

TOMASZ ADAMSKI*

Filmowe wizerunki przestrzeni Donbasu po 2014 roku w wybranych filmach o tematyce wojennej

Cinematic images of the Donbas space after 2014 in selected war-themed films

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza przestrzeni we współczesnych filmach ukraińskich powstałych po 2014 roku, których akcja toczy się w Donbasie i dotyczy prowadzonej tam wojny. Ponieważ będę odwoływał się do przestrzeni konkretnego miejsca, swoje analizy osadzę w kontekście zwrotu przestrzennego. Ważne będzie również odwołanie się do historii Donbasu, ale też do wizerunków tego miejsca, które pojawiają się w ukraińskiej kinematografii. Znaczący kontekst stanowić będzie również filmowa ekokrytyka, szczególnie jeśli chodzi o reprezentacje krajobrazu naturalnego, ale też postindustrialnego, zniszczonego przez człowieka, często w wyniku działań wojennych. Odwołując się do pojęcia krajobrazu, oprę się na stanowisku Arnolda Berleanta, który zauważył, że kulturowo przeobrażone krajobrazy mają tę samą wartość co naturalne i że wszelki krajobraz uczestniczy w kształtowaniu tradycji kulturowej. Badając dzieło filmowe, będę z kolei posługiwał się analizą tekstualną filmu, która wywodzi się z ogólnej analizy strukturalnej. Na tle tak zarysowanego kontekstu teoretyczno-metodologicznego zbadam, jakie znaczenia niosą ze sobą filmowe wizerunki przestrzeni Donbasu i za pomocą jakich środków filmowych jest ona przedstawiana. Moje rozważania obejmą takie produkcje jak: *Klondike* (2022) w reżyserii Maryny Er Gorbacz, *Odbicie* (2021) i *Atlantyda* (2019),

* Instytut Studiów Kulturowych, Uniwersytet w Białymstoku, Polska, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4702-5665>, e-mail: t.adamski@uwb.edu.pl.

oba filmy w reżyserii Walentyna Wasjanowicza, oraz *Złe drogi* (2020) w reżyserii Natalii Worózhbyt.

Słowa kluczowe:

Ukraina, Donbas, przestrzeń, film ukraiński, film wojenny

Abstract

The paper aims to analyse the spatial representation in contemporary Ukrainian films created after 2014, set in the Donbas region and revolving around the ongoing war. As I reference the specific spatial context, my analysis is grounded in the framework of spatial turn. It also is crucial for me to delve into the history of Donbas and the portrayals of this place in Ukrainian cinematography. Film ecocriticism constitutes a significant context, particularly concerning representations of natural and postindustrial landscapes, often ravaged by human actions, especially in the context of warfare. Referring to the concept of landscape, I rely on Arnold Berleant's perspective, noting that culturally transformed landscapes hold the same value as natural ones, and every landscape contributes to shaping cultural traditions. In my study, I employ textual film analysis derived from general structural analysis. My considerations encompass productions, such as *Klondike* (2022) directed by Maryna Er Gorbach, *Reflection* (2021) and *Atlantis* (2019), both directed by Valentyn Vasyanovych, as well as *Bad Roads* (2020) directed by Natalia Vorozhbyt.

Keywords:

Ukraine, Donbas, space, Ukrainian film, war film

Celem artykułu jest analiza przestrzeni we współczesnych filmach ukraińskich, powstałych po 2014 roku, których akcja ma miejsce w Donbasie i dotyczy prowadzonej tam wojny. Ponieważ będę odwoływał się do przestrzeni konkretnego miejsca, swoje analizy osadzę w kontekście zwrotu przestrzennego¹, w ramach którego przestrzeń traktowana jest jako konstrukt kulturowy i społeczny (Gieba, 2015). Dlatego też ważne będzie dla mnie odwołanie się do historii Donbasu, ale również do wizerunków tego miejsca, które pojawiają się w ukraińskiej kinematografii.

¹ Nazwa „zwrot przestrzenny” po raz pierwszy została zastosowana w 1989 roku w odniesieniu do geografii humanistycznej przez Edwarda Williama Soję. Znajduje on swoje instytucjonalne zakotwiczenie w brytyjskich i amerykańskich *place studies* (Soja, 1989). Omawianie zwrotów przestrzennych nie jest związane z tematyką tego artykułu. Więcej pisali o tym m.in.: Rybicka, 2014; Kowalewski & Piasek, 2010; Copik, & Skowronek 2020; Kronenberg, 2014.

Znaczący kontekst stanowić będzie również filmowa ekokrytyka, szczególnie jeśli chodzi o reprezentacje krajobrazu naturalnego, ale też postindustrialnego, zniszczonego przez człowieka, często w wyniku działań wojennych. Odwołując się do pojęcia krajobrazu, oprę się na stanowisku Arnolda Berleanta, który zauważył, że kulturowo przeobrażone krajobrazy mają tę samą wartość co naturalne i że wszelki krajobraz uczestniczy w kształtowaniu tradycji kulturowej (Berleant, 1997, s. 18). Krajobraz natomiast będę rozumiał za przedstawicielami geografii humanistycznej, którzy podkreślają, że pojęcie to oznacza „nie tylko widoki, ale wszystko to, co nas otacza, środowisko i przestrzeń, w której działamy...” (Frydryczak & Ciesielski, 2014, s. 16). Dlatego też ważna będzie dla mnie relacja film–przestrzeń.

Badając dzieło filmowe, będę natomiast posługiwał się analizą tekstualną filmu, która wywodzi się z ogólnej analizy strukturalnej (Aumont, 2011, s. 128). Będę się również powoływał na zaproponowane przez Ch. Metz'a pojęcie kodu, obejmujące wszystkie przejawy regularności i systematyczności znaczenia filmowego, ale także pozwalające zbadać w danym filmie różnorodne uwarunkowania kulturowe zewnętrzne wobec filmu, takie jak przedstawienia ugruntowane ściśle w kontekście społecznym (Aumont, 2011, s. 131; Helman & Ostaszewski, 2007, s. 200–207). Odwoływać się będę również do analizy obrazu filmowego, ze szczególnym uwzględnieniem analizy poszczególnych kadrów oraz ujęć.

Na tle tak zarysowanego kontekstu teoretyczno-metodologicznego zbadam, jakie znaczenia niosą ze sobą filmowe wizerunki przestrzeni Donbasu i za pomocą jakich środków filmowych jest ona przedstawiana. Mam nadzieję, że podjęta przeze mnie analiza relacji rzeczywistej przestrzeni geopolitycznej i symbolicznej, wytwarzanej w procesie filmowej sygnifikacji, stanie się efektywną procedurą badawczą, ujawniającą specyficzny charakter przestrzeni Donbasu.

1. UKRAIŃSKIE KINO: KONTEKST

Ukraina przez szereg lat była pod rosyjskim wpływem politycznym i kulturowym (Kościółek, 2014, s. 113), a niektórzy badacze zwracają nawet uwagę, że kino w tym kraju stało się najbardziej zrusyfikowanym sektorem ukraińskiej kultury (Nebesio, 2000). Wobec żadnego innego narodu republik Związku Radzieckiego nie zastosowano „tak brutalnych i tragicznych oraz długotrwałych w swoich skutkach imperialno-szowinistycznych metod denacjonalizacji i unifikacji kultury” (Matusiak, 2007, s. 140). W przypadku ukraińskiego kina podkreślić również należy, że przez wiele lat czynnikiem działającym na jego niekorzyść była skomplikowana sytuacja językowa, dewaluująca ukraiński na korzyść języka

rosyjskiego (Matusiak, 2007, s. 141). Przełożyło się to na fakt, że w okresie sowieckim i za żelazną kurtyną prawdziwa niepodległość Ukrainy była zamazana, co skutkowało minimalnym uznaniem ukraińskiego kina w Europie i na świecie (Krupnyk, Szpulak & Woroch, 2023, s. 5–6).

