

Ireneusz Skupień

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

APARAT I NARRACJE: NARZĘDZIA INTERWENCJI CZY INTERPRETACJI? OBRAZY WOJNY W BYŁEJ JUGOSŁAWII

Camera and narrations: instruments of intervention or interpretation? Movie images of war in former Yugoslavia

Abstract: This article is an attempt to analyze of images of war in former Yugoslavia. Author concentrates on meaning and status of camera (or movie camera) and narration in constructing these pictures. The object of author's interest are feature films describing the next part of Balkan's war conflict. Exceptional attention in this article is devoted to the issues of representation and heterogeneous origin of presented images. Author constructs two pairs of antagonistic concepts: intervention/influence and interpretation/understanding. Judith Butler's main thesis contained in her book *Frames of War. When Is Life Grievable?* are recalled in this context. Thesis which are polemic with Susan Sontag's opinions from her texts *On Photography* and *Regarding the Pain of Others*. Furthermore, author pays attention to documentary images, which are often used in feature films.

Author classifies the war images in former Yugoslavia according to two criteria. The first one, is divided into films directed by artists from post-Yugoslavian countries and films made by directors from outside (mainly West-European origins). The second criterion is related to the extent of the realism the movie contains. Author supposes that movies from foreign directors are often reflection of European society's guilt to passivity and inadequate involvement in prevention of massacres and ethnic purges. In this article a dozen movies has been analyzed and author particularly focuses on few of them, such as *Warriors* by Peter Kosminsky, *Welcome to Sarajevo* by Michael Winterbottom and *Before the Rain* by Milcho Manchevski.

Key words: camera, narration, former Yugoslavia, interpretation, documentary, images, intervention, war conflict, ethnic purges

Analiza sposobów, w jaki oddziałują na odbiorcę wizualizacje okropności wojny, jest obciążona wieloma czynnikami ryzyka. Jednym z nich jest konieczność doprecyzowania statusu poszczególnych mediów, przedstawiających i przekazujących obrazy walk frontowych, cierpienia cywilów i postaw społeczności międzynarodowej wobec dokonującej się na jej oczach rzezi. Przedmiotem mojego zainteresowania będą

w głównej mierze filmy fabularne poświęcone kolejnej odsłonie konfliktu bałkańskiego. Koncentruję się więc na historiach fikcyjnych, które są jednak zakorzenione w historii rzeczywistej. To w oczywisty sposób implikuje pojawienie się w toku dalszego wywodu zagadnienia reprezentacji oraz niejednorodnej genezy prezentowanych obrazów. Rzeczywistość wewnątrzfilmowa analizowanych dzieł zawiera w sobie bowiem poza fabularną inscenizacją materiały dokumentalne, a także fragmenty udające dokumentalny rodowód.

Kolejny czynnik ryzyka łączy się z pojęciem aparatu i jego funkcji. Są one związane z tytułowym pytaniem o charakter wpływu/interwencji, jaki niosą z sobą obrazy wojny. Pisząc o aparacie jako instrumencie mechanicznej reprodukcji, mam na uwadze nie tylko kamerę filmową, ale także aparat fotograficzny. Tak się bowiem składa, że wiele obrazów filmowych opowiadających o wojnie w byłej Jugosławii w szczególności problematyzuje kwestię statusu fotografii jako swoście pojmowanego „źródła prawdy” o dramatach przedstawianych na ekranie. Ten nadmiar fotografii w fikcyjnych historiach można interpretować dwojako. Z jednej strony odzwierciedla on po prostu częste wprowadzanie do filmowych fabuł postaci reporterów wojennych, których głównym zadaniem jest produkowanie i dostarczanie zachodniej opinii publicznej świadectw zbrodni dokonywanych na Bałkanach. Z drugiej strony fetyszyzowanie zdjęć w filmowych narracjach może być konsekwencją braku zaufania do samych narracji. Co ciekawe (i jest to kolejny czynnik ryzyka) zdjęcia te nie potrzebują jakiegось dodatkowego alibi, dla wielu reżyserów są one „samą prawdą”, choć w większości wypadków odbiorca nie jest w stanie zweryfikować wiarygodności prezentowanych fotografii (możliwa jest oczywiście weryfikacja negatywna, gdy na wplatanych w diegezę zdjęciach odbiorca dostrzega kulisy zainscenizowanej filmowej rzeczywistości lub aktorów unieruchomionych w fotograficznym kadrze). Z kolei same narracje bardzo często bez owego alibi nie potrafią się obyć; stąd w większości filmów pojawiają się informacje o przebiegu rzeczywistych zdarzeń lub nieco asekuranckie stwierdzenia: „zdarzyło się naprawdę” lub „oparte na faktach”. W ten sposób filmowe obrazy wojny w Jugosławii wpisują się modelowo w obszar rozważań podejmowanych chociażby przez Susan Sontag czy Judith Butler. Butler pisze:

Według Sontag zdjęcie może mieć na nas co najwyżej wpływ, ale nie dostarcza nam sposobu rozumienia tego, na co patrzymy (...). Zgodnie z argumentacją Sontag fotografie, aczkolwiek potrafią momentalnie nas poruszać, nie umożliwiają budowania interpretacji (...). Zdjęciom brakuje narracyjnej spójności – spójność ta w jej oczach to jedyny sposób na zaspokojenie naszej potrzeby rozumienia¹.

Aparat i narracje produkujące obrazy wojny chcą dokonywać interwencji w wielu obszarach związanych przede wszystkim z odbiorem i konsumpcją przedstawień. W tym kontekście z kolei wielce ryzykowna staje się próba rozdzielenia obrazów sta-

¹ J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 125–126.

rających się wytworzyć u widza pożądany impuls etyczny skłaniający do politycznej reakcji od tych, których celem wydaje się swoista „pornografia cierpienia”. W tym drugim wypadku posługiwanie się szokiem i mocnymi efektami emocjonalnymi wpisuje się jedynie w rynkową logikę zasad popytu i podaży. Termin „interwencja” definiuję więc antagonistycznie do pojęcia interpretacji/zrozumienia. Truizmem jest twierdzenie, że warunkiem niezbędnym owego zrozumienia jest podejrzliwość wobec samej natury medium przekazującego obrazy cierpienia. Wydaje się jednak, że takie „naiwne” spojrzenie na filmowe obrazy wojny, zawieszenie niewiary w przezroczystość medium ma swoje uzasadnienie w powszechności tych wizualizacji. Ich adresatem jest przecież ogół uczestników masowej kultury medialnej, patrzący na przygotowywane przedstawienia nieuzbrojonym okiem. Jak pisze Susan Sontag:

