

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXIV
Number 43
Poznań 2023

ISSN 1731-450X



Special Issue:
Ukraine in Flames

<i>Editor-in-chief</i>	Andrzej Szpulak Institute of Film, Media and Audiovisual Arts Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland
<i>Founder & Senior editor</i>	Marek Hendrykowski
<i>Associate editors</i>	Mikołaj Jazdon, Patrycja Rojek, Joanna Pigulak
<i>Layout and cover design</i>	Andrzej Tomaszewski
<i>Graphic editor</i>	Reginaldo Cammarano
<i>Copy editor</i>	Marzena Urbańczyk
<i>Proofreader</i>	Rob Pagett
<i>Front cover photo</i>	Actor Spartak Bahashvili, director Serhiy Parajanov, production designer Heorhiy Yakutovych, costume designer Lidia Bajkova and the Carpathian huts at the Oleksandr Dovzhenko Kinostudio in Kiev. Photo from the set of <i>Shadows of Forgotten Ancestors</i> , 1963, photographer unknown, from the archives of Serhiy Yakutovych (Kyiv). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre
<i>Photos on vacancy pages, frames of photographs on departmental pages</i>	Vladislav Krasnoshchok
<i>Editorial address</i>	IMAGES Faculty of Polish and Classical Philology Collegium Maius ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland e-mail: images.redakcja@gmail.com tel. [+48] 61 829 45 57 www.filmoznawstwo.com

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2023
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.



The electronic edition of the journal is distributed under the terms of the Creative Commons licence – Attribution 4.0 International

Publikacja finansowana ze środków Dziekana Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

Dofinansowano ze środków budżetu państwa w ramach programu Rozwój Czasopism Naukowych (RCN/SP/0061/2021/1)

ISSN (Online) 2720-040X ISSN (Print) 1731-450X DOI: 10.14746/i

Photocopying

Printed in Poland
Printed on acid-free paper

Printing office

VOLUMINA.PL Sp. z o.o., Szczecin, ul. Ks. Witolda 7–9

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXIV
Number 43
Poznań 2023

ISSN 1731-450X

Special Issue:
Ukraine in Flames

Volume editors
Liubov Krupnyk
Andrzej Szpulak
Adrianna Woroch

Athens – Amadora – Bydgoszcz – Doha – Edinburgh
Gdańsk – Glasgow – Leeds – London – Łódź – Mainz
Marquette – Poznań – Prague – Stockholm – Toruń – Warszawa

Editorial Michael Brooke
Advisory Board: Oksana Bulgakova
Maciej Drygas
Małgorzata Hendrykowska
Wojciech Marczewski
Petr Mareš
Aleksander W. Mikołajczak
Anna Osmólska-Mętrak
Anna Zarychta

Spis treści / Contents

- 5 *Introduction* **Ukraine in Flames**
- 9 Larysa Briukhovetska, *War drama as a living reality* **Ukraina w ogniu – wojna a tożsamość**
- 29 Yuri Shevchuk, *Filmmaking as Cultural Aggression*
- 49 Tetiana Mychajłowa, *Triada obrazów akwaticznych jako podstawa integralności kompozycji filmu dokumentalnego Ołeksandra Awszarowa i Switłany Rudiuk Wasz Wasyl*
- 57 Serhiy Marchenko, *Non-fiction cinema of independent Ukraine*
- 79 Olena Rosinska, Marta Tymińska, *Methods for designing strategic narratives in the description of the 2022 Russian-Ukrainian war in documentaries* **Ukraińska kultura produkcji**
- 97 Halyna Pohrebniak, *Ukrainian cinematography in the context of intercultural cooperation*
- 111 Bohdan Shumylovych, *Cinematic Culture During the War in Ukraine: Surviving the Year of Brutalities*
- 127 Anna Huth, *Professional situation of the Ukrainian actors during the Russian aggression against Ukraine*
- 137 Joanna Wojnicka, *Siergiej Paradżanow – reżyser kina ukraińskiego* **W trybach historii**
- 157 Barbara Lena Gierszewska, *Ukraiński ruch filmowy we Lwowie w latach 30. XX wieku*
- 173 Roman Rosliak, *Oleksandr Dovzhenko and the Soviet Secret Police*
- 195 Larysa Naumova, *Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavalieridze, Leonid Skrypnyk: The avant-garde and philosophical explorations of Ukrainian filmmakers of the 1920s*
- 211 Liubov Krupnyk, *Cinema and Polish-Ukrainian Relations Between the 1990s and 2010s* **Dwugłos ukraińsko-polski**
- 227 Krzysztof Kornacki, *Discourse and the Macabre. Creating an Image of the Past in the Film Hatred by Wojciech Smarzowski*
- 247 Heorhij Jakutowycz, *Serhij Jakutowycz* **Author Gallery**
- 267 Liubov Krupnyk, *Rozmowa z Jerzym Hoffmanem* **Varia**
- 273 Liubov Krupnyk, *Rozmowa z Krzysztofem Zanussim*
- 279 Witold Stok, *Ear to the ground. Searching for ourselves in each other*

- 283 Wojciech Sławnikowski, *Filmowość Marii Antoniego Malczewskiego*
- 299 Marek Hendrykowski, *Okno McLuhana. McLuhan w teorii i praktyce. Jutro widziane dzisiaj*
- 305 Andrzej Szpulak, *Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)*
- 319 Grażyna Gajewska, *Ciała protetyczne w anglosaskich utworach fantastycznonaukowych. Ujęcie posthumanistyczne*
- 337 Barbora Vinczeová, *Religion, Female Sexuality and Magic in (Post)Modern Film*
- 345 Agata Jankowska, *Images which are not there. The Representations of the Final Solution in the Examples of Son of Saul and Kornblumenblau*
- 359 *Noty o autorach*
- 363 *Notes about authors*

Introduction

This issue of “Images” is entitled *Ukraine in Flames*, echoing the English-language adaptation of a renowned cinematic creation by Ukrainian director Oleksandr Dovzhenko (1894–1956). In 1944, Stalin’s regime condemned this masterpiece to oblivion, citing unfounded allegations of “Ukrainian nationalism”. The volume is being published amid another war waged on Ukrainian soil, where the nation defends itself against an external aggressor seeking to take it over. This war has shocked the world. People are being introduced to this conflict predominantly through audiovisual media. For those who have experienced it, it is an inescapable, tragic reality, but for others it has become, to a large extent, a quasi-filmic spectacle which, regrettably, risks losing its gravity due to its daily presence on screens...

Ukraine has garnered considerable attention due to this war. However, it would be inappropriate for the perception of this country to remain solely at the level of the image of a nation fighting tenaciously for the independence and integrity of its state. The prevailing circumstances demand a deeper exploration of Ukraine’s cultural heritage and the intricacies of its identity, aspects which Russia’s aggression is precisely seeking to annihilate. A self-contained heritage and a separate identity, by their very existence, undermine the imperial, Great-Russian myths that instrumentalise the past.

Since the 18th century, when imperial Russia took its full form, suppressing all forms of cultural distinctiveness, particularly Ukrainian but also Polish, became one of the central objectives of the state. Consequently, the development of Ukrainian culture has perpetually intertwined with political struggle. The aforementioned Oleksandr Dovzhenko confirmed this by stating that in the Soviet Union, “every creator of Ukrainian culture is seen as a potential enemy. Anyone who loves their nation is a nationalist...”. Similarly, Sarkis Parajanian (Serhiy Parajanov, 1924–1990), director of *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), said the following about himself: “I am an Armenian who was born in Tbilisi and was imprisoned in Russia for Ukrainian nationalism”.

During the Soviet era and the Iron Curtain, Ukraine's true independence was obscured, leading to minimal recognition of Ukrainian cinema in Europe and worldwide. Ukrainian art was subsumed under the broader Soviet umbrella, often conflated with dominant Russian artistic traditions. The awards that Ukrainian artists did receive at international festivals, as well as their standing and authority, fed the prestige of the Soviet Union, which, incidentally, was often called Russia for short. Only a handful of instances acknowledged Ukrainians as the bearers of a distinct culture.

Post-Soviet Ukraine yearned to present itself to the world, yet the challenging transition to a market-driven economy hindered the production of indigenous films during the 1990s and early 2000s. It was only in the 2010s that the situation began to change, although primarily within the domestic market. Ukrainian cinema remains relatively obscure on the global stage and is arguably underrated.

This volume aims to bridge the gap in scholarly discourse surrounding Ukrainian cinema. It comprises contributions from Ukrainian and Polish scholars, delving into various periods of Ukrainian cinematic history, with a significant focus on the contemporary landscape.

The issue explores cinematic, cultural, and historical Ukrainian-Russian relations within the backdrop of the ongoing conflict since 2014 but also in the context of earlier, sometimes long-lasting processes and events. It also sheds light on wartime realities within the Ukrainian film industry, on selected phenomena spanning over a century of Ukrainian cinematic history, and on Ukrainian-Polish cinematic and historical relations. The *Varia* section, in which we publish a number of texts unrelated to the main theme, begins, however, with interviews featuring prominent figures in Polish cinema – the directors Jerzy Hoffman and Krzysztof Zanussi. These discussions, conducted in July 2022, revolve broadly around Ukrainian culture and cinema.

To complete this thematic thread, our *Author Gallery* showcases the works of distinguished Ukrainian visual artists from two generations, Heorhiy (1930–2000) and Serhiy (1952–2017) Yakutovych. These pieces have been generously provided by Pavel Hudimov's Ya Gallery and the Bohdan Stupka Charitable Foundation (Kyiv). Additionally, we feature excerpts from a photographic chronicle of the ongoing conflict, captured by acclaimed Kharkiv-based artist Vladislav Krasnoshchok.

We hope that with this volume of “Images”, we are contributing to the process of construction – in our case, construction through knowledge – in a world scarred by permanent destruction and degradation due to the ongoing war...

Liubov Krupnyk, Andrzej Szpulak, Adrianna Woroch

UKRAINA W OGNIU - WOJNA A TOŻSAMOŚĆ





War drama as a living reality

ABSTRACT. Briukhovetska Larysa, *War drama as a living reality*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 9–28. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.1>.

Since 2014, the Russian aggression in Ukraine has prompted filmmakers to master a new genre of war drama to tell the stories of those who serve in the Ukrainian army or the territorial defense, as well as those who contribute to the war effort as volunteers. The article discusses Ukrainian war drama films: *Cyborgs. Heroes Don't Die*, *Call Sign Banderas*, *Mother of Apostles*, *Ilovaysk 2014*, *Donbas Battalion*, *Sniper. The White Raven*. These films integrate war drama with other genres such as detective stories, adventure films, and psychological drama. They also refer to some archetypal themes and conflicts in order to frame the current experience of the war. However, it will be argued that these films do not simply reuse the existing genre models, but complicate them. They refresh war drama by prioritizing the concrete experience of the ongoing war against Russian aggression over the genre conventions. Ukrainian war drama shows not a game of war but the truth of war. It tells the real stories of the bravery of ordinary people who fight against Russian aggression.

KEYWORDS: war drama, Ukrainian cinema, Russian aggression, Akhtem Seitablaev, Zaza Buladze, Ivan Tymchenko, Marian Bushan, *Cyborgs. Heroes Don't Die*, *Call Sign Banderas*, *Mother of Apostles*, *Ilovaysk 2014*, *Donbas Battalion*, *Sniper. The White Raven*

2014 was a turning point in the history of Ukraine, and therefore in Ukrainian cinema. At the end of February, violating the international status quo and ignoring the "concerns" of European countries and the USA, Russia annexed Crimea and unleashed a war in Donbas. Such barbarism – a violation of the borders of an independent state – seemed incredible considering the progress of civilization and democratic values, as well as the not-yet-forgotten experience of the Second World War. The aggressor did not officially declare war, but battles took place on the contact line, and soldiers and civilians died. The Russian Federation did not advertise the presence of weapons and Russian troops in Donbas; on the contrary, the president of the enemy country assured that "they were not there." In this regard, let us recall the lines of Lina Kostenko:

And horror, and blood, and death, and despair,
And the clawing of a predatory horde
A little gray-haired man
Caused dark trouble.
This is a beast of a disgusting breed,
Loch Ness of cold Neva,
Where do you look, people?
Today we are, and tomorrow – you!
The war was called hybrid.[1]

[1] L. Kostenko, *I zhakh, i krov, i smert', i vidchay* [*And horror, and blood, and death, and*

despair], <https://virshi.com.ua/lina-kostenko-zhah-krov-smert-vidchaj/> (accessed: 18.01.2022).

The appearance of a war drama became natural because the events in Donbas have generated many sharp and tense plots. Ukrainian cinematographers did not stand aside and made maximum efforts to bring at least some of these plots to the big screen. War drama is one of the most expensive genres, as it often requires the involvement or production of military equipment, the destruction of scenery, large groups of costumed extras, and complex computer effects, but these difficulties did not stop the filmmakers.

This study deals with the feature films *Cyborgs. Heroes Never Die* (2017), *Call Sign "Banderas"* (2018), *Ilovaisk 2014. Battalion "Donbas"* (2019), *Mother of the Apostles* (2020), and *Sniper. The White Raven* (2022). The meaning is clearly outlined in the film names. They have a lot in common: being based on current material and chronicling the powerful events of the war that has been going on for eight years, they embody the images of the defenders of Ukraine; using real stories, they show the deep mental gulf between the Ukrainian defenders and the Russian aggressors, not ignoring the residents of Donbas. It is characteristic that, though tending to the epic form, the films are at the same time reconstructions that faithfully recreate the events. The differences between the films mentioned above are that their authors refer to the images of soldiers of different military professions, and in one case, a woman is central to the story.

Cinematographers who turned to war dramas had to learn a new genre of films quickly. Help came from professional soldiers, participants in the battles. Films that are difficult to bring to fruition require full commitment from all its creators, and from the actors, a complete transformation, even military training. The images of soldiers-defenders in the films are cyborgs, among whom were special forces fighters, ordinary volunteers and scouts – both in *Call Sign "Banderas"* and *Mother of the Apostles*, fighters of airborne assault groups – in *Ilovaisk*, snipers – in *Snipers. The White Raven*. All of them are united by features recognizable to the audience: calm confidence in what they are doing, willingness to take risks, an unwavering will to win and courage.

The images of the antagonists are also individualized. Among the most striking are the saboteur Boroda, real call sign – Khodok (Mykola Zmievskyi) in *Call Sign "Banderas"*. He is gifted with artistry – huddling among Ukrainian soldiers, he pretends to be a merry man, a good fellow, and he manages to play out his bloody game long enough though ultimately loses to the Ukrainian scout Saienko. In the film *Ilovaisk 2014*, the commandant of occupied Ilovaisk, Runkov (Serhii Dzialyk), who came from Rostov to Donbas in search of his son, wants to destroy Bishut at any cost, but does not succeed. The commander of the separatists Ork in *Mother of the Apostles* (Stanislav Shchokin), who came from Russia to Donbas, might be described as absolutely crazy and frantic; he behaved as if he were the legal owner, full of hatred for both Ukrainian soldiers and the local population. He paid for it with his life. The embodiment of self-confidence and invincibility is the Russian

sniper Sieryi (Oleh Drach) in the film *Sniper. The White Raven*, who is killed in the finale by the character with the call sign White Raven. In this gallery of predators, the character and mentality of the horde is accurately conveyed. There is another category of characters – these are the residents of Donbas: some of them sympathize and secretly help Ukrainian fighters (like the character of the film *Mother of the Apostles*, an ordinary civilian played by Bohdan Beniuk). Others fight on the side of the occupiers, but under the influence of circumstances, they experience an epiphany and undergo change, like Liokha from the movie *Call Sign “Banderas”*.

In just a few years, filmmakers working in this genre have produced high-quality results – their films have gained recognition from audiences. However, the Ukrainian war drama does not fully conform to generally accepted canons. Firstly, the authors of the films in question do not imitate foreign models, therefore, their films are characterized by originality. Secondly, they do not relate events that are remote in historical time, but deal with the current war, the events of which are known from the reports of the domestic and world media, and this adds emotional tension to the works. And even if the local events of the war are shown, the films operate on a wider scale in terms of ideas. The result of this true reproduction of tragic events and life material is an organic fusion of the documentary basis with the feature element being the reproduction of the pages of the war by artistic means. Thirdly, Ukrainian cinematographers, creating artistic images, emphasize that the war Ukraine is engaged in is just, and strive to reveal the images of its courageous defenders as fully as possible.

Thus, the modern military drama in Ukraine was brought to life by the tragic events unfolding in Donbas and the heroic resistance of the Armed Forces of Ukraine and volunteers. The causes of this war are widely known. During the presidency of Viktor Yanukovich, the Kremlin convinced itself that Ukraine, although *de jure* independent, *de facto* remains a colony of Russia. But the events on Maidan Square *Nezalezhnosti* (Independence Square), which lasted from November 2013 to February 2014 and went down in history as the Revolution of Dignity, showed that the Moscow authorities were wrong, and that the Ukrainian people had chosen the path of democracy and wanted to join the European Union. Russia responded with aggression to this choice, and to Ukrainians' manifestation of will in the form of peaceful protests. Ukraine found itself in a difficult economic situation: an empty treasury, and an almost incapacitated army – initially, it was mainly volunteers who fought in Donbas. Thus, the government had to save the country and form the armed forces. But even under such conditions, cinema did not stop; on the contrary, Ukrainian (as well as foreign) cinematographers on Maidan Square were participants in the events and their chroniclers. As a result, many films appeared, stating, commenting on and analyzing those events. Only a few were made with the support of private TV channels, and the majority were based

on enthusiasm. They were shown at international festivals, and at the same time, they became a message to the future.

The government of Ukraine began allocating funds for cinema in 2016. On March 18, 2015, Volodymyr Hroisman, the Chairman of the Verkhovna Rada, signed a decree banning Russian TV series in Ukraine that glorify Russian weapons, Russian punishers and criminals. The vacated space could be filled with Ukrainian cinema, including TV series. But Ukrainian private TV channels had been cooperating with Russia for a long time and, by inertia, gave screen time on television to non-Ukrainian topics. As the people's deputy of the Verkhovna Rada, Hanna Hopko, rightly wrote, "Ukrainian TV series are the same Russian TV series in which portraits of Putin and two-headed eagles were simply removed. They multiply so fast as if we are still some kind of Russian province, and this is unacceptable." [2] The government's measures to support the Ukrainian film industry resulted primarily in the expansion of film production. A new generation came to Ukrainian cinema, although not all of its representatives were interested in the war and the defense of their native country: with some exceptions, young people pretended that there was no war.

But tragic events required both documentation and creative interpretation. Domestic film dramaturgy (which had long been a weak point in Ukrainian cinematography) began to take shape. If in the last twenty years a detachment of story-providers for television soap operas has formed, then the emergence of screenwriters for movies was stimulated by the events of the war in Crimea and Donbas, which provided many plots for feature films. Natalia Vorozhbyt (*Cyborgs, Bad Roads* – in the latter she is also the director) joined this work, the duet of Serhii Dziuba and Artemii Kirsanov (*Call Sign "Banderas", Forbidden*), and journalist Mykhailo Brynykh (*Ilovaisk 2014. Battalion "Donbas"*) became a screenwriter. The writers Andrii Kokotiukha (*Red*, 2017) and Iren Rozdobudko (*Double Immelmann*, 2021) continued to work for cinema.

And another interesting phenomenon was that with the expansion of film production, many new names appeared among actors, and these actors who starred in war dramas deserve special respect. Some of them, like Oleh Shulha, fought at the front. Ukrainian military personnel also became actors, such as the former scout and now employee of the foundation "Come Back Alive", Andrii Rymaruk (leading roles in the films *Atlantyda* and *Reflection* by Valentyn Vasianovych, known outside of Ukraine), and the warrior and politician Taras Kostanchuk (who played himself in the film *Ilovaisk 2014. Battalion "Donbas"* by Ivan Tymchenko). Volunteers and soldiers of the Armed Forces of Ukraine took an active part in military dramas.

[2] H. Hopko, *Shcho take ukrayins'kyi masovyy kinematohraf? [What should Ukrainian mass cinema be like?]*, "Kino-Teatr" 2016, no. 6(129), p. 2.

The events in Ukraine aroused the interest of foreign filmmakers as well: the American documentary filmmaker Mark Harris, together with the director Oles Sanin and cameraman Yaroslav Pilunskyi, created the film *The Turning Point. The War for Democracy in Ukraine* (2017), where the history of the struggle of Ukrainians for their own state is shown through the eyes of soldiers, doctors, journalists, theater actors and all those who left their usual lives for the sake of the fight for democracy.[3] The theme of the war in the center of Europe was covered by artists of Ukrainian origin from the USA (Damian Kolodii) and Canada (Adriana Luhova). The director and cinematographer Simon Lereng Wilmont from Denmark documented the life of a grandmother and her grandson on the demarcation line in the film *The Distant Barking of Dogs*,[4] and in 2022 he completed the documentary *A House Made of Splinters* about a shelter for children in a dangerous zone. On March 15, 2021, the Swiss blogger Le Grand JD showed the documentary film in French *War in Ukraine*. Its main characters are Ukrainian defenders. The author also recalled the downing of the MH17 passenger plane by Russian weapons, as well as Moscow's use of all means of hybrid warfare against Ukraine: political, economic, and informational.

It is believed that it is impossible to artistically comprehend historically important events from a close temporal distance. Time filters, leaving what is important and essential, and a talented artist relying on real facts summarizes and invents so that the picture becomes expressive and conveys an important historical event to the viewer. But as time has become dynamic, events are developing rapidly, begging to be shown on the screen, it was impossible to put off their on-screen embodiment for some time. The first feature films about the Russian-Ukrainian war became the events in the cultural space of Ukraine. They were directed by the filmmakers Akhtem Seitablaiev and Zaza Buadze, who have been working in Ukraine for a long time. Their films gained recognition: *Khaitarma* (2013) by Seitablaiev about the deportation of Crimean Tatars, where he played the main role – the legendary pilot of the Second World War Amet-Khan Sultan, and *Red* (2017) by Buadze, about the soldiers of The Ukrainian Insurgent Army, who raised an armed uprising in the Gulag, where in the final scene the exhausted prisoners defeat their tormentors in a real battle.

The war drama *Cyborgs. Heroes Never Die* by Akhtem Seitablaiev became the first convincing evidence of the success of Ukrainian cinema after the Revolution of Dignity. Filming began in February 2017, and on December 7 of the same year, on the Day of the Armed Forces of Ukraine, the film was released. It became a sensation – the flow

[3] Film “Perelomnyj moment: Wijna za demokratiju w Ukrajinii” zmahatymet’sia za “Oskar” [The film “Turning Point: The War for Democracy in Ukraine” will compete for an Oscar], Vchasno UA, 20.11.2018,

<https://vchasnoua.com/donbass/58537-film-perelomny-moment-viina-za-demokratiiu-v-ukraini-zmahatymetsia-za-oskar> (accessed: 18.01.2022).

[4] Ibidem.

of spectators who wanted to see it on the big screen did not stop for a month.[5]

The Crimean Tatar actor and director Akhtem Seitablaiev, who has an acting and directing education, organically entered the space of Ukrainian culture. Before filming *Cyborgs*, he worked on one of the TV channels on a series of programs titled *Brave Hearts*. He invited to the studio fighters who had fought in Donbas, including defenders of Donetsk airport, who were respected and admired in Ukraine. The shows had high ratings, and the director decided to make a movie about them. Natalia Vorozhbyt, who is known for her modernized staging of Ukrainian literature, prepared the script based on the stories of the participants of the battles.

The fighting for the airport began in September 2014 and lasted until January 22, 2015, becoming one of the fiercest in the war in eastern Ukraine. The battles for control over Donetsk international airport broke out between Ukrainian troops, including fighters of volunteer formations, on the one hand, and the forces of pro-Russian armed groups and the occupation army, on the other hand. The stronghold of the Ukrainian forces was the village of Pisky – provisions and ammunition were supplied to the defenders of the airport and soldiers were rotated there. Fire support artillery was deployed in Pisky. Pro-Russian forces attacked the airport from the adjacent Kyiv district of Donetsk, from the territory of the monastery in the south and from the village of Spartak in the east.

Cyborgs also joined the film, providing material for the script, advising the director and actors, in particular, Andriy Sharaskin, a theater director, originally from Ternopil region, a prototype of a cyborg with the call sign Serpen, whose role was played by one of the leading actors, his friend from student days, Viacheslav Dovzhenko. The actor explained: “My character is a collective image, but he has a prototype – Andriusha Sharaskin (call sign Bohema). I talked to him a lot. He, like my character, told military comrades about the history of Ukraine, had conversations with them.”[6] The film was also consulted by Kyrylo Nedria (Dotsent), Yevhen Zhukov (Marshal) and Yevhen Mezhevikin (Adam).

High-class specialists worked on the film – the producer Ivanna Diadiura, cameraman Yurii Korol, artist Shevket Seidametov, who faithfully reproduced one-fifth of the airport territory. Their proficiency was manifested primarily in relating the truth of the events. All members of the film crew had a great desire to show this phenomenon of resistance against overwhelming enemy forces. Undoubtedly, the human appeal of the characters is primarily down to the actors: Viacheslav Dovzhenko

[5] During the first weekend, the film grossed over UAH 8 million. This is a record figure for the first weekend for a Ukrainian film. As of January 30, 2018, after 8 weeks of release, the film's box office had grossed UAH 22.3 million, which was an absolute

record for a film produced entirely in Ukraine at the time.

[6] V. Dovzhenko, *Lyudy khochut' dyvytysya "Kiborhiv"* [People want to watch "Cyborgs"], "Kino-Teatr" 2018, no. 2(136), p. 7.

(Serpen), Andrii Isaienko (Subota), Roman Yasinovskiy (Hid), Makar Tykhomyrov (Mazhor), Viktor Zhdanov (Did), Oleksandr Piskunov (Mars), Konstiantyn Temliak (Psykh). As you can see, the main focus in the picture is on seven cyborgs, and it is associated with the famous film *Seven Samurai* by Akira Kurosawa, whose characters in the distant 16th century also entered into battle with the overwhelming forces of attackers.

Actors and civilians had to become convincing in conveying the images of the military. They had to master the flawless handling of weapons (and trained a lot to do this), convey the inner state, true behavior in an extreme situation. Being organic in the image was important, because they were watched by real-life prototypes of their characters, ready to help on the film set. The characters are people with extraordinary abilities. Without their prompt reactions and ingenuity, it is impossible to survive in extreme conditions. And most importantly, despite the disputes and discussions between them, they united, became one unit, a strike force. A collective portrait of the defenders of the airport appeared on the screen, and each of them is a complex and interesting person in its own way.

War drama is a genre that, in addition to semantic clarity for the sake of understanding who is the attacker and who is the defender in war, requires the severity of events and their constant development. Because of that, in films of this genre, events often overshadow people. In *Cyborgs*, on the contrary, each of the characters is an individuality, everyone, even the enemy who was captured by the cyborgs, had the opportunity to express himself. In the tension of military operations, the individual remains in the foreground. There are no open battles in the film because the nature of the war is different here, it is undeclared and hybrid. Ukrainian soldiers repel attacks, they are constantly ready for direct confrontation. Enemy snipers are hiding in the ruins of the airport, they are almost impossible to detect.

The cyborgs spend most of their time in the mutilated premises of the airport, occasionally venturing out at great risk to their lives. It is also dangerous in the airport itself, but the walls, even pierced by shells, provide some kind of protection. A fighter with the call sign Mazhor risks his life. He leaves the airport during the night shift, violating the commander's order, and goes in search of a gun. His sortie is successful, for in addition to weapons, he also manages to capture the enemy. The commander does not ignore the young man's willfulness and orders Mazhor to return home (besides, the young man is a talented musician and the commander wants to save him). But instead of carrying out the order, Mazhor accuses Serpen and his generation of being unable to keep the independence of Ukraine, develop and make Ukraine successful... For the first time in Ukrainian cinema the authors touch a painful nerve. But Mazhor, apparently, does not know that Ukraine was not made successful by corrupt politicians and thieves who became oligarchs. This brilliantly performed "duel" between Serpen and Mazhor is memorable.

Firstly, the image of the young man shows the tendency of Ukrainians towards anarchism and the unwillingness to obey orders, which is the cause of many troubles for the country itself. Secondly, the episode shows the difference between the army of a democratic country and the army of a totalitarian country, where unconstitutional conversations were not allowed in principle and where Major would have been quickly sent “where he should be”. But, on the other hand, in the conditions of democracy there are people of heightened consciousness, and they were the ones who defended the airport, their country, went to fight voluntarily, because in the time of danger, volunteers began to defend the country.

The film did not imitate other people’s models. The creative task of the film crew was to make no mistakes in recreating the images of real people. The actor Viktor Zhdanov had valuable impressions from the creative process: “We were all of the same mind, in the truth of this film, in the director’s position, in our view of this war. The civil position is the same. Therefore, there was no shouting or scandals on the film set – there was active work.”[7] Shooting *Cyborgs* marked a successful start to a career in cinema for the actors.

Akhtem Seitablaiev and his associates found the exact ratio of the terrible and the majestic. During the short period of protecting Donetsk Airport, strict everyday life is shown: replenishment with new fighters, a tour of the destroyed territory of the airport, daily life, discussions, readiness for battles and the battle itself. There is an episode in the film when the cyborgs were warned that the Russians would use their most powerful artillery, which would finally destroy the building and they would die, but at the commander’s suggestion to leave the airport there were none who wanted to, everyone stayed. Fortunately, the predictions did not come true.

It has already been mentioned about the strong connection to reality as a characteristic feature of this war drama. This can also be seen in the episode when, after successfully repelling an enemy attack, an officer from the headquarters comes to the defenders of the airport and scolds them for “violating the peace agreements”, that is, the courage and persistence of cyborgs were not always appreciated by the higher command. This also shows the conceptual mismatch between the imaginary and the real: the concept of “anti-terrorist operation” (ATO) and the concept of “war”. By the way, many soldiers mistook Oleh Drach in the role of an officer for the Chief of Staff of the Armed Forces of Ukraine Viktor Muzhenko – both due to the external similarity and due to the skillfully played role.

Serpen dies from a sniper’s bullet in the finale. The spectator has managed to become close to this character, so there is not only empathy, but also an internal protest against this loss.

[7] V. Zhdanov, *Meni vypalo shchastia vyslovyty svoji dumky* [I was lucky enough to express my thoughts], “Kino-Teatr” 2018, no. 2(136), p. 8.

On the occasion of the release of the film, the group “Cyborgs” and the fund “Come Back Alive” organized the initiative #ЯНебайдужий! (#YaNebaiduzhyi [I am not different]). Five hryvnias from each ticket purchased for the film are transferred to help the families of those killed in the battles for the Donetsk airport. The film was highly appreciated by audiences – it became the Ukrainian record holder of domestic film distribution during the period of independent Ukraine. Its four-episode version was broadcast on ICTV on February 20, 2019. Viewers are still interested in the film even five years after its release: one Ukrainian student expressed his belief that future generations will watch it:

The film *Cyborgs* has a symbolic meaning for me because it raises topics that make citizens more aware. I consider the war in Donbas a national tragedy because many of our people died, and they are not even mentioned. I thank the director for this film because it is really important. Over the years, it will acquire its relevance, and I am sure it will appear in history textbooks.[8]

The film was acquired by foreign distributors. On March 14, 2018, it was released in the USA, Canada and a number of European countries. International distribution started with the premiere in Washington: the film was shown in the US Congress as a part of the discussion “Russian hybrid war against Ukraine. A global response to a global threat”.

“When we were presenting *Cyborgs*, said Akhtem Seitablaiev, there was a period when we visited about 15 or 20 countries. The film was shown, for example, at the Parliamentary Assembly in Strasbourg, the NATO headquarters in Brussels, the US Congress, the European Court of Human Rights, etc. 99% of all the presentations took place before an important meeting of an international institution. I remember each of our trips resulted in decisions being made in favor of Ukraine the following day. Of course, I’m not saying that people, having only watched *Cyborgs*, discussed the movie in the next room and voted for us. Of course, I am still a healthy person. But it also had an impact.”[9]

Therefore, the film was also an ambassador of goodwill because true art can adequately represent the country on the international stage.

After that, Seitablaiev continued to work in this genre (the mini-series *Volunteer*, the film *Myrnyi 21*). He considers such films to be his civic duty:

Probably, this is such a stage in my life. I will definitely make a comedy someday. But now [...] if I have the tools to pick away at the subject, to constantly hammer in the fact that we must have a strong army, we must learn to trust ourselves, see the situation more broadly, I must do it.[10]

[8] B. Liberats'kyy, *Film fihuruvatyme v pidruchnykakh istoriyi* [The film will appear in history textbooks], “Kino-Teatr” 2022, no. 5(163), p. 22.

[9] A. Seitablaiev, “I try to remind about Crimea in each of my films”. The interview was conducted by A. Malysenko, LB, 23.07.2021, <https://lb.ua/world> (accessed: 28.01.2022).

[10] K. Nekrechaja, R. Halilov, “Ja nie liubliu vojennyje filmy, no postojanno ih snimaju”. Akhtem Seitablaiev – o voyne, kino i neveroyatnoy dramaturgii jyzni [“I don’t like war movies, but I make them all the time.” Akhtem Seitablaiev – about war, movies and the incredible drama of life], Krym: realii, 22.08.2022, <https://ru.krymr.com/a/ahtem-seitablaiev-ki>

In the summer of 2014, at the beginning of the Russian–Ukrainian war, Ukrainian troops successfully liberated our territories from pro-Russian militants. In order to liberate another settlement, they came into the small city of Ilovaïsk, strategic for the liberation operation, and took control of part of the city. But from August 9, a significant number of regular troops of the Russian Federation began to enter the territory of Ukraine^[11] and on August 24, the troops who were in and around Ilovaïsk found themselves surrounded by the enemy. As a result of the negotiations with the Russian enemy, the terms of leaving Ilovaïsk through the “humanitarian corridor” were agreed upon. But when the Ukrainian military were breaking out of the encirclement on the morning of August 28, they were shelled by “Grads”. No one was held accountable for this crime in Russia. The position of the highest command of the Armed Forces of Ukraine at that time was also questionable... The battles in Ilovaïsk and this tragic breakout from the encirclement became one of the turning points of the war in Donbas: the Armed Forces of Ukraine lost the initiative and switched from attack to defense. This also had negative political consequences: the enemy encouraged the Ukrainian leadership to conclude the Minsk agreements within the framework of the tripartite Ukraine–Russia OSCE contact group with the involvement of representatives of the Russian militants.

These heroic and tragic events are described in the books *Ilovaïsk* by Yevhen Polozhii (2015), *Ilovaïsk Diary* by Roman Zinenko (2017), *War that Wasn't. Chronicle of Ilovaïsk Tragedy* by Roman Zinenko (2019), research on the battles for Ilovaïsk by Yaroslav Tynchenko in the magazine “Week UA”. On the fifth anniversary of the Ilovaïsk tragedy, on August 29, 2019, the film *Ilovaïsk 2014. Donbas Battalion* was released. The author of the screenplay, writer and journalist Mykhailo Brynykh, emphasized that this is in no way a propaganda film, but undoubtedly a patriotic one. On the one hand, he wanted no one to have any doubts what we are fighting for and against whom, and on the other hand, he did not want to slip into theatrics, and again, into propaganda.

Eighty percent of the film is a reconstruction of real events. Its creators accomplished a very significant amount of work in just one year, while movies sometimes take years to shoot. The film was not supported by the State Cinema of Ukraine; it is independent of the state, filmed with funds raised by volunteers.

For the script, Mykhailo Brynykh spent two years collecting memories of these events, asking about the fallen soldiers – 59 soldiers of the volunteer battalion “Donbas” died in Ilovaïsk. This battalion became the main character of the film. In the picture, the space is limited by the battle, which ended in defeat and heavy losses: Ukrainian soldiers

no-filmy-ukraina-voyna-intervyu/31999636.html (accessed: 22.08.2022).

[11] On August 13, 2015, a representative of the Central Research Institute of the Armed Forces of Ukraine stated that more than 4,000 Russian military personnel took part in the battle for Ilovaïsk.

were shot, and their equipment was destroyed. Since then, the word “Ilovaisk”, like “Azovstal” today, echoes with pain in the consciousness of every Ukrainian, not to mention the families of the victims. Who is to blame for the fact that the events unfolded in this way is a question raised in the film in passing (an episode when an officer from the headquarters, ignoring the dangerous situation, orders the battalion commanders to hold Ilovaisk without reinforcements).

Each character in the film is based on a real person. Oleh Drach played Skif (Oleksandr Romanenko), Ukrainian-born Canadian Istan Rozumnyi played Franko (Marko Poslavskiy), Yevhen Lamakh played Samoliot (Vadym Antonov), Oleksandr Mavritys played Shults (Serhii Shkarivskiy), Serhii Solopai played Usach (Yevhenii Telnov). And Yevhenii Nikitchenko, with the call sign Quentin, was played by Ruslan Sokilnyk. The actors were trained in a special training camp, and studied the art of reincarnation and the truth of life. Military equipment for the film was provided by the “Azov” regiment.

“This is a war movie, so we, the actors, were filmed with real volunteers, people who fought,” said Istan Rozumnyi, who played Mark Poslavskiy, an American from New York who came to Ukraine. “We had training – this done was in order to get used to the role better. It was organized by Ivan (director Ivan Tymchenko – L.B.), and it was very useful. It is interesting to work with him on the film set, because he gives the actors freedom, the opportunity to improvise. A director who chooses a war movie as his first work is very ambitious. [...] The pseudonym of my character is Franko. He was a colonel, one of the four commanders of the “Donbas” battalion and, unfortunately, he died. [...] The guys who fought with him treated him with great respect. Kind, cheerful, with an excellent sense of humor.”[12]

“They said about Shults that he had no fear at all. He was a brave, life-loving and ironic person,” said actor Oleksandr Mavritys about his character Serhii Shkarivskiy.[13]

The film can be conventionally divided into two parts: the first deals with the battles for Ilovaisk and the shooting of Ukrainian soldiers when they were breaking out of the encirclement; the second is the story of Bishut and Tarantino. The viewer is kept in constant suspense and it is difficult to predict the end.

When, after the reconstruction of the fighting, the authors move on to the story of Bishut and the ordinary soldier Tarantino, the film takes on something of an adventure character. Bishut was wounded in the head in the battle for Ilovaisk and, together with Quentin, who was wounded in the leg, fell behind their soldiers. Both, looking for salvation, ran into an apartment, the door of which was open. Its resident,

[12] I. Rozumnyy, *Hraty tsoho khloptsya bulo vidpovidalno y pochesno* [It was responsible and honorable to play this guy], “Kino-Teatr” 2019, no. 6(146), pp. 4–5.

[13] *Aktor z Uzhhoroda Oleksandr Mavritys podilyvsya vrazhennyamy pro rol' u fil'mi “Ilovays'k 2014”*

[O. Mavritys, an actor from Uzhhorod, shares his impressions of his role in the film “Ilovaisk 2014”], Uzhgorod, 2.08.2019, <https://uzhgorod.net.ua/news/140628> (accessed: 15.01.2022).

90-year-old Petrivna, sheltered them. At any moment, someone could have come across them and handed them over to the “Kadyrovites” or local terrorists. The elderly landlady and her young neighbor Svitlana (Anastasia Renard) took care of the soldiers. It is clear that such a risky situation could not last long, and the soldiers had to break through to the Ukrainian soldiers. Bishut found a way out by accident: flipping through the binders of old newspapers, he came across an acquaintance, who helped them with fictitious documents. Bishut and Tarantino broke out of the occupied city. But after learning about them, the city commandant Valerii Runtsov (Serhii Dzialyk) caught up with them. And only with the unexpected help of the teacher, as well as endurance and courage, were both soldiers saved.

Peaceful residents of occupied Ilovaisk also appear in the film. Svitlana, whose blind father refused to leave his home despite the war, worked as a secretary in the commandant’s office. She helped Ukrainian soldiers and bought food. Another character is a teacher of Russian literature, who was ashamed that all those whom he had taught became marauders and bandits in one moment, ultimately, in a critical moment, helped to save Bishut. There are also stories of militants, a commander of Kadyrov mercenaries, who was looking for a living there, a typical local “vatnik” who thought about “how khokhly ruined the Soviet Union”, a clueless Russian drug addict who came to Donbas from Rostov-on-Don in order not to be annoyed by parents.

Ivan Tymchenko combines the acuteness of the events with documentary, even going so far as to have a real military man appear in front of the film camera, playing himself. Taras Kostanchuk (Bishut), a participant in the events, produced the film, aiming to immortalize his brothers. In the finale, a photo is shown and the names of the battalion’s fighters who died in the battles for Ilovaisk or died soon after are named. The task of the picture’s creators was not easy - for the first time to show a tragedy on the screen – not a victory, but a defeat, and also to depict the courage of the soldiers. The young but already experienced cameraman Oleksandr Zemlianyi also helped the debutant director Ivan Tymchenko.

The film tells us about the heroic deeds and self-sacrifice of our soldiers, evokes emotions and an admiration for the measure of truth. In reviews, critics noted its tension and clearly placed semantic accents.

This movie is fully developed in the style of a military action movie. Every single second, one feels the intrigue and unpredictability of the development of the action. Our blood, pulsating tension and not sham national resistance are definitely enough here. The filmmakers successfully managed to combine drama with unstoppable action: explosions, shootings, car chases on Donbas roads and bloody realistic battles.[14]

[14] K. Petrenko, *Fylm “Pozyvnoy «Banderas»”: horryachyy detektyv o voyne na Vostoke, kotoromu verysh* [“Call Sign Banderas”: a hot detective story about the war in the East that you can believe], 24 Kanal,

16.10.2018, https://24tv.ua/ru/film_pozyvnoj_banderas_gorjachij_detektiv_o_vojne_na_vostoke_kotoromu_verish_n1048356 (accessed: 7.01.2022).

For cinematography, which for a long time almost did not function, it is quite an achievement and even a miracle how quickly and successfully Ukrainian film directors mastered war drama, and how the cinematographers Yurii Korol and Oleksandr Zemlyanyi professionally filmed battles with military equipment and many participants. And if Akhtem Seitablaiev already had the experience of working with a lot of extras in *Khaitarma*, debutant Ivan Tymchenko had to master this difficult task for the first time.

Zaza Buadze, an experienced director, started to shoot war drama as well. Having taken up the profession of director while abroad, he managed to shoot several films in his native Georgia, and since 2008 he has been working in Ukraine. In an interview with Military Television of Ukraine on January 3, 2019, Buadze, the director of the film *Call Sign "Banderas"*, explained why he was interested in the war in Donbas: for him, this war did not start in 2014, but 27 years ago in Georgia and he had his own attitude to this war. *Call Sign "Banderas"* is exactly the film he wanted to shoot.

The basis of Serhii Dziuba and Artemii Kirsanov's screenplay is the diary of a national guard Serhii Bashkov, call sign "Indian", from the 93rd brigade, and the stories of ATO soldiers.

The beginning of the film is impressive: the local militant Liokha, under the command of a Russian officer, shoots at the houses of civilians with a grenade launcher, as well as a minibus in which his compatriots are traveling, including, as it turns out later, his aunt. There are several plot lines in the film, but the main plot is about the search for an enemy saboteur, Khodok, who was holed up among ATO (Anti-Terrorist Operation) fighters.

The main character of the film is counter-intelligence captain Anton Saienko. His nickname is the name of the Spanish actor Antonio Banderas, although for Ukrainians this surname evokes other associations related to the person who fought for Ukrainian independence and became the symbol of its independence. Anton is going to Donbas to carry out tasks for the General Staff. Together with three scouts, he arrives at the brigade, where, according to the information received at the headquarters, there is an enemy saboteur among the Ukrainian military. They need to find him and neutralize him. Credit should be given to the actor performing the role of Anton, an actor from Dnipro's "We believe!" theater Oleh Shulha. He is convincing in the role of a smart, skillful and shrewd scout. The character with the call sign "Banderas" is recognizable and true. He is also convincing because Oleh Shulha previously starred in the film *Red* by Zaza Buadze, and since 2014 had been fighting at the front. Much later, he revealed the acting secrets of filming:

Hand-to-hand fighting in *Banderas*... It was terrible! I was always involved in sports, in the theater – in stage fighting, stage movement. I am well prepared physically. But the movie fighting became something new

for me. Especially when my opponent is 20 cm taller and 20 kilograms heavier than me.

And the final scene. According to the scenario, Liokha stepped on an anti-personnel mine, and it should have exploded. And my character was to de-mine it with a knife. But have you seen such mines at our front? They were not used. We have anti-personnel MONKs, which are placed on a stretcher, or an electro detonator, or controlled. I told Zaza that it couldn't have been the way it was written in the script. So we sat, thought a lot, the pyrotechnicians suggested something - how the separatists would put something so that Liokha would stand on the mine, and I would defuse it. And I suggested: let it be an anti-tank mine that explodes from 150 kilograms. He won't know what he stepped on, but I will. And so the final scene was born. This option is more dramatic in terms of dramaturgy, because Liokha says goodbye to life, and in a few seconds, he exhales with relief. We seem to see two different people. If in this way we avoided any nonsense and improved the film, then and we thank God for this![15]

In *Call Sign*, commands to local militants are given by Russian military personnel in well-delivered voices. The executor questions the expediency of shooting the minibus, and he hears in response: "They are disguised, Banderovites!". The Russian military, after every shelling of the civilian population, shifts the blame to the Ukrainian soldiers, and Russian television keeps talking about it. Liokha is injured, and another storyline unfolds. He is being treated by a Ukrainian military doctor. He is Saienko's childhood friend and once both were in love with the same girl. But Saienko left his home, unable to stand the rudeness of his stepfather. He started a normal life – got a good profession, status. And his friend was degrading. He says to Saienko: "If you had stayed here, you would also have been a separatist." Because the residents of Donbas were forced to live in Russian culture and watch the Russian "ZombieTube".

The search for the saboteur Khodok is unfolding according to the laws of detective films – it is an equation with many unknowns; the protagonist follows the path of trial and error until he finally discovers the truth, and the criminal appears in all his obviousness. Before neutralizing him, the protagonist must overcome him in a difficult fight, because the enemy, although wounded, is alive and dangerous. The director heightens the tension, as it should be in detective stories.

The film, unfortunately, did not have proper advertising, and thus no significant success at the box office, but it resonated with critics. The majority agreed that *Call Sign* keeps the viewer in suspense and raises important issues:

It shows the frontline hell that we do not see, thanks to such *Banderas*. It shows how Ukrainian soldiers see the war, as well as local people who were

[15] K. Stulen, *Aktor-ATOVETS' Oleh Shul'ha "Banderas": Khochu zdobuty "Oskara", pryty z nym na vybory i byty po holovah* [O. Shulha, actor and ATO veteran, "Banderas": I want to win an Oscar, come to

the election with it and beat over the heads: "Don't vote for actors!"], Novynarnia, 12.11.2020, <https://novynarnia.com/2020/11/12/oleh-shulga/> (accessed: 2.01.2022).

bamboozled by “ZombieTube”, and separatist traitors. And the main thing: it shows why it turned out that way and how it can be in the future [...] We already know a lot about the brutality and stupidity of local recruits in the “militia” and the meanness of the separatists. But do we know of cases when the fanatics of the pseudo-republic realized their mistake and tried to atone for their guilt by overcoming self-loathing?! Is it real? And can there be a war without it?[16]

The directors were assisted by the General Staff of the Armed Forces of Ukraine: fighters of the 57th Motorized Infantry Brigade, cadets of the Odessa Military Academy, and veterans of the ATO took part in the filming. *Banderas* was honored at the I Filmmaker International Film Festival in Girona (Spain).

In 2020, the film *Mother of the Apostles* by Zaza Buadze, written by Ratkha Makaienkova and Zaza Buadze, who had already become a member of the European Film Academy by that time, was released. It was filmed by cameraman Oleksandr Zemlianyi, with music composed by Roman Hryhoriv and Illia Rozumeiko. Thanks to them and Natalia Polovynka, who sang in the film, music became one of the characters. Natalia Polovynka, Bohdan Beniuk, Oleksandr Pozharskyi, Serhii Derevianko, Stanislav Shchokin are in the main roles. The studio is Zolote Runo, and the producer Dmytro Ovechkin.

The genre affiliation of *Mother of the Apostles* to war drama is obvious: the film is made on the confrontation of the parties, shown clearly and in detail, and the final battle scene is a classic example of this genre. In the previous film, Zaza Buadze showed himself to be a master of screen battles, and this time, the battle between the Russian aggressors and Ukrainian fighters is staged dynamically, reliably and with a high degree of tension. But at the center of the story is not a soldier, not a commander, not an ordinary soldier, but a woman; moreover, she has a peaceful profession belonging to the spiritual sphere. Sofia Kulyk is a folklorist and performer of rare, little-known songs and spiritual chants. Her son is a military pilot. While carrying out the task of delivering humanitarian cargo, the plane he was piloting is shot down on occupied territory. The mother's search for her pilot son on the territory of Donbas which is not controlled by Ukraine, full of hope that he is alive, becomes the main plot line. But the picture is not only about Sofia Petrivna: this woman personifies those mothers who saved our soldiers and who lost their sons in the war.

The director raised the theme of the mother to an emotional and artistic height. Her search and rescue of Ukrainian soldiers forms the core of the drama – it is clearly structured, tense and sharp. The basis is again a real story, when in 2014, a Ukrainian transport plane which was supplying food to the fighters was shot down in Donbas. The guys who were there had to eject and survive. In the film, Sofia Petrivna, having seen this message on TV, goes to the east to look for her pilot

[16] K. Petrenko, op. cit.

son. She finds the young men, one of them was in the hospital under guard. And with the help of a man she meets on the way to Donbas, Sofiia manages to save him. Indeed, she is helped by the people she was brought together with by fate. A Ukrainian scout, who was among the separatists, helps her as well. She witnesses the massacre of civilians by the Russian military Orc.

The image of the mother becomes the center of this dramatic film. The actress does not try to follow the dynamics of the action, but rather leads the dramatic arc, transforming her character from an individual story into an archetype. It is no coincidence that her profession and vocation is folklore, and she relies on ancient spiritual chants as roots that nourish and guide her. [...] The performance of Natalia Polovynka from Lviv, who is originally from Vinnytsia region and has devoted a significant part of her life to researching and interpreting ancient Ukrainian chants, is a good reason to go to the movies.[17]

This critic Kateryna Slipchenko reminds us that the authors, thanks to the precisely chosen performer of the main role, went beyond the canons of the military drama and managed to enrich it.

As the director, Zaza Buadze, said:

I started working on the film unexpectedly, when there was such an overabundance of script material that we could no longer deal with. The authors tried to include so many parallel lines in it that it was already unclear who the film was about. Together, we rejected seven or nine options, but the script was still endless. Then I turned to the producers and my colleague Ratkha Makeienkova: "Give me three days to rewrite everything at my own discretion. If it doesn't work, let it be, but it's worth a try". I assumed that we didn't have a plot that could be explained in one sentence. Why was this important? God created the world as an exciting story. And despite any deviations, cinema stubbornly returns to a simple, well-told story, relatively speaking, to Homer and Aristotle. The artist gave mankind the "Iliad" and the "Odyssey", the logician proved that a work of fiction should have a beginning, middle and end. That is why, while welcoming the most daring experiments in cinema, I believe that we in Ukraine today must speak about our own things, and in a language familiar to the audience. We have plenty of problems and collisions that bring suffering to people, and all of them can become material for cinematography of the highest level, giving emotions of considerable tension.

The most striking line we had was the story of a mother – Sofiia Kulyk, who goes to the occupied, hostile territory to find her son from a plane shot down by mercenaries. And what is this, if not the situation of Orpheus descending into hell? So when I freed the plot from extraneous themes, everything fell into place. After all, the myth not only reveals the eerie meaning of today's events, it even sets the mandatory types on the hero's path – a guide, a mentor, an anti-hero.[18]

[17] K. Slipchenko, "The Mother of Apostles": between drama and action movie, Zaxid, 3.12.2020, https://zaxid.net/statti_tags0974/ (accessed: 18.01.2022).

[18] Z. Buadze, *Bulo davnye bazhannya znyaty film pro zhinku* [There was a long-standing desire to make a movie about a woman], "Kino-Teatr" 2021, no. 2(154), p. 26.

Subtext is highly valued in a work of art. In *Mother of the Apostles*, it is read as the presence of God's providence, which helps Sofiia Petrivna to save the crew. She is helped by the fact that there are still people in Donbas who still show signs of faith. On the contrary, the mind of the Russian mercenary Orc is clouded by anesthesia of power, and he has nothing left but the thirst to kill – the actor Stanislav Shchokin conveys this very accurately. The difference between the desire to save and the desire to destroy people was very strong in the film. The critic Oleksandr Sakva emphasized it thus:

In *Mother of the Apostles*, the spiritual song to which Sofiia Kulyk refers has nothing to do with the songs sung by residents of the occupied territories. We know it a priori, and we know it from experience. Our songs and theirs are different! And this watershed is for an immeasurably indefinite time! Because until the Russians, who rule that land, eradicate the imperial code of invaders and enslavers from their mentality, there can be no question of any human unity: here the limit of desires is peaceful coexistence.[19]

Zaza Buadze replied:

The horror is that the mental difference of people on both sides of the demarcation line really divides Ukraine irreparably. The occupied territory is now a poisoned land. This is not a reason for arrogance for the residents of the “mainland” country, but this situation should give rise to a desire to act immediately.[20]

The film-making group of professionals worked on the film harmoniously, which gave a significant result and wide recognition.

“In addition to director Zaza Buadze – Natalia Polovynka spoke at a meeting with the audience in Vinnytsia – I worked with cinematographer Oleksandr Zemlianyi. They went through a very powerful film school and with this film pushed me to the world stage, which should be a perspective for both actors and Ukrainian cinema.”[21]

In the space of two years, the film won more than 60 awards at international film festivals in many countries of the world, which is an absolute record for Ukrainian cinema. The lead actress aptly said about the importance of these awards: “I am very happy about the victories of the film because every prize of our film is a step towards victory in this war. The war is on all fronts and the invisible fronts are even more decisive than the visible ones. A war with weapons is simply a manifested reality.”[22]

The situation in Ukraine requires a cinematic hero who would inspire and be worth emulating. The movie *Mother of Apostles* responded

[19] Ibidem.

[20] Ibidem.

[21] R. Tyshchenko-Lamanskyi, “*Stalosya shchos' bil'she, nizh kino*”. *Natalya Polovynka pro ziomky fil'mu „Maty Apostoliv*” [“*Something more than a movie happened*”. *Natalia Polovynka about the filming of*

“*The Mother of Apostles*”], Your city, no date, https://tvoemisto.tv/exclusive/stalosya_shchos_bil'she_nizh_kino_natalya_polovynka_pro_ziomky_fil'mu_maty_apostoliv_125416.html (accessed: 20.10.2022).

[22] Ibidem.

to this request. The heroine is a woman, and her fearlessness and the way she is not afraid to talk to the locals prove it.

For all the clarity of the story, the film allows each viewer to find what they think is most important. The drama demanded an apotheosis in the ending, but it did not become pathetic, because the pain of the mother who finds his grave instead of her son is too strong. That's why the character of Sofiia was emphasized – she managed to save three young men. The image was based on the purification of everyday life, which was cautious but steady.

On August 24, 2022, on the Independence Day of Ukraine, under martial law, Marian Bushan's film *Sniper. The White Raven* was released. It is a reflection on the course of the Russian-Ukrainian war of 2014, which has now become a bloody wound all over Ukraine.

The beginning of the film is domestic in its nature – we see an ordinary and, at the same time, unusual young couple, who refused the benefits of civilization. The protagonist is a paradoxical one: at the beginning, he is a peace-loving math teacher, an ecologist who lives near Horlivka in Donbas and teaches at a school. A capable teacher, he loves his profession, but not all is well: among the students there is someone who expresses an aggressive attitude towards his Ukrainian language and his beliefs. Mykola (Pavlo Aldoshyn) loves his wife (Maryna Koshkina), who is expecting a child, they live in a “hole” that he built from industrial waste and managed to establish a life.

The enemy breaks into this well-established peaceful life, kills his wife and burns down his home. After a smooth flow, an abrupt and tragic drama begins, and followed by the war story of the protagonist Mykola Voronenko. Mykola joins the Ukrainian army and, after persistent training, becomes a skilled sniper, where his mathematical talent and ability to quickly calculate the distance to the target to be neutralized comes in handy. The character's evolution is determined by the events of the war.

Once again, as in previous films, the director (he is also the co-writer of the screenplay) uses real events as a basis, and the prototype of his character, a mathematician and ecologist, a graduate of the National University of Kyiv-Mohyla Academy, Mykola Voronin, is the other co-writer. This image was masterfully embodied by the actor Pavlo Aldoshyn, who is currently fighting at the front.

Sniper. The White Raven had a limited release in Latvia, Lithuania, Estonia and the USA before its screening in Ukraine. Recognized international publications praised the film.

“The Los Angeles Times” emphasized the relevance and significance of the film. “Like many other movies trailing a lone gunslinger, “*Sniper. The White Raven*” builds to a tense face-off, which for our hero comes to represent a small measure of justice. The story's beginning in such a tranquil place makes its ultimate devotion to vengeance somewhat difficult to comprehend – though, one might argue, so is an imperialist war.”

“The New York Times” noted the director’s mastery in combining genres: “Bushan employs different styles throughout the film, revealing a knack for dynamic action that his more low-key first half-hour doesn’t suggest. He delivers the goods for anyone looking for an intense war movie – but he doesn’t let the shooting start until everyone understands the stakes.[23]

When the film crew finished shooting *The Raven* in 2020, they could not have imagined that the footage shot in winter would turn out to be prophetic, that February 24, 2022 would change the life of every Ukrainian, dividing it into “before” and “after.” The film reminds us that the war knocked on peaceful Ukrainian homes eight years ago, and all this time Ukrainian soldiers have been bravely defending their homeland, just like the film’s protagonist, sniper Mykola Voronenko.

There are wars of aggression waged by countries whose rulers want to seize other people’s lands under false pretenses, destroy the population and their material possessions. And there are just wars, when people defend their homeland without sparing their lives. There is such a thing as the strength of spirit, against which there are no weapons and against which evil and hatred are powerless. Ukraine has been a battlefield for centuries, and in the early twentieth century it was occupied by the Russian Bolsheviks. The Russian empire, which collapsed for the second time in 1991, proved resilient and resumed its military aggression, first in the Caucasus and since 2014 in Ukraine. These actions of the invader have been tempering the will and courage of Ukrainian patriots for eight years, including the filmmakers, who recorded historical events and continue to do so in documentaries and feature films.

Summary

Ukrainian filmmakers had to master a new genre, war drama, and involve other genres such as detective stories and even adventure films in their war stories. Some of them use archetypes in their storytelling, and in such films you can read eternal themes and conflicts. We must pay tribute to the directing and cinematography skills, and the artists’ indifference to the stories they have chosen. The filmmakers did not repeat existing models, because Ukrainian war drama is not a game of war, but the truth of war. They were aware of national heroism when the armed forces, the territorial defense forces, and volunteers stood up to defend Ukraine for those for whom the slogans “Glory to Ukraine! Glory to the Heroes!” have a sacred meaning. That is why the films in question have rejuvenated the genre, bringing into it the living spirit of current events that Ukraine has been experiencing since 2014.

Translation: Olga Grabar

[23] Cited by I. Marichka, “Snayper. Bilyy voron” – tse of revenge], Lvivska Poshta, 24.08.2022, <https://www.istoriya pomsty> [“Sniper. The White Raven” is a story [lvivpost.net/kultura/n/48719](https://www.lvivpost.net/kultura/n/48719) (accessed: 20.08.2022).

BIBLIOGRAPHY

- Buadze Z., *Bulo davnye bazhannya znyaty fil'm pro zhinku* [There was a long-standing desire to make a movie about a woman], "Kino-Teatr" 2021, no. 2(154), pp. 24–28
- Dovzhenko V., *Lyudy khochut dyvytysya "Kiborhiv"* [People want to watch "Cyborgs"], "Kino-Teatr" 2018, no. 2(136), p. 7
- Kostenko L., *I zhakh, i krov, i smert, i vidchai* [And horror, and blood, and death, and despair], <https://virshi.com.ua/lina-kostenko-zhah-krov-smert-vidchai/> (accessed: 18.01.2022)
- Liberats'kyy B., *Film fihuruvatyme v pidruchnykakh istoriyi* [The film will appear in history textbooks], "Kino-Teatr" 2022, no. 5(163), p. 22
- Marichka I., "Snayper. Bilyy voron" – tse istoriya pomsty [“Sniper. The White Raven” is a story of revenge], *Lvivska Poshta*, 24.08.2022, <https://www.lvivpost.net/kultura/n/48719> (accessed: 20.08.2022)
- Petrenko E., *Fyilm "Pozyvnoy «Banderas»": horyachyy detektyv o voyne na Vostoke, kotoromu verysh* [“Call Sign Banderas”: a hot detective story about the war in the East that you can believe], *24 Kanal*, 16.10.2018, https://24tv.ua/ru/film_pozyvnoj_banderas_gorjachij_detektiv_o_vojne_na_vostoke_kotoromu_verish_n1048356 (accessed: 7.01.2022)
- Rozumnyy I., *Hraty tsoho khloptsya bulo vidpovidalno y pochesno* [It was responsible and honorable to play this guy], "Kino-Teatr" 2019, no. 6(146), pp. 4–5
- Shcho take ukrayinskyy masovyy kinematohraf? [What should Ukrainian mass cinema be like?], "Kino-Teatr" 2016, no. 6(129), p. 2
- Zhdanov V., *Meni vypalo shchastya vyslovyty svoyi dumky* [I was lucky enough to express my thoughts], "Kino-Teatr" 2018, no. 2(136), p. 8

Filmmaking as Cultural Aggression^[1]

ABSTRACT. Shevchuk Yuri, *Filmmaking as Cultural Aggression*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 29–48. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.2>.

The article discusses *cinematic depopulation*, the strategy of appropriation of the colonized by the colonizer widely used in the Soviet and post-Soviet cinema made in Ukraine and Russia and, until now, never analyzed in academic literature. The *cinematic depopulation* is a mode of filmic representation whereby a given ethnoscape (Ukraine) is cleansed of its national community (Ukrainians) and instead is populated by the colonizer (Russians) as if it were an integral part of his historical territory. As a form of cultural imperialism, this strategy has, until quite recently, been widely used in both Soviet and post-Soviet Russian and Ukrainian filmmaking to promote the idea of Ukraine conceivable outside of and without the Ukrainian language, culture, and other attributes of Ukrainian identity.

KEYWORDS: cinematic depopulation, cultural imperialism, hybrid war, Ukrainian film, Russian film

The Ukrainian cultural revival and the growth of national self-awareness in the 1920s introduced new topoi into literature, arts, and other spheres of artistic expression. Writers whose imagination was until then limited to village life, history, and folklore discovered modernity and the city. The modern city as a new locus of Ukrainian culture, initially more imagined than real, emerges as an important theme in fiction, poetry, theater, painting, sculpture, and architecture. "[...] city is not simply a theme or a topos, or a type of landscape, argues Solomiia Pavlychko. The city is the symbol of a particular type of mentality inherent both in the author and his character. This mentality is fairly refined, formed by the library, not nature; it experienced philosophical doubts, disappointments, the pain of loneliness, alienation, and internal disharmony. In the Ukrainian literature with its fixation on the people, the natural rural person, the reorientation toward the city occurred in a particularly slow and uncertain manner. The city had always been hostile to the Ukrainians linguistically and socially." [2]

In contrast to the literature, Ukrainian filmmaking quickly discovered the city and, without much hesitation, started colonizing it. For the first time ever, the viewer encounters Ukrainian characters residing outside the colonial reservation of the village, characters which populate the urban space in such film genres as political detective

**The colonial context.
Ukrainian cinema
discovers the city**

[1] The first shorter and less developed version of this article was published in Ukrainian in: "Miscellanea Posttotalitarna Wrastislaviensia" 2021, no. 9.

[2] S. Pavlychko, *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi*, Kyiv 1999, pp. 206–207.

(*Ukrasia*, 1925, directed by Piotr Chardynin, *Agent Provocateur (In the Web)*, 1926, directed by Viktor Tiurin, *PKP (Piłsudski Bought Petliura)*, 1926, directed by Heorhii Stabovy, *The Blue Package*, 1926, directed by Favst Lopatynsky, *The Diplomatic Pouch* 1927, directed by Oleksander Dovzhenko), social drama (*The Arrest Warrant*, 1927, directed by Heorhii Tasin, *On the Wrong Road, Ukr. Ne podorozi*, directed by Marko Tereshchenko, 1929, *The Museum Guardian*, 1930, directed by Borys Tiahno), comedy (*Vasia the Reformer*, 1926 and *Love Berry*, 1926, both directed by Oleksander Dovzhenko, *Self-Seeker*, 1929, directed by Mykola Shpykovsky), psychological drama (*Two Days*, 1927, directed by Heorhii Stabovy, *The Night Coachman*, 1928, directed by Heorhii Tasin), melodrama (*A Pilot and a Girl*, 1929, directed by Oleksander Perehuda), industrial drama (*Explosion*, 1927, directed by Panteleimon Sazonov, *Boryslav Is Laughing*, 1927, directed by Pavlo Nechesa, *Fresh Wind*, 1927, directed by Heorhii Stabovoi, *The Wind from the Rapids*, 1930, directed by Ivan Kavaleridze, *The Italian*, 1931, directed by Leonid Lukov, *The Mine (Donbas)*, 1931, directed by Oleksii Kapler,[3] *Ivan*, 1932, directed by Oleksander Dovzhenko, *The Hegemon*, 1931 directed by Mykola Shpykovsky), action movies (*A Man from the Forest*, 1928, directed by Heorhii Stabovoi, *The Storm*, 1928, directed by Pavlo Dolyna), documentary films (*The Eleventh Year*, 1928, *Man with a Movie Camera*, 1929, *The Symphony of Donbas (Enthusiasm)*, 1931, all three directed by Dzyga Vertov, *In Spring* 1929, directed by Mikhail Kaufman).[4] Those and other films radically expanded the mental topography of the Ukrainian identity into the areas that had been off-limits to it. Early Soviet Ukrainian filmmaking settled Ukraine's past and present with Ukrainian characters that viewers finally found it possible to identify with.

Starting with the first Ukrainian "talking" movie *Ivan* (1932) by Oleksander Dovzhenko, Ukrainian became the language of cinema. The director ruptured the colonial association of Ukrainian identity exclusively with rural culture by expanding the sphere of Ukrainian language use to include the entire society: workers, technical and university intelligentsia, and Communist Party functionaries. He linked Ukrainian with industrialization and progress, with the future, while Russian becomes a symbol of a narrow bourgeois mindset, reaction, and the capitalist past in *Ivan*. Instead of regarding nation and social class as irreconcilably antagonistic, Dovzhenko synthesized them as mutually complementary traits of a new socialist Ukrainian nation. This synthesis of the national and the social is evident in the revolutionary fighter Tymish, the protagonist of Dovzhenko's war drama *Arsenal*. Such a vision of the Ukrainian people that was in the process of decolonization dramatically clashed with the Russian imperial stereotypes of Ukrainians as only rural, provincial, folkloric, and therefore anti-

[3] L. Hosejko, *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa*, Kyiv 2005, p. 70.

[4] Short descriptions of these films can be found in V.N. Myslavsky, *Faktograficheskaia istoriia kino v Ukraine. 1890–1930*, vol. 1, Kharkov 2016.

thetical to modernity. The Russian imperial mind viewed Ukrainians as (1) simply a variety of Great Russian people, the so-called Little Russians, (2) avowed enemies of the empire, treasonous and two-faced *mazepists*, or (3) the faceless human material without a history, culture, and language, which was traditionally referred to by the racist slur *khokhols*.^[5] In other words, Ukrainians were allowed to exist either as indistinguishable from Russians or as a collectivity vested with traits that made them unattractive and incapable of competing with Russians for prestige and social stature, much like the village culture cannot compete with the culture of the city.

The three stereotypes of Ukrainians widespread in the Russian Empire in the 19th century and described by Andreas Kappeler are very much alive in both Russian and Ukrainian cinema today. Irene Makaryk writes of the limitations imposed on Ukrainian theater productions in the late 19th and early 20th centuries by Russian censorship and designed to strengthen the association of Ukrainian identity exclusively with the village, folklore, and museum, the association that has until recently persisted in the Ukrainian collective consciousness.^[6] Ukrainian modernists in literature, theater, and filmmaking like the celebrated theater director Les Kurbas, were acutely aware of and resented the fact that “Ukrainian theater had been either banned outright or deliberately provincialized: the repertoire, language and even roles had been imposed by censors to reflect a Russian image of Ukraine.”^[7]

This essay aims to explore a specific mechanism of the discursive appropriation of the colony by the colonizer when the cinematic topography, the *ethnoscape*, of a given nation is separated from its national community on the silver screen, gets populated by the colonizer, and then presented as his own territory.