Przyglądając się z dzisiejszej perspektywy tej kinematografii, zauważymy, że częstym punktem odniesienia dla wielu ukraińskich filmowców, szczególnie w latach 60. i 70., stał się kod ustalony przez Aleksandra Dowżenkę, czyli wyczulenie na naturę, wykorzystanie lokalnych tradycji oraz poetycka forma dzieła filmowego (Stelmach, 2021; Kościółek, 2014, s. 113–114). Od początku lat 90. coraz częściej zaczęto również podkreślać oryginalny język filmowy, zatopiony w ukraińskiej tradycji (Kościółek, 2014, s. 113), odnosząc się jednocześnie, bądź odcinając się, od kina poetyckiego, które było bardzo istotne dla zainicjowania dyskusji na temat nowego języka kina ukraińskiego (Kościółek, 2014, s. 114). Po sowieckim okresie Ukraina pragnęła przedstawić się światu; jednak trudny proces przejścia do gospodarki opartej na rynku utrudniał produkcję rodzimych filmów w latach 90. i na początku XXI wieku. Dopiero po 2000 roku sytuacja zaczęła się zmieniać, choć głównie na rynku krajowym, bowiem za granicami ukraińskie kino nadal pozostawało relatywnie nieznanne i niedoceniane (Krupnyk, Szpulak & Woroch, 2023, s. 5–6).

Jednak gdy w Ukrainie zmieniła się sytuacja polityczna a konflikt zbrojny z Rosją, który przerodził się z czasem w regularną wojnę, nabierał na sile, ewoluowały również zainteresowania twórców filmowych. Coraz częstszym tematem obrazów powstających w Ukrainie stała się wojna oraz budowanie tożsamości odnawiającego się narodu ukraińskiego, rozliczenie z przeszłością czy też sięganie do historii (Kościółek, 2014; Matusiak, 2007, s. 142).

Świadomie nie używam w tytule artykułu określenia „film wojenny”, gdyż analizowane produkcje w znacznej mierze wymykają się temu gatunkowi, o czym świadczyć może definicja gatunku zaproponowana przez Łukasza Plesnara. Otóż zauważa on, że: „[...] miana utworów wojennych odmówimy obrazom, których akcja toczy się wprawdzie podczas wojny, ale które koncentrują się raczej na obserwacji przeżyć i zachowań cywilów, choćby nawet wplątani oni zostali w walkę i zdecydowali się chwycić za broń” (Plesnar, 2001, s. 115). Bohaterami omawianych filmów są cywile bądź żołnierze, którzy walczą z zespołem stresu pourazowego, a nie z przeciwnikiem na froncie². Dlatego też pomijam ukraińskie filmy stricte wojenne (Chapman, 2008; LaRocca, 2018), takie jak na przykład *Cyborgi* (2017) w reżyserii Achtema Szewketowycza Seitabłajewa.

² Również elementy lokalizacji, które w kinie wojennym i tak są bardzo zróżnicowane, nie pokrywają się z tymi, które obserwujemy w analizowanych w tym artykule filmach. Podobnie jest z innymi wyznacznikami gatunku takimi jak: ikonografia, bohaterowie czy struktura fabuły.

Pojawiająca się w tytule artykułu cezura czasowa jest związana z faktem, że rok 2014 stał się niejako „nowym rokiem zerowym kinematografii ukraińskiej”. To w lutym tego roku w odpowiedzi na rewolucję godności rosyjskie wojska i służby specjalne, przy pomocy lokalnych separatystów, rozpoczęły operację destabilizacji wschodniej Ukrainy³. W efekcie tych działań Półwysep Krymski został zaanektowany przez Federację Rosyjską, zaś w Doniecku i Ługańsku utworzone zostały tzw. republiki ludowe, działające pod ścisłą kontrolą Rosji (Eberhardt, Iwański & Konończuk, 2023; Wasylenko, 2017, s. 21–26; Przybysz-Stawska, 2022; Rogozińska, 2022, s. 117–133; Bajor, 2023). Te wydarzenia miały ogromny wpływ na kinematografię ukraińską. Sprawily, że znalazła się ona w centrum zainteresowania zachodniego świata. Zaczęto organizować konferencje na temat ukraińskiego kina, powstawały analizy i interpretacje filmów z tamtego regionu (Briukhovetska, 2023). Coraz częściej podkreślano też niezależność kinematografii ukraińskiej od rosyjskiej, zwracając uwagę na jej cechy tożsamościowe. Filmowcy ukraińscy chętniej sięgali po tematykę wojenną, pokazując tym samym, jak wygląda rosyjska inwazja z perspektywy ukraińskiego narodu⁴.

Filmy poetyckie czy wojenne to ważny, ale nie jedyny wymiar tej kinematografii. Historia kina ukraińskiego jest znacznie bardziej zawiła, różnorodna i bogata, o czym może świadczyć obszerna literatura podejmująca ten temat⁵. Chciałem jedynie w tym miejscu zarysować pewien kontekst, który będzie istotny dla dalszych, prowadzonych przeze mnie rozważań.

2. PRZESTRZEŃ I FILMOWA EKOKRYTYKA

Ponieważ w swoich rozważaniach będę analizował przestrzeń Donbasu, chciałbym również odnieść się do idei „zwrotu przestrzennego”, który Elżbieta Rybicka traktuje jako formułę odnoszącą się do współczesnego wzrostu zainteresowania

³ O sytuacji współczesnej Ukrainy i konflikcie w Donbasie traktują m.in. następujące publikacje książkowe: Pogorzelski, 2015; Pieniążek, 2015; Miecik, 2015; Szczerek, 2015; Jastrzębski, 2015.

⁴ Za symboliczny można uznać również fakt, że to właśnie w 2014 roku nastąpił przełom artystyczny – ze względu na rozpiętość czasową produkcji filmu fabularnego niezwiązany przecież z wydarzeniami na Majdanie. Była nim premiera *Plemienia* Mirosława Słaboszpyckiego – pierwszego ukraińskiego filmu o międzynarodowym rozgłosie, powszechnie nagradzanego, docenianego przez krytykę i jednoznacznie identyfikowanego właśnie jako ukraiński. Operatorem tego filmu był (Walentyn Wasjanowicz) reżyser, którego filmy będę analizował w dalszej części artykułu. Patrz szerzej: Stelmach, 2021.

⁵ Literatura na temat kina ukraińskiego: Alforova, 2020, s. 213–221; Andriiuchuk, 2019, s. 122–126; Olzacka, 2023, s. 435–454; Beumers, & Kaganovsky, 2023.

przestrzeni w różnych dyscyplinach i praktykach artystycznych” (Rybicka, 2008, s. 23). Zwraca ona również uwagę, że kategorie przestrzenne mogą być atrakcyjnymi narzędziami analitycznymi w badaniu relacji pomiędzy tożsamością narodową a literaturą (Rybicka, 2008, s. 24). W moim przekonaniu nie tylko literaturą, ale również filmem. Na fali tej reorientacji intelektualnej w humanistyce wyłoniło się wiele subdyscyplin badawczych zorientowanych na zagadnienia przestrzeni. Sztuka także nie mogła pozostać obojętna na zachodzące zmiany, gdzie coraz częściej narrację w filmie czy literaturze prowadzono z perspektywy peryferii i prowincji. Jak zaznacza Rybicka, „zwrot przestrzenny skierował się ku szczególnym miejscom na mapie świata. Ku pograniczom, terenom podporządkowanym, ku dawnym metropoliom, czyli wszędzie tam, gdzie przestrzeń podlega cyrkulacji, przemieszczeniom, przemocy symbolicznej” (Rybicka, 2008, s. 35). To zjawisko pokrywa się z opinią Michela Foucaulta, który pisał, że to relacje przestrzenne naznaczą w sposób szczególny naszą współczesność i że to właśnie na rzecz zainteresowania przestrzenią porzuciliśmy historię (Foucault, 2006, s. 7). W przypadku Donbasu ten splot historii i przestrzeni zaznacza się bardzo wyraźnie, bowiem zarówno strona ukraińska, jak i rosyjska często odwołuje się do historii tego regionu, podkreślając jego przynależność do swojego państwa.