Bycie widzem nieszczęść nawiedzających inne kraje jest jednym z najbardziej charakterystycznych przeżyć współczesności. Od półtora wieku patrzymy na to, co dla nas nagromadzili zawodowi, wyspecjalizowani turyści zwani dziennikarzami. Wojny to dzisiaj także obrazy i dźwięki w salonie. Informacje o tym, co się dzieje gdzie indziej, zwane wiadomościami, pełne są konfliktów i przemocy. Im krwawiej, tym ciekawiej – głosi sędziwa maksyma tabloidów oraz programów nadających wiadomości przez dwadzieścia cztery godziny na dobę. Reagujemy współczuciem, oburzeniem, podnieceniem albo aprobatą, w miarę jak pokazują nam się kolejne nieszczęścia².

Jak wiadomo, poglądy autorki *Notatek o kampie* na temat roli i wpływu, jaki mogą odegrać fotografie wojenne zmieniały się w czasie. Opisuując tę ewolucję, Judith Butler stwierdziła:

W swej ostatniej książce Sontag nieodmiennie deprecjonuje fotografię za to, że (...) brak jej narracyjnej ciągłości, zawsze i fatalnie związana jest z momentalnością. Powtarza, że zdjęcia nie mogą wytwarzać w nas emocjonalnego patosu – a jeśli nawet, to tylko momentalnie. Widzimy coś, co napęłnia nas grozą, i, w mgnieniu oka, przesuwamy wzrok dalej. Tymczasem do patosu indukowanego przez formy narracyjne nie można się przyzwyczaić. Narracje doprowadzają nas do zrozumienia³.

Nie jest moim celem refleksja na temat różnic między rolą zdjęć a narracji filmowych jako odmiennych form mediatyzowania konfliktu wojennego w byłej Jugosławii. Na obrazy te chcę patrzeć jako widz, który powinien zostać przez nie zmotywowany do zajęcia określonego stanowiska lub zmiany przyjętego punktu widzenia. Skuteczność tej motywacji uzależniam zaś od zdolności wytwarzanych przez aparat i narracje obrazów do odejścia od praktyk *stricte* interwencyjnych i przyjęcia perspektywy umożliwiającej interpretację/zrozumienie.

² S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 26.

³ J. Butler, *op. cit.*, s. 128.

* * *

Kilkadziesiąt najbardziej znaczących produkcji filmowych odnoszących się pośrednio i bezpośrednio do konfliktu wojennego w byłej Jugosławii można podzielić według kilku kryteriów. Najbardziej interesujące wydają się dwa: podział ze względu na przyjętą optykę tego konfliktu (wewnętrzna lub zewnętrzna) oraz ze względu na zastosowaną formułę stylistyczną (realistyczną lub odchodzącą od realizmu w kierunku groteski oraz przedstawień symbolicznych). Konflikt bałkański stał się bardzo szybko pożywką dla kinowych i telewizyjnych fabuł. Reakcję twórców filmowych na wydarzenia w byłej Jugosławii można przyrównać do analogicznego zjawiska, jakim były powstające prawie dwie dekady wcześniej produkcje filmowe poświęcone wojnie w Wietnamie. Podstawowa różnica między tymi dwoma fenomenami leży w przesunięciu geograficznej osi zainteresowania – wojna wietnamska poruszała przede wszystkim wyobraźnię Amerykanów, a jugosłowiańska stała się głównie domeną twórców europejskich. Są też różnice subtelniejsze, ale o mocnym, politycznym wydźwięku. Symptomatyczne, że pierwszy film podejmujący temat wietnamski, czyli niesławne *Zielone berety* (*Green Berets*, 1967, reż. John Wayne), był obrazem wojny przefiltrowanym przez założenia imperialnej propagandy amerykańskiej⁴. Perspektywa etyczna, która jest jądrem rozważań Susan Sontag, została w nim zdeformowana – dzieło to nie ukrywało zresztą swoich intencji, czyli powstania w celu usprawiedliwienia jak najbardziej dosłownej w tym wypadku interwencji militarnej. „Dla ludzi przekonanych, że rację ma jedna strona, a druga jest sprawcą ucisku i niesprawiedliwości, oraz że walkę trzeba toczyć, istotne jest właśnie to, kto kogo zabija”⁵ – pisze Sontag, zmierzając do konkludującego stwierdzenia, iż obrazy wojny mogą rozpalać nienawiść do wroga, a nie tylko służyć etycznie pożądanemu oburzeniu patrzących na nie⁶. W europejskich produkcjach o wojnie na Bałkanach nie znajdziemy aż tak jednoznacznego rozdzielenia ról, choć w wielu z nich wyraźna jest gradacja winy i odpowiedzialności za popełniane zbrodnie (na szczycie tej niechlubnej skali są Serbowie, dużo niżej Chorwaci, zaś muzułmańscy Bośniacy najczęściej przedstawiani są jako ofiary toczącego się konfliktu). Analizę wybranych obrazów rozpocznę jednak od tych, które pełnią funkcję przepracowania traumy przez społeczność Zachodu, wynikającej z przeświadczenia o bierności i niewystarczającym zaangażowaniu społeczności międzynarodowej w zapobieżenie rzeziom i czystkom etnicznym.

⁴ Tematyka ta została wyczerpująco opisana w: K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 142–147.

⁵ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 16–17.

⁶ W tym kontekście interesujące jest spojrzenie na nową falę amerykańskich filmów wojennych podejmujących problematykę interwencji w Iraku i w Afganistanie, z najważniejszymi dziełami, takimi jak: *Wróg numer jeden* (*Zero Dark Thirty*, 2012, reż. Kathryn Bigelow) czy *Snajper* (*American Sniper*, 2014, reż. Clint Eastwood) na czele.