Describing the Soviet genocide of the Ukrainian people in the late 1920s and early 1930s, Rafael Lemkin argues that it consisted of four prongs: (1) the blow to the nation’s head, i. e. the destruction of the Ukrainian political, intellectual, and cultural elites; (2) the blow to the heart of the nation, i. e. the destruction of independent Ukrainian spiritual life, primarily the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church; (3) the blow to the body of the nation, the murder by a man-made famine (the Holodomor) of millions of Ukrainian peasants, the primary carriers of the national culture, and (4) the settling of the depopulated areas of Ukraine with Russians.^[8] Something similar to

Three modes of cinematic representation of Ukrainians

[5] A. Kappeler, *Mazepintsy, Malorosy, Khokhly: Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire*, [in:] *Culture, Nation, and Identity. The Ukrainian-Russian Encounter (1600–1945)*, eds. A. Kappeler et al., Edmonton 2003, pp. 162–181.

[6] I.R. Makaryk, *Shakespeare in the Undiscovered Bourn. Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*, Toronto 2004, pp. 10–14.

[7] M. Shkandrij, *Modernists, Marxists, and the Nation. Ukrainian Literary Discussion of the 1920s*, Edmonton 1992, p. 173.

[8] R. Lemkin, *Soviet Genocide in Ukraine*, [in:] *The Holodomor Reader. A Sourcebook on the Famine of 1932–33 in Ukraine*, eds. B. Klid, A. Motyl, Edmonton 2012, pp. 80–81.

the fourth prong of the genocide was unfolding since the early 1930s in Soviet films about Ukraine, when Ukrainian cities and even villages were “cleansed” of Ukrainian and “settled” with Russian characters, thus becoming a territory alien to Ukrainians.

Analyzing how the image of the nation is created in film, Anthony Smith stresses the importance of the national ethnoscape for the way modern nations see and imagine themselves. [The nation’s] “territory mirrors the ethnic community and is historicized by the communal events and processes whose relics and monuments dot its landscape so that the land comes to belong to a people in the same way as the people belong to a particular land—creating an ancestral ‘homeland.’”^[9] The connectedness of the people to their ancestral land is a central topos in early Ukrainian Soviet films. In such particularly important films as Oleksander Dovzhenko’s *Zvenyhora*, *Arsenal*, *Earth* (sic!), and *Ivan*, this connectedness is their central philosophical idea.^[10]

The end of the indigenization policies and the repression of an independent Ukrainian identity gave rise to new forms of Russian cultural imperialism. Soviet censorship introduced rules that limited the topics of Ukrainian movies and the way Ukrainians were allowed to be portrayed on the screen. According to Joshua First, from 1934 and on, the *folkloric mode* of representation of the nation became dominant in Soviet films. Under a Stalinist mode of ‘national’ representation, the landscapes and peoples of the Soviet periphery achieved recognition as unique within a folkloric visual vocabulary, replete with costumes, dancing peasants, and other evidence of ‘national color.’^[11] During the period of the Thaw, the folkloric mode was supplemented by the ethnographic mode. “It highlighted visual style and circular narration, and the human subject exists within the landscape, unable to stand apart from it.”^[12]

There was also a third mode of representation of Ukrainians in Soviet film that until now has remained unnoticed both by film scholars and the wider viewership, despite the fact that it gained great currency among Soviet and even post-Soviet filmmakers. This mode is the *cinematic depopulation* of the Ukrainian ethnoscape, a discursive rupture between the nation and its ancestral homeland. To appreciate exactly how this representational mode works and its teleology, one needs to consider the role Russian culture and literature in particular has played in Russia’s imperial expansion over centuries. The military capture of new territories and the suppression of their indigenous population, whether Ukrainians, Belarusians, Chechens, Poles, etc., was invariably followed by their discursive colonization. Russian literature represented by such figures as Derzhavin, Pushkin, Lermontov, Tolstoy, Dostoevsky,

[9] A. Smith, *Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity*, [in:] *Cinema and Nation*, eds. M. Hjort, S. MacKenzie, London – New York 2000, p. 50.

[10] G.O. Liber, *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, London 2002, pp. 85–113.

[11] J. First, *Ukrainian Cinema. Belonging and Identity During the Soviet Thaw*, London – New York 2015, p. 15.

[12] *Ibidem*, p. 79.

and later on, including Solzhenitsyn, Rasputin, and many other important writers have consistently acted as apologists of Russian imperialism, presenting imperial land grabs as a natural process of expansion that is beneficial for indigenous peoples and the captured territories as devoid of the indigenous population, which either disappears without a trace in the imperial narrative or has no culture, language or voice of its own. The Russian colonizer speaks for and about it. Russia's greatest eighteenth-century poet, Gavriila Derzhavin, sets the tonality for his literary successors in the glorification of Russian imperialism, saying "We need no allies. What use alliances? Take a step, O Russia, one step more, and the universe is yours!"^[13]

Ewa Thompson observes that: "In the Russian case, territorial conquests were followed by incorporation into Russia or imposition of governments subservient to Russian interests. Russian literature mediated this process by imposing on the conquered territories a narrative of Russian presence that elbowed out native concerns and the native story. [...] Russian writers abetted the power of the center so as to prevent the periphery from speaking in its own voice and conveying its own experience as narrative subject rather than an attachment to the center."^[14] Thompson offers a detailed analysis of how in the works of Russian writers the indigenous nations of the empire are "erased" and if they do appear then only as such that are on the "threshold of Russification". These nations' ancestral territories are described as if they were Russian and are discursively cleansed from the colonized and appropriated by the colonizer.^[15]

Ukrainians and their historical lands were all too often treated in a similar manner on the Soviet silver screen. Presenting Ukraine as devoid of its indigenous population, Soviet cinema thus does not so much describe Ukraine as *ascribe* it a fictitious Russianness. The cinematic *depopulation* consists in representing Ukraine on screen, its cities, and even villages without its indigenous nation, without Ukrainians. Instead, the viewer sees Russians or Russified Ukrainians in national garb. The depopulation of colonies is a representational mode highly typical of Soviet cinema. It can be argued that Sergei Eisenstein's celebrated *Battleship Potemkin* (1925) is an early exemplar of this mode. The action takes place in two venues: on board the Battleship Potemkin and in the Ukrainian city of Odesa, treated as part of Russia. The first intertitle stakes out the topography of the story in no uncertain terms: "The spirit of revolution soared over the Russian land [...]"^[16] There are some hints of the Ukrainian identity of some protagonists,

What is cinematic depopulation

[13] M. Shkandrij, *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*, Montreal – Kingston 2001, p. 9.

[14] E. Thompson, *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*, Westport, CT – London 2000, pp. 1–2.

[15] Ibidem, pp. 132–138.

[16] <https://www.youtube.com/watch?v=aiU8cmjJ-SA>, 1:05".

like the recognizably Ukrainian names of the sailors Vakulinchuk and Matiushenko, but they appear as part of the “rebellious workers of all Russia”, as suggested by another intertitle.

The mode of cinematographic depopulation became something of a canon for Soviet filmmaking in its portrayal of ethnic territories as early as in the 1930s. The so-called “Ukrainian movies” by the influential Russian director Ivan Pyriev *The Rich Bride* (1937), and *Tractor Drivers* (1939) best exemplify it. The stories of both unfold in the Ukrainian countryside. The Ukrainians in both are more decorative than in essence. They sport Ukrainian names pronounced the Russian way: Marinka Lukash, Pavlo Zgara, Mariana Bazhan, Klim Yarko, Nazar Duma, et al. They sometimes wear Ukrainian embroidered shirts. These characters are colonial stereotypes of Ukrainians or Little Russians, people that in essence do not differ from Great Russians. They are in fact Russians who are paid to pretend they are Ukrainians. They are the Soviet equivalent of *blackface*, a racialized representation of black people by white actors first in American minstrel shows and later in movies from the 1830s until the mid-20th century. Ukrainian characters in such movies speak Russian which is sparingly peppered with Ukrainian exoticisms that do not prevent the viewer who has no command of Ukrainian from understanding the dialogue. These Ukrainianisms are always phonetically Russified so that the voiced /v/ before a voiceless consonant becomes voiceless and is pronounced as /f/ instead of a short non-syllable-forming vowel /w/ (*difchina* instead of *diwchyna*). Consonants are palatalized before the vowel /e/, soft voiceless /ts/ hardens (*trieba* instead of *treba*, *khlopiets* instead of *khlopets*). The Ukrainian voiced velar /h/ is replaced with the Russian plosive /g/ (*garnyi* instead of *harnyi*). As a result, such Orientalized speech sounds like a caricature of the Russian literary norm and presents those who speak it as poorly educated and primitive yokels who are unable to speak correct Russian. A typical instance of such a linguistic representation of Ukrainians is the popular Soviet comedy *Maksim Perepelitsa* (1956), directed by Anatolii Granik and produced at the Lenfilm Studios.^[17]

These and other carefully selected lexical exoticisms substitute the language of the colonized that is already dead, having merged with Russian. The presentation of the Ukrainian language in films as such that differs little from Russian is based on the imperial myth that Ukrainian is not a separate language but merely a “southwestern dialect of Russian”, just as Ukrainians are not a separate nation but a mere variety of Russians. The myth about the mutual intelligibility

[17] – Обиделась?

– Кто?

– Маруся?

– Та чи ты Маруси не знаешь. Зашила, як шкварка и все. Зараз прибудит.

– Прибудит? Она еще про гарбузы узнает.

– Да откуда она узнает? [...]

– Ну шо тым дивчатам надо? Ты подивись на Миколу. Гарный, як намальований. С лица только воду можно пить. А она ему гарбуза!

between Russian and Ukrainian continues to be propagated not only by the Kremlin media but in some academic publications as well.[18] The assertion that Ukrainians as a nation do not exist, that they are “zombified and spiritually sick Russians”, is the logical product of the view which the Soviet movies expressed in a hidden and implied way in the Stalinist era and is spread by the Russian propaganda nowadays.[19]

It is not by chance but on purpose that the leading parts in Pyriev’s “Ukrainian” movies are played by such iconic Russian actors as Marina Ladygina, Nikolai Kriuchkov and Boris Andreev. The wider imperial context within which the discursive appropriation of the colonized by the colonizer was everyday practice ensured these and other “ethnic” Soviet movies a particular kind of reception by viewers and critics alike. The fact that Ukrainian characters are played not by any Russian actors but by film stars who were icons of the Russian identity caused neither objections nor cognitive dissonance in Soviet and post-Soviet viewers’ minds.

There are two varieties of cinematic depopulation: (1) partial depopulation and (2) complete depopulation. A *partial cinematic depopulation* is affected when a Ukrainian ethnoscape is settled with characters who pretend to be Ukrainian but have precious little Ukrainian about them. They always speak Russian with an occasional Ukrainian word. Even though they may have a recognizably Ukrainian name and wear a Ukrainian embroidered shirt, they are colonial caricatures that a Ukrainian viewer cannot identify with and wants no part of. Often these Ukrainians are infantilized. They create an image of Ukrainians that is devoid of prestige and symbolic capital; Ukrainians that are ridiculed, pitied, or even disdained by the viewers rather than celebrated.

A *complete cinematic depopulation* takes place when Ukraine, its cities, and villages are presented as populated only by Russian characters with no Ukrainians anywhere in sight.

A good example of this is Aleksandr Askoldov’s war drama *The Commissar*, made in 1967, immediately shelved as ideologically subversive, theatrically released, and widely praised in 1988. The story takes place in the Ukrainian City of Berdychiv. Its narrative center is the poor Jewish family of the Magazinniks, who are forced to take in a Russian commissar as their tenant. The viewer sees a chain of Russian characters who speak Russian and Jews who speak Russian as well, though they pray in Yiddish and Hebrew. The viewer sees no Ukrainians in

Partial and complete depopulation

[18] K. Maksimtsova, *Language Conflicts in Contemporary Estonia, Latvia, and Ukraine. A Comparative Exploration of Discourses in Post-Soviet Russian-Language Digital Media*, Stugart 2019, pp. 121–122.

[19] “On the territory of the former Ukrainian SSR, there are simply Russians, there are zombified and spiritually sick Russians, and there is an artificially created political nation composed of completely

transformed people who call themselves Ukrainians. And all we can and are obliged to do is take back the Russians and what’s Russian, and put a straitjacket on the political nation,” writes one Dmitriy Popov, <https://www.mk.ru/politics/2022/11/06/pochemu-putin-zagovoril-o-protivostoyanii-vnutri-odnogo-naroda.html> (accessed: 5.12.2022).

Askoldov's Berdychiv. They are only mentioned as bandits, blood-thirsty nationalists, and anti-Semites. Ukrainians are silent in *Commissar*, Russians and Jews speak for them and about them. Ukrainians are reduced to one convenient imperial stereotype signified by the name of Ataman Struk, chieftain of a marauding gang, who, using a pair of tailor's scissors, first cuts off Magazinnik brother's beard and then his head. Ukrainians are allowed to exist in their own homeland only on the margins so as to create a backdrop against which Jews appear as helpless victims and Russian occupiers as liberators. Thus, completely depopulated of its indigenous people, Ukraine appears in *Commissar* as a no-man's land, a trophy that needs to be taken possession of. A Russian soldier quite in sync with such a view says, "Ukraine will be ours! Sooner or later, she will be ours!"

Ukraine undergoes cinematic depopulation not only in the movies made by such Russian film studios as the Mosfilm, Lenfilm, or Gorky Studios but by the Ukrainian Oleksander Dovzhenko Studios and Odesa Studios. Their movies shaped the worldview and self-vision of millions of Soviet, including Ukrainian, viewers. They created a standard of how the colonized territories were to be represented on the Soviet screen, a kind of norm of perceiving them so deeply internalized by both filmmakers and those who watched and were influenced by their films that neither the former nor the latter saw any problem or lack of verisimilitude in the fact that Russian culture and language were consistently "ascribed" to Ukraine as its defining feature. Such a representational mode went hand in hand with the peculiar speech practice whereby the toponym Ukraine was rarely allowed to be used in the Soviet official discourse without the attributes "Soviet" or "our Soviet", as is exemplified by the title of Oleksander Dovzhenko's feature documentary *The Battle for Our Soviet Ukraine* (1943) or the title of the main organ of the Ukrainian Communist Party, the newspaper *Soviet Ukraine*.^[20]

There is a great number of important and popular Soviet movies with stories placed in a Ukraine completely or partially cleansed of Ukrainians, their culture, language, sensibilities, history, collective experiences, memories, and other elements of their national identity. Partial depopulation means that Ukrainians on screen become a caricature, a collection of two-dimensional and primitive clichés created by the colonizer and imposed upon the colonized. Their identity does not emanate from the Ukrainians as their shared self-vision and the values that unite them into a national community. A Ukraine thus appropriated by the Russian colonizers as their natural territory is presented as an inseparable part of the Russian living space, quite along the lines of the old Soviet-era adage "Moscow is the capital, Leningrad

[20] Y. Shevchuk, *Linguistic Strategies of Imperial Appropriation. Why Ukraine Is Absent from the World Film History*, [in:] *Contemporary Ukraine on the*

Cultural Map of Europe, eds. L.M.L. Zaleska Onyshkevych, M.G. Rewakowicz, Armonk, NY 2009, pp. 359–374.

is a museum, and Kyiv is the place to live.”[21] There are dozens of Soviet films that use this mode of representation of Ukraine. Some of the most popular such movies that shaped the worldview of generations of Soviet moviegoers are: *The Young Guard* (1948), *Maksim Perepelitsa* (1956), *Spring on Zerechnaya Street* (1957), *Evenings at the Homestead near Dykanka* (1961), *The Gas Station Queen* (1963), *The Elusive Avengers* (1966), *Wedding in Malinovka* and *Viy* (both 1967), *Trembita* and *The New Adventurers of the Elusive Avengers* (both 1968), TV series *His Excellency's Aide-de-Camp* (1969), *Twelve Chairs* (1971), *Only Aces Go To Combat*, TV series *The Old Fortress* (both 1973), TV series *How the Steel Was Tempered* (1973), *The Days of the Turbins* (1976) and others.

The mini-series *How the Steel Was Tempered* is a highly typical example of the cinematic depopulation of a colony. It's a revolutionary drama based on the eponymous novel by the Russian writer Nikolai Ostrovsky, whose action unfolds against the background of the Russian Bolsheviks' war of reconquest of Ukraine after the emergence of the Ukrainian People's Republic in 1917, essentially a colonial war of aggression, traditionally described both in Soviet and Western historiography as a Russian civil war.[22] The persistence of this colonial vision in Western scholarship is evidenced by *The Story of Russia*, yet another academic history of Russia by British historian Orlando Figes, published in 2022. The chapter “Revolutionary Russia” dedicated to the period of 1917–1921 does not mention Ukraine's liberation struggle and treats that country simply as the venue of the Russian Civil War and essentially a part of Russia.[23] Ukrainian placenames are transcribed into English from Russian, not Ukrainian: Kiev, not Kyiv, Vladimir Vol[ynsky], not Volodymyr, Kharkov, not Kharkiv, Chernigov, not Chernihiv, and so on.[24] Thus used the descriptor ‘civil war’ implies an effective erasure of Ukrainians from the historical narrative since a civil war is waged within one and the same nation.

All the events in the miniseries unfold around the Ukrainian town of Shepetivka and the city of Kyiv, the historical capital of Ukraine. Both locations are presented essentially as parts of the Russian cultural space, with all the characters speaking Russian. The miniseries was produced by the Oleksander Dovzhenko Film Studio in Kyiv, directed by the Soviet Ukrainian film director Mykola Mashchenko. Its protagonist Pavel Korchagin is played by the Russian actor Vladimir Konkin, but most of the rest of its cast are Ukrainian actors, including the iconic Kostiantyn Stepankov. Nevertheless, the miniseries is a Russian story with Russian characters, taking place in what essentially appears to be Russia.

[21] In the Russian original the adage reads as “Москва – столица, Ленинград – музей, а в Киеве жить можно.”

[22] R.G. Suny, *The Soviet Experiment. Russia, the USSR, and the Successor States*, New York – Oxford 1998, p. 104.

[23] O. Figes, *The Story of Russia*, New York 2022, pp. 185–210.

[24] Ibidem, p. 184.

**Cinematic
depopulation
and linguistic
Russification**

Cinematic depopulation is a representational strategy that takes effect within a complex set of parameters that are regarded as essential for the national attribution of any given film. In his seminal article “The Concept of National Cinema,” Andrew Higson argues that the concept of national cinema has been appropriated in a variety of ways: economic, text-based, consumption-based, and criticism-led approaches. The one that seems helpful for this analysis is what he calls the “text-based approach to national cinema. Here the key questions become: What are these films about? Do they share a common style or world view? What sort of projections of national character do they offer? To what extent are they engaged in ‘exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer?’ [25] With the view of the cinematic depopulation, the list can be extended by such questions as: What relationship between a nation and the land it has historically occupied do the films create? What language are the films made in that of the colonizer or the colonized? With what audience in mind are they made? The most effective and frequently used means of cleansing Ukraine from its indigenous people on screen is by Russifying the movie’s characters, making them speak Russian instead of Ukrainian.

If for international viewers the language issue is of secondary importance, since the film is screened dubbed or subtitled in the language of the respective exhibition market, that issue assumes political and symbolic significance in the context of Soviet and post-Soviet space, with its relentless Russification and ongoing colonial dynamic that determines who gets the voice: the colonizer or the colonized. Every country appears in the imagination of its citizens and the outside world as historically linked with the language of its titular nationality: England is thus identified with the English language, France with French, Poland with Polish, Germany with German, Japan with Japanese, Greece with Greek, Turkey with Turkish and so on. Countries like Canada, Belgium, Ireland, or Switzerland are exceptions to this rule since they have either more than one official language or inherited languages of their former imperial rulers. However, such an association between a country and a language is often a crude generalization that obfuscates a much more complicated reality and, in particular, the fact that there are dialects and even other languages that coexist with the official one. Citizens of France also speak Basque, Breton, Corsican, Arabic, and German. Spaniards also speak Basque, Catalan, and Galician; Israelis also speak Yiddish and Arabic. Still, the association between a country and its official language, whether real or imaginary, exists as a logical construct supported by the etymological link between the name of the language and the country that is the primary area of its distribution. This logic prompts people to expect, not without good reason, that

[25] A. Higson, *The Concept of National Cinema*, “Screen” 1989, no. 30(4), p. 36.

French is spoken in French movies, English in movies made in England, Spanish in those made in Spain, Greek in Greek films, Ukrainian in Ukrainian films, and so on. However, in the latter case, this is not quite so, or it is better to say this has, until recently, not been the case at all, since there exists a large body of films and TV series that break this logic and instead create an association of Ukraine with the Russian language, culture, and people, erasing Ukrainians from their ancestral homeland. Instead of staying forever in the past, this colonialist policy is still very much with us and may even be gaining momentum due to the easy availability of Soviet and post-Soviet films and TV series on the internet and such platforms as YouTube.[26]

There are films whose stories unfold in one country, for example, Austria, but whose characters are played by actors from a different country, for example, France, who speak the language of that different country—French. Such films do not automatically fall under the representational mode of cinematic depopulation since the essential precondition of the latter is that the nations and cultures involved have a history of colonizer-colonized relations. Thus, Michael Haneke's *The Piano Teacher* (2001) takes place in Vienna, Austria, and three major roles are played by French actors (Isabelle Huppert as Erika Kohut, Annie Girardot as The Mother, Benoît Magimel as Walter Klemmer, all of whom speak French as well as the rest of the characters, at least in the film's international release).[27] Yet the film's representational mode is not that of cinematic depopulation, since there is no context of colonial relations between France and Austria and no body of films that consistently populate Austria with the French and erase the Austrian identity in its homeland.[28]

A textbook case of the cinematic depopulation of Ukraine on the Soviet screen is the love drama *Spring on Zarechnaya Street*, written and directed by Marlen Khutsiev and Feliks Mironer and produced by the Odesa Film Studios in 1956. Its story takes place in post-war Ukraine in a steelworker town. A young teachers-college graduate, Tatiana Levchenko, arrives in town to teach Russian language and literature to what, in a non-colonial situation, should be a grade of Ukrainian steelworkers. Yet what the viewer sees are Russian characters throughout, all speaking Russian. The only vestiges of their Ukrainian identity are their family names: Levchenko, Savchenko, Zhurchenko, Bondar, Ishchenko, Donchenko, Migulko, Revenko, Nazarenko.[29] The movie was shot in two Ukrainian cities, Zaporizhzhia and Odesa, but they come across as a Russian ethnoscape, populated by Russians. The film appropriates Ukraine, its young post-war generation portrayed as Russian, for Russia. It denies Ukrainian identity a future, reducing it to

[26] For instance, the Russian internet resource <http://film.arjlover.net/film/> offers access to some 6,174 Soviet and post-Soviet movies of all genres.

[27] [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Piano_Teacher_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Piano_Teacher_(film)) (accessed: 19.12.2022).

[28] My thanks to Argemino Barro for bringing to my attention Michael Haneke's *The Piano Teacher*.

[29] For morphological attributes of typical Ukrainian family names see: Y. Shevchuk, *Ukrainian-English Collocation Dictionary*, New York 2021, p. xvi.

invisibility. The song *The Spring Will Come*, which is the musical theme of the movie, is also about imperial appropriation. On the surface of things, it is about the sentimental attachment of the lyrical character to the street where he was born, grew up, and met his true love, and, through the street, an attachment to his homeland, for it is the entire homeland that the street is supposed to symbolize:

There are many glorious streets in the world
But I won't change my address.
You, my home street, have become
The main street in my destiny.[30]

In the reality of Soviet-occupied Ukraine at the time of the film's release and today during the all-out Russian war against Ukraine, this otherwise touching song sounds ominous, since it suggests that there is nothing wrong when the Russian viewers think of a street and a city in Ukraine as if it were Russian, it is only natural to treat Ukraine that way. It is in no small part due to films like *Spring on Zarechnaia Street* that Russians viewed then and continue to view Ukraine now as part of Russia. The colonial optic of Ukraine offered in the film has had a long-lasting effect due to the film's great popularity with the Soviet and even post-Soviet viewers, both Russian and Ukrainian. The film is often referred to as one of the most popular movies of the Thaw Period.[31] It was seen by more than 30.12 million people at the time.[32] Its continuing influence is evidenced by the fact that the Odesa Studio undertook the project of coloring *Spring on Zarechnaia Street*, originally black-and-white, and, in 2010, presented it to the Ukrainian public at a special screening with a great fanfare.

Cinematic depopulation in the Post-Soviet era

The cinematic depopulation of Ukraine continued to be widely used after the collapse of the Soviet Union in 1991. This strategy marks not some marginal movies or directors but those that enjoyed great popularity and even became emblematic of their time, models for emulation by the younger generation of filmmakers. It is this status that the movies by Kira Muratova both before and after 1991 have enjoyed. Muratova depopulates Ukraine most consistently. With some exceptions, the stories of her films unfold in Ukraine, in the Ukrainian city of Odesa, to be precise.[33] All the characters are Russians or Little Russians on the threshold of Russification. By their narrative, senses, cultural content, and language, her films are Russian stories unfolding in a Ukraine devoid of any meaningful civilizational presence of Ukrainians and represented on the screen as an essentially Russian ethnoscape. Muratova invites the iconic Russian actors Oleg Tabakov,

[30] <https://teksty-pesenok.ru/rus-nikolaj-rybnikov/tekst-pesni-vesna-na-zarechnoj-ulice/1875175/> (accessed: 27.11.2012), my translation.

[31] https://uk.wikipedia.org/wiki/Весна_на_Зарічній_вулиці (accessed: 27.11.2012).

[32] <https://kp.ua/culture/257708-v-odesse-vpervye-v-myre-proshla-premera-tsvetnoho-fylma-vesna-na-zarechnoi-ulytse> (accessed: 27.11.2012).

[33] Muratova's 1994 love drama *Passions* might be an exception.

Alla Demidova, Renata Litvinova, Nina Ruslanova and others to play lead roles. Ukrainian actors like Natalia Buzko, Heorhii Deliiiev, Uta Kilter, Oleksandra Svenska and even Bohdan Stupka (*Two in One*, 2007), the most iconic Ukrainian film and theater actor of the last thirty years, speak Russian and therefore appear to be Russian in her films.

It would be inaccurate to maintain that there are no Ukrainians in the body of Muratova's movies, although the mode of their representation is informed by the logic of the cinematic depopulation, partial or complete. In *The Long Farewell* (1971), whose plot also unfolds in Odesa, nobody at all speaks Ukrainian most probably because, according to the widespread imperial myth, Odesa is a "historically Russian city."^[34] In her *Asthenic Syndrome* (1989) and *Two in One*, the macaronic mixture of Ukrainian with Russian known as surzhyk is sometimes used. An episodic character in *Chekhov's Motifs* (2002) out of the blue parodies the Ukrainian modernist poet Pavlo Tychyna and, with him, the Ukrainian language as such. Muratova's Ukraine is in fact Russia. One is hard pressed to hear Ukrainian voices in her films and if they do sound, they are voices of the socially marginalized. Muratova's filmmaking has been hailed both in Russia and, strangely, but not unexpectedly, in Ukraine. She did not consider herself to be a Ukrainian filmmaker.^[35]

Muratova has her followers among a younger generation of Ukrainian filmmakers such as Eva Neiman and Aleksandr Shapiro. Shapiro places the action of most of his movies in Kyiv, Ukraine, including such films as *Tsykuta* (2002), *Traveler* (2004), *Happy People* (2005), *Without Porno* (2007), and *Casting* (2008), *Dnieper* (2010), *The Last Day of the Euro Cup* (2013).^[36] In all of them, Ukraine is depopulated, their characters are in effect Russian colonists who live in Kyiv, not Ukrainians. At the end of Shapiro's movie *Dnieper*, the name of the country's main river is uttered with pathos in several languages including Russian. Ukrainian, however, is not one of them.

Eva Neiman's *By the River* (2007) takes place in Berdychiv, the same one that appears in Askoldov's *Commissar*,^[37] the difference being that this time around it is a post-Soviet Berdychiv of the 2000s, yet once again completely cleansed of Ukrainians and depicted as a provincial corner of the Russian cultural and geographic space. The real

[34] This imperial mythology is debunked by Zéev (Vladimir) Zhabotynskii, a prominent Zionist leader born in Odesa:

Even if it was a city in Russia and in my time very Russified in language, Odesa was not really a Russian city. Nor was it a Jewish city, though Jews were probably the largest ethnic community, particularly when one takes into account that half of the so-called Russians were actually Ukrainians [...]

The quote is taken from: P. Herlihy, *Odessa: a History, 1794–1914*, Harvard 1986, p. 250.

[35] In a phone conversation with me in spring of 2005 on the occasion of her retrospective at the Lincoln Center Film Society in New York City, she asked, "Why would the Ukrainian Film Club at Columbia University take interest in my films? They are all made in Russian, aren't they?"

[36] https://uk.wikipedia.org/wiki/Шаніпо_Олександр_Борисович (accessed: 5.12.2022).

[37] In reality, *Commissar* was shot in the city of Kamianets, located in the southwest of Ukraine.

geography of the city seems to be of no importance to the director; it is defined by the Russian language spoken by all the characters – the seventy-year-old protagonist and her mother who go out for a walk. The viewer perceives the city they live in as a Russian ethnoscape. Thus, depopulated of Ukrainians, Berdychiv is cinematically appropriated for the colonizer as a Russian city. The effect of depopulation is reinforced by the fact that the lead roles are played by the well-known Russian actors Nina Ruslanova and Marina Politseimako.

The colonialist nature of the representational mode of cinematic depopulation becomes apparent when one applies it to other countries. Can one, as a matter of thought experiment, imagine a French movie with a Paris where everybody speaks only German, an Indian movie with a Mumbai where everybody speaks only Mandarin, a South Korean movie with a Seoul whose inhabitants speak only Japanese, a Greek movie where Athenians speak only Turkish, a Russian movie with a Moscow whose inhabitants speak American English and so on? These questions seem rhetorical. Such movies are conceivable in the genres of science fiction or in some kind of dystopia, but not as the norm or a representational canon. Otherwise, the viewer would rightly conclude that Paris has again been occupied by the Germans, Mumbai is for some reason occupied by the Chinese, Seoul by the Japanese, Athens by the Turks, and Moscow by the Americans. Such a cinematic depopulation of these spaces and its presentation as the norm of cultural production would provoke a scandal in French, Indian, South Korean, Greek, or Russian societies.

However, this representational norm formed in the Soviet era has so far caused no objections among Ukrainian viewers, criticism among film critics, or desire to problematize and deconstruct it among film scholars both in Ukraine and outside. It is to the strategy of the cinematic depopulation of Ukraine that the imperial myths of Kyiv, Odesa, Kharkiv and other Ukrainian cities as “naturally Russian-speaking” owe their persistence. Dozens of movies and TV series have been made over the period of Ukraine’s independence where the action takes place in Ukraine without Ukrainians, without any visual cues of Ukrainian culture, without Ukrainian advertisements, street names, signs of institutions, license plates, and other attributes of the *linguistic landscape* indispensable for any other independent country as opposed to a colony.^[38] The specific structure of the linguistic landscape has a direct bearing on the cinematographic ethnoscape. It can serve as a powerful enhancement of the latter if both represent one and the same national culture, in our case study, Ukrainian. Such an alignment is the norm for a non-colonial situation or a nation that achieved complete decolonization. In a colonial setting, linguistic landscape clashes with

[38] Linguistic landscape is understood here as the “visibility and salience of languages on public and commercial signs in a given territory or region.”

R. Landry, R.Y. Bourhis, *Linguistic Landscape and*

Ethnolinguistic Vitality. An Empirical Study, “Journal of Language and Social Psychology” 1997, no. 16(1), p. 23.

the ethnoscape when the former represents the colonizer's culture within the topography of the colony. Such a contradiction between language and place is a salient feature of cinematographic depopulation as a representational mode.

Cinematographic depopulation in today's post-Soviet context has been legitimized by the business practice that I will, for lack of a better word, call the *Lozhkin doctrine* or the assertion that the Ukrainian-language cultural content does not sell. In the second half of the 1990s, Kharkiv-based businessman Borys Lozhkin founded the United Media Holding Group, a conglomerate that subsequently became one of the biggest in Europe and included printed press, radio, television, and the internet, as well as the publishing rights for such international magazines as "Forbes" and "Vogue." Not a single product of his media empire was made in Ukrainian because, as Lozhkin notoriously claimed, a Ukrainian-language product does not sell in Ukraine, even Ukrainian consumers allegedly do not buy it. Therefore, his consistent refusal to produce Ukrainian content was informed not by his animus for things Ukrainian but simply by commonsense economic calculations.[39] The aforementioned Ukrainian cities that are "naturally and historically Russian-speaking" are perceived that way only because Russians who populate them speak for and about Ukrainians, while Ukrainian voices are silenced.

This business philosophy was also motivated by the desire to sell movies and TV series that presented Ukraine without Ukrainians in the much larger, and therefore more profitable, market of the so-called Commonwealth of Independent States, a Russian imperial shorthand for the territories of the former USSR, where Russian continued to be widely spoken. As was explained to me on more than one occasion by Ukrainian filmmakers who made such films, in addition to shooting them all in Russian, the linguistic landscape they presented also had to be by all means Russian, not Ukrainian, since the Ukrainian street and commercial signs, license plates, advertisements, and other similar things irritated and repelled Russian audiences.

Another often-heard justification for not using Ukrainian in film dialogues is the assertion that nobody speaks it and using it would be in contradiction with the objective reality of Ukraine, the implication here being that filmmaking ought to reflect that objective reality rather than create a reality of its own. The *objective reality argument* is colonial in its essence and is invoked only to legitimize the imperial mythology implanted in the viewers' minds that the Ukrainian language is not spoken in Ukraine. When reality contradicts this mythology, the quasi-reality of the "historically Russian Kyiv, Odesa, Kharkiv, Sevastopol, etc." is then manufactured on screen. Meanwhile, the reality in Ukraine has

[39] https://galinfo.com.ua/news/ukrainomovna_pre-sa_nevygidna__glava_ap_lozhkin_164510.html (accessed: 5.12.2022).

always been different from imperial mythology. According to the latest Ukrainian population census of 2001, 67.5% (+2.8%)[40] of Ukrainian citizens declared Ukrainian to be their mother tongue and 29.6% (-3.2%) Russian.[41] In the Province (Oblast) of Odesa, 46.3% (+5.1%) of citizens declared Ukrainian to be their mother tongue, while 41.9% (-5.2%) Russian; in the Province of Kharkiv, this correlation was respectively 53.8% (+3.3%) and 44.3% (-3.8%),[42] in the city of Kyiv it was 71.1% (+14.5%) and 25.3% (-15.8%).[43] However, the viewer of Soviet and even post-Soviet films comes away with an impression that Ukraine is populated not by Ukrainians but by Russians. Such a rhetorically fabricated Ukraine implanted in the mass imagination is the very simulacrum that Jean Baudrillard wrote about: “To simulate is to feign to have what one doesn’t have. [...] simulation threatens the difference between the “true” and the “false,” the “real” and the “imaginary.”[44]

The practice of cinematographic depopulation proved to be so successful and effective that many generations of Soviet and even post-Soviet consumers of film products were conditioned to react to the Ukrainian language in movies as something “unnatural,” “phony,” and contradicting the reality of life. The colonial paradox here is the Ukrainian film and TV content production industry appears to be more and more at odds with the pronounced tendency of the growing number of citizens who switch to Ukrainian and the concomitantly decreasing numbers of Russian-speakers in the country. Thus, in August 2020, 73.4% of Ukrainian citizens considered Ukrainian to be their mother tongue and 22% Russian.[45] According to the more recent national poll published in late March 2022, 77% consider Ukrainian to be their mother tongue, while 20% consider it to be Russian.[46]

New forms of cinematic depopulation on television

After the Soviet collapse, the depopulation of Ukraine continued and assumed new forms in TV content production both in Russia and Ukraine. This representation mode was widely used in Ukrainian movies and series meant not so much for the national but foreign market, which comprised all the former republics of the defunct USSR and the Russian-speaking consumer in the Soviet diaspora in such countries as the United States, Canada, and Israel. A typical representative of the long list of such titles is the love drama *The Button*, directed by Volodymyr Tykhyi and written by Irena Rozdobudko. In it, Kyiv is a completely

[40] The corresponding value of the 1989 census is given in parentheses, where a plus sign indicates an increase and the minus sign a decrease.

[41] <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/> (accessed: 5.12.2022).

[42] <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/kharkiv/> (accessed: 5.12.2022).

[43] http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/city_kyiv/ (accessed: 5.12.2022).

[44] J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor 1994, p. 3.

[45] That is according to the public opinion poll conducted by the Ilko Kucheriv Democratic Initiatives Fund and the Razumkov Center, <https://prostirsvo-body.org/img/ck341/plugins/filemanager/browser/default/images/Stan.pdf> (accessed: 5.12.2022).

[46] https://ratinggroup.ua/research/ukraine/language_issue_in_ukraine_march_19th_2022.html (accessed: 5.12.2022).

Russian city, and if one hears a Ukrainian word, it is usually presented as an exoticism that is phonetically Russified.

The first episode of the popular Russian series *Silver Spoon* (2014) begins with immediately recognizable views of the Ukrainian capital. The National Opera House, Bohdan Khmelnytsky Street, Khreshchatyk, and Independence Square – all stake out the spatial parameters of the series. Its venue is Kyiv, but the city is not Ukrainian; it is occupied by Russian characters who speak Russian with a clear Moscow inflection, produce and operate with Russian senses and work as Russian policemen wearing Russian uniforms and insignia. The linguistic landscape is clearly and unequivocally Russian. The viewer is served this idea that the Russian colonizer had not yet translated into the reality of the year 2013 but translated it into the cinematic reality quite convincingly, if to judge things by the series popularity in Russia, Ukraine, and other countries, translated it with the participation of Ukrainian talent.[47]

Other popular Ukrainian TV series that actively resort to cinematic depopulation, whether partial or complete, are *The National Guard* «Гвардія», [48] *15 Vladymirskaiia Street* «Володимирська, 15», [49] *The Prosecutors* «Прокурори», [50] *Nikonov & Co.* «Никонов и Ко», [51] and *The Snoop* «Нюхач-2». [52] The latter was the first Ukraine-produced TV series to be streamed on Netflix. [53] Curiously, the Russian website www.kino-teatr.ru correctly describes these series, all made in Ukraine, as coming from the “near abroad” rather than from Ukraine, probably because there is little about it that is Ukrainian. All of them were released after the outbreak of Russian aggression against Ukraine in 2014.

Perhaps the most notorious and well-known recent case study of the partial cinematic depopulation of Ukraine with extraordinarily far-reaching consequences is the TV series *Servant of the People* with Volodymyr Zelensky in the lead role. Produced by Studio Kvarstal 95, founded and co-owned by Zelensky, [54] it premiered in November 2015, when Russia had already launched a war of neocolonial aggression against Ukraine and the Ukrainian territories of Crimea and Donbas had fallen under the real, as opposed to cinematic, Russian occupation. The comedy series is about a humble history teacher, Vasyly Petrovych Holoborodko, in a Kyiv secondary school who, by a quirk of fortune, is elected President of Ukraine. Ukraine in the series is presented as if it were already discursively occupied by Russians. It is populated by Russians. All principal characters speak Russian, behave and think like

[47] Seasons 1 and 2 of this Russian series were streamed on Netflix.

[48] <https://www.kinopoisk.ru/series/893995/> (accessed: 5.12.2022).

[49] <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/117193/annot/> (accessed: 5.12.2022).

[50] <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/118386/annot/> (accessed: 5.12.2022).

[51] <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/116771/annot/> (accessed: 5.12.2022).

[52] <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/107540/annot/> (accessed: 5.12.2022).

[53] <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/12/12/251805/> (accessed: 12.12.2022).

[54] https://ru.wikipedia.org/wiki/Студия_Квартал-95 (accessed: 5.12.2022).

Russians, and invoke Russian symbols and values. Russians are dominant in the Ukraine of Zelensky, which is cinematically cleansed of its indigenous people. The linguistic landscape of this series is Ukrainian inasmuch as institution and street signs are in Ukrainian. The language of dialogues is Russian. Essentially Russian characters totally dominate the government, education, business, and city streets in the series. There are no Ukrainians in the conventional sense of the word, ethnical or political. Instead, an occasional actor pretends to be Ukrainian while most, including the protagonist, sporting a recognizably Ukrainian name, does not even bother to pretend. In one emblematic dialogue, the protagonist, who as the President of Ukraine is required to read a speech in Ukrainian, the nation's official language, says in Russian, "No, I'll stay who I am and will speak Russian!"^[55] Ukrainian is used as a decoration designed to mitigate the total hegemony of the Russian language, Russian senses, values, and culture in the series. An occasional extra will utter an occasional word, phrase, or even sentence in Ukrainian as if to signify a Ukraine on the verge of complete Russification, a Ukraine alien and hostile to things Ukrainian. Other occasional extras are crude racist caricatures of Ukrainians—racism in this series, as in most TV content produced by the Studio Kvartal 95, parades as comedy. The series' authors use comedy, humor, and parody to protect their messages that are deeply colonialist and even racist against criticism. They deploy postmodernist discursive technique to make their messages acceptable to the general viewership. This strategy has been exposed concerning a different film product broadcasting Russian propaganda and Russian imperial stereotypes of Ukrainians:

The most cannibalistic ideas are wrapped in irony and even self-irony. On this principle, in essence, modern trolling is based. Putin and the stars of his agitprop like Vladimir Solovyov, Dmitry Kiselev, Maria Zakharova and Margarita Simonyan, among others, have proven themselves to be masters of the genre. The inability to distinguish the statement of a view from a parody of it and vice versa has become known in internet jargon as "Poe's law:" "without a clear indicator of the author's intent, every parody of extreme views can be mistaken by some readers for a sincere expression of the views being parodied."^[56]

The public reception of the TV series "*Servant of the People*" indicates that Ukrainian society is still deeply beholden to Russian culture and its imperial values/anti-values. The series undeniably colonialist messages including Ukraine as the country populated by caricatures of Ukrainians, messy and chaotic Ukrainian politics as a function of Ukrainians' inability for self-government, and others provoked scathing criticism by scholars, journalists, and analysts together with accusations

[55] <https://www.svoboda.org/a/27470700.html> (accessed: 5.12.2022).

[56] M. Lipovetsky, *Brother 2 as a political melodrama. Twenty years later, Balabanov's film serves to justify war with Ukraine*, https://russiapost.info/society/brother_2 (accessed: 5.12.2022).

of Ukrainophobia,[57] of denigrating the Ukrainian language, identity, and national dignity.[58] However, the general Ukrainian viewership proved so well-conditioned by such colonialist representations of their culture that yet another instance of cinematographic depopulation of Ukraine provoked no protests in larger society. On the contrary, the series went on to its second and third seasons and proved so wildly popular that it became a universally shared view among political observers in Ukraine and abroad that the series propelled Volodymyr Zelensky from the fictional to the real office of the President of Ukraine four years later by an unprecedented landslide victory of 73%.

The representational mode of cinematic depopulation is a variety of cultural aggression aimed at erasing a colonized nation, its identity, language, and culture from its historical territory and at the discursive occupation of its territory by the imperial culture as if that territory were part of its own living space. It relies on a set of strategies that include: (1) replacing the language of the colonized with that of the colonizer, or (2) replacing the language of the colonized with an expressively limited and socially stigmatizing macaronic mixture (surzhyk); (3) deploying demeaning racist stereotypes of the colonized people as a reductionist representation of their identity and thus encouraging the viewers to reject their own cultural selves and “voluntarily” embrace the imperial culture as superior, more modern, and prestigious; (4) cleansing the linguistic landscape of the colonized of all visual cues of their culture and marking the landscape with visual cues of the imperial culture; (5) populating the colony with characters that are cinematographic equivalents of colonial settlers, bearers of the imperial identity. Cinematic depopulation implants into the consciousness of the viewer, both imperial and colonized, the idea that it is possible to imagine the colony without its indigenous population, without its indigenous culture, language, and stories.

Ukraine and Ukrainians have not been the only targets of this form of cultural aggression. It is not inconceivable that other former and current Russian colonies, such as Belarus, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tadjikistan, etc., received similar treatment in Russian films of the Soviet and post-Soviet periods. It is the consistent depopulation of the Crimea of its indigenous Crimean Tatars on the Soviet silver screen that enables the Kremlin propaganda today to aggressively peddle the idea of Crimea’s sacrality to the Russian self-vision, another imperial fabrication that is reiterated both in Ukrainian and Western media often without due critical examination and factual verification.

Conclusion

[57] https://web.archive.org/web/20170206172143/http://vgolos.com.ua/articles/ukraina_bez_ukraint-siv_yak_naslidok_patriotychnoi_rusyfikatsii_228406.html (accessed: 5.12.2022).

[58] <https://web.archive.org/web/20161013144746/http://www.nasze-slowo.pl/пострелволюційна-патріотична-русифік/> (accessed: 5.12.2022).

The cinematic depopulation has been and continues to be an element of hybrid aggression, information war, and neocolonialism, meant to conquer Ukraine, not by military but cinematic and discursive means, and, in doing so, prepare its physical occupation, its re-colonization.

BIBLIOGRAPHY

- First J., *Ukrainian Cinema. Belonging and Identity During the Soviet Thaw*, London – New York 2015
- Kappeler A., *Mazepintsy, Malorosy, Khokhly: Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire*, [in:] *Culture, Nation, and Identity. The Ukrainian-Russian Encounter (1600–1945)*, eds. A. Kappeler et al., Edmonton 2003, pp. 162–181
- Liber G.O., *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, London 2002
- Shevchuk Y., *Linguistic Strategies of Imperial Appropriation. Why Ukraine Is Absent from the World Film History*, [in:] *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, eds. L.M.L. Zaleska Onyshkevych, M.G. Rewakowicz, Armonk, NY 2009, pp. 359–374
- Shkandrij M., *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*, Montreal – Kingston 2001
- Smith A., *Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity*, [in:] *Cinema and Nation*, eds. M. Hjort, S. MacKenzie, London – New York 2000
- Thompson E., *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*, Westport, CT – London 2000

Triada obrazów akwaticznych jako podstawa integralności kompozycji filmu dokumentalnego Ołeksandra Awszarowa i Switłany Rudiuk Wasz Wasyl

ABSTRACT. Mychajłowa Tetiana, *Triada obrazów akwaticznych jako podstawa integralności kompozycji filmu dokumentalnego Ołeksandra Awszarowa i Switłany Rudiuk Wasz Wasyl* [The triad of aquatic images as the basis for the compositional integrity of Oleksandr Avsharov and Svitlana Rudiuk's documentary film *Yours, Vasy!*]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 49–56. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.3>.

The article is dedicated to analysing the compositional integrity of Oleksandr Avsharov and Svitlana Rudiuk's documentary *Yours, Vasy!* (2019) through the prism of key aquatic images, including the city flood from the archival materials of Kyiv from 1970, dirty water from the poet's sister's dreams and the flood, stream and sea from Stus's poetry (Ще до жнив не дожив..., Із циклу «Забуттям», Костомаров у Саратів). On the basis of these aquatic images, represented by key textual messages, the plot of the film is schematically arranged in a triad, which in turn plays the role of a graphic image of a mountain – a symbol of the poet's steadfastness and victory. Attention is also drawn to the rich symbolism of the images, the skillful intertwining of the visual and auditory, the past and the present, thanks to which the image of the Stus seems alive and modern, which is what the filmmakers wanted to achieve.

KEYWORDS: Vasy! Stus, Oleksandr Avsharov, Svitlana Rudiuk, Stepan Burban, the film *Yours, Vasy!*, Ukrainian literature, Ukrainian documentary cinema, images of flood, sea and stream, image of mountain

Wasz Wasyl (2019) to dokumentalny film Ołeksandra Awszarowa i Switłany Rudiuk o wybitnym XX-wiecznym ukraińskim poecie, Wasylu Stusie (1938–1985), który zginął w sowieckim obozie koncentracyjnym. Warto zauważyć, że nie jest to pierwszy dokumentalny film ogniskujący swoje zainteresowanie na jego postaci. Poecie poświęcone zostały i inne utwory, między innymi trylogia dokumentalna *Czarna świeczka*[1] *rozjaśnia drogę. Pamięci Wasyla Stusa* (ukr. Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса) Stanisława Czernilewskiego (1992), dokument *Wasyl Stus. Fenomen „doby”* Serhija Aczyniana (2014), film krótkometrażowy *Dzień Niepodległości. Wasyl Stus* Antona Szczerbakowa (2016)

[1] Tytuł filmu nawiązuje do linijek wiersza Stusa *Już we mnie bóg się rodzi...* (ukr. В мені уже народжується Бог, na pol. przeł. A. Korniejenko) z tomiku *Wesoły cmentarz*. Należy również zauważyć,

że obraz świecy jest jednym z kluczowych elementów twórczości poety, występuje w niej jako symbol ludzkiego życia i duszy.

itp. W 2019 r. odbyła się też premiera fabuły Romana Browka *Zakazany*. Wszystkie te prace filmowe świadczą o niezbędności zrozumienia drogi życiowej pisarza, który stał się symbolem ukraińskiej niezłomności, oraz wyrażają potrzebę nowoczesnej refleksji nad jego osobowością i poezją, a w szczególności wskazują na ich duży ekranowy potencjał. Nie dotyczy to zresztą tylko tego przypadku. Jak twierdzi krytyk sztuki Zoja Alfiorowa, odniesienia do biografii Tarasa Szewczenki czy Wasyla Stusa i im podobnych „spowodowane są pragnieniem zrozumienia przez ukraińskich filmowców historii kraju i jego przywódców jako historii stworzenia tego systemu wartości, który kształtuje naród dzisiaj” [2].

Switłana Rudiuk, autorka scenariusza i reżyserka filmu *Wasz Wasyl*, odpowiadając na pytanie, dlaczego postanowiła kręcić właśnie o Stusie, wspomina, że jego wierszami interesowała się od dzieciństwa i kiedy pojawiła się propozycja zrobienia obrazu o poecie, potraktowała to jako okazję do głębszego poznania jego biografii [3]. Interesującą i ważną z punktu widzenia badacza okoliczność stanowi fakt, że film stworzyli ludzie, którym epoka sowiecka znana jest raczej z historii niż z własnego doświadczenia, na co słusznie zwraca uwagę prezenterka radiowa Natalia Hrabczenko [4]. Tak więc *Wasz Wasyl* jest właściwie współczesnym odczytaniem twórczości Stusa, odzwierciedlającym specyfikę odbioru jego postaci przez młodych twórców, a jego forma – film dokumentalny – pozwala przybliżyć widzowi obraz żywej osoby [5], unikając jednocześnie nieścisłości typowych dla filmów fabularnych. Takie zbliżenie obrazu Stusa do widza staje się możliwe głównie dzięki fragmentom wywiadów [6] z jego rodziną i przyjaciółmi, w których

[2] Z. Alfiorowa, „*Nowe*” ukrajins’ke kino w konteksti *suczasnogo audiovizualnoho mystectwa*, „Wisnyk Kyjiws’koho Nacionalnoho Uniwersytetu Kultury i Mystectw” 2020, nr 3(2), s. 216.

[3] O. Badiuk, „*Wasz Wasyl*”, *dni lytowskoho kino ta festywal „Kyjiw”*, Kinotrendy [program radiowy], Ukrainskie radio [nadano 13 grudnia 2020], <https://www.youtube.com/watch?v=RwPss2K9EDY> (dostęp: 1.12.2022).

[4] N. Hrabczenko, O. Charczenko, *Premjera dokumentalnoho filmu „Wasz Wasyl”. Za szczo borowsia i jak zahynuw Wasyl Stus [Interwju zi Switłanoju Rudiuk i Stepanom Burbanom]*, Majsternia [program radiowy], Radio „Kultura” [nadano 1 września 2020], <http://www.nrcu.gov.ua/schedule/play-> (dostęp: 30.11.2022).

[5] Warto zaznaczyć, że twórcy filmu postawili sobie za cel, jak wielokrotnie zauważa Rudiuk, „poka-zać Stusa jako współczesnego człowieka” – zob. *Obhownennia filmu dokumentalnoho „Wasz Wasyl” z reżyserkoju Switłanoju Rudiuk* (2022), Lwiwskij municypalnyj mysteckyj centr, <https://www.youtube.com/watch?v=tOFoPp3k-14> (dostęp: 11.12.2022).

Równie ciekawe jest, że w wywiadach często używają tylko imienia Stusa, bez bardziej ustalonej konstrukcji „Wasyl Stus”, co wskazuje na postrzeganie przez nich poety jako swego dobrego przyjaciela, naszego współczesnego – zob. N. Hrabczenko, O. Charczenko, *Premjera...*

[6] Wspomnienia tych, którzy znali Stusa osobiście, udokumentowane są przede wszystkim i opublikowane po ukraińsku w: *Wasyl Stus w życiu, wspomnieniach, twórczości i ocenach współczesnych* (red. O. Zinkewycz, M. Francużenko, 1987); *Nie przestałem lubić swego niepokoju...* (ukr. *He відлюбує свою тривогу ранню...*, przekł. filologiczny – T.M.); *Wasyl Stus – poeta i człowiek: wspomnienia, artykuły, listy, wiersze* (red. O. Oracz, 1993); *Nieczuralny Stus w 2 częściach* (red. B. Podhirnyj, 2002–2003); *Wasyl Stus: Poeta i Obywatel. Księga wspomnień i przemyśleń* (red. W. Owsijenko, 2013) itd. Wspomnienia o poecie w analizowanym filmie w dużej mierze „powtarzają” to, co zostało opublikowane w wymienionych książkach, jednocześnie dzięki komponentowi wizualnemu

pojawia się on przede wszystkim jako ojciec, brat, przyjaciel, a dopiero potem jako genialny poeta, którego wkład w kształtowanie się narodu ukraińskiego był znaczący.

Podstawą kompozycji analizowanego filmu jest szereg kluczowych obrazów akwaticznych, które pojawiają się w tle opowieści o Stusie. Zaznaczyć przy tym należy, że nie pełnią one funkcji dominanty filmowego portretu poety[7], łączą tylko części filmu, wzbogacając go dodatkowymi znaczeniami. Dominantą filmowego portretu jest tu raczej niezwykła osobowość Stusa, która w znaczący sposób zdeteminowała jego drogę życiową.

Obrazy akwaticzne przedstawione w filmie warunkowo można ułożyć w symboliczną triadę: obraz powodzi miejskiej z archiwalnych materiałów filmowych Kijowa, obraz brudnej wody ze snu siostry poety i obraz wody obecny w poezji Stusa, w taki czy inny sposób wybrzmiewający z ekranu. Przyjrzyjmy się szczegółowo każdemu z nich.

Obraz powodzi miejskiej

Najbardziej oczywistym obrazem wody w filmie jest powódź w Kijowie z 1970 r. Co ciekawe, wątek natury, jak mówi Rudiuk, nie pojawił się w utworze od razu, ale dopiero na etapie układania historii Stusa[8], co może świadczyć o poszukiwaniu przez reżyserów sposobów nadania kompozycji integralności. Skojarzenia z wiosennym wylewem rzeki, dzięki czarno-białym kadrom, tworzą wizję brudnej wody zmywającej wszystko na swojej drodze, wypełniającej sobą przestrzeń, która do niej nie należy[9] – między innymi: przestrzeń pustego parku. Woda, symbol życia, w tej realizacji miejskiej powodzi – właściwie zalewającej wszystko, jest ucieleśnieniem bezbronności człowieka wobec sił natury: zauważalny jest brak ludzi w kadrze.

Obraz brudnej wody ze snu Marii Stus

Nagranie z miejskiej powodzi rezonuje ze wspomnieniami snu siostry poety o brudnej wodzie, do której wpada jej brat w przeddzień obiecanego widzenia w łagrze:

Widzę go, widzę Wasyla już blisko, pod samymi drzwiami, obok mnie – a potem Wasyla już nie ma. I tak płynie woda, jakaś brudna woda,

i dźwiękowemu opowieści te stają się wyraźniejsze i bardziej skondensowane, ożywiając drogę poety i jego bliskich.

[7] Więcej o dominantach konstrukcyjnych zob. S. Wysłouch, *Poezja na ekranie: nowy gatunek filmowego dokumentu*, [w:] idem, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

[8] *Obhoworennia filmu...* Więcej zob. „Woda to żywioł najbliższy człowiekowi”: rozmowa ze Switłaną Rudiuk o specyfice konstruowania obrazu Wasyla Stu-

sa w filmie dokumentalnym Wasz Wasyl (ukr. „Вода – найбільш близька для людини стихія”: розмова зі Світланою Рудюк про особливості конструювання образу Василя Стуса у документальній стрічці *Ваш Василю*); publikacja przewidywana w: „Stusoznawci Zoszyty” (ukr. „Стусознавчі зошити”) 2023, nr 9.

[9] Jednocześnie nawiązuje do katastrofy kureniewskiej, ujęcia której są również przedstawione w filmie (zob. „Woda to żywioł najbliższy człowiekowi”...).

Kompozycja filmu jako triada obrazów kluczowych

taka brudna woda płynie. I on wpadł do tej wody i popłynął, popłynął, popłynął. A potem niby woda jest czysta, czysta, czysta. Zgadza się: przyjeżdżam na widzenie, jestem już blisko, ale nie zezwolili nam się zobaczyć[10].

Uwidacznia się w ten sposób zimny i wrogi żywioł – siły zła. Poeta, próbując przepłynąć, desperacko z nimi rywalizuje. Ponadto w analizowanym obrazie wykorzystano fragment filmu *Czarna świeczka rozjaśnia drogę*, między innymi ujęcia wąskiego, ciemnego kanału (brudnej wody?) i czarnego tunelu, do którego wpływa Łódź, co kojarzy się z obrazem trumny, śmierci – rzeka życia zmierza ku końcowi.

Obraz wody w poezji Stusa

Obraz wody w poezji Stusa realizuje się przede wszystkim w muzycznym motywie przewodnim filmu *Jeszcze do żniw nie dożył...* (ukr. *Ще до жнив не дожив*, na jęz. polski przeł. A. Nowak[11]), który powstał na podstawie wiersza poety o tym samym tytule, napisanego 5 października 1965 r.[12] Według Rudiuk, natychmiastowo stało się dla niej zrozumiałe, że ten wiersz całkowicie pokrywa się z główną ideą filmu i dlatego powinien stać się podstawą przyszłej ścieżki dźwiękowej[13]. W innym wywiadzie reżyserka podkreśla: „Zależało nam na tym, żeby mieć w filmie własne brzmienie, żeby było ono nowoczesne i współgrało z myślami młodych ludzi”[14]. Autorem ścieżki dźwiękowej został Stepan Burban, założyciel projektu muzycznego *Palindrom*[15]. Po raz pierwszy fragment piosenki pojawia się już na początku filmu[16]. Rozbrzmiewa ona także w punkcie kulminacyjnym opowieści o poecie podczas wizualnej destrukcji gór z charakterystycznym śpiewem wokalisty przechodzącym w gardłowy krzyk. W dodatku wiersz ten naprawdę doskonale dopasowuje się do koncepcji filmu, przywołując wiele wspomnień i przemyśleń bohaterów, a przede wszystkim trafnie ilustrując przeżycia samego Stusa. Dla przykładu słowa „Dotychczas – nie skończyłem kochać, i nie żyłem, i nie żałuję” (ukr. „Доти – не долюбив, і не жив, і не жаль”, przekł. filologiczny – T.M.) są powta-

[10] *Wasz Wasyl*, reż. O. Awszarow, S. Rudiuk (2019), https://www.youtube.com/watch?v=xRrOnm_1p4Y&t=14s (dostęp: 7.12.2022).

[11] W. Stus, „*Ten jeszcze jeden okrucz Ukrainy...*”,

przeł. A. Nowak, wstęp W. Mokry, Kraków 2011, s. 157.

[12] W. Stus, *Twory u 4 tomach 6 knyhaeh*, red.

M. Kociubyńska, t. 1, kn. 2, Lwów 1994, s. 128. Nawiasem mówiąc, wiersze Stusa są niezwykle muzyczne, czemu niewątpliwie sprzyja wrażliwy słuch poety, a co za tym idzie liczne aliteracje w jego wersach, ich ogólna melodyjność (więcej o tym zob. T. Mychajłowa, *Muzyczny świt poezji Wasyla Stusa*, „Stusoznawcy Zoszyty” 2019, nr 5, s. 78–91). To wszystko wraz z głęboką treścią sprawia, że teksty Stusa są interesujące dla współczesnych muzyków, którzy na ich

podstawie tworzą różne piosenki (zob. N. Belczenko, „*Niech będzie śpiew błogosławiony!*” *Muzyka w życiu i twórczości Wasyla Stusa*, „Forum Artystyczne” 2020, t. 3, s. 51–60). Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że pomimo tak bogatego materiału muzycznego adaptującego wiersze poety napisom końcowym do filmu *Wasz Wasyl* towarzyszy zupełna cisza.

[13] *Obhoworennia filmu...*

[14] O. Badiuk, *Wasz Wasyl...*

[15] *Ne dożyw (OST Wasz Wasyl)* (2019), *Palindrom* (Stepan Burban), <https://www.youtube.com/watch?v=vYTS66woLvw> (dostęp: 15.12.2022).

[16] Więcej o tym w: „*Woda to żywioł najbliższy człowiekowi*”...

rzane w piosence kilka razy z rzędu i nawiązują do myśli syna poety o tragedii niespełnienia się w zawodzie.

W kontekście obrazów akwaticznych wiersz *Jeszcze do zniw nie dożył...* ważny jest przede wszystkim z powodu wspomnienia powodzi. Pojawia się ona właściwie na końcu utworu – jako swego rodzaju rozwiązanie i symbolizuje zwycięstwo w walce:

Finał oryginału wiersza Stusa

Przekład filologiczny – T.M.

По роках, по кістках,
по обмерзлих гробах
витрамбовує повінь
для річища шлях[17].

Przez lata, przez kości,
przez zamarznięte groby
powódź ubija
dla strumienia szlak.

Powódź z tekstu piosenki rezonuje również z archiwalnymi nagraniami powodzi w Kijowie z 1970 r., które bezpośrednio ukazują wizualnie obraz wody, tworząc w ten sposób całość analizowanego dzieła.

Oprócz obrazu powodzi ze ścieżki dźwiękowej obraz wody rozbrzmiewa w innym wierszu Stusa, czytany jego głosem. Chodzi, między innymi, o nałożenie na muzykę recytacji wersów *Naucz się czekać, druhu...* (ukr. *Вчися чекати, друже...*, przeł. W. Woroszyński[18]) – trzeciego wiersza z cyklu „*Zapomnieniem*” (ukr. *Из циклу „Забуттям”*, przeł. M. Gaczkowski[19]) z marca 1969 r., wchodzącego w skład tomiku *Zimowe drzewa* (ukr. *Зимові дерева*[20]). Tym razem obraz wody jest reprezentowany przez morze: „Jeszcze dusza człowieka / drży jak morze...” (ukr. „Ще людська душа / дрижить, як море...”[21]). Samo słowo *morze* powtarza się echem, dopóki nie znika. Ważne jest także, że w tym czasie na ekranie pojawiają się kadry z ponownego pochowku Wasyla Stusa, Jurija Łytwyna i Ołeksy Tychogo. Według reżyserów „ci ludzie również stali się częścią naturalnego zjawiska, ponieważ wszyscy szli jak morze i podobnie do fali nieśli trumny tych trzech dysydentów”[22]. W taki sposób obraz akwaticzny ujawnia się w sposób symboliczny i może powodować głębszą recepcję widza.

Także w filmie trochę wcześniej w podobny sposób wybrzmiewają linijki cyklu wierszy Stusa *Kostomarow w Saratowie* (ukr. *Костомаров у Саратові*) z tomiku poetyckiego *Zimowe drzewa*. Co ciekawie, wyraźnie ujawnia się w nich wątek czekania, żeby powtórzyć się już we wspomnianych wersach *Naucz się czekać, druhu...*:

[17] W. Stus, *Twory...*, t. 1, kn. 2, Lwów 1994, s. 128.

[18] A. Korniejenko, *Poezja Wasyla Stusa*, przeł. A. Korniejenko, J. Litwiniuk, B. Nazaruk, W. Woroszyński, wstęp i tłum. artykułów A. Korniejenko, Kraków 1996, s. 38.

[19] W. Stus, *Wesoły cmentarz. Wiersze wybrane z lat 1959–1971*, przeł. M. Gaczkowski, wstęp M. Gaczkowski, Wrocław – Wojnowice 2020, s. 31.

[20] Idem, *Twory...*, t. 1, kn. 1, Lwów 1994, s. 54–55.

[21] Idem, *Wesoły cmentarz...*, s. 31.

[22] Zob. „*Woda to żywioł najbliższy człowiekowi*”...

Oryginalne linijki Stusa

Przekład filologiczny – T.M.

Живеш – і жди. Народжуйся – і жди.
Жди – перед сконом. Жди – у домовині[23].

Żyjesz – i czekaj. Rodź się – i czekaj.
Czekaj – przed śmiercią. Czekaj – w trumnie.

Nawiasem mówiąc, obrazy akwatywne również występują w cyklu *Kostomarov w Saratowie*, jedynie nie zostały one przeczytane z ekranu.

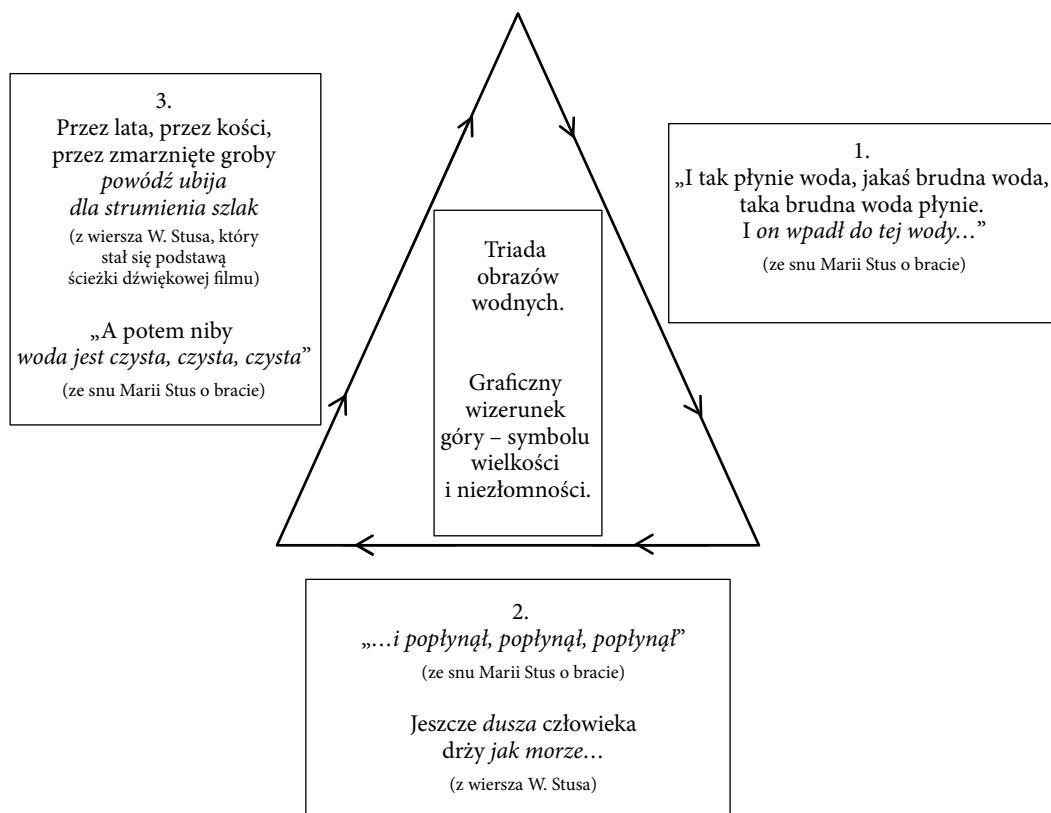
Triada i graficzny obraz góry

Wasz Wasyl zbudowany jest głównie na monologach bohaterów, którzy dzielą się wspomnieniami o Stusie, przeplatanymi zdjęciami poety, jego rodziny i przedstawicieli pokolenia lat 60. XX w. (ukraińskimi sześćdziesiątnikami), cytatami ze sprawy karnej, archiwalnymi materiałami z życia miasta tamtych czasów (z których wiele pochodzi z nagrań sowieckich świąt ozdobionych czerwonymi flagami) oraz ujęć klęsk żywiołowych, którym towarzyszy odpowiednia muzyka i głos lektora. Właściwie owa warunkowa konfrontacja pomiędzy miastem (przestrzenią ludzi) a naturą (żywym, niekontrolowanym żywiołem) może być jednym z kodów do odczytywania tego kina. Inaczej mówiąc, na ekranie widać, jak przyroda nie wytrzymuje ingerencji człowieka i rozlewa się przez powódzie, niszczy burzami to, co on stworzył[24] itp. Z takiej perspektywy poeta jawi się jako element natury[25]. Wciśnięty w imadło totalitarnego miasta z jego bezmyślnym tłumem i chaotycznym ruchem ulicznym (często obecnym w kadrze, wizualizującym zwiększone napięcie) czuje się osaczony i eksploduje (ujęcia wysadzanych w powietrze gór) z nieokiełznanym krzykiem, w którym słyhać i ból, i rozpacz, i siłę, i odzyskanie odebranej wolności. Ważny szczegół: niepokromiony poeta-góra kruszy się, ale stoi. Na tym polega jego wielkość i niezwykłość wobec systemu. Warto zauważyć, że graficznie obraz góry również przypomina triadę. A jeśli schematycznie zobrazujemy analizowane obrazy akwatywne, konstruując fabułę z kluczowych komunikatów tekstowych, to otrzymamy wykres ruchu wydarzeń zaprezentowany na rys. 1. (ruch wydarzeń zgodnie z ruchem wskazówek zegara):

[23] W. Stus, *Twory...*, t. 1, kn. 1, s. 81.

