskih branitelja Republike Hrvatske*). W 2017 r. pre-

zydent Chorwacji podpisała nową *Ustawę o chorwackich obrońcach i ich rodzinach*, w myśl której *branitelj* to osoba, która brała udział w zbrojnym oporze wobec agresora i działaniach bezpośrednio związanych z tym oporem. Pod określeniem agresor kryje się Serbia, Czarnogóra oraz Jugosłowiańska Armia Narodowa, a także uzbrojona część serbskiej ludności w Republice Chorwacji. Zob. „Narodne novine”, *Zakon o hrvatskim braniteljima iz Domovinskog rata i članovima njihovih obitelji*, nr 2758, [https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2017\\_12\\_121\\_2758.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2017_12_121_2758.html) (dostęp: 25.03.2019).

- <sup>2</sup> Zob. M. Bačić, *Prosvjed u Zagrebu: Tudman ne zaslužuje spomenik*, <https://www.portalnovosti.com/prosvjed-u-zagrebu-tudman-ne-zasluzuje-spomenik> (dostęp: 25.03.2019).
- <sup>3</sup> Około 2,3 miliona złotych.
- <sup>4</sup> Mowa o dwutomowej publikacji pt. *Stenogrami o podjeli Bosne (Stenogramy o podziale Bośni)* zawierającej 36 transkrypcji wspomnianych rozmów.
- <sup>5</sup> Zob. S. Ramet, *Tri Jugoslavije: izgradnja države i izazov legitimacije: 1918-2005.*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb 2009, s. 718.
- <sup>6</sup> B. Oczkova, *Język chorwacki – w poszukiwaniu własnej normy*, w: *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowiańskich po 1995 roku*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 59.
- <sup>7</sup> Dążenia Chorwatów do osiągnięcia jak największej swobody i suwerenności widoczne były jeszcze w czasach zjednoczenia w federacji jugosłowiańskiej, o czym może świadczyć chociażby „Chorwacka Wiosna” w 1971 r., a wcześniej także opublikowany tekst *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika* w roku 1967. Po dojściu do władzy partii HDZ dążenia niepodległościowe przybrały jednak na sile i nabrały wymiaru nacjonalistycznego. Wcześniej obowiązującym językiem, także na terenie Chorwacji, był serbsko-chorwacki. Już w 1990 roku uchwalono konstytucję, która jasno mówi o tym, że w niepodległej Republice Chorwacji językiem oficjalnym jest chorwacki oraz pismo łacińskie.
- <sup>8</sup> Według badacza Ante Lešaja, który zjawisko to nazwał *knjigocid*, w latach 90. zniszczono poprzez „wypisanie” z katalogów około 2,8 miliona książek. Zob. A. Lešaja, *Knjigocid. Uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih*, Profil & Srpsko narodno vijeće, Zagreb 2012.
- <sup>9</sup> Według danych autorów książki *Sjećanje je borba (Pamięć to walka)*, w samym Zagrzebiu pozostało 310 pomników z 937, które niegdyś istniały. Zob. M. Šimunković, D. Delač, *Sjećanje je borba: spomenobilježja Narodno oslobodilačke borbe i revolucionarnog pokreta na području grada Zagreba*, Savezanti fašističkih boraca i antifašista Hrvatske, Zagreb 2013. W 2017 r. temu zjawisku film dokumentalny pt. *Niechciane dziedzictwo (Neželjena baština)* poświęciła chorwacka reżyserka Irena Škorić (muzykę do filmu skomponował zresztą prezydent, który wprowadził Chorwację do UE – Ivo Josipović).
- <sup>10</sup> S. Drakulić, *Kako smo preživjeli*, „Feral Tribune”, Split 2001, s. 177-178. Tłumaczenia cytowań z języka chorwackiego pochodzą od autorki artykułu.
- <sup>11</sup> K. Luketić, *Balkan: od geografije do fantazije*, Algoritam, Zagreb 2013, s. 211. Cenną analizę dyskursu medialnego po roku 2000, związanego z ciągłymi napięciami na linii Europa – Chorwacja – Balkany proponuje Maciej Czerwiński w artykule *Chorwacja między Europą a Balkanami. Analiza dyskursu prasowego*, w: *W poszukiwaniu nowego kanonu...* dz. cyt., s. 97-116.
- <sup>12</sup> Slobodan Praljak był oskarżany m.in. o przemoc wojenną, prześladowania na tle religijnym i rasowym, bezprawną deportację ludności cywilnej, zabójstwa, przemoc na tle seksualnym, bezprawne grabieże własności publicznej i prywatnej oraz wiele innych. Chwilę po ogłoszeniu wyroku przez sędziów Trybunału Sprawiedliwości (w 2013 r. został skazany na 20 lat więzienia, w 2017 r. wyrok ten został podtrzymany i uprawomocniony), wypowiedział zdanie *Slobodan Praljak nie jest zbrodniarzem wojennym. Z pogardą przyjmuję wasz wyrok, a następnie wypił cyjanek*. Holenderscy śledczy nie zdołali ustalić, w jaki sposób Praljak wniósł na salę rozpraw fiołkę z trucizną. Zob. <https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/prije-godinu-dana-na-sudu-u-haagu-ubio-se-slobodan-praljak—540288.html> (dostęp: 25.03.2019).
- <sup>13</sup> Całość przemówienia prezydenta w języku chorwackim dostępna na: <https://www.index.hr/vijesti/clanak/Evo-i-govora-kojega-je-s-papira-procitao-predsjednik-Josipovic/686-207.aspx> (dostęp: 25.03.2019).
- <sup>14</sup> I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998, s. 451.
- <sup>15</sup> Zob. <https://lupiga.com/vijesti/mutna-hrvatska-igra-nema-pola-tvrtke-ali-zato-imamokrasan-soping-centar> (dostęp: 26.03.2019).
- <sup>16</sup> Dotyczyło to wszystkich rodzajów mediów, a najbardziej znanym przykładem „obrony” wolności słowa było niezależne Radio 101 z siedzibą w Zagrzebiu, któremu w 1996 r. chciano odebrać koncesję. Wówczas 100 tysięcy mieszkańców stolicy przez kilka dni protestowało na głównym placu miasta. Pod presją takiej liczby protestujących władza zgodziła się na dalsze nadawanie „Stojedyńki”.
- <sup>17</sup> N. Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam international, Zagreb 2010, s. 142. W tym kontekście należy wspomnieć o liście, który krótko przed śmiercią napisał jeden z najważniejszych chorwackich reżyserów, Krsto Papić. Podczas uroczystości pogrzebowych odczytano jego treść. Jeden z fragmentów dotyczył polityki kulturalnej,