* * *

Jednym z najbardziej wnikliwych obrazów ukazujących bezradność Zachodu wobec wydarzeń na Bałkanach jest film *Wojownicy* (*Warriors*, 1999, reż. Peter Kosminsky) zrealizowany dla telewizji BBC. Historia sześciomiesięcznego pobytu brytyjskiego oddziału sił rozjemczych ONZ w Bośni przeradza się w gorzkie oskarżenie polityki międzynarodowej wobec bałkańskiego konfliktu. Przejmujący efekt emocjonalny dzieła Kosminsky'ego został osiągnięty przez bardzo prosty zabieg – widz przyjmuje punkt widzenia szeregowych żołnierzy, którzy wyjeżdżając na misję nazwaną humanitarną, są zmuszeni nieustannie się konfrontować z wojennym koszmarem. *Wojownicy* kompromitują pojęcia rozjemczości i humanitaryzmu: w sytuacji realnego konfliktu między walczącymi stronami żołnierze ONZ pomimo swojego zaangażowania i chęci pomocy nie mogą uratować ani jednego ludzkiego istnienia. Na przeszkodzie stoi polityczno-biurokratyczne przekonanie, że jakkolwiek interwencja w toczący się konflikt oznacza opowiedzenie się po którejś ze stron. I nie chodzi bynajmniej o interwencję militarną, zakazane jest nawet przewożenie zagrożonych cywili w bezpieczne miejsce, aby nie zostać posądzonym o współudział w przesiedleniach etnicznych (w jednym z bardziej poruszających fragmentów obrazu Kosminsky'ego żołnierze UNPROFOR-u na rozkaz dowództwa wydają przewożonego przez siebie młodego Bośniaka serbskiemu patrolowi na pewną śmierć).

Biurokratyczne procedury uniemożliwiają uratowanie grupy dzieci z bośniackiego sierocińca w *Alei snajperów* (*Welcome to Sarajevo*, 1997, reż. Michael Winterbottom). Tym razem w roli bezsilnych przedstawicieli Zachodu występują brytyjscy reporterzy, którzy powodowani odruchem sumienia wykraczają poza zawodowe role i angażują się w bezpośrednią pomoc. W filmie Winterbottoma pojawia się jednak bardziej optymistyczny akcent niż w *Wojownikach*, gdyż głównemu bohaterowi udaje się wywieźć z bałkańskiego piekła dorastającą dziewczynkę i stworzyć jej godziwe warunki życia w Anglii. Zachodnie instytucje zawodzą w mniejszym stopniu w telewizyjnej *Rezolucji 819* (*Resolution 819*, 2008, reż. Giacomo Battiato). Choć satysfakcja z ich skuteczności ma niezwykle cierpki smak – Battiato bohaterami swojego filmu czyni międzynarodową ekipę śledczą, z marsylskim policjantem Jakiem Calvertem (Benoît Magimel) na czele, która dzięki swojej odwadze i determinacji doprowadza do odkrycia grobów ofiar masowej zbrodni w Srebrenicy. Nie umniejsza to zasadności spostrzeżeń, iż wcześniej, w obliczu planowanej przez serbskiego generała Ratko Mladicia czystki etnicznej, międzynarodowe ośrodki decyzyjne nie potrafiły podjąć jakiegokolwiek działania zapobiegawczego. Indolencja jednostek ONZ stała się obiektem zjadliwego ataku ze strony bośniackiego reżysera Danisa Tanovicia w odchodzącej od realistycznego obrazowania i zmierzającej w stronę symboliki i poetyki absurdu *Ziemi niczyjej* (*No Man's Land*, 2001). Leżący na minie żołnierz staje się przedmiotem groteskowych zabiegów ze strony francuskich żołnierzy i niekompetentnego dowództwa „błękitnych hełmów”. Nie pomaga warunkowe zawieszenie broni. „Tej miny nie da się rozbroić” – konkluduje przybyły

saper, po czym przedstawiciele ONZ inscenizują pełen obłudy spektakl (zamianę ciał) na potrzeby żadnych sensacji reporterów i odrzucają odpowiedzialność za pozostawionego w okopie nieszczęśnika, na ziemi, która – w wymiarze symbolicznym – dalej pozostanie „niczyja”. Film Tanovicia, choć jest dużą, międzynarodową koprodukcją (poza Słowenią i Bośnią, na liście widnieją jeszcze producenci z Belgii, Włoch, Francji i Wielkiej Brytanii), jest też jednym z nielicznych obrazów – tak bezlitośnie obnażającym postawę sił pokojowych – zrealizowanym przez reżysera z kraju objętego konfliktem. Symptomatyczne, że w znakomitej większości filmy podpisane przez „autochtonów” operują perspektywą deformującą świat przedstawiony. Jednak motywacją dla stosowania tego typu antyrealistycznych zabiegów nie jest chęć zanegowania realności świata przedstawionego, wręcz przeciwnie, filmy „jugosłowiańskie”, podobnie jak te „zachodnie”, pragną sprawiać wrażenie jak najwierniejszych replik toczących się lub przeżytych, traumatycznych zdarzeń. Wszystkie opisane do tej pory obrazy uwiarygodniają owo pragnienie przez wprowadzanie zdjęć dokumentalnych bądź jako integralnego elementu diegezy, bądź też jako przedmiotu spojrzenia (w tym celu zwykle wykorzystywany jest ekran telewizora) postaci filmowych. Co ciekawe, filmy posługujące się groteską i zniekształconą perspektywą chętniej wprowadzają w swoją strukturę elementy dokumentalne, których desygnat jest łatwo rozpoznawalny w wymiarze czasowym i przestrzennym. W *Ziemni niczyjej* pojawiają się telewizyjne migawki z kryzysowego momentu roku 1992, kiedy Serbowie, pod groźbą użycia siły ze strony wojsk ONZ, otrzymali ultimatum, aby do 29 czerwca umożliwić otwarcie mostu powietrznego w Sarajewie. Tanović wprowadza w przestrzeń fabularnej fikcji zdjęcia dokumentujące kilkugodzinny pobyt w Sarajewie prezydenta Francji François Mitterranda, który spotkał się z bośniackim przywódcą Aliją Izetbegoviciem oraz ministrem spraw zagranicznych Harisem Silajdžiciem 28 czerwca 1992 roku. Pokazane w ten sposób wydarzenia wpływają na morale fikcyjnych postaci, tak samo jak wpłynęły na podniesienie ducha bojowego oblężonych, gdyż wizyta Mitterranda symbolizowała zwrot w polityce francuskiej, do tego momentu zdecydowanie proserbskiej⁷.