[24] Zniszczony, prawdopodobnie przez burzę, słup przy drodze oraz wyrwane z korzeniem drzewo (obrazy obecne w filmie) mogą być nawiązaniem do słów byłego pracownika służby bezpieczeństwa Wołodymyra Fed'ka (zob. m.in. początek filmu, w którym on stwierdza, że wspaniale zna się i na teoretycznej, i na praktycznej operatywnej robocie KGB), ilustrując jego wypowiedź o tym, że kagiebiści przede wszystkim pragnęli niekoniecznie „złamać” człowieka, a tylko „nadłamać” go, żeby potem móc wykorzystać do swoich celów.

[25] Stus uważał, że prawdziwy poeta jest bardzo wrażliwy na przyrodę. Przywołując *List żelazny* (ros. Охранная грамота) Borisa Pasternaka, napisał on w liście do rodziny z 4 marca 1984 r., że najcenniejsze są dla niego przemyślenia rosyjskiego poety na temat artystycznego odtwarzania tego, co już stworzyła natura. „Oznacza to, że wszystko – i obrazy, i idee, i rytm, i muzyka, a nawet składnia (nie wspominając o najbardziej rozdzierających serce wątkach naszych uczuć-psychologii) – przeniesione zostały z natury – przez czyjeś genialne ucho, nos, oko, palce, skórę, serce, duszę” [W. Stus, *Twory...*, t. 6, kn. 1, s. 460].



Patrząc na wykres, można prześledzić drogę bohatera lirycznego: jego upadek w brudną wodę – wir okrutnego życia, próby fizycznego (wysiłek pływania) oraz duchowego (dusza drży – żywa, nie zamarznięta, nie martwa) oporu i zwycięstwa nad wszystkimi okolicznościami – „powódź ubija / dla strumienia szlak”, gdzie określenia *strumień*[26] użyto jako znaku siły, a końcowego słowa *szlak* jako nadziei na przyszłość – możliwości dalszego ruchu, dalszej drogi. I takie odczytanie zbliża się do wizji reżyserskiej: „Po wybuchu [gór – przyp. T.M.] na ekranie ponownie pojawia się woda. Zgodnie z naszym pomysłem jest to symboliczny obraz tego, że teraz nie można zatrzymać twórczości poety, który został fizycznie zabity: strumień, który się przedziera, wypełnia wszystko wokół”[27] – opowiada Rudiuk. Także o zwycięstwie poety nad systemem świadczyć może oczyszczenie się brudnej wody (ze snu Marii Stus o bracie), do której on wpada.

Rysunek 1. Schematyczna fabuła filmu *Wasz Wasyl* na podstawie obrazów akwaticznych, reprezentowanych kluczowymi komunikatami tekstowymi (ruch wydarzeń zgodnie z ruchem wskazówek zegara).
Źródło: opracowanie własne.

[26] W oryginale *piuvuue*, co oznacza „duży strumień wody” i w znaczeniu przenośnym „ścieżkę lub kierunek rozwoju, ruch czegoś” (*Słownik ukraińskiej mowy: w 11 tomach*, red. I. Bilodid, t. 8, Kyjiw

1977, s. 578, <http://sum.in.ua/s/richyshhe> [dostęp: 29.12.2022]).

[27] Zob. „*Woda to żywioł najbliższy człowiekowi*”...

Film dokumentalny *Wasz Wasyl* jest udanym przykładem nowoczesnego ponownego odczytania życia i drogi twórczej wybitnego poety Wasyla Stusa, postaci symbolicznej dla kultury ukraińskiej. Współlistnienie przeszłości i teraźniejszości (zdjęcia archiwalne przeplatane fragmentami współczesnych wywiadów), bogata gra symboli (na poziomie zarówno wizualnym, jak i dźwiękowym), świetnie dobrane fragmenty wierszy i listów poety, stworzone z talentem kompozycji muzyczne – wszystko to ożywia historię i realizuje główny cel filmu, który wielokrotnie podkreślała scenarzystka i reżyserka Switłana Rudiuk – pokazanie Stusa jako naszego współczesnego. Integralność kompozycji filmu zapewnia system obrazów akwaticznych, ułożonych w triadę, która z kolei pełni funkcję graficznego obrazu góry – symbolu niezłomności i zwycięstwa poety, którego dzieło triumfalnie powraca w naszych czasach do czytelników ukraińskich i światowych.

BIBLIOGRAFIA

- Alfiorowa Z., „*Nowe*” ukrajins’ke kino w konteksti súčasnoho audiowizualnoho mystectwa, „Wisnyk Kyjiws’koho Nacionalnoho Uniwersytetu Kultury i Mystectw” 2020, nr 3(2), s. 213–221
- Belczenko N., „*Niech będzie śpiew błogosławiony!*” Muzyka w życiu i twórczości Wasyla Stusa, „Forum Artystyczne” 2020, t. 3, s. 51–60
- Korniejenko A., *Poezja Wasyla Stusa*, przeł. A. Korniejenko, J. Litwiniuk, B. Nazaruk, W. Woroszyński, wstęp i tłum. artykułów A. Korniejenko, Kraków 1996
- Mychajłowa T., *Muzycznyj swit poezji Wasyla Stusa*, „Stusoznawcy Zoszyty” 2019, nr 5, s. 78–91
- Słownik ukraińskojj mowy: w 11 tomach*, red. I. Bilodid, Kyjiw 1970–1980, <http://sum.in.ua/> (dostęp: 29.12.2022)
- Stus W., „*Ten jeszcze jeden okruch Ukrainy...*”, przeł. A. Nowak, wstęp W. Mokry, Kraków 2011
- Stus W., *Twory u 4 tomach 6 knybach*, red. M. Kociubyńska, Lwiw 1994–1999
- Stus W., *Wesoły cmentarz. Wiersze wybrane z lat 1959–1971*, przeł. M. Gaczkowski, wstęp M. Gaczkowski, Wrocław – Wojnowice 2020
- Wyślouch S., *Poezja na ekranie: nowy gatunek filmowego dokumentu*, [w:] S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001

Non-fiction cinema of independent Ukraine

ABSTRACT. Marchenko Serhiy, *Non-fiction cinema of independent Ukraine*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 57–75. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.4>.

The article covers the thematic and genre diversity of non-fiction cinema in Ukraine, which following the country's regaining its independence in 1991, launched a reflection on previously hushed-up topics that were prohibited or covered in a tendentious manner in the Soviet period. The number of films and TV series grew, and the ideological gap between film artists and political elites (partly pro-Russian) resulted in their mass distribution being prevented. This was especially evident in the several-year delay and limits placed on showing the long-awaited series "Unknown Ukraine. Essays of Our History" (1993, NKU-Kyivnaukfilm, 144 films). Quantitative and qualitative changes in this type of cinema over the last three decades are analyzed in this article, presenting periods of its ups and downs, which are synchronized with changes in political processes in Ukraine. It shows how after the mass protests of the Euromaidan Revolution in 2014 and the beginning of the Russian-Ukrainian war, the number of such films increased significantly, providing a considerable informative and educational impact.

KEYWORDS: non-fiction cinema, documentary film, popular science film, historical and cognitive film, film biography, cinematography genres, audiovisual art, film production, media, mass media, manipulation of mass consciousness, film education

Non-fiction cinema as a genre that exists and is developing in Ukraine today combines documentary, popular science and educational films. The proposed analysis of its development comes at a time when the Russian-Ukrainian war is still ongoing. One of the latent phases of this war dates back to the Soviet era, which defined this type of cinema exclusively as propaganda. Almost all Soviet cinema was overwhelmed with ideology, which was imposed by cinematographic and party congresses. But some documentary makers were quite brave and did not follow those prescriptions, so documentary films appeared that were officially banned, for example, such positive and enlightening films as *Sonata about an Artist* (1966, directed by Viktor Shkurin), about Ivan Honchar, a painter, sculptor and collector of Ukrainian antiquities.[1] In the film *Discover Yourself* (1972) by Roland Serhienko, "[...] the philosophical reflections of Hryhorii Skovoroda sounded so modern, bold, and murderous," recalled the screenwriter Mykola Shudria, "that those who were supposed to approve the film were frightened and... covered it up." [2]

[1] D. Dzhalui, *10 Ukrainian documentaries banned in the USSR*, Radio Liberty, 20.09.2019, <https://www.radiosvoboda.org/a/desiat-zaboronennysh-film-iv-v-srsr/30173041.html> (accessed: 29.09.2022).

[2] A. Melnychuk, *Researcher by God's Grace. About Mykola Arkhypyovych Shudria*, "Day", no. 110, 27.06.2012, <https://day.kyiv.ua/article/poshta-dnya/doslidnyk-bozhoyu-mylistyu> (accessed: 29.09.2022).

In the late 1980s, censorship was relaxed slightly. The documentary filmmakers touched upon a national trauma that had been silenced for decades – the topic of the Holodomor of 1933 – of which there were very few witnesses at that time. This is how the film *Oh no, these are my guests* (1989, directed by Pavlo Farenjuk) was created: the film crew learned that an octogenarian woman who had survived the Holodomor lived in a dugout near Kyiv. They immediately went there to film her painful memories, and then began to work on the script and editing the film (from a private interview with Oleksandr Koval, the film's cameraman). The filming of *The 33rd, eyewitness testimonies* (1989) was also voluntarily delayed. Its director, Mykola Laktionov-Stezenko, began shooting the film in 1987 as a memorial to his parents (who had harvested a good crop, the director said at his anniversary party at the Cinema House, but the authorities took everything away, and his parents died of starvation). Although these films were accepted and not banned by the state cinema, they did not receive proper publicity.

This brief excursion into the specifics of Soviet documentary filmmaking demonstrates the principles of “film inhibition” that were applied later, when censorship disappeared but “censors” were still alive. It was a time when “special storages” were opened, and the pages of the periodicals showed a terrible picture of the past that asked to be shown on the screen as satisfaction. Scriptwriters could no longer be forbidden to touch on traumatic pages, but directors lacked visual material, which was mostly categorized as ‘Soviet’ in the archives. It was collected bit by bit, from the diaspora, from private collections. The production capacities of state studios were still sufficient, and despite insufficient funding, dozens of documentaries and TV series appeared that touched upon topics that had been silenced for decades. These films were admired and mostly screened in clubs, but not seen by the masses.

Perhaps the most striking example of that time is the series “Unknown Ukraine. Sketches of our history”: 144 short films on the history of Ukraine (104 titles), the history of law, the military, and medicine, produced in 1993 by the National Cinematheque of Ukraine – “Kyivnaukfilm”. These short films impartially revealed the pages of history from ancient times to Ukraine’s independence. At the premiere in the Cinema House, the assurance was given that the films of “Unknown Ukraine” would be translated into the languages of national minorities and distributed. The state commissioned the series, but something invisible hindered its distribution. Only three years later, “Unknown Ukraine” was quietly shown on one of the private TV channels ICTV, without proper advertising, deliberately at an unfavorable time, and later only in the middle of the night (in particular, on the TV channel “Novy”). The social impact of “Unknown Ukraine” was minimized and the series was subsequently forgotten.[3]

[3] S. Marchenko, *Why is “Unknown Ukraine” blocked?*, “Kino-Teatr” 2008, no. 3, pp. 3–5; idem, *The*

forgotten anniversary of the series “Unknown Ukraine: Essays on Our History” as an indicator of the state of

“What’s happening to your cinema?” Peter Wagner, an employee of the Czech Embassy, founder (2001) of the well-known Prague-based online publication *The Russian Question* (which covers the problems of the past and present of the countries that emerged from the ruins of the USSR), asked me in 2008. Peter passed away last year, as this publication sadly reports; he was a diplomat, a professional historian, and a great connoisseur of Czech documentary cinema, which contributed to the formation of the Czechs as a nation – cinema that was well supported by the State Film Fund. At the time, he sincerely wondered why, having such a variety of historical and educational documentaries, Ukrainians do not see them. Why are these films shown in the middle of the night? He commissioned me to write an article,[4] which revealed the panorama of Ukrainian documentary cinema. Almost fifteen years have passed since that publication, during which hundreds of new films have been produced: let’s identify the trends.

In order to get an idea of the parameters of Ukrainian documentary cinema during the three decades of independence, we need to collect (ideally) the titles of all these films in chronological order with annotations. This work is performed by film archives. In Ukraine, there is the Central State Film and Photo Archive of Ukraine named after H.S. Pshenychnyi (1932)[5] and the National Oleksandr Dovzhenko Center (Dovzhenko Center), established in 1994 (which is now, unfortunately, on the verge of voluntary reform, which is strongly opposed by filmmakers and the public). These film archives are united, in particular, by the Law of Ukraine on Cinematography (1998, and a newer draft law), which obliges the preservation of only “state” films. However, in the mid-1990s, private studios and TV channels began to emerge, producing strong documentary content – they account for a third, if not half, of the total Ukrainian film output – but, according to the law, these films are not included in either state film archives or catalogs. The state should be interested in preserving all “films so that the integrity of national memory is not lost, because their lifelong storage is unaffordable for individuals and producers.”[6]

Realizing that Wikisources can be used quite accurately in scientific research, let’s consider the Wikipedia article *Filmography of*

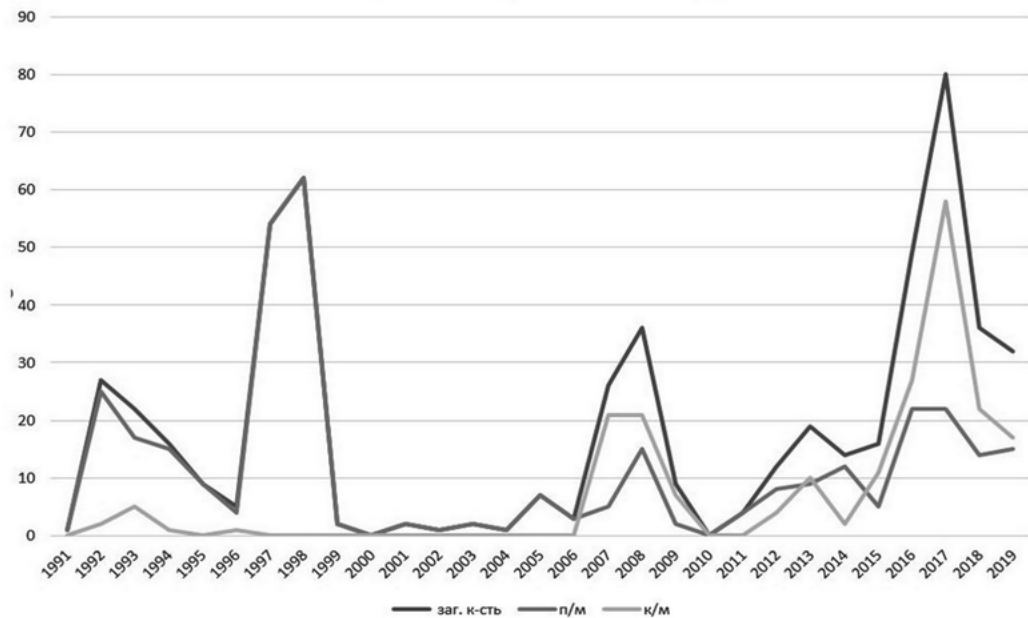
non-fiction cinema, media, film education, and society, “Scientific Bulletin of the I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television: Collection of scientific works” 2019, no. 25, pp. 50–60, <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/188208> (accessed: 29.09.2022).

[4] S. Marchenko, *History as an image: material and image. Aspects of cinematography of the history of Ukraine*, “Russian question” 2008, no. 3, <http://www.russkiivopros.com/index.php?csl=38> (accessed: 29.09.2022); *Detector media*, 16.01.2009, <https://detector.media/withoutsection/arti->

<cle/42639/2009-01-16-istoriya-yak-zobrazhennya-material-ta-obraz/> (accessed: 29.09.2022).

[5] S. Topishko, *Archive of cinematographic and photographic documents of Ukraine Central State (CDKFPA)*, [in:] *Encyclopedia of Modern Ukraine: in 30 vols*, eds. I.M. Dziuba et al., vol. 1: A, http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44806 (accessed: 29.09.2022).

[6] L. Kozlenko, *Cinema and the Germans: How Ukraine neglects its film heritage*, *LB.ua*, 3.12.2015, https://lb.ua/culture/2015/12/03/322505_kino_i_nimtsi_yak_ukraina_nehtuie.html (accessed: 29.09.2022).



Graph 1. Ukrainian non-fiction cinema of the 1990–2019 period
Source: own research.

Ukrainian Nonfiction Cinema of the 1990s – 2010s, which was compiled on the basis of film catalogs. Let's assume that the properties of the whole are present in its parts, and supplement our analysis with missing documentaries from other open sources. The year 2010 appears in the title, but in fact the filmography ends in 2019, with films from 1991 till 2019. In the previous edition, there were 547 titles (337 feature-length films; the second and third columns contain the name of the director and the name of the studio). [7] Let's trace the trends in the development of non-fiction cinema in Ukraine on the basis of the table of films taken from this article. Let's arrange (using Excel – on Graph 1) these 547 films by year and get a graph of the dynamics of film release by year, where the darker line represents all non-feature films, the grayer line represents feature films (f/m), and the lightest line represents short films (shorts).

Growth of non-fiction film production in 1991–1992 and decline of the film industry in 1993–1996

This is the first peak in non-fiction film production that occurred in the early years of independence. The main producers were the state-owned studios Ukrkinokhronika, Ukrtefilm, and Kyivnaukfilm, when they still had some funding and resources. In fact, this peak should be much higher if we take into account the 144 films of the Unknown Ukraine series that have not been mentioned. The historical and edu-

[7] *Filmography of Ukrainian non-fiction cinema of the 1990s – 2010s*. Ukrainian Wikipedia. Previous version on November 6, 2020, which serves as the basis of the graph; last version on October 20, 2022. The article has references to the “Films of Ukraine” catalogs by year: 1992–1996; 1997–2000; 2001–2004; 2005–2008; 2009–2012; Ukrainian films 2008–2009;

Annual Catalogue of Film Production / Ukrainian Cinema Foundation, Ukrainian Film Guide 2011–2012, Berlinale, 2012; Ukrainian films 2012–2013 Catalogue / Ukrainian State Film Agency; Ukrainian Documentary Films 2013–2015. Catalog; Ukrainian films 2015–2016.

cational trilogy *Who Are We?* (dir. Volodymyr Horpenko, NTCU, 1995) is not included here either.

The topics of documentaries from this period include a fresh look at the history of the Scythians and the origins of Slavism, addressing national traumas (the UPA, Babyn Yar, the migrants to Green Ukraine), and the humanitarian consequences of the Chernobyl accident. These include biographical portraits of such prominent figures (who were either ignored or presented in a biased way in Soviet documentaries) as Pavlo Chubynskyi, Mykhailo Drahomanov, Oleksandr Dovzhenko, Mykola Vinhranovskyi, Borys Liatoshynskyi, Yevhen Stankovych, Volodymyr Ivasiuk, Panas Zalyvakha, and the film about the reburial of Vasyl Stus's ashes *The Dark Candle of the Joyous Road* (1992, directed by S. Chernilevskyi).

In 1995, the world celebrated the 100th anniversary of cinema, and Ukrainian filmmakers sounded the alarm, declaring the death of cinema in their country. Due to inflation, most projects were halted. This is how Lubomyr Hoseiko, a dedicated French film expert of Ukrainian origin and the author of the *History of Ukrainian Cinema*, characterized this period: "Film production has fallen to the level of the darkest years of its history. The film press has disappeared. Film festivals are practically non-existent. Cinematography has been on a decline. Professionals are leaving the studios."^[8]

Slight economic stabilization (after the introduction of the hryvnia in 1996) facilitated the emergence of private TV channels and non-state-owned film producers: TRC "Studio 1+1" in 1995, "Kontakt", LLC "Telekon", LLC "Viatel", LLC "Kinematohrafist", "Internews Network Ukraine", "Danapris-Film", Collective small enterprise "Lavra", "Halychyna-Film", "Yalta-Film", "AV-TV Production", "Ars Planetarium", and others. Television channels needed something to fill the airwaves with, and as a result, in 1997–1999 there was an increase in film production. The most accessible material came from the historical environment: films about the history of prominent Ukrainian cities such as Kyiv, Chernihiv, Dnipro, Vinnytsia, Feodosia, Novhorod-Siverskyi, and Sofiiivka (about the famous park in Uman). The on-screen biographies of iconic personalities were updated, such as Bohdan Khmelnytskyi, Samiilo Velychko, Mykhailo Hrushevskyi, Vikentiy Khvoika, Oleh Olzhych, Oleksandr Arkhypenko, Vladyslav Horodetskyi, Solomiia Krushelnyska, Serge Lifar, Mykola Bernados, Andrii Melenskyi, Oleksandr Verbytskyi, Serhiyi Paradzhanov, Anatoliyi Solovianenko, Artur Voitetskyi, Ivan Mykolaichuk, Bohdan Stupka, Kostiantyn Stepankov, Boryslav Brondukov, Felix Soboliev, Ivan Marchuk, Yuliia Tkachenko and Bohodar Kotorovych. Little-known positive examples

Growth of film production in 1997–1999

[8] L. Hoseiko, *History of Ukrainian Cinema 1896–1995*, Kyiv 2005, p. 412.

of Ukrainian-Polish relations are depicted in the Polish documentary film *Difficult Brotherhood* (1998) by Jerzy Lubach.

It was during this period that I, as a filmmaker, was lucky enough to finish the production of the 30-minute film *Echoes of a Forgotten Sky* (1998, National Film University of Kyiv, Kyivnaukfilm), the main shooting of which was carried out in my student days, in 1992. The film was stopped in January 1993. It took six years to finish the production of this half-hour film.

A new crisis in the film industry in 1999–2004

In 1999–2004, the film industry experienced another decline, the consequences of which were emotionally summarized by the director Oleh Biima: “We are living through the most stagnant time since the times of stagnation.”^[9] Just like ten years ago, if you missed the premiere of a documentary at the Cinema House, there was nowhere else to see it. No one could ban films officially, as in Soviet times. Prime time was mostly given over to pop or political shows. Commercial TV channels mostly showed non-fiction films not at prime time, being guided by the categories of “viewer rating.” It was almost impossible to find the right movie, because instead of its title, TV schedules mostly stated “Documentary”. It looked as if films were deliberately hidden from the viewer.^[10] As a consequence of the lack of a proper cultural and educational policy, there was no channel to popularize documentary films or distribute them, in particular, among educational institutions.

This crisis occurred during Kuchma’s second term in office, with its characteristic “multi-vector” approach, flirting with both the Ukrainian electorate and Russian authoritarianism (widely present in Russian films, TV series, periodicals, and pop music). Some media outlets that were influenced by the Russian narrative produced films that were humiliating to Ukrainians and were shown on prime time, both in Ukraine and abroad. For example, on Saturday evening, April 21, 2001, a documentary video “March 9” was shown at a favorable evening time (Inter, 2001, a channel that still exists in Ukraine today). That same evening, the film was broadcast not only in Ukraine, but also on television in Italy, as I later learned from a colleague in Rome. The movie is without commentaries, with a short title at the end that says: “The Modern History of Ukraine”; the names of the authors are unreadable, they can be seen during a second, and the font is small. In the style of a clip montage, President Kuchma puts flowers on the monument to Shevchenko. Someone unknown tramples on the flowers and tears off the yellow and blue ribbons. A fight breaks out, which is montaged with typical Ukrainian faces, mostly of older people, who are singing. At the same time, footage of a torchlit procession, filmed

[9] A. Lemysh, *Oleh Biima: “We are in the most stagnant time since stagnation”*, Day, 20.02.1990, <https://day.kyiv.ua/uk/article/osobistist/oleg-biyma-u-nas-naybilsh-zastiyinyi-chas-iz-chasiv-zastoyu> (accessed: 29.09.2022).

[10] L. Briukhovetska, *Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s*, Kyiv 2003, p. 384.

at night, is edited in an unknown location and time. In the background, there is cheerful Ukrainian music, a la hopachok. One of the people in the crowd confesses: “Our goal is to build a state from the English Channel to the Urals.” The ending – the color image is smoothly replaced by a brown one. According to the authors, the color technique and excessive emphasis on the torches were intended to unambiguously encourage Ukrainian and European viewers to think that fascism was emerging in Ukraine. It should be noted that this was the first year of the presidency of the leader of a neighboring state that is currently at war with Ukraine. Two months earlier, on January 26, 2001, the same pro-Russian Inter TV channel, which still exists in Ukraine, reported that Julian Henty’s film *SS in Britain*, about the participation of the Galician Division on the German side, had been broadcast on English television. Ukraine was deliberately falsified before the eyes of the world, and Ukrainian historians published their objections only in the Polish newspaper “Gazeta Wyborcza” (Warsaw, January 27–28, 2001), which is unlikely to be read by Europeans attentive to political events. This article begins with an observation by Norman Davies (from his *History of Europe*): “Ukrainians are remembered only when they have done something wrong. If they have done something good, it is probably either the Russians or the Soviets.” It would have been nice to respond to a deceptive movie with a movie, but the Ukrainian film industry was once again in decline.^[11]

Other private studios created unbiased films that were respected. The most notable cinematic phenomenon of that small-scale cinema is the 9-episode series *War. The Ukrainian Account* (2002, directed by Serhii Bukovskiy, Studio 1+1; aired in April–June 2003). Each of the episodes touches on different issues, but they are all united by the question: What did the Second World War mean for Ukrainians? The filmmaker gives the floor to eyewitnesses, whose non-ideological opinions contradicted the Soviet officialdom, which at that time felt quite confident in Ukraine. The author presents an unknown chronicle and interprets the “old” one in a new way, expressing his own credo: “Man and totalitarianism... The authorities buried millions of people in the name of saving themselves. And we are still settling scores with each other. I would really like the viewer to feel this by watching the series to the end.”^[12] For this series, director Serhii Bukovskiy was awarded the Taras Shevchenko National Prize in 2004.

In 2004, after the vivid events of the Orange Revolution, the world started talking about Ukraine for the first time. This became a leading motive for the prominent Polish director Jerzy Hoffman,

**Growth of film
production:
2004–2010**

[11] S. Marchenko, *Prejudice. What image of the Ukrainian is “sculpted” by some masters?*, “Ukrainian Culture” 2001, no. 8, p. 4.

[12] S. Bukovsky, *A documentary account of Serhii Bukovsky*: [interview] / Serhii Bukovsky; the conversation was led by Volodymyr Voytenko, “Kino-Kolo”, no. 18, pp. 6–10.

who launched the project “Ukraine. The Birth of a Nation” (in three languages: Ukrainian, Polish “Ukraina: Narodziny narodu”; and in English “Ukraine. The Birth of a Nation”). One of the reasons, as the author admitted, was Leonid Kuchma’s book with the problematic title “Ukraine is not Russia”, as well as Hoffmann’s personal and family piety for Ukraine. The material grew to 4 series: 1 – From Rus to Ukraine, 2 – Ukraine or Little Russia, 3 – Together Forever, 4 – Independence, with each episode lasting 50 minutes. Ukrainian admirers of Hoffman’s talent expressed a wish to recognize his ascetic work at the state level.[13] Unfortunately, the state did not buy this series, it did not have the proper publicity, it did not become part of the visual encyclopedia of the history of Ukraine, it is not even in the mentioned Wikicatlog: present-day Ukrainian young people, for whom it was actually created, have not seen this film series.

2006: the film *Spell Your Name* by S. Bukovskiy was released in Ukraine[14] – the video testimonies that form the basis of the film are from fourteen Holocaust survivors (out of three and a half thousand witnesses recorded in Ukraine in 1994–1998 with the support of the Shoah Foundation Institute for Video History and Education at the University of Southern California). The production of the film was financially supported by Viktor Pinchuk with the participation of Steven Spielberg and the American foundation, which preserves and provides access to its archive and develops educational programs based on the foundation’s testimonies.[15]

The work of historians provided new script material every time. With the assistance of Ukrainian President Viktor Yushchenko, a bolder look at the Holodomor became possible, and new films were released to mark the 75th anniversary of the Holodomor. 2008: *The Bread Guillotine (Silent Chime)* (dir. Ihor Kobryn, Telekon, Ukrainian State Film Agency); *Landscape after the Pestilence (Pestilence)* (dir. Yurii Tereshchenko, Inspiration Films, Ukrainian State Film Agency). Ukrkinokhronika released five films of the “Fates” series, which are biographies-confessions of typical ordinary people who survived the Holodomor and the war. *The Living* (2008, directed by Serhii Bukovskiy) is a feature-length documentary about the tragedy of Ukrainians, eyewitness accounts in the context of diary entries by British journalist Gareth Jones, who traveled to Ukraine in March 1933 and brought his own testimony of the horrors of the Holodomor to the West. The name of this brave journalist should be mentioned here once again, as well as the feature film by the Polish director Agnieszka Holland *The Price of Truth (Obywatel Jones,*

[13] A. Novak, *Jerzy Hoffman brought the film “Ukraine. The Birth of a Nation” to Odesa*, Ukrinform, 28.10.2008, <http://photo.ukrinform.ua/ukr/current/photo.php?id=234161> (accessed: 29.09.2022).

[14] “*Spell Your Name*” (2006) is now in Ukrainian cinema distribution. Directed by Serhii Bukovski, produced by Steven Spielberg and Viktor Pinchuk,

Kino-Kolo, 21.10.2006, <https://web.archive.org/web/20180716141448/http://www.kinokolo.ua/news/2468/> (accessed: 29.09.2022).

[15] O. Verhelis, “*I still have addresses...*” *Steven Spielberg will come to Ukraine for the first time. To the premiere of Serhii Bukovskiy’s film “Spell Your Name”, “Dzerkalo Tyzhnia”,* iss. 39, 20.10.2006.

working title *Gareth Jones*, co-production of Poland, Ukraine, Great Britain), whose world premiere took place on February 19, 2019 in the competition program of the 69th Berlin International Film Festival.

The event marking the date of the Holodomor in the history of independent Ukraine was first publicized internationally only in 2008. Moreover, when President Yushchenko and numerous foreign guests were speaking at the National Opera, the television broadcast was brazenly interrupted: the leading television company “Closed Joint Stock Company – Volya Cable” chose this moment to switch from the analog to digital television format, apparently to reduce the resonance of the event in such an “innocent” way.[16]

The topic of the Ukrainian liberation struggle was revived: *OUN-UPA. War on Two Fronts* (directed by Andrii Sanchenko), *UPA. Tactics of Struggle*, *UPA. The Third Force* (directed by Serhii Bratishko, Vitalii Zahoruiko). In 2007, *The Unforgiven* series about Nestor Makhno, Pavlo Skoropadskyy, and Symon Petliura was released (dir. Oleksandr Frolov, Viktor Shkurin, Contact, TRC Studio 1+1). The director Mykhailo Tkachuk completed the series with *The Mysteries of the Norilsk Uprising* (2007): *Behind the Bars of the North*, *The Virus of Disobedience*, *The Rebellion of the Spirit* – stories of prisoners of the Norilsk camps. For this trilogy, the director was awarded the Taras Shevchenko National Prize (2008). In the previous version of the aforementioned Wikipedia article, this film cycle was not mentioned, *Happy Nastunia* (directed by M. Tkachuk, Ukrkinokhronika, 2008) was only mentioned there.

The genre of film biographies expanded, with the following characters becoming its newest additions: Petro Mohyla, Ivan Drach, the Yakutovychs, Valentyn Sylvestrov, Yevhen Deslav, Serhii Koroliov, Yukhym Mykhailiv, Mykhailo Bulhakov, James Mace, Oleksandr Bohomolets, Vasyly Tsvirkunov, Oleh Pinchuk, Mariia Kapnist, Kostiantyn Stepankov, and Sviatoslav Hordynskyy.

2009: The film *Paradise Lost* (directed by Rostyslav Plakhov-Modestov, 2008, National Film University-Kyivnaukfilm) was released on the occasion of the 200th anniversary of Mykola Hohol's birth (Nikolai Gogol). A philosophical and social film appeared: *Where Are You, Ukraine?* (dir. Kostyantyn Krainyi, 2008, NKU-Kyivnaukfilm).

Let's also mention the respected series of films directed by Iryna Shatokhina, produced by the National Television Company of Ukraine in collaboration with the famous historian Yurii Shapoval: *Ukrainian Dream* (2008); *The King and the Slave of Tricks. Mykola Khvyliovyi* (2009), *Solovetskyi Labyrinth* (2010), *Three Secrets of Shumskyyi* (2010), *Vynnychenko (without bromine)* (2011), *Text as Fate. Mykhailo Volobuiev* (2011), *Lonely Traveler. Viktor Petrov* (2011), *A 15-year journey* (2011), *On the threshold of history. Mykhailo Hrushevskyyi* (2012), *Yevhen Sverstiuk: Those Ten Years. 1981–1991* (2012), *Two Capitals* (2013), *Maksym's World*

[16] S. Marchenko, *Media aberrations as an urgent problem*, “Kino-Teatr” 2016, no. 3, pp. 13–15.

(Maksym Rylskyi) (2013), *Bykivnia Memory Place* (2013), *Dovzhenko on Fire* (2014), *An Unexpected Date* (2015), *General of Victory. Kuzma Derevianko* (2015), *Silence and Thunder. Vasyl Symonenko* (2015), *Jerzy Giedroyc. The Magic Power of Words* (2016), *Ivan Drach. In Search of Maroika* (2016).[17]

The restoration of the cathedral depicted in the film *St. Michael's Golden-Domed Monastery. 900 Years* (2008, directed by Vasyl Viter) became a national cultural event. Between 2005 and 2016, VIATEL studio (founded by V. Viter in 1994) released 99 films in *The Game of Fate. Love Stories of Famous Ukrainians* series. "Each film is the story of a famous hero or heroine: a prince, a warrior, a cultural figure, a philanthropist, a scientist, a writer, an actor, a musician... Mysterious, intriguing stories from the private lives of famous people who lived in Ukrainian lands and of Ukrainians who are scattered around the world. Love stories. Stories of climbing to the Olympus of fame, or unexpected twists and turns of fate..." Over the past two years, 12 new films were released. The series was a documentary-fiction story with a female presenter in the shot. The Ukrainian Cultural Foundation helped the studio launch its own bilingual (Ukrainian and English) YouTube channel.[18]

Decline in film production: 2010–2013

There was another decline in documentary filmmaking during the presidency of Yanukovich. Nevertheless, a new film by Serhii Bukovskiy and Svitlana Zaloha, *Ukraine. The Starting Point* (2011, Film.UA Group, Perspective Ukraine Foundation) was released on the 20th anniversary of Independence. A slight increase in film production began in 2012 with a series of short films *Beyond Euro* made by young directors for the Euro 2012 event.[19] At this time, the film *Dnipro Ballad* (Ukrkinokhronika, directed by Leonid Muzhuk) was released. It is about the silenced military operations at the Bukryn bridgehead during the liberation of Kyiv in 1943.

The topic of on-screen biographies continued (with interruptions): Oleksandr Dovzhenko, Volodymyr Denysenko, Ihor Shamo, Kostiantyn Stepankov, Larysa Kadochnykova, Valerii Lobanovskiy, physicist Lukian Anatychuk, artist Valerii Lamakh... On the 200th anniversary of the national genius (2014): *Taras Shevchenko. Identification* (dir. Serhii Proskurnia, Ukrkinokhronika), *Kobzar. The Story of One Book* (dir. Taras Tkachenko, LLC Prodaksh No. 1, Ukrainian State Film Agency).

[17] Y. Shapoval, *Shapoval Yurii Ivanovych*. Documentary film. Ukrainian Wikipedia: https://uk.wikipedia.org/wiki/Шаповал_Юрій_Іванович.

[18] V. Viter, *The game of fate as a television phenomenon*, [in:] *The energy of revival. Ukrainian cinema 2014–2020*. Cinematographic studios. Issue thirteen. Collective monograph, compiler and scientific editor L. Bryukhovetska, Kyiv 2022, pp. 141–160.

[19] Cinema room "Magika-film", "Beyond the Euro". *Films by Ukrainian directors are already on the website*, Facebook, 27.10.2012, <https://www.facebook.com/magikafilm/posts/2958996834373986> (accessed: 29.09.2022).

Fundamental changes in non-fiction cinema occurred at the beginning of the Maidan protests and the beatings administered to young people in late November 2013. The mental resistance of Ukrainians to any manifestation of totalitarianism led to an unprecedented increase in the number and variety of exposé video content as non-fiction film material. The emergence of fast mobile Internet and smartphones with the ability to capture and transmit high-quality (Full HD, and later 4K) video images and sound contributed to its widespread distribution. Thousands of Maidan participants filmed video every day, broadcasting it on Facebook and other Internet resources (which was not possible during the previous Orange Maidan in 2004). The “library” of moving images multiplied, grew in quality, and became more and more realized. The performance of smartphones and office laptops was enough for the simplest editing and distribution of images in networks.

Perhaps the most expressive form of this film movement was an informal film association producing Ukrainian documentaries called “Babylon’13”. Here is a fragment of its Manifesto:

The Ukrainian film community could not stay away from the events that are currently taking place in Ukraine. Our most important task is to show the birth and first decisive steps of the civil society... We are united by the belief that documentary films can change people’s perceptions of the surrounding reality and the state of things. We call on all those who care to support our initiative and distribute this video free of charge by all possible means, without changing its content and form.[20]

In total, “Babylon’13” (the last version of the article about this association on Wikipedia is from July 21, 2022) mentions 152 films produced between November 2013 and January 2015. As a detailed analysis of this film diversity is a separate task, let us mention the most significant topics: the moment of the storming of Kyiv City Hall, agony near the Christmas tree, Maidan is singing, fighting on Hrushevskiy Street, address to the people, truce, memorial service, prayer, glory to the heroes, terrorists under siege, berkut riot police, ashes, checkpoint, women, right sector, “green men”... The first cycle of “Babylon’13” films combined separate chronicles and was entitled as “The Winter That Changed Us”. The Babylon’13 Film Association received the Scythian Stag award at the 44th Molodist International Film Festival for its significant contribution to Ukrainian cinema. Most of the films are several-minute chronicles, usually without commentary, with the original sounds of the filmed action, conveying the meaning and spirit of the depicted events as briefly and expressively as possible.[21]

The short films of Babylon’13 needed to be summarized, which was done by the director of this association, Volodymyr Tykhyi. He produced the film “Euromaidan. Rough cut” (2014, 60 minutes, production: Docudays UA). The creators address the audience through their websites:

[20] *Babylon’13* (2013). <https://uk.wikipedia.org/wiki/Вавилон%2713> (accessed: 29.09.2022). [21] *Ibidem*.

The episodes of the upcoming films about Euromaidan have formed a kaleidoscope of revolution that needs no comment. We offer you a chronicle of the Ukrainian protest. Live with us these three months of struggle, feel and see the revolution through our eyes.[22]

The annexation of Crimea is a sensitive topic: *Crimea. How It Was* (2016, dir. Konstantyn Kliatskin).[23] “This film is a story of officers, soldiers and sailors who did not betray their oath of allegiance to the people of Ukraine during the seizure of Crimea. The film was screened in Belgium, Poland, Israel, Germany, Canada, Spain, Lithuania, and Portugal”.[24]

To make the film *Whose is Crimea? A Celebration of Annexation* (2016, dir. Ksenia Marchenko), the author traveled to Crimea as a tourist and took pictures because the image “shows and conveys the atmosphere of annexation better than stories.” She explored the public space of the occupied peninsula, in particular, the celebrations of the first anniversary after the “referendum,” as if she were spying on something comical and tragic at the same time. In 2018, the screening took place at the Ukrainian House in Warsaw. Presenting it in the Polish capital, Ksenia said that all the people she interviewed said the same thing: they came here in 1990–1991 to establish justice and return the peninsula to Russia. The director generalized that “art is unpredictable because it affects emotions that provoke a reaction, and it was important for me to record these interviews because this position characterizes the time...”[25]

Crimea is annexed. The east of Ukraine is occupied. And it was at this time when the aggressive war actually began, Oles Donii, a former member of the Verkhovna Rada, emphasized that “Certain Ukrainian channels are officially recognized for their ‘patriotism,’ but in reality, these channels are still helping Russia by showing Russian military films aimed at demoralizing Ukrainians. He addresses this issue of not-so-hidden collaboration to the top managers of these Ukrainian channels: “(1) Are you pretending to be stupid? (2) Has money blinded your eyes? (3) Is the Russian Embassy paying you extra?”[26] By the way, there is no link to this material now, which indicates that interested parties are “cleaning up” and removing accusatory texts from the networks. Simi-

[22] *Euromaidan. Rough cut* (2014). Directors: Volodymyr Tykhyi, Andrii Lytvynenko, Kateryna Hornostai, Roman Bondarchuk, Yulia Hontaruk, Andrii Kiselev, Roman Liubyi, Oleksandr Techynskyi, Oleksiy Solodunov, Dmytro Stoikov. Ukrainian Doc: Favorite. Docuspace.org, <https://docuspace.org/project/yevromaydan-chornoviy-montazh> (accessed: 29.09.2022).

[23] *Crimea as It Was* (2016), directed by Konstantyn Kliatskin, <https://www.cinema.in.ua/krym-iak-tse-bulo/> (accessed: 29.09.2022).

[24] Y. Virlych, “*Crimea, as It Was*”: the film is now freely available, Kavun City, 18.02.2020, [\[vilnomu-dostupi\]\(https://kavun.city/articles/65495/krim-yak-ce-bulo-vidteper-film-u-vilnomu-dostupi\) \(accessed: 29.09.2022\).](https://kavun.city/articles/65495/krim-yak-ce-bulo-vidteper-film-u-</p>
</div>
<div data-bbox=)

[25] Y. Lashchuk, “*Whose is Crimea? A Celebration of Annexation*”, a conversation with director Ksenia Marchenko, Our choice, 27.06.2018, <https://naszwybir.pl/chyj-krym-svyato-aneksiyi-rozmo-va-z-rezhyserkoyu-kseniyeu-marchenko/> (accessed: 29.09.2022).

[26] O. Doniy, *Poisoned tangerines: how Ukrainian TV workers continue to help Russian propaganda*, Ukrainian realities, 1.02.2016, <http://ukrreal.info/ua/suspilstvo/87213-oleksandr-doniy-otrueni-mandarini-yak-ukrainski-teyleyniki-prodovzhuyut-dopomagati-rosiyskiy-propagandi> (accessed: 2.02.2016).

larly, access to the long-term archive of numerous publications of the online publication *Telekrytyka*, which ceased to exist on November 26, 2020, suddenly disappeared. In particular, the link (cited in scientific publications) to my article *History as an Image: Material and Image. Aspects of Cinematography of the History of Ukraine*, dated January 16, 2009, which was reprinted from the Czech online publication “Russian Question” disappeared as well. These facts demonstrate the complexity, fluidity and unreliability of Internet sources, most of which a documentary film researcher has to use. This also applies to the aforementioned article about non-fiction films (from the Ukrainian Wikipedia), which, with many inaccuracies, has not been edited for almost two years (the last edit was made on October 20, 2022).

To mark the 25th anniversary of Ukraine’s Independence (2016), an educational documentary trilogy of feature-length films was released: *Ukrainian Symbols. Coat of Arms* dir. Taras Tkachenko, *Ukrainian Symbols. Anthem* dir. Yevhen Kovalenko and *Ukrainian symbols. Flag* dir. Serhii Sotnychenko, Insight Media LLC, Ukrainian State Film Agency (*Ukrainian Symbolism*, 2020). Typologically, these are three lecture films, with a narrator in the frame (Yevhen Nyshchuk), showing documents (photographs, newsreels, certificates, texts of resolutions), material memorabilia (coins, seals, graffiti, murals, drawings). It is a “chronicle of the highest manifestation of the freedom-loving aspirations of the Ukrainian people, spiritual and patriotic.” The film features expert historians, museum workers, journalists, and collectors. Costumed reenactment scenes unfold with the participation of actors who embody Hrushevskyyi, Skoropadskyyi, Chubynskyyi, Krychevskyyi, Narbut, and other historical characters who have important conversations on the screen. For the film, the corresponding reconstructions of Kyivan Rus and the Cossack era were also created. These three films (which are freely available) cost more than 5 million hryvnias, which indicates state support.[27]

An artistic event in documentary cinema in 2017 was the film *The Slovo Building*. The director Taras Tomenko artistically reconstructed one of the most tragic pages of the history of the “Executed Renaissance.”[28] The film was released nationwide on November 9, 2017, which is a rare occurrence for documentaries. Its success was evidenced by the full houses of cinemas in Kyiv, Lviv, Kharkiv, Sumy, Zaporizhzhia, Mariupol... The film made a huge impression on viewers and many people could not hold back their tears. The world premiere took place in the competition of the 33rd Warsaw Film Festival. This event became a landmark for Ukraine because it opened a new level

[27] “Ukrainian Symbols” (2020): a trilogy about the *Coat of Arms*, the *Anthem*, and the *Flag* is now online, *Movie News*, 23.08.2020, <https://www.cinema.in.ua/ukrainska-symvolika/> (accessed: 28.09.2022).

[28] S. Marchenko, *The film “The Slovo Building” as a change of the state attitude to documentary cinema*, “Kino-Teatr” 2018, no. 3, pp. 4–8, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2163 (accessed: 29.09.2022).

of dialogue with European society. The film was selected for the Five Continents competition program at the Gothenburg International Film Festival. The film was created by Fresh Production Group with the support of the Ministry of Information Policy, the Verkhovna Rada Committee on Freedom of Speech, the Ministry of Culture and the Ministry of Education and Science, which proved a new, national and state approach to documentary cinema.[29]

It is also worth mentioning the exquisitely produced series by Leonid Anichkin, which is thematically similar to *The Slovo Building*, *My Address is Solovki* (1991, based on the script by T. Kuziakina), *The Trap* (about Les Kurbas), *The Burden of Silence* (about Mykola Kulisha), *Do not hit a woman even with a flower* (about women victims of repression), *Why translate Virgil?* (about Mykola Zerov). This is an almost unknown film cycle from the first years of independence with a voiceover by the unforgettable Bohdan Stupka.[30]

Another film that had a theatrical release: *Ivano-Frankivskteplocomunenergo Sings* (2019), a debut documentary and music film by Nadiia Parfan (produced by Phalanstery Films, Ukrainian State Film Agency). The film received the Kinokolo Award from the Ukrainian Union of Film Critics as the best documentary film of 2019. “This is the most successful documentary release we have ever made on wide screens”, comments Illia Hladshtein, the director of the distribution company. “Despite the stereotypes, Ukrainian viewers are ready to watch documentaries and pay for them.”[31]

Let’s also mention the film by Iryna Tsilyk *The Earth Is Blue as an Orange* (2020, production: “Albatros Communicos”, “Moonmakers”), which received recognition at international film festivals and had a limited distribution, unfortunately. The unexpected title is an allusion to Eluar line, which is in tune with the absurdity of the family’s existence (36-year-old mother Hanna and her four children) in the frontline zone, in the town of Krasnohorivka. The picture received an award for the best direction in the World Documentary category at the Sundance Film Festival in the United States; two awards at the Ukrainian DocuDays in the national and international competition categories; it is ranked 34th in the list of the 100 best films in the history of Ukrainian cinema.[32]

A significant number of documentaries about the war in eastern Ukraine were produced by various studios: *Ilovaïsk: Report from Hell* (2014), *To the second anniversary of the Ilovaïsk tragedy* (2016) dir. Bohdan Pilenko, Channel 112; *The Ukrainians* (2015) dir. Leonid

[29] *The Slovo Building*. World premiere of the film by Taras Tomenko, Ukrinform, 13.10.2017, <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/2323222-budinok-slovo-svitova-premera-filmu.html> (accessed: 29.09.2022).

[30] S. Marchenko, *Once again about “The Trap” – a film about Les Kurbas* “Kino-Teatr” 2007, no. 6, p. 23.

[31] “*Ivano-Frankivskteplocomunenergo Sings*” (2019) became one of the most successful documentaries in the Ukrainian box office, 86 rentals, www.86.org.ua/iftke-success/ (accessed: 29.09.2022).

[32] A. Kanivets, *On the crest of the Ukrainian “new wave”*. Iryna Tsilyk, “Kino-Teatr” 2021, no. 5, pp. 16–20.

Kanter, Ivan Yasnii; *When I am Silent* (2015), UA: FirstTV Channel, dir. Snizhana Potapchuk and Svitlana Koval; *SBU vs. FSB* (2019) – Pro Zahid. Films produced by the studio of Military Television of Ukraine: *Debaltseve* (2019), 93; *Battle for Ukraine* part 1: *The first days of the Russian-Ukrainian war* (2018, General Staff of the Armed Forces of Ukraine).

In 2017, one of the first online films, *The First Hundred* (LLC “Albatros Comunicos Ukraine”, Ukrainian State Film Agency), directed by Yaroslav Pilunskyi, Yurii Hruzinov, and Yuliia Shashkova, was released.[33] The film *Brothers in Arms* (2018, directed by Serhii Lysenko) tells the story of the everyday life of the Russian-Ukrainian war, the sadness of losses, and the joy of meetings – the laconic stories of three volunteers who travel along the front line year after year, carrying humanitarian supplies.[34] *The Iron Hundred* (2019, directed by Yuliia Hontaruk, Cinema Directorate studio) – interviews with soldiers of the Azov Regiment about life during the war and after demobilization.[35]

A new documentary-historical series *Secrets of Great Ukrainians* (2021), created with the support of the Ministry of Culture of Ukraine. The budget is UAH 13.7 million. Besides Ukraine, filming took place in France, Italy, Romania, Moldova, Poland, Turkey, Austria, and Hungary. 150 experts from Ukraine and the world were involved, and interesting facts were found that allow us to take a fresh look at history. The first episode, *Bohdan Khmelnytskyi*, was broadcast on 1+1 TV channel on February 7, 2021. Subsequent episodes were broadcast weekly, each telling the story of a historical figure who significantly influenced the development of Ukraine and other countries: Bohdan Khmelnytskyi, Anna Kyivska, Ivan Mazepa, Symon Petliura, King Danylo, Roksolana, Mykhailo Hrushevskyi, and Andrei Sheptytskyi.[36]

The galaxy of Ukrainian non-fiction cinema is huge, under-researched and little-known. Ukrainians have little knowledge of their own non-fiction films, let alone foreign audiences. Hundreds of films, depending on the moment and the political situation, appeared on TV screens once or twice and disappeared from the cinematic horizon, and access to them is still difficult. The bright rise of film production in 1992–1993, and its almost complete halt in the mid-1990s, the ignoring of documentaries by TV channels in the early 2000s, their being shown in the middle of the night, the prevalence of entertainment content over non-fiction content – all of this combined to create a not-so-hidden

Instead of conclusions

[33] I. Grabovych, «*The First Hundred*» – no propaganda, only life. *Movie of the day*. Ukrinform, 25.03.2019, <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2666749-persa-sotna-zodnoi-propagandi-lise-zitta-kino-dna.html> (accessed: 29.09.2022).

[34] *Brothers in Arms* (2018), directed by Serhii Lysenko, Docudays.UA, 2019, <https://docudays.ua/2019/movies/docu-ukraina-2019/brati-po-zbroi/> (accessed: 29.09.2022).

[35] *The Iron Hundred* (2019), directed by Yuliia Hontaruk, <https://ufa.gov.ua/movie-catalog/zalizna-sotnya-i8824> (accessed: 29.09.2022).

[36] *Secrets of Great Ukrainians. Bohdan Khmelnytsky* (2022), 1+1 TV channel, premiere on 7.02.2021. Author of the idea and host Akim Halimov, director Dariia Sarycheva, <https://www.youtube.com/watch?v=q7a-LaSBxPa4> (accessed: 29.09.2022).

information war that has never stopped against Ukraine. The leading non-fiction film studios, “Ukrkinokhronika” and the National Cinematheque of Ukraine “Kyivnaukfilm”, have been on the verge of collapse all these years and are now almost out of business.[37]

“The state seems to be our main ‘liquidator’ rather than a protectionist,” said Oleksandr Koval, then director of the Ukrkinokhronika studio, “The State Program for the Development of the National Film Industry did not mention us until 2005. In this situation, we have to rely on sponsors. However, documentary cinema all over the world is financed from the budget, because it cannot be profitable.”[38]

Some filmmakers made films in Ukraine without sufficient resources while others, especially in the early 2000s, having no work at home, moved to Moscow and worked (and were well paid) for Russian cinema, which was already intensifying its anti-Ukrainian propaganda. “Our filmmakers paved the way for Russian tanks by voluntarily participating in the aggressor’s conquest of our cultural space. The goal is to urge the younger generation of Ukrainian patriots to study filmmaking so that we can repel Russia’s next attempt to seize Ukraine.”[39]

The connection between cinema and education, which should involve documentary films, was also broken, as was emphasized at a roundtable discussion on February 8, 2005, entitled “How to Reconcile Commercial Interests with the Needs of Ukrainian Culture.”[40] The leading masters of Ukrainian cinema, many of whom are no longer alive, spoke, but the authorities did not hear them. The artists subsequently appealed to the Minister of Education, offering to organize a website that would allow teachers to show at least iconic Ukrainian films in Ukrainian literature and history classes. For some reason, this elementary task was always delayed. Only in the last days of work of the previous Ministry of Education and Science (July 2019) did a message appear on its website about the creation of an online platform to promote documentaries in schools.

But this, as it turned out, was just another formality, not the real steps in film education that should have happened in the first years of independence. In summer 2021, during the exams for feature film directing at M.H. Illienko film studio, we had to listen to 180 applicants born in the twenty-first century. One of the basic questions was: What films have you seen? They named mostly foreign films, not many Ukrainian ones! Schools don’t show such films, not to mention historical and educational films, which were originally intended for education. Where, then, can schoolchildren see classic and contempo-

[37] S. Marchenko, *Ukrainian non-fiction cinema and its prospects*, [in:] *The energy of revival. Ukrainian cinema 2014–2020*. Cinematographic studios. Issue thirteen. Collective monograph, compiler and scientific editor L. Bryukhovetska, Kyiv 2022, pp. 122–135.

[38] N. Khmelnychenko, *Ukrkinokhronika – 70 years*, “Kino-Teatr” 2002, no. 1, p. 62.

[39] I. Kanivets, *Where Ukrainian cinema should move after the war*, “Kino-Teatr” 2022, no. 4, pp. 16–17.

[40] S. Marchenko, *Who will protect non-fiction cinema?*, [in:] *How to reconcile commercial interests with the needs of Ukrainian culture. Materials of the round table on 8.02.2005*, Kyiv 2005, pp. 98–101.

rary Ukrainian films? If the hidden goal of the enemies is to prevent the younger generation from knowing their own cinema, this goal has, unfortunately, almost been achieved.

It is surprising how Italy, poor and broken, in the third year after the end of the war, was able to demonstrate the phenomenon of neorealism to the world, while Ukraine, after thirty years of independence, is only now, in a time of war, finding its own voice. The world sympathized with the Italian hero of *The Bicycle Thieves*, but the world knew little about the theft of Ukrainian national cinema: it is the same genocide, only at the level of culture and education. “Unfortunately, the voices of enslaved nations do not always reach the world’s media”, says Eva Thompson, the author of *Troubadours of Empire*, “and this applies not only to Ukraine but also to other countries in this part of Europe.”^[41]

The cinematic future of my colleagues who received their film education in the first decade of independence was also stolen. There are dozens of talented young directors and cameramen who received numerous festival awards and believed in the future. But, having no job, they lost their motivation, and because the film industry was shut down, they were unable to make their films. In the best case scenario, film school graduates ended up working in television, on shows, on the radio, or even left cinema altogether, which in the long run was very damaging to the film industry.

Documentary cinema only gained a new lease of life in early 2014, during the Revolution of Dignity and the heroic deeds of the Heavenly Hundred. If we imagine such cinema as a living organism, or as a Jungian archetype that intervenes in events in a Godardian way, responding to social demands, then that moment happened. Obviously, the annexation of Crimea and the current war had to happen before the authorities could finally think about the fact that saving on culture and cinema leads to fatal consequences that are also too expensive. “If we are now looking at ourselves with new eyes, then this is probably the decisive stage of the transformation that began in the torn experience of our parents.” Such observations were shared with the participants of Britain’s Sheffield DocFest by Mariia Stoianova, Ukrainian director of the still-unfinished film *Fragments of Ice*, which she is shooting in the context of war.^[42]

Documentary films are finally taking center stage in the Ukrainian film industry, as evidenced by the Kharkiv MeetDocs Documentary Film Festival, which has been held in Kharkiv since 2016, and this year it was held in Kyiv, from October 1 to 6, 2022, at the Zhovten Cinema. Festival organizer Yevheniia Kriegsheim claims that this festival is a form of resistance to the cultural and information offensive. The films *Escape*, *Eurodonbass*, *Day of the Ukrainian Volunteer*, *Educators*.

[41] Y. Makarov, *After the Colony*. Ava Thompson suggests reviewing the history of the Russian Empire through modern eyes, *The Week*, 25.06.2008, <https://tyzhden.ua/Publication/2610> (accessed: 10.21.2022).

[42] M. Stoianova, *Director of the film “Fragments of Ice”*. Interview, *Docudays.UA*, 27.06.2022, <https://docudays.ua/2022/news/intervyu/if-we-look-at-ourselves-with-a-different-set-of-eyes/> (accessed: 29.09.2022).

Vacations in Occupation, and *Terykony* are the weapons that will help us fight against info-fakes. And not only here, but also abroad, where people are also interested in documentaries about events in Ukraine.[43]

I would like to end on this positive note. But, unfortunately, as I finish this article, the takeover of the Dovzhenko Center, an extremely important cultural institution, a cinematographic entity, a member of the International Federation of Film Archives (FIAF), where more than seven thousand films are stored, is still underway![44] Dovzhenko Center employees state:

The actions of the State Film Agency resemble the actions of the aggressor state – manipulating information, seizing territory and appointing puppet managers... The remains of the center will simply be pulled apart, and the buildings will be privatized... This is a slap in the face to the cultural community and a clear message from the state: “Nothing has changed, there will be no transparent rules of the game...”[45]

This shameful raid is not stopped by numerous public appeals, statements by the Ukrainian Film Academy or the National Union of Cinematographers, which once again shows the gap between society and the government, which, instead of supporting Ukrainian cinema, looks at it as something secondary. We are pleased to see the rapid maturation of Ukrainian society over the last last year of the war. We hope that the renewed society will build a new Ukraine, where non-fiction cinema will be honored.

Translation: Olga Grabar

BIBLIOGRAPHY

Briukhovetska L., *Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s*, Kyiv 2003

Hoseiko L., *History of Ukrainian Cinema 1896–1995*, Kyiv 2005

Marchenko S., *History as an image: material and image. Aspects of cinematography of the history of Ukraine*, “Russian question” 2008, no. 3, <http://www.russkiivpros.com/index.php?csl=38> (accessed: 29.09.2022); Detector media, 16.01.2009, <https://detector.media/withoutsection/article/42639/2009-01-16-istoriya-yak-zobrazhennya-material-ta-obraz/> (accessed: 29.09.2022)

Marchenko S., *Media aberrations as an urgent problem*, “Kino-Teatr” 2016, no. 3, pp. 13–15

Marchenko S., *Prejudice. What image of the Ukrainian is “sculpted” by some masters?* “Ukrainian Culture” 2001, no. 8, p. 4

[43] I. Holizdra, “Documentary has taken the main place in the Ukrainian film industry”: organizers of the Kharkiv MeetDocs festival, *Ukrainska Pravda*, 2.10.2022, <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/10/2/250633/> (accessed: 29.09.2022).

[44] *Dovzhenko Foundation: Catalog of films 1910–2016*, http://edu-post-diploma.kharkov.ua/wp-content/uploads/2018/01/filmofond_centre_Dovzhenko.pdf (accessed: 29.09.2022).

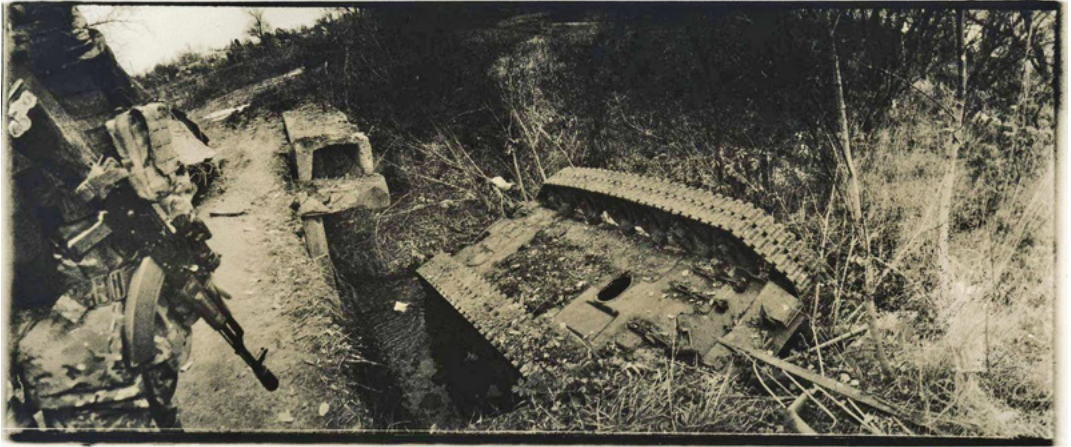
[45] A. Platonova, *Eaten in pieces. What the “reorganization” of the Dovzhenko Center really means*, Detector Media, 9.11.2022, <https://detector.media/infospace/article/204700/2022-11-09-zisty-po-sh-matkakh-pro-shcho-naspravdi-govoryt-reorganizatsiya-dovzhenko-tsentru/> (accessed: 9.11.2022).

- Marchenko S., *The film "The Slovo Building" as a change of the state attitude to documentary cinema*, "Kino-Teatr" 2018, no. 3, pp. 4–8, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2163 (accessed: 29.09.2022)
- Marchenko S., *The forgotten anniversary of the series "Unknown Ukraine: Essays on Our History" as an indicator of the state of non-fiction cinema, media, film education, and society*, "Scientific Bulletin of the I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television" 2019, no. 25, pp. 50–60, <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/188208> (accessed: 29.09.2022). <https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188208>
- Marchenko S., *Ukrainian non-fiction cinema and its prospects*, [in:] *The energy of revival. Ukrainian cinema 2014–2020*. Cinematographic studios. Issue thirteen. Collective monograph, compiler and scientific editor L. Bryukhovetska, Kyiv 2022, pp. 122–135



UKRAIŃSKA KULTURA PRODUKCJI





Methods for designing strategic narratives in the description of the 2022 Russian-Ukrainian war in documentaries

ABSTRACT. Rosinska Olena, Tymińska Marta, *Methods for designing strategic narratives in the description of the 2022 Russian-Ukrainian war in documentaries*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 79–95. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.5>.

The article discusses methods of designing strategic narratives in teledocumentaries created by various production teams and distributed through the YouTube platform. The authors underline the important role of teledocumentaries in creating an emotional and intellectual response to geopolitical topics among television viewers and attempt to analyse six documentaries focusing on the current war in Ukraine. The aim of the research was to determine key narrative patterns that are presented by production teams from various countries in the context of the armed aggression of the Russian forces in Ukraine. From this research, we can outline three main narrative templates: identity issues ("Us" vs. "Them"), temporal cognition and feeling of "stopping the time", the image of enemy intertwined with death, unforgiveness and fear.

KEYWORDS: Ukraine, teledocumentaries, documentaries, documentary, television, war, narration, Russian aggression

Teledocumentaries are extremely efficient means of delivering important social information, a kind of emotional alternative to news stories. A documentary, in contrast to news, gives a voice to the immediate participants of events, and gives the viewer an opportunity for compassion.[1] On one hand, it can be noted that in this case it does not mean absolute impartiality in presenting what is depicted, which is a certain ideal of journalism. However, on the other hand, the viewer becomes more deeply involved due to emotional intelligence.[2]

During the period of the major challenges Ukraine and the whole world are experiencing now, the socio-cultural role of teledocumentaries is only growing, which is proved by a significant amount of film footage being shot by the film directors from different countries. Due to high factual precision and credibility in recording events, and

[1] C. Borum Chattoo, W. Jenkins, *From reel life to real social change: the role of contemporary social-issue documentary in U.S. public policy*, "Media, Culture & Society" 2019, no. 41(8), pp. 1107–1124.

[2] Ibidem.

an approach on the part of the author which involves combining facts and artistic devices as well as new technological possibilities, teledocumentaries have become a means of helping viewers comprehend the deep-seated social contents of the events being depicted.

In most contemporary teledocumentary footage, one can trace individual people's storylines and original stories; sometimes a film director builds a scenario around a person's or a family's story, i.e. teledocumentaries have taken on a form of visual storytelling. Through emotional compassion this content has a powerful impact on the viewer, penetrating in such a way into personal and mental areas, creating the constructs that become notions and then beliefs. It is important to research such constructs in the situation of creating a new crisis media context related, in particular, to understanding the situation of war occurring in your country or another country. The narratives of documentary films based on certain initial constructs are important to create the vision of the situation with the eyes of film makers, with the eyes of a certain nation. These narratives, often resulting from bigger, national, international, general human narratives, are based on a certain historic experience, similar narratives of other periods, on the values, which are national or panhuman.

In 2022 Europe and the world experienced a bloody invasion not seen since World War II, one that brings into question democratic values, and the international agreements and ideas about security developed during the last century. The intellectual and emotional comprehension of these events is extremely important for the mental experience of all people in the world, and it is documentaries that make it possible to have two areas of perception involved – intellectual and emotional.

Due to modern information delivery channels such as YouTube, Netflix, etc., information becomes quickly available for wide circles of viewers who request not simply news information but the fixation of facts and experience. This also boosts the popularity of the documentary. Thus, the topicality of the research is specified by modern-day society's demands for historic truth, a need to assess the specific nature of documentaries' impact on the information consumer through the narratives being transmitted, and to analyze the focus and sources of these narratives in the Ukrainian cultural field and cultural fields of other peoples.

Scientists the world over have studied the special tools documentary uses for its impact, particularly: emotional impregnation, dramatism, means of visual influence, scenario approaches natural, etc.

In particular, the researcher Patricia Aufderheide poses a question about the nature of teledocumentaries themselves as art or historical truth, specifying that a documentary is "a movie that does its best to represent real life and doesn't manipulate it." She notes that teledocumentaries still have a notable subjective impregnation: "And yet? There is no way to make a film without manipulating the information.

Selections of topic, editing, mixing sound are all manipulating.”[3] The author draws attention exactly to the ambivalent nature of teledocumentaries – on one hand, journalistic documentation of events, and on the other one, a piece of art with all its subjectivism:

We do not demand that these things be portrayed objectively, and they do not have to be the complete truth. The filmmaker may employ poetic license from time to time and refer to reality symbolically... But we not expect that a documentary will be a fair and honest representation of somebody’s experience of reality.[4]

It is important that in her monograph Patricia Aufderheide draws attention to an important social task of teledocumentaries – to be a speaker of society’s expectations, groups of people, and, correspondingly, to form ideas about these groups of people:

The importance of documentary is thus linked to notions of the public as a social phenomenon... A public is a group of people who can act together for the public good and so can hold to account the entrenched power of business and government. It is informal body than can come together in crisis if need be.[5]

In his work, the researcher Tony Grajeda analyzes several documentary films about war, determining the specificity of the directors’ and cameramen’s work, as well as establishing the level of the possible impact on the viewer, which is also topical for our research.[6]

Dean Williams,[7] Rachel Gabara,[8] R. Stones,[9] Alexandra Juhasz, Alisa Lebow[10] were also involved into researching the documentary as a phenomenon of journalism and cinematic art.