Bogusław Skowronek zwraca uwagę, że badanie przestrzeni przedstawionej w dziele wymaga antropologicznego zacięcia, i dodaje, że zapośredniczone doświadczenie miejsc (poprzez teksty kultury, czyli również film) „przypomina, jak bardzo nieostra jest granica pomiędzy rzeczywistością a fikcją, pomiędzy realnym miejscem a jego kreacją. Zarazem jednak zawsze odnosi miejsce do geograficznego konkrety, wskazując na jego nieusuwalny związek z rzeczywistością” (Copik & Skowronek, 2020, s. 5). Dlatego na początku moich rozważań chciałbym pokrótce zdefiniować Donbas pod kątem geograficznym i historycznym, a następnie odsłonić jego kolejne, filmowe znaczenia.

Zanim jednak do tego przejdę, chciałbym przywołać również pojęcie ekorytyki (Tabaszewska, 2011), która w studiach nad filmem oznacza przede wszystkim „przyglądanie się temu w jaki sposób środowisko wpływa na narrację i na bohaterów (ludzkich oraz nie-ludzkich) oraz jak prezentowane są w kinie relacje między człowiekiem a tym, co nieludzkie”. (Budzik, 2023, s. 3). Łatwo zatem zauważyć, że wspólnym obszarem dla ekorytyki i zwrotu przestrzennego jest kategoria miejsca. Na gruncie filmoznawczym ekorytyka czerpała najpierw ze strategii wypracowanych przez literaturoznawstwo, by z czasem zająć się zarówno interpretacją obrazów, jak i namysłem środowiskowego tworzenia dzieła filmowego (Budzik, 2023, s. 4). W kontekście moich analiz szczególnie istotna będzie druga

fala ekokrytyki, której przedmiotem badań są nie tylko zagrożone przez ekspansję cywilizacji tereny naturalne, ale też „chronione tereny przyrodnicze, przestrzeń zdewastowana, sztucznie tworzone enklawy przyrody czy wreszcie wszystko to, co uznajemy za część krajobrazu kulturowego” (Tabaszewska, 2011, s. 207). Bliski jest mi również sposób traktowania przez ekokrytykę tekstu kultury „jako integralnej całości, której przysługuje autonomia i którego nie należy traktować jako czegoś, co ma wyłącznie jeden aspekt i przedstawia określoną tezę” (Tabaszewska, 2011, s. 207).

Pisząc o filmowych wizerunkach Donbasu, należy na początku zwrócić uwagę na związki zachodzące pomiędzy przestrzenią a filmem. Alicja Helman zauważa, że „Przestrzeń filmowa to jeden z podstawowych parametrów organizowanych w dziele” (Helman, b.d.; patrz również: Syska, 2010), a film – zdaniem badaczki – „jest najbliższy możliwości odwzorowania przestrzeni rzeczywistej i zachodzących w niej relacji” (Helman, b.d.). Elżbieta Ostrowska z kolei przypomina, że „Można sobie przecież wyobrazić film, w którym brak fabuły, bohaterów, montażu etc., nie można natomiast wyrugować z obrazu filmowego czasu i przestrzeni, które stanowią warunek konieczny zaistnienia wszelkich innych filmowych bytów i wyobrażeń” (Ostrowska, 2000, s. 12). W podobnym tonie piszą D. Bordwell i K. Thomson, którzy podkreślają, że przestrzeń jest bardzo istotnym składnikiem opowiadania filmowego (Bordwell & Thompson, 2010, s. 95).

3. DONBAS JAKO MIEJSCE

Donieckie Zagłębie Węglowe to okręg przemysłowy we wschodniej Ukrainie (obwód doniecki i ługański) i w południowo-zachodniej Rosji (obwód rostowski). Po Kijowie to drugi co do gęstości zaludnienia region Ukrainy, bogaty w złoża węgla kamiennego (koksowego i antracytu), rtęci i soli kamiennej. Obwód doniecki jest również najbardziej zurbanizowanym obszarem w całej Ukrainie (90% ludności mieszka w miastach). Charakterystyczny jest również jego nieco księżycowy krajobraz – pośród płaskiego stepu widnieją, niczym egipskie piramidy, stożkowe hałdy, terykony. Donbas to też najbardziej zanieczyszczony region Ukrainy (Łoza, 2022, s. 266)⁶.

Tereny te, szczególnie już od XV i XVI wieku, przyciągały rzesze ludności z różnych części Europy Wschodniej oraz z Azji, co niejednokrotnie przeradzało się w walki międzyetniczne. To zjawisko, a także późniejsza obecność Kozaków

⁶ Terykony widać w filmie *Klondike*, a do zanieczyszczenia Donbasu nawiązuje bezpośrednio fabuła filmu *Atlantyda*.

na tym obszarze, przyczyniły się do powstania mitu o dzikim i niekontrolowanym terytorium (Topala, 2017, s. 176). Drugim, znacznie późniejszym powodem osiedlania się rzeszy ludzi w tym regionie było pojawienie się na początku XIX wieku pierwszych kopalni. Z tego też powodu zjawiska migracji, wielokulturowości czy wyzyskiwania robotników stały się nieodłącznym elementem historii Donbasu (Topala, 2017, s. 176).

Po 1991 roku, kiedy Związek Radziecki uległ rozwiązaniu, region Donbasu charakteryzuje wyraźne pęknięcie. Z jednej strony jest on w Ukrainie uważany za region zamieszkały przez Rosjan, którzy mogą wspierać zależność Ukrainy od Rosji. Z drugiej strony mieszkańcy Donbasu czują się jak spichlerz Ukrainy i główna siła ekonomiczna tego kraju, dlatego domagają się szacunku, docenienia i sprawiedliwości społecznej (Topala, 2017). Stąd też bardzo często w literaturze dotyczącej tego tematu podkreśla się różnice w kulturze i mentalności, widoczne między mieszkańcami Donbasu a większością społeczeństwa Ukrainy. Powodowane one są głównie przez czynniki historyczne, etniczne i regionalne⁷.

Donbas to również obszar – podobnie jak Półwysep Krymski – gdzie szczególnie duża liczba osób deklaruje język rosyjski jako swój język ojczysty⁸. Stosunkowo wysoki jest tu także odsetek etnicznych Rosjan. Tłumaczyłoby to fakt, że większość mieszkańców tego regionu nie popierała „Majdanu” oraz nowej władzy po ucieczce Wiktora Janukowycza, stała się również podatna na hasła separatystyczne i odniosła się pozytywnie do faktu tworzenia nowych „republik” (Gil, 2015). Takie postawy oczywiście wspierała Rosja, tereny te chętnie nazywając „Noworosją” i nawiązując tym samym do odebrania w XVIII wieku tych ziem Turcji⁹. Termin ten dotyczy w tym przypadku dwóch aspektów; po pierwsze „nowej jakości” w rosyjskiej polityce dotyczącej obszaru poradzieckiego,

⁷ Społeczne i kulturowe różnice między wschodem i zachodem Ukrainy związane są z historią ról, jakie Europa Zachodnia i Rosja odgrywały, względnie chciały odgrywać, w rozwoju polityczno-gospodarczym i kulturalnym obszarów, które składają się na współczesną Ukrainę (Topala, 2017, s. 175–176).

⁸ Na terenach tych przez cały okres ZSRR rugowano język ukraiński. Jeszcze w latach 30. XX wieku używany powszechnie, został zepchnięty do roli języka wsi, ludzi zacofanych, języka, w którym jest wstyd odezwać się w mieście. Do lat 70. w regionie zlikwidowano całkowicie ukraińskie szkolnictwo. Za przejawy szkodliwego nacjonalizmu uznawano nawet śpiewanie ukraińskich pieśni. Dlatego język ukraiński można dziś w Donbasie usłyszeć raczej na prowincji. Patrz więcej: Łoza 2022, s. 269–270.