Niejednorodna geneza prezentowanych obrazów wojny w byłej Jugosławii charakteryzuje większość filmów jej poświęconych, bez względu na kraj produkcji. Wyraźne różnice pojawiają się zaś, gdy przyjrzymy się wnikliwiej sposobom filmowej reprezentacji. W filmach tworzonych z perspektywy bałkańskiej, oprócz wspomnianej już przeze mnie tendencji do groteskowego odkształcania świata przedstawionego, występują na przykład rzadko obecne u reżyserów zachodnioeuropejskich elementy komizmu. Tę drugą postawę akurat łatwo zrozumieć; jeśli założymy, że obrazy te przemawiają w imieniu dotkniętej zbiorowym poczuciem winy społeczności międzynarodowej, to jak dysonans mógłby zabrzmieć w nich dystansujący śmiech. Trudniej z kolei jednoznacznie zinterpretować tę pierwszą tendencję. Można oczywiście

⁷ Zob. M. Kuczyński, *Krwawiąca Europa. Konflikty zbrojne i punkty zapalne w latach 1990–2000. Tło historyczne i stan obecny*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2001, s. 191–192.

ów trend stylistyczny tłumaczyć na przykład chęcią zdyskontowania powodzenia obrazu-matrycy, czyli *Underground* (*Underground*, 1995) Emira Kusturicy. Rzeczywiście, filmy takie jak: *Piękna wieś pięknie płonie* (*Lepa sela Lepo gore*, 1996, reż. Srđan Dragojević), *Rany* (*Rane*, 1998, reż. Srđan Dragojević), *Nafaka* (*Nafaka*, 2006, reż. Jasmin Duraković), *Szara ciężarówka w kolorze czerwonym* (*Sivi kamion crvene boje*, 2004, reż. Srđan Koljević) czy *Beczka prochu* (*Bure baruta*, 2000, reż. Goran Paskaljević) powtarzają stylistyczne rozwichrzenie kanonicznego filmu Kusturicy. Jak pamiętamy, serbski mistrz jako pierwszy zaproponował swoim widzom szaloną mieszankę deformacji i ultrarealizmu w obrazie nawiązującym do wydarzeń początku lat 90. ubiegłego wieku. Posługiwał się również konwencją *mockumentu*, czyli fikcji udającej dokument, na przykład wklejając w autentyczne kadry zapożyczone z telewizyjnych archiwów filmową postać Marko Drena (Miki Manojlović), uosabiającego Jugosławię czasów Josipa Broza Tito⁸. Tę strategię powtórzyli nie tylko Danis Tanović we wspomnianej wcześniej *Ziemi niczyjej*, ale także większość twórców pochodzących z Bałkanów. Tak na przykład Srđan Dragojević rozpoczyna swój film *Piękna wieś pięknie płonie* od jugosłowiańskiej kroniki filmowej *Czerwona gwiazda*, opatrzonej datą 27 czerwca 1971 roku. Jej tematem jest otwarcie „tunelu przyjaźni”, mającego symbolizować dobrosąsiedzkie relacje między Serbami a muzułmańskimi Bośniakami. Otwarcia inwestycji dokonuje zresztą polityk bośniacki Džemal Bijedić, który w latach 1971–1977 pełnił funkcję premiera Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii. Iluzja „autentyku z epoki” jest niemalże perfekcyjna dopóty, dopóki stylizowany na archiwalną, czarno-białą kronikę dokumentalną obraz nie zamieni się w kolorowy, na dodatek zdeformowany przez użycie *slow motion* oraz spreparowanej ścieżki dźwiękowej, i zakończy się fabularnie skaleczeniem palca przez przecinającego wstęgę Bijedicia, który okazuje się być „tylko” aktorem odtwarzającym postać byłego premiera.

Nie sposób przecenić wpływu Kusturicy na całe pokolenie bałkańskich reżyserów, ale wydaje się, że specyficzne konstruowanie świata przedstawionego w ich obrazach posiada jeszcze inne podłoże. Być może łatwiej je odkryć, jeśli po raz kolejny przeciwstawimy filmy tych twórców dziełom realizowanym przez reżyserów spoza krajów byłej Jugosławii. Ci drudzy zdają się wyznawać zasadę fotograficznego powtarzania i przetwarzania wojennej rzeczywistości. Ich obrazy wytwarzane są przede wszystkim na użytek widza zachodnioeuropejskiego. Jak pisze Susan Sontag: „Sposób pojmowania wojny przez ludzi, którzy jej nie doświadczyli, jest dzisiaj głównie skutkiem wpływu wywieranego przez takie właśnie obrazy. Wydarzenie staje się rzeczywiste – dla ludzi będących gdzie indziej, którzy oglądają je jako *news* – poprzez fotografię”⁹. Nadzwyczajna pieczołowitość w oddaniu realiów bałkańskiego konfliktu jest właśnie funkcją takich przeświadczeń. Oko podmiotu

⁸ Oczywiście Kusturica nie wymyślił nowej formuły stylistycznej, wystarczy przypomnieć wcześniejsze filmy, takie jak: *Zelig* (*Zelig*, 1983, reż. Woody Allen) czy *Forrest Gump* (*Forrest Gump*, 1994, reż. Robert Zemeckis).

⁹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 30.

z zewnątrz konstruuje ramę, w którą wpisuje swoje wyobrażenie na temat grozy wojennej rzeczywistości. Charakter tego wyobrażenia jest z kolei determinowany przez telewizyjne *newsy*, reporterskie fotografie i wojenne dokumenty oraz przez najczęściej realistyczne konwencje narracyjne filmu wojennego. Z kolei filmy realizowane z perspektywy wewnętrznej w większym stopniu mogą abstrahować od wymienionych wyżej zależności. Ta perspektywa jest w dużym stopniu otwarta na różne formy konwersji między znakiem a jego desygnatem, między realnością a jej reprezentacją.