In Ukrainian scientific discourse, one can distinguish several works important for our research. It draws particular attention to how A. Chervinchuk in the publication *Concept of “Enemy”: Representation in Ukrainian Military Documentary Films (2015–2018)*[11] establishes that the concept of the “enemy” is one of the most constitutive for the Ukrainian media context in depicting the events of Ukraine’s armed resistance to Russian aggression. L. Pidkuimukha[12] also works in

[3] P. Aufderheide, *Documentary Film. A Very Short Introduction*, Oxford – New York, NY 2007, p. 4.

[4] Ibidem.

[5] Ibidem, p. 5.

[6] T. Grajeda, *The winning and losing of hearts and minds: Vietnam, Iraq, and the claims of the war documentary*, “Jump Cut” 2007, no. 49, pp. 1–23.

[7] D. Williams, *Australian Post-War Documentary Film. An Arc of Mirrors*, Bristol – Chicago 2008.

[8] R. Gabara, *War by Documentary*, “Romance Notes” 2015, no. 3(55), pp. 409–423.

[9] R. Stones, *Social theory, the civic imagination and documentary film: A past-modern critique of the Bloody Bosnia seasons the roots of war*, “Sociology” 2002, no. 2(36), pp. 355–376.

[10] *A companion to contemporary documentary film*. Chichester, eds. A. Juhasz, A. Lebow, West Sussex – Malden, MA 2015.

[11] A. Chervinchuk, *The concept of enemy: representation in the ukrainian military documentaries*, “Вісник Львівського університету. Серія журналістика” 2021, no. 49, pp. 90–98.

[12] L. Pidkuimukha, *The Image of “Friend” and “Enemy” in the Modern Ukrainian Military Documentaries*, “Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen: die Ukraine aus globaler Sicht” 2019, <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/21324>, pp. 633–643.

a similar problematic, researching the image of “friend”/“enemy” in military teledocumentaries.

I. Havran and M. Botvin consider the place of documentaries in contemporary onscreen discourse.[13]

Małgorzata Hendrykowska actualizes the topicality of the metaphor of WWII in the material under research, which, as the media materials in question show, remains productive with regard to the world's historic memory about sanguinary wars: “The persistence of WWII as a «master metaphor» can be heard resonating into the current debate over how to frame and rationalize the «war on terror» (which will be addressed shortly).”[14] Małgorzata Hendrykowska's study contains one more definition, which she formulates based on John Grierson, characterizing the documentary film as a “creative interpretation of reality”.

Two studies by Mirosław Przyłipiak of *Poetics of a documentary film* (2000, 2004)[15] provides a complex approach covering the history of Polish documentary filmmaking; also, the studies by Mikołaj Jazdon (2002),[16] Kazimierz Karabasz (2009),[17] Marek Cieśliński (2006),[18] and Katarzyna Mąka-Malatyńska (2012)[19] are important in Polish scientific discourse. The journal “Kwartalnik Filmowy”, which is completely devoted to reflections on documentary films (not only Polish ones), and a collective study *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków* (2011)[20] are of special importance for studying Polish documentary. There are also several documentary-oriented events such as the *Visible Evidence* Conference in 2022 in Gdansk,[21] Poland, as well as educating young people in terms of documentary through Documentary Schools such as the Wajda School.[22]

In M. Kaldor's opinion, the purposes of modern wars are in the area of politics of identity contrary to geopolitical and ideological purposes of traditional wars. This means the claims to power are based on a particular identity – national, clannish, religious or linguistic. New politics of identity mean claims to power based on labelling. As a rule, this relates to idealized nostalgic ideas about the past. Narratives of the politics of identity really depend on memory and traditions, and

[13] I. Havran, M. Botvyn, *Documentary Cinema in Contemporary Screen Discourse*, “Bulletin of the National University of Culture and Art. Series: Audiovisual Art and Production” 2020, no. 1(3), pp. 11–19.

[14] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, ed. M. Hendrykowska, Poznań 2015, p. 10.

[15] M. Przyłipiak, *Dialektyka powierzchni i głębi w filmie dokumentalnym*, “Kwartalnik Filmowy” 2006, no. 54/55, pp. 146–162; idem, *Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym*, “Principia”, no. 26, pp. 35–53.

[16] M. Jazdon, *Dokumenty Kiesłowskiego*, Poznań 2002.

[17] K. Karabasz, *Odczytać czas*, Łódź 2009.

[18] M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006.

[19] K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.

[20] *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, eds. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011.

[21] The details of the event and the full conference programme are available here: <https://www.visibleevidence.org/conference/visible-evidence-xxviii/> (accessed: 29.12.2022).

[22] This ongoing initiative is described here: <https://wajdaschool.pl/> (accessed: 29.12.2022).

in the conditions of the corrosion of other legitimacy sources there are attempts to reinvent them.[23] This is extremely topical for our research, since Russia's armed aggression against Ukraine involves, first of all, the genocide of Ukrainians due to their national identity, cultural difference and language.

Thus, those researching documentary films pay attention to the specific possibilities of this type of journalistic content, the peculiarities of its impact on the information consumer, and individual aspects of covering a war in the documentaries at different times, as well as specific narratives being transmitted through the documentary films. Instead, as yet, there is no research devoted to covering the war narratives in documentaries on Russia's aggression against Ukraine in 2022 because this material is being created just before our eyes. This research is topical at present, when the war is on and is permanently being demonstrated in the media landscape of all countries.

The films chosen for the analysis include *War on Ukraine – Life in Kherson* (DW; 2022), *Fight for Kyiv* (Ukrainian: «Битва за Київ») (1+1; 2022), *Ukraina. Walka o Europę* (ciekawehistorie, 2022), *Occupied* (BBC; 2022), *Mariupol. Unlost hope* (Ukrainian: «Маріуполь. Невтрачена надія») (2022), *The Column* (Ukrainian: «Колона») (1+1; 2022), and *Ukraine. Torn land* (Ukrainian: «Україна. Роздертий край») (2015, TVP). All the films are freely available to the wider public on YouTube, which is especially important, as it encompasses a bigger audience and is accessible to viewers interested in that topic.

We can see a great number of views as of moment of writing this paper, in particular: *War on Ukraine – Life in Kherson* – 215,000, *Fight for Kyiv* – 843,000, *Ukraina. Walka o Europę* – 1.3 million, *Occupied* – 641,000, *Mariupol. Unlost hope* – 929,000, *The Column* – 2.5 million, and *Ukraine. Torn land* – 9,000. Hence, the viewers' interest is quite high.

The purpose of the research is to determine key narratives related to elucidating Russia's armed aggression against Ukraine in documentaries produced by different countries.

Methods of research: content analysis as a systemic research method for the objective description of available content of communication in media material; method of analysis, comparison, synthesis, narrative analysis.

In the research, one of the key notions is that of the narrative, particularly, a strategic narrative, i.e. important for forming general national or political discourse based on several important narratives.

M. Ozhevan defines strategic narratives as follows: “the means used by political actors to construct senses and meanings of «big politics» – both of domestic and foreign, both state and corporate ones, civil, etc.”[24]

[23] M. Kaldor, *New & old wars: organized violence in a global era*, Stanford, CA 2012, p. 41.

[24] M. Ozhevan, *The Global war of strategic narratives: challenges and risks for Ukraine*, “Strategic Priorities” 2016, no. 4(41), pp. 30–40.

In the news and other media messages, strategic narratives become the perspective which determines the emphasis on certain aspects of the problem, and the selection of the problems to be presented, and this is completely manifested in teledocumentaries. Moreover, a special emphasis is notable in narratives based on norms and values generally accepted for the civilized world, for example, such as the value of life, integrity of the country, and safety.

M. Ozhevan notes: "Without intensive international activity of modern narrators able to deliver the truth about their country to the international audience, it is impossible to ensure the legitimacy not only of domestic but also of foreign politics."^[25] Particularly, while depicting war, it is very important to accentuate both universal and national strategic narratives, especially in the situation of that war of the narratives that becomes a result of a hybrid war, and moreover, armed aggression. War becomes that special communicative area making you speak the language of the narratives understandable to the whole of mankind in order to overcome a situation unnatural for civilized society.

Regardless of what culture people belong to, they assimilate the senses and meanings of this culture, create senses in the form of assimilation of miscellaneous narratives and stories, part of which reaches the level of metanarratives.

One of the most convincing models of the narratives was offered in 1972 by the sociolinguist William Labov: "Briefly, a fully-formed narrative may show the following: 1. Abstract. 2. Orientation. 3. Complicating action. 4. Evaluation. 5. Result or resolution. 6. Coda."^[26] A communicative history developed in time which has its pre-history and its end is constructed.

As specified above, researchers have already stated the importance of such a parameter as identity as a foreign-politics trigger.^[27] In our opinion, the civilized civic development begins exactly from the comprehended value of one's own identity and the identity of others. Instead, the current military standoff is completely built on the objection of the Ukrainians' identity in favour of imperial aspirations to absorption and destruction. Borys Parakhonskyi and Halyna Yavorska, both Ukrainian researchers, specify the following:

The issue of identity is, probably, the most fundamental motive that people follow to kill others, even if they are civilians who do not have arms. The war is conducted against "theirs", "aliens", since they are different and in order to consolidate "ours" because the regime will gain legitimacy this way. This is how the main opposition of the arranged "ours" contrary to chaotic "theirs" is formed.^[28]

[25] Ibidem.

[26] W. Labov, *The Transformation of experience in narrative syntax. Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972, pp. 362–363.

[27] M. Kaldor, op. cit., p. 41.

[28] B. Parakhonskyi, H. Yavorska, *Ontology of hybrid war: game of hidden senses*, "Strategic Panorama" 2018, no. 1, p. 9.

The narrative of identity is actualized almost in each documentary under analysis. In Ukraine a clear understanding of own national identity has recently formed, which is based on spiritual history, philosophy, culture, and language and is typical for a mature ethnos. Instead, Russia has been promoting the narratives of “common history”, a “common cradle – Kyiv” for several centuries, denying the national individuality of Ukrainians and distorting the historical truth. This has occurred in an especially aggressive manner during the past decade and is based, first of all, on the memory of common Soviet history, which is offered to be taken as the illusive desired future, but which, however, denies the aspiration of Ukraine to be a part of the European community and to separate ultimately from Russia. An especially manipulative discourse relates to the language, because part of Ukraine’s population is Russian-speaking due to the Soviet policy of total russification. The language as identity or the absence of identity for a long time arises in Ukraine as an area of miscellaneous ideological manipulations, instead, currently the perception of this issue has significantly changed among Ukraine’s citizens.

For Ukrainians, everything Russian began to be marked as “theirs”, hostile, especially after the second stage of the invasion in 2022 when Russia started to ruin the whole territory of the state. Moreover, the image of an “alien” – “Nazi”, “fascist”, insecure, and without human qualities is also being advanced in the Russian propaganda narratives. This discourse is not supported by concrete facts; there are only narratives based on mythologization and historic memory, which was also distorted by Soviet propaganda. This discourse offers a view of themselves as the Chosen People that “never attacks others but defends their borders”, the narrative of “we can repeat”, “they started first” and others to justify the politics of foreign aggression, which cannot be justified in any way. This discourse is also supported by the narratives of a “real leader” and “fake Ukrainian people”. As Borys Parakhonskyi specifies, in the:

mythicized reality of the hybrid war, “theirs” cannot look as a form of order, because it is evil and subject to destruction. Instead, “ours” is stipulated as real order – the system of values, basic principles and regulative ideas, although in fact it demonstrates some imaginary world. The parallel world is built following their own logic, with regard to which the decisions are taken, the facts are estimated and the real operations are performer.[29]

Ukraine had already been in the situation of hybrid war begun by Russia before 2014 in order to absorb Ukraine and to take it under total political control for a long time.

A typical feature of the hybrid war is that a special dimension of aggressive behavior is involved, motivated by the creation of a parallel reality as a combination of the real and imaginary realities. A new quality of the war lies in a radical shift in the accents of action motivation to the level

[29] Ibidem.



Il. 1. A frame from the film *War on Ukraine – Life in Kherson* (DW). Meeting in Kherson against occupation. Resistance to the Russian troops



Il. 2. Frame from the film *Occupied* (BBC), Dmytro Bahnenko. Dispersal of an anti-Russian meeting in Kherson, March 2022

Chronotope of the war narrative

[30] Ibidem.

of designing an imaginary pseudo-reality. A value-and-sense model organizes the perception of reality as an integral complex of facts and phenomena with the relevant assessment of their importance. What is beyond the general model of the world is marked as peripheral, hostile, and able to ruin reality and thus, it is necessary to guard against it committing certain heroic actions.[30]

The only way for Ukrainians to counterstand the hostile narrative to them during this period of its creation was to form their own identity through territorial, lingual, cultural and value-based self-identification.

The documentaries covering the situation in the occupied regions place a notable emphasis on the idea that residents resist assimilation, absorption and occupation, for example, in the film of *War on Ukraine – Life in Kherson*.

For the occupied towns, the main motto became the only one – “... [name of the settlement – O.R., M.T.] is Ukraine”, as the Russian occupants first hung out their flags on the administrative buildings, in contrast to their propagandistic narrative that they are not conquerors.

For Ukrainians saving their own identity becomes a method of resisting the enemy, which is also implemented through language.

For example, in the film *Fight for Kyiv* the narrative of identity-saving is articulated as follows: “There is something more important – your will to fight, that is why you are supported because you are fighting for your

country”; “One needs to fight for the feeling with which you say the word of Motherland, you need to fight for this warmth”; moreover, it is not just about patriotism; it is about self-identification, self-comprehension and sacrifice. In the same film, the other side of this narrative is expressed. It concerns Russians who can lose their own identity, having lost Ukraine because they identified through ancient Ukrainian history not belonging to them: “Losing Ukraine, they are losing their roots, they will not be able to build their empire without this history.”

Identification also occurs through the language. This is an issue that has been used for manipulating the information landscape of Ukraine for a long time: “after what we have seen I understood that I do not want to speak Russian any more” (*Occupied*, BBC, 2022).

One of the peculiarities of the narrative dimensions during the period of invasion in 2022 is temporal. Particularly, in the narrative of a common person’s life, a *temporal gap* is accentuated – the time of

freezing behavior related to the impossibility of accepting the reality of events and the expectation of their completion: life was before, life will go on after, but now it has stopped; the boundary between the war and peace, “from a warm summer into severe cold” (*Mariupol. Unlost Hope*, 2022) is comprehended especially clearly.

Olena Honcharova defines the temporal gap as follows: “such a condition when an «extraneous narrative» rushes into the previous logical cohesion the person constructs in their consciousness, ruining it.”[31] Analyzing in another publication the temporal peculiarities of how Ukrainians experienced the first months of the war, the author says: “the war, especially at the beginning, breaks longstanding temporal integrity in the person’s consciousness – gradual and smooth transit between the modes of the past, the present and the future; facilitates the freezing behavior and exaggerated role of individual temporal modes, shifting the focus of attention either to the past, or the present, or the future.”[32]

Experiencing the temporal gap is especially actualized in the documentaries about occupation. For example, *War on Ukraine – Life in Kherson* (2022) shows the stopped life of Iryna (a volunteer), while all the other films reveal Ukrainians’ feeling that their normal life was torn apart instantly: the images of “suddenness”, “loss of life”, and “irreality” return in their thoughts to the pre-war time and aspiration to reach in their thoughts the after-war time. Thus, the narrative of an ordinary life is torn by the alien hostile narrative.

In general, temporality is shown comprehensively in the footage under analysis. For example, in *Occupied* the image of time is depicted as the factor of choice: “the longer it goes on the more we understand that we will not be freed soon”, “as time passes by, we understand that we will have to leave earlier or later” – time stops being an instance and unfolds into a process not specified in the probable end.

The hostile narrative also makes topical the image of time, first of all, as “eternity” – “always”: “Russia has come here forever”, “there will be no return into the past”, “together forever”.

Thus, the temporal aggressiveness of the hostile narrative is opposed to those images of time which are being actualized in the narra-



Il. 3. Billboard in Kherson using the images of Ukrainian children. Photo from the website of BBC Ukraine <https://www.bbc.com/ukrainian/news-62694297>

[31] O. Honcharova, *The war as a temporal gap of an individual's existence*, “Topical Problems of Modern Philosophy and Science. Collection of Research Papers” (Following the materials of the VII All-Ukrainian Scientific-and-Theoretical Conference, dated May 19, 2022), Zhytomyr, Ukraine 2022, pp. 66–68.

[32] O. Honcharova, *Temporal orientations of Ukrainians in the conditions of war: past, present and future through the prism of military aggression of Russia*, “Visnyk of the Lviv University. Series Philos. Political Studies” 2022, no. 43, p. 10.

tive of resistance: “that cannot last forever”, “I wanted to see my child’s birthday come – for me it was an important date” (*Fight for Kyiv*, 2022).

Hence, the integrity of the narrative of a normal life in a European country is ruined through the intervention of a hostile aggressive narrative causing a temporal stop, a temporal gap. However, resistance to this hostile narrative is expressed through the image of a designed future – the time of the Victory. In general, one should speak of the specific narrative of the war, which is being implemented in this temporal gap: when the narrative of a previous lost normal life stops in time, the expectations of the future are formed, and another temporary narrative seen in several motives is built in the gap.

For the narrative of the war a certain topological definition is typical – concentration on the awareness of the centre. For example, in the film *Fight for Kyiv*, Kyiv arises as a sacral centre: the enemy wants to conquer the centre of the country to demoralize it, that is why it is actualized that the President stays in this place, giving the people the correct message – “I am here”. It is interesting that in the Russian narrative, Kyiv had to be conquered “within three days” (the number three is sacred in the culture of Slavic peoples, and means fullness, completeness, harmony), which proves the high level of mythologisation of this narrative.

In the perception of space, what is also determined is a place compressed to minimum a – “compressed to the point” (*Mariupol. Unlost Hope*, 2022). This is the light as if folded up as an embryo to be protected, having minimized the area of a crash against the hostile.

One more temporal image, which can be placed organically into the narrative of the war, is the dichotomy of occupied and non-occupied territory – the heroes of the film *Occupied* leave the occupied town and see Ukrainian flags, combatants of their army – “ours”. However, this dichotomy is complicated by the understanding that the occupied territory is also native, “ours”: “we have to leave”, “I do not want to leave very much”, “my town”.

The image of the enemy

Contrary to the previous period of the hybrid war while manipulating in the information landscape with false beliefs about a “civil war”, “revolted separatists” when Russia denied its participation in the war in the Donbas despite a huge amount of facts proving otherwise, the image of the enemy in 2022 is completely real.

In the BBC film *Occupied*, the image of the enemy is clearly depicted: this is an alien occupant, humiliating the people for being Ukrainians. The enemy-Russian is ready to kill Ukrainians for their language, citizenship, for any word of resistance.

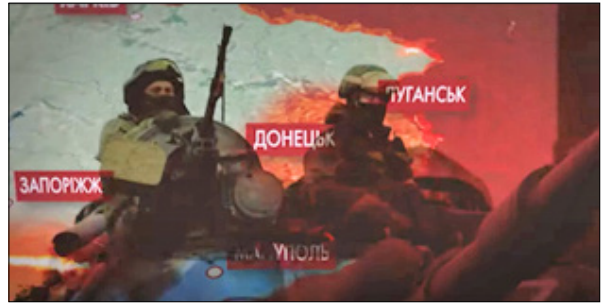
In the documentary *The Column*, the image of mythicized “impersonalized uncontrollable unthought power”: the image of the huge column spread in space (“unlimited”), the image of the Biblical serpent – “like a fiery serpent”, which “begins to turn the life of local residents into the hell”. Individuals lose their existence, being

a part of the hostile force: “The column controlled them like puppets”, i.e. they become dehumanized and a part of mass. The mass of the enemy embodies pure evil, a dark force: “with the column you cannot agree on anything, the column is a pure crystallized evil killing for fun”, “soldiers openly enjoyed their power and nonpunishability”.

Visually, this image is implemented in the images of people whose faces are not seen by the viewer, the images of soldiers with covered faces, as well as a manifestation of the letters with which the enemies mark their vehicles.

The film’s creators obviously appeal to the Biblical animal that makes hell on Earth, because the symbols of this narrative are used intensively. For example, “a dark thousand – handed beast making hell on Earth”; “all wanted to live but did not believe that they would escape from hell”. The image of the serpent or a dragon is traditional both for Slavic folklore and for the folklore of other peoples. It personifies a mythic hostile force not related to human nature. The semantization of the enemy’s image as a serpent, a thousand-handed beast implies moving its image into deep sub-consciousness, appealing to the strata of ancestral memory about the opposition of human and non-human forces, the forces of light and darkness. The narrative of the latter opposition is also actualized in the film of *Fight for Kyiv*. Visually, this narrative is supported in the film *War on Ukraine – Life in Kherson*: the images of people wearing the uniform coming into the city as a chain appear several times. Therefore, we can see the narrative is based on a symbolic mythologisation of the image of the enemy in the folklore-and-literary tradition natural for Ukrainian culture. Such a level of image-building does not meet journalistic standards, particularly the objectivity standard, and proves that as a piece of art, the documentary appeals to deep strata of ordinary consciousness. It is important to note that in this regard, the Ukrainian narrative of war directly opposes the Russian propaganda narrative.

Aggressive methods of social myth formation (information war) in Russia aimed, first of all, at artificial production of an image of enemy of Ukraine and Ukrainians, is based to a large extent on a tradition of cosmogonic myth describing a fight between the forces of light and darkness, chaos and space. Showing the Ukrainian as an enemy-nationalist (Nazi) and Ukraine as a “residence of evil”, the information war started by the Russian Federation on the other side of dichotomy of good and evil formed a need of “legal”



Il. 4. *The Column* film frames (TSN). The image of hostile attack on Ukraine



Il. 5. *The Column* film frames (TSN). The image of hostile attack on Ukraine

transformation of its citizens for “liberators”, “bearers of light” who must return Ukraine from the condition of the chaos to “space order” – into the area of influence of the Russian Federation, to the “Russian world.” [33]

For the Ukrainian narrative of the war, a completely opposite polarization of the forces of light and darkness is typical, as the Ukrainians appeal to the fact that they are defending their own land, that they did not threaten other countries, but are only striving to save theirs.

The image of the warrior of light should be completed with one more component, which is expressively seen in all the films about occupation – the image of martyrdom. Ukrainians undergo torture when imprisoned by Russians (a story by the volunteer in the film of *Fight for Kyiv*), they perish when they are simply killed in the streets and roads (*The Column*), they are pursued for their beliefs (*War on Ukraine – Life in Kherson*), or become innocent victims of a horrible war when the occupants deliberately destroy their city (*Mariupol. Unlost hope*). Opposition between the Ukrainians and Russians in the documentary *Fight for Kyiv* arises in general as an opposition of the forces of light and forces of darkness.

In the documentary *The Column*, the forces of good are also connected with belief – the image of a shot dead priest, who was going to save people in Ivankiv near Kyiv. The image of a shelled church also appears in the film *Occupied*. It is a paradox that Ukrainians and Russians are mostly the believers of the same confession – the Orthodox Church, but in the mythological area the enemies arise as the personified evil contrary to the divine.

In the narrative of war, the message of fear born among civilians by invading occupants is transmitted very powerfully: “I feel fear due to the violence of the enemy”; fear, spite, desperation and helplessness are what a civilian feels to the hostile invasion; an unlimited, animal fear when a bullet flies into the windscreen (*The Column*); horror unacceptable for mind – deaths, shootings, desperation - reality is taken by the consciousness “as in a film” (*War on Ukraine – Life in Kherson*); the expectation that “they will come for me” (*Occupied*); the helplessness of a civilian in the face of the war’s events – “You see everything, hear everything but you cannot do anything”, Serhii Pavluik, a theatre director (*Occupied*); in occupied Kherson you can be killed only for going outside, “no freedom, no rights” (*War on Ukraine – Life in Kherson*).

The uncontrollability of the events occurring, no mechanisms of defense, no logic of what occurs – these all carry an inexpressible fear. In *Fight for Kyiv*, the hero explains how first he thought it was possible to reach an agreement with the occupants; he said that he had to take his mum away, but on the way back their car was shelled. The fear and the pain they experienced bear non-forgiveness – “what they

[33] I.K. Vitiuk, *Methopoetical symbolism of the Russian-Ukrainian war in the media landscape: mystical-and-mythological narratives*, “Zhytomyr

Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences” 2022, no. 1(91), p. 119.

did to civilians, children is impossible to forgive, because it contradicts humanity” (*Occupied*). The motif of non-forgiveness becomes one of key ones in the narrative of war during Russian aggression in Ukraine, which generally contradicts the narratives of Ukrainianness in the peaceful time – value of forgiveness, joy, generosity and kindness.

Due to the propaganda brainwashing the soldiers of the Russian army have fallen for, they stopped seeing Ukrainians as people, the same people as they themselves; Ukrainians became for them dehumanised, that is why this war provides so much confirmation of actual, mindless torture and death among the civilians. The pleasure with which they tortured and killed civilians is emphasized in all the documentary footage.

In the information landscape, the comparison between Russia’s aggression against Ukraine and World War II is actualized with regard to propaganda, the logic of the aggressor’s behavior, even in the use of symbols (symbolic letters are frequently shown on the occupant’s vehicles in the documentaries about the occupied cities).

The image of a fascist is expressed in the film of *Mariupol. Unlost hope*: “The Russian world is fascists, and those who they call Nazis lived near us and did not kill us”. In *War in Ukraine – Life in Kherson*, the Russian invasion is compared to Hitler’s: “I feel as if it was 1941”, “the soldiers of the Wehrmacht”. The fascist invasion in the 20th century became a kind of symbolic field of common history for the whole of humankind, that is why in the 21st century, the media constantly appeal to this mental experience, in this way including the events occurring now into the historic picture already developed by humankind. Russian propaganda also plays on the image of a fascist, “Nazi”, with an eye to the domestic consumer, appealing in this context to the Soviet experience inherent to the “major people” of the USSR, when any demonstration of national self-identification, national freedom was marked as nationalism. The use of similar images in opposing contexts is a conflict of historic memory or so-called “war of historic memory” used in the narratives of the war, one of the fundamental principles of which is that “ours” are always the bearers of “good” and our opponents – “others” are the bearers of universal “evil.”[34]

In this context, the memory of the historic enemy for Ukrainians, as for Russians, is connected with great war and great victory; for Ukraine it is also complicated by the almost total ruin of the country during World War II, which Russian propaganda does not mention, as well as the participation of Ukrainians in the defense of their land. Hence, the appeal to the historic image of the enemy is an appeal to constant images of ordinary consciousness, its rooted constructs.

To the symbolic image of a “fascist” from World War II is added the even closer in time image of “green men” – uniformed

[34] V.M. Tkachenko, V.V. Yakuba, *Wars of historic memory: social motives*, “Problems of World History” 2020, no. 3(12), p. 9.

Russian soldiers without insignia who appeared during the Crimea occupation, and who did not specify their belonging to the army of the aggressor-country. For example, “call us «green men»,[35] this is who we are for you” – a self-produced name used by the enemy (*The Column*). The construct of “polite men” is directly connected with the construct of “green men”. This definition arose simultaneously with the first one and relates to the narrative of non-admittance of responsibility for aggressive foreign political actions. The fact that Russian soldiers use this narrative, as it is specified in *The Column*, can signal their unwillingness to be involved in the actions being committed, subconsciously distancing themselves from them. Lately, this narrative has become so strong in the information landscape of the Russian propaganda that it has become a part of collective subconscious.

The film *The Column* actualizes one more image of the enemy – “the wild horde”, which is associated in the historic memory of Ukrainians with destruction, fire, and massacres. In *Occupied*, one more untypical but contemporary image of the enemy is used, when a little child says: “I have seen robots, they wanted to kill me.”

The narrative of war relates to comprehending the permanent possibility of seeing death, even experiencing one’s own death, which can come at any time: the killing of civilians (*Mariupol, Occupied, The Column*), “you have to finish your last things to do on this earth” (*Occupied*). Death becomes an integral component of the narrative of war at all times, including the enemy’s death, which is not taken as the death of a person – “the column was getting putrefied and corrupted” (*The Column*).

Individually, the narrative uniting two Polish documentaries about the events in Ukraine: *Ukraina. Walka o Europę* and *Ukraine. Torn Land* should be established. Both films outline the historical sources of the events occurring in 2022, and it is important for the integrity of the narrative of the war in Ukraine.

The film *Ukraina. Walka o Europę* constructs the general history of Ukraine’s independence from 1991 until the present day with a permanent emphasis on the facts that Russia had intervened in the domestic affairs of Ukraine and wanted to keep influencing it. It concerns Putin’s influence on Ukraine’s presidents and the movement of the country towards east and west, in its intention to distance itself from Russia. The statement that Ukrainians differ from Russians shows its political will and defends its democracy, and since 2014 Ukraine has been constantly moving westwards, deserves special attention. The film *Ukraine. Torn land* (TVP, 2015) relates the story of the Russian

[35] According to Pochepstov, “green men” are military servicemen showing the signs of civility; See: H. Pochepstov, *Гібридна війна: інформаційна складова* [*Hybrid war: Information component*],

MediaSapiens, 25.10.2015, http://osvita.mediasapiens.ua/trends/1411978127/gibridna_viyna_informatsiyana_skladova (accessed: 29.12.2022).

invasion of Donbas. It provides many facts attacking the Russian propaganda narrative about their non-presence in Donbas, civil war and the land being bombarded by Ukrainian troops (the motive of the current narrative of a “special military operation” and Russian revenge for Donbas). The film states that residents of Donbas are hostages of Putin’s policy.

The footage analyzed proves that the documentaries about the war are based, on one hand, on facts, and on the other, on emotional-and-semantic cultural strata of certain people or periods. For documentaries, a specific art direction and emotional intensity are natural. For example, the film *The Column* uses reconstructions strengthening an artistic component of the text, and hence, its emotional impact. The remarks by the film’s characters also cannot be distanced and emotionless because they are witnesses of scary events and must deliver their vision of truth to the viewer. In the film *Occupied*, one of the central images is that of a child, deeply touching and in direct contrast to the image of death. The film *Mariupol. Unlost Hope* becomes a symbolic background for the horrible events unfurling in the city and it contrasts with the images of devastation. The picture created by the artist becomes, in general, a part of the internal narrative of the film. Emotionality inherent to documentary films is a necessary instrument of the impact on the viewer because the main task of this content is precisely to have an impact.

In general, the ratio of “truth” and “not truth” becomes the area where the notions of “ours” – “theirs”, “light” – “darkness” are determined because an idea what “they say about us” is expressed, i.e. how they excuse the massacres of civilians, bombarding, invading another country. The TV set appearing in the first frames of *The Column* becomes an illustrative image of the propaganda narrative.

The truth for a person who is within the limits of a particular narrative is an undoubted value, and the content of the truth depends, correspondingly, on his/her identity, which, according to Ch. Taylor, “is determined by the obligations and identities creating the frame or horizon where I can try to define again and again what the virtues for me are...” [36] Comprehension of the value of the events faced, “life experience”, becomes accessible for an individual through comprehension of chronothopic constructs and motives of the narrative that value-based for them.



Il. 6. *The Column*.
A Russian viewer
watching TV

[36] C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard 1989.

Conclusions

This study is important for further integral comprehension of the role that teledocumentaries play in forming the narratives of war and peace in the common historical-and-cultural area, and allows grounded analysis of these narratives' typology.

The articles analyses key narratives of teledocumentaries available on YouTube: *War on Ukraine – Life in Kherson* (DW), *Fight for Kyiv* (1+1), *Ukraina. Walka o Europę* (ciekawehistorie), *Occupied* (BBC), *Mariupol. Unlost hope*, *The column* (1+1), *Ukraine. Torn land* (TVP, Poland).

In the general narrative of the war, the following motives classified:

- the motive of a temporal and special gap and compression – time before and after, time that has stopped, space occupied and non-occupied, space of the centre, space compressed;
- the motive of the opposition of “ours” and “theirs”, “we” and “they”, “good” and “evil”, “light” and “darkness”; moreover, this opposition occurs in the area of comprehending one's own identity through the language, national belonging;
- motive of fear and unforgiveness, torture and death.

The key image in the narrative of war is the image of the enemy – alien, a part of the dark, undefined but scary force, a fascist, a horde man without humanity.

The study reveals whole mental strata through which the narrative of war is implemented in teledocumentaries, as well as the ongoing war of narratives with the opposite marking of the same mental images and images of historic memory, which makes the further study of these issues important.

Olena Rosinska is the lead author of the article.

BIBLIOGRAPHY

- Aufderheide P., *Documentary film. A very short Introduction*, Oxford – New York, NY 2007
- Chervinchuk A., *The concept of enemy: representation in the ukrainian military documentaire*, “Вісник Львівського університету. Серія журналістика” 2021, no. 49, pp. 90–98. <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2021.49.11063>
- Havran I., Botvyn M., *Documentary Cinema in Contemporary Screen Discourse*, “Bulletin of the National University of Culture and Art. Series: Audiovisual Art and Production” 2020, no. 1(3), pp. 11–19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>
- Honcharova O., *Temporal orientations of Ukrainians in the conditions of war: past, present and future through the prism of military aggression of Russia*, “Visnyk of the Lviv University. Series Philos. Political Studies” 2022, no. 43, pp. 9–17. <https://doi.org/10.30970/PPS.2022.43.1>
- Ozhevan M., *The Global war of strategic narratives: challenges and risks for Ukraine*, “Strategic Priorities” 2016, no. 4(41), pp. 30–40
- Pidkuimukha L., *The Image of „Friend” and «Enemy» in the Modern Ukrainian Military Documentaries*, “Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen: die Ukraine

aus globaler Sicht” 2019, <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/21324>, pp. 633–643

Tkachenko V.M., Yakuba V.V., *Wars of historic memory: social motives*, “Problems of World History” 2020, no. 3(12), pp. 7–25. <https://doi.org/10.46869/2707-6776-2020-12-1>

Vitiuk I.K., *Methopoetical symbolism of the Russian-Ukrainian war in the media landscape: mystical-and-mythological narratives*, “Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences” 2022, no. 1(91)



Ukrainian cinematography in the context of intercultural cooperation

ABSTRACT. Pohrebniak Halyna, *Ukrainian cinematography in the context of intercultural cooperation*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 97–110. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.6>.

The article describes the production and distribution of Ukrainian films and establishes scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of Ukrainian cinema in the intercultural space. An analytical method was used to develop this topic, which is necessary for studying the art history and cultural aspect of the problem. In addition, the author used the methods of systematization and generalization to argue for the originality of Ukrainian cinematography and its place in modern culture-creating processes. The scientific novelty of the study is that it describes the work of film directors whose films were created as international projects.

KEYWORDS: Ukrainian cinematography, cultural exchange, co-production, Yuriy Rechynsky, Andrea Magnani, Peter Babiak, *January – March, Easy, The Line*, director

Ukrainians have long sought to present themselves to the world community with the help of cultural and artistic achievements and to confidently enter the general cultural space. However, such aspirations have not always been realized effectively enough due to a number of objective and subjective reasons related to unfavorable socio-political and economic factors, which delayed a full-fledged acquaintance with Ukrainian culture at the international level. In today's renaissance of statehood, despite the difficult political and economic conditions in which our country finds itself, it is extremely important to present Ukraine to the world in various facets of its cultural and artistic life. The realization of this urgent task can be viewed through the prism of international cultural cooperation in the field of cinema, which is an integral part of European civil consciousness and public life. At the same time, the production and distribution of Ukrainian films representing various directorial models, as well as using the method of international cooperation, namely co-production, remain relevant.

Relevance of the research topic

The problems of production and distribution of film, including author's films, in the context of intercultural dialogue are addressed by such theorists and practitioners of cinema and culture as: A. Anastasieva, V. Bakalchuk, K. Bilokin, S. Vasyliev, A. Hurkov, E. Deineka, D. Zubenko, P. Zhessati, A. Kachkan, T. Klerk, A. Krysalna, O. Pershko, Ya. Pidhora-Hviazdovskiyi, O. Rodnianskyi, S. Sliepak, Zh. Shapron, V. Shyrokova, O. Filatov, and V. Khomenko. In particular, V. Bakalchuk notes in her work *Formation of National Identity as a Component of*

Analysis of research and publications

the European Cultural Space: Opportunities for Co-Production that “the development of the film industry within the framework of joint European film production, in addition to economic levers, aims to establish and popularize European identity.” In addition, the author is convinced that it is thanks to the European Film Market that national producers are expanding their potential “opportunities within the framework of European co-production programs in order to establish, popularize and create a common European identity.”[1] In his controversial article *Ukrainian Cinema Should Unite the Nation*, O. Filatov considers it necessary to take into account the fact that in the case of differences in cultural traditions, mentality, and language of film-producing countries, a co-production film may lose its national characteristics and acquire cosmopolitan features – this is a disastrous path for Ukrainian cinema, which should now serve to unite the nation and bring it into the intercultural communication space.[2]

A. Kachkan, in his study *Co-production in cinema opens Ukraine to the world*, notes that it is not by chance that co-production is a form of existence for European cinema, as the vast majority of European countries cannot (primarily financially) independently realize big-budget film projects for their domestic market. Therefore, he creates several joint projects (simultaneously designed for different film markets), thus integrating into the “European co-production system”, which allows expanding audiences, cultural exchange, opens Ukraine to the world, integrates Ukrainian filmmakers “into the European business and cultural community”, and provides valuable practical experience, including the launch of profitable film production.[3]

At the same time, O. Pershko notes in his work *Co-production with Ukraine* that in Ukraine, despite the imperfection of its legislation and the bureaucratic negligence of officials, international (primarily own) film projects (which not only gain recognition at prestigious film festivals, but also enjoy success in theaters in the countries of production) are gradually being created, in particular, in cooperation with Slovak, Czech, Romanian, Bulgarian, Polish, Lithuanian, Georgian, Italian, Israeli, British, Belgian, French, Dutch, Serbian, Swiss, Norwegian, and Turkish filmmakers.[4]

The purpose of the article is to identify the problems of intercultural cooperation in the production and distribution of Ukrainian films and to define scientific guidelines that will contribute to a com-

[1] V. Bakalchuk, *The formation of national identity as a component of the European cultural space: opportunities for co-production*, “Strategic Panorama” 2018, no. 2, p. 49.

[2] A. Filatov, *Pylyp Ilyenko: Ukrainian cinema should unite the nation*, Ukrkino, 18.09.2014, <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/news/?id=811> (accessed: 13.07.2022).

[3] A. Kachkan, *Co-production in cinema opens Ukraine to the world*, Radiosvoboda, 19.02.2016, <https://www.radiosvoboda.org/a/27562939.html> (accessed: 23.06.2022).

[4] O. Pershko, *Co-production with Ukraine*, Kino-teatr, 9.09.2019, <https://kino-teatr.ua/uk/news/koproduktsiya-s-ukrainoy-10644.phtml> (accessed: 14.07.2022).

prehensive analysis of the phenomenon of Ukrainian cinema in the intercultural space.

The dramatic, sometimes contradictory changes that have been taking place in Ukrainian society over the past twenty years have led to the raising of issues related to the establishment of universal values in the system of intercultural relations. Therefore, we will focus on their specific significance for Ukrainian culture in its present and possible future forms, in particular in the film industry.

The analytical note "Prospects for expanding the participation of Ukrainian cinema in co-production projects" by the National Institute for Strategic Studies states that "one of the most effective and realistic ways for the internal development and improvement of Ukrainian cinema is the participation of our country in international joint projects – co-production". According to analysts, "this type of film production should be seen as a unique opportunity to integrate Ukrainian culture into the European one with all the benefits for our state", because such an experience will strengthen the country's "authority and positive international image", will not only be a sign of openness to the world, but will also enable internal "growth through the use of the powerful potential of national culture." [5] At the same time, S. Sliepak rightly notes that "the full development of national cinema is possible only if there is intensive integration and cooperation with international film organizations in all sectors of the industry – not only production, distribution, and film distribution networks, but also structured film business, festival movement, and effective legislation," which rapidly paves the way for "internal growth through the use of the powerful potential of national culture." Sliepak argues that "since several countries are involved in the production of a film, the costs of its creation are shared among them," which allows for the emergence of several interested parties (both in sales and in receiving profits from the film) who automatically distribute products within their geographical film space. In addition, analyzing the indicators of the European Audiovisual Observatory (EOA), which studies the audiovisual market in Europe and publishes data on the development of the film and television industry, the author concludes that European film products "co-produced by European countries are more successful" than those created "by European countries on their own." It is desirable that a co-produced film should be aimed at the audience of all "countries participating in the cooperation." [6] It is worth remembering that international or co-production, which involves the production of a cultural and artistic

Summary of the main material

[5] *Prospects for expanding the participation of Ukrainian cinema in co-production projects: Analytical Note*, <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/perspektivi-rozshirennya-uchasti-ukrainskogo-kinematografu-v> (accessed: 14.07.2022).

[6] V.S. Sliepak, *Ways of Ukraine's integration into the world and European cinematic space*, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tpdu_2014_3_39 (accessed: 10.07.2022).

product (including author's films) with the participation of production companies from different countries, is a common cultural and artistic practice among filmmakers around the world.

Co-production is now a form of existence for European cinema, as most European countries cannot financially realize big-budget film projects for the domestic market on their own, and therefore create joint projects (designed for different film markets and different socio-cultural environments). At the same time, co-production is aimed at both the audience of the countries participating in the co-creation and at wide distribution, and is an economically viable and effective way to develop national cinema, promoting the integration of Ukrainian audiovisual products into the global cultural space. Through participation in co-production, Ukrainian filmmakers integrate into the European co-production system, which makes it possible to expand audiences, cultural exchange (in the field of literary and script base, creative methods of project implementation, and creative personnel), and open up the cultural potential of Ukraine to the world as a film country. It consolidates Ukrainian film producers with the European business and cultural community, and demonstrates the openness of participants in intercultural cooperation in the field of cinema, the willingness to establish new cultural contacts provides valuable practical experience, including the launch of profitable film production.

Despite the bureaucratic obstacles that arise in Ukraine in the field of intercultural cooperation, Ukrainian filmmakers still manage to be involved in a number of successful international projects. These include the Ukrainian-Polish tragicomic project *Heart on the Palm* by K. Zanussi; the joint social and psychological project *Tribe* by M. Slaboshpytskyi; the Ukrainian-French comedy project *F 63.9. The Disease of Love* by D. Tomashpolskyi; the Ukrainian-Turkish melodramatic film project *Love Me* by M. Horbach; the film drama *Women Without Men* by Iranian director Shirin Neshat (with the participation of Ukraine, Germany, Austria, France); *Mountain Woman: At War* (Ukrainian-French-Icelandic thriller directed by B. Erlingsson); the adventure project *The Price of Truth* by A. Holland (co-produced by Poland, UK and Ukraine); the Ukrainian-Georgian romantic comedy *Now I Will Love You* by R. Shyrman; the Ukrainian-Italian social drama *The Nest of the Turtledove* by T. Tkachenko; the Ukrainian-German documentary projects *Delta* by O. Techynskyi and *School No. 3* by Elisabeth Smith and Georg Geno, as well as *Winter in War: Ukraine's Struggle for Freedom* by Ye. Afineievskyi (co-production of Ukraine, USA, UK); *Mariupolis* by M. Kvedaravicius (co-production of Lithuania, Germany, France and Ukraine); *Ridni* by V. Manskyi (co-production of Ukraine, Germany, Latvia, Estonia); *Ukrainian Sheriffs* by R. Bondarchuk (co-production of Ukraine, Germany, Latvia, Estonia), war drama *Frost* (by Lithuanian director Šarus Bartas, produced in cooperation between Lithuania, Ukraine, France and Poland); the social dramas *The Line* by P. Bebiak (co-production of Ukraine and

Slovakia) and the Ukrainian-Austrian drama *January – March* by Yu. Rechynsky; the Ukrainian-Italian comedy project *Easy* by A. Magnani; the Ukrainian-Lithuanian adventure project *Traitor* with the participation of American director M. Hammond; the Ukrainian-Georgian historical drama project *Someone Else's Prayer* by A. Seitablaiev; the war tragicomedy *Donbas* by S. Loznytisia (co-production of Germany, Ukraine, France, the Netherlands and Romania); the mystical drama *When Trees Fall* by M. Nykytiuk (co-production of Ukraine, Poland, and Macedonia) and the Ukrainian-American film *The Gate* by Volodymyr Tykhyi; the French-Ukrainian genre film *Cold Blood* (directed by F. Petitzhan and starring Jean Reno), the fantasy film *Polina and the Secret of the Film Studio* by O. Barko (Ukrainian-Belgian co-production), the docudrama *The King of Ukraine* by G. Stadler and B. Kölz (Ukrainian-Austrian co-production), and others. Another noteworthy fact is the emergence of television (series) co-productions, including the detective project *Marcus* co-produced by TRK Ukraine and the Latvian media company “Helio Media”, and the detective thriller *The Pleasure Principle*, a co-production project of Ukraine, the Czech Republic and Poland.

In our research, we turn to the films *Easy* by Andrea Magnani, *January – March* by Yuriy Rechynsky, and *The Line* by Peter Bebiak. Analysing them reveals typical and, unfortunately, still unchanged problems of co-production and distribution in Ukraine.

In this article, we focus on the sometimes random meetings of filmmakers, whose creative cooperation nevertheless results in successful international projects (because the international film industry is a rather personal business, where everything is tied to personal acquaintances and authority[7]), and we should take into account the opinion of O. Shcherbyna, the chairman of the board of the Ukrainian film company “Fresh production”. He recalled that he and his colleagues (the general producer of the company Yu. Cherniavska and director Z. Buadze) meeting and making acquaintance with representatives of the Italian film company “Bartleby Film”, Andrea Magnani and Chiara Barbo, actually took place unexpectedly in Greece in 2010 at a session of the Mediterranean Film Institute, where both sides were finalizing the dramatic material. In his article *The Not Quiet Project “Easy”*, Ya. Pidhora-Hviazdovskyi noted that at this session, Ukrainians edited the script for the project *Love of a Murderer*, and Italians edited the script for *Easy*. A year and a half later, the Kyiv office of “Fresh Production” received a letter in which director, screenwriter and producer A. Magnani offered Ukrainian filmmakers to become full participants in the *Easy* film project, and during the Berlin Film Forum in 2012 the future partners finally agreed to cooperate. In particular, it

[7] V. Shyrokovska, *Head of the State Film Agency, Pylyp Illienko: The world is forming the idea that Ukrainian cinema has been revived*, Life.pravda, 15.09.2017,

<https://life.pravda.com.ua/culture/2017/09/15/226475/> (accessed: 3.07.2022).

involved the Italian production companies “Bartlebyfilm” and “Pilgrim Film”, which were 42% funded by the Ministry of Cultural Heritage, Cultural Activities and Tourism, as well as the regional audiovisual fund “Friuli-Venezia Giulia”. However, according to the researcher, the excellent screenplay created by the Italian authors, which skillfully combined the comic and the sad, had a certain drawback, because it was “about a Venetian who takes the coffin of a migrant worker to the Balkans, and not a word was said about Ukraine,” which, in fact, provoked a reasonable question: how to connect the future co-production with a non-Ukrainian context, since such a film product should have a national identity for all participants? So, after bilateral consultations (during which the Italian filmmakers visited the Carpathians, Transcarpathia, Kamianets-Podilskyi, Khotyn and other places), they decided to change the Balkans to Ukrainian reality, and soon “a new script was born at an accelerated pace (with the participation of the famous Greek screenwriter and writer Nikos Panayotopoulos), in which a Venetian takes the coffin of a migrant worker to Ukraine.” The change in the plot vectors was quite successful, and, according to Ya. Pidhora-Hviazdovskyi, this turn does not look artificial, because it naturally and logically “fits into the realities of today, where Italy is one of the largest areas” for Ukrainian overseas workers, such as “50-year-old painter Taras, who died on the construction site of Easy’s successful younger brother, Philo.” It should be noted that the uniqueness of the *Easy* project, which attracted both viewers and distributors (in particular American companies “Shoreline Entertainment Group” and “Camelot Entertainment”, Ukrainian “MMD UA”, and Italian “Tucker film”) is that, on the one hand, the authors managed to show typical Western European views, and on the other hand, to represent Ukrainian reality authentically and skillfully, “with the multinational flavor of the Carpathians, where Hungarians, Bulgarians and even Chinese, Orthodox and Greek Catholics live side by side.” The film is also supported by the positive fact that, using a universal cinematic language (understandable to a representative of any ethnicity, nation or country), the filmmakers try to interpret the stunning journey of the protagonist of *Easy* as a kind of journey of a “little” person (who has lost his life’s guidelines, but who, overcoming physiological and psychological torment, is reborn) to himself.[8]

Analyzing the specifics of co-production, P. Illienko notes that films produced together with other states “cannot be defined as ‘national cinema’ because they involve a foreign component, and therefore, in order for a co-production to receive support in each of the participating countries, it needs to acquire national status in each of them. It is membership of Eurimages, the European Fund for the Support of the Co-Production and Distribution of Cinematographic and Audiovisual

[8] Ya. Pidhora-Hviazdovskyi, *Co-production in Ukraine: examples of joint production*, Detector.media, 2.02.2018, <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-0> (accessed: 24.06.2021).

Works that grants films so-called national treatment”[9] and enables “active measures to support the distribution of European films and increase their audience,”[10] in particular, through “mandatory distribution in the international network of «Europa Cinemas» and other cinemas affiliated with this network, which are more than a thousand in more than fifty countries” as P. Sushko (Head of the Subcommittee on Cinematography and Advertising of the Verkhovna Rada Committee on Humanitarian and Information Policy) points out.[11]

V. Bakalchuk points out that the main tasks of the above-mentioned cinema network are “to provide technical and financial support to cinemas that undertake to adhere to a certain quota of European films”. At the same time, “only two Ukrainian cinemas («Kyiv» and «Zhovten») have been part of the «Europa Cinemas» network since 2007, but the format of this participation does not provide for financial and technical support,”[12] and since 2019, the “Kyiv” cinema has not been functioning, as it was purchased from the city authorities by a private individual long before (in violation of Ukrainian law).

In the context of our discussions about the advantages of co-production, it is indicative that *Easy* (which won a number of prizes at the Locarno, Monte Carlo, Venice, New Jersey International Film Festivals (Lighthouse), including the Grand Prix at the 35th Annecy Cinema Italien, the largest Italian film forum outside Italy, the award of the analytical magazine of the Italian film industry for the best debut film in the “Fabrique du Cinema” competition and the prize from the young jury of the 40th anniversary Festival of Italian Cinema in Villejuillet (France)[13] and being named one of the ten best films in Italy in 2017 by the most influential Italian newspaper “La Repubblica”, it won the national film award David di Donatello) was a co-production of Ukraine and Italy, both of which are members of the European Convention on Joint Cinematographic Production, without which the film would not have been made. According to O. Shcherbyna, one of the film’s producers, such international cooperation, which involved raising the production budget from various sources, made it possible to diversify the storyline, use an international cast and interesting locations, and expand the film’s international sales potential. Co-producers Chiara Barbo (Pilgrim Film) and Massimo Di Rocco (Bartleby Film), developing their colleague’s idea, noted that today in Europe about 99% of films are produced in co-production between two or more countries, and in addition, they described Ukraine as a good partner with a significant national fund and highly professional production companies, which largely allowed

[9] V. Shyrokova, op. cit.

[10] V. Bakalchuk, op. cit., p. 50.

[11] P. Sushko, *European Integration of Ukrainian Cinema to Bel*, Detector.media, 13.01.2020, <https://detector.media/production/article/173866/2020-01-13-ev-roitegratsii-ukrainskogo-kino-buti/> (accessed: 15.07.2022).

[12] V. Bakalchuk, op. cit., p. 48.

[13] *The film “Easy” was shortlisted for the Italian National Film Award*, <https://m.facebook.com/lirakinoteatr/photos/1832102187093172> (accessed: 7.07.2022).

us to create a film whose production would have been more expensive without such cooperation. M. Osadchyi (representative of Pronto Film) is convinced that, in addition to the investment component, co-production can be attractive to foreign partners due to the specifics of domestic locations, and because it speaks about Ukrainian history full of tumultuous events, “many routes and borders, lines of contact between civilizations have passed through Ukraine,” which ensures that Ukrainian filmmakers work closely with foreign filmmakers who are interested in making films about such events and releasing them for wide international distribution.[14]

Reflecting on the personal creative preferences and contacts of directors and film entrepreneurs, as well as the basic comfort of creativity, let us look at the strangely fruitful cooperation between the famous Austrian director and producer Ulrich Seidl and representatives of the Pronto Film company. Thanks to their efforts, a significant part of the author’s documentary “Import-Export”, documentarily accurate and emphatically realistic, was shot in Ukraine.

It is gratifying that despite the polarity of critics’ assessments, this “serious work” (according to Tobias Kniebe[15]) with its unique international cast (which included a Ukrainian theater performer from Mykolaiv, Kateryna Rak) was selected to compete at the Cannes Film Festival and a number of other prestigious film forums (which made it possible for it to be widely distributed in the international film space).

It is also worth noting that despite the unfortunate vicissitudes of film production in Ukraine by the Austrian film crew, which had to incur significant financial and moral losses (according to the assistant director and producer K. Prinding), suffering from the behavior of local (Uzhhorod) criminals, corrupt police officers, and the actions of the *Donetsk mafia*, who in a rather “unusual” (for foreigners) form granted permission to film certain scenes within the Yenakievo Metallurgical Plant (whose paid products were never used by the filmmakers for subjective reasons),[16] Ulrich Seidl, hardened by Ukrainian realities, started cooperation once again. The next official co-production of the Austrian companies “Ulrich Seidl Filmproduktion”, “Novotny & Novotny Filmproduktion” and the Ukrainian “Pronto Film” was the debut feature film *January–March* (titled *Ugly* in international distribution) by the director Yurii Rechynsky. However, the possibility and, most importantly, the desire to make such a film arose not only because of the Austrian filmmakers’ production contacts with Pronto Film, but also because of their personal acquaintance and information about the significant creative potential of the aforementioned young Ukrainian director.

[14] Ya. Pidhora-Hviazdovskyi, op. cit.

[15] T. Kniebe, *Schiffsjunge im roten Abendkleid*, Süddeutsche Zeitung, 19.05.2010, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/60-filmfestival-in-cannes-schiffsjunge-im-roten-abendkleid-1.896510> (accessed: 9.07.2022).

[16] I. Hrabovych, *For Ukrainian exports and Austrian imports!*, Life.pravda, 1.01.2018, <https://life.pravda.com.ua/culture/2008/12/1/10682/> (accessed: 12.07.2022).

In semi-legal (as for Ukraine) cooperation with Yurii Rechynsky foreign producers (including Klaus Prinding, who lived in our country at that time) by means of “Novotny & Novotny Filmproduction”, created in 2013 the author’s revelatory film *Sickfuckpeople*, a documentary triptych about homeless young people who, having overcome drug addiction (caused primarily by the need to escape from a reality dominated by violence, anger, and the inability to stay with their families), make desperate, tragic attempts to live in a new way. The film resonated around the world – this film with a “degraded narrative”[17] was shot by Yurii Rechynsky partly “to get rid of painful memories”[18] and, according to S. Rafalskyi, “grew out of the director’s short film and opened the way for the author to work on films in Europe.[19] In the context of poverty and drug addiction in Ukraine, *Sickfuckpeople* is a sharp statement, even at a time when the state is conditionally calm or stagnant.”[20] We would like to remind you that this film was successfully shown in the competition program of the documentary film forum “Hot Docs” in Toronto, Canada, and became one of the winners of the European Independent Film Festival (The European Independent Film Festival: ECU – 14) in France. The film *Sickfuckpeople* was awarded the Central and Eastern European IFF “HumanDOC” (Poland), the Raidance Film Festival (UK), the largest festival of the Balkans “Sarajevo Film Festival” in Sarajevo, the Austrian Viennale in Vienna, the Mexican DocsDF in Mexico City. The film’s festival success not only provided the director with fairly wide contacts in the cinematographic environment, but also increased the interest of film entrepreneurs in cooperation on future co-productive projects. Yu.Rechynsky received the right to choose his own theme for future films.

Thus, the next co-production of the Ukrainian Pronto Film and the Austrian companies “Novotny & Novotny Filmproduction” and “Ulrich Seidl Filmproduktion”, with the support of the Ukrainian State Film Agency, was the documentary-fiction film directed by Yurii Rechynsky (who had no previous experience of working with professional actors) *January – March*, distributed by Arthouse Traffic. Like Rechynsky’s previous film, the social drama *January – March* (which simultaneously tells two storylines about the destruction of human relationships and the personality of the individual) enjoyed a successful world premiere, in particular at the International Film Festival Rotterdam, while the Odesa International Film Festival made it possible for this co-production to participate in international and national competition programs. At the Austrian Diagonale Film Festival, the cinematographers Wolfgang and Sebastian Thaler were awarded the prize for the best work that attracts the audience’s attention. In a unique creative tandem with the

[17] S. Rafalskyi, *Sickfuckpeople*, Moviegram, 24.08.2019, <https://moviegram.com.ua/top-documentary-ukraine/> (accessed: 6.07.2022).

[18] *Review of the movie “January – March”*, TMGIn-

fo, 30.04.2018, <https://tmginfo.net/2018/04/recenziya-na-film-sichen-berezen/> (accessed: 15.07.2022).

[19] Ibidem.

[20] S. Rafalskyi, op. cit.

director, these cinematographers present the viewer with masterfully filmed, atmospheric soundtracked shots of a field of dry reeds bending in the wind, a small boat in the middle of a river overgrown with the same reeds, where sad Martha is sitting, standing out as a bright red spot against the sepia of the serene landscape, the sparse decoration of the Kryvyi Rih hospital in contrast to the expensive designer but empty and sterile house of the Austrian characters, and the clearly arranged composition. The color coding of the shots proves incredibly accurate in reproducing the inner state of the characters, who, experiencing mental discomfort, speak little but sob a lot, scream or just keep silent while the camera looks at them carefully for a long time. It is noteworthy that in his somewhat contradictory reflections his own cinematography, the young director (who shares a significant part of his life experience in various spheres of social activity in his films) noted that it is impossible to create such films for a specific audience, so according to the ambitious young artist, the only thing the director should be concerned with is “the spirit and atmosphere of the film, but not the thoughts about who to sell catharsis to.”^[21]

In the context of our discussion about the randomness or regularity of creative cooperation between filmmakers (even from different countries), the creation of the film *The Line* [Čiara], a co-production between Ukraine, Slovakia, and the Czech Republic, seems interesting. According to Andrii Yermak, producer and founder of the Garnet International Media Group, he accidentally met the future co-producer Vanda Adamyk-Hrytsova, who shared a real story related to the difficult situation on the Ukrainian-Slovak border and the not always legal business there. Nevertheless, the film entrepreneurs immediately liked the idea of creating a co-production project and they pursued further production dialogue. What is worth noting is that having received the support of the Ukrainian State Film Agency, the Ministry of Culture of Slovakia and the Bratislava Region, the Audiovisual Fund of Slovakia, the Slovak public television channel RTVS, and the EU program Creative Europe, the film directed by Peter Bebyak (who not only created a strong crime thriller, but also presented a smart movie in a language that the public understands, whose problems are close to conscious and law-abiding citizens of the world) won the Works-in-progress competition of the BalticEvent industrial section of the XX Tallinn International Film Festival. An interesting aspect of the film production process (provided by Garnet International Media Group, RTVS, Wandal Production, Home Media Production) is the casting of Ukrainian performers (who became worthy partners for Slovak artists), where (along with S. Baklan, M. Tikhomyrov, O. Piskunov, V. Helias, and Ye. Libezniuk), Rymma Ziubina, an actress of the Kyiv National Academic Young Theater, was invited not by accident. The film project managers found this actress in Ukraine because the Slovak producer

[21] Review of the movie «January – March»...

V. Adamyk-Hrytsova admired her performance in the Ukrainian-Italian film *The Nest of the Turtledove* by T. Tkachenko (winner of numerous awards at the International Film Festivals in Varna, Lublin, Mumbai, Mannheim and Heidelberg – Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg), which received the Golden Jig National Film Award. The producer saw the film at the Cannes Film Market, which shows the gradual, albeit very slow, integration of Ukrainian cinema into the world space.

Considering Ukrainian films in the context of intercultural space, we find it encouraging that the world premiere of *The Line* took place at the 52nd International Film Festival in Karlovy Vary, where, according to producer A. Yermak, talented and highly professional Ukrainian filmmakers felt not like “poor relatives” but worthy, equal participants in the process, proud not only to attend a prestigious film forum but also to bring a good film product. After all, a lot of seemingly “small” details are extremely important for the film’s further fate (in distribution): the way the filmmakers who present the film behave, the way they give interviews, the publications they are interviewed by, the hotel accommodations they stay in, and the events they are invited to. So, when presenting the film *The Line* (which caused a real buzz) in Karlovy Vary, where the director P. Bebyak won the Crystal Globe Award for Best Picture, for the first time in many years Ukrainian filmmakers really felt like headliners at this forum, as they did at numerous international film festivals around the world, including Chicago, Cottbus, Arras, and at the Slovak National Film Awards for *The Sun in the Net*, when the 12-time nominated film won six awards. Perhaps it was at this moment that the director realized and felt more acutely than ever, as Puchkov believes, “what a precarious line a person exists on, especially a creative person. This is the line between focusing on inner life and openness to external, even primitively simplified manifestations of life, between loving yourself and trying to unleash a team indifferent to your abilities.”[22]

It is worth noting that the film (which was nominated from Slovakia for an Oscar by the American Film Academy in the Best Foreign Language Film category) was released internationally after an agreement with the British trading company “Film Republic” (a member of Europa International) was signed, because cinema is still a business and needs to be sold, and it should be greatly facilitated by the Ukrainian distribution company UFD.[23] It is hard not to envy the success of this co-production, which combines different national traditions (in particular, it is extremely important to hear the famous Ukrainian-Slovak song *Hey, Falcons* performed by the popular band IMT Smile) and

[22] A. Puchkov, *The persistent trolling of the trickster: The Metadramaturgy of Oleksandr Korniiichuk*, Kyiv 2021.

[23] M. Riapulova, *All about “the Line”: sacrifices for the sake of filming, creative searches on the set and triumph at the international film festival*, Detector.media, 4.08.2017, <https://tinyurl.com/475r-3wky> (accessed: 17.07.2022).

cinematic schools among Slovak and Czech viewers. It is significant that in the year of its release (not least due to its success at film forums and media attention), the film became a box office leader in Slovakia (distributed by Continental Film), grossing over \$2 million in 71 cinemas in just six weeks of screenings, while in the Czech Republic it grossed \$68,000 in just 21 days (with a budget of €1.3 million). However, unfortunately (though not unexpectedly), it was an absolute failure at the Ukrainian box office. Although the film was scheduled by distributors to be shown in 120 theaters, it was shown (unfortunately in today's Ukrainian cinema reality) at a low-attendance daytime screening from 12.00 to 14.00. In addition, sometimes the film was unreasonably removed from screenings (in Ivano-Frankivsk, Uzhhorod, Mykolaiv, etc.) after the first or second week, even during active screenings. The screening of the film in Ukraine was largely hindered by the distribution company UFD.

Despite an agreement with the producers, it did not provide a timely schedule of screenings of the film and promotional materials in the cinema network of Ukrainian regions, expressing the erroneous opinion that such films can be interesting only to a narrow target audience. In this context, it is also regrettable that the co-production with Italian producers *Easy* (mentioned above) experienced a similarly disappointing distribution fate in Ukraine (as a result of the actual negligence of the distribution company MMD). In Italy the film grossed \$265,000 at the box office after being shown in 39 theaters, while at home, it grossed only UAH 1,700,000 after being shown on 120 screens. At the same time, the question arises: perhaps the reason for the lack of huge demand in Ukraine, even for decent co-productions, lies elsewhere? After all, in both of these films, Ukraine appears as a territory that is better not to enter. In addition, according to Andrii Kokotiukha, “due to the incredible adventures of an Italian in Ukraine in the case of *Easy* and the showdown between Slovaks in Slovakia, both films were successful on the western side of the border, and they touched Ukrainians less than the authors wanted, and definitely less than the films deserved.” The writer emphasizes the unfortunate fact that in the Ukrainian-Slovak film *The Line*, the Ukrainian side plays a mostly passive role, which is not in the film's favor. Kokotiukha, a well-known Ukrainian writer, notes that “Slovaks saw, recognized and loved their characters, even though they are anti-heroes in the story, justified by the desire to protect their family, while viewers in Ukraine still need to find and understand their character – an ordinary recognizable person who can be trusted.”[24]

Thus, when it comes to integrating Ukrainian cinema into the international cultural space, there should be concrete confirmatory actions, first of all, by the main “players” in this complex and important

[24] A. Kokotiukha, «*The Line*»: *Family Values on the Border*, Detector.media, 25.11.2017, [https://detector.](https://detector.media/kritika/article/132289/2017-11-25-mezha-simeini-tsinnosti-na-kordonii/)

[media/kritika/article/132289/2017-11-25-mezha-simeini-tsinnosti-na-kordonii/](https://detector.media/kritika/article/132289/2017-11-25-mezha-simeini-tsinnosti-na-kordonii/) (accessed: 4.07.2022).

process for national cinema. In particular, in Slovakia, the film *The Line* was shown on the public television channel RTVS, and with the assistance of the Bonton Film company, it was released on DVD with both Ukrainian and Slovak dubbing and subtitles in English and Czech. In addition, the film product was distributed through a system of individual delivery of television programs and movies to subscribers via digital cable, satellite (or terrestrial) television networks from a multimedia server, namely VoD platforms, including the iTunes Store. Therefore, it would be a mistake to hope for a quick integration of Ukrainian cinema, at least in the EU, since it would be desirable to learn how to integrate it into the national space, properly preparing this not-at-all-conditional “space” in which ordinary Ukrainian viewers are located.

This analysis of the production and distribution of the films *Easy*, *The Line*, *January – March* (created in co-production) reveals typical problems of cooperation with Ukrainian filmmakers at the present stage. The production and distribution of these films (as well as other films listed) proves that the high professionalism of Ukrainian filmmakers (demonstrated primarily in the production of films) allows them to establish broad communication in the cultural space; it shows the interest of foreign film producers in their work; it demonstrates a creative triumph in the context of awarding national prizes in partner countries; it publicizes powerful festival progress; it indicates the wide distribution of international projects (involving Ukrainian artists), but, unfortunately, it also further exposes the problems of creating and distributing co-productions directly in Ukraine. Using typical examples of the production and distribution of films (*Easy*, *The Line*, *January – March*), the author shows that the integration of Ukrainian co-produced films, including auteur films, into the international cultural space has so far been more active and faster than into the national one. The author reveals the persistent reasons for this disappointing situation: lack of proper (not declared) state protectionism; unpreparedness and lack of interest among the domestic audiences in consuming Ukrainian co-productions; destruction of the film distribution network in Ukraine during the period of independence; a small number of operating cinemas; outdated technical equipment of cinemas; screening of films with a limited number of film copies; refusal (due to lack of profitability) to show Ukrainian films (even those created in co-production) in the screening halls of shopping malls.

At the same time, the study proves that Ukrainian filmmakers, through participation in co-productions, despite the persistent problems of production and distribution of international film projects in Ukraine, are integrating into the European co-production system. It is an economically viable and effective way to develop national cinema; it enables audience expansion, cultural exchange (in the field of literary and script base, cultural, artistic and production methods of project implementation, and creative personnel); it reveals to the world the

Conclusion

cultural potential of Ukraine as a film country; it consolidates Ukrainian film producers with the European business and cultural community; it optimizes the entry of Ukrainian cinema into the cultural space of international film markets; it demonstrates the openness of participants in intercultural cooperation in the field of cinema, readiness to establish new cultural contacts; it provides valuable practical experience, including the launch of profitable film production; and finally, it affirms national priorities and actively shapes the Ukrainian Cinema brand.