- m.in. obecnych władz: (...) *nie życzę sobie żadnego pogrzebu publicznego. (...) Zdecydowałem się na to przez wzgląd na haniebne okradanie autorów, którzy realizowali filmy do lat 90.; państwo zabrało nasze filmy, bezprawnie dało je swoim potentatom, a nikt nas o to nie pytał. Dzisiejsza władza nie chciała tego naprawić. Oddajcie filmy naszym dzieciom!* Zob. [http://www.hfs.hr/nakladnistvo\\_zapis\\_detail.aspx?sif=119#.XJzXT9jkXIU](http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif=119#.XJzXT9jkXIU) (dostęp: 26.03.2019).
- <sup>18</sup> Obszerną analizę polityki filmowej w Chorwacji do końca lat 90. opublikował Mato Kukuljica, wzbogaciwszy ją o krótką historię kina chorwackiego od początku XX w. Zob. M. Kukuljica, *Kulturna politika i film u Republici Hrvatskoj*, „Hrvatski filmski ljetopis” 1997, nr 12, s. 21-28.
- <sup>19</sup> Zob. P. Krelja, H. Hribar, I. Škrabalo, H. Turković, *Licem u lice: zakon o filmu. Razgovor*, „Hrvatski filmski ljetopis” 1998, nr 13, s. 21-23.
- <sup>20</sup> J. Pavičić, *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2011, s. 37.
- <sup>21</sup> Zob. A. Šošić, *Film i rat u Hrvatskoj. Refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu*, „Zapis. Bilten Hrvatskog filmskog saveza” 2008/2009, nr 64-65, s. 18-19.; J. Pavičić, dz. cyt., s. 39.
- <sup>22</sup> J. Pavičić, dz. cyt., s. 39.
- <sup>23</sup> Miało to swoje odzwierciedlenie w jakości filmów, a w efekcie także w polityce samej dostępności filmów dla rodzimej publiki. Warto choćby nadmienić, że jeszcze w 1995 r. w Chorwacji istniało 151 kin, a w 1999 r. było ich już 127. Zob. H. Turković, V. Majcen, *Hrvatska kinematografija. Povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002)*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2003, s. 107. Chorwacki krytyk filmowy Dragan Rubeša z gorzką ironią stwierdza: *W latach 90. uciekaliśmy od chorwackiego filmu na oślep. Już na samą myśl, że wówczas ktoś w kuluarach Cannes może zapytać mnie o chorwacki film, wpadałem w niemalą panikę. Ignorowali go wszyscy, a zwłaszcza selektorzy wielkich festiwalu w Berlinie, Cannes i Wenecji*. D. Rubeša, *Geneza novog hrvatskog filma*, „Sarajevske sveske” 2008, nr 19-20, s. 245. Wielu badaczy zwraca także uwagę na to, że sam Franjo Tuđman nie był miłośnikiem kina (w przeciwieństwie do Josipa Broz Tity), stąd – być może – tak namacalny brakdbałości o filmową spuściznę. Największym jak dotąd sukcesem chorwackiego kina na arenie międzynarodowej w ostatnim ćwierćwieczu była Nagroda Jury na Festiwalu w Cannes w 2015 r. dla Dalibora Matanicia za film *Słońce w zenicie* (Zvizdan, 2015).
- <sup>24</sup> Pavičić zalicza do tej grupy m.in. filmy *Czas na...* (Vrijeme za... reż. Oja Kodar, 1993), *Mój drogi aniele* (Anđele mój dragi, reż. Tomislav Radić, 1996) czy *Bogurodzica* (Bogorodica, reż. Neven Hitrec, 1999). Zob. J. Pavičić, dz. cyt., s. 108-122.
- <sup>25</sup> D. J. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945-2001*, V.B.Z., Zagreb 2004, s. 219.
- <sup>26</sup> W pewnym sensie wspomniany wcześniej film Matanicia z 2015 r. pt. *Słońce w zenicie* (Zvizdan) wpisuje się w wojenny paradygmat, jednakże składa się z trzech subtelnie ze sobą powiązanych historii, w których dominanta tematyczną nie jest wojna, ale zakazana chorwacko-serbska miłość bohaterów w niespokojnych czasach.
- <sup>27</sup> W tym kontekście interesującym obrazem Ognjena Sviličića mógłby być także *Armin* (Armin, 2007), jest to jednak przykład filmu tylko częściowo ukazującego chorwackie społeczeństwo *post-war*, ponieważ reżyser skupia się na parze bośniackich bohaterów i ich perypetiach po przyjeździe do stolicy Chorwacji.
- <sup>28</sup> Co ciekawe, film ten nie odniósł takiego sukcesu, jak filmowy debiut Dalibora Matanicia z 2000 r. pt. *Kasjerka chce jechać nad morze* (Blagajnica hoće ići na more). *Mił martwe dziewczyny* zgromadziły w kinach około 13 tysięcy widzów, co było znaczącym spadkiem w porównaniu z pierwszym filmem, na który sprzedano około 50 tysięcy biletów. Jakość artystyczna drugiego filmu Matanicia jest jednak o wiele wyższa, co doceniono na festiwalu w Puli, gdzie reżyser otrzymał m.in. Złotą Arenę za reżyserię oraz Wielką Złotą Arenę dla najlepszego filmu. Był to także chorwacki kandydat do Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny. Dzięki temu Matanić stał się jednym z najważniejszych twórców filmowych w Chorwacji. Zob. T. Kurelec, *Godina uspona nacionalne produkcije*, w: *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu*, s. 66-67.
- <sup>29</sup> T. Vučković Juroš, *Socijalna isključenost seksualnih manjina u Hrvatskoj*, Studijski centar socijalnog rada, Pravni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, <http://www.hrcak.srce.hr> (dostęp: 1.04.2019).
- <sup>30</sup> K. Moss, M. Simić, *Post-Communist Lavender Menace: Lesbians in Mainstream East European Film*, „Journal of Lesbian Studies”, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10894160.2011.530143>, s. 276 (dostęp: 1.04.2019).