Katastrofa, którą się samemu przeżyło, często będzie dziwnie przypominać jej reprezentację. Atak na World Trade Center z 11 września 2001 roku w wielu relacjach na gorąco, które zdawały uciekinierzy z wieżowców albo obserwatorzy z sąsiedztwa, był opisywany jako „nierealny”, „surrealistyczny”, „jak na filmie”¹⁰

– czytamy w *Widoku cudzego cierpienia*. Przytoczone spostrzeżenia Susan Sontag wydają się najtrafniej zbliżać nas do zrozumienia obecnych w filmach twórców z byłej Jugosławii wspomnianych wcześniej form konwersji. Bycie świadkiem cudzego cierpienia skutecznie wyzwala z wiary, że najtrafniejszym sposobem późniejszej relacji z przeżytego dramatu jest realistyczna konwencja przedstawieniowa. Niezwykle interesującą egzemplifikacją takiego stanowiska jest *Nafaka* Jasmina Durakovicia. Główny bohater Ahmet (Aleksandar Seksan), wciągnięty w wir wojennych zdarzeń podczas oblężenia Sarajewa, filtruje szaleństwo świata wokół siebie przez przyswojone z hollywoodzkich klasyków sceny filmowe. W poznanej kobiecie, w której się zakochał, chce widzieć Lauren Bacall, sam zaś stylizuje się na odtwarzającego postać Johnny’ego Strablera Marlona Brando z filmu *Dziki* (*The Wild One*, 1953, reż. László Benedek). Jedną z nielicznych rozrywek w bombardowanym mieście jest z kolei wielokrotne oglądanie *Nagiego instynktu* (*Basic Instinct*, 1992, reż. Paul Verhoeven), jak mówi bohater: „jedynego filmu w jedynym kinie, które się jeszcze ostało”¹¹. W zniszczonym teatrze wraz ze swoją „Lauren Bacall” wcielają się w role i odtwarzają kanoniczne sceny z ulubionych dzieł, między innymi z *Niagary* (*Niagara*, 1953, reż. Henry Hathaway) i z filmu *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1981, reż. Bob Rafelson). Jednocześnie Ahmet angażuje się w bośniacki ruch oporu. Widzimy go na pierwszej linii walk z nieodłączną kamerą wideo w rękę. Realność wojennego koszmaru staje się dla niego do zniesienia wyłącznie pod postacią materiału wideo przez niego zarejestrowanego. W dramatycznej scenie, w której Ahmet wchodzi na serbską minę, w wyniku czego traci obydwie nogi, jego pierwszym odruchem jest rozpaczliwy krzyk w stronę ratujących go współtowarzyszy o podanie mu kamery. Dopiero rejestracja własnego, okaleczonego ciała przynosi mu ukojenie. Dopiero to, co zarejestrowane, nabiera statusu realności; a realność umierającego Sarajewa ukazana zostaje bądź jako surrealistyczny spektakl, bądź

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu *Nafaka*.

jako scena, na której rozgrywają się perypetie postaci, uciekających przed grozą niewyobrażalnego i nieprzedstawialnego w archiwum filmowych cytatów.

* * *

Czemu służą w takim razie obrazy dokumentalne wprowadzane w obręb fikcji? Czy są one umieszczane w niej na równoważnej zasadzie z samą fikcją? Czy chodzi tylko o kwestię uwiarygodnienia świata przedstawionego? Jak pisałem wcześniej, ich pojawienie się dokonuje się na dwa sposoby: poprzez próbę scalenia ich z resztą filmowej diegezy bądź jako element wyodrębniony, najczęściej w postaci materiałów prezentowanych jako „rama w ramie”, czyli na ekranie telewizora. Poprzez ten pierwszy sposób filmowy tekst dąży do ujednolicenia, a także zmistyfikowania różnorodnych źródeł genezy prezentowanych obrazów. Najpełniejszą manifestacją takiej postawy jest oczywiście stosowanie poetyki *mockumentu*. Wrażeniu iluzji doskonałej mają potencjalnie służyć zabiegi montażowe, które ową niejednorodność obrazów powinny zamaskować. Oczywiście, całość tych operacji nie wykracza poza ramy filmowego kuglarstwa, gdyż „szwy” w tych zabiegach są aż nadto widoczne (różnica w fakturze obrazu, w jego ziarnistości, różnice wynikające z odmiennego czasu powstania wykorzystywanych materiałów). W tej strategii uwidocznia się więc pewien paradoks: otóż tekst, dążąc do autentyczności, ujawnia w pełni swoją sztuczność. Obrazy dokumentalne z pewnością potwierdzają autentyzm świata przedstawionego, ale ich podstawowa funkcja wydaje się mieć inny charakter i wynikać z elementarnej nieufności wobec natury aparatu kinematograficznego jako wehikułu napędzanego przede wszystkim narracjami. Autorzy filmowych obrazów wojny w byłej Jugosławii (zwłaszcza ci europejscy) podejrzliwie podchodzą do możliwości rzetelnego przedstawienia bałkańskiego horroru. Mają jednocześnie ambicje, aby ich filmy nie tylko stanowiły element gry rynkowej, ale także uczestniczyły w pewnym obiegu idei. Wracając do tytułowych pojęć: chcą przesunąć punkt ciężkości z interwencji na zrozumienie. Obrazy, które są tylko narzędziem interwencji (najlepszych przykładów dostarczają konwencje przedstawiania konfliktów wojennych w filmach hollywoodzkich), są w dużym stopniu narażone na opisane przez Baudry’ego ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego (tu rozumianego nie jako narzędzie mechanicznej reprodukcji, ale jako jedna z form reprezentacji rzeczywistości). Większość opisywanych przeze mnie dzieł obrazujących wojnę na Bałkanach próbuje ominąć tę pułapkę. Filmy te nie chcą więc wymazywać różnic między obrazami oraz ich genezą, często starają się oszukać procedury identyfikacji podmiotu z obrazem, stosują techniki antyrealistyczne czy udają wreszcie relację dokumentalną. Oczywiście są to tylko próby, gdyż – idąc tropem francuskiego teoretyka – nie można całkiem uciec od rezultatu działania obrazów filmowych jako maszyny ideologicznej, bo „najważniejszy jest tu aparat, a nie stopień wierności wobec tego, co reprodukowane. Projektor tworzy iluzję w sposób bardzo precyzyjny. Nie tylko

dlatego, że wytwarza obrazy, lecz przede wszystkim dlatego, że wytwarza specyficzne podmioty, w takim zakresie, w jakim podmiot jest integralną częścią aparatu”¹².