Translation: Olga Grabar

BIBLIOGRAPHY

- Bakalchuk V., *The formation of national identity as a component of the European cultural space: opportunities for co-production*, "Strategic Panorama" 2018, no. 2, pp. 47–53
- Kachkan A., *Co-production in cinema opens Ukraine to the world*, Radiosvoboda, 19.02.2016, <https://www.radiosvoboda.org/a/27562939.html> (accessed: 23.06.2022)
- Kniebe T., *Schiffsjunge im roten Abendkleid*, Süddeutsche Zeitung, 19.05.2010, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/60-filmfestival-in-cannes-schiffsjunge-im-roten-abendkleid-1.896510> (accessed: 9.07.2022)
- Pershko O., *Co-production with Ukraine*, Kino-teatr, 9.09.2019, <https://kino-teatr.ua/uk/news/koproduktsiya-s-ukrainoy-10644.phtml> (accessed: 14.07.2022)
- Pidhora-Hviadzovskyi Ya., *Co-production in Ukraine: examples of joint production*, Detector.media, 2.02.2018, <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-0> (accessed: 24.06.2021)
- Puchkov A., *The persistent trolling of a trickster: The Metadramaturgy of Oleksandr Korniiuchuk*, Kyiv 2021
- Shyrokova V., *Head of the State Film Agency, Pylyp Illienko: The world is forming the idea that Ukrainian cinema has been revived*, Life.pravda, 15.09.2017, <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/09/15/226475/> (accessed: 3.07.2022)
- Sliepak V.S., *Ways of Ukraine's integration into the world and European cinematographic space*, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tpdu_2014_3_39 (accessed: 10.07.2022)

Cinematic Culture

During the War in Ukraine: Surviving the Year of Brutalities

ABSTRACT. Shumylovych Bohdan, *Cinematic Culture During the War in Ukraine: Surviving the Year of Brutalities*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 111–126. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.7>.

Russia's war against Ukraine has brought a humanitarian catastrophe to Europe and disrupted previously established cultural practices and rituals. One such practice has been the making and watching of films, constituting a further blow to the Ukrainian film industry, which has already experienced modifications caused by the VoD (video-on-demand) business mode and the coronavirus crisis. This study intends to highlight how the culture of cinema changed in the cities of Ukraine in 2022 that suffered and are still suffering from shelling and fighting. Its findings are based on ethnographic observations, oral history, and secondary research of public data.

KEYWORDS: cinematic culture, the war against Ukraine, film industry

After the massive military attack on Ukrainian cities on February 24, 2022, all public institutions, including cinema houses, were closed. Big chains and cinema houses told employees to take care of their safety and protect their families first, so people mostly left their workplaces.[1] The same situation was true for distributors, the suppliers of popcorn ingredients and products for cinema markets and bars. Ukraine's film industry literally ceased to exist for a certain period, having experienced *clinical death* in terms of economy and logistics. In Ukraine, cinemas stopped functioning due to the constant shelling from Russian troops and massive internal migration, pushed by the partial occupation of a few regions of the country.

Some Ukrainian cinemas were either destroyed, as happened with the *Multiplex* cinema in Zaporizhzhia[2] or the cinema in Lysychansk[3] or were appropriated by the occupiers (as happened with the *Peremoha* cinema in Melitopol). Natalia Dankova from *Detector.media* admitted in early May that:

[1] 'We work in the red, there are almost no budgets', – Dmytro Derkach, 'Planeta Kino', about marketing strategies of the new reality and anti-crisis measures of business, Vector (blog), 3.06.2022, <https://tinyurl.com/46rj46n4> (accessed: 10.06.2022).

[2] A. Belikova, 'We work with NATO, but not with the right one'. *Multiplex CEO Roman Romanchuk about the work of cinemas during the war and the strategy*

of reconstruction after the victory, Media Business Reports, 15.07.2022, <https://mbr.com.ua/uk/news/interview/4803-kinoteatr2> (accessed: 15.10.2022).

[3] *Russians Destroyed Cinema in Lysychansk with Airstrike*, espreso.tv, 28.05.2022, <https://espresso.tv/rosiyani-znishchili-aviaudarom-kinoteatr-u-lisichansku> (accessed: 5.06.2022).

Due to the hostilities in many cities, the halls in Kyiv and Kharkiv shopping centers were damaged or destroyed, and some ended up in the occupied territory, for example, in Kherson [...] Some of the cinemas are now in the occupied cities or were damaged by shelling. A shopping center in Mariupol, with cinema halls, was completely destroyed. The cinema in Kherson is in a destroyed building, and now it is impossible to get to it. The shopping centers *Nikolsky* in Kharkiv and *Retroville* and *Lavina* in Kyiv were also heavily damaged.[4]

Russia's full-scale military invasion found many businesses in a state of despair. The owner of the *Planeta Kino* cinema chain Dmytro Derkach acknowledged in an interview in summer 2022 that it had been impossible to plan and think about the future in spring 2022. He compared war with pandemics:

When I was asked in the Covid times what was next, I answered that nothing was clear and it was impossible to predict. But then I at least understood that someday people would be able to go to the cinemas and there will be deferred demand. Now the situation is even worse. It is not known when Ukrainians will return to their cities, how many of them will return and when it will be possible to go to the cinema without air raids. In addition, there is a risk that, at any moment, our cinemas could simply be bombed and destroyed. Therefore, it is challenging for me to give any forecasts.[5]

Such an interview was part of the journalist research conducted by *Vector Media* and *Kama.studios* about creative businesses in Ukraine during the war.[6] Derkach indicated the impact of the first phase of the war (2014–2015) and coronavirus shortages and regulations (2020–2022), events which substantially damaged the film industry in Ukraine. However, he claimed people did not stop visiting cinema houses even when Russia started the war against Ukraine in 2014 and when Ukrainians were afraid of the pandemic. They spent less on expensive purchases and did not travel as before but actively enjoyed cinema culture.[7] Observed after the 'Revolution of Dignity' (2013–2014), people's attitudes gave some hope for future recovery, and present business owners expect that we still have the potential for recovery after the current war.

In private talks and interviews, Ukrainian cinema directors noted that the experience of closing and reopening cinemas during the two years of the pandemic significantly helped them to adapt to the frequent evacuations of staff and viewers necessitated by air raids after February 24. The coronavirus crisis (2020–2021) significantly damaged the film and distribution industry in Ukraine, but it also partially prepared businesses to cope with the uncertainties of wartime. In February 2022, cinema halls had just come out of the holiday season, which typically brings more revenue. Serhii Zlenko concludes that Ukrainian cinema

[4] N. Dankova, *Millions of losses, air raids and free screenings. How Ukrainian cinemas resume their work*, Detector.media, 9.05.2022, <https://tinyurl.com/3kzb38s2> (accessed: 15.06.2022).

[5] 'We work in the red, there are almost no budgets'...

[6] See the results of the project "Vector of New Reality" at: <https://vctr.media/vector-novoyi-realnosti/> (accessed: 15.11.2022).

[7] 'We work in the red, there are almost no budgets'...

halls have three “golden periods” for cinemas during a year: from January 1 to 14, the weekend of March 8, and the October school holidays. These days usually fed the industry, helped halls clear their accumulated debts, and allowed them to finance equipment upgrades.[8] Thus after January 2022, various chains and cinema halls could decide whether to slow down or to take risks in February.

Multiplex’s CEO Roman Romanchuk, in an interview in mid-summer 2022, admitted that business predicted that the military invasion of the Russian Federation and its war against Ukraine would be hard to withstand, so managers made some preparations even before February 24. There were a few scenarios, depending on how the enemy would pursue its aggression, but most of them could not predict the decision to occupy the capital. Romanchuk declares:

Our action plan partially worked (for example, one of the points was to move the key functions and representatives of the office to the western regions of the country). Still, none of the scenarios was so clear and profound as to predict a full-scale war. It was a psychological point: until the invasion started, it was hard to imagine that we would wake up in a completely different world one morning. Even the scenario that turned out to be the closest to reality we considered purely theoretical.[9]

It was only in late March, a month after the start of active hostilities, that the first cinemas opened in Ukraine. In this most challenging period, film industry representatives, such as directors of cinema chains, distributors, intermediaries, sales agents, etc., began to look for practical ways to resume work and establish logistics. The number of problems they faced in the spring and summer of 2022 was extraordinary. For example, the owners of shopping malls and cinemas had to conduct a proper property assessment to understand the condition of the premises and cinemas. And precisely for this purpose, Roman Romanchuk, the executive director of the largest cinema network in Ukraine, *Multiplex*, personally traveled 5000 km in twelve days to visit each of the cinemas in his company’s network.[10]

The re-opening of Ukrainian cinemas started in mid-late March 2022 and has become a significant challenge for all industry workers. Owners, directors, administrators, and managers of cinema chains and municipal cinemas in the first months after the opening reduced ticket costs significantly and used outdated film repertoire. They had to move the time of screenings through official curfews, and were unable to use the most profitable time of the day – late evening screenings. Businesses needed to negotiate a significant reduction in rent and persuade distributors to release high-profile films, including blockbusters.

[8] D. Badior, *Serhiy Zlenko: ‘There Is Not a Single Cinema That Has Not Been Working in the Red since March’*, LB.ua, 8.12.2020, https://lb.ua/culture/2020/12/08/472499_serhiy_zlenko_nemaie_zhodno.html (accessed: 1.11.2022).

[9] A. Belikova, op. cit.

[10] R. Romanchuk, *The national multiplex tour was lucky enough to visit all our cinemas*, Facebook, 6.08.2022, <https://tinyurl.com/572uedmh> (accessed: 20.08.2022).

Many had to develop new logistical ways to obtain products from cinema markets (snacks, drinks, toys, books) while finding opportunities for volunteering and helping the Ukrainian army. Managers affirm that mid-late summer 2022 became a turning point for the Ukrainian cinema business, despite the constant perturbations on the military, economic, energy, and humanitarian fronts.[11] After six months of the war, the Ukrainian film industry had a relative understanding of the new reality and of methods for adapting to it.

For instance, before the war, *Planeta Kino* had nine cinemas in six major Ukrainian cities (one hall was lost after the occupation of the Crimean Peninsula in 2014, a cinema in Yalta). A co-owner of this network, Dmytro Derkach, reported in 2020 that company sold five million tickets and had 750.000 active customers per year, corresponding to 20% of the Ukrainian market.[12] The network had over one million registered customers, hundreds of thousands of mobile app users, website visitors, etc. In late June, on his personal page, Derkach affirmed that the company was opening cinema halls despite their non-profit turnover, and the motivation is rather ethical – to give people hope. The first cinema hall in this network was reopened in L'viv on March 15, 2022, less than 20 days after the Russian aggression took place in late February.[13] It was more a gesture of courage than a business initiative. Managers lowered prices and offered free sessions for refugees fleeing to L'viv from endangered cities in the east of Ukraine. Derkach stressed that war destroys everything it can reach: it destroys homes, habitual life, and the ability to enjoy simple things. But it is in our power to fight its consequences and stand to the end, helping each other:

It is not easy for us now. We survived the pandemic and are trying to survive during the war. In the current realities, it is more profitable for us to remain closed until victory than work. However, we keep our doors open for two reasons: our mission and our guests.[14]

Planeta Kino promised to continue to fulfill its mission and, together with visitors, to do much more. Natalia Baidan, Director General of *Planeta Kino*, estimated the losses of the network at approximately UAH 10.000.000 per month after the start of the full-scale Russian invasion. She was one of the most active initiators of negotiations with foreign film companies and domestic distributors to return full-fledged film distribution to Ukraine and restore the work of the cinema network. After the opening of *Planet Kino*, the company's employees had to face the most difficult challenges, problems, and solutions. *Planet Kino* had

[11] B. Shumylovych, *Stanislav Tarasenko, About film industry in Lviv – interview*, transcript of the interview, October 2022, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[12] 'We work in the red, there are almost no budgets'...

[13] *In Lviv, the Planeta Kino cinema hall will resume operation*, ZAXID.NET, 14.03.2022, https://zaxid.net/u_lvovi_vidnovit_robotu_kinoteatr_planeta_kino_n1538409 (accessed: 1.06.2022).

[14] D. Derkach, *It Is Not Easy for Us Now*, Facebook, 26.06.2022, <https://tinyurl.com/bdydfd2s> (accessed: 12.08.2022).

to cut its personnel, stop producing snacks and popcorn, an essential part of revenues, and reduce rent expenditure. Advertising was shrunk to a minimum, and the company substantially lowered ticket prices to attract visitors.

Another national network, the *Multiplex* cinema, decided to open its halls after conducting market research with shopping and entertainment centers. This analysis made it clear that the demand for entertainment in Ukrainian society remains, despite the difficult economic and military situation. The first *Multiplex* cinema halls were reopened at the end of March 2022 in Lviv (two screens) and Khmelnytskyi (one screen), and in early April a few more halls in Odesa, Kryvyi Rih, and Kyiv (at the end of April). At that time, the company lost its cinemas in Kherson, Kharkiv, Mariupol, and Kyiv. Roman Romanchuk acknowledged that the company strives to save its employees and continue serving people:

We decide to open certain cinemas by assessing the risks. If we understand that it will be safe, we open the halls [...] We proceed based on the security situation. Unfortunately, for a certain number of our team, we were forced to introduce a suspension of their employment contract. We are talking about the staff in those cities where cinemas were destroyed or damaged. However, we have not fired anyone.[15]

Multiplex's top management believes that cinema has a lot of potential, even in times of disaster, as people want to return to the things they were used to before the war and emotionally unload. As Romanchuk affirmed in the interview: "In this sense, movies are one of the best ways to close this request." [16] He remained optimistic that cinematic culture gives people a positive psychological effect and allows them to plunge into another reality for a while.

After ten months of the war, it was still problematic to measure the losses the Ukrainian industry had encountered since February 24. At the end of March, observers reported that out of 121 cinema halls (in Ukraine, twenty cinema chains owned 511 film spaces, and the biggest was *Multiplex*), there were working only 16, predominantly in the western regions. [17] The most significant number of spaces for cinema were in Lviv (31) and Chernivtsi (9), and southern Odesa (7). Thus, having only 14% of open spaces meant a sixteen-fold drop in turnover and revenues. And even if the cinema hall was accessible (for instance, in the city of Lviv), people were often reluctant to visit public spaces due to uncertainty and personal restraint from entertainment. Many individuals reported that they could not watch films in March because

[15] V. Stepanenko, *There is a lot of unpredictability in war. CEO of Planet Kino and Multiplex – about the work of cinemas and upcoming premieres*, nashkiev.ua, 24.05.2022, <https://tinyurl.com/52avn6m3> (accessed: 20.06.2022).

[16] I. Orel, V. Landa, *If there is an alarm, they return tickets. 14% of cinemas work during the war. What films are shown and how their work has changed*, Forbes.ua, 30.03.2022, <https://tinyurl.com/2z5jm346> (accessed: 20.06.2022).

[17] Ibidem.

of their emotional mood, and some Ukrainians still have trouble with audio-visual entertainment. Personally, the author of this text could listen to music and watch some non-political or non-news-related content only in April 2022. Any attempt to watch movies triggered an emotional imbalance and almost physical reactions within the body.

In the middle of summer 2022, Roman Romanchuk told journalists that even after relaunching operations in late March and April, the national chain network of cinema halls decreased two-fold:

If one physically counts the number of open cinemas before and after the war, it has decreased by about a half. Every week the number of operating screens fluctuates but is approximately 300–350, and in the pre-war period, there were 600–680 screens. Attendance in a single hall [...] decreased by almost 2.5 times. Therefore, given this situation, the market has generally reduced by 4–5 times.[18]

We can assess the industry's losses in two ways: damage from bombing, which amounted to tens of millions of dollars, and operating losses, which at the beginning of the war amounted to one million hryvnias per day (25 thousand euros a day).[19] Later, this figure was reduced to 200–300 thousand hryvnias per day, but still not sufficient to run a large business. The number of operating cinemas in Ukraine varies, as the active phase of the war is still ongoing, giving unpleasant surprises to cinema owners almost every week. The shelling of Ukrainian critical infrastructure using Iranian kamikaze drones, power shortages, and military mobilization of industry workers generate many uncontrollable factors. Thus, the war situation forces cinema administrators to adapt to changes constantly. This uncertainty caused by the war is very stressful for businesses, since working in such uncomfortable conditions is extremely difficult.

Places and practices of film consumption

When Ukrainian cinemas began to resume work, many factors negatively affected attendance because people had not yet adapted to the new living conditions. An important factor was information about screenings: at the end of March, many people could not figure out what was already working and what was not yet, and for those cinema halls which reopened, unawareness of the audience significantly worsened attendance. In addition, the duration of security curfews had a significant impact on attendance. Initially, they started at 19:00 or 20:00, and cinemas had to finish the last showing 1.5–2 hours earlier, so the audience had time to go home. Of course, the number of viewers was also greatly influenced by content availability. There was already a lack of films in March–April due to the lack of international releases. International film studios did not understand the war realities of Ukraine and refused to rent movies.[20] But gradually, they realized that the

[18] A. Belikova, op. cit.

[19] N. Dankova, *Millions of losses...*

[20] A. Belikova, op. cit.

Ukrainian film industry would not die soon and planned to restore business and the economy.

The biggest problems cinemas faced in the first months of the opening were security and safety, and the lack of film content. Until the middle of May, Ukrainian cinemas had to use their old repertoire, films that had already been distributed in the past, such as *Fast and Furious 9* (Justin Lin, 2021), *007: No Time to Die* (Cary Joji Fukunaga, 2021), *Venom: Let There Be Carnage* (Andy Serkis, 2021), *The Gentlemen* (Guy Ritchie, 2019), *Clifford* (Paul Flaherty, 1994), *Uncharted* (Ruben Fleischer, 2022), *Moonfall* (Roland Emmerich, 2022), *Marry Me* (Kat Coiro, 2022), etc. It took some time to return to the film market and provide new content to cinemas. The first premiere took place on May 12, 2022, with the film *Belfast* (Kenneth Branagh, 2022), with a few others to follow, such as *Batman* (Matt Reeves, 2022), *Fantastic Beasts: The Secrets of Dumbledore* (David Yates, 2022) and *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* (Sam Raimi, 2022).

Planeta Kino, which opened only one cinema hall in L'viv in March, operated at a loss, and the same problems had *Multiplex*. Cinema halls could gross something like 50–60 euros per day, while it usually was 600 euros.^[21] On the opening day, the cinema in L'viv was visited by 143 spectators,^[22] and on the following days, this number increased 3–5 times. But this is much less than before the war. It is difficult to count the number of viewers per month, as cinemas have to return tickets due to air raids almost every day. Roman Romanchuk from Multiplex admits that this is why more people are coming to halls than cinemas see in terms of tickets sold.^[23] Cinema halls managers understand that such work could hardly be called a business enterprise:

This is undoubtedly not the attendance that was before the war. But we are happy we can be helpful, that many families with children come to us who now need emotional relief. We show twenty screenings a day with many animated films and comedies. Ukrainian producers offer their films for screening, so we try to show family films and animation, but we consider everything the copyright holders give us for possible screenings.^[24]

The two major 'cinematic cities' in Ukraine, which have the highest number of visitors after ten months of the war, are Kyiv (the capital) and L'viv (the biggest city in the western part of the country). These cities have the most favorable conditions for the resumption and continuation of film distribution. In late April, the capital of Ukraine quickly returned to cultural life, and cultural or entertainment institutions were reopened, among other things. In addition, residents continuously return to Kyiv, and temporarily displaced persons from different regions arrive here. All this, of course, influenced the opening of the capital's cinemas and

[21] I. Orel, V. Landa, op. cit.

[22] I. Trebor, *Cinema during the war: how and why Ukrainian cinemas work*, Delo.ua, 1.04.2022, <https://tinyurl.com/5dnfen2t> (accessed: 20.05.2022).

[23] I. Orel, V. Landa, op. cit.

[24] I. Trebor, op. cit.

became the reason for the return of distributors to the market. Kyiv is the largest Ukrainian city with the best attendance of cultural and leisure facilities; it has the most significant number of screens and halls. Lviv suffered minimal damage during the war. In the first few months of hostilities, it became a center for internally displaced people, who left en masse for Lviv province bordering the EU, one of Ukraine's calmest and safest regions.

Stanislav Tarasenko, who works in Lviv, for one of the national cinema networks, admitted in October 2022 that he has already differentiated three periods of wartime cinema practices. The first was the period of retrospective screenings (mid-late March and mid-May), when Ukrainian cinema showed mainly those films and cartoons that had already been shown on the big screens. The second was the transition period (starting in mid-May and early June) with the releases of world premieres on Ukrainian screens, though with a significant delay. During this second phase, Tarasenko admits, the industry had no capacity for dubbing blockbusters, and some releases, such as *Doctor Strange 2*, were supplied with subtitles, which is not typical for the Ukrainian film market.[25] The third period of relative normalization of film distribution (early June – autumn) saw the mass return of high-profile and independent film premieres to the big screens with a reduction in the 'premiere delay window'.

Indeed, the relative normalization of the work of distributors and majors came in September-October, especially regarding the amount of film content in this period returned to the number of screenings during the Covid pandemic. Viewers' preferences did not change much after February 24, and people went to the cinema to see films about superheroes, comedies, and interest in family films gradually restored. The audience was quite willing to go to see Ukrainian cinema, and managers were impressed by the results of domestic releases.[26] People went to see *Sniper. White Raven* (Marian Bushan, 2022), *I work at the Cemetery* (Oleksiy Taranenko, 2022),[27] and *Klondike* (Maryna Er Horbach, 2022). But some international and Ukrainian releases were postponed to war-torn, damaged halls that need engaging content for their businesses to survive. In some instances, films were presented publicly, like *Roses. The Cabaret Film* (Irena Stetsenko, 2022, premiered at Sheffield DocFest), and after this, were released in limited cinema halls. However, some Ukrainian films did not go into big screen networks and are waiting for future release, which may bring more returns.

[25] B. Shumylovych, op. cit.

[26] N. Dankova, *Cinema in the dark. How power outages affect the work of cinemas*, Detector.media, 18.11.2022, <https://tinyurl.com/2s48ny7a> (accessed: 2.12.2022).

[27] I. Pidhora-Hviazdovskyi, *I work at the cemetery: the break did the film good*, Detector.media, 24.09.2022, <https://tinyurl.com/53ew7ac9> (accessed: 5.12.2022).

In autumn 2021, the Ukrainian film milieu discussed the release of the film *Rhino* by Oleh Sentsov, the first movie by this director after his return in 2019 from imprisonment in Russia. The film was first seen in September 2021 at the Venice Film Festival and later shown at several major festivals. The closed preview of *Rhino* in Ukraine took place on February 15 in Kyiv Cinema House, a week before the war started. The event aroused great interest among public figures: former presidents Viktor Yushchenko and Petro Poroshenko, Ukrainian actors, MPs, musicians, artists, journalists, showbiz stars, and former political prisoners came to the screening.[28] This film was conceived before the Russian war against Ukraine, which started in 2014, when the film director was arrested by occupants in Crimea and imprisoned in the Russian Federation for five years.

A few days before the Russian aggression against Ukraine, Sentsov affirmed that if war broke out, he would go to fight.[29] Indeed, he went to war as an ordinary man leaving his pregnant wife at home and now often reports from the trenches.[30] It is unclear if Sentsov will survive this war, as is true of many other Ukrainian film professionals who have joined the army. While writing this article, film critic Anton Filatov admitted that Russians heavily bombarded his battalion positions, so he is barely alive, and a known film editor from Kyiv Viktor Onysko was shot dead on the battlefield in December 2022. Filatov recently reported from the trenches near Bakhmut:

In the last two days, my psyche began to boil. It seemed to me that Russians were coming from all sides. I decided for myself that I would not surrender. At least, I always kept a grenade at hand. All these 41 days, I was constantly trying to do something to keep my mind off the tension: I was building fortifications, digging, carrying water, food, ammunition [...] We support each other here as much as we can. We try to distract ourselves with conversations, so we don't go crazy. We're fucking tired. But we have no choice. We stand.[31]

Every day the Ukraine's film and cultural industries lose people who otherwise could make interesting movies. Some film operators now work with drones on the front line; others compile military videos for the Armed Forces of Ukraine, which Ukrainian media and social media broadcast daily. Local film professionals feel part of a community of solidarity and suffering and negatively perceive acts of cosmopolitanism and detachment. The film community heavily criticized the political

[28] P. Vernyhor, 'Yanukovych turned Ukraine into a bandit state. I showed where the legs grow from'. Oleg Sentsov and his new film, Zaborona (blog), 18.02.2022, <https://zaborona.com/oleg-senczov-i-jogo-novyj-film/> (accessed: 10.12.2022).

[29] O. Bazar, K. Bilash, *Oleh Sentsov: 'If the Invasion Starts, I Will Go to War'*, LB.ua, 20.02.2022, https://lb.ua/culture/2022/02/20/506125_oleg_sentsov_yakshcho_pochnetsya.html (accessed: 10.03.2022).

[30] O. Sentsov, *War Is Not Always about Contact Battles, Attacks or Special Operations*, Facebook, 29.06.2022, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5325726774177482&set=a.2505542079529313&type=3> (accessed: 30.06.2022).

[31] A. Filatov, *Bakhmut. Direct Speech: B.*, Facebook, 8.01.2023, <https://tinyurl.com/z5abmwX5> (accessed: 10.01.2023).

position of Sergei Loznitsa, a film director from Germany who often spoke in the name of Ukrainian culture.[32] In spring 2022, he was expelled from the Film Academy of Ukraine[33] but in autumn 2022, Loznitsa still favored Russian culture, and critics accused him of repeating Putin's political narratives.[34]

Indeed, the cinematic community in Ukraine is constantly challenged by the war, and people make personal choices about whether to fight against Russians in frontline dugouts or negotiate a reconciliation. Many film professionals have volunteered to help the military and displaced persons or older people. But even if people are not in the war trenches, they often fight mentally, waging an imaginary war. Many of those interviewed recalled that for them, wartime reality constantly reminded them of a movie.[35] In a personal exchange of messages, Kyiv-based film director Oleh Chornyi, who produced a striking documentary about Mariupol in 2016,[36] admitted that he feels anxiety and exhaustion. He wrote:

My biggest horror is that the film about Mariupol and Kharkiv with Hamlet has become even more relevant these days. The city no longer exists as in the film frame [...] Existential horror. When I was preparing the film for screenings in Canada, I was promoting it, and in most of the shots, I wondered if these people were still alive. Those girls with children in their arms, who got into the frame on the road [...] The theater is wholly destroyed [...] Dismantled to a brick.[37]

Chornyi confessed that he has no will and personal drive to make movies after Bucha and all the violence he saw in 2022. Even though he was trying to return to filming and produced a short documentary in 2022, the film profession's future seems uncertain.

Those professionals who were engaged in making fiction movies understand that there is no space for such film products now. Scriptwriter Anna Harshyna sadly acknowledges that “when there is a war, there are only documentaries and chronicles; feature films have to mature; it takes years for people to reflect on what has happened to them.”[38] She understands that Ukraine will have to restore and reflect on what happened during this war, so if Ukrainians now start making

[32] O. Chornyi, *Svitlana Zinovieva, The first two days were endless – interview*, transcript of the interview, 8.10.2022, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[33] K. Tolokolnikova, *Loznitsa on expulsion from the Ukrainian Film Academy: ‘This is Nazism,’ Suspilne. Culture* (blog), 20.03.2022, <https://tinyurl.com/bd-v9k5z6> (accessed: 10.04.2023).

[34] N. Klochko, *Director Loznitsa called to cure Ukrainians of hatred to Russians: details of the scandal*, Glavcom (blog), 8.09.2022, <https://tinyurl.com/mu-jd2rr9> (accessed: 20.09.2022).

[35] O. Chornyi, *Svitlana Zinovieva...; idem, Anna Harshyna, When there is a war, there are only documentaries and chronicles – interview*, transcript of the interview, 25.09.2022, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine); idem, *Everyday life has changed dramatically*, transcribed interview, 4.10.2022, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[36] “*Rain Project*”, a Documentary Film about Mariupol and the Artist Hamlet Zinkivskyi, Short Documentary (Kyiv, Ukraine: Inspiration Films, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=IgZeUITIV8A>.

[37] Exchange in FB messenger (accessed: 25.12.2022).

[38] O. Chornyi, *Anna Harshyna...*

films, then the material would be desecrated, and the tragedy devalued. Therefore, many filmmakers only observe, take notes, record, and try to remember feelings that affect everyday actions.

Many ordinary people and film professionals admitted that they had problems watching movies in March-April 2022, due to psychological disturbances. Some also reported an inability to write texts, which was a typical activity in peacetime. For instance, Chorny returned to writing only in May and still experiences fatigue,[39] while my colleague Yurko Prohasko, a literary scholar, had trouble writing texts till early 2023. Anton Filatov, a film critic from Kyiv, had to escape to L'viv from Kyiv in the early stage of the war. Being a typical cinephile, he was almost culturally paralyzed in March and could not watch films or listen to music:

I could not watch anything. I did not watch a single film for about a month and a half after February 24; I did not write about cinema. And only after that, when I was already somehow at a distance, being in L'viv, I started watching some films.[40]

Filatov was drafted into the army and has fought against the Russians for almost ten months, so his film consumption mainly comes from a cellphone that he uses in the trenches. He watched media platforms like OLL.TV and Netflix, usually following series such as “*Evil*” *S Is for Silence* (Robert King, 2021), *Ozark* (Bill Dubuque and Mark Williams, 2017), or *Working Moms* (Catherine Reitman, 2017). Some films that Filatov saw in the past have now changed for him. He admits that *The Hand of God* (Paolo Sorrentino, 2021) helped to look at those around him in the army with different eyes. Contexts devise optics and influence the vision of even experienced movie consumers.

The tendency for online film consumption was not new in 2022. In early 2021, Forbes reported that “the competition in streaming media is intensifying” and that “it is shaping up to be a fierce fight for consumers’ time and money.”[41] In Ukraine, the increase in online consumption was galvanized by the war. Stanislav Tarasenko, who had an opportunity to talk with film visitors in L'viv cinema halls in spring 2022, recalls the story:

Working closely with cinemas and communicating with temporarily displaced persons I encountered a family from Kharkiv who did not see the point in going to the cinema to watch *Fantastic Beasts 3* – their favorite movie franchise – is quite illustrative. At that time, the third part of the spin-off was already available for viewing on pirate resources [...], so the Kharkiv family, who before the war preferred cinema screenings, in the new realities of war, did not see the point in spending money and time to

[39] Idem, *Everyday life has changed...*

[40] Idem, *Anton Filatov, I could not watch anything – interview*, transcript of the interview, 14.09.2022, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[41] K. Valory, *The Future Of Movie Theaters, And Other 2021 Streaming Media Predictions*, Forbes (Section: Innovation) [blog], 20.01.2021, <https://tinyurl.com/yhd7cj8a> (accessed: 10.12.2022).

go to the cinema, mainly since the air raid could interrupt the session at any moment.[42]

Such a trend to shifting online, even for new releases, amplified significantly in 2022, considerably reducing the demand for cinema consumption in theatres. Tarasenko gives another example, the story of a resident of the Lviv region who visited the cinema four times trying to watch a blockbuster. Three times the air raid prevented him from seeing the film, and only on the fourth occasion did he succeed.[43]

Of course, such incidents with interruptions of film screenings, which are of massive and tangible importance for the entire film consumption, remain an unsolvable problem for the Ukrainian cinema industry. Only the cessation of the Russian-Ukrainian war or at least the creation of safe zones can contribute to the growth of cinema audiences, observers argue.[44] But during the war in Ukraine, the change in the habitual practice of going to the cinema in favor of watching online platforms had another dimension. For many, films were associated with emotional work and caused mental instability; thus, interviewees were constantly attached to their phones. Stanislav Tsalyk, who moved to Krakow in Poland during the war, still had trouble visiting cinemas. He watched films online on mobile devices, becoming dependent on media: “I felt I needed to reduce the news. I taught myself not to watch them every hour, once a day in the evening.”[45] Yaryna Hordiienko, a film actress, stresses that her phone turned into a unique device:

Every day I wrote on Facebook about everything I saw and did; the texts were aggressive, but posting them made me feel like I was still alive. People started to donate to me, and my phone became my salvation; it was like the only thing I had left: I could communicate with others, raise money, and save people with my phone.[46]

She perceives video culture and cinema as cultural spheres that can overlap but are entirely different: “They may not even be in contact with each other, but they are both essential because they both enrich us.”[47]

Instead of conclusions

The theatrical presentation is no longer the primary venue in which films are consumed. But even as it is being transformed, cinema seems to survive in new forms of moving image culture. Indeed, the war changed cultural practices, fragmented audiences, and influenced people’s decisions regarding cinema. Alla Petrenko-Lysak, an associate professor in the Department of Sociology at Taras Shevchenko National

[42] B. Shumylovych, *Stanislav Tarasenko...*

[43] *Ibidem*.

[44] *Ibidem*.

[45] O. Chorny, *Stanislav Tsalyk, It was this work that saved me from madness – interview*, transcript of the interview, 25.09.2022, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[46] H. Danyliuk, *‘I found my place in this war’: Stories of three volunteers about love, mercy and acceptance*, Divoche.media (blog), 16.01.2023, <https://tinyurl.com/dy96eu8f> (accessed: 20.01.2023).

[47] O. Chorny, *Yaryna Hordiienko, There have been a lot of changes – interview*, transcript of the interview, 10.09.2022, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

University of Kyiv, whose research interests include everyday urban life, asserts that she could not watch films in late February and March 2022. She admits that listening to music or watching movies in the first month of war was impossible, since her consciousness was continuously alert. “I needed to listen to what was around me so I would not miss the alarm sound behind my apartment window,” confesses Alla.[48] Immersing herself in watching movies or reading a book could distract her from reality, and she could return to her usual cultural practices only in April 2022. Olha Yaskevych, a psychotherapist and associate professor in the Department of Psychology at the Ukrainian Catholic University, comments that it is normal for a person to be fixated on reality when external forces endanger their self. If one is set on the here-and-now, it gives the illusion of control. Reading a book or watching a film may take a person into an imaginary reality with scattered attention, which is perceived (almost on the level of corporeality) as disparaging.[49]

Yurko Prohasko, a literary scholar from the Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine and a practising therapist, argues that people generally may have two strategies regarding cinema culture: some cannot watch films in wartime, and their body and consciousness refused this activity, while others do not want to watch movies intentionally restraining themselves from this activity.[50] Some did not feel like being distracted from authentic sounds and avoided emotional activities, while others could not just focus on the film. Stanislav Tsalyk confirmed in the interview that: “I know that many of my friends wrote on social media that they could not read or watch movies because they could not concentrate on the plot.”[51] Yet, another group could have mixed feelings when cognitive thinking dominated their emotional practice.

This argument supports previous observations that people who took an ethical stance, argued that “instead of giving time to win the war, you watch some movie,” and they perceive this activity negatively.[52] For Yaryna Hordiienko, the film is a story and gives space for reflection, and this is one of the reasons she cannot visit cinema houses during the war: “Someone is starving there, and I’m sitting there watching a movie – I can’t.” While video culture on the phone is a companion for her everyday life: “The phone seems to be saving me, and I’m saving others, helping others – it’s cool! Yes, I spend a lot of time with my phone, shooting, filming, looking for direction.”[53] People construct various discourses among decisions about why to watch a film in wartime (it is entertainment?) and what kind of emotions

[48] B. Shumylovych, *Alla Petrenko-Lysak, On cinematic culture during war – interview*, audio interview, 18.01.2023, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[49] Idem, *Olha Yaskevych, Self and reality – interview*, audio interview, 18.01.2023, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[50] Y. Prohasko, *The difference between “I can’t” and “I don’t want to,”* audio interview, January 18, 2023, Center for Urban History of East-Central Europe (Lviv, Ukraine).

[51] O. Chorny, *Stanislav Tsalyk...*

[52] B. Shumylovych, *Alla Petrenko-Lysak...*

[53] O. Chorny, *Yaryna Hordiienko...*

expect from a film (is it good?). These discourses “explain me to myself and me to other people”^[54] so that we realize the meaning of our cinematic preferences.

We may preliminarily conclude that film requires people’s emotional and cognitive reflection and, as a practice, demands time and effort; therefore, for those who needed to stay attached to reality and not lose the self, a mobile phone with video content or news was preferable. Prohasko admits that war showed a simple thing again – people are different and act differently, and the war is diverse, with its own time.^[55] As if being on a religious fast, many Ukrainians wanted to join the suffering of others, at least mentally, to become part of those who were in misery or fighting in the war.^[56] Furthermore, those whose bodies and emotions ‘allowed’ them to watch films may have had ethical restrictions or could not find relevant content. Olha Yaskevych stresses:

The appropriate movies before February 24 suddenly stop resonating, they don’t fit, even to the point of disgust. This situation continues until you recover, verify yourself in new circumstances, find your ego-ideal again, and start recognizing yourself in old mirrors and stories again.^[57]

Obviously, cultural content changes together with us, its users. Alla Petrenko-Lysak declares that for many people the new *Avatar*, with its plot of family protection, being a refuge, and fighting a war, was seen through the prism of Ukrainians’ combat against Russians.^[58] Thus, in this regard, film genre matters, and for many people, it isn’t easy to find the most appropriate plot and story, visuals, and effects. Yaskevych stresses that art should reflect the actual feelings of its users; it should resonate with the person, otherwise, it does not work.^[59]

During 2022, many Ukrainians adapted to the challenges and cruelty of war. One of the indicators is active film consumption, especially those with light content. On December 29, the romantic comedy *Neighbor* (Natalia Pasenytka, 2021), produced by F FILMS with the support of the Ukrainian State Film Agency, was released nationwide. Over the two weeks of its release, *Neighbor* became the highest-grossing Ukrainian film of the wartime period, grossing UAH 5.436.545,^[60] and the first Ukrainian romantic comedy to be released during the full-scale invasion. Olesya Nogina, producer and co-founder of F FILMS, claims:

In releasing this film on New Year’s Eve during a full-scale war, we had one mission: to give Ukrainians the opportunity to move to a more optimistic reality for an hour and a half, to escape from the news and remember how incredibly beautiful our life was a year ago [...] we are sincerely happy for every positive response from the audience because

[54] Y. Prohasko, op. cit.

[55] Ibidem.

[56] Ibidem.

[57] B. Shumylovych, *Olha Yaskevych...*

[58] Idem, *Alla Petrenko-Lysak...*

[59] Idem, *Olha Yaskevych...*

[60] Company F Films, *Neighbor Became the Most Grossing Ukrainian Film of the Wartime Period in Two Weeks of Its Release!*, Facebook, 18.01.2023, <https://tinyurl.com/y58fnux6> (accessed: 20.01.2023).

if we managed to improve the mood of such a large audience, it means that everything was not in vain, and we will soon return to normal life and new comedies.[61]

People want to return to normality. As former film actress and now active volunteer Yaryna Hordiienko admits, she and millions of others want to live peacefully and enjoy simple things such as traveling.[62]

The full-scale Russian-Ukrainian war, which began on February 24, 2022, has radically changed citizens' consumption habits as regards cinema. Attendance in cinemas, their closure or destruction, changes in ticket prices, fluctuations in the repertoire, the outflow of customers due to mass evacuation/leaving the country, and the difficult economic situation of the majority of the Ukrainian population – all this directly affected film consumption. Among the main changes that negatively impact cinema attendance is that the total number of regular customers, typical moviegoers, has decreased. Compared to L'viv or Kyiv, which retained relatively high numbers of average cinema visitors, such big Ukrainian cities as Odesa or Kharkiv lost substantial sections of their film audiences.

If there was something like a Ukrainian film audience before February 24, it was substantially fragmented, changed, or, in some cases, had ceased to exist by December 2022. Even in Kyiv or L'viv, cities with the highest audience activity in the country, the body of active viewers was fragmented within the cities in 2022. There was a segmentation among cinema consumers who began to prefer more distinctive cinemas in the city centers, which are easy and quickly accessible, refusing to use multiplexes on the outskirts due to the high fuel cost and possible air raids that often cut off movie screenings. In some cases, such cinemas have experienced a fatal decline in attendances, which was not observed even during the pandemic.

War distorted a well-aligned system of work between all representatives of the industry. It changed or destroyed the logistics chains developed over the years and made working in the entertainment sector difficult. Wartime forced the displacement of industry workers, caused unprecedented internal and external migration, with many people leaving their jobs or going to serve in the army. Displacement and shortages in the workforce led to a noticeable reduction in the number of specialists in the film industry, while layoffs, which began in February, continue to this day. These reasons triggered a significant slowdown in the overall development of the Ukrainian film industry, which had increased the number of screens in recent years. Some cinema halls in Ukraine have been physically destroyed, and some have closed at least until the end of hostilities and, at most, forever.

[61] T. Yermashov, *Within two weeks of its release, Neighbor became the highest-grossing Ukrainian film of the wartime period!*, Facebook, 17.01.2023, <https://>

tinyurl.com/2p94kjk (accessed: 20.01.2023).

[62] O. Chorny, *Yaryna Hordiienko...*

BIBLIOGRAPHY

- Badior D., *Serhiy Zlenko: 'There Is Not a Single Cinema That Has Not Been Working in the Red since March'*, LB.ua, 8.12.2020, https://lb.ua/culture/2020/12/08/472499_serhiy_zlenko_nemaie_zhodnogo.html (accessed: 1.11.2022)
- Belikova A., *'We work with NATO, but not with the right one'. Multiplex CEO Roman Romanchuk about the work of cinemas during the war and the strategy of reconstruction after the victory*, Media Business Reports, 15.07.2022, <https://mbr.com.ua/uk/news/interview/4803-kinoteatri2> (accessed: 15.10.2022)
- Dankova N., *Cinema in the dark. How power outages affect the work of cinemas*, Detector.media, 18.11.2022, <https://tinyurl.com/2s48ny7a> (accessed: 2.12.2022)
- Orel I., Landa V., *If there is an alarm, they return tickets. 14% of cinemas work during the war. What films are shown and how their work has changed*, Forbes.ua, 30.03.2022, <https://tinyurl.com/2z5jm346> (accessed: 20.06.2022)
- Stepanenko V., *There is a lot of unpredictability in war. CEO of Planet Kino and Multiplex – about the work of cinemas and upcoming premieres*, nashkiiev.ua, 24.05.2022, <https://tinyurl.com/52avn6m3> (accessed: 20.06.2022).
- Trebor I., *Cinema during the war: how and why Ukrainian cinemas work*, Delo.ua, 1.04.2022, <https://tinyurl.com/5dnfen2t> (accessed: 20.05.2022)
- Valory K., *The Future Of Movie Theaters, And Other 2021 Streaming Media Predictions*, Forbes (Section: Innovation) [blog], 20.01.2021, <https://tinyurl.com/yhd7cj8a> (accessed: 10.12.2022)
- 'We work in the red, there are almost no budgets'*, – Dmytro Derkach, *'Planeta Kino', about marketing strategies of the new reality and anti-crisis measures of business*, Vector (blog), 3.06.2022, <https://tinyurl.com/46rj46n4> (accessed: 10.06.2022)

Professional situation of the Ukrainian actors during the Russian aggression against Ukraine

ABSTRACT. Huth Anna, *Professional situation of the Ukrainian actors during the Russian aggression against Ukraine*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 127–133. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.8>.

The paper presents the professional situation of Ukrainian actors after the outbreak of war in February 2022. The data presented here concern the different needs and possibilities of supporting Ukrainian actors living abroad and those displaced within Ukraine. The article presents possible differences in the situation of actors in Ukraine and abroad and how much chance Ukrainian actors currently have to follow up on their acting career.

KEYWORDS: actors, Ukrainian film, war in Ukraine

The Russian army's invasion of Ukraine that began on 24 February 2022 came as a surprise to Europe's politicians and citizens, although it can be seen as an escalation of the conflict ongoing since 2014 and the annexation of the Crimea. The first months of the war generated a great wave of Ukrainian war refugees, largely women and children, which Europe had not seen for a long time. By mid-September 2022, close to 5 million individual refugees from Ukraine had been recorded across the EU and other OECD countries,[1] and nearly 7.9 million as of December 2022. The European Union countries have granted Ukrainians fleeing the war necessary immigration concessions, while other countries have also taken different measures to enable Ukrainians entry and stay in their countries. As of the end of 2022 we can, however, already risk stating that although the prompt reaction of the EU countries was impressive and generous, there is still a lack of systemic long-term solutions on how to accommodate, legalize and professionally integrate the unprecedented number of people who have fled Ukraine. Consecutively, more than 6 million refugees decided to return to Ukraine after the first shock of war, according to the International Organization for Migration.[2]

[1] OECD, *International Migration Outlook 2022*, Paris 2022.

[2] International Organization for Migration (IOM), *Ukraine Returns Report*, September 2022, <https://tinyurl.com/4hauX6yw> (accessed: 30.06.2023).

The aim of the paper is to present the professional situation of Ukrainian actors after the events of February 2022. The data used in the paper was collected by means of a questionnaire. In a direct message through the platform for Ukrainian actors: aktorky-ta-aktory.org actors registered on the platform, actors in or from Ukraine were invited to take part in an anonymous online questionnaire in the Ukrainian language on the situation of professionals in the performing arts. A total of 122 interviews (a 17% response rate) were collected within a week in November 2022.^[3] It builds on the already existing structure and proof of concept of the Pan-European initiative called *Aktorky ta Aktory* (www.aktorky-ta-aktory.org). This initiative was established by leading European institutions and associations of filmmakers to create an international network of Ukrainian actors which could connect them with one another, as well as with leading European casting directors, agencies and filmmakers. The main goal was to help them integrate as professionals among EU filmmakers. The project was established by the German-based IT company *Denkungsart* that runs EU-based services for actors as www.castupload.com and www.filmmakers.de, and thus used its already established network as a digital backbone.

The platform aktorky-ta-aktory.org was launched in June 2022 and is available free of charge to professional actors from Ukraine. The platform, which was launched initially together with the German Federal Acting Association BFFS and the Alliance of Producers in Germany, has received wide official support from multiple film and theatre organizations working in the performance sector: VDA (Association of Agencies for Film, Television and Theater e.V.), ARDA (Association of French Casting Directors), PCDG (Polish Casting Directors Guild), VOECD (Association of the Austrian Casting Directors), CDG (The Casting Directors' Guild of Great Britain & Ireland), Academy of Austrian Films, German Film Academy e.V., SSFV (Swiss Union Film and Video), t. Swiss Theater Professionals, *SzeneSchweiz*, Dutch Directors Guild, ACT (Association for Professional Actors in the Netherlands), ZZAP (Polish Actors Trade Union), Dutch Casting Society's, BVC (Bundesverband Casting e.V.), CSA (Casting Society of America), ICDN (International Casting Directors Network), VOFTP (Flemish Independent Film and Television Producers), Pact (the UK screen sector trade body), UICD (Italian Union of Casting Directors), FIA (International Federation of Actors in France) and the APA (the UK Advertising Producers Association).

Currently, there are 1,131 professional Ukrainian actors registered in the database, most of them with public profiles. The main goal of the initiative is to give visibility to actors from Ukraine who had to leave their country and/or their professional employment because of

[3] The questionnaire was received by 719 Ukrainian actors registered at *Aktorky ta Aktory* who expressed the wish to be contacted through the database. The

answers ratio of the 122 collected responses stands at 17%.

the war or were displaced within other places in Ukraine. Aktorky ta Aktory is operated on the technical infrastructure of Castupload (EU wide casting system) and the profiles are integrated into the established network of casting directors, production companies, actors' databases and associations of filmmakers. The supporting associations promote the visibility and the integration of the Ukrainian actors into the European industry.

This research shows that more than half (55.7%) of the Ukrainian actors that took part in the questionnaire are currently living outside of Ukraine, with the majority of them living in large cities of Germany, Poland, the United Kingdom and Spain. The fact that they are not entirely settled there can be observed through the fact that 9.8% of the respondents are planning to move to another country within the next 6 months and 42.6% are not excluding such a possibility. These results correspond with the overall location structure of Ukrainian actors registered in the Aktorky ta Aktory database, where over 60% of the registered professionals declare they are currently living abroad (with most living in Poland and Germany).

The chance of finding employment as an actor depends greatly on the exposure they receive through their participation in casting calls, relationships with casting directors and the ability to secure an agent in their respective country of residence. However, these factors lose in importance in the situation where actors living in the countries in which the majority of the projects within the audiovisual industry are conducted in the language not mastered or even not known to the respective actors. In the case of displaced actors, the lack of language skills often makes it impossible for them to take on available roles. Of the 1,131 professional Ukrainian actors with a profile on the Aktorky ta Aktory platform, most declare being able to speak Russian and English fluently, with German, Polish and other European languages being significantly less represented. The full list of all foreign languages spoken by the actors who took part in the questionnaire can be seen in Table 1.

Table 1. Foreign languages spoken by the Ukrainian actors

Out of the 1.131 adult & professional Ukrainian actors with a profile at A&A, the following number stated that they also speak fluently...		
709	Russian	63%
409	English	36%
50	German	4%
39	Polish	3%
21	French	2%
14	Spanish	1%
14	Italian	1%

Source: own research.

Focusing on the current employment status of the Ukrainian actors, the majority have not been professionally active within the last 6 months, with only 4.9% of the respondents stating that they were able to continue their career as a full-time actor (see Table 2).

Table 2. Employment status of the Ukrainian actors

Within the last 6 months, how much have you worked as an actor/actress?	N=122
not at all	29.5%
only one smaller opportunity	18.0%
several smaller opportunities	27.0%
I had at least one bigger role	12.3%
I was quite busy	8.2%
full time work as an actor/actress	4.9%

Source: own research.

The most popular kind of employment for the Ukrainian actors has been theatrical appearance and participation in commercials. Within the projects not specified in Table 3, the actors mentioned mostly YouTube projects, music videos and dubbing opportunities.

Table 3. Employment trends of the Ukrainian actors

Within the last 6 months, what projects were you involved in as an actor/actress? (multiple answers possible)	N=122
feature film	16.4%
theatre play	33.6%
short film	18.0%
TV production	16.4%
commercial	20.5%
photo shoot	17.2%
other	31.1%

Source: own research.

Once engaged in projects, Ukrainian actors mostly took leading or main parts (63.1%). In a comparison between the groups of Ukrainian actors who stayed in Ukraine and those who fled the country, the actors living abroad tend to be more often unemployed, with only 1% working full time as an actor. At the same time, although the war in Ukraine has influenced the performance industry, as well as other creative sectors, the actors who have decided to stay in Ukraine, or in the meantime have come back to the country, are relatively more often engaged in the projects, as can be seen in Table 4.

Table 4. Ukrainian actors workload against their current country of residence

Within the last 6 months, how much have you worked as an actor/actress?	total answers N=122	Which country are you currently living in?	
		answer "Ukraine" N=54	answer "other country" N=68
not at all	30%	17%	40%
only one smaller opportunity	18%	22%	15%
several smaller opportunities	27%	26%	28%
I had at least one bigger role	12%	17%	9%
I was quite busy	8%	9%	7%
full-time work as an actor/actress	5%	9%	1%

Source: own research.

Furthermore, the participants were asked to rate their agreement with standardized statements regarding a possible personal benefit. With a large majority of positive answers, the users of the platform saw a benefit in attending courses and training related to their skills or if they could learn about the casting process from casting directors. Within the nine statements regarding professional training, language skills and aspects of networking, in every case the vast majority confirmed a possible benefit for themselves. Within all these statements in the form of "I would benefit from...", the most positive answer "I strongly agree" was given a minimum 54% of the answers. Focusing on the respondents who during the last 6 months had only been involved in smaller roles and projects, it is visible that they express a stronger wish for support from casting directors with regard to understanding the casting process. On the other hand, they express a very similar rate of agreement in terms of the need to improve their language skills compared to answers of all respondents.

With the aim of an open, non-biased research approach, participants were further asked an open question about what would support them to be more successful as an actor. The elements mentioned most often were networking, training and language skills. The aspect of networking, in the way of either the exchange of experience, professional guidance or in gaining access to casting directors and employment opportunities, was named in more than half of the written answers. Training, for example to develop skills or receive feedback, and especially to improve language skills, was also mentioned in about half of the cases.

The expressed need to secure an agent should be presented in the wider context. According to the sources, only around 15% of German actors are represented by agents.[4] As for the professional adult actors

[4] P. Jacobshagen, *Schauspieler*, FILMRECHT.com, <https://www.filmrecht.com/schauspieler.html> (accessed: 5.01.2023).

in the European Union registered on Castupload and filmmakers.one (the largest and oldest actor databases in the EU), the numbers are relatively higher and add up to 56% of the registered 55,324 profiles which have an agent attached. At the same time, in DACH territories it is 57% of the 30,327 registered actors. Compared to them, the results of the Ukrainian actors registered within the Aktorky ta Aktory database are not dramatically lower, standing at 32% of 1,131 Ukrainian profiles. The founders of the platform boast the relationship between the platform and the Association of Agencies for Film, Television and Theater VdA,[5] which volunteered to act as an interim agency for all actors from Ukraine, representing them for free until they find a respective agency, and represent 58% of the Ukrainian actors represented by an agent within the Aktorky ta Aktory. So far over 40 actors represented temporarily by the VdA were able to find their own agency within the last 6 months. At the same time, 13.1% of the survey respondents state they were able to secure an agent in their current countries of residence, with 42.6% claiming not to have been able to do so, despite their efforts. These results may have their source in the fact that some respondents do not see the service offered by the VdA, which in fact is an association of agents, as a service offered by a talent agency as such.

The results of the type of employment exercised by the respondents of the survey (see Table 5) show that there is a relatively similar number of Ukrainian actors currently having to work in other fields than acting with most of the cases outside of the performing industry being limited to part-time activities such as event announcers, entertainers at parties, acting teachers, translators, photographers or volunteers. These activities take up 2 to 30 hours a week of their time with a slightly higher number on the part of the respondents who are currently living outside Ukraine.

Table 5. Involvement of the Ukrainian actors in employment outside of acting

Do you currently work in another job than being an actor/actress?	total answers N = 121	Which country are you currently living in?	
		answer "Ukraine" N = 54	answer "other country" N = 67
No	51%	44%	57%
Yes (I'm working as)	49%	56%	43%

Source: own research.

As regards the benefits of being registered in the Aktorky ta Aktory database, most respondents are aware of the advantages of having an

[5] VdA, Association of Agencies for Film, Television and Theater e.V., is an association of 69 talent agencies within the audiovisual sector in Germany. At the same time, VdA represents more than 3600 actors and filmmakers. Within the Aktorky-ta-Aktory the

VdA has offered to initially represent the registered members and help them find their respective agents, with currently 212 registered Ukrainian actors using the offered service, <https://www.castupload.com/agents/vda-aktorky-ta-aktory> (accessed: 4.01.2023).

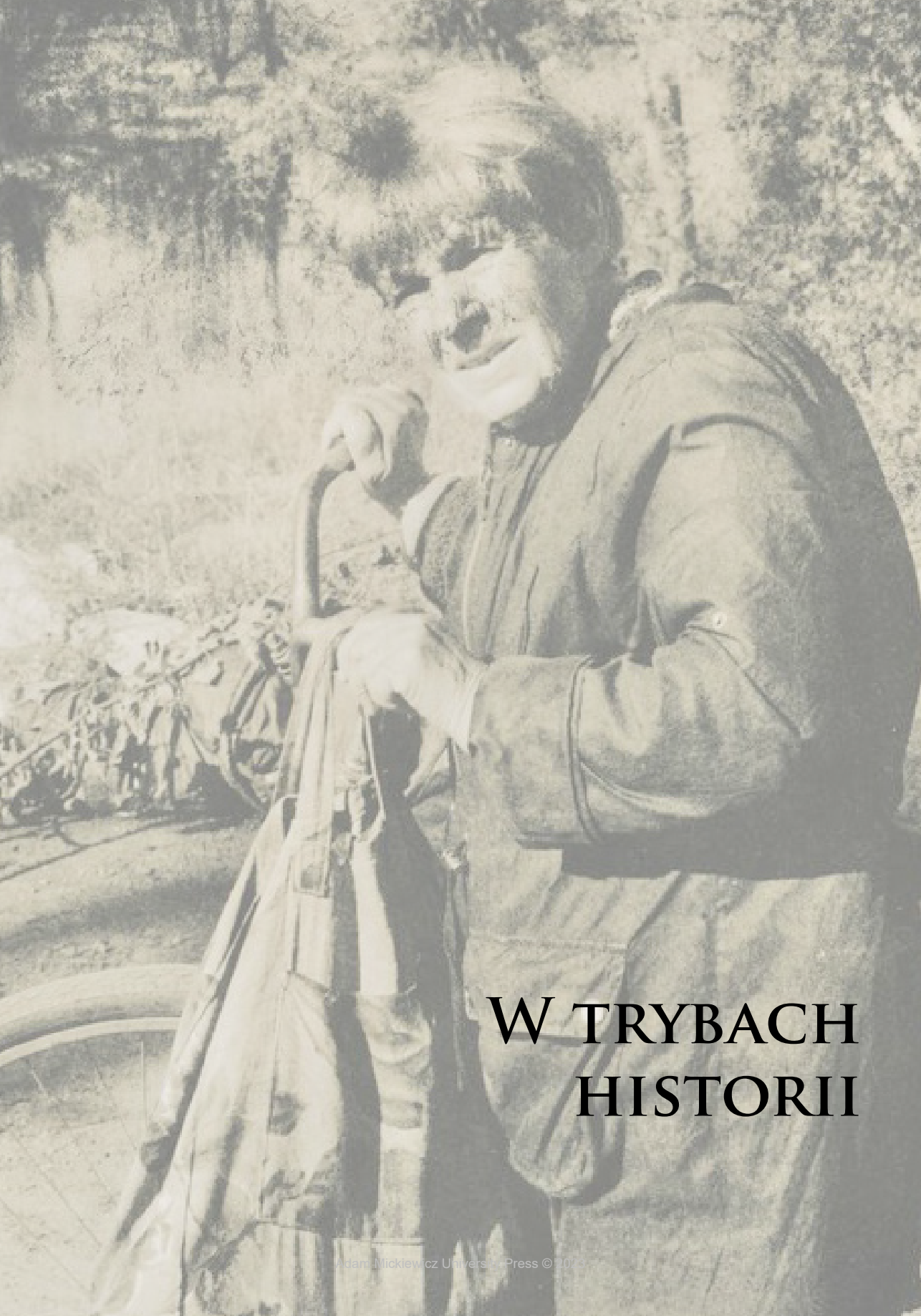
up-to-date profile on an international platform that enables them to browse international casting calls, have a profile on the platform used by the casting directors in Europe, and take part in online masterclasses with casting directors.

The results of this study help to shed light on the professional situation of Ukrainian actors currently living outside Ukraine. The situation is in constant flux, as more people might leave the country or move back to Ukraine. Nevertheless, the participants' responses in this study point to possible approaches to support actors in other countries. Beyond basic language courses, the need to integrate into the professional network of performing arts is expressed. Initiatives such as Aktorky ta Aktory have proven to provide a service that meets actors' needs in making themselves visible to the international industry, as well as facilitating the networking process, thanks to the extensive list of organizations and associations, mostly casting directors, from various European countries. At the same time, initiatives such as Film-makers for Ukraine or UA Talents provide databases for cross-border offers for representatives of the creative sector from Ukraine in various countries of Europe.

International Organization for Migration (IOM), *Ukraine Returns Report*, September 2022, <https://tinyurl.com/4haux6yw> (accessed: 30.06.2023)
Jacobshagen P. *Schauspieler*, FILMRECHT.com, <https://www.filmrecht.com/schauspieler.html> (accessed: 5.01.2023)
OECD, *International Migration Outlook 2022*, Paris 2022. <https://doi.org/10.1787/30fe16d2-en>

B I B L I O G R A P H Y





W TRYBACH HISTORII



Siergiej Paradżanow – reżyser kina ukraińskiego

ABSTRACT. Wojnicka Joanna, *Siergiej Paradżanow – reżyser kina ukraińskiego* [Sergei Parajanov – Ukrainian film director]. “Images” vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 137–156. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.9>.

The article presents the films Sergei Parajanov made at the Kiev studio between 1955–1962: *Andriesz*, *The First Lad*, *Ukrainian Rhapsody*, *Flower on the Stone* and documentaries: *Dumka*, *Golden Hands*, *Natalya Ushvij*. The author focuses on the context of making films and their incorporation into the traditional conventions of Soviet cinema, as well as presenting the sources of the director's interest in Ukrainian culture.

KEYWORDS: Parajanov, the Thaw, Ukrainian cinema, Soviet cinema

Cienie zapomnianych przodków (*Tini zabytych predkiw*, 1964) Siergieja Paradżanowa odegrały istotną rolę w historii zarówno ukraińskiego kina, jak i ukraińskiego ruchu dysydenckiego. To fakt bardzo dobrze znany. Adaptacja opowiadania Michajło Kociubynskiego nie tylko dała początek szkole ukraińskiej, nazywanej często (terminem stworzonym przez Janusza Gazdę) – „ukraińskim kinem poetyckim”, lecz także jej głośna kijowska premiera z roku 1965 z udziałem Wasyla Stusa i Iwana Dziuby wywołała szeroki oddźwięk i stała się okazją do politycznej manifestacji. Jednak *Cienie zapomnianych przodków* odegrały też ważną rolę w artystycznej biografii samego Paradżanowa. Wybitne dokonania, ustalone miejsce w historii kina, niepowtarzalny styl łączą się zazwyczaj z drugim okresem jego twórczości, którego początkiem były właśnie *Cienie*. Etap ten – bardzo dla Paradżanowa trudny – obejmuje cztery filmy pełnometrażowe, dwa filmy niedokończony, z których ostatni – *Spowiedź*, to zaledwie kilkanaście ujęć, oraz dwa filmy krótkometrażowe. Te właśnie filmy uczyniły z Paradżanowa mistrza kina światowego, autora o wyjątkowym stylu od lat fascynującego innych twórców. Stosunkowo rzadziej pisze się za to o wcześniejszym okresie jego twórczości, w którym reżyser – zatrudniony w wytwórni kijowskiej – wyreżyserował (oprócz *Cieni zapomnianych przodków*) również cztery filmy pełnometrażowe: *Andriesza* (*Andriesz*, 1954), *Pierwszego chłopaka* (*Pierwyj parien*, 1959), *Ukraińską rapsodię* (*Ukrainskaja rapsodija*, 1961) i *Kwiatka na kamieniu* (*Cwietok na kamnie*, 1962) oraz trzy filmy krótkometrażowe: *Dumkę* (*Dumka*, 1957), *Natalię Użwij* (*Natalija Użiwij*, 1959) i *Złote ręce* (*Zołotyje ruki*, 1960). Biograf, przyjaciel Paradżanowa, jak również reżyser – Lewon Grigorian, pisał o tych filmach z dozą nieskrywanego okrucieństwa:

Z ciężkim sercem przychodzi rozczarować wielu wielbicieli twórczości Paradżanowa. Jego debiut w kinie okazał się, niestety, ledwie przeciętny. Takie same „bez iskry, bez natchnienia” były i późniejsze prace: *Pierwszy chłopak* (1959), *Ukraińska rapsodia* (1961), *Kwiatek na kamieniu* (1962). Kiedy ogląda się je dzisiaj, można odnieść wrażenie, że zrobił je inny człowiek, że to falsyfikat, że to nie Paradżanow. Niestety, zrobił je on. I jakby nie upierali się miłośnicy jego talentu, jakby nie wymachiwali rękami: „A w tym kadrze... w tym fragmencie..., coś jest..., coś się wyłania”, trzeba jasno powiedzieć – nic się wyłania. Ani w jednym kadrze, ani w jednym fragmencie[1].

Sam Paradżanow też nie był dla tych filmów łaskawy. W 1966 r. na łamach pisma „Iskusstwo kino” opublikował tekst zatytułowany *Wieczny ruch*, w którym jasno deklarował:

Czasem wydaje mi się, że mógłbym zrobić *Cienie zapomnianych przodków* znacznie wcześniej, nie przeżywszy tyłu, nawet jeśli były one usprawiedliwione, klap. Gorzkie to, jeśli dopiero teraz dokonałem odkrycia, do którego skłoniła mnie już praca dyplomowa. To krótkometrażowe dzieło jest jedyną z moich dawnych prac, której się nie wstydzę[2].

Ocenę tę sformułował Paradżanow po premierze *Cieni zapomnianych przodków*, artykuł poświęcony był realizacji tego filmu, a powstał w czasie, w którym reżyser przygotowywał się do pracy nad *Kijowskimi freskami* („Już od dawna chcę zrealizować film o Kijowie. Kijów już nie raz był na ekranie – historyczny, krajobrazowy, architektoniczny, industrialny, zniszczony wojną. Jednak jak dotąd nikt nie wejrzał w duszę Kijowa”[3]). Rzeczywiście jest to refleksja gorzka. Jeśli bowiem artysta wspomina swoje dzieła jako te, których się wstydzi, interpretatorom i komentatorom nie pozostaje nic innego, jak zaakceptować tę opinię. Jednak, analizując dorobek reżysera, nie sposób ich pominąć, ponieważ po pierwsze – bez nich analiza ta byłaby niepełna, a po drugie – opowieść o biografii Paradżanowa i roli, jaką odegrał w ukraińskim kinie – niewystraszająca. Metody, którymi możemy się posłużyć, są dwie. Pierwsza (i chyba częściej stosowana) to poszukiwanie we wczesnych filmach „odprysków stylu”. Znając cały – zamknięty już – dorobek artysty (dotyczy to każdego twórcy, nie tylko Paradżanowa) – szukamy w filmach wczesnych, nierzadko mocno różniących się od uznanych arcydzieł, iskier, genialnych przeblysków, w których dostrzec pragniemy załążki późniejszego dojrzałego stylu. Poszukujemy zatem kadrów, ujęć, schematów fabularnych, bohaterów, w których dostrzegamy potwierdzenie wypracowanego stylu artysty, choć w formie mniej doskonałej.

[1] L. Grigorian, *Paradżanow*, Moskwa 2011, s. 62 (jeśli nie podano inaczej tłumaczenia tekstów obcych są mojego autorstwa). Lewon Grigorian jest autorem kilku dokumentów poświęconych Paradżanowowi i jego twórczości: *Ja – Siergiej Paradżanow* (*Ja – Siergiej Pardżanow*, 2001), *Andriej i Siergiej* (*Andriej i Siergiej*, 2002), *Wspomnienie o Sajat-Nowie* (*Wspominanie o Sajat-Nowie*, 2003), *Orfeusz schodzi do*

piekła (*Orfiej spuskajetsja w ad*, 2003), *Eros i Tanatos* (*Eros i Tanatos*, 2005), które składają się na cykl *Kod Paradżanowa* (*Kod Paradżanowa*).

[2] S. Paradżanow, *Wiecznoje dżiżenije*, „Iskusstwo kino” 1966, nr 1, cyt. za: idem, *Granat lubwi*, red. W. Westerman, Moskwa 2020, s. 17.

[3] Ibidem, s. 31.

Druga metoda polega na rozpatrywaniu tych dzieł dla nich samych, na osadzeniu ich w kontekście epoki, w kontekście współczesnych im zjawisk filmowych, a w przypadku kina sowieckiego (dotyczy to wszystkich kinematografii wchodzących w jego skład) także w ideologicznych i politycznych ramach. W tym przypadku mniej istotne jest odkrywanie autorskich elementów dzieła, a bardziej szukanie powinowactwa z narzucanymi, obecnymi też w praktyce innych twórców schematami. Właśnie tę metodę – nie wykluczając wartości pierwszej – chcę zastosować do przedstawienia ukraińskich dzieł Paradżanowa. Są to bowiem filmy, które świetnie się do tego nadają. Dla każdego z nich znajdziemy odpowiedni kontekst wynikający z praktyki sowieckiego kina. Nieważne, czy będzie ono rosyjskie, czy ukraińskie^[4]. W takim ujęciu nie jest więc zasadne dowodzenie spójności dorobku reżysera, ponieważ tej po prostu nie ma, a raczej spojrzenie na wczesny etap jego twórczości jako efekt pracy w wyraźnie określonych okolicznościach.