⁹ W 1764 roku utworzono gubernię noworosyjską, w skład której wchodziły dawne terytoria Nowej Serbii, Słowiano-Serbii, Słobożanszczyzny, Siczy Zaporoskiej. W 1775 roku z Noworosji wydzielono gubernię azowską. W 1796 roku z kolei decyzją cara Pawła I przywrócono gubernię noworosyjską, którą ponownie podzielono w 1802 roku na trzy gubernie: jekaterynosławską, mikołajewską i tairydzką. Patrz szerzej: Gil, 2015, s. 122; Orzechowski, 2017.

po drugie kontynuacji historycznej spuścizny „Małorosji”¹⁰, która mogłaby w bliżej nieokreślonej przyszłości stać się integralną częścią Rosji. Tego typu ekspansja terytorialna jest często nazywana „zbieraniem ziem”. Jest to element na trwałe wpisany w mocarstwowe tradycje Rosji (Orzechowski 2017, s. 131). Koncepcja stworzenia „Noworosji” stała się jednym z głównych elementów rosyjskiej politycznej propagandy. Miało to na celu aktywizację i wzmocnienie rosyjskiej tożsamości wśród mieszkańców Donbasu (Orzechowski, 2017, s. 134). Region ten przed wojną rosyjsko-ukraińską zamieszkiwało 5 milionów ludzi. Zaś w 2021 roku ludność zamieszkująca ten teren została oszacowana na 3,66 miliona (Walter, 2022).

4. DONBAS I FILM

Donbas to miejsce, które obrosło wieloma mitami¹¹. Jak zauważa Agnieszka Matusiak: „W dobie poeuromajdanowej wiele uwagi poświęcono Donbasowi, także w ukraińskim środowisku filmowym i filmoznawczym (Matusiak, 2018, s. 355). I choć zjawisko to nabrało ostatnimi czasy intensywności, to należy zwrócić uwagę, że region ten jako miejsce akcji pojawił się w filmie znacznie wcześniej. Często był tłem dla historii, których protagonistami byli robotnicy czy górnicy, ale stawał się też miejscem dla filmowych opowieści o wielkiej wojnie ojczyźnianej¹². Jako jeden z pierwszych przykładów filmowego wykorzystania Donbasu można przytoczyć film Dzigi Wiertowa zatytułowany *Entuzjizm. Symfonia Donbasu* (1931). Był to pierwszy dźwiękowy film o industrializacji tego regionu i jednocześnie propagandowy pean na cześć socjalistycznej euforii pracy (Matusiak, 2018,

¹⁰ W przypadku Małorosji (nazywanej też czasem Małorusią) mówimy o terminie używanym jeszcze w XIV wieku dla określenia południowo-zachodnich ziem Rusi, w przeciwieństwie do Wielkorosji, czyli północno-wschodnich ziem ruskich. Wzrost potęgi państwa rosyjskiego spowodował, że termin „Mała Rosja” zaczął być stosowany jako pogardliwe i lekceważące określenie dla zacofanego politycznie i gospodarczo obszaru Ukrainy (Orzechowski, 2017, s. 133).

¹¹ Donbas odgrywał politycznie znaczącą rolę jeszcze przed 2014 rokiem. W trakcie pierestrojki to tam miały miejsce pierwsze strajki. Mowa tu o strajku z 1989 roku, w którym górnicy domagali się poprawy warunków życia, pracy oraz ekonomicznych i politycznych reform. Do dziś jest to największy pracowniczy strajk w erze postsowieckiej (Abramov, 2018, s. 80–81).

¹² Jako przykład poniżej wymieniam kilka tytułów filmów, których akcja ma miejsce w Donbasie: *Enthusiasm: The Symphony of Donbass* (*Entuzjizm: simfoniia Donbassa*; 1931, reż. Dziga Vertov), *Miners* (*Shakhtery*; 1937, reż. Sergei Yutkevich, druga część filmu: *The Big Life* (*Bol'shaia zhizn'*; 1939–1946, reż. Leonid Lukov),

On the Day of the Festival (*V den' prazdnika*; 1978, reż. Petr Todorovskii), *Mirror for a Hero* (*Zerkalo dlia geroia*; 1987, reż. Vladimir Khotinenko). Patrz więcej: Abramov, 2018, s. 82.

s. 356). Do dziś rezonuje on ze współczesną kinematografią ukraińską, o czym może świadczyć fragment filmu *Atlantyda* (2019) w reżyserii Walentyna Wasjanowicza. W jednej ze scen widzimy bowiem film Wiertowa, który jest wyświetlany na ogromnym ekranie rozwieszonym w hucie żelaza. Innym nawiązaniem do filmu Wiertowa jest znacznie późniejszy dokument Ihora Minajewa *Kakofonia Donbasu* (2018), będący formą polemiki z obrazem radzieckiego¹³ reżysera. Twórcy filmów dokumentalnych często umieszczali akcję swoich dzieł w tym regionie (Marchenko, 2023), szczególnie po 2014 roku, czego przykładem mogą być takie dokumenty jak: *Dziki pole* (2018) reż. Jarosław Łodygin, *Ziemia jest niebieska jak pomarańcza* (2020) reż. Iryna Ciłyk, *Zima w ogniu* (2015) reż. Jewgienij Afinejewski czy też *Street art: dzieciom w Donbasie* (2021) reż. Vincent Lefebvre bądź *Syndrom Hamleta*¹⁴ (2022) reż. Elwira Niewiera i Piotr Rosołowski, gdzie jednym z bohaterów jest Sławik – były obrońca donieckiego lotniska.

Równie chętnie opowiadali o tym miejscu twórcy fabuł, czego przykładem jest film ukraińskiego reżysera Siergieja Łoźnicy zatytułowany *Donbas* (2018). Po roku 2014 takich produkcji pojawiło się znacznie więcej i to właśnie kilka z nich chciałbym poddać analizie w niniejszym artykule. Będą to filmy wyreżyserowane przez twórców ukraińskich, a ich tematyka jest związana z wojną. Moje rozważania obejmą zatem takie produkcje jak: *Klondike* (2022) w reżyserii Maryny Er Gorbacz, *Odbicie* (2021) i *Atlantyda* (2019) – oba filmy w reżyserii Walentyna Wasjanowicza – oraz *Złe drogi* (2020) w reżyserii Natalii Worozbyt.

5. DONBAS JAKO MIEJSCE AKCJI: Z DAŁA OD CENTRUM

Mimo iż jest to najbardziej zurbanizowany region w całej Ukrainie, a jego mieszkańcy są bardzo przywiązani do swoich miast (Łoza, 2022, s. 272), twórcy wybranych przeze mnie filmów rzadko decydowali się na to, by umieszczać ich akcję w dużych metropoliach. Jeśli już miasto pojawia się jako tło, są to zazwyczaj dzielnice położone z dala od centrum. Przykładem może być pierwsza część¹⁵

¹³ Dziga Wiertow urodził się w 1896 roku w Białymstoku jako Dawid Abelowicz Kaufman.

¹⁴ Co ciekawe, traumy wojenne bohaterów filmu odcisnęły na ich psychice tak głębokie piętno, że przed przystąpieniem do filmu musieli przejść terapię. Informacja pozyskana w trakcie rozmowy autora tekstu z reżyserką filmu (Elwirą Niewierą) na spotkaniu autorskim, które odbyło się w Białymstoku w listopadzie 2022 roku.