Najlepszym przykładem działania aparatu jako narzędzia interwencji oraz maszyny ideologicznej jest film *Kraina miodu i krwi* (*In the Land of Blood and Honey*, 2011, reż. Angelina Jolie). Pełnometrażowy debiut fabularny hollywoodzkiej gwiazdy filmowej jest opowieścią o tragicznej, miłosnej relacji między bośniacką malarką a serbskim oficerem. Rozkwitający związek zostaje przerwany (dosłownie) przez wybuch bomby, a jego późniejsze dzieje są już całkowicie zdeterminowane przez etniczny konflikt. Film, na tle obrazów twórców europejskich, charakteryzuje się znaczną nadreprezentacją naturalistycznie ukazanych okropności wojny. Jolie nie szczędzi widzowi scen gwałtów, rzezi i poniżenia ludności cywilnej. *Kraina miodu i krwi* to obraz przeznaczony głównie na potrzeby rynku amerykańskiego. Ma widzem wstrząsnąć i emocjonalnie go poruszyć. I choć powstał w dobrej zapewne intencji, to przez zastosowane konwencje przedstawieniowe i niezwykle silny mechanizm identyfikacyjny, który wywołuje, w żaden sposób nie pomaga w zrozumieniu istoty bałkańskiego konfliktu. Wojna staje się w nim tylko pretekstem do opowiedzenia melodramatycznej historii. Jolie nie interesuje się politycznym i historycznym podłożem wojny w byłej Jugosławii. Ta historia mogłaby się rozgrywać gdziekolwiek. Operowanie szokiem, estetyzacja cierpienia, przezroczystość formalna dzieła – te wszystkie elementy wpisują dokonanie twórcze amerykańskiej aktorki (abstrahując od jej intencji) w obszar wymiany handlowej, w której obrazy wojny stają się towarem zaspokajającym konsumencki popyt na nie. Te obrazy nie mają mocy „komunikowania cudzego cierpienia w taki sposób, by swych odbiorców skłonić do zmiany politycznych poglądów na wojnę”¹³.

* * *

Inne strategie, których celem jest przekroczenie wymiaru interwencji/wpływu, znajdują zastosowanie w grupie filmów realizowanych z perspektywy zewnętrznego autora, zazwyczaj pochodzącego z Europy Zachodniej. Poza wspomnianymi wcześniej *Wojownikami*, *Aleją snajperów* i *Rezolucją 819*, można do niej zaliczyć jeszcze francuski film *Kwiaty Harrisona* (*Harrison's Flowers*, 2000, reż. Elie Chouraqui). Z punktu widzenia skuteczności opisaną wyżej strategii najciekawiej prezentuje się dzieło Michaela Winterbottoma. Obraz brytyjskiego reżysera, autora późniejszych, zaangażowanych politycznie filmów *Na tym świecie* (*In This World*, 2003) i *Droga do Guantanamo* (*Road to Guantanamo*, 2006), jest stanowczym oskarżeniem bezsilności NATO i obojętności sytego Zachodu, bezdusznym międzynarodowych przepisów, niepozwalających na przykład skutecznie ratować dzieci z wojennego piekła,

¹² A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych. Tom 7*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994, s. 12.

¹³ J. Butler, *op. cit.*, s. 127.

a przede wszystkim współczesnej kultury medialnej, która przetrawia i błyskawicznie wydala dramatyczne newsy reporterskie z pierwszej linii walk, traktując je na równi z newsami o na przykład życiu miłosnym księcia Walii. Winterbottom od początku stylizuje swój film na reporterską relację z samego jądra bałkańskiego konfliktu. Już pierwsza sekwencja tego filmu, ujęta w nietypowy format kadru 1 : 1, zrealizowana przez efektowny *travelling* kamery z jadącego przez zniszczone ulice Vukovaru reporterskiego samochodu, sygnalizuje przyjętą przez twórców formułę. Winterbottom szybko ujawnia jednak inscenizacyjny wymiar tej sekwencji – oto w kadrze pojawia się aktor Stephen Dillane, odtwarzający postać dziennikarza Michaela Hendersona, którego oczami będziemy oglądać wojenną rzeczywistość. Podobnie deziluzyjny charakter ma sama czołówka filmu. Monochromatyzm dynamicznie zmontowanych dokumentalnych kadrów ukazujących czasy świetności Sarajewa (m.in. przypominających olimpiadę zimową z 1984 roku) kontrapunktowany jest krzykliwą kolorystyką (odcienie różu i turkus) napisów początkowych oraz agresywną muzyką rockową na ścieżce dźwiękowej tego filmu. Z kolei sekwencja stanowiąca ekspozycję dzieła Winterbottoma rozpoczyna się od dramatycznych ujęć ostrzelania orszaku weselnego przez ukrytego snajpera. Są ranni i zabici, a obraz tych zdarzeń płynnie przekształca się w reporterskie kadry o gruboziarnistej fakturze. Na śmierć patrzymy już oczyma Michaela Hendersona i towarzyszącego mu kamerzysty Gregga (James Nesbitt). Sekwencja ta kończy się symbolicznym ujęciem, które w celnym skrócie definiuje problematykę tego filmu. Oto uwagę dziennikarzy skupia na sobie wybiegający z kościoła młodzieńca ministrant. Za uciekającym w niewiadomym kierunku chłopcem podążają dziennikarze. W pewnym momencie ten się zatrzymuje i patrząc wprost w reporterski obiektyw, zadaje fundamentalne pytania: „Dlaczego mnie gonicie? Czego tu szukacie? Czego chcecie?”¹⁴.

Obecność (lub jej ślad) reporterów w opisywanych filmach przejawia się na kilka sposobów. Po pierwsze, występują oni jako *dramatis personae* w wojennych fabułach. Po drugie, wykorzystywanie w tych fabułach obrazów o genezie dokumentalnej wskazuje na obecność kogoś, kto te materiały wcześniej zrealizował. Po trzecie wreszcie, przedstawienia wojny zaciągają dług w uprzednich, dziennikarskich dokonaniach, i to zarówno w wizualizacjach – fotograficznych lub filmowych – jak i w świadectwach pisanych. Materiały zrealizowane przez reporterów mają w pierwszej kolejności stanowić dowód popełnianych zbrodni i obrazować bezmiar cierpień ludności cywilnej. Jak pisze Judith Butler:

(...) z jednej strony fotografie uzależnione są od pojęcia okrucieństwa, a z drugiej – obecność dowodów zdjęciowych przesądza o prawdziwości twierdzenia o okrucieństwie (w tym sensie, że stały się one niezbędne do wykazania, że fakt okrucieństwa miał miejsce). W takim ujęciu fotografia zostaje wbudowana jako niezbędny element roszczenia prawdziwościowego, a to znaczy, że bez zdjęć nie ma prawdy¹⁵.