<sup>31</sup> Film ten jest nadal niezwykle popularny w Chorwacji, o czym świadczy przedstawienie teatralne o tym samym tytule wyreżyserowane przez samego Matanića w Teatrze Gavella w Zagrzebiu. Przedstawienie miało premierę w styczniu 2013 r. i na afiszu zagrzebskiego teatru utrzymywało się przez trzy sezony.

<sup>32</sup> E. Gazetić, (*Filmska*) *Umjetnost – utočište za nepoželjne*, „Sarajevske sveske” 2008, nr 19/20, s. 180.

<sup>33</sup> Zob. K. Moss, M. Simić, dz. cyt., s. 278.

<sup>34</sup> *Kako shvatiti ličke redikule*, wywiad z Daliborem Matanićem, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/46924/kako-shvatiti-licke-redikule> (dostęp: 1.04.2019).

<sup>35</sup> K. Košutić, *Novo kino i stara bludenja*, „Hrvatski filmski ljetopis”, 2008, nr 55, s. 109.

<sup>36</sup> A. Matošević, (*Auto*)egzotizacija Balkana i etnografija nositelja značenja u tri primjera sedme umjetnosti, „Narodna umjetnost” 2011, nr 48/2, s. 43.

<sup>37</sup> Jedynymi nagrodzonymi w Puli w 2008 r. były: Nada Gaćešić Livaković – Złota Arena za dru-

goplanową rolę kobiecą (w filmie jako ciotka Olgi) oraz Słowenka Mojca Grorogranc – Złota Arena za charakteryzację.

<sup>38</sup> *Pršut* – specjalność chorwackiej Dalmacji i Istrii; rodzaj suchej szynki wieprzowej, której specyficzny smak uzyskiwany jest dzięki odpowiedniej procedurze wędzenia.

<sup>39</sup> K. Lučić, *Figure ideološkog viška u tranzicij-skom hrvatskom igranom filmu*, w: *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia*, red. R. Hansen-Kokoruš, Verlag dr. Kovač, Hamburg 2014, s. 126.

<sup>40</sup> Aktorka otrzymała Złotą Arenę za pierwszoplanową rolę kobiecą na Festiwalu Filmowym w Puli w 2004 r. Na tym samym festiwalu Złotą Arenę za drugoplanową rolę kobiecą otrzymała Vera Zima, która wcieliła się w matkę Miry.

<sup>41</sup> V. C. Sever, *Alteracije na P*, „Hrvatski filmski ljetopis”, 2004, nr 39, s. 34.



*Kino Lika*, reż. Dalibor Matanić (2008)