¹⁵ Film jest bardzo wyraźnie podzielony na cztery części. Są one różnej długości. Pierwsze dwie trwają około 20 minut (każda), trzecia – najtrudniejsza w odbiorze – około 43 minut, a ostatnia – 15 minut. Opowiadają historie, które nie są ze sobą bezpośrednio powiązane fabularnie.

filmu *Złe drogi*, która ma miejsce na terenie działalności ATO¹⁶, w jednym z nowo utworzonych punktów granicznych, gdzieś pomiędzy Żytomierzem a Popasną. Druga część rozgrywa się na tle blokowiska przy osiedlowym sklepie. Trzecia toczy się w opuszczonym budynku, dawnym uzdrowisku, czwarta natomiast na wsi. Podobnie akcja *Klondike* również dzieje się w małej wsi, w regionie Doniecka, przy granicy z Rosją. Jedynym filmem, w którym część zdarzeń przebiega w dużym mieście, w otoczeniu wysokich bloków, gdzie przez okna dostrzegamy kominy donieckich fabryk, jest *Odbicie*. Jednak nawet w tym przypadku ponad połowa filmu ma miejsce poza granicami miasta lub na jego obrzeżach. Z kolei w *Atlantydzie* akcja rozgrywa się w okolicach Mariupola (Robb, 2020). Kilka scen umiejscowionych jest w hucie żelaza, ale w większości widz obserwuje puste, post-industrialne, niezamieszkałe przestrzenie. Autorzy *Antropologii pustych przestrzeni* zauważają, że: „Pustka sama w sobie nie istnieje, może być zdefiniowana jedynie negatywnie, jako przeciwieństwo tego, czym nie jest. Przez swoją nieokreśloność i nieopisywalność zyskuje aspekty nadnaturalne [...]” (Kociakiewicz & Kostera, 1997, s. 81). Idąc tym tropem, możemy zauważyć, że te puste przestrzenie nie są ulicami zatłoczonych miast, przestrzeni wielkich galerii handlowych czy miejskich deptaków, bo wszędzie tam toczyłoby się normalne życie. Natomiast w przestrzeni pustki nie jest ono możliwe.

Tak częste umieszczanie akcji z dala od centrum może wynikać z kilku przyczyn. Po pierwsze, wiele z tych filmów kręcono w pobliżu miejsc działań wojennych¹⁷, a unikanie większych skupisk ludzi było związane z bezpieczeństwem ekipy filmowej. Po drugie, akcja filmów ma często charakter kameralny, koncentruje się na poszczególnych jednostkach, ich stanie emocjonalnym czy psychicznym, których ukazywaniu sprzyja nadnaturalność związana z pustymi przestrzeniami. Twórcy nie skupiają się na pokazywaniu efektownych walk w ruinach miast, co jest częstym tematem filmu wojennego. Poza tym należy zwrócić uwagę, że wojna rosyjsko-ukraińska jest bardzo szczegółowo relacjonowana w licznych mediach, za pomocą obrazów z kamer (przemysłowych i tych, które są montowane na uniformach żołnierzy czy w samochodach), telefonów komórkowych, dronów. Przykładem takich działań może być kanał Babylon’13 zamieszczony na platfor-

Jednak gdy dobrze wsłuchamy się w dialogi, to w każdej części usłyszymy zapowiedź problematyki, która pojawi się w segmencie kolejnym.

¹⁶ Strefa operacji antyterrorystycznej w Ukrainie. Obejmuje ponad połowę obszaru donieckiego i Ługańskiego, a także niewielką część obwodu charkowskiego (Izium i okoliczne wsie). Strefa ATO istniała do lutego 2018, do momentu gdy „operacja antyterrorystyczna” została zastąpiona przez „operację zjednoczonych sił”, teren ten nazywany jest strefą operacji zjednoczonych sił (Операція об’єднаних сил).

¹⁷ Wspomina o tym w wywiadzie Walentyn Wasjanowicz (Robb, 2020).

mie YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCrJIeADD45RsffK2yYgmSw>. Nowoczesna technologia sprawiła, że po raz pierwszy obserwujemy z tak bliskiej perspektywy wojnę, co wzmacnia w widzach iluzję uczestnictwa w konflikcie. Wydaje się, że reżyserzy zdają sobie z tego sprawę i poniekąd wiedzą, że nie mogą „konkurować” z autentycznymi relacjami, obrazami z frontu. W związku z tym decydują się na zupełnie inną formę filmową; charakteryzuje ją statyczna kamera, plany ogólne lub totalne, długie ujęcia, rzadkie cięcia montażowe i skupienie się na kameralnych dramatach i psychice bohaterów¹⁸. Pokrywa się to z opinią Davide’a LaRoccy, który uważa, że im prostsze środki filmowe zastosuje reżyser (i operator) w filmowych opowieściach o wojnie, tym głębszy filozoficzny wgląd w poruszaną tematykę może osiągnąć widz. Dodaje również, że częste efekty komputerowe stosowane w filmach o tematyce wojennej wzmagają w widzach uczucie zapośredniczenia kontaktu z konfliktem wojennym (LaRocca, 2018, s.1–3).

6. DONBAS JAKO MIEJSCE AKCJI: ODWRÓCENIE ZNACZEŃ

Innym powtarzającym się kodem filmowym w kontekście analizy przestrzeni omawianych obrazów jest częste umieszczanie akcji na zniszczonych, nieprzejezdnych drogach. Można się na nich zakopać w błocie (*Atlantyda*), zgubić się, ponieważ są nieoznaczone (*Atlantyda*, *Złe drogi*), natknąć się na graniczny posterunek (*Atlantyda*, *Klondike*, *Złe drogi*) bądź – w wyniku zmiany sytuacji na froncie – na wrogie wojsko (*Odbicie*). Droga, która służy temu, by przedostać się z punktu A do punktu B, w tym przypadku, nie spełnia swojej podstawowej funkcji. Mamy więc do czynienia z odwróceniem znaczeń. Pierwotna rola miejsca zostaje zatracona, jednak zyskuje ono nowe, przeciwstawne znaczenie.

Taka strategia jest częstym sposobem opowiadania o Donbasie jako miejscu, w którym toczy się wojna. Nie obserwujemy jej w bezpośredni sposób, ale widzimy jej oznaki właśnie za pomocą owego odwrócenia. Na potwierdzenie tej tezy chciałbym przywołać scenę z filmu *Odbicie*. Na początku filmu, w statycznym ujęciu, widzimy, jak lekarz operuje pacjenta na stole operacyjnym, kilka scen później podobny stół służy rosyjskim żołnierzom do zadawania bólu torturowanym Ukraińcom. Także scena palenia zwłok, która odbywa się w ciężarówce z napisem „Rosyjska pomoc humanitarna”, odsłania tę samą strategię, bowiem artefakty

¹⁸ D. Bordwell w swojej książce zatytułowanej *On the History of Film Style* podkreśla, że takie zabiegi filmowe jak: głęboka ostrość, statyczna kamera i długie ujęcia to strategię dla kreowania większego prawdopodobieństwa obserwowanych zdarzeń (Bordwell, 2018).

i przestrzenie związane z ratowaniem ludzkiego życia służą do zabijania lub pozbywania się martwych żołnierzy.

Podobne odwrócenie znaczeń obserwujemy w filmie *Złe drogi*. Akcja trzeciej części zostaje umieszczona w dawnym uzdrowisku, opuszczony i zrujnowany budynek służy jako tło do zadawania bólu i terroryzowania ukraińskiej dziennikarki przez prorosyjskiego separatystę. Kiedyś w tym miejscu zażywano kąpiele leczniczych, teraz rozgrywa się tu scena oblania moczem ukraińskiej dziennikarki. Z kolei w filmie *Atlantyda* widzimy, że z tej samej ziemi, z której wydobywane są miny, wykopuje się również zwłoki ukraińskich i rosyjskich żołnierzy. Ziemia przestaje być miejscem spoczynku, a staje się miejscem zbrodni. Zostaje zanieczyszczona, nie daje życia, staje się masowym grobem, również w znaczeniu katastrofy ekologicznej.