¹⁴ Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu *Aleja snajperów*.

¹⁵ J. Butler, *op. cit.*, s. 129.

W refleksji na temat pojawiających się figur „dostarczycieli prawdy” w obrazach o wojnie nie może jednak zabraknąć dość istotnego rozróżnienia: na człowieka i jego dzieło. W tym sensie jest ono ważne, gdyż materiały dokumentujące obrazy wojny, bez względu na intencje tych, którzy je zrobili, zawsze będą jakimś rodzajem świadectwa. W fabułach wojennych ich status zaś jest często oderwany od wykonawców. Narracje filmowe, zwłaszcza te fikcyjne, większą uwagę skupiają jednak nie na samym świadectwie, a na analizie postaw tych, którzy je dostarczają. W *Alei snajperów* uwaga twórców płynnie przechodzi z opisu dokonywanych przez reporterów wydarzeń w oblężonym Sarajewie na sam opis reakcji reporterów wobec tych wydarzeń. Konkluzja brzmi: nie można pozostać obojętnym. Jeśli potraktujemy figury dziennikarzy, na zasadzie *pars pro toto*, jako reprezentantów międzynarodowej opinii publicznej, to konkluzja taka staje się oczywista. Michael Henderson staje na przykład przed możliwością uratowania jednego dziecka z wojennego piekła. Wykorzystuje ją, choć problemu sierot w bombardowanym Sarajewie to nie rozwiązuje. Większość z nich nie otrzyma od Zachodu szansy na rozpoczęcie nowego życia w którymś z bezpiecznych krajów Europy.

Filmem, który łączy w sobie kilka z poruszanych przez mnie zagadnień, jest debiut Milcho Manchevskiego – *Zanim spadnie deszcz* (*Before the Rain*, 1994). Dzieło macedońskiego reżysera, nominowane do Oscara i uhonorowane Złotym Lwem na festiwalu w Wenecji w 1994 roku, było chronologicznie jedną z pierwszych tak wnikliwych analiz przyczyn konfliktu w byłej Jugosławii i reakcji Zachodu na te wydarzenia. Manchevski połączył w nim refleksje na temat odpowiedzialności fotografów wojennych, statusu i roli fotografii w obrazowaniu okrucieństwa wojny oraz stosunku Zachodu do rozgrywających się wydarzeń na Bałkanach. W *Zanim spadnie deszcz* znajdziemy ponadto niezwykle kunsztowną konstrukcję narracyjną, składającą się z trzech odrębnych, choć zazębiających się fabularnie części, zatytułowanych kolejno: *Słowa*, *Twarze*, *Obrazy*. Organizacja opowiadania w tym dziele, niejasne zależności między fabułą a *sjuzetem* implikują postawienie pytania o zdolność samej narracji do interpretacji tego, co poprzez nią chce być reprezentowane. Świeżość spojrzenia i odkrywczość w diagnozowaniu kulturowych konfliktów była z pewnością konsekwencją czasu powstania filmu Macedończyka, realizowanego w momencie najkrwawszych starć w Bośni, na długo przed podpisaniem układu pokojowego w Dayton. Jedną z centralnych postaci filmu Manchevskiego jest Alexander Kirkov (Rade Šerbedžija), macedoński fotograf wojenny, który opuszcza Bośnię, gdzie dokumentował zbrodnie wojenne, i wyjeżdża do Londynu. Gorycz oraz zobojętnienie cechujące tego bohatera są zarówno wynikiem oddziaływania przerażających obrazów, które jako fotograf rejestrował, jak i konsekwencją poczucia całkowitej bezradności i nierozwiązanych dylematów etycznych. Ucieczka od Bośni okazuje się niemożliwa, refleksy bałkańskiego konfliktu docierają do stolicy Wielkiej Brytanii (scena masakry w restauracji dokonanej przez serbskiego szaleńca), a wyjazd Kirko-va do rodzinnej wioski w Macedonii wrzuca go w same jądro może nie tak spektakularnych jak bośniackie, ale równie krwawych porachunków klanowych i etnicznych

między prawosławnymi Macedończykami a muzułmańskimi Albańczykami. Ostatecznie Kirkov, ponad miarę doświadczony przez „widoki cudzego cierpienia”, na przekór plemiennym regułom, poświęca własne życie, by uratować przed linczem albańską dziewczynę (Labina Mitevska), oskarżoną o zabójstwo molestującego ją macedońskiego wieśniaka. Daremność i ironia tego gestu wybrzmiewa w pełni w następnym akcie losów uratowanej dziewczyny, która zostaje zastrzelona przez swojego brata, ponieważ zakochał się w niej macedoński mnich (Grégoire Colin), kiedy ratował ją przed zemstą ze strony swoich współplemieńców.

Narracja w filmie Manchevskiego zatacza koło. Ostatnie sceny filmu: śmierci Kirkova i ucieczki Albanki do macedońskiego monasteru są zarazem jego początkiem¹⁶. Historia się powtórzy, a jej konsekwencją będą kolejne daremne ofiary. Ale czy wykorzystanie kolistej struktury narracyjnej jest prostym odbiciem, w gruncie rzeczy ahistorycznego przeświadczenia o cyrkularności dziejów¹⁷. Obraz Manchevskiego jest raczej demaskacją prób interpretacji konfliktu bałkańskiego w takich kategoriach. Swoje intencje reżyser wyklada na poziomie narracji dyskretnie, choć czytelnie. W drugiej, londyńskiej części filmu, chronologicznie wcześniejszej niż części macedońskiej, kochanka Kirkova, redaktorka w magazynie fotograficznym (Katrin Cartlidge), przygląda się zdjęciom ofiar toczącego się konfliktu. Na jednym z nich przedstawione zostają (znane nam już ze *sjuzetu*, choć fabularnie późniejsze) sceny śmierci młodej Albanki. Rekonstruując fabułę, musimy przyjąć, że te zdjęcia nie miały się prawa pojawić w tym momencie opowieści. Ale jak głosi eksponowane przez reżysera graffiti na jednym z londyńskich murów: „czas nie umiera, a koło nigdy nie jest okrągłe”. Ten zabieg, niczym postulowane przez formalistów *ostranienije*, nie tyle uniezwykła sam świat przedstawiony, co – na poziomie reprezentacji – skutecznie kompromituje próbę scalenia prezentowanych zdarzeń w logicznie narracyjną całość. Tym samym obraz Manchevskiego jest jedną z najbardziej trafnych i bezkompromisowych interpretacji widzenia wojny w byłej Jugosławii. W tradycji zachodnioeuropejskiej, przynajmniej od czasów oświecenia, historia jest przede wszystkim domeną racjonalnego progresu. Pasywność społeczności międzynarodowej wobec rozgrywającej się tuż obok rzezi z pewnością ma głębokie korzenie w konstruowanej opozycji: racjonalny Zachód kontra barbarzyński Wschód. Zwraca na to uwagę Katarzyna Marciniak, przywołując w swoim tekście bułgarską historyczkę i filozofkę, Marię Todorową, która celnie ujęła stanowisko Zachodu, generującego na własny użytek pojęcie „bałkanizmu”, który w jej opinii stanowi strategię dyskursywną mającą na celu konstruowanie idei Bałkanów jako repozytorium najprzeróżniejszych negatywnych charakterystyk (np. wyznawania zasady „oko za oko”) w przeciwieństwie