Paradżanow należał do grupy reżyserów pierwszej fali odwilży, których debiuty przypadają na połowę lat 50. XX w. Jego koledzy – Marlen Chucyjew, Aleksandr Ałow, Władimir Naumow, Feliks Mironer – stali się tej odwilży twarzami, realizując filmy podejmujące co prawda klasyczne tematy sowieckiego kina, jednak ujmowane w odświeżony sposób. W tym samym czasie Paradżanow nie stworzył żadnego dzieła, które zwyczajowo kojarzone jest z odwilżą, stąd stosunkowo rzadko wymienia się jego nazwisko wśród ważnych debiutantów epoki. Czy rzeczywiście tak było i czy filmy Paradżanowa nie mieszczą się w tej odwilżowej praktyce, to temat na oddzielny esej. Na pewno – podobnie jak inni reżyserzy – wykorzystywał znany rezerwuar konwencji. Czy je odświeżał? Chyba niespecjalnie go to interesowało, udział w dyskusji nad znaczeniem sowieckiej mitologii nie należał bowiem do jego artystycznych priorytetów. Tak jednak możemy stwierdzić, mając w pamięci całą jego twórczość. Dopiero *Cienie zapomnianych przodków* – których realizacja przypadła na moment odsunięcia Chruszczowa od władzy – okazały się przełomem. Są one – o czym warto pamiętać – wybitnym przykładem dzieła drugiej fazy odwilży przypadającej na pierwszą połowę lat 60. Ten film zbliżył więc Paradżanowa do grupy młodszych od niego debiutantów-szestidiesiatników: Andrieja Tarkowskiego Wasilija Szukszyna, Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego, a także do ukraińskich szestidiesiatników: Jurija Illenki i Leonida Osyki. Jedną z ważnych cech kina tamtego okresu było przenoszenie na sowiecki grunt praktyk kina autorskiego (w czym reżyser *Cieni* odnalazł się znakomicie), inną – rozwój kinematografii narodowych w ich samodzielnym, oryginalnym charakterze, w czym Ukraina, obok Gruzji,

[4] Określenie „ukraińskie kino” – w epoce ZSRR – nie zawsze jest precyzyjne. Można stosować je do twórców, którzy mieli ukraińskie pochodzenie, lub filmów, które powstały w wytwórniach działających na terenie USRR (przede wszystkim w wytwórniach Kijowa i Odessy). Warto jednak pamiętać, że nie

zawsze pracowali tam twórcy ukraińscy (to przypadek Paradżanowa) i nie zawsze robiono tam filmy mające jakikolwiek związek z tematyką ukraińską. Przypadek Paradżanowa jest o tyle czytelny, że jego filmy rzeczywiście miały związek z kulturą i historią sowieckiej – i nie tylko sowieckiej – Ukrainy.

wiodła prym. Udział Paradżanowa w tym procesie jest kluczowy, a tak zwana szkoła ukraińska – do momentu storpedowania jej przez restalinizacyjne działania nowych władz Partii – należała do najciekawszych zjawisk tego nurtu.

Wróćmy jednak do początków. Do wytwórni w Kijowie Paradżanow wysłany został po ukończeniu moskiewskiej szkoły filmowej i to właśnie uczelniane lata są kluczem do zrozumienia jego późniejszych związków z Ukrainą. Przyszły twórca *Sajata-Nowy* do Moskwy przyjechał w roku 1945, by studiować śpiew w konserwatorium (studia muzyczne zaczął jeszcze w Tbilisi). A choć to muzyka wydawała się jego pasją – oprócz śpiewu studiował także grę na skrzypcach – już w tym samym roku znalazł się w murach WGIK-u. Uczył się w ponurych powojennych latach, jednak WGIK był wówczas uczelnią, na której wykładali dawni awangardiści – Eisenstein, Gierasimow, Kuleszow. Paradżanow nie trafił do żadnego z nich. Rozpoczął studia w klasie Ukraińca Igora Sawczenki, reżysera mającego za sobą co prawda kilkanaście lat pracy, ale już uznanego. Sawczenko debiutował w roku 1934 komedią *Harmonia* (*Garmon*) i w kolejnych latach tworzył filmy idealnie odpowiadające stalinowskiej propagandzie – *Dumą o kozaku Gołocie* (*Duma pro kozaka Goloty*, 1937), antypolskiego, osadzonego w nurcie stalinowskiej historiozofii *Bohdana Chmielnickiego* (*Bohdan Chmielnickij*, 1941), wojenną agitkę *Partyzanci na stepach Ukrainy* (*Partizany na stepach Ukrainy*) – dwa ostatnie filmy na podstawie sztuk i ze scenariuszami ówczesnego męża Wandy Wasilewskiej, pisarza i komunisty Ołeksandra Kornijczuka, W latach 40. Sawczenko zdobył pozycję czołowego ukraińskiego filmowca, zastępując na podium zdetronizowanego przez Stalina Dowżenkę. Kiedy Paradżanow pojawił się w murach szkoły, Sawczenko zaczął w niej pracę jako wykładowca. Zabrał wokół siebie grupę bardzo utalentowanych uczniów. „Z powodu «gwiazdorstwa» kurs Sawczenki okazał się taką samą legendą WGIK-u jak aktorski, „młodogwardyjski” kurs Gierasimowa, który wprowadził na ekran Nonnę Mordiukową, Innę Makarową, Klarę Łyczko, Wiaczesława Tichonowa i innych znakomitych aktorów”[5] – zauważa Lewon Grigorian.

Wśród kolegów Paradżanowa znaleźli się między innymi Marlen Chucyjew, Władimir Naumow i Aleksander Ałow, Gienrich Gabaj, Feliks Mironer. Jedyne – poza Paradżanowem – Ormianin w tej grupie, Grigorij Mielik-Awakow (Awakian) wspominał: „Wróciłem prosto z wojny w 1946 roku. Strasznie ciągnęło mnie do WGIK-u. Powiedzieli mi: jeśli tam, to tylko do Igora Sawczenki. Pierwszym, którego spotkałem w WGIK-u, był Sierioża Paradżanow – mały, chudy, ze zniszczonymi rękawami marynarki.

[5] L. Grigorian, op. cit., s. 50. Określenie „młodogwardyjski” stosuje Grigorian, wspominając pracownię aktorską WGIK-u prowadzoną od 1946 r. przez Siergieja Gierasimowa. W 1946 r. Gierasimow razem ze swoimi studentami wyreżyserował spektakl *Młoda Gwardia* na podstawie powieści Aleksandra

Fadiejewa, który stał się podstawą filmu z roku 1948. W filmie wystąpili początkujący wówczas aktorzy – Nonna Mordiukowa, Wiaczesław Tichonow, Siergiej Bondarczuk, Klara Łyczko. Większość z nich znalazła się potem w gronie najwybitniejszych aktorów rosyjskiego kina.

Zaczął mi opowiadać o Szewcencie. Był w nim bezgranicznie zakochany. I pozostał... Na całe życie...”[6]

Fascynację Szewcencą potwierdza wiele późniejszych wypowiedzi reżysera. Zapewne Szewcenko – człowiek niespełna czterdziestoletni – miał dobry kontakt ze studentami, choć warto wspomnieć, że większość wykładowców WGIK-u, na czele z Eisensteinem, nie była wówczas ludźmi wiekowymi. Jednak stosunek Paradżanowa do Sawczenki wyrażał niezmienny podziw. Trudno orzec, czy był to podziw dla twórczości. Na pewno był to szacunek wobec osoby. Paradżanow nigdy nie zmienił tego nastawienia i już jako dojrzały człowiek wspominał Sawczenkę z ogromną atencją. Miał ku temu również osobiste powody. Sawcenko pomógł mu, gdy w 1948 r. został po raz pierwszy aresztowany. Wydarzyło się to w Gruzji, dokąd Paradżanow pojechał szukać dyń (!) do filmu *Taras Szewcenko*, przygotowywanego wówczas przez Sawczenkę. Przynajmniej taki powód wyjazdu podaje Mielik-Awakian. Po tym jak przyszła wiadomość o aresztowaniu, Sawcenko wyruszył do Tbilisi, zabierając ze sobą m.in. Kornijczuka i Wandę Wasilewską. Wyciągnął swojego studenta z więzienia[7].

Kiedy w roku 1950 Sawcenko zmarł, Paradżanow trafił pod opiekę innego – tym razem prawdziwie wybitnego – ukraińskiego filmowca – Aleksandra Dowżenki. To on doprowadził młodego Ormianina do dyplomu.

Każdy dzień w pracowni Dowżenki – święto. Święto swobodnej myśli, obrazów, improwizacji. A czym bardziej bujne i niepoahamowane były nasze fantazje, tym bardziej natchniony i pogodny był nasz Mistrz. Ożywia się, żartuje, co wówczas rzadko mu się zdarzało. Zawsze pojawiał się smutny. Jakby się czymś martwił. Jakby do czegoś tęsknił. Dopiero po jego śmierci dowiedzieliśmy się, nad czym tak bolał, za czym tęsknił. Za Ukrainą tęsknił. Nie dopuszczali go tam nie tylko kremłowski wóldarze, ale i bracia-rodacy. Bali się jego światowej, a nie wiejskiej i małomiasteczkowej sławy [...]. Jego przyjazd do Kijowa oznaczałby nie kliniczną, a twórczą śmierć wielu z tych, którzy zbierali tłuste kęsy z państwowych i partyjnych stołów. [...] Do tego złowieszczygo politbiura, Stalin, który mordował Dowżenkę, zaprosił nie tylko bezpartyjnego Aleksandra Piotrowicza, ale przede wszystkim wysoko postawionych dostojników z Związku Pisarzy Ukrainy.

[6] S. Paradżanow. *Kolaż na fonie awtoportrieta*, red. K. Cereteli, Niżnij Nowograd 2005, s. 147.

[7] L. Grigorian, op. cit., s. 51–53. W tekście Grigorian, który w tym miejscu opiera się na wspomnieniach Mielika-Awakiana, pojawia się błąd. Mielik-Awakian podaje bowiem, że Paradżanow został aresztowany w roku 1950 (to także rok śmierci Sawczenki). Data nie jest jednak precyzyjna. Zresztą w kalendarium tej samej książki pojawia się inna data, a mianowicie rok 1947. W rzeczywistości Paradżanow został aresztowany w roku 1948 podczas pobytu w Tbilisi. Jego aresztowanie wiązało się ze sprawą Mikołaja Mykawy, szefa gruzińskiego oddziału Wszechzwiązkowego

Towarzystwa Łączności Kulturalnej z Zagranicą (WOKS). W 1947 r. Mykawa brał udział w organizowaniu kaukaskiej podróży Johna Steinbecka i fotografa Roberta Capy. Zaangażowanie Mykawy Stalin wykorzystał do rozprawienia się z gruzińskim odziałem Towarzystwa. Mikawę oskarżono o homoseksualizm (karalny w Związku Sowieckim od 1934 r.), taki sam zarzut postawiono Paradżanowowi i skazano go – zgodnie z kodeksem – na pięć lat więzienia. Warto jednak pamiętać, że homoseksualizm – prawdziwy bądź domniemany – używany był w Związku Sowieckim jako argument w procesach politycznych.

Dokładanie z ich pomocą niszczył scenariusz *Ukraina w ogniu* – rzeczy absolutnie genialnej, nie poddającej się żadnej krytyce poza ideologiczną, a i to wyszanej z palca[8].

Nie miejsce tu na rozważanie skomplikowanych (a nadal zbyt mało u nas znanych) politycznych i artystycznych losów Dowżenki, warto jednak zwrócić uwagę, że Paradżanow wspomina sytuację, w jakiej reżyser *Ziemi* znalazł się po próbach publikacji scenariusza *Ukraina w ogniu* – skrytykowanego przez samego Stalina w 1944 r.[9] I jakkolwiek Dowżenko nie był ideologicznym dysydem, to jego postawa, polityczne i artystyczne związki sięgające jeszcze lat 20., m.in. z charkowską grupą literacką WAPLITE (Wolna Akademia Literatury Proletariackiej), nieustanne podejrzania o „odchylenie nacjonalistyczne” czyniły z niego osobę kontrowersyjną. Z drugiej strony cieszył się osobistą znajomością ze Stalinem, doskonale zarabiał i należał do uprzywilejowanej grupy filmowców[10]. Przynależność do sowieckiego establishmentu przy autentycznej tęsknocie za Ukrainą, fascynacji jej sztuką i historią przyczyniła się do wielu problemów (m.in. kłopotów z alkoholem), których w biografii Dowżenki nie brakuje. Czy młody student WGIK-u był wówczas tego świadom, trudno orzec. Dowżenko zaczął pracę w szkole w roku 1950 i można przypuszczać (choć to wyłącznie przypuszczenia), że fascynację ukraińską kulturą zaszczerpił Paradżanowowi właśnie on. Lub inaczej – raczej on niż Sawczenko. Bo choć filmy Sawczenki – od *Harmonii*, po nakręconego w kluczu biografii stalinowskich *Tarasa Szewczenkę* – związane są z tematyką ukraińską, to ich dominantą jest przede wszystkim socrealizm, w którym kultura ludowa – czy jakkolwiek inna – ma wyłącznie charakter odpowiednio preparowanego sztafażu.

Paradżanow – o czym sam wspominał – wybrał wytwórnę kijowską za namową Dowżenki. Nie on jeden. Z „gwiazdorskiej kla-

[8] S. Paradżanow, *Granat lubwi...*, s. 147–148.

[9] W 1944 r. Stalin wygłosił obszerny referat na temat scenariusza *Ukraina w ogniu*, w którym zarzucił Dowżence odstępstwa od partyjnej linii, a także krytykę działań wojennych: „Przed wszystkim dziwne jest to, że w kino-powieści Dowżenki *Ukraina w ogniu*, która powinna pokazywać pełny triumf leninizmu, pod sztandarem którego Armia Czerwona wyswabada teraz Ukrainę od niemieckich najeźdźców, nie ma ani słowa o naszym nauczycielu – wielkim Leninie. To nie przypadek. To nie przypadek dlatego, że Dowżenko rewiduje politykę i krytykuje pracę Partii w pokonaniu klasowych wrogów naszego narodu. A jak wiadomo, praca ta została przeprowadzona przez Partię w duchu leninizmu, podjęta w pełnej zgodzie nieśmiertelnym wykładem Lenina”. *Dokład J.W. Stalina o kinopowieści A.P. Dowżenki «Ukraina w ogniu» [30 stycznia 1944]*, cyt. za: *Kino na wojnie. Dokumenty i świadectwa*, red. W. Fomin,

Moskwa 2005, s. 384.

[10] Z odtajnionych kilkanaście lat temu dokumentów KGB wynika, że Dowżenko był inwigilowany od końca lat 20. i otoczony grupą donosicieli, z których spora część wywodziła się ze środowisk ukraińskich. Byli to ludzie bliscy Dowżence jeszcze w latach 20. W materiałach sprawa Dowżenki nazywana jest m.in. kryptonimem „Zaporożec”. Por. L. Czerewatienko, *Oswobodzionnyj Dowżenko*, „Kinowiedczieskie zapiski” 2006, nr 77, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1018> (dostęp: 10.12.2022). Sprawy inwigilacji Dowżenki opisywał w szeregu publikacji ukraiński historyk kina Ołeksandr Bezruczko. Por. O. Bezruczko, *Ołeksandr Dowżenko. Rozsekrecczeni dokumenty speclużb*, Kijów 2008; idem, *Sprawa-formular „Zaporożec”: nowi dokumenty pro reżisiera Ołeksandra Dowżenka*, „Z archiw WUCZK-GPU-NKWD-KGB” 2009, nr 2, s. 327–352, <http://www.reabit.org.ua/files/store/Journ.2009.2.pdf> (dostęp: 12.11.2022).

sy” Sawczenki do Kijowa pojechali też Aleksandr Ałow i Władimir Naumow. Tam powstały dwie pierwsze części „trylogii komsomolskiej” – *Burzliwa młodość* (*Triewożnaja molodost*, 1954) i *Na polu chwały* (*Pawiel Korczagin*, 1956). Z kolei Marlen Chucyjew i Feliks Mironer udali się do wytwórni odeskiej, którą od 1953 roku kierował dobrze znany Dowżence Aleksandr Gorskij (wcześniej kierujący wytwórnią w Kijowie). W Odessie Mironer i Chucyjew wyreżyserowali *Wiosnę na ulicy Zarzecznej* (*Wiesna na Zariecznoj ulice*, 1956). Paradżanow zadebiutował w Kijowie filmową baśnią, która była powtórką jego filmu dyplomowego.

Ten krótkometrażowy film na motywach mołdawskiej bajki to jedyna z moich dotychczasowych prac, której niedoskonałości się nie wstydzę [...]. Najbardziej bliska jest mi ta literatura, która w swej istocie okazuje się przekształconym malarstwem. Taką wydało mi się opowiadanie Kociubynskiego. Taką jawiło mi się ongiś uroczę opowiadanie Emiliana Bucowa, na podstawie którego nakręciłem *Mołdawską bajkę*[11].

Mołdawska bajka

Podstawą filmu dyplomowego (o nim to bowiem wspomina Paradżanow) była wierszowana bajka (a nie opowiadanie) *Andriesz* o pastuszkę, któremu zły czarownik – Czarny Wicher, porywa stado. Andriesz, obdarowany przez dzielnego Wojnowana magiczną fujarką, wyrusza, by odnaleźć i uratować swoje zakłętę w kamień owce. Kim był Emil (lub Emilian) Bucow? Obecnie zapomniany już nieco mołdawski komunista, absolwent uniwersytetu w Bukareszcie – po zajęciu Besarabii przez Związek Sowiecki przeniósł się do sowieckiej Mołdawii. Uzyskał tam pozycję prominentnego twórcy. Tworzył prozę, wiersze, tłumaczył literaturę rosyjską i ukraińską (m.in. Puszkina i Szewczenkę) na język mołdawski (rumuński). Jednak to nie zasługi Bucowa miały dla Paradżanowa znaczenie. „Od razu uderzyła mnie poetyka tego tekstu. Pieśni o pastuchu tracącym stado – symbol miłości i pomyślności – słyszałem i w Gruzji, i w Armenii, i już później w Karpatach. Starałem się stworzyć wyrazistą strukturę, wychodząc bezpośrednio od narodowej poezji i mitologii”[12]. Trudno powiedzieć, czy mu się to udało, ponieważ film się nie zachował.

Na obronie dyplomu Rostisław Jurieniew wytknął mi, że naśladowę Dowżenkę i jego *Zwenigorę*. Dowżenko wziął mnie w obronę, idealnie zgadując, że ja „nigdy nie bacziw jewo kartiny”. Obejrzałem ją później i zobaczyłem, w czym rzeczywiście powtarzam Dowżenkę. Jednak ta zbieżność mnie nie zmartwiła, tak jak nie martwi nas powielanie motywów folklorystycznych. Widać miałem szczęście zaczerpnąć z tego samego źródła, z którego czerpał wielki poeta[13].

[11] S. Paradżanow, *Wiecznoje dżiżenije...*, s 17.

[12] Ibidem, s. 17–18.

[13] Ibidem, s. 18. Rostisław Jurieniew, znany w Polsce z publikacji na temat sowieckiego filmu (m.in.

z *Encyklopedii kina radzieckiego i Historii filmu radzieckiego*), był dziennikarzem, scenarzystą, a przede wszystkim historykiem kina. Od końca lat 30. (z przerwą wojenną) wykładał w murach WGIK-u.

Nielatwo obecnie ten wpływ zweryfikować, ale wypada wierzyć reżyserowi. *Zwenigora* (*Zwienigora*, 1928) jest w pewien sposób dziełem założycielskim ukraińskiej kinematografii (choć nie jest pierwszym ukraińskim filmem), a sięganie po tradycję ludową pozwoliło Dowżence, byłemu petlurowcowi, który stanął po bolszewickiej stronie, wydobyć oryginalność kulturową Ukrainy nawet w ramach sowieckich struktur. Koncepcja „kina poetyckiego” Dowżenki zakładała niejednoznaczność przekazu filmowego. Przy czym nie chodzi ani o manipulację montażową, ani o niejednoznaczność wydarzeń (na przykład polityczną). Chodzi o niejednoznaczność wynikającą ze zmieniającej się, a przepelnionej żywotnością, natury rzeczy, z tajemnicy przyrody, która przeniknięta jest życiodajną siłą. Dowżenkę – artystę bliskiego czas jakiś środowisku WAPLITE – można w tym kontekście postrzegać jako kontynuatora Mykoły Chwyłowego, który propagując „witaizm romantyczny” – koncepcję inspirowaną witalizmem filozoficznym (m.in. Bergsonem) – uznawał obecność w organizmach żywych siły niematerialnej oraz głosił wiarę w ich żywotność i niezniszczalne oddziaływanie[14]. Dowżenko, sportretowany przez innego twórcę kręgu WAPLITE – Jurija Janowskiego – w *Kapitanie statku* (*Maister karabla*), przedstawiał naturę – co zauważalne jest przede wszystkim (choć nie tylko) w trylogii z lat 20. – jako potęgę i tajemnicę warunkującą ludzkie życie[15]. Paradżanow – a dowodzą tego przede wszystkim późne filmy – inspirował się nie tyle siłą natury, ile siłą kultury drzemiącą w archaicznych strukturach i zachowanych artefaktach. Sięgając po tekst Bucowa, pragnął być może stworzyć film bliski myśleniu Dowżenki. Jednak, oglądając *Andriesza*, nakręconego już w Kijowie w 1954 r., trudno to dostrzec i potwierdzić.

Film wyreżyserowany razem z innym ukraińskim debiutantem – Jakowem Bazelianem – został przez Paradżanowa zakwalifikowany jako propozycja dla dzieci. Sam Bucow znalazł się wśród autorów scenariusza. Niewiele można powiedzieć o związkach *Andriesza* z estetyką niezachowanego filmu szkolnego. Warto jednak nadmienić, że wybór tematu, a także widowni, wydaje się dobrze wykalkulowany. W kinie socrealistycznym dziecięcy repertuar był mocno propagowany. Od połowy lat 30. nastąpił wręcz jego rozkwit, a w roku 1936 powołano nawet wytwórnię specjalizującą się w filmach dziecięcych i młodzieżowych – Sojuzdietfilm. Jednak na początku lat 50. filmów dla dzieci zaczęto produkować coraz mniej[16]. Zmniejszenie produkcji nie dotknęło co prawda tylko kina dziecięcego, był to problem późnego kina stalinowskiego ogniskującego się wokół kilku podstawowych tematów, wśród których najważniejszym było konserwowanie – jak określił to Jewgienij

[14] Por. A. Nowacki, *Aktywny romantyzm. Estetyka literacka WAPLITE w świetle dokumentów programowych*, „Studia Ukrainica Posnaniensia” 2017, nr 5, s. 331–339. Por. także: idem, „*Myśli pod prąd*”. *Twórczość Mykoły Chwyłowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925–1928*, Lublin 2013.

[15] *Kapitan statku* (1928), napisany w formie monologu głównego bohatera, w sposób aluzyjny portretuje środowisko wytwórni odeskiej (w której Dowżenko nakręcił swoje pierwsze filmy – *Jagódki miłości* i *Teczka kuriera dyplomatycznego*, a także *Zwenigorę*).

[16] Por. N. Miłosierdowa, *Dietskoje kino*, [w:] *Stranicy istorii otiecziestwiennogo kino*, red. L.M. Bydiak, Moskwa 2006, s. 56.

Dobrienko – „muzeum wojny”[17]. Jednak w powojennej konfrontacji z Zachodem i polityce silnej nacjonalizacji tradycja i folklor mogły znów odegrać znaczącą rolę. W latach 20. tradycję folkloru piętnowano za wsteczność i cechy sprzeczne z internacjonalizacją, a samą bajkę odrzucano jako rzecz szkodliwą i hamującą rozwój dzieci, ich dorastanie do roli obywateli nowego świata. Dopiero na przełomie lat 20. i 30. – był to po części efekt polemiki między Nadeżdą Krupską a Maksymem Gorkim, który fantastyki bronił – baśń i tradycja ludowa zaczęły powoli wracać do łask. W 1934 r. na I Zjeździe Pisarzy radzieckich Gorki

nazwał folklor źródłem „najgłębszych i najżywszych, artystycznie doskonałych typów bohaterów”, bo ich zestawienie jednoczy Herkulesa, Prometeusza, Mikułę Sielaninowicza, Świątoga, Doktora Fausta, Wasylię Mądrą, Iwana-Duraka i Pietruszkę, stając się indulgencją dla międzynarodowego sojuszu bohaterów eposu antycznego, średniowiecznej legendy oraz ruskiej byliny i bajki[18].

Pod koniec lat 30. baśniowy genre pojawił się i w kinie, choć tak naprawdę dominowały w nim głównie tematy przygodowe i heroiczne, które kształtować winny dzielnego, niebojącego się przeciwności pioniera (w latach 40. także małego bohatera wojennego). Dopiero po wojnie, kiedy według sowieckiej propagandy zarówno tradycja rosyjska, jak i tradycja innych nacji wchodzących w skład „sowieckiej rodziny narodów” miały być samowystarczalne, pozbawione związku z Zachodem i niemające żadnego długu wobec niego, rodzima baśń pozyskała nowe znaczenie. Odzwierciedlała oryginalność i siłę ludowej mitologii. Mistrzowie gatunku – Aleksandr Ptuszko i Aleksandr Rou, proponowali realizowane z rozmachem „baśnie heroiczne”, ekranizacje eposów i bylin, a także literatury czerpiącej wzorce z folkloru. Ptuszko *Sadkę* (*Sadko*, 1952), *Ilję Muromca* (*Ilja Muromiec*, 1956) i opartego na motywach *Kalevali Sampo* (*Sampo*, 1958). Rou ekranizację Gogoła – *Noc majową, czyli topielicę* (*Majskaja noc ili utoplennica*, 1952). Skromny i mimo wszystko kameralny *Andriesz* nie miał tego rozmachu, choć jego styl przypominał wymienione filmy. James Steffen, amerykański monografista Paradżanowa, trafnie go charakteryzuje:

W *Andrieszu*, podobnie jak w *Nocy majowej*, na niebie zawsze pojawiają się udramatyzowane obrazy chmur i płomienne zachody słońca, a bociany zawsze budują gniazda na strzechach. Filmy Ptuszki z tego samego czasu, specjalnie *Sadko* [...] też wykorzystują statyczną, malarską kompozycję, epatują obrazami zachmurzonego nieba, złotymi zachodami słońca, stosowaniem żabiej perspektywy przy filmowaniu postaci i deklamacyjnym stylem aktorstwa[19].

[17] Por. J. Dobrienko, *Pozdyj stalinizm. Estietika polityki*, t. 1, Moskwa 2020, s. 133.

[18] Cyt. za: K.A. Bogdanow, *Vox populi. Folklornyje žanry sowietsoj kultury*, Moskwa 2009, <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bogdanov-konstantin-anatoljevich/vox-populi-foljklornie-zhanri-sovet-soj-kuljturi> (dostęp: 10.12.2022).

[19] J. Steffen, *The Cinema of Sergei Parajanov*, Wisconsin 2013, s. 36. Autorem zdjęć do *Andriesza* był, obok Wadima Wereszczaka, pracujący w Kijowie Ormianin Suren Szachbazian. Będzie pracował z Paradżanowem przy realizacji *Sajata Nowy*.

W tych elementach, w wykorzystaniu wiejskiego pejzażu w stylizowany, malarski sposób dostrzec można – co podpowiada sam Paradżanow – dziedzictwo Dowżenki. Jednak to nie filmy Dowżenki stanowią dla *Andriesza* punkt odniesienia. „Owo wykorzystanie lokalnego kolorytu i malarskiej kompozycji było w sowieckim kinie tendencją, którą można śledzić co najmniej od poetyckich arcydzieł Dowżenki z okresu niemego, jednak w *Andrieszu* wpływ jego bezpośrednich poprzedników – Roua i Ptuszki – jest znacznie silniejszy” [20] – podkreśla Steffen. Problem polegał bowiem na tym, że „poetyckie arcydzieła” Dowżenki powstały w latach 20., a film Paradżanowa u schyłku epoki stalinowskiej, której konwencje – mocno stylizowane, ze skłonnością do akademizmu i monumentalizmu (którego w *Andrieszu* nie znajdziemy) dławiły potencjalną poetyckość.

Komedia kołchozowa

Pierwszy chłopak jest samodzielnym filmem nakręconym przez Paradżanowa w Kijowie. W 1958 r., kiedy film miał premierę, odwilż była już mocno obecna w kinematografii. Warto jednak przypomnieć, że uznane „odwilżowe klasyki” mają często charakter symbolu nowej epoki, ponieważ ich prawdziwe, a czasem przesadnie podkreślane nowatorstwo wyróżnia je wśród dużej liczby filmów, które w mniejszym lub większym stopniu kontynuują styl i założenia epoki poprzedniej. Film Paradżanowa jest dobrym przykładem takiej ambiwalencji. Realizuje konwencję zaczerpniętą z kina socrealistycznego, ubogacając ją pewnymi elementami charakterystycznymi dla kina drugiej połowy lat 50. Konwencją, do której odwołał się Paradżanow, jest komedia kołchozowa, jedna z najdziwniejszych hybryd gatunkowych kina stalinowskiego. Irina Izwołowa, analizując styl filmów pierwszej fazy odwilży, stwierdza jednoznacznie „W 1959 roku na ekranach pojawia się *Pierwszy chłopak*, okazując się agonią tradycyjnej «folklorystycznej», «ludowej», kołchozowej komedii, kierunku wyznaczonego w 1934 roku przez nauczyciela Paradżanowa, Igora Sawczenkę, filmem *Harmonia*” [21]. *Pierwszego chłopaka* można nazwać agonią konwencji, zapoczątkowanej przez Sawczenkę, jednak ani tematyka kołchozowa, ani – tym bardziej – komedia muzyczna nie przeżywały wówczas schyłku.

Sawczenko nakręcił *Harmonię* (*Garmoiń*, 1934) w wytwórni Mieźrabpom-Film, w tym samym roku, w którym Grigorij Aleksandrow zrealizował w Mosfilmie (wówczas jeszcze Mosfilmkombinacie) film *Świat się śmieje* (*Wiesiołyje riebiata*). Aleksandrow – po zagranicznych podróżach z Eisensteinem – postanowił przenieść na grunt sowieckiej konwencji hollywoodzkiej, w warstwie muzycznej nawiązującą do estradowego stylu amerykańskiego music-hallu i muzyki jazzowej (występujący w filmie Leonid Utiosow i jego zespół Tea Jazz wykonywali muzykę jazzową, do jazzu chętnie odwoływał się też autor

[20] Ibidem.

[21] I. Izwołowa, *Drugoje prostranstwo*, [w:] *Kiniematograf ottiepieli. Kniga pierwaja*, red. W. Trojanowski, Moskwa 1996, s. 95.

muzyki – Izaak Dunajewski). Z kolei Sawczenko nakręcił komedię, której akcja rozgrywa się wśród kołchoźników, a kompozytor Siergiej Potockij zaczerpnął wzory z rosyjskiej muzyki tradycyjnej. Ów swojski element muzyczny („harmonia – poezja sowieckich wsi” – recytuje narrator i wyśpiewuje chór w pierwszych ujęciach filmu) wykorzystano w celu przedstawienia tematu aktualnego w okresie kolektywizacji wsi, a mianowicie walki z kułactwem. W filmie ów problem sprowadza się do porachunków w grupie rozśpiewanej komsomolskiej młodzieży, której przywódca, Timoszka, jest zapalonym akordeonistą. Sawczenko nakręcił film wypełniony muzyką i śpiewem, choć fabularnie trochę nieudolny, dając początek konwencji, którą na przełomie lat 30. i 40. do perfekcji doprowadził Iwan Pyrjew. Połącznie konwencji muzycznej i melodramatycznej z sowiecką tematyką miało tworzyć wizerunek kolektywnej wspólnoty oraz żyjącej w dostatku wsi. Paradżanow właściwie to powtarza, choć w roku 1958 żadnej wzmianki o kułactwie być już nie mogło.

Pierwszy chłopak wykorzystuje za to inny element, także nie-nowy, jednak w pierwszych latach odwilży zyskujący popularność. Chodzi o entuzjazm, radość i siłę młodzieży. Motyw nie był nowy, znajdziemy go bowiem w wielu filmach epoki stalinowskiej. Już od lat 20. młodość symbolizować miała promienny mit komunizmu. Jego uosobieniem nie mogli być ludzie, którzy życie mieli już praktycznie za sobą, a przede wszystkim ludzie skażeni przeszłością. To młodość była cechą prometejskich bohaterów komunizmu, jako że śmiałość i bezkompromisowość młodych lepiej współgrała z hasłem pracy „dla dobra ludzkości”. W okresie stalinowskim młodość – na równi z gigantomanią przemysłową, okiełznaniem żywiołu natury, potęgą kolektywnej pracy i wybujałością architektoniczną – stała się symbolem epoki. W kinie odwilżowym, rezygnującym z gigantomanii, sowieckie mity ujmowano z niższego nieco diapazonu. Jednak i w tym przypadku młodość okazała się przydatnym komponentem propagandowego przekazu. Mogła symbolizować odwilż, przypisano jej bowiem brak skażenia epoką „błędów i wypaczeń”. Radosny i bezpretensjonalny kolektyw konfrontowano więc często z wysłużonym, choć dobrodusznym wiekiem dojrzałym. Stąd popularność komedii, często komedii muzycznych, w których młodzi usiłują tchnąć nowe życie w stare i ograne rytuały. Symbolem tego rodzaju spojrzenia był film Eldara Riazanowa *Noc sylwestrowa* (*Karnawalnaja noc*, 1956), jednak i w wytwórniach kijowskiej oraz odeskiej (a więc *de facto* w strukturach kinematografii ukraińskiej) powstało sporo takich filmów. Koledzy Paradżanowa – Marlen Chucyjew i Feliks Mironer nakręcili w Odessie *Wiosnę na ulicy Zarzeczej*, sam zaś Mironer w 1958 r. *Ulicę młodości* (*Ulica mołodosti*). W Kijowie Michaił Słuckij zrealizował film *Pewnego pięknego dnia* (*W odin priekrasnyj dien*, 1958), Jewgienij Briunczugin *Kiedy śpiewają słowiki* (*Kogda pojut solowi*, 1956) Grigorij Lipszic – film *Katja-Katjusza* (*Katja-Katjusza*, 1959), a Aleksiej Miszurin – *Młode lata* (*Gody mołodyje*, 1958). Cechą

charakterystyczną wszystkich tych filmów jest komediowo-liryczny ton i wyraźna dominanta muzyczna[22].

Film *Paradżanowa* rozpoczyna ujęcie topniejącego bałwana, a narrator zza kadru opowiada: „Wiosna. Zaczyna się sezon sportowy. Rzecz w tym, że zazwyczaj komentuję piłkę nożną, a teraz cały film. Przychodzi mi opowiedzieć nie tylko o meczu, ale też o sercach, komсомolskiej przyjaźni i miejscu młodego człowieka w kolektywie”. Pomimo górnołotnej zapowiedzi film jest w gruncie rzeczy typową historią o młodych mieszkańcach kołchozu. Jefim Juszcza, rezolutny chłopak, który dzięki zawadiackiej postawie zyskał miano „pierwszego chłopaka”, walczy o względy uroczej świniarki Obaruki. Daniła, który właśnie wrócił z wojska, widząc, że po pracy młodzież nie zajmuje się niczym pożytecznym, postanawia zorganizować stadion i zachęcić młodych kołchoźników do sportu i uczestnictwa w zawodach. Cały kołchoz jest szczęśliwy, młodzi roześmiani, a starsi przyglądają się im pobłażliwie i z życzliwością. Steffen – za Mironem Czernienką – zwraca uwagę na fizyczne podobieństwo aktorów grających w *Pierwszym chłopcu* do bohaterów komedii kołchozowych Pyrjewa. To może zbyt daleko idąca konstatacja, jednak trudno nie zauważyć, że grająca rolę Obaruki Ludmiła Sosiura istotnie podobna jest do gwiazdy pyrjewowskich komedii – Mariny Ładyniny, a sam fakt, że pełna swojskiego wdzięku Obaruka jest świniarką, to jawne nawiązanie do klasyka gatunku – filmu *Świniarka i pastuch* (*Swinarka i pastuch*, 1941)[23]. Żartobliwy ton filmu *Paradżanowa* sprawia jednak, że nawet ów klasyczny kontekst komedii kołchozowych nie wydaje się zbyt poważny. O *Pierwszym chłopcu* na pewno nie można powiedzieć, że obrazuje „miejsce młodego człowieka w kolektywie”, natomiast temat sportu potraktowany został ze sporą dozą dystansu. Filmu nie można więc też potraktować jako „odwilżowej wariacji” na temat mitu „fizkulturnika”, który w okresie stalinizmu łączył się mocno z kultem młodości[24]. Rację ma więc Izwołowa, widząc w obrazie *Paradżanowa* „agonię” starej konwencji.

[22] W filmie *Młode lata*, opowiadającym o ludziach, którzy marzą o studiowaniu w szkole aktorskiej w Kijowie, jeden z bohaterów, Siergij, wykonuje podczas egzaminu wstępnego piosenkę. Śpiewa ją po ukraińsku (choć film według ówczesnych zwyczajów kręcony był jeszcze w języku rosyjskim). Jest to piosenka *Ridna maty moja*, zwana potem popularnie „piosenką o ręczniku” (warto jednak dodać, że ów „ręcznik” to haftowana lniana serweta, którą w domach kładzie się m.in. pod ikonę), napisana do filmu przez Płatona Majborodę (muzyka) i Andrija Maliszko (tekst). Piosenka była też bardzo popularna w Polsce. Wersja polska zaczyna się od słów „Moja matko, ja wiem, tyle nocy nie spałaś”. Wykonywał ją m.in. Bernard Ładysz.

[23] Por. J. Steffen, op. cit., s. 28–39. Pierwszy wyreżyserowany przez Pyrjewa film serii – *Bogata narzeczona* (*Bogataja niewiasta*, 1937) powstał w wytwórni kijowskiej, wówczas nazywającej się jeszcze Ukrainfilm, a jego akcja rozgrywała się w jednym z kołchozów Ukrainy.

[24] „Fizkultura” (fizyczeskaja kultura) była jednym z haseł stalinowskiej mitologii lat 30. 12 lipca odbywała się coroczna parada fizkulturników, podczas której młodzież demonstrowała siłę i sprawność sportową. W 1937 r. z materiałów nakręconych podczas takiej parady przez operatorów moskiewskiego i leningradzkiego studia na Placu Czerwonym powstał film dokumentalny *Plemię Stalina* (*Stalinskoje plemia*), który premierę miał rok później.

„Kiedy zacząłem pracę na filmem *Pierwszy chłopak* z początku odkryłem dla siebie ukraińską wieś, odkryłem wstrząsające piękno jej faktury, jej poezję. I to swoje zauroczenie chciałem wyrazić na ekranie. Ale pod naporem tematu – a była to mało ważna humoreska – rozpadł się cały gmach” – wspomina Paradżanow, wyraźnie dystansując się od swojej pracy[25]. Być może jednak zauroczenie to sprawiło, że zrealizował dwa dokumenty, które portretują ukraińską kulturę ludową: *Dumkę* (*Dumka*, 1957) i *Złote ręce* (*Zołotyje ruki*, 1960). Oba filmy powstały w wytwórni kijowskiej przy współpracy kijowskiego oddziału telewizji. *Dumkę* poświęcił reżyser chórowi założonemu w 1920 r., a kierowanemu – także w okresie, kiedy film powstawał – przez Ołeksandra Sorokę. Całość filmu złożona jest z pieśni wykonywanych przez chór oraz solistów. Pewną inwencję plastyczną dostrzec można w kompozycji niektórych kadrów, zwłaszcza tych, w których chór ujmowany jest na tle jasnych kotar (film jest czarno-biały), a sylwetki śpiewaków odbijają się w tafli wody, powodując ich efektowne zwielokrotnienie. Film dzieli się na części odpowiadające wykonywanym pieśniom, a między ujęcia chóru twórcy wmontowali kadry krajobrazowe (ilustrujące czasami słowa utworów) oraz statyczne tematy malarskie. Niewiele więcej da się o tym filmie powiedzieć. Paradżanow stworzył dokument w klasycznym sowieckim stylu, w którym walory rodzimej kultury podkreśla emfaticzna narracja z offu. Nie można jednak wykluczyć uwagi reżysera wobec – w tym wypadku ugładzonej nieco – tradycji. Paradżanow znał i cenił muzykę. W Tbilisi studiował śpiew i taniec, co przełożyło się na niezwykłą „muzyczność” jego klasycznych filmów, stanowiącą w dużej mierze o ich oryginalności.

Ludowa rzeźba, haft, tłoczenia. Stare pieśni Ukrainy. Chciałem oddać świat tych pieśni w całym jego pierwotnym pięknie. Chciałem przekazać ludowe obrazy bez muzealnej charakteryzacji, powrócić z tymi wszystkimi wspaniałymi haftami, reliefami, kaflami do źródła, zlać je we wspólny duchowy akt[26],

tak Paradżanow pisał w *Wiecznym ruchu*. W *Dumce* nie obyło się jednak bez „muzealnej charakteryzacji”. Nieco ciekawszy efekt udało się osiągnąć w *Złoty rękach*, w nich dostrzec bowiem można ów przeblask stylu w pełni ujawnionego w *Cieniach zapomnianych przodków*, stylu wykorzystującego autentyczne piękno ludowej sztuki.

Złote ręce to film o tradycyjnej sztuce Ukrainy – o haftach, garncarstwie, ludowej rzeźbie. Paradżanow pokazuje twórczość ukraińskich artystów. Układa na ekranie efektowne kompozycje z malowanych kaflami i haftowanymi ręcznikami, pokazuje gliniane figurki, m.in. Iwana Gonczara, oraz pracę garnkarzy. Kiedy zestawiamy ów film z późnymi dziełami reżysera, zwłaszcza z filmami krótkometrażowymi – *Hakop Hownatanian* (*Hakop Hownatanian*, 1967) i *Arabeski na temat Pirosmianiego* (*Arabeski na tiemu Pirosmiani*, 1985) nakręconymi odpowiednio w wytwórni w Erewaniu i w Tbilisi – zauważymy pewne podobieństwo.

[25] S. Paradżanow, *Wiecznoje dwizenije...*, s. 19.

[26] Ibidem.

Podobieństwo nie tyle formalne, ile podobieństwo idei. W obrazie nakręconym w Kijowie Paradżanow po raz pierwszy ujawnił swoją predylekcję do świata wyobraźni wybitnych artystów, do sztuki jako podstawowego źródła inspiracji. Niestety, kadry tego trzydziestoczerominutowego filmu opatrzone zostały komentarzem, który niszczy świeżość przekazu. „Cerkiew przywłaszczyła sobie najwspanialsze dzieła rzemieślników ludowych, by z wysokości ołtarzy mogli głosić ludowi pokorę i posłuszeństwo wobec kapłanów. Nie, to nie wiara w Boga, ale nędzne życie zmusiło utalentowanego huculskiego rzemieślnika, Jurija Szkrybljaka, do oddania za bezcen swoich dzieł cerkwi”[27] – głosi narrator. Obrazy, które towarzyszą tym fragmentom, mogą budzić skojarzenia z kadrami *Cieni zapomnianych przodków*, jednak ideologiczny przekaz *Złoty ręk* nie ma z *Cieniami* nic wspólnego. „Rewolucja październikowa przyniosła sztuce nowe motywy i obrazy” – opowiada narrator, komentując gliniane figurki Iwana Gonczara „Budionnowiec”, „Uciekający biali”, „Uciekający panowie”.

Mijał czas. Komunistyczna Partia i sowiecka władza szeroko otworzyły drogę dla ludowych artystów i rzemieślników [...]. Wieś Bogdanowka na kijowszczyźnie znana jest daleko poza granicami naszej ojczyzny, bo mieszka tu i pracuje Ludowa Artystka Kateryna Biłokur. Trudno powiedzieć, dokąd ciężkie życie wiejskiej dziewczyny zaprowadziłoby Katerynę w dawnych czasach. [...] Rząd sowiecki wysoko ocenił wkład Kateryny Biłokur w rozwój sztuki, przyznając jej najwyższy honor – tytuł Ludowej Artystki Ukrainy[28].

Podobne tyrady towarzyszą jednak kadrom, które prezentują prawdziwe piękno ludowych dzieł sztuki. Nie sposób zaprzeczyć fascynacji nimi reżysera wychowanego w domu pełnym starych przedmiotów (ojciec Paradżanowa był antykwariuszem) i od dzieciństwa nauczonego cenić nie tylko sztukę wysoką, lecz także piękne rzemiosło. Przekaz narracyjny *Złoty ręk* powiela jednak stary, wymyślony jeszcze w latach 20., postulat korienizacji, który szczególnie intensywny charakter przybrał właśnie na Ukrainie, propagując fałszywe przekonanie, że tylko władza sowiecka pomaga realizować aspiracje narodów tworzących mozaikę Kraju Rad.

Przegląd dokumentów Paradżanowa z przełomu lat 50. i 60. zamyka *Natalia Użwij* (*Natalija Użwij*, 1959) – film różniący się od pozostałych (i wcześniejszy od *Złoty ręk*), poświęcony bowiem ukraińskiej aktorce, gwiazdzie filmów Marka Donskoja i Igora Sawczenki[29]. Film sztamponowy, nakręcony w taki sposób, by tę skądinąd znakomitą aktorkę pokazać z jednej strony jako zasłużoną artystkę, a z drugiej zaś jako człowieka bliskiego ludziom oraz zaangażowanego członka Partii.

[27] Jurij Szkrybljak (1823–1885) był wybitnym huculskim snycerzem. Urodził się w powiecie kosowskim obwodu iwanofrakińskiego (w II Rzeczypospolitej województwo stanisławowskie), jego prace pokazywano na wielu międzynarodowych wystawach. Dał początek klanowi znanych artystów huculskich.

[28] K. Biłokur (1900–1960) – ludowa malarka ukraińska, tworząca głównie kwiaty i martwe natury.

[29] N. Użwij zagrała m.in. w *Bohdanie Chmielnickim* i *Tarasie Szewczence*. Jedną z najwybitniejszych ról stworzyła w *Tęczy* (*Raduga*, 1943) Marka Donskoja.

Spotkanie z Natalią Użwij było jednak dla samego Paradżanowa ważne. Pozwoliło mu zaangażować uznaną aktorkę do niewielkiej roli w swoim kolejnym filmie fabularnym.

Ukraińska rapsodia powstała w podstawie scenariusza znanego pisarza i dramaturga Aleksandra Lewady. Jest jedynym filmem Paradżanowa, którego fabuła ogniskuje się po części wokół tematu drugiej wojny światowej, przez co można go zestawić z innymi „wojennymi” klasykami odwilży. W otwierających film scenach podróżująca pociągiem młoda Oksana wspomina to, co właśnie wydarzyło się w jej życiu:

Drodzy przyjaciele, chciałabym, żebyście usłyszeli to, co chcę wam opowiedzieć. A to, co mnie się przydarzyło, nie jest tylko moją historią. Wracam do domu z wielkiego zwycięstwa. Ja, zwykła dziewczyna z małej wsi nad Dnieprem otrzymałam złoty medal, pierwsze miejsce i dyplom zwycięzcy na międzynarodowym konkursie. Otrzymałam go w dalekim, nieznanym mieście na Zachodzie Europy, do którego przyjechałam dopiero tydzień temu.

Słuchając tego anonsu, a znając przy tym sowieckie filmy, łatwo odgadnąć, jak historia ta zostanie skonstruowana. Mała dziewczynka mieszkająca w naddnieprzańskiej wsi wykazuje talent wokalny. Talent rozbudza ją w niej pieśni ludowe, których uczy się od ojca, jej serce zrosnięte jest bowiem z duszą narodu. Właśnie to, a nie tylko edukacja w konserwatorium, pozwala osiągnąć jej prawdziwe mistrzostwo i zdobyć laury w konkursie. Jednak *Ukraińska rapsodia* – mimo że dokładnie realizuje ów schemat – kryje sporo, przede wszystkim wizualnych, niespodzianek, które pozwalają nieco polemizować z cytowaną negatywną opinią Lewona Grigoriana na temat wczesnej twórczości Paradżanowa.

Wątek Oksany spleciony jest z wątkiem jej narzeczonego Antona. Kiedy wybucha wojna, Oksana uczy się konserwatorium (rolę jej nauczycielki gra właśnie Natalia Użwij), Anton zaś idzie na front. W jednym z niemieckich miast znajduje schronienie u życzliwego Niemca, który opiekuje się nim w ostatnich miesiącach wojny. Scena, w której Anton wbiega do zrujnowanego kościoła, gdzie mały chłopiec gra i śpiewa *Ave Maria* Bacha/Gounoda, pełna jest plastycznej ekspresji. W takim stylu kręcona została większość „scen niemieckich”, nawiasem mówiąc realizowanych w Królewcu (można przy okazji zobaczyć, jak bardzo było to jeszcze wówczas zrujnowane miasto). Ładna scena, w której zgromadzeni w zniszczonym budynku żołnierze słuchają *Sonaty księżycowej* Beethovena, scena, w której Anton wychodzi z amerykańskiego więzienia (gdzie znalazł się po kapitulacji Niemiec) witany przez swych niemieckich opiekunów, zostały sfotografowane w przygaszonej kolorystyce z wyeksponowanym mrocznym tłem. Zwłaszcza ta druga scena warta jest uwagi, gdyż pojawiają się w niej znakomite, w pełnym tego słowa znaczeniu „paradżanowowskie” ujęcia. Kamera towarzyszy bohaterom, panoramując miejskie wysypiska: postaci rozmieszone są w kadrze nieruchomo, wokół porzucone przedmioty – krzesła, dywany, żyrandole, stary piecyk, instrumenty, ludzie handlujący resztkami

Wojenno-liryczna rapsodia

dobytku na tle ciemniejących ruin i murów z pustymi otworami zamiast okien. Ponury, choć malarsko skomponowany obraz powojennych Niemiec tworzy wyraźny kontrast nie tylko z malowniczymi ukraińskimi pejzażami, polami kwitnącej gryki i słoneczników, lecz także z zabytkową urodą „nieznanego miasta na Zachodzie Europy”. Miasto to udawał Lwów, a wytworny teatr, w którym odbywał się konkurs Ok-sany, lwowski Teatr Wielki (w jednym z ujęć widać nawet drugą – po krakowskiej – sławną kurtynę Henryka Siemiradzkiego).

Ta wizualna ekspresja zbliża *Ukraińską rapsodię* do filmów, którym ton nadawał Siergiej Urusiewskij – czołowy operator odwilży, pracujący z Kałatozowem i Czuchrajem (zdjęcia do filmu Paradżanowa zrobił Iwan Szekker, współpracujący m.in. z wybitnym operatorem Dowżenki – Daniłą Demuckim przy realizacji *Tarasa Szewczenki*). Wybijały malowniczy entourage, symboliczne użycie koloru, upodobanie do niskiego klucza oświetleniowego, wykorzystywanie – jako sugestywnego, nacechowanego znaczeniem tła – mrocznych wnętrz i ruin, wszystko te elementy zobaczymy w filmach wczesnej odwilży, zanim – w latach 60. – zatriumfuje styl inspirowany twórczością Kurosawy, Antonioniego i ruchami nowofalowymi. W podobny sposób fotografowane były „rewolucyjne” filmy Ałowa i Naumowa – *Stara forteca*, *Na polu chwały* i nakręcony już w Mosfilmie *Wiatr w oczy* (*Wietier*, 1958), które służyły uromantycznieniu starego, rewolucyjnego mitu. Paradżanow nie odnosił się do rewolucji, niemniej przypomnienie twórczości jego kolegów z klasy Sawczenki nie jest bezzasadne. W tym samym roku, w którym premierę miała *Ukraińska rapsodia*, Ałow i Naumow nakręcili film *Pokój przychodzącemu na świat* (*Mir wchodiaszczemu*) – jeden z ciekawszych wojennych obrazów odwilżowego kina. Łączy go z obrazem Paradżanowa pewien element. Twórcy obu filmów proponują nowy, nietuzinkowy sposób przedstawiania Niemców jako postaci pozbawionych negatywnych cech w sowieckim kinie zwyczajowo rysowanych grubą kreską. To nie tylko agresorzy, to udręczone ofiary wojny^[30]. Paradżanow idzie jednak dalej. Przypomina też niemiecką sztukę, specjalnie muzykę, w której – podobnie jak w pieśniach znad Dniepru – wyraża się duch narodu. Warto też zwrócić uwagę na inny element. Premiera *Ukraińskiej rapsodii* zbiegła się z kryzysem berlińskim i nawet jeśli scenariusz Lewady, a później film Paradżanowa nie był bezpośrednio podyktowany tymi wydarzeniami, to fakt, że równie negatywnymi (co niemieccy żołnierze) bohaterami filmu są Amerykanie, odpowiadał duchowi zimnej wojny.

Liga Wojujących Bezbożników

„Przed nami jeden z jego najbardziej nieudanych filmów – *Kwiatki na kamieniu* (1962)” – pisze bez cienia sympatii Lewon Grigorian^[31]. „W tym przypadku, wiernie wypełniając rozkaz systemu, Paradżanow rzucił się tępic baptystów, przeciw którym rozpoczęła się wówczas

[30] J. Steffen, op. cit., s. 47.

[31] L. Grigorian, op. cit., s. 83.

wściekła ideologiczna wojna”[32]. Opinia Grigoriana jest nadzwyczaj ostra, zważywszy, że *Kwiatek na kamieniu* bywa czasem przedstawiany jako film, w którym – jak w *Ukraińskiej rapsodii* – ujawnia się już nietuzinkowa osobowość twórcy[33]. Jednak opinia Grigoriana zawiera ziarno prawdy. *Kwiatek na kamieniu* to historia grupy komsomolców budujących górnicze miasteczko w Donbasie, wśród których zaczyna działać religijna sekta. Jej przywódca (oficjalnie pracujący jako bibliotekarz) mami i przyciąga w szeregi swoich wyznawców jedną z komsomolek – Krystynę. Odważna młodzież musi zatem stawić czoła sekciarzom (czy są to baptyści, trudno powiedzieć, może to być sekta utożsamiana z zielonoświątkowcami lub adwentystami) i uwolnić dziewczynę spod ich destrukcyjnego wpływu. To krótkie streszczenie nie oddaje wyrazistości filmu, który rzeczywiście – w tym aspekcie Grigorian ma rację – powstał jako odpowiedź na jasno zdefiniowaną politykę Partii.

W latach odwilży Chruszczow powrócił do starej antyreligijnej polityki sowieckiej przyhamowanej nieco przez Stalina w okresie wojny. Kampania antyreligijna prowadzona od lat 20. przez wyznaczonego z ramienia Partii Jemielniana Jarosławskiego (Monieja Gubelmana) szła w parze z działaniami systemowymi propagującymi ateizm. Wśród nich znalazło się powołanie oficjalnej organizacji do walki z religią (głównie chrześcijaństwem i judaizmem) nazwanej Ligą Bezbożników, a od 1929 r. Ligą Wojujących Bezbożników. Chruszczow wznowił starą retorykę, a do „tradycyjnych” represji wobec Cerkwi doszły represje wobec protestanckich odłamów chrześcijaństwa, bardzo tępionych, ponieważ utożsamianych często z zachodnią agenturą. W 1961 r. na XXII Zjeździe Partii opublikowano *Kodeks moralny budowniczego komunizmu*, który zastąpić miał prawa moralne zakorzenione w religii, natomiast według oficjalnej wykładni zawierał naukowo zróżnicowane i udowodnione zasady, które tworzą socjalistyczne społeczeństwo. Na przełomie lat 50. i 60. w sowieckim kinie zaczęły się więc pojawiać filmy o jawnie antyreligijnym charakterze: *Okrucieństwo* (*Żestokost*, 1958) i *Cudowna* (*Czudotwornaja*, 1960) – oba w reżyserii Władimira Skujbina, *Grzeszny anioł* (*Griesznyj anioł*, 1960) Giennadija Kazanskiego, *Anatema* (*Anafema*, 1960) Siergieja Gippiusa, *Koniec świata* (*Koniec swieta*, 1962) Borisa Buniejewa. Wymienione tytuły wymierzone były w Cerkiew. Jednak nie brakowało też filmów skierowanych przeciwko protestanckim sektom oraz grekokatolikom – *Chmury nad Borskiem* (*Tuczi nad Borskom*, 1960) Wasilija Ordyńskiego, *Grzesznica* (*Griesznica*, 1962) Fiodora Fillipowa, *Armagedon* (*Armageddon*, 1962) Michaiła Izrailjewa oraz *Iwanna* (*Iwanna*, 1959) w reżyserii Wikora Iwczenki. Z tym ostatnim, nakręconym w wytwórni kijowskiej, *Kwiatek na kamieniu* łączy dziwna, tragiczna więź.

[32] Ibidem.

[33] Por. E.M. Hunca, *O zapomnianym filmie Siergieja Paradżanowa* (*Kwiatek na kamieniu*), [w:] *Siergiej*

Paradżanow (*Sarkis Paradżanian*), red. L. Czaplinski, B. Zmudziński, Kraków 1998, s. 74–82.

Film *Iwczenki* to opowieść rozgrywająca się na początku wojny we Lwowie. Jej bohaterka, Iwanna, jest córką grekokatolickiego księdza. Widząc sprzedajność duchowieństwa, jego kolaborację z okupantem, a także wsparcie dla sił nacjonalistycznych, Iwanna decyduje się na współpracę z komunistyczną partyzantką, co kończy się śmiercią dziewczyny z rąk Niemców. Film – co warto zaznaczyć – cieszył się dużym powodzeniem, dlatego jego gwiazdę, młodziutką ukraińską aktorkę Innę Burduczenko zaangażowano do *Kwiatka na kamieniu* wówczas jeszcze realizowanego przez ukraińskiego reżysera Anatolija Slisarienkę. Podczas jednego z dubli scen kręconych w płonącej baraku (Burduczenko grała Krystynę) na aktorce zapaliła się odzież, a jej ciało zostało poparzone niemal w 70 procentach. Dwudziestojednoletniej Burduczenko nie udało się uratować. Po tym wypadku Slisariencie odebrano film i przekazano Paradżanowowi, który go dokończył i nadał ostateczny kształt, dokonując przy okazji wielu zmian (ostatecznie do filmu weszło około 20 procent nakręconego przez Slisarienkę materiału, w tym przede wszystkim ujęcia z Burduczenko, w napisach występującą pod nazwiskiem męża – Kiriluk)[34].

Wśród wszystkich fabularnych filmów Paradżanowa *Kwiatek na kamieniu* jest jedynym zrealizowanym w czerni i bieli. To nie był przypadek. Z jednej strony wrogów należało przedstawić w kolorze czarnym. Z drugiej Paradżanow musiał zauważyć, jak interesujące wizualne efekty pojawiają się w filmach jego studenckich przyjaciół i innych reżyserów młodego pokolenia. Przypomnijmy, że wówczas pojawiły się znakomite filmy Felliniego, Antonioniego, pierwsze filmy reżyserów Nowej Fali zrealizowane w czerni i bieli[35].

W tym przypadku Grigorian ma rację. Wielu młodych sowieckich reżyserów wybierało czerń i biel – nie zważając na rozwój kina barwnego (z kolei duża część późnych stalinowskich produkcji realizowana była w kolorze). Fotografia czarno-biała stała się niemal manifestacją postawy artystycznej (widać to zwłaszcza w latach 60.), której towarzyszyła chęć odróżnienia się od starego oficjalnego nurtu i czytelne nawiązanie do artystycznego kina światowego. Estetyka ta nie była jednak Paradżanowi bliska (co Grigorian też zauważa). *Kwiatek na kamieniu* okazał się bowiem pierwszym i ostatnim jego czarno-białym filmem fabularnym. Zatem warto zadać pytanie, czy konwencja ta była wyborem Paradżanowa i wynikała z chęci uzyskania „interesujących wizualnych efektów”. Raczej nie. Prawdopodobnie Paradżanow odziedziczył ją po Slisariencie. Odziedziczył też inne elementy, ponieważ *Kwiatek na kamieniu* to film obcy jego artystycznemu temperamentowi. Faktura obrazu, a także typ montażu wywodzą się z tradycji, do której Paradżanow niechętnie nawiązywał. Nawet te usiane polami kwitnącej

[34] Slisarienkę skazano na pięć lat więzienia, zabroniono mu też pracy w zawodzie przez kolejne pięć lat. Jednak na mocy amnestii wyszedł z więzienia w 1963 r. i wrócił do zawodu. W czołówce i napisach

końcowych *Kwiatka na kamieniu* nazwisko Slisarienki nie pojawia się.

[35] L. Grigorian, op. cit., s. 83.

gryki i słoneczników kołchozy wydają się bardziej z nim współgrać niż mroki górniczej osady w Donbasie. Sam reżyser zdaje się podkreślać ów dystans, wprowadzając do filmu cytaty odwołujące się wprost do dziedzictwa sowieckiej awangardy w sposób nieco zaskakujący.

We fragmencie, w którym anonsuje się rocznicę śmierci Lenina, pojawia się – według słów Steffaena – „najbardziej dziwny i nieuzasadniony fragment spośród wszystkich filmów Paradżanowa” [36]. Chodzi o frazę montażową, w której następują po sobie ujęcia zwielokrotnionych kominów fabrycznych, pędzącego pociągu, a na końcu siedem kadrów z słupami linii wysokiego napięcia, których metalowe sylwetki wyglądają jak wielkie figury z rozpostartymi lub wzniesionymi ramionami. Frazie towarzyszy wyrazisty akcent muzyczny – początek Koncertu b-moll Piotra Czajkowskiego. To wizualne nawiązanie do *Entuzjazmu. Symfonii Donbasu* (*Entuziazm: Symfonia Donbasa*, 1931) Dżigi Wiertowa. W dokumencie Wiertowa, który obrazować ma entuzjazm towarzyszący wprowadzeniu pierwszej pięciolatki, pojawiają się bowiem analogiczne (choć nie identyczne) ujęcia – kominy fabryczne i słupy wysokiego napięcia. Dlaczego Paradżanow wprowadził taki cytat? Miron Czernienienko twierdził, że wszystkie wczesne filmy Paradżanowa są kolażem znanych motywów kina stalinowskiego, które traktuje on parodystycznie [37]. Podobnie ma być i w tym przypadku. Nie jest to jednak prawda. Po pierwsze bardzo wiele filmów odwilżowych jest kolażem znanych motywów kina stalinowskiego, a po drugie trudno uznać ujęcia Paradżanowa za parodystyczne. Paradżanow przyjął propozycję i nakręcił film, starając się nadać mu autorski charakter w granicach już wcześniej wyznaczonych [38]. Nawiązanie do Wiertowa nie jest parodystyczne, ale w pewnym sensie gorzkie (rzecz jasna w intencjach, nie wizualizacji), *Symfonia Donbasu* ma bowiem również antyreligijny charakter. Pierwsze dziesięć minut filmu to sekwencja obrazów montowanych w taki sposób, by zobrazować upadek religijnej tradycji. Kadry przedstawiające ludzi modlących się przed cerkwią i oddających część wizerunkowi ukrzyżowanego Chrystusa montowane są z obrazami pijących, a nawet upitych robotników. Wiertow pokazuje też antyreligijną, ośmieszającą paradę, taką, jakie często organizowali bolszewicy, a po niej dewastację budynku cerkwi i robotniczy pochód. Część ujęć zestrojona jest z kakofoniczną ścieżką dźwiękową. Wprowadzenie kadrów nawiązujących do industrialnej symfonii Wiertowa w antyreligijny dyskurs odwilżowego filmu i nadanie im wyraźnie podniosłego charakteru dzięki wykorzystaniu muzyki Czajkowskiego można uznać za popis filmowej erudycji. Ale można ten cytat potraktować inaczej. Wytwarza on na poziomie metafilmowym dystans do świata przedstawionego, nadaje mu pewien rys sztuczności, pozwalając reżyserowi ukryć się za przekazem innego twórcy. Pierwsze, sławne

[36] J. Steffen, op. cit., s. 53.

[37] Cyt. za O. Briuchowiecka, *Czarny film Paradżanowa, albo moloko dla gieroja* [w:] *Kinematograficzna rewizja Donbasu*, Kijów 2015, s. 115–118.

[38] Sam niespecjalnie cenił ten film, nazywając go „ostatnim złym filmem wytwórni kijowskiej” lub jeszcze dosadniej – „g-nem na kamieniu”.

akordy allegro z koncertu Czajkowskiego jeszcze ów dystans podkreślają, jako że koncert ten (niewątpliwie jeden z najpopularniejszych utworów Czajkowskiego) towarzyszył wielu oficjalnym uroczystością w czasach sowieckich, stając się niemal wyświechtanym emblematem.

Nie sposób jednak zaprzeczyć, że Paradżanow nakręcił film w swoim dorobku wyjątkowy. Tradycja montażowej awangardy nie była mu bliska. Fascynacja twórczością i osobą Dowżenki wyływała z zupełnie innych przesłanek, tym bardziej, że sam twórca *Ziemi*, mimo iż łączony z sowiecką awangardą, jest artystą różniącym się bardzo od Eisensteina i Wiertowa^[39]. *Kwiatek na kamieniu* zamyka więc pierwszy etap twórczości Paradżanowa. Praca w kijowskiej wytwórni nie była dla reżysera łatwa, choć sam pobyt na Ukrainie był ciekawy i w jego prywatnej biografii ważny. Jednak ukraińskie kino przeżywało wówczas kryzys, którego widocznym znakiem były właśnie – co podsumowuje Wadim Skuratowski – filmy kręcone w wytwórni kijowskiej (nie tylko filmy Paradżanowa)^[40]. O tym, że tak było świadczy *List otwarty* napisany przez Paradżanowa w roku 1957. Stwierdza w nim otwarcie: „Dyrekcja studia i partbiuro po swojemu interpretowały fakt, że jakość pracownika zależy od przypisanej mu kategorii. Tylko tym, a nie osobistą niechęcią do mnie, mogę wyjaśnić fakt, że wszystkie moje projekty zostały przez studio odrzucone: *Chłopiec z Sewastopola*, *Bajki o Italii*, *Dwanaście miesięcy*, *Kozak Mamaj*, *Ślepy muzykant*”^[41]. Jednak po nakręceniu *Kwiatka na kamieniu* razem z pisarzem Iwanem Czejenem Paradżanow napisał scenariusz według opowiadania Michajło Kociubynskiego i wyjechał na Huculszczyznę, żeby nakręcić film, który nie tylko zmienił jego twórczość, ale też – a może przede wszystkim – oblicze ukraińskiego kina.

BIBLIOGRAFIA

- Chmielewski K., *Siergiej Paradżanow. W poszukiwaniu piękna przedmiotu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, s. 281–301
- Grigorian L., *Paradżanow*, Moskwa 2011
- Paradżanow S., *Granat lubwi*, red. W. Westerman, Moskwa 2020
- Paradżanow S., *Kolaż na fonie awtoportrieta*, red. K. Cereteli, Niżnij Nowogrod 2005
- Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradżanian)*, red. L. Czapliński, B. Zmudziński, Kraków 1998
- Skuratowski W., *Tieni zabytych filmow*, [w:] *Ekrannyj mir Siergieja Paradżanowa: sbornik statiej*, red. J. Morozow, Kijów 2013, s. 42–43
- Steffen J., *The Cinema of Sergei Parajanov*, Wisconsin 2013

[39] Warto przypomnieć, że do inspiracji kinem Dowżenki przyznawał się także Andriej Tarkowski.

[40] Por. W. Skuratowski, *Tieni zabytych filmow*, [w:] *Ekrannyj mir Siergieja Paradżanowa: sbornik statiej*, red. J. Morozow, Kijów 2013, s. 42–43.

[41] S. Paradżanow, *Otkrytoje pismo w adries vlastiej, napisannoje Siergiejem Paradżanowym w 1957 godu*, [w:] idem, *Granat lubwi...*, s. 184.

Ukraiński ruch filmowy we Lwowie w latach 30. XX wieku

ABSTRACT. Gierszewska Barbara Lena, *Ukraiński ruch filmowy we Lwowie w latach 30. XX wieku* [The Ukrainian film movement in 1930s Lviv]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 157–172. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.10>.

Title of the article: The Ukrainian film movement in 1930s Lviv The Ukrainian film movement in the 1930s was not developed on a wider scale. Due to the cost of the equipment and the film, few people could make films. Those who did included the members of the Ukrainian Photographic Society, who had completed specialist film courses. Their achievements included short feature films and documentary films, some of which were of true artistic merit. From the circle of Ukrainian cinematographers, J. Dorosz, S. Kułykiwna, W. Humecki and J. Bochenski deserve mention special. Moreover, the last two film-makers wrote about the necessity of recording Ukrainian cultural heritage; they expressed the need for patriotic, socially useful films. At that time, Ukrainian film criticism also developed in Lviv, in particular, it found expression in two outstanding periodicals published in the Ukrainian language, "Cinema" (1930–1936) and "Light and Shadow" (1933–1939).