7. DONBAS JAKO MIEJSCE PODDANE MANIPULACJI

Innym motywem, często pojawiającym się w kontekście Donbasu, jest ukazywanie działań związanych z manipulacją i propagandą rosyjską (Waszczykowski, 2022). Wspomniany przeze mnie film *Wiertowa* miał taki charakter. Był bowiem przygotowany na zamówienie ówczesnej władzy, aby propagować budownictwo socjalistyczne pierwszego pięcioletniego planu rozwoju gospodarki narodowej na przykładzie regionu, który Moskwa chciała widzieć jako wizytówkę socjalistycznej industrializacji ZSRR (Matusiak, 2018, s. 356). Temat propagandy i manipulowania faktami jest wyraźnie obecny również w filmie *Siergieja Łoźnicy*, ale też w filmie *Odbicie*, we wspomnianej już scenie z ciężarówką z napisem: „Rosyjska pomoc humanitarna”. Propagandowy wydźwięk tego obrazu potęguje jego teatralny charakter. Najpierw widzimy długo otwierające się drzwi hangaru, w którym zaparkowany jest samochód, a następnie powoli, w stronę widza, przesuwa się furgonetka. Całość przypomina początek przedstawienia teatralnego z podnoszoną ku górze kurtyną.

W filmie *Atlantyda* elementy propagandy są wyraźnie dostrzegalne w scenie przemówienia właściciela huty żelaza¹⁹, które jest wyświetlane na ogromnym ekranie.

¹⁹ Filmowana w zbliżeniu wielka głowa, która pojawia się na ekranie, mówi z silnym akcentem angielskim. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to jawne nawiązanie do przeszłości Donbasu. Sam Donieck został założony w 1869 roku przez brytyjskiego przemysłowca, Johna Hughesa. Zbudował on zakład przemysłowy produkujący szyny dla carskich kolei i kopalnie z barakami dla robotników. Kiedy w drugiej połowie XIX wieku rozpoczęto eksploatację pokładów węgla i rudy na dużą skalę, zagłębie stało się mekką przedsiębiorców z całej Europy (Łoza, 2022, s. 264).

nie. Mówi on o zamknięciu przedsiębiorstwa, a jednocześnie o świetlanej przyszłości Ukrainy, używając przy tym propagandowej nowomowy. Jego słowa znacząco wyróżniają się w kontekście całego filmu. Jest to bowiem jedyny moment, gdzie widzimy postać ludzką w zbliżeniu. Całość nasuwa skojarzenia z Orwellowskim Wielkim Bratem, bohaterem powieści *Rok 1984* (Orwell, 2022). Co znamienne, chwilę później, na tym samym ekranie, zostaje wyświetlony propagandowy film Wiertowa. O rosyjskiej manipulacji wspomina jeden z ukraińskich żołnierzy, wprost mówiąc: „Najpierw oczyszczaliśmy ten teren z rosyjskiej propagandy a teraz, przez setki lat, będziemy go oczyszczać z min”.

Także Siergiej Łoźnica w jednym z wywiadów powiedział, że Donbasu nie należy łączyć tylko z terytorium, lecz przede wszystkim z fenomenem, będącym wykwitem posowieckiej przestrzeni, tj. z tożsamością mieszkańców Donbasu, którzy okazali się wyjątkowo podatni na manipulacje płynące kanałami informacyjno-medialnymi na Donbas (Matusiak, 2018, s. 264).

8. DONBAS W OKU KAMERY

Analizując powyższe filmy, należy zwrócić uwagę na ich charakterystyczną formę, szczególnie widoczną w *Odbiciu* i *Atlantydydzie* oraz *Klondike*. We wszystkich trzech produkcjach dominują ujęcia ze statycznej kamery, z dużą głębią ostrości i plany ogólne lub totalne. Tę stylistykę szczególnie chętnie wykorzystuje Walentyn Wasjanowicz. Reżyser prawie nie stosuje zbliżeń, rzadko porusza kamerą i również rzadko korzysta z montażowego cięcia²⁰. Dzięki tym zabiegom mamy do czynienia z rodzajem *tableau*, które jesteśmy zmuszeni obserwować przez dłuższy czas, „wędrując” wzrokiem po ekranie, niczym po malarskim płótnie. Widz nie może zobaczyć „z bliska” emocji, jakie pojawiają się na twarzach aktorów. Aby to zrobić, musi często skupić się na analizie przestrzeni w obrębie kadru.

Poprzez statyczną pracę kamery i długie ujęcia mamy wrażenie, jakby bohaterowie filmów nie mogli opuścić miejsca, w którym się znajdują. Podkreślone jest to również przez częste stosowanie ram diegetycznych, ale i ekstradiegetycznych związanych z ekranem. Ten zabieg często widzimy w filmie *Odbicie*. Ramą staje się okno, za którym (w kolejnych scenach) odbywa się mecz paintballu, operacja w szpitalu, albo przed którym na sofie siedzą bohaterowie filmu. W *Klondike* taką ramę stanowią liczne ujęcia, w których bohaterowie siedzą na tle wyburzonej ściany domu.

²⁰ Film Walentyna Wasjanowicza, jak twierdzą autorzy bazy IMDb.com, liczy sobie dwadzieścia osiem ujęć przy ponad stu minutach, czyli średnio przypada po trzy i pół minuty na ujęcie.

„Uwięzienie” bohaterów w obrębie kompozycyjnych ram podkreśla również fabuła filmu. W *Złych drogach* we wszystkich czterech epizodach bohaterowie przez długi czas są skazani na siebie i na przestrzeń, w której się znaleźli²¹. Natomiast pod koniec filmu *Atlantyda* główny bohater zwraca się do swojej partnerki słowami: „To rezerwat dla takich jak my”, podkreślając tym samym, że ich los jest przesądzony i że są zmuszeni pozostać na zawsze w tym samym miejscu. Podobnie w *Klondike* główna bohaterka – Irka, mimo zaawansowanej ciąży i nadchodzącej wojny, nie chce opuścić swojego zrujnowanego domu.

Z powyższych opisów wynika, że Donbas w omówionych filmach jawi się jako miejsce, z którego mieszkańcy nie mogą albo nie chcą uciec. Mimo wojny, zniszczeń, katastrofy ekologicznej, prześladowań. Bohaterowie trwają. Czasem w marazmie, jak dziewczyny z drugiej części filmu *Złe drogi*, czasem skupiają się na działaniu i pomocy innym (*Atlantyda*) albo na drobnych pracach związanych z prowadzeniem gospodarstwa (*Klondike*).

9. DONBAS W KRAINIE METAKSY

Olga Tokarczuk w eseju zawartym w tomie *Czuły narrator* (Tokarczuk, 2020) opisuje przestrzeń krainy *Metaksy*. Píše, że słowo *metaksy* było używane przez starożytnych Greków w znaczeniu „pomiędzy”. Nie odnosiło się jednak do pustej przestrzeni, ale do sfery łączącej ze sobą rzeczywistości przeciwieństw, oznaczało ono coś w rodzaju „pośrodku”. W podobnym tonie o pojęciu *chora* pisał Jacques Derrida, określając je jako miejsce/nie-miejsce, jako pewien rodzaj bytu, który mieści się w trudno definiowalnej sferze „pomiędzy” (Derrida, 1999, s. 19–20).

Zwróćmy uwagę, że bohaterowie filmu *Klondike* znajdują się dokładnie pośrodku konfliktu rosyjsko-ukraińskiego, czego wymownym symbolem staje się ich dom bez ściany, z widokiem na wojnę. Bohater filmu *Odbicie*²² cały czas jest zawieszony pomiędzy²³ przeszłością (pamięta tortury zadawane mu przez rosyjskich żołnierzy) i teraźniejszością, w której musi budować na nowo relacje z córką. Podobnie jest w filmie *Atlantyda*, jego protagonista zмага się z zespołem stresu pourazowego.

²¹ W pierwszej etiudzie nauczyciel nie może opuścić pogranicznego posterunku, w drugiej – młode dziewczyny czekają na swoich żołnierzy, zabijając czas rozmową. W trzeciej – ukraińska dziennikarka jest więziona przez prorosyjskiego separatystę w opuszczonym budynku i nie ucieka, pomimo iż mogłaby to zrobić. Nawet w ostatniej części tego filmu dziewczyna, która potrafiła samochodem kurę, cały czas wraca na wiejskie podwórko do jej właścicieli.