¹⁶ Do figur kręgu i koła jako symboli powtarzalności i bezwyjściowości nawiązują późniejsze dzieła o wojnie na Bałkanach: *Idealne koło* (Savrseni krug, 1997, reż. Ademir Kenović) oraz *Kręgi* (Krugovi, 2013, reż. Srđan Golubović).

¹⁷ W tym duchu interpretuje sposób opowiadania w *Zanim spadnie deszcz* Gordana P. Crnković. Zob. G.P. Crnković, *Milcho Manchevski's Before the Rain and the Ethics of Listening*, „Slavic Review” Spring 2011, vol. 70, no. 1, s. 116–117.

do pozytywnej i popadającej w samouwielbienie idei „europejskości”¹⁸. Przeświadczenie o cyrkularności dziejów narodów bałkańskich, o historycznym fatalizmie unoszącym się nad tym regionem i o wąsko pojmowanych, etnicznych determinantach powtarzających się tam krwawych konfliktów buduje zestaw stereotypów usprawiedliwiających poznawcze lenistwo Zachodu, a w konsekwencji obojętność wobec wydarzeń rozgrywających się wprawdzie tuż za miedzą, ale w mentalnie odległym, „barbarzyńskim” świecie.

* * *

Kwestia politycznego znaczenia obrazów wojny będzie dalej z pewnością dzieliła badaczy i teoretyków. Na wiele pytań będą udzielane różne odpowiedzi. Czy nadmiar tych obrazów prowadzi do ich dewaluacji? Czy posługiwanie się estetyką szoku i naturalizm w przedstawianiu cierpienia tak naprawdę nie skutkuje coraz większą obojętnością patrzących na nie? Czy fotografie i filmy mogą kogoś przekonać do zmiany stanowiska? Do intelektualnie rzetelnej, a nie opartej na stereotypach interpretacji? Czy mogą inspirować do politycznego działania? Czy są one tylko wytwarzane dla potrzeb doraźnej konsumpcji, po której nie pozostaje ślad następnego dnia po ich obejrzeniu? W zagadnieniach implikowanych przez powyższe pytania nieodmiennie ważny pozostaje status poszczególnych obrazów. Fotografie wydają się skuteczniejszym narzędziem interpretacji/zrozumienia. Przywołajmy raz jeszcze Susan Sontag, która pisze:

Zdjęcia aktów okrucieństwa z Bośni pokazano wkrótce po tym, jak do nich doszło (...). Odegrały one istotną rolę w umacnianiu sprzeciwu wobec wojny, która bynajmniej nie była nieunikniona, nie była nie do opanowania, i której można było zaprzestać dużo wcześniej. Można się więc było czuć zobowiązanym do oglądania tych zdjęć, jakkolwiek były okropne, ponieważ można było coś zdziałać, tu i teraz, w sprawie tego, co przedstawiały¹⁹.

Większe skomplikowanie obrazów i narracji filmowych, zwłaszcza tych fikcyjnych, z pewnością nie pozwoliłoby na wyrażenie tak jednoznacznego stanowiska. Cierpienia, które są przez nie przedstawiane, są, jako obrazy, generowane przez aparat, którego sama natura rodzi wiele podejrzeń wobec ich rzeczywistego charakteru. Symptomatyczne, że wielu twórców rezygnuje z bezpośredniego pokazywania okrucieństw wojny, koncentrując się na przedstawieniu samej genezy konfliktu, a także życia po, które wypełnione jest prawie w całości próbami radzenia sobie z bolesną przeszłością²⁰. Może takie podejście jest w mniejszym stopniu narażone na zarzuty

¹⁸ Zob. K. Marciniak, *Transnational Anatomies of Exile and Abjection in Milcho Manchevski's Before the Rain (1994)*, „Cinema Journal” Fall 2003, vol. 43, no. 1, s. 63.

¹⁹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 109.

²⁰ Zob.: *Grbavica (Grbavica, 2006, reż. Jasmila Žbanić)*, *Posterunek graniczny (Karaula, 2006, reż. Rajko Grlić)*, *Droga Halimy (Halimin put, 2012, reż. Arsen A. Ostojić)*, *Cyrk Columbia (Cirkus Columbia, 2010, reż. Danis Tanović)*, *Z powrotem w Bośni (Back to Bosnia, 2005, reż. Sabina Vajraca)*.

o eksploatację tematu? Niezależnie od oceny jedno jest pewne – spór o etyczny i polityczny wymiar obrazów nieprzedstawialnego będzie trwał.

Bibliografia

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Butler J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.
- Crnković G.P., *Milcho Manchevski's Before the Rain and the Ethics of Listening*, „Slavic Review” Spring 2011, vol. 70, no. 1.
- Helman A. (red.), *Słownik pojęć filmowych. Tom 7*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994.
- Kaplan R.D., *Balkańskie upiory. Podróż przez historię*, przeł. J. Ruskowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Klejsa K., *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.
- Kuczyński M., *Krwawiąca Europa. Konflikty zbrojne i punkty zapalne w latach 1990–2000. Tło historyczne i stan obecny*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2001.
- Marciniak K., *Transnational Anatomies of Exile and Abjection in Milcho Manchevski's Before the Rain (1994)*, „Cinema Journal” Fall 2003, vol. 43, no. 1.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
- Walkiewicz W., *Jugosławia. Państwa sukcesyjne*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.