KEYWORDS: film 1930–1939, Ukrainian culture, Lviv, film movement

Dorobek ukraińskich propagatorów kina działających we Lwowie oraz na terenach dawnej Galicji Wschodniej do 1939 r. jest wciąż mało znany w historii filmu tego narodu, a w dziejach kinematografii europejskiej w ogóle. Wkład Ukraińców w rozwój kultury wizualnej we Lwowie, choć jest oczywisty, wciąż nie został opisany w zakresie, na jaki zasługuje, ale proces postępuje. Do niedawna, poza kilkunastoma głosami ukraińskich naukowców i popularyzatorów X muzy podejmujących fragmentaryczne badania nad tą tematyką przy okazji namysłu nad początkami kinematografii narodowej, wiedza o osiągnięciach ukraińskich przedstawicieli inteligencji technicznej (choć nie tylko) pozostawała niedosyt. W ostatniej dekadzie obserwuje się jednak ożywienie badawcze w interesującym nas polu, czego skutkiem było powstanie nowych publikacji o charakterze informacyjno-bibliograficznym, opisowym, krytycznym i monograficznym. Można nieco ubolewać nad tym, że wciąż bardzo mało wiemy o lwowskiej publiczności kinowej mniejszości ukraińskiej, z konieczności mającej do wyboru tylko seanse „po polsku”, poza wyjątkami, odciętej od repertuaru filmów z napisami (lub głosami) w jej ojczystym języku.

Celem niniejszego artykułu jest przypomnienie ukraińskiej karty z ruchu filmowego, który miał miejsce we Lwowie w latach 30. XX stulecia. Punktem wyjścia była moja wiedza na ten temat sprzed dwóch dekad (sama opracowywałam filmowe dzieje Lwowa, czego

**Ukraiński ruch
filmowy we Lwowie
w latach 30.
(dopowiedzi
po dwóch dekadach)**

efektem była książka *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*[1]), którą teraz chciałam skonfrontować z nowymi ustaleniami ukraińskich koleżanek i kolegów.

U źródeł ukraińskiego życia filmowego we Lwowie

Ukraińcy żyjący w latach 30. XX w. we Lwowie zainteresowali się fotografią, kinem i radiem nie tylko jako artyści czy rzemieślnicy nowych zawodów, lecz także jako propagatorzy za pośrednictwem tych mediów – i to było chyba najważniejsze – kultury ludowej (rozumianej jako patriotycznej, narodowej) oraz powszechnej oświaty. Nakręcone przez nich amatorskie filmy, najczęściej słabe formalnie i artystycznie, okazały się nie do przecenienia w umacnianiu przekonania o tożsamości ukraińskiej żyjącej tu ludności, podlegającej wpływowi polonizacyjnym, jak i oddziałującej ideologii sowieckiej. Podobne znaczenie miało promowanie własnej twórczości filmowej w wydawanych we Lwowie (i w innych pobliskich miastach) gazetach i czasopismach ukraińskich.

Organizatorzy życia filmowego Ukraińców mieszkających w latach 30. w granicach państwa polskiego szukali różnych rozwiązań, aby zapewnić swoim krajanom dostęp do repertuaru filmowego tworzonego w języku ukraińskim. W przypadku Lwowa – liczącego ponad 300 tys. mieszkańców – chodzi o około 15% ludności (to ponad 50 tys.), spośród której co piąta osoba nie umiała czytać i pisać[2]. Najprostszym rozwiązaniem przeciwko wykluczeniu informacyjnemu, społecznemu i kulturowemu wydawał się import takich filmów bezpośrednio od organizacji zarządzającej kinematografią ukraińską, czyli WUFKU (Wszzechukraińskiego Zarządu Filmowo-Fotograficznego) z siedzibą w Charkowie, pod warunkiem że udało się przejść barierę cenzury władz polskich. Niestety, w roku 1930, na skutek reżimu stalinowskiego, najbardziej proukraińskie (jeśli w ogóle można tak powiedzieć o zniewolonej politycznie i ideologicznie wytwórni) studio WUFKU działające od 1922 r. w Odessie przestało istnieć. Funkcjonowały natomiast oddziały w Jałcie i Kijowie. Likwidacja odeskiego WUFKU zakończyła krótki czas działalności ukraińskich reżyserów, którzy, pomimo że tworzyli arcydzieła radzieckiej szkoły filmowej, próbowali ocalić w nich cząstkę własnej „narodowej duszy”. Oczywiście należy zadać pytanie, czy trudniący się rozpowszechnianiem ukraińskich filmów sowieckich poza ZSSR byli tak naiwni, że nie widzieli w nich komunistycznej indoktrynacji, czy z różnych powodów (np. artystycznego piękna) taki obraz wypierali. Jak zauważył Miłosz Stelmach, „to wtedy skrzydła rodzącej się kinematografii narodowej podcięte zostały po raz pierwszy”[3], ale „artystyczny kod ustalony przez Dowżenkę [...] – wy-

[1] B. Gierszewska, *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006. Wcześniej ukazała się we Lwowie skrócona wersja ww. książki w przekładzie ukraińskim Iryny Magdysz i Jadwigi Pechaty: eadem, *Z istoriji kul'tury kino u L'wovi 1918–1939 r.*, Lwów 2004.

[2] Według Grzegorza Hryciuka w 1939 r. Lwów liczył 333,5 tys. mieszkańców, w tym 169,9 tys. Polaków (50,9%), 104,7 tys. Żydów (31,4%), 53,2 tys. Ukraińców (16,0%). Zob. G. Hryciuk, *Polacy we Lwowie pod okupacją niemiecką i radziecką 1939–1944*, Wrocław 1993, s. 112.

[3] M. Stelmach, *Kronika oporu. Niezbędnik ukraińskiego kina*, „Ekran” 2022, nr 1(61), s. 30.

czulenie na naturę, wykorzystanie lokalnych zwyczajów i tradycji oraz poetycka forma – będzie od tej pory stałym punktem odniesienia dla wielu ukraińskich twórców”[4].

Na przykładzie choćby fragmentarycznej analizy faktów przedstawionych w publikacjach współczesnych bądź z epoki można dojść do wniosku, że wyreżyserowane w latach 20. XX stulecia (często unikalne, jeśli chodzi o język i artyzm filmu) projekty ukraińskich twórców w latach 30. zaczęły być bardzo popularne we Lwowie czy Stanisławowie, a pewnie też w innych miastach dawnej Galicji Wschodniej. Powodem takiego stanu rzeczy była zamieszkująca tu mniejszość ukraińska szukająca w tym repertuarze potwierdzenia własnej tożsamości, choć nie tylko. Paradoksalnie, również młodzi inteligenci i robotnicy różnych nacji, nie do końca zdający sobie sprawę z grozy stalinizmu, pozostawali pod wrażeniem „odkrywania nowej rzeczywistości” sowieckiej, wprawdzie skomplikowanej, pogrążonej w walce klasowej, ale – jak się wówczas wydawało – dającej nadzieję na wolność i godność szaremu człowiekowi, a takie treści zawsze są nośne. Kino sowieckie od początku sugestywnie sygnalizujące konieczność podejmowania wysiłku w celu budowy socjalizmu czy komunizmu jako jedyne sprawiedliwe społecznie ustroju skutecznie „mamiło” publicystów recenzujących filmy sowieckie w Polsce i w całej Europie, i to nie tylko tych z kręgów lewicowych.

Dzięki Soni Kułyk – jej biografia wciąż czeka na odkrycie[5] – w 1923 r. została założona we Lwowie wypożyczalnia filmów specjalizująca się przede wszystkim w filmach radzieckich WUFKU, na które było w mieście duże zapotrzebowanie. Działo się tak dlatego, że w dwudziestoleciu międzywojennym lwowianie, podobnie jak mieszkańcy innych miast w Polsce, nie mieli wielu okazji obejrzenia filmów sowieckich, gdyż władze uznały większość z nich za niebezpieczne dla ustroju państwa[6]. Dopiero zawarcie w 1924 r. konwencji konsularnej pomiędzy Polską a ZSRR, na mocy której doszło do rozwoju stosunków handlowych, skutkowało importem filmów sowieckich. We Lwowie i na ziemiach Małopolski Wschodniej (dla Ukraińców terenów Zachodniej Ukrainy) koncesję na wypożyczanie tych tytułów miało Towarzystwo Sonia-Film działające do 1939 r. Trudno powiedzieć,

**Sonia Kułykiwna
i Julian Dorosz –
architekci
ukraińskiego ruchu
filmowego**

[4] Ibidem, s. 29.

[5] Dane biograficzne dotyczące założycielki Sonia-Filmu podawane w źródłach ukraińskich są mylne. Z moich ustaleń wynika, że Sonia Kułykiwna (ur. 1901 r. we Lwowie) studiowała na Uniwersytecie Jana Kazimierza, pracowała w kancelarii concernu prasowego Iwana Tyktora (Zob. Biblioteka W. Stefanyka we Lwowie, Derżawnyj Archiw Lwiwskoj Oblaсти u L'wovi [dalej: DALO], f. 110, o. 3, s. 663). Inne dane podaje *Encyklopedija suczasnnoji Ukrajiny* i późniejsze opracowania, łączące biografie dwóch różnych kobiet. Ta druga to Sofija Danyliwna Kulyk-

-Mykutyjuk (Кулик-Микичюк; ur. 1899 w Kołomyi, zm. 1983 tamże), tłumaczka literatury, autorka książek dla dzieci i również publicystka. Moją tezę potwierdza Mykoła Wasylczuk. Zob. idem, *Kołomyjskij azbukownyk. Drukarstwo, żurnalistyka, literatura 1939–1999 rr.*, Kołomyja 2000, s. 89.

[6] Pomimo niekwestionowania wartości artystycznych taki los spotkał np. filmy *Pancernik Potiomkin* i *Październik S. Eisensteina*, *Matkę i Koniec Sankt Petersburga* W. Pudowkina. Zob. H. Markiewicz, *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice*, Wrocław 1952, s. 66.



Il. 1. Ulica Iwana Fedorowa we Lwowie (dawna Blacharska). Po lewej stronie pod numerem 8 (wejście przez bramę pod widocznym balkonem) w latach 1930–1939 mieściła się siedziba ukraińskiej wytwórni Sonia-Film. Pierwsza kamienica po lewej (nr 10) to budynek Lwowskiej Staupigij (Instytut Staupigijny we Lwowie), gdzie w 1930 roku rozpoczęto druk ukraińskiego czasopisma „Kino”. Fotografia wykonana w 1976 r.
Źródło: Polska Akademia Nauk, <http://pauart.pl/app/artwork?id=57a09039ocf259a299dff441>.

przynajmniej kilku ukraińskich filmów sowieckich, w tym ekranizacji literackich, obrazów historycznych, komediowych i muzycznych, chociaż – ze względu na obostrzenia cenzuralne – często pozbawionych kadrów zbyt mocno podkreślających etos pracy socjalistycznej, społeczną hierarchię problemów itp. Trudno powiedzieć, czy pierwszy film ukraiński WUFKU, który wprowadziła do repertuaru lwowskich kin Sonia Kułyk, był jego pełną wersją, wiadomo natomiast, że był to obraz Piotra Czardynina *Taras Szewczenko* z 1926 r. Towarzystwo Kinematograficzne Sonia-Film otrzymało zgodę polskiej cenzury na dystrybucję filmu we Lwowie i na terenach Małopolski Wschodniej dopiero po dziewięciu miesiącach. Być może trwało to tak długo dlatego, że Kułyk zabiegała (jak się okazało, z powodzeniem) o promocję filmu również w języku ukraińskim. Tygodnik „Kino” (kijowski organ WUFKU)[7] interesował się postęпами wytwórni Sonia-Film w sprawie wprowadzenia dzieła Czardynina do polskich kin na bieżąco, po czym opublikował notatkę na ten temat, przy której zamieszczono fotografię wejścia do kina w Stanisławowie (obecnie: Iwanofrakiewsk) z widocznym plakatem filmowym w wersji ukraińskiej autorstwa Konstantyna Bołotowa[8].

Sonia Kułyk musiała być ciekawą osobą, potrafiącą w sposób bardzo kreatywny, jak na tamte czasy, prowadzić swój związany z kinematografią biznes. W początkach lat 30. we Lwowie nikomu wcześniej

czy Sonia Kułykiwna zdawała sobie sprawę, jak niebezpieczny może być systematycznie dostarczany propagandowy przekaz filmowy – dzieło utalentowanych artystów zniewolonych przez stalinizm, w każdym razie szybko rozwinęła dodatkową działalność polegającą na realizacji amatorskich inicjatyw filmowych Ukraińców we Lwowie i na Zakarpaciu, o czym jeszcze będzie mowa.

Dzięki nieznanym koneksjom Soni Kułyk publiczność kinowa we Lwowie miała więc od połowy lat 20. okazję obejrzenia

[7] Jak tłumaczy Łarysa Briuchowecka, czasopismo „Kino” (1926–1933), które powstało jako organ prasowy WUFKU, było w ponurej rzeczywistości radzieckiej ewenementem, gdyż zwłaszcza do 1930 r. redakcja i współpracownicy aktywnie przeciwstawiali się ingerencjom „Moskwy” w niezależność ukraińskich twórców filmowych. Pojawiały się głosy na temat niesprawiedliwego traktowania produkcji WUFKU w porównaniu z Mosfilmem; toczyły się gorące dyskusje wokół prowadzonej kampanii eksportu

filmów radzieckich na rynki zagraniczne. Ponadto ukazywały się informacje o kinematografiach zagranicznych. Ł. Briuchowecka, *Rozkwit i zniszczenie. Żurnal „Kino” (1925–1933)*, [w:] „Kino” (1925–1933). *Systematyczny pokazczyk зміstu žurnalu*, red. W. Kononeczko, S. Trymbacz, Kijów 2011 s. 10–12.
[8] Zob. S.M., „*Taras Szewczenko*”u Lwowie, „Kino” 1929, nr 3(51), s. 5; „*Taras Szewczenko*” na Zachidnij Ukraini, „Kino”, nr 5(53), s. 3. Podaje za: „Kino” (1925–1933)...

nie przyszło do głowy zorganizowanie wystawy plakatów filmowych, a właścicielka Towarzystwa Sonia-Film połączyła zarządzanie własnej firmy ze sztuką. Pokazała mianowicie plakaty sowieckich plastyków (w większości Ukraińców) związanych z WUFKU, które jednocześnie można uznać za innowacyjną strategię reklamy własnej działalności^[9]. Nie wiadomo, czy media prasowe we Lwowie odnotowały to wydarzenie, ale WUFKU przyjęła to z aplauzem. Kijowskie „Kino” w rubryce przedstawiającej przedsiębiorstwa kinematograficzne w świecie uznało pomysł Soni Kułyk za bardzo atrakcyjną próbę zapowiedzi bieżącego (i przyszłego) repertuaru ukraińskiego z Kraju Rad. Sądzę, że lwowska cenzura musiała mieć wątpliwości, czy powinna wydać zgodę na wystawę, gdyż z jednej strony była to propaganda sowiecka, z drugiej kierowana do Ukraińców, co razem nie mogło być dobrze widziane w ratuszu. W każdym razie wystawa odbyła się i wiadomo, że pokazano plakat Konstantyna Bołotowa promujący wspomniany już film Czardynina *Taras Szewczenko*, ponadto można było zobaczyć projekt Mychajła Dłuhacza do filmu *Kaprys Katarzyny II* (reż. Piotr Czardynin, 1927), braci Władimira i Georgija Stenbergów do filmu *Niezwyciężony* (reż. Arnold Kordium, 1927), Wasyla Kryczewskiego do *Zwenihory* (reż. Ołeksandr Dowżenko, 1927) oraz do dzieła Czardynina *Trzewiczki* (w USSR znanego pod nazwą *Черевички* lub *Черевуки*, w całej Rosji sowieckiej pt. *Ночь перед рождеством*, 1927)^[10].

Warto dodać, że oprócz sporadycznych przypadków oglądania sowieckich filmów wyprodukowanych w ZSSR i innych wytwórniach Kraju Rad w lwowskich kinach do jesieni 1933 r.^[11] można było brać udział w pokazach nieformalnych organizowanych przez radziecki konsulat we Lwowie mieszczący się przy ul. Nabelaka 15 (obecnie: Kotlarewskiego). Jako ciekawostkę należy wspomnieć, że z początkiem maja 1932 r. grono zaproszonych (prasa, literaci, artyści, studenci) obejrzęło dwa filmy WUFKU: *Nocnego dorożkarza* (reż. Georgij Tasin, 1928) oraz *Ziemię* Ołeksandra Dowżenki z 1930 r. Swoją drogą interesujące, czy na tych spotkaniach przy Nabelaka bywała Sonia Kułyk, czy była przeciwniczką nowej rzeczywistości radzieckiej, może sympatyzowała z ideami komunistycznymi.



Il. 2. Logo ukraińskiej Wytwórni Sonia-Film (1930–1939) wykonane przez lwowskiego litografa Wołodymira Andrejczyna
Źródło: „Kino” 1932, nr 1.

[9] Niestety, nie wiadomo gdzie miała miejsce wystawa plakatów. Mogła być to przestrzeń foyer Wyższego Instytutu Muzycznego im. Mykoły Łysenki, w którego zabytkowej Sali koncertowej w latach 1928–1939 działało kino „Stylowy” współdzierżawione przez Ukraińców (od 1931 r. kino należało do potentata kinowego Maurycego Fische). Nieliczne wzmianki o projekcjach filmowych z napisami w języku ukraińskim we Lwowie wskazują na tę lokalizację. Zob. Rośław, *Spółdzielczość ukraińska tworzy własną produkcję filmową*,

„Słowo Narodowe” 1939, nr 29, s. 8; idem, *Ofensywa filmu ukraińskiego*, „Słowo Narodowe” 1939, nr 29, s. 7.

[10] *Po kinofabrykach switu*, „Kino” 1929, nr 5(53), s. 14–15; <https://vufku.org/lost/cherevychky/> (dostęp: 13.12.2022).

[11] Wywołujące entuzjazm publiczności pokazy filmowe zostały przerwane po próbie zamachu na konsula generalnego ZSRR we Lwowie 11 października 1933 r. w akcie protestu OUN przeciwko wielkiemu głodowi na Ukrainie.

Relacjonujący ów majowy pokaz filmowy polski krytyk „Słowa Polskiego” Bolesław Włodzimierz Lewicki wyraził zachwyt z powodu walorów artystycznych i reportażowych obydwu tytułów. Zastanawiające, że w ogóle nie podniósł problemu agitacji i propagandy sowieckiej:

Gdy mówimy o kinematografii sowieckiej, przytoczyć wypada jedno z jej zjawisk, dowodzące, że problematyka filmu rozwiązuje się nie słowem, lecz rzeczywistością widzianą. To film Dowżenki *Ziemia. Błaha* sprawa kupienia przez mieszkańców zapadłej wioski ukraińskiej traktora staje się symbolem rzeczy wielkich, nieledwie kosmicznych. Ideę swą przeprowadził realizator na materiale surowym i pozornie nieużyтым. Film bowiem jest nakręcony [...] bez inscenizacyjnego sztafażu i aktorszczyzny. Tworzywem artysty-filmowca staje się rzeczywistość materialna w prawdziwej, niezafałszowanej postaci[12].

Z zacytowanej opinii oraz z wielu innych recenzji publikowanych w polskich czasopismach filmowych we Lwowie lat 30. wynika, że kino sowieckie było tematem, który wzbudził najwięcej entuzjazmu piszących. Notabene, szkoda, że brak nam wiedzy o refleksji Ukraińców w tej sprawie. Mam nadzieję, że – w przeciwieństwie do większości polskich recenzentów – nie byli tak naiwni i zauważyli obecne w filmach WUFKU zagrożenie wolności człowieka. Niestety, polskie dzienniki i czasopisma filmowe skupiły się na przedstawieniu osiągnięć formalnych reżyserów Kraju Rad, zachwycając się geniuszem twórczym i wysoko oceniając społeczną misję filmu.

Wracając do Soni Kułyk, była jedną z niewielu kobiet w środowisku ukraińskich fotografów i inteligencji technicznej we Lwowie, która zainicjowała i rozwijała amatorski ruch filmowy, traktując to medium jako narzędzie nie do przecenienia w podtrzymywaniu narodowej wspólnoty. Jej ruchliwość potwierdza, że raczej była patriotką ukraińską, która dla ojczyzny była skłonna wykorzystać także „zniewolone” filmy sowieckie niż odwrotnie. Jej działalność bynajmniej nie ograniczała się do dystrybucji filmów sowieckich (być może była to droga do środków przeznaczonych na cele „wyższe”), gdyż przede wszystkim aktywnie wspierała Ukraińców zainteresowanych realizacją amatorskich obrazów przedstawiających Lwów i okolice jako miejsca ich własnej historii, kultury i przyrody. Studio filmowe Sonia-Film mieszczące się w okazałym budynku przy ul. Blacharskiej 8 (obecnie: Fiodorowa) od początku było ważnym miejscem spotkań Ukraińców próbujących realizować filmy[13]. Własny organ prasowy, jakim był ukraiński dwutygodnik „Kino” (drukowany początkowo w mieszczącym się niemal vis à vis szacownym Instytucie Stauropigijnym), był pierwszą trybuną myśli

[12] B.W. Lewicki, *Filmy ubiegłego stulecia*, „Słowo Polskie” 1932, nr 229 (dodatek: „X i XI Muza” nr 24), s. 10.

[13] Tak było do 1933 r., kiedy część współpracowników Soni-Filmu (i dwutygodnika „Kino”) wywodzących się z Ukraińskiego Fotograficznego Towarzystwa odeszła, wstępując do Ukraińskiej Spółdzielni

Filmowej i zakładając wytwornię Foto-Film. Rozłam w środowisku fotografów próbujących swoich sił w filmie spowodował również zamknięcie „Kina” (1930–1936). UFT powołało swój periodyk „Switło i Tiń” (1933–1939). Zob. B. Gierszewska, *Kino i film...*, s. 312–335.

filmowej Ukraińców. Sonia-Film miało także artystyczne logo zaprojektowane przez litografa Wołodymyra Andrejczyna. W ramach promocji dystrybuowanego przez studio Sonia-Film w 1937 r. obrazu produkcji amerykańskiej Wasyla Awramenka i reżysera Edgara G. Ulmera *Natalka Połtawka* ten sam artysta wykonał kolorowy plakat, który został odbity w miejscowych zakładach graficznych „Reklama”.

Mniej więcej do 1932 r. włącznie w studiu Sonia-Film, pod okiem właścicielki, Juliana Dorosza, Jarosława Bocheńskiego, Wołodymyra Humeckiego, Ihora Soroczki czy Brunona Myreckiego odbywały się eksperymenty z filmem ukraińskich fotografików. Zaczęło się od zorganizowania w 1929 r. trzytygodniowego kursu posługiwania się kamerą adresowanego do członków Ukraińskiego Fotograficznego Towarzystwa (UFT). Faktycznie, od tego momentu ukraińscy pasjonaci filmu zaczęli eksperymentować na szerszą skalę. W 1932 r. odbyły się publiczne premiery zrealizowanych przez studio Sonia-Film krótkometrażówek. Były to dwa projekty kulturalno-oświatowe *Swiato mołodi „Ridnoji Szkoły” u Lwowi*, który miał propagować wychowanie fizyczne w szkole ukraińskiej i „Płast” oraz zapis świąt ludowych *Zieleni Swiata*, trzeci film (o charakterze miejskiego reportażu) nosił tytuł *Z kinoaparatom po Lwowi* (znany też pt. *Lwiw*). Wszystkie wyreżyserował i nakręcił Julian Dorosz, być może z udziałem Soni Kułyk.

Na uwagę zasługuje przede wszystkim *Swiato mołodi „Ridnoji Szkoły”*. Rejestracja kamerą przetrwała do naszych czasów[14]. Różne scenki z obozu, uroczystego pochodu i harcerskiego ślubowania młodzieży ukraińskiej (w tym pokazy umiejętności sportowych oraz tanecznych) w pewnym momencie ustępują rozgrywającemu się w kadrze wydarzeniu szczególnej wagi: oto widzimy samochód, którym Andrej Szeptycki (arcybiskup metropolita lwowski i halicki oraz biskup kamieniecki) wraz z Ilją Kokorudzem (przewodniczącym Towarzystwa „Ridna Szkoła” i jednym z jego dobroczyńców) przyjechali spotkać się z uczniami „Ridnoji Szkoły” we Lwowie. Rejestracja ma niebagatelną wartość historyczną dla Ukraińców, gdyż nie ma innego, poza tradycyjnymi fotografiami, dowodu na to, jak wyglądał Andrej Szeptycki – uwielbiany przez lud Zachodniej Ukrainy duchowny – patriota nieprzerwanie wspierający naród w dążeniach do własnej państwowości[15]. Jak stwierdza Irina Patron, jest to ponadto najstarszy materiał filmowy, który potwierdza działalność Narodowej Organizacji Harcerskiej Ukrainy „Płast” we Lwowie i na ziemiach Zachodniej Ukrainy (została sfilmowana scena pasowania ukraińskiej młodzieży na członków „Płastu”)[16].

[14] Wiadomo, że dwie kopie filmu są w zbiorach diaspory w USA i Kanadzie, trzecia (trwająca 8:25 minut) została odnaleziona w 2013 r. i jest przechowywana w Centralnym Państwowym Archiwum Filmowym i Fotograficznym Ukrainy im. H.S. Pszenicznego w Kijowie. Film jest dostępny w internecie.

[15] Należy wspomnieć, że kiedy arcybiskup Szeptycki stanął na czele „Fundacji konserwacji ruin

katedry galicyjskiej”, objął patronatem i wsparł finansowo pełnometrażowy film fabularny J. Dorosza *Do dobra i krasy* (1938). Zob. R. Buczko, A. Doroszenko, *Ukrajnśkyj zakordonnyj kinematograf 1930–1945*, [w:] *Istorija ukrajnśkocho kino 1930–1945*, t. 2, red. S. Trymbacz, Kijów 2016, s. 262.

[16] Julian Dorosz – operator kamery i jedyny realizator filmu już od młodości sprawował w orga-

Ślady ukraińskiego ruchu filmowego o charakterze narodowym we Lwowie w latach 30. XX w. pozwalają na częściowe odtworzenie poglądów na kino i poznanie treści powstałych filmów. Są to informacje zaczerpnięte głównie z ukraińskiej i polskiej prasy fotograficznej (rządziej filmowej) tamtego okresu^[17], katalogów filmowych wydawanych przez Instytut Filmowy Polskiej Agencji Telegraficznej w Warszawie^[18], dokumentów archiwalnych^[19], wspomnień samych filmowców i świadków ich działalności^[20], w mniejszym stopniu z samych filmów, które w przeważającej większości nie przetrwały do naszych czasów^[21].

Najwięcej wiadomo o pionierze ukraińskiej sztuki filmowej we Lwowie Julianie Doroszu, który jako jeden z pierwszych uczynił z kamery filmowej ważny środek komunikowania się z miejscową i okoliczną społecznością ukraińską oraz rozpoczął edukację filmową wśród członków UFT oraz udzielał się w prasie fachowej. Już w czasie studiów (w 1931 r. ukończył prawo na UJK) współpracował w charakterze publicysty i fotografa z czasopismami społeczno-kulturalnymi. W tym samym czasie jako operator kamery uczestniczył w badaniach naukowych prowadzonych przez Towarzystwo Przyjaciół Huculszczyzny. Na uwagę zasługują nakręcone wówczas filmy dotyczące zwyczajów Hucułów z okolic Kosmacza, Kosowa i Żabiego. Niektóre z nich (na nowo zmontowane) Dorosz prezentował na specjalnych pokazach. Udostępnił je też lwowskim kinom, w których były wyświetlane jako nadprogram^[22].

nizacji „Płast” funkcję fotodokumentalisty (najpierw w Stanisławowie, po przeprowadzce do Lwowa został podreferentem fotograficznym Zespołu Naczelnego Płastu). Zob. I. Patron, *Fotograf ta kinoreżyser Julian Dorosz – popularyzator ukraińskiej Etnografiji*, „Naukowyj Wisnyk Kyjiwśkoho Nacionalnoho Uniwersytetu Teatru, kino i telebaczennja im. I.K. Karpenka-Karoho” 2018, t. 23, s. 92–100.

[17] Zob. np. ukraińskie pisma: „Kino”, „Switło i Tiń”, „Dażbog”, „My i swit”, „Nazustricz” oraz polskie: „Kino”, „Kino dla Wszystkich”, „Przegląd Filmowy, Teatralny i Radiowy”, „Film”, „Życie Techniczne” oraz fotograficzne: „Miesięcznik Fotograficzny”, „Film Polski”, „Kamera Polska”, „Przegląd Filmowy”, „Nowości Filmowe”.

[18] Np. *Katalog filmów 16 mm PAT z 1938 r.* (Warszawa 1939, s. 16, 19, 20) odnotowuje pośród filmów krajoznawczych następujące tytuły: *Sztuka huculska* (film z cyklu wycieczek po Muzeum Etnograficznym w Warszawie), *Z nurtem Czeremoszu* (w omówieniu czytamy: „Eksploracja lasów na Pokuciu. Zastosowanie śluz dla ułatwienia spływu drzewa. Flisacy. Spływ tratwami poprzez malowniczą dolinę Czeremoszu. Wreszcie bogactwo tej okolicy, pasące się stada owiec, bydła”), *Huculszczyzna* (z treści: „Na północnych zboczach masywu Czarnohory zalega jeszcze śnieg.

W dolinach, gdzie skupiły się charakterystyczne o stromych dachach chaty, budzi się życie, a bydlę i owce ciągną w góry, na połoniny. W dalszym ciągu film pokazuje nam zwyczaje i obrzędy Hucułów, charakterystyczne tańce itp.”).

[19] Chodzi o szcztatkowe dokumenty Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Zob. DALO, f. 1, o. 54, s. 2362, i „Fotoklubu” – DALO, f. 1, o. 54, s. 2363.

[20] W. Łasowski, *Ukraińska mystecka fotografia*, „Switło i Tiń” 1938, nr 4–5, s. 56; nr 6, s. 78; O. Cymbała, *Zarodźnienia i rozwytok ukraińskoj fotografii u Lwowi*, „Hałycka Brama” 2002, nr 1–3, s. 4–5.

[21] Na podstawie relacji widzów, dokumentów i opracowań można jednak, przynajmniej w pewnym stopniu, zrekonstruować treść najważniejszych tytułów. Zob. m.in. R. Buczko, *Persze stolittia kinematografu*, „Hałycka Brama” 1996, nr 24, s. 3; W. Mudry, *Filmy „Hałyuczyna” i „Huculszczyzna”*, „Svoboda”, 15.04.1956, s. 180; J. Dorosz, *Myy persyjy etnograficznyj film*, „Switło i Tiń” 1933, nr 1–3, s. 6–7; S. Szczurat, *Do dobra i krasy*, „Switło i Tiń” 1939, nr 1, s. 7–10. W kilku przypadkach filmy odnalazły się, niektóre (lub ich fragmenty są dostępne w internecie. Zob. W. Sadowa, „Jordan u Lwowi” Juliana Dorosza, <https://zbruc.eu/node/109966> (dostęp: 11.01.2023).

[22] R. Buczko, *Persze stolittia...*, s. 9.

Spotkania na planie filmowym przy okazji dokumentowania dziedzictwa kulturowego tych terenów z ludźmi nauki i kultury pragmatycznymi przyczynić się do ocalenia tej części Karpat z pewnością były dla młodego Dorosza dobrą formą edukacji, którą potem z pożytkiem wykorzystywał w samodzielnych realizacjach z historią i folklorem ukraińskim w tle^[23]. Przykładowo sceny z filmu rejestrującego prace archeologiczne we wsi Kryłos, w której Jarosław Pasternak odkrył fundamenty katedry księcia Jarosława Osłomyśła i sarkofag księżycy, Dorosz wykorzystał później przy fabularyzowanym dokumencie nakręconym dla studia Foto-Film, jako drugi z kolei obraz Ukraińskiej Spółdzielni Filmowej. Obraz nosił tytuł *Kryłos*. Z ogólnego opisu w prasie ukraińskiej wynika, że reżyser wprowadził fikcyjną postać, mianowicie lirnika. Lirnik pojawił się na planie filmowym podczas wykopalisk i śpiewał pieśń o dziejach dwunastowiecznego Halicza (narracja, być może przypadkowa, budzi skojarzenie z *Konradem Wallenrodem* A. Mickiewicza). Przed widzem przesuwały się w tym samym czasie widoki świadczące o dawnej świetności tej ziemi^[24]. Tajemnicą pozostają dokonania filmowe pozostałych członków UFT, o których wiadomo, że interesowała ich magia kina. Sofron Fediw, Ołeksandr Peżanski, Wołodymyr Pankiw, których dorobek w zakresie fotografii czy pisania o kinie prowokuje do myślenia, też mogli kręcić filmy dające bądź czystą radość tworzenia, bądź już w założeniu mające być orężem rozbudzania świadomości narodowej Ukraińców.

Można się zastanawiać, czy J. Dorosz – ukraiński fotograf i amator filmowania „z pasji i obowiązku wobec ojczyzny”, posługujący się kamerą od czasów studenckich, zaistniałby jako filmowiec, przenosząc się np. do Warszawy czy Kijowa. Uwzględniając postawy innych twórców ukraińskich, możemy przypuszczać, że zarówno Dorosz, jak i inni ukraińscy operatorzy (o których wiadomo niewiele), młodzi wiekiem i najczęściej zorientowani lewicowo, ale nie odnajdujący się w ZSSR, korzystający z niewielkich funduszy przeznaczanych na realizację filmów przez instytucje i organizacje narodowe, nie wyobrażali sobie innego scenariusza własnego losu. Odczuwali ideową odpowiedzialność za treść nawet tych pierwszych (banalnych, nieprofesjonalnych) filmów, które jednak utwierdzały Ukraińców w przekonaniu o własnej tożsamości narodowej i kulturowej. Należy założyć, że były to po prostu filmy amatorskie o tematyce ludowej, gloryfikujące wszelkie przejawy „ukraińkości”, raczej na niskim poziomie artystycznym. Pokazywane jednak niewyrobionej publiczności filmowej (wiejskiej i małomiasteczkowej) mogły zachęcać, tak jak literatura i sztuka ukraińska, do zachowań konsolidujących naród, sprzyjających odradzaniu się ich własnej, rozpoznawalnej wśród innych kultury.

Ukraińskie filmy nakręcone we Lwowie w latach 30. powstały w rezultacie naturalnego zainteresowania kamerą miejscowych fotogra-

[23] A. Dorosz, *Zachopenia, jakie stało pokłykaniem*, „Hałycka Brama” 2002, nr 1–3, s. 8–9.

[24] *Sensacyjne odkrycie archeologa ukraińskiego*, „Biuletyn Polsko-Ukraiński” 1937, nr 29, s. 331.

fów i plastików, ale celowo używano tego medium do przekazywania treści politycznych (patriotycznych) szerokiemu odbiorcy ukraińskiemu. Były to kolejne amatorskie filmy Juliana Dorosza *Rakowec* (1932) i *Do dobra i krasy* (1938), których produkcję wspierały finansowo ukraińskie koła polityczno-biznesowe działające w ruchu spółdzielczym, oraz powstałe na zamówienie zachodnich wytwórni produkcje *Hałyczyna* i *Huculszczyna*. Organizacje finansujące takie przedsięwzięcia były zainteresowane uświadomieniem Ukraińcom najszlachetniejszych cech narodowych utwierdzających aspiracje ku wolności i własnemu państwu, a film był przekazem bardzo skutecznym. Publicysta polski, zaskoczony gorącym przyjęciem przez Ukraińców obrazu *Do dobra i krasy*, którego dystrybucja poprzedzona była wszechstronną kampanią reklamową, zauważa „jak wielką wartość propagandową posiada film, zwłaszcza dla tak sfanatyzowanych mas, jak ukraińskie”[25].

W związku z istnieniem takich potrzeb społecznych, twórcy tych pierwszych realizacji dostrzegali konieczność służenia narodowi, nie można jednak powiedzieć, że w ogóle nie pociągały ich eksperymenty formalne, co zresztą artykułowali w piśmiennictwie fachowym[26].

Uważali jednak, że nie bardzo im wypadało skupiać się na sztuce „czyste”; gdyż najważniejsza była „treść społecznie użyteczna”, by użyć terminu wymyślonego przez polskiego „START”-owca Eugeniusza Cękalskiego.

Manifest *Musimo filmowaty!*

W latach 30. XX w. powstało we Lwowie jeszcze kilka innych ukraińskich filmów, których celem było umocnienie Ukraińców w przekonaniu o podmiotowości własnego narodu. Już po zaprzestaniu współpracy z „Kinem” (wydawany przez Sonię Kułykiwnę) fotografów skupionych w UFT, zainteresowanych robieniem filmów nakładem tego wydawnictwa ukazał się szczególnie manifest *Musimo filmowaty!*, stanowiący swego rodzaju podsumowanie wszystkich wcześniejszych głosów różnych autorów, którzy wypowiadali się w dwutygodniku na temat siły filmu jako środka komunikacji narodowej Ukraińców[27]. Wołodymyr Humecki, wychodząc z założenia, że film amatorski jest jedyną możliwością nowoczesnego, szybkiego i pozbawionego cenzury porozumiewania się z narodem, przygotował drobiazgowy, zrozumiale napisany instruktaż co, jak i dlaczego należy filmować dla dobra Ukrainy[28].

W pewnym sensie broszura *Musimo filmowaty!* z 1935 r. autorstwa Wołodymyra Humeckiego (na okładce użył pseudonimu: E. Kran) była wynikiem troski intelektualisty o wspólną sprawę, jaką była każda działalność na rzecz edukacji i upowszechniania kultury narodowej.

[25] Rosław, *Spółdzielczość ukraińska tworzy...*, s. 8.

[26] Na łamach „Kina” ukazały się ciekawe wypowiedzi J. Bochenskiego: *Borot 'ba za mystectwo* (1931, nr 4, s. 9), oraz *Tini X Muzy* (1931, nr 9, s. 9) na temat walorów filmów awangardowych. A. Dorosz, *Zachopenia...*

[27] Zob. S. Kułykiwna, *Do naszoji mołodi*, „Kino” 1930, nr 2, s. 1; J. Bochenskyj, *Borot 'ba...*; W. Humeckij, *Woł'na kamera*, „Kino” 1933, nr 9–10, s. 3.

[28] Zob. E. Kran [właśc. W. Humeckij], *Musimo filmowaty!*, Lwów 1935; W. Humeckij, *Musimo filmowaty!*, „Kino” 1935, nr 3–4, s. 2–7.

Humecki – magister filozofii (z wykształcenia polonista) po Uniwersytecie Jana Kazimierza, nauczyciel, dziennikarz i pasjonat kina (na marginesie, jeden z trójki Ukraińców należących do lwowskiego klubu filmowego „Awangarda”; pozostali to malarze: Roman Sielski oraz Roman Turyn) był zwolennikiem dokumentowania kamerą wszystkiego, co ukraińskie, i to przez jak największą liczbę osób. W swym manifestie wzywał zainteresowanych kinematografią do angażowania się w realizacje o charakterze społeczno-oświatowym, które „szerzyłyby kulturę filmową wśród mas”. Przekonywał, że Ukraińcy muszą się zmobilizować i choćby po amatorsku tworzyć filmy o charakterze poglądowym na wszystkie tematy. Przekonywał przy tym, że można za niewielkie pieniądze zakupić kamerę filmową i projektor, zaopatrzyć się w wąską taśmę (ekonomiczną), filmować i pokazywać innym swoją twórczość.

Stanowiska Humeckiego w sprawie akcji edukacyjnej na rzecz filmowania ukraińskiej rzeczywistości nie podzielali fotograficy z UTF, którzy mieli ambicję tworzenia filmów na coraz wyższym poziomie i nie widzieli głębszego sensu w kursach obsługi kamery dla wszystkich chętnych[29]. Zamiast spełnienia oczekiwań idealistów z Sonia-Filmu (to tam narodziły się ich ambicje artystyczne) po prostu wstąpili do ukraińskiej kooperatywy filmowej (Ukraińska Filmowa Kooperatywa). Organizacja ta powołała wytwórnię Amatorskie Studio Foto-Film, które miało być szansą dla ukraińskich reżyserów i operatorów pragnących stworzyć podwaliny ukraińskiej kinematografii narodowej. Powstałe projekty były odległe od powziętych zamierzeń, a życie pokazało, że Ukraińcy nie doczekali się niezależnej kinematografii aż do wyzwolenia w 1991 r.

Kilka filmów powstałych we Lwowie w latach 30.[30] autorstwa Juliana Dorosza, realizowanych przy wsparciu Soni Kułykiwny (*Filmowi nastroji na Wiełykdeń*, 1936; *Zieleni Swiata*, 1937; *Z fabryky tutok „Kałynna” w Ternopoli*, 1937; *Kryłos*, 1938; *Do dobra i krasy*, 1938), Ihora Soroczki (*Zymowyj zlit towarystwa „Sokił” Ridna szkoła*, 1937[31] i – w co wątpię – *Berlińska Olimpiada*, 1937)[32]) mogło być jednak zarze-

[29] Postulaty W. Humeckiego podzielał m.in. Ihor Soroczko, który 2 czerwca 1937 r. wygłosił referat na temat filmu krótkometrażowego i zaprezentował trzy filmy nakręcone aparatem 8 mm oraz pokazał reportaż z olimpiady w Berlinie. Zob. R. Buczko, A. Doroszenko, *Ukrajnśkyj zakordonnyj*, s. 258.

[30] Nie wymieniłam i tym bardziej nie omówiłam dokładnie wszystkich filmów. Uczyniłam to w książce *Kino i film we Lwowie*, ale stan badań od tamtego czasu uległ znaczącym zmianom. Późniejsze rozpoznania ukraińskich uczonych przyniosły nowe informacje, wiele danych zostało zweryfikowanych. Zob. *Istoria ukrajnśkoho kino*, t. 2, red. S. Trymbacz, Kijów 2016; *Ukrajnśkoho kino w Hałyczyni 1930-ch. Pryswojaczuet’sja switlij pam’jati l’wiwśkoho kinoznawca Romana Buczka*, <https://zbruc.eu/node/57829>

(dostęp: 11.05.2022); I. Patron, *Fotograf ta kinoreżyser Julian Dorosz...*; eadem, *Z istoriji ukrajnśkoho kino*, „Wisnyk L’wiwśkoho L’wiwśkoho Uniwersytetu. Serija: Mystectwo” 2019, t. 20, s. 192–202.

[31] „Switło i Tiń” podaje informację, że zdjęcia do filmu wykonał Ihor Soroczko. *Wisti z UFT*, „Switło i Tiń” 1938, nr 1–2, s. 70. Roman Buczko podaje, że film reżyserwał I. Sohodnyk (zob. *Istoria ukrajnśkoho*, s. 258).

[32] Taką informację podaje Roman Buczko (*Istoria ukrajnśkoho*, s. 258). Mam wątpliwości, czy nie chodziło raczej o pokaz jednego z dwóch filmów W. Ruttmanna dotyczących olimpiady w Berlinie, które weszły do znanego arcydzieła L. Riefenstahl – dwuseryjnego projektu *Święto narodów* i *Święto piękna*. Filmy W. Ruttmanna były we Lwowie, jak zresztą

wiem ukraińskiej świadomości. Rozpowszechniane (poza nielicznymi wyjątkami) w obiegu pozakiniowym, w czasie dobrze zorganizowanych seansów filmowych w miastach, miasteczkach i wsiach położonych wokół Lwowa, często poprzedzane prelekcją samego Juliana Dorosza, stały się dla tych ludzi niemal świętem.

Wybór Lwowa na realizację tego typu projektów wzmacniających dążenia konsolidacyjne Ukraińców był uzasadniony politycznie. Jak wiadomo, od lat 60. XIX w. najważniejszym miejscem, w którym mogła się w miarę swobodnie rozwijać nauka i kultura tego narodu, stała się Galicja ze Lwowem na czele. Fakt, że na tym terenie zamieszkiwało o wiele mniej Ukraińców niż po prawej stronie Dniepru, czyli na ziemiach podległych carowi, nie miał znaczenia. Lwów w okresie autonomii galicyjskiej, Drugiej Rzeczypospolitej, jak również w latach okupacji sowieckiej i niemieckiej podczas II wojny światowej stał się sercem kultury ukraińskiej. Tak więc, oprócz przykładów osiągnięć polskiej i żydowskiej nauki, kultury i sztuki, niebagatelny ślad we Lwowie pozostawili w tym czasie właśnie Ukraińcy. A więc nie Kijów czy inne większe miasta ukraińskie należące do Rosji stały się miejscem, gdzie rozwijała się rodzima kultura i kultywowano narodowe tradycje, ale Galicja, a przede wszystkim promieniujący na dużą część ludności ukraińskiej Lwów^[33].

Ukraińska elita intelektualna zdawała sobie sprawę, że albo musi przyjąć „patronat Rosji” (za cenę pogrzebania marzeń o wolnej ojczyźnie), albo próbować szukać wyjścia dla interesów narodowych w Galicji pod protektoratem Wiednia, a po I wojnie światowej – Polski. Zarówno moskalofile, jak i ukrainofile wyrażali swoje racje, namawiając lud do przejścia na „właściwą” stronę. Ostatnie dziesięciolecie XIX stulecia, a zwłaszcza wiek XX dały Ukraińcom nadzieję na odrodzenie narodowe, społeczne i duchowe, co przyniosło efekty w postaci prężnego ruchu kulturalnego, rozwijającego się z konieczności zwłaszcza w większych miastach dawnej Galicji Wschodniej, ze Lwowem na czele, ale skutecznie oddziałującego również na ziemię włączone do Imperium Rosyjskiego. Niestety, nadzieje Ukraińców na własne państwo przekreśliła rewolucja październikowa w Rosji w 1917 r. i wojna polsko-sowiecka w 1920 r.^[34]

Przedstawiciele świata kultury i sztuki ukraińskiej we Lwowie w różny sposób próbowali zwrócić uwagę na własną odrębność kultu-

wszędzie, niedoścignionym wzorem artystycznego ujęcia tematu dokumentalnego. Bardziej prawdopodobnym jest, że Soroczko po prostu przybliżył film Ukraińcom.

[33] Jak wiadomo, Rosja na mocy okólnika wałujewskiego (inaczej: „Cyrkularza” Piotra Wałujewa) z 1863 r. zabroniła nauki języka ukraińskiego i drukowania książek w tym języku na ziemiach cesarstwa rosyjskiego. Ukazem emskim wprowadzonym przez cara Aleksandra II w 1876 r. zahamowano rozwój języka i kultury ukraińskiej na ziemiach należących do

Rosji, gdyż zakazano wydawania wszelkich druków w tym języku, nie wolno było przywozić z zagranicy książek po ukraińsku, jak również wystawiać sztuk teatralnych. Restrykcje będące następstwem ww. decyzji spowodowały znaczący wzrost analfabetyzmu wśród Ukraińców, co groziło powolnym zanikiem używania macierzystego języka. Zob. L. Bazylów, *Dzieje Rosji 1901–1917*, Warszawa 1977, s. 260–261, 309–310.

[34] A. Wilson, *Ukraińcy*, przeł. M. Urbański, Warszawa 2004, s. 109.

rową i narodową. Poświadczeniem tego faktu była istniejąca wcześniej i powstająca w międzywojniu literatura w ojczystym języku, rozwijający się teatr narodowy, liczne przykłady dzieł malarskich i rzeźb dokumentujących tożsamość narodu, fotografia artystyczna i prasowa oraz film z odniesieniami do ukraińskości^[35]. Podobnie jak działacze społeczni, twórcy literatury, malarze, również operatorzy kamery czuli obowiązek wykorzystania potencjału drzemącego w ludowości i wierze greckokatolickiej, celem stworzenia filmów umacniających nacjonalizm (rozumiany jako patriotyzm) Ukraińców.

Odwoływanie się do dziejów własnego narodu i kultury przodków było w sytuacji politycznej Ukraińców jedyną możliwością wyrażania myśli wolnych od jakiegokolwiek podległości wobec innych. Jak wskazuje m.in. Bogusław Bakuła, folklor stał się „znamieniem tożsamości, sferą nieskażonego mitu, znakiem przynależności do grupy narodowej” czy wręcz „formą samoobrony w kulturze i szansą historyczną” Ukraińców^[36]. Z pewnością zarówno za pośrednictwem treści filmów, jak i w rozmowach przed premierami i po nich agitowano za poszerzaniem praw narodowych (o rodzimy ruch spółdzielczy), ale również za socjalizmem, któremu to ruchowi ulegali zwłaszcza młodzi inteligenci wszystkich nacji żyjących we Lwowie, zafascynowani programem socjalnym dającym nadzieję na poprawę egzystencji, popierający dążenia wolnościowe Ukraińców^[37].

Niewiele wiadomo o seansach ukraińskiej produkcji na lwowskich ekranach. Jeżeli miały miejsce, odbywały się okazjonalnie, przy okazji świąt, organizowane w formie poranków czy projekcji dodatkowych, gdyż władze polskie niechętnie wyrażały zgodę na rozpowszechnianie filmów ukraińskich w ramach programu obowiązującego polskie kina (innych nie było), uważając, że i tak dość tej „megalomanii narodowej”, czasami kojarząc je z „zarazą sowiecką”. Dobrochna Dabert podaje, że film *Dwa dni*^[38], rejestrujący wypadki wojny domowej na Ukrainie w 1919 r., pokazywano w lwowskim kinie „Lew” tylko przez dwa dni, po czym miejscowy urząd cenzury cofnął pozwolenie^[39]. Przy okazji omawiania jednego z nich, recenzent polskiej gazety wyraził wprawdzie

[35] Fakt, że w Galicji „istniała luźniejsza atmosfera, a w głównej mierze dotyczyła Lwowa, któremu dane było w różnych epokach historycznych pełnić rolę ośrodka życia kulturalnego narodu ukraińskiego”, podkreślał m.in. O. Tarnawski, *Literacki Lwów 1939–1944. Wspomnienia ukraińskiego pisarza*, przeł. A. Chraniuk, oprac. B. Bakuła, Poznań 2004, s. 209–210.

[36] Zob. B. Bakuła, *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50.–90. XX wieku*, Poznań 1999, s. 41–42, 63, 69.

[37] Przykładowo 9 grudnia 1937 r. w siedzibie UFT odbył się pokaz filmów krótkometrażowych dyrektora „Proswity” Czorpity. Może tylko dziwić niewielka frekwencja na takich spotkaniach – 20–30 osób

na 204 zrzeszonych w UFT (notabene, LTF liczyło w 1938 r. tylko 125 członków). Zob. *Dawna fotografia lwowska 1839–1939*, red. A. Żakowicz, Lwów 2004, s. 225, 232–233.

[38] Chodzi o film fabularny WUFKU z 1927 r. (reż. Georgij Stabawy), który osiągnął ogromną popularność nie tylko wśród Ukraińców. Był pierwszym ukraińskim filmem, który został zakupiony do USA. Jest w wolnym dostępie (<https://vufku.org/found/dwa-dni/>).

[39] D. Dabert, *Życie filmowe Lwowa*, [w]: *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890–1999*, red. B. Bakuła, Poznań 2001, s. 197–198.

przekonanie, że będzie się rozwijać ukraińska produkcja filmowa, gdyż jest na nią wielkie zapotrzebowanie społeczne, ale nie widzi powodu, by miała być częścią repertuaru miejscowych kin. „Filmy ukraińskie powstaną, ale inna już sprawa z wyświetlaniem ich. Tu już głos zabrac musi polskie społeczeństwo naszych miast, które powinno zająć zdecydowaną postawę wobec wszelkich prób wprowadzania ukraińskiej produkcji na ekrany naszych kin” [40]. Inna sprawa, że na seansie filmu ukraińskiego w kinie „Stylowy”, na napisy polskie w czołówce, oczywiście umieszczone „po” ukraińskich, publiczność ukraińska zareagowała tupaniem i gwizdami, co z pewnością nie spodobało się Polakom, ale pewnie dało im do myślenia [41].

Jak wielokrotnie podkreślano w artykule, tematem numer jeden ukraińskich filmów były symbole narodowe, kultura i rodzima (dzika) przyroda, które to treści były dla publiczności miejscowej najważniejsze. Tylko że tego typu filmów (w gruncie rzeczy o tym samym) robionych, co prawda, na inne zamówienie społeczne powstało dużo więcej. Sfilmowanie pięknych widoków i wiosek nad Dniestrem oraz żyjących tam tak samo od pokoleń tubylców miało być zachętą do odbycia wycieczki krajoznawczej, ale mogło też prowokować do zastanowienia się nad wyjątkowością tego regionu i ludzi, którzy trwają tam w tradycji pomimo wielu przeciwności. Warto zadać pytanie: czy zbliżone tematycznie filmy mogły pokazywać jakby dwa różne obiegi kultury i inne światy w jednym mieście (Lwowie), czy na Huculszczyźnie? Pytanie jest uzasadnione dlatego, że z opisów zamieszczonych w prasie, z lektury wspomnień czy wywiadów wynika, że owe nieukraińskie (np. polskie) taśmy były po prostu ignorowane, zbywane milczeniem.

Czym zatem się różniły ukraińskie filmy amatorskie z życia huculskich górali od polskich realizacji na ten temat? Które były lepsze warsztatowo, które się bardziej podobały? Można przypuszczać, że znane obrazy ukazujące piękno Karpat Wschodnich, dolinę Czereмосзу, zwyczajnie zamieszkujących te tereny rdzennych mieszkańców, powstałe w celach promocyjnych na zamówienie Biura Podróży „Orbis” czy z inicjatywy Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego Królewskiego Miasta Lwowa, nakręcone dla Polskiej Agencji Telegraficznej były z pewnością lepsze technicznie, ale chyba nie miały w sobie wspomnianego emocjonalnego ładunku, którymi ujmowały publiczność obrazy ukraińskie. Sprawdzały się, wyświetlane w kinach różnych miast Polski, jako dodatki przed filmem fabularnym, odgrywały rolę folderu, przyrodniczej ciekawostki, ale dla Ukraińców nic nie znaczyły [42].

[40] Rosław, *Ofensywa filmu...*, s. 7.

[41] Rosław, *Spółdzielczość ukraińska...*

[42] Przykładowo w 1930 r. wszedł do eksploatacji film krajoznawczo-reklamowy *Malownicze widoki Karpat Wschodnich*, który przez całe lata 30. budził zachwyt publiczności. Podobnie przyjmowany był film folklorystyczny z życia Huculów *Zew trombity*

(reż. I. Zyberk-Plater, 1935; własność Agencji Filmowej „Aner-Film”), uznany za jeden z najlepszych tego gatunku. Z powodów warsztatowych, ale i piękna sfilmowanych krajobrazów pokazywano go wśród dziesięciu polskich filmów krótkometrażowych na przeglądzie w Paryżu 19 grudnia 1935 r. *Pokaz polskich krótkometrażówek w Paryżu*, „Film” 1936, nr 1, s. 3.

Można spojrzeć na tę sprawę jeszcze inaczej: czy filmy nakręcone przez lwowskich amatorów kamery – Ukraińców, ale też przez Polaków (pewnie także zasymilowanych Żydów) były oglądane (podpatrywane wzajemnie) na otwartych pokazach w LTF czy w UFT? Sympatycy obu stron, nawet jeśli nie uczestniczyli w tych projekcjach, mogli znać zdjęcia konkurencji (np. widzieć je na lwowskich wystawach fotograficznych czy w miejscowej prasie fotograficznej, kulturalnej i codziennej), wymieniać spostrzeżenia na tematy artystyczne i wzajemnie się inspirować. Nie można na przykład przemilczeć doskonałej orientacji lwowskich teoretyków i praktyków filmowych pochodzenia ukraińskiego w polskim i europejskim piśmiennictwie fachowym, które UFT prenumerowało na użytek własny, a jego członkowie tłumaczyli i streszczali najciekawsze wypowiedzi na język ukraiński i publikowali na łamach własnych periodyków „Kino”, „Switło i Tiń”, „Nazustricz” [43].

Z mojego lekturowego (biblioteczno-internetowego) rekonesansu wynika, że w okresie minionego ćwierćwiecza naukowcy ze Lwowa, z Kijowa i Zaporozża „dopisali” wiele ważnych wątków do ukraińskiego życia filmowego rozwijającego się w latach 30. we Lwowie przedstawionego w polskich i ukraińskich publikacjach z drugiej połowy XX w. Dodano wiele nowych informacji, inne uzupełniono, poddano dyskusjom i zweryfikowano lub nadano im nowy kontekst. Po raz pierwszy „ukraińska kinematografia zagraniczna” rozwijająca się w latach 30. we Lwowie i na ziemiach dawnej Galicji Wschodniej, została uznana przez historyków ukraińskich za ważną kartę w kulturze narodowej. Dzieje ukraińskiego ruchu filmowego we Lwowie i na Zakarpaciu zostały szczegółowo opracowane przez zespół uczonych pod kierunkiem Serhija Trymbacza i, za sprawą fundamentalnego dzieła, którym jest wydana w Kijowie w 2016 r. pięciotomowa *Istoria ukrajinskoho kino*, wprowadzone do obiegu naukowego.

Na zakończenie

Kielce, 11 stycznia 2023

Buczko R., *Nezależna kinokrytyka 1930-ch rokiw*, „Kino-Teatr” 2012, nr 2, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1332 (dostęp: 18.07.2022)

BIBLIOGRAFIA

Buczko R., Doroszenko A., *Ukrajinskyj zakordonnyj kinematograf 1930–1945*, [w:] *Istorijska ukrajinskoho kino 1930–1945*, t. 2, red. S. Trymbacz, Kijów 2016, s. 250–285

Gierszewska B., *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*, Kielce 2006

Gierszewska B., *Z istoriji kul'tury kino u L'vovi 1918–1939 rr.*, Lviv 2004

[43] Na ten temat zob. R. Buczko, *Zachidnoukrajinska kinokrytyka i kinopresa*, [w:] *Istorijska ukrajinskoho...*, s. 264–285; idem, *Nezależna kinokrytyka 1930-ch rokiw*, „Kino-Teatr” 2012, nr 2, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1332 (dostęp:

18.07.2022); O. Sereda, *Ukrajinska „fil'mowa” dumka u „kinowij” presi miżwoennoj Haliczyny*, „Zbirnyk prac Naukowo-Doslidnoho Centru Perodyku” 2008, nr 1(16), s. 122–132; B. Gierszewska, *Kino i film...*, s. 312–335.

- Humets'kyy V., *Musymo fil'muvaty!! (Yak rozbuduyemo riznu kinematohrafiyu?)*, „Kino” 1935, nr 3–4, s. 2–7
- Patron I., *Fotograf ta kinoreżyser Julian Dorosz – populjaryzator ukrajinskoj Etnografiji*, „Naukowyj Wisnyk Kyjiwškoho Nacionalnoho Uniwersytety Teatru, Kino i Telebaczennja im. I.K. Karpenka-Karoho” 2018, t. 23, s. 92–100
- Sakhno O., „VUFKU zamovklo”: zhurnaly „Kino” yak vidobrazhennya kinematohrafichnykh protsesiv 1920-1930 r., „Naukovi Pratsi Istorychnoho Fakul'tetu Zaporiz'koho Natsional'noho Uniwersytetu” 2019, vol. 52
- Sereda O., *Ukrajinska „fil'mowa” dumka u „kinowij” presi miżwoennoj Haliczyny*, „Zbirnyk Prac Naukowo-Doslidnoho Centru Periodyku” 2008, nr 1(16), s. 122–132

Oleksandr Dovzhenko and the Soviet Secret Police

ABSTRACT. Rosliak Roman, *Oleksandr Dovzhenko and the Soviet Secret Police*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 173–194. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.11>.

The article reviews the specifics of the surveillance process of the Ukrainian film director Oleksandr Dovzhenko organized by the Soviet secret police. The main focus is on agents' reports about the director's work on the films *Earth*, *Ivan*, *Shchors*, and the screenplay for *Ukraine in Flames*. The article reveals that Dovzhenko was under permanent secret police surveillance, starting from the end of the 1920s until the end of his life in 1956. This surveillance was well organized; it was large-scale and complex in its nature and covered not only his professional but his private life as well. The purpose of the surveillance was to collect and analyze compromising, i.e., anti-Soviet information against the film director and, if necessary, to open a criminal case against him, and make an arrest.

KEYWORDS: Oleksandr Dovzhenko, Soviet secret police, agents' reports, *Earth*, *Ivan*, *Shchors*, *Ukraine in Flames*

Oleksandr Dovzhenko still arouses genuine interest among scholars not only in Ukraine but also abroad. He is the director of world-renowned films including *Zvenyhora* (1927), *Arsenal* (1929) and *Earth* (1930). *Earth* was included in the 12 Best Films of All Time at the 1958 Brussels World Fair (Expo 1958) film poll based on film experts' and reviewers' votes. His talent was multi-faceted and encompassed cinema, literature and visual arts. For many years, he was figure number one in Ukrainian cinema and little changed through several decades. To a certain extent, interest in Dovzhenko is dictated by his relations with the higher Soviet Party and state functionaries.

Dovzhenko is the most researched of all Ukrainian film directors. Yet his personal and professional life was not fully studied because there was no access to the Communist regime's secret police archives. The situation began to change after Ukrainian independence in 1991, which resulted in these archives being opened up for public use, thus allowing new research on the topic.

The relevance of the article stems from the need to fill the gaps in Oleksandr Dovzhenko's little-known or completely unknown biography, based on an analysis of data from the Soviet secret police archives, mainly from the Branch State Archive of the Security Services of Ukraine in Kyiv. This will help to produce a more detailed biography of the filmmaker; it will also help to create a coherent concept of Ukrainian cinema.

Analysis of recent research and publications

A list of scholarly works on the life and career of Dovzhenko would be several dozen pages long. Among the most renowned researchers of the relations between Dovzhenko and the Communist secret police are Viacheslav Popyk,[1] Oleksandr Bezruchko,[2] Leonid Cherevatenko,[3] Roman Rosliak,[4] Yuri Shapoval,[5] as well as Serhiy Trymbach[6] and Vasyl Marochko.[7] The two latter scholars mostly used already published documents in their research.

The purpose of the article is therefore to establish the specifics of the surveillance process of Oleksandr Dovzhenko as organized by the Communist secret police with the help of agents. The main focus is on how these agents' reports reflect the film director's work on his films *Earth*, *Ivan*, *Shchors*, and the screenplay for *Ukraine in Flames*.

Who were the agents of the Communist secret police?

In order to keep citizens frightened and submissive, the Soviet totalitarian system tried to establish total control over each of them. The higher status a person had within the Party, government, or artistic hierarchy, the wider the scale of control over that person was.

Cinematographers were among those under the watchful eye of the Soviet state security apparatus. Screen creations had a substantial influence on the masses, or as the Bolsheviks' leader Vladimir Ulyanov-Lenin stated, "of all the arts the most important for us is the cinema." Therefore, the Soviet secret police paid special attention to film directors, who could not be allowed to deviate from the "general Party line" or, God forbid, should their works contain even the slightest doubts in the Bolshevik policy, let alone anti-Soviet elements.

As the leading film director in Ukrainian cinematography – and, unofficially, the third in the Soviet cinematography after Sergei Eisenstein and Vsevolod Pudovkin – Oleksandr Dovzhenko did not have a chance to avoid being monitored by the state secret police.

In general, several dozen agents kept an eye on him and reported to their superiors. Dovzhenko's closest circle – his father, sister, and wife – were also actively monitored by the secret police. It is an established fact that even the filmmaker's personal chauffeur was an agent...

Not many would volunteer to collaborate with the secret police. In the 1920s, future agents were mostly recruited among those who had

[1] V. Popyk, *Pid softamy VChK-DPU-NKVS-NKDB-KDB. Dokumentalna opovid za materialamy arkhivnoi spravy-formuliaru na Dovzhenka Oleksandra Petrovycha*, "Dnipro" 1995, no. 9/10, pp. 21–59.

[2] O.V. Bezruchko, *Oleksandr Dovzhenko: Rozsekrecheni dokumenty spetssluzhb*, Kyiv 2008, p. 232.

[3] L. Cherevatenko, *Dovzhenko vyzvolenyi*, "Kino-Kolo" 2005, no. 25, pp. 108–135.

[4] *Oleksandr Dovzhenko. Dokumenty i materialy spetssluzhb*, collection of archival documents: v 2-kh t., preface, ordering, comments, notes R.V. Rosliak; introductory article S.V. Trymbach,

R.V. Rosliak, Kyiv, 2021, vol. 1 (1919–1940), vol. 2 (1941–1989).

[5] Yu. I. Shapoval, *Neproshchenyi. Oleksandr Dovzhenko i komunistychni spetssluzhby*, Varshava – Kyiv – Kharkiv 2022, p. 353; *Oleksandr Dovzhenko*, Kharkiv 2022, vol. 1, p. 510; vol. 2, p. 671.

[6] S.V. Trymbach, *Oleksandr Dovzhenko: Zahybel bohiv. Identyfikatsiia avtora v natsionalnomu chaso-prostori*, Vinnytsia 2007, p. 800.

[7] V.I. Marochko, *Oleksandr Dovzhenko: Zacharovanyi Desnoi*, Kyiv 2019, p. 576.

committed various misdemeanors. An example would be the agent 'Chemist', in whose apartment a huge quantity of gold articles was found.[8] Yet the situation changed dramatically in the 1930s: the state secret police did not have to look for criminal offences any longer, as a political joke or a carelessly expressed thought would be sufficient reason for condemning an innocent person to a lengthy imprisonment or even death. Thus, between imprisonment or execution and collaboration, almost everyone would choose the latter.

An analysis of the documents allow us to state that the highest numbers of agents were among literary-artistic intelligentsia.

'Arrow' was an extraordinary agent of the Soviet secret police. There are over 70 revealed reports that are, in one way or another, about Oleksandr Dovzhenko. In general, the 'oeuvre' of the abovementioned agent consists of hundreds of reports that have been miraculously preserved. It was under this alias that a known Ukrainian writer, Yurii Smolych, operated, and he was recruited back in 1935.

A high literary level is central to the reports of another agent, 'Petro Umans'kyi', which date from 1937–1938 and 1940–1941. His real name is Mykola Bazhan and this is a known Ukrainian poet, translator, script writer, and critic, as well as public and state figure. It was he, Dovzhenko's closest friend and ally, who supplied first-hand information to the Soviet secret police.

Yurii Smolych and Mykola Bazhan are not the only writers who actively collaborated with the Soviet secret police by helping to carry out an investigation (the agent-operative work) into Dovzhenko. Among others, there were Kost' Herasymenko (agent 'Pavlenko') and Yurii Dol'd-Mykhailyk (agent 'Grigorii'). The latter is the author of a once super-popular novel *And a Single Soldier in the Field*, which evidently was created not without assistance from the 'competent government organs'.[9]

The poet Andriy Malyshko received the alias 'Krivonos' in 1942, when he was recruited to precisely spy on Dovzhenko. He had no chance to say 'no' to this cooperation with the secret police, yet he chose his own tactics: he would not always make contact with them; he did not provide the necessary information (to date, there is not a single one of his reports on Dovzhenko found); he delayed the assignment, and so on. This tactic may appear strange but it bore fruit: the state secret police refrained from cooperation with Malyshko and even withdrew him from the agents' network.

In the 1930s, the state secret police were actively recruiting agents among the workers of the Kyiv Film Studio. Apart from Yurii Dol'd-Mykhailyk, who was working in the script department of that studio,

[8] *Oleksandr Dovzhenko. Dokumenty i materialy spetssluzhb*, op. cit., vol. 1 (1919–1940), p. 56.

[9] R. Rosliak, *Zaverbovani ahent «Hryhorii» perebuvaie u blyzkykh stosunkakh z Dovzhenkom*

i korystuietsia yoho doviroiu, "Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia Imeni I.K. Karpenka-Karoho" 2021, no. 27/28, pp. 191–208.

there was 'Albert,' who was first mentioned in secret police documents in 1932. He became active in the 1930s and between 1939 and 1941 he authored nearly twenty-five reports, a significant proportion part of which were about Dovzhenko's work on his film *Shchors*. Analyzing and comparing the archival documents allowed me to conclude that Hryhorii Zel'dovych was 'Albert.' He was an editor at Kyiv Film Studio, and specifically he worked on Dovzhenko's film *Ivan*. Later on, he was the editor of the Committee for Cinematography of the People's Commissariat of the USSR.[10]

In 1932, another staff member at Kyiv studio appeared in secret police documents regarding Oleksandr Dovzhenko – agent 'Chornyi [Black]'; a composer by profession. Text analysis of the agent's reports and memoirs of the composer Ihor Belza leaves no doubts that this is the same person who, incidentally, wrote the music to the films *Arsenal* and *Ivan*...[11]

I should note that I was able to establish the name of another composer, Pylyp Kozyts'kyi, who worked at the Kyiv Film Studio and was an agent with the alias 'Patriot'. His reports regarding O. Dovzhenko, however, were very neutral.[12]

The examples of the composer I. Belza and editor H. Zel'dovych, who worked together with Dovzhenko on films, are not unique. The state secret police took an active interest in other members of Dovzhenko's film crew. Among those successfully recruited was the agent 'Timofeev', a cameraman. I was able to reveal that it was Iurii Iekel'chuk,[13] who worked on Dovzhenko's *Ivan* as a co-author, as well as on *Shchors*. Their creative union did not act as an impediment to him writing reports on the film director.