²² Już sam tytuł sugeruje pewien rodzaj dualizmu.

²³ Stan zawieszenia (limbo state) w kontekście opisu sytuacji w Donbasie pojawia się też w: Matveeva, 2022, s. 410–441.

Taki stan zawieszenia, owo „pośrodku”, często podkreślają miejsca akcji: przystanki, drogi, domy i budynki w stanie rozkładu, przejścia graniczne, punkty kontrolne. Wszystkie te miejsca związane są albo z przemieszczaniem się, albo (jak w przypadku budynków) są w stanie przejściowym, między zanikiem a trwaniem. Tokarczuk charakteryzowała takie przestrzenie jako miejsca, gdzie „przeciwieństwa nie tyle się znoszą, ile w naturalny sposób przechodzą w siebie. To punkt/miejsce, a może stan o niezwyklej energii, potencjalności i ruchliwości” (Tokarczuk, 2020, s. 243).

Takie miejsca związane są ze stanem uwięzienia, niemożnością ruchu ani w jedną, ani w drugą stronę, trwaniem w oczekiwaniu, aż coś się zdarzy. Jednocześnie to „obszar doświadczenia, który zawsze pozostaje niejasny i zamazany, trudny do zwerbalizowania, w którym jednak ciągle trwają procesy stawania się, fermentacji, buzowania. To stąd do świadomości przedostają się treści i dziwne, i owocne zarazem” (Tokarczuk, 2020, s. 245). Często taki rodzaj przestrzeni jest związany z odczuwaniem niepewności, która towarzyszy bohaterom omawianych filmów. Przykładem mogą być wątpliwości co do mundurów²⁴ pojawiających się w filmie *Klondike*. Irka i Tolik nigdy nie wiedzą, kto zbliża się do ich domu, prorosyjscy separatyści czy ukraińscy żołnierze. Podobną sytuację obserwujemy w pierwszej etiudzie filmu *Złe drogi*. Nauczyciel zatrzymany przez żołnierzy pilnujących umownej granicy przez długi czas nie wie, z kim ma do czynienia. Z kolei w filmie *Odbicie* główny bohater wyrusza samochodem, by dołączyć do ukraińskich żołnierzy, jednak na rozdrożu skręca w złym kierunku i zostaje wzięty do niewoli przez rosyjskie wojsko, którego początkowo nie rozpoznaje jako wroga. To poczucie niepewności związane z przestrzenią Donbasu może wynikać z faktu, o którym pisze Dariusz Czaja. Otóż zauważa on, że „coraz częściej miejsca, w których realnie żyjemy, istnieją w ruchu, w przemieszczeniach, w permanentnej zmianie” (Czaja, 2013, s. 9), co nabiera przecież szczególnego znaczenia w trakcie wojny.

10. NIEKOŃCZĄCY SIĘ FILM O DONBASIE

Choć ostatnio pojawia się coraz więcej publikacji, w których ukraińskie kino poddawane jest szczegółowym analizom, brakowało mi ujęcia tej kinematografii, które zawierałoby w sobie analizy przestrzeni filmowej. Szczególnie jeśli chodzi o Donbas, który jako miejsce nie daje się wtłoczyć w zamknięte konstrukty myślowe.

²⁴ O roli mundurów w filmie wojennym pisze Łukasz Plesnar. Otóż zauważa on, że mundury „Oprócz pełnienia funkcji podstawowej, polegającej na uwiarygodnieniu i – by tak rzec – urealistycznieniu obrazów kinematograficznych, mają do odegrania jeszcze jedną rolę: pozwalają widzom rozpoznać strony konfliktu [...]” (Plesnar, 2001, s. 117).

Wspomniany już wcześniej Siergiej Łoźnica charakteryzował Donbas jako strefę „niemającego końca scenariusza, a dokładniej – stale reprodukowanego scenariusza i nieprzerwanie kręconego filmu” (Matusiak, 2018, s. 363). Donbas jawi się zatem w tej wypowiedzi jako miejsce nieskończone, nieopisane, wciąż stwarzane na nowo. Dyskursywna pozycja tego miejsca jest widoczna nie tylko w ujęciu historycznym, ale też w analizach filmowych, które bazując na kontekście związanym ze zwrotem przestrzennym i filmową ekokrytyką, opierają się na zestawieniu ze sobą przestrzeni geopolitycznej i symbolicznej. Ukazują one liminalny charakter Donbasu, który charakteryzuje się nieokreślonością, niestabilnością i niepewnością. Jedynym elementem stałym w tym zakresie są zamieszkujący to miejsce ludzie, którzy bez względu na wszystko nie chcą opuścić Donbasu obrastającego coraz to nowymi mitami.

Co ciekawe, taki stan zawieszenia dotyczący nie tylko Donbasu, ale i całej Ukrainy pojawiał się w narracjach o tym państwie już wcześniej. Jako przykład można przytoczyć wnioski płynące z książki Mykoły Riabczuka zatytułowanej *Ukraina. Syndrom postkolonialny* (Riabczuk, 2016). Jej autor wpisał w wyszukiwarce Google słowa: „Україна між” („Україна/українці поміж”), otrzymując około 5 milionów wyników. Większość z nich zwracała uwagę na umieszczenie Ukrainy gdzieś „pomiędzy” w kontekście położenia geograficznego kraju, na rozdwojenie cywilizacyjne²⁵ bądź na coś w rodzaju rozdwojenia ideologicznego²⁶. Omawiane przeze mnie filmy pokazują, że szczególnie wyraźnie ów proces rozbicia ogniskuje się właśnie w Donbasie i staje się jednym z ważnych sposobów opowiadania o wojnie, która ma miejsce w tej części Europy.

Jeanine Basinger zauważyła, że „różne wojny inspirują odmienne gatunki” (Basinger, 1986, s. 10). Wydaje się, że wojna rosyjsko-ukraińska zainspirowała ukraińskich twórców do tego, by znaleźli dla niej nowe formy filmowego opowiadania, a jego tłem staje się często Donbas jako miejsce, któremu przypisywane są ciągle nowe znaczenia. Moim zdaniem dzieje się tak, bowiem to parametr czasu wprowadza do miejsc osobliwych (niewątpliwie należy do nich Donbas) nowy wymiar, przez co miejsca te zaczynają funkcjonować poza swoim pierwotnym kontekstem i mogą wchodzić w całkiem nieoczekiwane sieci znaczeń, które próbowałem rozwikłać w niniejszym artykule.

²⁵ „Ukraina między Wschodem a Zachodem”, „Ukraina między Moskwą a Brukselą”, „Ukraina między Rosją a Ameryką”, „Ukraina między NATO a Rosją” itp. (Riabczuk, 2016, s. 9).

²⁶ „Ukraina między dwoma reżimami totalitarnymi”, „Ukraina między demokracją a autorytaryzmem”, „Ukraina między przeszłością a przyszłością” czy nawet coś w rodzaju „Ukraina między martwym lwem a żywym psem” (Riabczuk, 2016, s. 9).

Bibliografia

- Abramov, R. (2018). The Donbass as a Space of Socialist Enthusiasm, Memory, and Trauma: Cinematic and Literary Images. *Laboratorium*, 10(1), 79–93.
- Alforova, Z. (2020). Nove ukrains'ke kino v konteksti suchasnoho audiovizual'noho mystetstva. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seria: Audiovizual'ne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 3(2), 213–221.
- Andriiuchuk, M. (2019). Rol' vitchyznianoho kinematohrafa u formuvanni natsional'noi pam'iaty ukrains'koho narodu. *Vcheni zapysky Tavriis'koho natsional'noho universytetu imeni V.I. Vernads'koho*, 30(69), 122–126.
- Aumont, J., & Marie, M. (2011). *Analiza filmu*. PWN.
- Bajor., P. (2023). Ukraina w obliczu rosyjskiej agresji – polityka i strategia. W: A. Gruszczak (red.), *Dynamika wojny w Ukrainie i jej reperkusje dla bezpieczeństwa Polski* (s. 65–74). Societas.
- Basinger, J. (1986). *The World War II Combat Movie: Anatomy of a Genre*. Wesleyan University Press.
- Berleant, A. (1997). *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*, University Press of Kansas.
- Beumers, B., & Kaganovsky, L. (2023). *Ukrainian cinema*. Bloomsbury Publishing.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art. Sztuka filmowa*. Wydawnictwo: Wojciech Marzec.
- Bordwell, D. (2018). *On the history of film style*. Irvington Way Press, Madison.
- Briukhovetska, L. (2023). War drama as a living reality, *Images* vol. XXXIV, 43, 9–28.
- Budzik, J.H. (2023). Wstęp do ekokrytyki filmowej: wyzwania dydaktyczne. *Postscriptum Polonistyczne*, 1(31), 1–16.
- Chapman, J. (2008). *War and film*. Reaktion books.
- Copik, I., & Skowronek, B. (2020). Filmowe doświadczanie miejsc. Kilka zdań wstępu. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia de Cultura*, 12(1), 4–10.
- Czaja, D. (2013). Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje. W: D. Czaja (red.), *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (s. 7–26). Wydawnictwo Czarne.
- Derrida, J. (1999). *Chora*. Tłum. M. Gołębiowska. Wydawnictwo KR.
- Eberhardt, A., Iwański, T., & Konończuk, W. (red.). (2023). *Rok Wojny w analizach Ośrodka Studiów Wschodnich*. Ośrodek Studiów Wschodnich im. M. Karpia.
- Foucault, M. (2006). O innych przestrzeniach. Heterotopie. Tłum. M. Żakowski. *Kultura popularna*, 2.
- Frydryczak, B. (2014). O dwóch sensach krajobrazu. W: B. Frydryczak & M. Ciesielski (red.), *Krajobraz kulturowy* (s. 15–26). Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Gieba, K. (2015). Zwroty ku przestrzeni w badaniach literackich – próba uporządkowania pojęć i podstawowe rozróżnienia. *Przestrzenie teorii*, 23, 27–38. Adam Mickiewicz University Press.
- Gil, A. (2015). Źródła i konteksty separatyzmu w Donbasie. *Studia europejskie*, 4, 119–134.
- Helman, A. (b.d.). *Przestrzeń filmowa*. <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiegofilmu/artykuly/przestrzen-filmowa/381>.
- Helman, A., & Ostaszewski, J. (2007). *Historia myśli filmowej*. Słowo/obraz terytoria.

- Jastrzębski, M. (2015). *Krym: miłość i nienawiść*. Bezdroża.
- Kociatkiewicz, J., & Kostera, M. (1997). Antropologia pustych przestrzeni. W: A. Zedler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta* (s. 73–82). Wydawnictwo Fundacji „Humaniora”.
- Kościółek, J. (2014). Kondycja postradzieckiego kina ukraińskiego, *Przegląd wschodnio-europejski*, 5/2, 111–120.
- Kowalewski J., & Piasek W. (red.). 2010. „Zwroty” badawcze w humanistyce. *Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*. Instytut Filozofii UWM.
- Kronenberg, A. (2014). *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Krupnyk, L., Szpulak, A., & Woroch, A. (2023). Introduction. *Images* vol. XXXIV/no. 43, 5–8.
- LaRocca, D. (2018). *The Philosophy of War Films*. University Press of Kentucky.
- Łoza, K. (2022). *Ukraina. Soroczka i kiszzone arbuzy*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Marchenko, S. (2023). Non-fiction cinema of independent Ukraine. *IMAGES*, vol. XXXIV, 43, 57–78.
- Matusiak, A. (2007). Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej. *Porównania*, 4/2007, vol IV, 139–146.
- Matusiak, A. (2018). Od symfonii do kakofonii. Donbas w filmach Dzigi Wiertowa, Ihora Minajewa i Sierhija Łoznicy. W: A. Matusiak (red.), *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą postkolonialną* (s. 355–365). Uniwersytet Wrocławski.
- Matveeva, A. (2022). Donbas: the post-Soviet conflict that changed Europe. *European politics and Society*, vol. 23, 3, 410–441.
- Mieciak, I.T. (2015). *Sezon na słoneczniki*. AGORA.
- Nebesio, B.Y. (2000). Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960. *Canadian Slavonic Papers*, Vol. XLII, 1–2, 35–46.
- Olzacka, E. (2023). The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies and Cultures*, Vol. 37, 2, 435–454.
- Orwell, G. (2022). *Rok 1984*. Tłum. T. Mirkowicz. Muza.
- Orzechowski, M. (2017). Noworosja jako element dekonstrukcji państwowości Ukrainy i odbudowy mocarstwowej pozycji Rosji w regionie. *Wschodni rocznik humanistyczny*, tom XIV, 4, 129–141.
- Orzechowski, M. (2017). Noworosja jako element postzimnowojennego modelu integracji na obszarze poradzieckim. W: A. Furier (red.), *Ukraina. Czas przemian po rewolucji godności* (s. 274–304). FNCE.
- Ostrowska, E. (2000). *Przestrzeń filmowa*. RABID.
- Pieniżek, P. (2015). *Pozdrowienia z Noworosji*. Wydawnictwo krytyki politycznej.
- Plesnar, Ł.A. (2001). A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym. W: K. Loska (red.), *Wokół kina gatunków* (s. 115–150). RABID.
- Pogorzelski, P. (2015). *Ukraina. Niezwykli ludzie w niezwykłych czasach*. Bezdroża.
- Przybysz-Stawska, M. (2022). Problematyka wojny w Ukrainie na łamach czasopism opiniotwórczych w Polsce. Przypadek „Polityki” (luty-sierpień 2022 r.). *Studia Medioznawcze*, tom 23, 4(91), s. 1322–1341.

- Riabczuk, M. (2016). *Ukraina. Syndrom postkolonialny*. Wydawnictwo KEW.
- Robb, D. (2020, 21 marca). *Review: Atlantis's Future Vision Grapples with a Past That Never Was*. <https://www.slantmagazine.com/film/atlantis-review-valentyn-vasyanovych>.
- Rogozińska, A. (2022). Identyfikacja uwarunkowań konfliktu rosyjsko-ukraińskiego w międzynarodowym środowisku bezpieczeństwa. *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, 1, 117–133.
- Rybicka, E. (2008). Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich. *Teksty Drugie*, 4, 20–38.
- Rybicka, E. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Universitas.
- Soja, E.W. (1989). *Postmodern Geographies*. Verso.
- Stelmach, M. (2021). Kronika oporu. *Ekrany*, 4(60). http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/kronika-oporu-niezbednik-ukrainskiego-kina.
- Syska, R. (red.) (2010). *Słownik filmu*. Krakowskie Wydawnictwo Naukowe.
- Szczerek, Z. (2015). *Tatuaż z tryzubem*. Czarne.
- Tabaszewska, J. (2011). Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans. *Teksty Drugie*, 3, 204–220.
- Tokarczuk, O. (2020). *Czuły narrator*. Wydawnictwo Literackie.
- Topala, I. (2017). Tożsamość regionalna mieszkańców Donbasu. W: M. Żakowska, A. Dąbrowska & J. Parnes (red.), *Europa swoich. Europa obcych* (s. 175–181). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Walter, J.D. (2022). *Donbas. Dlaczego ma dla Rosji takie znaczenie*. <https://www.dw.com/pl/donbas-dlaczego-ma-dla-rosji-takie-znaczenie/a-61535938>.
- Wasylenko, W. (2017). Przyczyna, charakter i cel zbrojnej agresji Rosji przeciwko Ukrainie. *Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*, vol. 3/2017, 21–26.
- Waszczykowski, S. (2022, 13 maja). *Rola donieckich separatystów w rosyjskiej propagandzie podczas agresji na Ukrainę w 2022 roku*. https://ine.org.pl/rola-donieckich-separatystow-w-rosyjskiej-propagandzie-podczas-agresji-na-ukraine-w-2022-roku/#_ftn1.