As was mentioned above, few future agents had a choice of either cooperating with the state secret police or refusing. In fact, the latter was not an option, since that would lead to inevitable arrest and, at best, exile to Siberia. Cooperation with the Communist secret police provided at least a hope for survival inside the grindstones of terror organized by the Bolsheviks. Yet not all the agents were able to avoid it, and the sad lot of Mykola Sachuk is testimony to that. He was an editor and clerk at Kyiv Film Studio, who was also a critic and a journalist. He wrote several reports about Oleksandr Dovzhenko under the alias 'Kholmiskii'. He was arrested in 1937 and sentenced to 10 years in forced labor camps. In his letter of complaint addressed to the People's Com-

[10] Idem, *Kto vy, mister „Al'bert”? Aleksandr Dovzhenko v dokumentah sovetskih spetssluzhb. CHast' pervaya*, Live Journal, 1.12.2019, <https://dem-2011.livejournal.com/653175.html> (accessed: 9.11.2022).

[11] Idem, *Ahent „Chornyi”: „Dovzhenko proizvodit vpechatlenie sovershenno izdergannogo, izmuchennogo cheloveka*”, “Kino-Teatr” 2020, no. 6, pp. 39–41, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2537 (accessed: 13.11.2022).

[12] Idem, *Ahent „Patriot”: „Dovzhenko, uznavao moem areste, byl sil'no vzvolnovan*”, “Kino-Teatr” 2021, no. 2, pp. 45–46.

[13] Idem, *„Kosvennyj podhod k Dovzhenko iz agentury imeet kinooperator «Timofeev»*”, “Ukrainska kinooperatorska shkola. Vybrane”, Collection of scientific articles, Kyiv 2020, pp. 153–198.

missar of Internal Affairs of the USSR, he referenced his own past as an agent, yet it did not seem to help. His further destiny is unknown.

The attempts of the Soviet secret police to organize an all-encompassing process of surveillance on Oleksandr Dovzhenko resulted in numerous additions to the list of agents: the painter Mykola Hlushchenko with the aliases 'Iarema' and 'Painter'; the priest Vasyly Potiienko with the aliases 'Sorbonin' and 'Editor'; a compatriot of the filmmaker, Hryhorii Iakovets, alias 'Iakovlev'; a personal chauffer P. Smyrnov, and many others.

In fact, even a theory that Dovzhenko's wife, Iuliia Solntseva, was collaborating with the Soviet secret police does not seem too fantastic, although this is not proved by any documents.^[14]

The abovementioned persons are just the tip of an iceberg of dozens of agents who kept an eye on Dovzhenko and reported back to their chiefs. Further scholarly research and analysis of the documents from the secret service archives will provide an opportunity to reveal more names. However, it will hardly ever be possible to produce an exhaustive list.

The period between 1917 and 1919 – known as the Ukrainian Revolution – in Dovzhenko's biography was little studied until recently. Researchers mostly refer to his autobiography, which was written in 1939, during the massive repressions, and is now perceived with certain reservations. Thus, there are statements in the artist's autobiography that not only cannot be supported by the documents but even contradict the documents released from the secret service archives. For example, Dovzhenko stated that he served voluntarily in the Red Army from 1918–1920 as a school teacher at the headquarters of the Shchors Division.^[15] Yet the documents from his case-formulary ^[16] suggest something entirely different: the future film director was a soldier in the army of the Ukrainian People's Republic. Little is still known about how he entered the Ukrainian national armed forces, and ultimately, the army of the Ukrainian People's Republic. There is, however, a document that testifies to the following: Dovzhenko was arrested at the end of

'The First Encounter' with the Soviet Secret Police

[14] Idem, „*Vo sne Dovzhenko chasto govorit po-ukrainski*”, „Kino-Teatr” 2020, no. 2, pp. 41–42, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2443 (accessed: 11.11.2022).

[15] A.P. Dovzhenko, *Sobranie sochinenij*, vol. 1, Moskva 1966, p. 42.

[16] A case-formulary is the name of an operational accounting case which the state secret police would open on a certain person in view of information received that provided grounds to suspect the person of actively engaging in anti-Soviet activities – this is a definition from the *Counter-Intelligence Dictionary* published in Moscow in 1972 (p. 84). A case-formu-

lary contained the compromising data on a person. When the amount of these data reached a 'critical mass,' a criminal case would be opened. After a person's death, the case would usually be destroyed. The case-formulary on Oleksandr Dovzhenko was started at the end of the 1920s. In 1946, when he was living permanently in Moscow, his case was deposited in an archive. (There were a lot of data on the director in his Moscow case-formulary but its whereabouts are unknown.) The Branch State Archive of the Security Services of Ukraine contains four volumes of the case-formulary on Dovzhenko with a substantial body of documents.

December 1919 by representatives of the Volyn Extraordinary Commission for Combating Counter-Revolution, Profiteering, Corruption, and Banditry – or simply Cheka – when attempting to cross the border between Poland and Soviet Ukraine. Dovzhenko was incriminated with participation in the Petlyura's Army, which he had joined voluntarily, as well as unlawful border crossing with forged documents in the name of a village school teacher.

On December 27, 1919, by the decision of the Secret-Operative Department of the Volyn Extraordinary Commission, Dovzhenko was sentenced to a concentration camp till the end of the Civil War.^[17] Yet the very same day the sentence was overturned at the meeting of the Governorate Party Committee of the Borotbists [*Fighters*], which would later amalgamate with the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine.

The fact that Dovzhenko was arrested in 1919 became grounds for the conspiratorial theories about his probable recruitment. Indeed, first Dovzhenko, with weapons in hand, was fighting against the Bolsheviks and was sentenced for that, and then not only was he quickly released from custody but, shortly after that, he became a Soviet Ukrainian diplomat: starting from 1921, he worked at the Plenipotentiary Diplomatic mission of the Ukrainian Socialist Soviet Republic in Poland, and the following year, he was sent to Germany to assist the authorized representative of the Ukrainian Socialist Soviet Republic. Yet this hypothesis is not supported by any archival documents. After all, it is hard to imagine Dovzhenko as an agent, considering his quite impulsive and unrestrained personality. Many people noted that Dovzhenko would speak his mind, and for that reason he made quite a number of foes.

Odesa Film Studio

In 1923, after the end of his diplomatic career and after studying at a private art school in Germany, Dovzhenko returned to Ukraine and started working as a caricaturist for the Kharkiv newspaper *Visti*. Three years later, he abruptly changed his career: he became a film director at the Odesa Film Factory of the All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU).

The first two films Dovzhenko directed – an eccentric comedy *Love's Berries* 1926, and adventure *The Diplomatic Pouch*, 1927 – were something of a pen test, and did not differ much from the movies of that time period.

The next film, *Zvenyhora*, 1928, on the contrary, had a bombshell effect, with many critics interpreting it as the first ever Ukrainian film. This was a motion picture that, according to the film critic Serhiy Trymbach, “has its own time and space, a unique discourse of movie language, as well as screen speech.”^[18]

[17] Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh obiednan Ukrainy [Central State Archives of Public Organizations of Ukraine] (further – TsDAHO Ukraine), f. 263, op. 1, spr. 52928 fp, ark. 25.

[18] Oleksandr Dovzhenko. *Dokumenty i materialy spetssluzhb*, op. cit., vol. 1 (1919–1940), p. 22.

Zvenyhora elevated Oleksandr Dovzhenko to the leading position not only within Ukrainian or Soviet filmmaking circles but also on the world stage. His next two films – *Arsenal*, 1929, and *Earth*, 1930 – confirmed his artistic talent. At the same time, however, he came under the watchful eye of the secret police.

In 1927, Oleksandr Dovzhenko ‘excelled’ again, this time as an active member of a group of creative Ukrainians working at the Odesa Film Factory, who tried to start their own creative association. That triggered opposition from cinematographers of other ethnicities, primarily Russians, who considered that to be a display of ‘Ukrainian nationalism.’ A stormy meeting of cinematographers at the Film Factory took place, where Dovzhenko indignantly declared the following: “I am getting a feeling that if he is alone, he is just a Ukrainian but if two Ukrainians gather, that’s already suspicious, and if three of them gather, that is a counter-revolution.”[19]

Shortly afterwards, the meeting minutes were placed on the desk of the Odesa regional committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine, accompanied by a report on the matter from the Odesa Chekists.[20] It was approximately then that active operative work on the film director started.

A letter sent in September 1928 from the Counterintelligence Department of the State Political Directorate of the Ukrainian Socialist Soviet Republic to the Odesa Regional Division of the GPU of the Ukrainian Socialist Soviet Republic contained the following lines: “According to the information we have, citizen Oleksandr Petrovych Dovzhenko [...] at present, since June 1926, is working in the city of Odesa, at the Film Factory of the VUFKU, as a film director. We ask you to identify him; after that, we will send the incriminating materials on him to you.”[21] That same month, the archived criminal case of Dovzhenko dating from 1919 was forwarded from the Volyn regional division to the Kharkiv regional division of the GPU of the Ukrainian Socialist Soviet Republic.[22]

Dovzhenko started working on his next film, *Arsenal*, in 1928 at the Odesa Film Factory but he left for Kyiv to do the filming. Even there he was unable to escape secret police surveillance. After he transferred to Kyiv Film Factory, he ended up in the permanent ‘care’ of the Kyiv secret services.

In the spring of 1930, Dovzhenko’s most famous film, *Earth*, was released. It was based on the dramatic processes of collectivization in Ukrainian villages. Work on this film proceeded under the permanent supervision of the state secret police. Thus, on September 16, 1929, the

Earth

[19] Derzharkhiv Odeskoi oblasti, f. P-7, op. 1, spr. 1037, ark. 49–50.

[20] Ibidem, ark. 44–50.

[21] Haluzevyi derzhavnyi arkhiv Sluzhby bezpeky

Ukrainy (further – HDA SB Ukrainy), f. 65, spr. S-836, t. 1, ch. II, ark. 6.

[22] Ibidem, ark. 10.

Kyiv regional division of the GPU of the Ukrainian SSR prepared agent information about the director's refusal to film an episode of *Earth* at the Kyiv Film Factory and his demands to organize an expedition to the city of Sukhumi. As a result, the Film Factory suffered losses of 7 thousand rubles.[23]

In his report, agent 'Kasholin' noted that Dovzhenko did not behave like a Soviet film director: he would repeatedly reject the set decorations and make the designer re-do them; instead of finding an actor in Kyiv, he invited one from Moscow, etc. Again, all of this generated extra expenditure during filming.[24]

Right after the film was released, it triggered heated debates. It even went as far as the dissatisfied student activists of the Kyiv Institute of Cinematography, who, unable to retaliate directly against Dovzhenko for the film, tried to evict the director's father from his apartment. Dovzhenko wrote about this in a letter to his friend Ivan Sokolians'kyi.[25]

Demian Bedny, a Kremlin court poet, was particularly active in bullying the film director. In April 1930, he published a column titled *Philosophers* in the Moscow newspaper *Izvestiia*. In it, he called *Earth* a kulak film: "*Earth* is a kulak film. It presents Ukraine to us as kulak-like rosy-cheeked, satiated, and drunk." [26] This column stunned the film director, and he wrote about that in his autobiography: "[...] I literally became grey-haired and old within several days. That was a real psychic trauma..." [27]

As was noted in a special report of the Kyiv Regional Division of the GPU of the Ukrainian SSR in April 1930, Demian Bedny's column resulted in a critique of and polemics about the film, taking on an acutely political stance. The Ukrainian and even Russian intelligentsia called *Earth* a masterpiece, yet the workers and 'wide proletarian community' believed that the film portrayed the class struggle in the village wrongly.[28]

Ivan

In 1932, Oleksandr Dovzhenko started working on his first sound film, *Ivan*. The film was about the process of the remodeling of a Ukrainian villager at the Dniprohes construction. Naturally, this was required to happen within the mainstream Bolshevik ideology of the time. Though not a failure, the film could not be called a success. There were discussions in the press again, with Ukrainian criticism being especially destructive. The secret police did not stand aside either: they carefully monitored all the processes around the film and informed the relevant authorities, ordered reviews, etc. It is worth mentioning that

[23] Ibidem, ark. 16.

[24] Ibidem, ark. 13–13 zv.

[25] O.P. Dovzhenko, *Tvory v piaty tomakh. T. 5. Zapysni knyzhky. Shchodennyk. Lysty*, Kyiv 1983, p. 301.

[26] D. Bednyj, „*Filosofy*”, „*Izvestiya*” 1930, no. 93 (April 4, 1930).

[27] *Dovzhenko bez hrymu: Lysty, spohady, arkhivni znakhidky*, compiler and comment by V. Aheievoi, S. Trymbacha, Kyiv 2014, p. 426.

[28] HDA SB Ukrainy, f. 65, spr. S-4468, t. 2, ark. 30.

of all Dovzhenko's films, *Ivan* has the highest volume of data amassed by the state secret police.

Thus, one of the agents reported Dovzhenko as stating that he would make a totally different film that would make the whole world shake with horror: a film where a hundred and fifty million starved people eat soya and cabbage, while a handful of satiated and dumb maniacs, after their opulent meals in dedicated diners, would proselytize socialism to the starving and fool them with assorted rubbish about the success of building socialism. Even though Dovzhenko would obviously not stand a chance of making such films in the reality of that time, the agent noted that he still tried to reflect his own nationalistic views in *Ivan*. For example, the endless images of Dnipro scenery taken aesthetically from far away were meant to show Dovzhenko's longing for Ukraine, while the frame composition and editing testify to the absurdity and chaos of the construction. The agent assumed that he was not the only one who Dovzhenko shared his thoughts with, therefore, he concluded that the film should be analyzed thoroughly before its release.[29]

One of the film's 'reviewers' was an operation officer from the Secret Political Department of the Joint State Political Directorate of the USSR, M. Shivarov. In his report, he pointed to the film's weaknesses as being not persuasive, poster-style, and superficial. In this Chekist's opinion, certain scenes were an ideological failure. Among them was a scene where a grief-stricken mother whose son has died in a construction site accident runs to the Dniprohes authorities across the cranes and steam trains, risking her own life. The scene supposedly created thoughts about the helplessness of villagers against the chaos of industrial construction. Another considerable drawback of the film was the character of a truant, played by Stepan Shkurat, who was portrayed in almost a positive way and looked more convincing than the main character, played by Petro Masokha, who looked completely unconvincing,[30] while it was to be the other way round... And yet as strange as it may seem, unlike the previous reviewer, the secret police officer deemed that the film could be released.[31]

The Ukrainian press mercilessly criticized *Ivan*. The journalist Feodosiy Taran was especially zealous in that regard: his review of the film titled 'Regarding O. Dovzhenko's Film *Ivan*' was published in the Kharkiv newspaper *Komunist* on November 12, 15, and 16, 1932. And the result of a Special Commission of the Central Committee of the

[29] Ibidem, spr. S-836, t. 1, ch. II, ark. 66.

[30] On December 17, 1932, during his lecture to the students of the Directing Department of the All-Union State Institute of Cinematography, Oleksandr Dovzhenko blamed... Petro Masokha, the lead actor, for *Ivan*'s failure: "The actor was cast wrongly – his qualities did not match the conceived image. That's why working with him was not a question of deve-

loping his acting potential but rather hiding all his qualities that contradicted my vision" (A.P. Dovzhenko. *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah*, vol. 4, Moskva 1969, p. 392). This blaming came as a surprise to the actor, since Dovzhenko had not said a word to him about this.

[31] HDA SB Ukrainy, f. 65, spr. S-836, t. 1, ch. II, ark. 69–70.

Communist Party (Bolshevik) of Ukraine – it included a representative of the GPU in the Ukrainian SSR – was revealing and deleting the ‘politically incorrect scenes’ from the film. Thus, over ten scenes were either completely removed or shortened.[32]

Criticism of the film caused an appropriate reaction from the Ukrainfilm Trust authorities and even the All-Union Association Soiuzkino that led to made efforts to neutralize the negative effects. As one of the agents put it in his report, the authorities of Ukrainfilm were taking measures to ensure a positive evaluation of *Ivan* in Moscow. In particular, they made an attempt to organize a discussion of the film, although it actually took place later on. Moreover, among Soiuzkino employees, a rumor was spread that many people in Moscow disagreed with the negative evaluation of *Ivan* in Ukraine. Also, senior Soiuzkino officials demonstrably invited Oleksandr Dovzhenko to their Moscow homes.[33]

In Moscow

That, however, had no effect on Ukrainian Party functionaries and the film was essentially banned. Thus, Dovzhenko’s situation in Ukraine became quite dangerous. In view of the threat to his life, Dovzhenko and his wife Solntseva fled to Moscow at the end of 1932.

In her memoirs, Solntseva described it as follows: after the filming of *Ivan* was over, she and her husband were vacationing in Sukhumi. At that time, they received a letter from Boris Shumyatsky, the head of the Soviet film industry, telling them not to return to Ukraine but instead to go straight to Moscow, and not even leave their train carriage during the stops on the way. As it later transpired, an arrest warrant had been issued in Kyiv for the film director. At least, this is the version that Solntseva stuck to.[34]

In Moscow, Dovzhenko was introduced to the omnipotent Josef Stalin. The dictator liked the film, especially the episode where the mother of the perished son goes through numerous doors looking for the construction authorities. In Stalin’s opinion, that was a good representation of Soviet bureaucracy. After Stalin, the official critique of *Ivan* changed sharply, and, by order of the Kremlin, the Politburo of the Central Committee of the Communist Party (Bolshevik) of Ukraine adopted the following resolution at its meeting on April 3, 1933: “To assign c.[*omrade Volodymyr*] Zatonsky the task of removing any obstacles to screening Dovzhenko’s film *Ivan* throughout the movie theaters of Ukraine.”[35] Dovzhenko was saved from a seemingly imminent demise.

In the part of his autobiography that was not included in the five-volume edition published in Kyiv in 1983, Oleksandr Dovzhenko presented the following version of his rescue:

As soon as I’d arrived in Moscow, I, in a state of great concern, immediately wrote a letter to comrade J. Stalin asking him to protect me and help me in

[32] *Ibidem*, ark. 79.

[33] *Ibidem*, ark. 63.

[34] S.V. Trymbach, *op. cit.*, pp. 312–313.

[35] TsDAHOU Ukrainy, f. 1, op. 6, spr. 282, ark. 131.

my creative development. Comrade Stalin heard my request. I am deeply convinced that comrade Stalin saved my life. If I had not turned to him in time, I would certainly have perished, both as an artist and citizen. I would not exist. I did not even realize that immediately, but I will never forget it, and each of my recollections about this great noble person fills me with a feeling of deep filial gratitude and respect towards him.[36]

Aware of the potential threat to his life in Ukraine, Dovzhenko decided to ride out the tumultuous times in Moscow, where he started working on his next film, *Aerograd*. Yet even in the capital of the Soviet Union, he had no chance of avoiding the watchful eyes of the Chekists. His case-formulary was forwarded from Kharkiv – then the capital of Soviet Ukraine – to Moscow, where his monitoring went on. The data of the Moscow Chekists cover the film director's moods, him being called for an interrogation regarding possible contraband activities, finishing the screenplay for *Aerograd*, casting Japanese actors for that film; etc. Those documents are dated 1934.

Starting work on *Aerograd's* screenplay was not easy; it was necessary to overcome a host of bureaucratic obstacles first. Therefore, Dovzhenko took quite a drastic step – he wrote a letter to Stalin and enclosed the screenplay with it. And something incredible happened: within only twenty-two hours, Stalin had a meeting with the film director:

Great Stalin met me the same day in the Kremlin like a good Moscow host; he introduced the excited and happy me to comrades Molotov, Voroshilov, and Kirov; he listened to my reading, endorsed it, and wished me happy work. – That's how the excited film director described the meeting. – I left his place and realized that my world had changed. Comrade Stalin, through his fatherly attention, lifted off my shoulders the long-term burden of feeling my artistic, and therefore political, inferiority that my surroundings had been instilling in me for years.[37]

Thus, life started to get better. Soon filming began on *Aerograd*. The film was released in 1935, and it was acclaimed not only by critics but personally by Stalin, which at that time meant a great deal. New possibilities were opened up in front of Dovzhenko, since he was graced by no less than the 'leader of all times and nations' himself. Also, a chance appeared for him to return to Ukraine, this time not as a regular film director but as someone who personally knew Stalin, with whom he had had several meetings, who listened to his opinion, and who would always protect and save him, as happened in 1932.

At least this is probably what Dovzhenko believed – and not without reason. This is how it would have been if not for one 'but'. The dictator was benevolent towards the film director until he made a mistake; that happened with the film novel *Ukraine in Flames*. But

“There is a debt to Dovzhenko – a Ukrainian Chapayev”

[36] R.M. Korohodskiy, *Dovzhenko v poloni: Rozvidky ta esei pro Maistra*, Kyiv 2000, p. 283. [37] *Ibidem*, p. 284.

that was all to come. Meanwhile, elated by Stalin's praise, Dovzhenko was making up his creative plans. The leader, however, had his own plans with regard to the film director...

On February 27, 1935, on the occasion of the 15th Anniversary of Soviet Cinematography, a meeting of the Presidium of the Central Executive Committee of the USSR took place. At it, cinematographers were honored with state decorations. Oleksandr Dovzhenko received the Order of Lenin. It was at that meeting that Stalin made Dovzhenko an offer he could not refuse. This is how it sounded in the Polish intelligence report, for it was also interested in the Ukrainian film director's personality:

In order to emphasize his attention towards Ukrainian matters even more, and to make it absolutely openly in front of everyone, Stalin used the ceremony of distributing orders to Soviet cinematographers. So, when Dovzhenko's turn came, he made a loud approving remark about the Ukrainian cinematography and added that "Dovzhenko owes a favor – may he make a Ukrainian Chapayev!"^[38]

Indeed, the Bolshevik ideology needed not only Russian heroes but Ukrainian ones as well, or else it would have appeared as if the Red Army had caused Revolution alone, and imposed its political order on other nations. Mykola Shchors (1895–1919), one of the Bolshevik military leaders in Ukraine, was appointed to be such a 'Ukrainian Chapayev.' The fact that Shchors was dead by that time certainly contributed to the 'appointment,' since he could no longer turn out to be an enemy of the people, while the majority, if not all, of the Soviet military officials – and not only them – in 1937–1938 would turn out to be such.

Dovzhenko, however, was afraid, and not without a reason, to go back to Ukraine, where the filming of *Shchors* was supposed to take place, and where he could be immediately branded a 'nationalist.' Stalin replied to him on this matter: "Well, I will pray for you. Do not be afraid." The quote was used by Dovzhenko in his conversation with the poet Mykola Bazhan, but it was agent 'Aleksandrov' who informed the Chekists about the conversation.^[39]

After his return to Ukraine, Dovzhenko started working on a screenplay for *Shchors*. Received by the Ukrainfilm Trust in 1936, the screenplay was awarded an overall negative review.^[40] One of its major drawbacks was that the character of Shchors was portrayed insufficiently well.

For a long time, the screenplay was not approved by Moscow either. There were reasons for this. It was Stalin who commissioned the film from Dovzhenko. Thus, Boris Shumyatsky, then executive producer for Soviet cinematography, understood all the potential risks

[38] Rossijskij gosudarstvennyj voennyj arhiv, f. 453, op. 1, spr. 55, ark. 4.

[39] HDA SB Ukrainy, f. 65, spr. S-997, t. 1, ch. II, ark. 317, 319.

[40] TsDAHO Ukrainy, f. 1, op. 20, spr. 7517, ark. 21–24.

for him personally should the screenplay be approved. He tried to avoid responsibility, procrastinated by all means possible, and did not give the film director a definitive answer. And then at some point, during a conversation with Dovzhenko, he said openly that since Stalin had ordered the film, he may himself review the screenplay. In the end, this is exactly what happened – Stalin read the screenplay, made numerous substantive remarks, and the film was put into production.

The secret police directly controlled the filming process as well. There is an archived letter from a *Shchors* film crew member dated July 1937. It was written by former Chekist Mykola Rylskyi to the ‘competent authorities’ of Kyiv region with regard to Dovzhenko’s ‘anti-Soviet sentiments.’ Rylskyi had switched to the field of cinematography, yet he had not abandoned his Chekist customs. Thus, soon after the letter, the bookkeeper of the film crew, M. Riabinin, was arrested and later convicted. He was charged with ‘counter-revolution,’ since he had refused to sign up for a state loan.[41]

The former Chekist did not stop after the bookkeeper’s arrest – Rylskyi started suspecting others of ‘Trotskyism,’ even Dovzhenko. He argued that the film director was not a member of the Communist Party; he’d been abroad, publicized his acquaintance with Stalin on every corner, and criticized the Soviet system. On top of that, according to Rylskyi, the *Shchors* film crew had heavy overspent: “The selected *Shchors* is ugly, caricature-like. *Shchors*’ commanders are all clumsy. Actors are being called for filming; they sit for 15-20 days without being filmed but are paid colossal money. The filming plan is non-existent.”[42]

Agent ‘Aleksiev’ reported about the difficult moral and psychological state of the film director. At the end of August, a military unit was involved in shooting mass scenes. The weather was overcast for several days, therefore, no filming took place. It was only on the final, ninth, day – after which the military unit would leave the summer camp – that the weather turned sunny and everything planned was filmed. Yet information was received the very next day about the arrest of the Commander of Kharkiv Military District, Ivan Dubovyi, who was subsequently executed. Having been M. *Shchors*’ deputy in 1919, he played a significant role in the film. In particular, an episode was filmed where the actor playing Dubovyi led the troops into the offensive.[43]

The arrest of Dubovyi resulted in practically all the filmed footage proving to be unsuitable. Moreover, there was a high probability of Dovzhenko being accused of losing his ‘political vigilance’: not only had he not detected ‘an enemy of the people’ in a timely fashion, but had even made him one of the leading characters in his film.

As a result of such distress, Dovzhenko had a heart attack, followed by long-term treatment. At the end of January 1938, after spend-

[41] HDA SB Ukrainy, f. 6, spr. 68266 fp, ark. 2.

[43] *Ibidem*, t. 1, ch. II, ark. 106–107.

[42] *Ibidem*, f. 65, spr. S-836, t. 2, papka “Pis'ma Dovzhenko k Solncevoj”, ark. 4.

ing three months at a sanatorium near Moscow, the film director finally returned to Kyiv. He was planning to resume filming in the first days of February.

In his report from January 21, 1938, agent ‘Petro Umanskyi’ noted that the director was not too willing to start filming and that he complained about the crew members, especially his assistant Lazar Bodyk, not doing the necessary work in casting actors for the leading role of Shchors and for the supporting roles. The agent correctly noted that Dovzhenko’s dissatisfaction with the actor playing Shchors stemmed not only from their professional qualities but the very image of the division commander:

Although Dovzhenko does not say it openly, it is very noticeable in his conversations. For example: “As a figure, Chapayev provided more opportunities to a screenwriter and film director than Shchors does: he was always taut, disciplined, precise, and locked in his internal emotions.” I think that one of the reasons for the weak and unsatisfactory pace of filming *Shchors* is Dovzhenko’s creative resentment of the image of Shchors.[44]

According to ‘Petro Umanskyi,’ one of the factors that negatively affected the speed of the filming was that the director was afraid of being arrested. Yuliya Solntseva ‘contributed’ to this by persuading Dovzhenko that it was impossible to work in Ukraine, and that he was duly appreciated only in Moscow, therefore, that is where they should return to.[45] In the reality of that time – it was the beginning of 1938, and the mass repressions had not slowed – not a single Soviet citizen could not be certain s/he would not get arrested. Thus, Solntseva was probably right to a certain degree. Yet there was something completely opposite happening as well: she was trying to isolate, to rip away Dovzhenko from Ukrainian national culture in this way.

In his other report, dated February 24, 1938, ‘Petro Umanskyi’ noted that Dovzhenko had finally started shooting *Shchors*, and the actors for the leading roles had been appointed already. Yet his mood was still very despondent.[46]

In his report on August 1938, agent ‘Black’ pointed to the deterioration in the director’s health:

Within the last two years, Dovzhenko has developed heart disease, which the doctors consider untreatable (judging from the nature of the attacks, it is angina). Dovzhenko works hard now, and he re-does and re-shoots the material multiple times. He gives the impression of being totally torn apart, an exhausted person who is on the verge of a mental breakdown.[47]

The film director’s health was affected not only by the troubles related to the screenplay approval and organizing the process of filming. *Shchors* was to become a pivotal point in Dovzhenko’s life. If it was a success, then the film director could expect glory and all kinds of

[44] Ibidem, ark. 140–141.

[45] Ibidem, ark. 141.

[46] Ibidem, ark. 150.

[47] Ibidem, ark. 201.

honors from the government. If it was a failure, then, considering how many foes Dovzhenko had, it would mean the threat of arrest.

It seems that such a warning came at the end of August 1938, when Dovzhenko was involved in a car accident. He lost control of his car and was almost killed. It turned out that someone had made a notch on the axis of the steering wheel, and it tore off on the first corner.[48] It is hard to say if the Communist secret police had anything to do with this, yet following this event, the director's state of health quickly deteriorated.

Several months earlier, in March 1938, another extraordinary event took place. During the filming of the episode 'A Battle in Vyshnevs'kyi's Castle', it transpired that the gun was loaded with a real bullet instead of a blank. By sheer miracle, a tragedy did not occur.[49] According to other testimonies, one of those on the film set was lightly wounded.[50]

Thus, the filming moved on very slowly. As agent 'Samoilov' noted in his report on October 21, 1938, the film would not be finished by December 15 as planned. Only 70% of the material was filmed. Several important episodes were yet to be shot; editing and synchronization work was still to be done. Meanwhile, the film had been in progress since February 1938 with the budget of 3 million rubles, and nearly 5 million had already been spent.[51]

The film director had complicated relations with the Kyiv Film Studio authorities, as well as with its Party organization. According to Mykola Bazhan, whose words were reported by agent 'Strila' [Arrow], the studio authorities did not support Dovzhenko; many hated him and wished failure on his film. On the other hand, Dovzhenko himself was to blame for that: he turned many people against himself by his own intemperance and irritability. Mykola Bazhan had reason to believe that the failure of *Shchors* would have unpredictable consequences, not only for Dovzhenko but that it would affect Ukrainian culture as a whole negatively: "Dovzhenko's ruin is the ruin of Ukrainian cinema and the whole of Ukrainian culture." [52]

The writer Petro Panch, with whom agent 'Arrow' spoke, had a similar opinion: "Like Bazhan, Panch replied that this is death for Dovzhenko, for he had given his word to Stalin. Like Bazhan, Panch equated Dovzhenko's success with the prestige of the Ukrainian culture." [53]

In March 1939, Dovzhenko finally finished his work on the film, which turned out a success, and this fact caught the attention of the Communist secret police. On March 11, agent 'Verova' wrote:

[48] Ibidem, ark. 211–212.

[49] L.O. Bodyk, *Dzherela velykoho kino. Spohady pro O.P. Dovzhenka*, Kyiv 1985, pp. 142–145.

[50] H. Zatvornitskyi, *Notatky asystenta*, "Za bilshovytskyi film" 1938, no. 22 (May 13, 1938).

[51] HDA SB Ukrainy, f. 65, spr. S-836, t. 1, ch. II, ark. 215.

[52] Ibidem, spr. S-997, t. 2, ch. II, ark. 30.

[53] Ibidem, ark. 34.

The cinematographic masses are thrilled about the film *Shchors* by the director Dovzhenko. The film is viewed as a huge achievement of Soviet art. Thus, for example, Shklovsky says that this film is unsurpassed in terms of picturesqueness, simplicity, and rusticity. Film director Meyerhold points out that with *Shchors*, the whole art has ascended to the highest level. Many comrades consider this creation to be genius, and they place it higher than *Chapayev* in terms of this film's folksiness.[54]

The film was indeed a tremendous success, and it facilitated even greater trust from Stalin towards the film director – after all, Dovzhenko had been distinguished with the Stalin Prize of the 1st Degree. Yet monitoring on the secret police's part did not stop. Thus, in his report on February 19, 1940, agent 'Timofeev' pointed to the 'negative traits' in the film director's behavior. According to him, after Dovzhenko had fulfilled Stalin's request for *Shchors*, he started behaving not like a Soviet citizen: he was rude to workers even before that, but now his rudeness had taken on a much sharper form. As usual, accusations of nationalism and antisemitism abounded, and Dovzhenko's desire to film *Taras Bulba* was interpreted as a departure from the contemporary revolutionary subject matter.[55] I would point out here that this report was far from the only one written by cameraman Yuri Yekelchik. He would write similar things on March 4, 1940, and not only about Dovzhenko but other creative workers of the Kyiv Film Studio, many of whom by that time had already been executed.[56] Soon afterwards, Yekelchik, agent 'Timofeev', took on the role of a film critic:

The film *Shchors* took too long to shoot, nearly three years, and cost too much. Dovzhenko has invested a lot of his energy and work in this film. It resulted in a significant piece of art. Yet again, just as in all of his films, the drawbacks inherent to Dovzhenko as a film director make the film both not completely understandable and bulky. And even though some scenes are made better than in *Chapayev*, overall *Chapayev* had greater popular appeal and was more understandable than *Shchors*.^[57]

Ukraine in Flames

Coming back to the relations between Dovzhenko and Stalin, an apt comparison from the film critic Serhy Trymbach comes to mind: the dictator was playing with the film director, and not just with him, like a cat with a mouse. A cat would release a caught mouse slightly, and when the mouse considered himself free, he then immediately would feel the full strength of the cat's claws. Dovzhenko was such a lab mouse. The Chekists had accumulated a huge amount of compromising data on him. Anyone else would have been sent to the GULAG long ago for such incriminating evidence – and that would be the best outcome. For Dovzhenko, however, it did not have any negative consequences. Stalin had been lenient with him up to a certain point. It was not altruism on his part – it was something else: if all the prominent Soviet film directors were to be wiped out, who would then make genius

[54] Ibidem, spr. S-836, t. 1, ch. II, ark. 253.

[55] Ibidem, ark. 269–270.

[56] Ibidem, ark. 271–274.

[57] Ibidem, ark. 312 zv.

films about the leader of all times and all nations? Even though Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Ivan Kavalieridze, and many others did fall out of favor ‘for losing vigilance’, none of them were executed, yet their nervous systems were badly damaged, which ultimately resulted in a shortened life span.

It seems that Dovzhenko really believed it was possible to have good relations with the dictator and that he would always be protected by him. This belief, in my opinion, produced the artist’s erroneous notion of creative freedom, at least for him personally, since the secret police in their documents had multiple records of the director talking about the lack of such freedom in Soviet society. The Second World War only deepened those beliefs of Dovzhenko’s, for there was more freedom, and one seemingly was not prosecuted for words that would have led to accusations of nationalism prior to the War. Yet he was deeply mistaken when he allowed himself to write what from the Soviet ideology point of view were unforgivable things in his film novel *Ukraine in Flames*.

The contract for writing the screenplay for *Ukraine in Flames* was signed on January 16, 1942, between Oleksandr Dovzhenko and Director of Kyiv Film Studio, Yakiv Liniychuk. According to the contract, the screenplay was to be submitted no later than April 15, 1942. The author was to be paid 30,000 rubles for the screenplay and for the rights to its screen production.[58] While working on the screenplay, Dovzhenko tried to present the events that were taking place during the war in his native land objectively, without any embellishment.

At the end of August 1943, Dovzhenko read the script of *Ukraine in Flames* to the First Secretary of the Central Committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine, Nikita Khrushchev, whom he had known well since pre-war times. Khrushchev liked the film novel; he even suggested publishing it as a separate book in both the Russian and Ukrainian languages.[59]

The reaction of Ukrainian writers who read the screenplay was more cautious. Some even tried to warn Dovzhenko not to make a careless move. The film director, however, did not listen to this advice, for he was deeply convinced that only the truth should be written about the war.

Soon after that, dark clouds started gathering over Dovzhenko’s head. The first unpleasant call came after Dovzhenko published a short story titled *Victory*, and on July 9, 1943, the Head of the Central Committee’s Propaganda and Agitation Department, Georgy Aleksandrov, in his memo to Secretary of the Central Committee, Aleksandr Shcherbakov, accused Dovzhenko of many sins, above all, of ‘Ukrainian nationalism’: “The military unit portrayed by the author consists

[58] Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy (TsDAML M Ukrainy), f. 670, op. 1, spr. 75, ark. 226.

[59] O.P. Dovzhenko, *Shchodennykovi zapysy, 1939–1956 = Dnevnikovye zapisi, 1939–1956*, Kharkiv 2013, p. 259.

entirely of Ukrainians. This is not in line with reality, and it artificially separates the battle of Ukrainian people from the battles of other peoples of the USSR against the Germans.”^[60] Shortly after that, the turn of *Ukraine in Flames* came.

In his report on December 7, 1943, agent ‘Arrow’ noted that the film director was in a very depressed mood caused by the banning of his film novel. As far as Dovzhenko was aware, the ban had been imposed by Stalin himself.^[61] This put the director in a very complicated situation, since, foreseeing a possible ban of the screenplay, he intended to appeal to Stalin. Now, there was no such option left.

Khrushchev’s attitude toward the director had dramatically changed, too. Being a seasoned functionary, he understood perfectly well the risks of him supporting Dovzhenko. Therefore, he completely changed his thoughts not only about *Ukraine in Flames* but its director as well. In his attempts to prove he had nothing to do with supporting the film novel, Khrushchev put blame entirely on Oleksandr Dovzhenko. It is worth noting that the relations between the two did not resume even after Stalin’s death, when Khrushchev became leader of the Soviet Union.

It appears Dovzhenko himself did not realize for some time the danger he had got into. True, he acknowledged that certain moments in the screenplay were too sharp while some others were mistakes, yet he had no intention of stopping work on the film novel.

Rumors that Dovzhenko had created a ‘nationalistic screenplay’ spread quickly among literary and cinematographic circles. Yet there, in contrast to what Dovzhenko really thought, an idea prevailed that those were not just separate drawbacks but rather Dovzhenko’s worldview that made him perceive the events the wrong way, thus causing the ideological failure of his screenplay.^[62]

That was but the beginning of the criticism levelled at the film novel and its author. The climax came on January 30, 1944 at the meeting of the Political Bureau of the Central Committee of the VKP(b). Apart from the highest Party and state leaders of the Soviet Union – Josef Stalin, Vyacheslav Molotov, Georgy Malenkov, Lavrentiy Beria, Anastas Mikoyan, Nikita Khrushchev, and Aleksandr Shcherbakov – members of the Ukrainian delegation participated as well, in particular Demyan Korotchenko, Leonid Korniets, Mykola Bazhan, Oleksander Kornii-chuk, Maksym Rylskyi, and, naturally, Oleksandr Dovzhenko.

Josef Stalin gave a speech at the meeting and subjected *Ukraine in Flames* to a devastating critique. He accused Dovzhenko of an attempt to revise Leninism, of nationalism, and many other ‘sins.’ Dovzhenko would later note in his diary: “Today is the anniversary of my death. On the thirty-first of January, 1944, I was brought to the Kremlin. There,

[60] *Kino na vojne. Dokumenty i sviditel'stva*, author compiler V.I. Fomin, Moskva 2005, p. 382.

[61] HDA SB Ukrainy, f. 60, spr. 53141, robocha sprava ahenta “Strila”, t. 2, ark. 123.

[62] Ibidem.

I was chopped into pieces, and the bloody parts of my soul were thrown to all the gatherings for disgrace and obliteration.”[63]

In his conversation with the painter Mykola Hlushchenko, aka agent ‘Iarema’, in February 1944, Dovzhenko bitterly noted:

All that has made a grave impression on me. Comrade Stalin started with an expose; it was picked up by the chorus of those present, then there was lecturing, and finally some serenity. Thus, I turned out to be a bourgeois nationalist who seemingly tried to publish his views by working around. These are the results of my 25-year-long service to the people. What deeply struck me – and I am telling you this as a big secret – is that nobody present at that meeting expressed their opinion sincerely and openly. Nobody bears in mind when I was writing my novel. It was the time when Ukraine did not have an inch of its own land. I have presented a general picture implemented with a painter’s temperament. Back then, not only I thought that way, but others did as well, and they saw the same mistakes.[64]

Strange though it might seem, Dovzhenko blamed many people but not Stalin. The film director, like the majority of Soviet citizens, harboured considerable illusions as to the dictator’s infallibility and thus, that his actions were right. As agent ‘Malov’ reported, Dovzhenko spoke about Stalin with sincere and deep feelings:

You know, if not for comrade Stalin, they would have pecked me down a long time ago. Throughout my life, during its most serious stages, he supported and helped me. And this time when I was summoned to him, that was an unforgettable meeting. I was taught a big lesson. He was in a rage; he scolded me; he expressed a lot of things that were bitter for me. But I felt that those were the words of a father. It was very hard for me to hear those words directly from him. But you know, it is easier to hear the truth from a father than anyone else. Now you understand that I cannot fall short of his trust. I feel that, deep in his soul, it was very painful for Stalin himself to tell me those things.[65]

In my opinion, the critique of *Ukraine in Flames* and its author should not be viewed as something isolated or accidental. As was mentioned above, during the war, the ideological vice was loosened somewhat, and many people got an erroneous impression that positive changes were about to come to the Soviet Union. Thus, this critique served to bring such dreamers as Dovzhenko down to earth, and the rest of the literary-artistic intelligentsia, ‘regain consciousness.’ In a wider sense, this step meant a return to the pre-war tactics of repression.

On February 9, 1944, during the session of the 9th Plenum of the Board of the USSR Union of Writers, the head of the Central Committee’s Propaganda and Agitation Department, Georgy Aleksandrov, criticized Dovzhenko’s novel.[66] Shortly after that, editorial boards and publishing houses received an instruction not to publish any of Dovzhenko’s works without special permission.

[63] O.P. Dovzhenko, *Shchodennykovi zapysy...*, p. 333.

[65] Ibidem, ark. 44.

[64] HDA SB Ukrainy, f. 65, spr. S-836, t. 3, ch. II, ark. 4.

[66] TsDAHO Ukrainy, f. 1, op. 30, spr. 84, ark. 91–95.

Yet the persecution of the filmmaker did not stop at that point. Sadly enough, it was in Ukraine that it was harshest. In Moscow, even if it was not completely forgotten, then at least the film director was not reminded of it on each occasion.

Thus, on February 12, 1944, during its meeting, the Politburo of the Central Committee of the Communist Party (Bolshevik) in Ukraine adopted a resolution “On O.P. Dovzhenko”, according to which the film director was fired from his position as artistic director at the Kyiv Film Studio. He was also excluded from the editorial board of the “Ukraine” journal. In addition, both the All-Slavic Committee and Committee on Stalin Prizes at the Council of People’s Commissars of the Soviet Union were recommended to get rid of the disgraced artist.[67]

Already on March 12, 1944, a general meeting of the writers took place in Kyiv, in the quarters of the “Radians’ka Ukraina” newspaper. In theory, a discussion of the Soviet Writers Plenum was to take place during the meeting. Yet in reality, it came down purely to criticizing the film novel *Ukraine in Flames*. The writers Oleksandr Korniiichuk, Mykola Bazhan, Pavlo Tychyna, Leonid Novychenko, and Oleksandr Kopylenko were among the critics. In his report, agent ‘Okhotnik’ [*Hunter*][68] wrote about the meeting in detail, therefore, one of the writers must have been behind that alias.

In general, as Yuliya Solntseva succinctly phrased it – and I completely agree with her – in what was recorded by agent ‘Mogilevskii’, ‘elaborating’ on Dovzhenko had become an integral part of all the intelligentsia meetings, Party meetings, and so on. Mykola Bazhan would be especially zealous at those meetings, while before the film novel was banned, he called the chairman of the Soviet Cinematography, Ivan Bolshakov, demanding to produce the screenplay in a million-copy print run. Khrushchev, who had previously viewed Dovzhenko’s screenplay positively, now, according to Solntseva, did everything possible to take the campaign of persecution as wide as possible.[69]

In June 1944, at the plenum of the Union of the Soviet Writers of Ukraine another blow came for the film director, when *Ukraine in Flames* was subjected to devastating criticism yet again.

People are speaking from the plenum podium – they used to praise my screenplay of *Ukraine in Flames*, support my now-erroneous concepts, say that the screenplay was highly artistic, truthful, and reflected the real state of affairs, etc. And now they are defaming me – Dovzhenko was saying this with bitterness to agent ‘Malov.’ It made a striking impression on me that, as one cinematographer said, I was called a ‘nationalist,’ ‘Banderovite,’ and other hideous epithets.[70]

Several years passed but in Ukraine, attitudes towards Dovzhenko, who had been permanently living in Moscow since the war, barely

[67] Ibidem, op. 6, spr. 715, ark. 34.

[68] HDA SB Ukrainy, f. 65, spr. S-836, t. 3, ch. II, ark. 24–28 zv.

[69] Ibidem, ark. 42.

[70] Ibidem, ark. 60.

changed. In 1950, the Taras Shevchenko Institute of Literature published the second volume of *History of Ukrainian Literature*. A separate chapter of the volume was dedicated to the ‘ideological perversions’ in the works of Ukrainian writers, who were criticized for ‘nationalistic mistakes’, ‘bourgeois cosmopolitanism’, and so on. The author of the film novel *Ukraine in Flames* came in for criticism, too:

O. Dovzhenko has committed an especially astounding violation of the proletarian internationalism idea and principle of Bolshevik partisanship in his screenplay *Ukraine in Flames* and some other short stories. In these writings, the events of the Patriotic War are distorted, Soviet people are slandered, and the national politics of our Party subjected to revision.[71]

Dovzhenko found out about this from the poet Andriy Malysko during his visit to Kyiv. As agent ‘Arrow’ noted, Dovzhenko had fallen into despair:

My whole life is being crossed out. I have done a lot of good things [and] all that is nullified for just one mistake. I have given my life to the people. Well, I made mistakes, and I was punched badly for that. But I will not survive that, as it appears I have insulted my people. How can I live on now? But I cannot die like that either – I cannot let it happen that the nation’s youth would grow up knowing that Dovzhenko is a scoundrel.[72]

Such an attitude toward the filmmaker lasted almost until his death. Only after his death did attitudes towards him start to change: the Kyiv Film Studio and streets were named after him, a museum to him was organized in Sosnytsia, and his writings started being published.

I conclude that Oleksandr Dovzhenko was under permanent surveillance by the Communist secret police, starting from the end of the 1920s through to the end of his life. This surveillance was well organized – it was large-scale and complex, and encompassed not only his professional activities but his private life as well. The main reason that the film director was under such total control was primarily his professional affiliation. After all, no other form of art could compete with the cinema in terms of the strength and effectiveness of its influence on the masses. Within the system of Soviet ideology and propaganda, representatives of the ‘tenth muse’ occupied a special position, therefore, they were monitored quite meticulously. This was especially true for leading film directors such as Oleksandr Dovzhenko. Dozens of agents, among whom were his close friends, regularly informed the secret police about the director’s every step. On the other hand, the data in those reports, despite their authors often being involved and biased, are a valuable source of information for studying little-known, or totally unknown, moments of both his personal and professional life.

Translation: Svitlana Kukharenko

[71] *Istoriia ukrainskoi literatury*, vol. 2, Kyiv 1950, pp. 259–260.

[72] HDA SB Ukrainy, f. 60, spr. 53141, robocha sprava ahenta „Strila”, t. 4, ark. 366 zv.

BIBLIOGRAPHY

- Oleksandr Dovzhenko. Dokumenty i materialy spetssluzhby*, collection of archival documents: v 2-kh t., preface, ordering, comments, notes R.V. Rosliak; introductory article S.V. Trymbach, R.V. Rosliak, Kyiv 2021, vol. 1 (1919–1940), vol. 2. (1941–1989)
- Rosliak R., *Ahent „Chornyi“*: „Dovzhenko proizvodit vpechatlenie sovershenno izdergannogo, izmuchennogo cheloveka“, „Kino-Teatr“ 2020, no. 6, pp. 39–41, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2537 (accessed: 17.12.2022)
- Rosliak R., *Ahent „Pravdyn“ volodiie znachnoiu, tsikavoiu v operatyvnomu sensi, informatsiiei sered literaturnykh kil i pratsivnykiv kinematohrafii*, „Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho“ 2020, no. 26, pp. 186–196, <http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/12277> (accessed: 17.12.2022). <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020>
- Rosliak R., *Agent „Umanskiy” fal’shivit, neiskrenen kak obychno...*, „Kino-Teatr“ 2020, no. 1, pp. 34–37, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2416 (accessed: 6.12.2022)
- Rosliak R., *Dovzhenko – chelovek, govoryashchij vse, chto dumaet, i ne sposobnyj na kakie-libo tajnye dejstviya*, „Kino-Teatr“ 2020, no. 4, pp. 39–42, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2490 (accessed: 10.12.2022)
- Rosliak R., „*Vo sne Dovzhenko chasto govorit po-ukrainski*“, „Kino-Teatr“ 2020, no. 2, pp. 41–42, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2443 (accessed: 13.12.2022)
- Rosliak R., *V razoblachenii dvurushnicheskoj, nacionalisticheskoj linii i povedeniya Dovzhenko v znachitel’noj mere sposobstvovali materialy agenta „Strela”*, „Kino-Teatr“ 2019, no. 6, pp. 42–45, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2393 (accessed: 15.12.2022)
- Rosliak R., *Zaverbovani ahent «Hryhorii» perebuvaie u blyzkykh stosunkakh z Dovzhenkom i korystuietsia yoho doviroiu*, „Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia Imeni I.K. Karpenka-Karoho“ 2021, no. 27/28, pp. 191–208. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238853>

Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavaleridze, Leonid Skrypnyk: The avant-garde and philosophical explorations of Ukrainian filmmakers of the 1920s

ABSTRACT. Naumova Larysa, *Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavaleridze, Leonid Skrypnyk: The avant-garde and philosophical explorations of Ukrainian filmmakers of the 1920s*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 195–208. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.12>.

The filmmakers Oleksandr Dovzhenko and Ivan Kavaleridze created bold avant-garde works at the time when Ukrainian cinema was being established, at the end of the 1920s and early 1930s. In effect, the works of these two directors shaped the defining features of Ukrainian cinema. This article discusses the creative methods used by Dovzhenko in his three films *Zvenyhora* (1927), *Arsenal* (1929) and *Earth* (1930), which clearly depict Ukrainian worldviews and mentality. Kavaleridze's approach is considered in the light of two of his films, *Downpour* (1929) and *Perekop* (1930). Already a recognized sculptor at the time, Kavaleridze sought unique forms of expression in film. The approaches these directors took towards framing scenes, montage, lighting and rhythm underpinned the theoretical propositions of their contemporary, Ukrainian film theorist Leonid Skrypnyk. The author suggests that this testifies to a deliberate and comprehensive search for new means of expression in all phases of filmmaking.

KEYWORDS: Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavaleridze, Leonid Skrypnyk, *Zvenyhora*, *Arsenal*, *Earth*, *Downpour*, *Perekop*, rhythm, frame, frame composition, static frame, lighting

Ukrainian artistic traditions in general and individual explorations of its core concepts remain insufficiently explored to this day and merit further in-depth studies. The 1920s were a foundational stage in the development of Ukrainian cinema, the time when a national cinema was being established and its features taking shape. The most important filmmakers of this period were Oleksandr Dovzhenko and Ivan Kavaleridze. This article looks at the directions their most significant experiments in cinematography took and attempts to identify the features that were characteristic of Ukrainian filmmaking of this period, using their films as a basis. This should, in part, provide an idea about the creative traditions of Ukrainian cinema at this early stage. The exploration of this issue should become a first step on the path to forming a concept of Ukrainian avant-garde cinematography and defining its specific features.

Ukrainian national cinema began to develop during the 1920s. The circumstances under which Ukraine existed at the time greatly influenced this process: the country's tragic experience of World War 1, the

young Ukrainian state attacked on all sides over 1917–1921, the New Economic Policy (NEP), and Ukrainization, the development of socialism, and its consequences for Ukraine. All these factors coincidentally determined the environment in which Ukrainian cinema took shape. As a new technical art form, cinema was naturally associated with technological progress. Indeed, the arrival of machines in a historically agricultural society spurred the search for a worldview reflecting the new cultural situation in Ukraine. The revolutionary whirlwind, the coming of a new form of government and its declarations also affected this search. The traditional component, however, remained dominant, which can be seen in the choice of themes and the worldview the two filmmakers depicted.

Ukrainian cinema in the 1920s was a world of exciting explorations in the language of a new art form that, at the same time, encompassed all the traditional foundations of a Ukrainian worldview. At this time, the All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU) curated the development of Ukrainian cinema and succeeded in doing an enormous amount during its short-lived tenure.[1] Thanks to VUFKU's efforts, Ukrainian films formed a full-fledged, independent, unique national cinema.

For the purpose of this study, the main sources have been contemporaries who wrote about filmmaking processes in Ukraine, such as Leonid Skrypnyk (1927, 1928), contributors to Ukrainian and foreign film journals, and individuals who had actually viewed films that today are lost. The opinions and conclusions expressed here have also been influenced by the writings of leading Ukrainian students of cinema: Serhiy Trymbach's in-depth studies of Dovzhenko's works (2007), Roman Roslyak's hardworking efforts to bring to light and popularize the VUFKU archives (2018), and Oksana Musienko's studies of individual aspects of the works of Dovzhenko and Kavaleridze (2004, 2013). Others who have written about different aspects of Ukrainian cinema of the 1920s include Larysa Bryukhovetska (2008), Iryna Zubavina (2008), Oleksandr Bezruchko (2008), Roman Korohodskiy (2000), Nonna Kapelhorodska and Oleksandra Synko (1995), and Olha Pashkova (1994), as well as Ukrainian researchers of the Soviet era who wrote about the works of Kavaleridze and others: Oleksandr Rutkovskiy (1979), Svitlana Zynych and Nonna Kapelhorodska (1971), and Alla Zhukova and Georgiy Zhurov (1959). Among the few foreign sources about Dovzhenko are articles by Gilberto Perez (1975) and Elizabeth A. Papazian (2003), works by the French scholar of Ukrainian descent Lubomyr Hoseyko (2005, 2019), and especially the research of the Ukrainian-Canadian scholar Bohdan Nebesio (1996), who examined Oleksandr Dovzhenko's practical approaches in the context of Ukrainian cinema theory of the time.

[1] VUFKU functioned from 1922 until 1930. The active and fruitful work of the organization is recorded in the collected archival materials – *Protokoly*

pravlinnia VUFKU (1922–1930 rr.): zb. arkh. Dok., ed. R. Roslyak, Kyiv 2018.

Despite these explorations, the comprehensive study of Ukrainian cinema of the 1920s remains far from exhausted and is very significant today. To date, studies have looked only at certain aspects of the issue, such as the works of an individual director or specific examples of how they expressed their artistic vision. In this article, the author attempts to go somewhat further and establish the main directions these creative experiments took in Ukrainian cinema of the 1920s based on the most distinguished directors of the time, Oleksandr Dovzhenko and Ivan Kavaleridze, and the works of one of the most notable Ukrainian film theorists of the time, Leonid Skrypnyk.

Zvenyhora (1927, VUFKU) was not Oleksandr Dovzhenko's first film as a director, but it was the first one in which he really demonstrated the full range of expressive capabilities of filmmaking. Skrypnyk stated its significance in no uncertain terms: "Dovzhenko directed *Zvenyhora* and launched Ukrainian cinema." [2] For the first time, most of the contemporary Ukrainian intelligentsia saw precisely in *Zvenyhora* the long-awaited, highly artistic national statement that neither historical films nor films about Ukrainian artists had managed to convey until then.

In the explorations undertaken by filmmakers of the early Soviet era, montage had a special place in the director's toolkit. Yet, this topic seems to have been overlooked in discussions of Ukrainian art cinema at the time. With the appearance of *Zvenyhora*, the need for just such a focus became clear.

As Skrypnyk describes it,

Zvenyhora is an example of great mastery in editing, too. Its significance is increased even more by the impressiveness of the rich, varied rhythmic forms to which the film's individual episodes strictly adhere. Each episode has a clearly defined rhythmic form that matches it appropriately, while the overall montage of the film beautifully combines all this variety, blending it into a single monumental, organic whole. At the same time, the incredibly complex rhythmic form of the entire film is very clearly felt yet very simply understood. This is the best proof of its appropriateness, ingenuity and artistry." [3]

Dovzhenko's explorations, starting with *Zvenyhora*, took place at the level of rhythmic development. As Ivan Kavaleridze did later, Dovzhenko chose the epic narrative form and organized it as a complex montaged and rhythmic construction. While each had its own rhythmic features, the individual parts enrich the overall structure rather than clash, the way they do with Sergei Eisenstein. [4] In short, Dovzhenko

Oleksandr Dovzhenko. His philosophy and worldview

[2] L. Skrypnyk, "Zvenyhora" *O. Dovzhenka*, "Nova Generatsiia" 1927, no. 3, p. 56.

[3] *Ibidem*, p. 58.

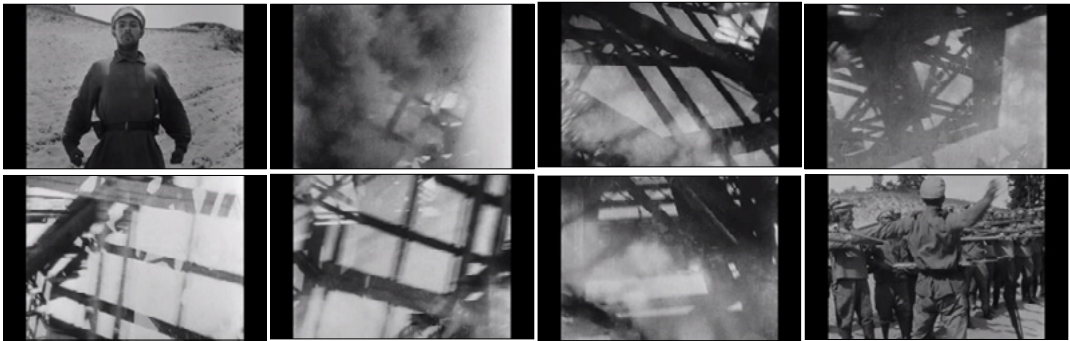
[4] Coming from the "montage of amusements" school in 1923 in S. Eisenstein, *Montazh attrakcionov*, [in:] *idem, Izbrannyye proizvedeniya*, v. 6, t. 2, Moskva

1964, pp. 269–273, Eisenstein transferred his theatrical experience to film, initially talking about the montage of juxtaposition in the article, *Biela forgets his scissors*, 1926 (S. Eisenstein, *Bella zabyvaet nozhnitsy*, [in:] *Izbrannyye proizvedeniya*..., pp. 274–279), and then about the collision of frames in *Behind the*

worked not in terms of opposition – conflict and “amusements” in the terminology of Russian directors – but rather in terms of amplification and enrichment.

It’s impossible to avoid comparing the methods of Ukrainian and Russian film directors, mainly because of the traditional inclusion of Dovzhenko’s work, both in Soviet and Western European film criticism of those periods, in the study of Soviet Russian avant-garde directors of the 1920s. Even an early Ukrainian film theorist like Leonid Skrypnyk shared this opinion.[5] So far, there has been no study offering a structured, methodical distinction between the working methods of Russian and Ukrainian directors from the 1920s — only specific aspects of these differences have been examined. Moreover, the figure of Dovzhenko was highly mythologized, which muddied the waters further, even for scholars. Lubomyr Hoseiko points out the danger of western film experts mythologizing Oleksandr Dovzhenko, both as an individual and on his artistic merits.[6]

The “amusement” aspect of the way Eisenstein structures his montage[7] is based on an intellectual calculation. In contrast, Dovzhenko’s approach mostly operated on the basis of emotional impulses and states as early as in *Zvenyhora*. In the scene where the main character, Tymish, is shot, the peak of emotional tension is disrupted through emotional, hyper-dynamically montaged short shots, only to return to the usual rhythm of the narration.



Il. 1. Stills from Dovzhenko’s film *Zvenyhora* (1927). The montage of the sequence of shots showing Tymish’s emotional state before being executed

Perhaps, it is no coincidence that Dovzhenko deliberately planned to structure his next film, *Arsenal* (1929, VUFKU), in a fundamentally different manner: “I will direct the film following the principles of amusements that will be linked in a single ultimate structure...

scenes, 1929 (S. Eisenstein, *Za kadrom*, [in:] *Izbrannyye proizvedeniya...*, pp. 283–296). The combination of conflicts is one of the basic principles of the theory montage that he formed during the 1920s.

[5] L. Skrypnyk, “*Zvenyhora*”..., p. 58.

[6] L. Hoseiko, *Slidamy ukrainskykh filmiv chasiv VUFKU u frantsuzkii kinopresi*, [in:] *Istoriia ukrainskoho kino 1920 rr. Khrestomatiia*, Kyiv 1919, p. 287.

[7] “Amusements” are influential elements of “theatrical construction.” S. Eisenstein, *Montazh attrakcionov...*

I want to try to develop my views on the need to expand both subjects and methods in cinema.”[8]

And indeed, Dovzhenko appears to have employed Eisenstein’s method in *Arsenal*. The director was obviously worried about completely different issues. He was more interested in the deeper possibilities of organizing frames, using light and darkness, angle and point-of-view, exploring the texture and plasticity of images. In a film overloaded with imagery and symbolism, static expression gains particular significance in *Arsenal*.

Once again, when faced with a choice between amusements and emotions, Dovzhenko chose emotions. For him, what was important was not emotional impact, as it was for Eisenstein,[9] but emotional expression. Dovzhenko’s priority was conveying emotional states, not manipulating the viewer’s emotions. In the end, *Arsenal*’s structure did not fall in line with the theory of structured amusements, being based on a different handling of the general narrative rhythm—once again on concentration and distillation, and generally amplifying motifs. Dovzhenko focused his efforts, not on the montaged juxtaposition of individual vivid facts and events, but on a maximally expressive presentation and brevity. For him, the presentation of events was actually the emotional experience.[10]

In *Earth* (1930, VUFKU), Dovzhenko continued exploring the capacities of frame structure, paying special attention to expressive static compositions, something contemporary French critic Jean Vidal drew attention to:

[...] Nothing is as dangerous as picturesque frames in which life is frozen, as if on a canvas. The greatest directors know this and avoid it. Dovzhenko, by contrast, has a paradoxical concept of a static camera. Close-ups are a series of great images, but often still. He even forbids his actors the slightest facial expression or involuntary gesture that might disturb the perfect production.[11]

Gilberto Perez also reflected on this issue,[12] coming to the conclusion that the definition of static is not passivity, but a sign of depth, fullness and self-sufficiency[13] in Dovzhenko’s image system



Il. 2. Still from Dovzhenko’s film *Earth* (1930). A static portrait shot

[8] O. Dovzhenko, *Chomu my znimaiemo chotyry misiatsi*, “Teatr – Klub – Kyno” 1928, no. 37, p. 6. Quoted from V. Marochko, *Zacharovanyi Desnoi: Ist. portret Oleksandra Dovzhenka*, Kyiv 2006, p. 109.

[9] S. Eisenstein, *The montage of amusements...*, p. 270.

[10] A. Dovzhenko, *Za bol’shoe kinoiskusstvo*, [in:] *Ya prinadlezhu k lageryu poeticheskomu*, Moskva 1967, p. 7.

[11] J. Vidal, “La terre”, “Pour Vous”, no. 160, December 10, 1931, p. 6.

[12] G. Perez, *All in the Foreground: A Study of Dovzhenko’s “Earth”*, “The Hudson Review” 1975, no. 28(1), pp. 68–86.

[13] *Ibidem*, pp. 76–77.



Il. 3. Still from
Dovzhenko's film *Earth*
(1930). A static portrait
shot

the movement uninterrupted.”[14]

When it came to the art of montage, Oleksandr Dovzhenko was not only on a par with well-known Russian directors, he even surpassed them in the accessibility and simplicity with which he applied this method. So, it remains not entirely obvious that he used the same montage method and belonged to the school of ‘Russian montage.’ This error of assumptions is very obvious in another quote from Roger Régent in a contemporary French publication: “Dovzhenko is Ukrainian. This doesn't get in the way of considering him one of the greatest Russian directors.”[15] Thus, the similarities and stylistic differences in the way that Ukrainian and Russian filmmakers, and Dovzhenko in particular, experimented seriously need more investigation.

Consciously or not, Dovzhenko's films bring the basic features of a Ukrainian worldview to the foreground. The filmmaker chose means of expression that emphasized key markers of a traditional Ukrainian worldview and raised issues of national culture and identity. The Ukrainian philosopher Ada Bychko singles out the most important ones in the Ukrainian mentality: anteism,[16] individualism, and existential cordocentrism, or focus on “heart.”

The *individualism* is inherent in the Ukrainian national character, combined with the notion of equality, respect for the individual and their freedom, and a rejection of despotism and absolute monarchy. At the level of worldviews, this trait is evident in the domination of *existential* motifs in Ukrainian philosophical thought...[17]

[14] R. Gering, *Iz Manchester Gardien* ot 11.IX.1930. *Russkij fil'm v sovetskom posol'stve. Zemlya* Dovzhenki. CDAVO Ukraïni. F. 1238. Op. 1. Spr. 174. Ark. 298. Quoted from O. Bezruchko, *Nevidomyi Dovzhenko*, Kyiv 2008, p. 53.

[15] R.R. (Roger Régent), *With Dovzhenko, painter and mise-en-scener*, “Pour Vous”, no. 90, August 7, 1930.

[16] The term “anteism” comes from a giant in Greek mythology called Antaeus, who drew his strength from constant connection with his mother Gaia, the earth.

[17] A. Bychko, *Ukrainska filosofïia. Doklasychna doba*, [in:] *Filosofïia. Kurs lektsii*, Kyiv 1994, p. 229.

Classical Ukrainian philosopher Hryhorii Skovoroda[18] considered reality to be a harmonious interaction among three worlds: the macrocosm in which all existing things live; the microcosm or humanity itself; and the symbolic world or the Bible. The human world, the microcosm, he wrote, “is no less deep than the larger universe, and in some sense even includes the latter.”[19] The roots of this Ukrainian individualism dominated by existential motifs are most fully reflected and embedded in philosophical works, including the classical era of Ukrainian philosophy.

“Cordocentrism” derives from the Latin word “cordis” or heart. The concept of a “philosophy of the heart” was introduced by Dmytro Chyzhevskiy.[20] A kind of existential borderline worldview, it took shape during the prolonged existence of Ukrainians at the edge of a hostile nomadic steppe and brought about “an acute poetic and lyrical perception of the natural and social world, the priority of heart over head.”[21] In the process of exploring the Ukrainian tradition of cordocentrism, Oleksandr Kulchytsky[22] proposed his own concept.[23] It appears that scholars not only agree on the definition of these features as inherent in the Ukrainian mentality, but they also see them as inextricably linked.

These key elements of the Ukrainian mentality are clearly reflected in the films of Oleksandr Dovzhenko. The very name of his classic, *Earth*, speaks for itself, and the theme is presented in all its traditional anteistic[24] fullness. As for the cordocentric and individualist existential mentality, this can be seen in his filming method, in his choice of narrative form, and ultimately in his approach to montage. Reinforcing this view is the fact that the director was distinguished as the founder of the tradition of Ukrainian poetic cinema during his lifetime.[25] One of the series of Dovzhenko’s articles, speeches and notes from his later period has a telling title, devised by the filmmaker himself: “I belong to the poetic camp.”[26]

[18] Hryhorii Skovoroda (1722–1794) Ukrainian philosopher, theologian, poet and pedagogue. One of the most prominent and respected figures in Ukrainian culture.

[19] A. Bychko, *Klasychna doba ukrainskoi filosofii*, [in:] *Filosofia. Kurs lektcii...*, p. 248.

[20] Dmytro Chyzhevskiy (1894–1977), a Ukrainian philosopher, culturologist, historian of philosophy and Slavic literature, literary critic, linguist and publicist, was an active member of the Shevchenko Scientific Society and the Ukrainian Free Academy of Sciences, as well as a member of the Croatian Academy of Sciences and the Academy of Sciences in Heidelberg.

[21] A. Bychko, *Ukrainska filosofia...*, p. 230.

[22] Oleksandr Kulchytsky (1985–1980), a Ukrainian psychologist and philosopher, was a member of the International Mediterranean Academy in Palermo, and deputy chairman of the International Academy of Sciences in Paris.

[23] O. Kulchytsky, *The foundation of philosophy and philosophical sciences*, Munich – Lviv 1995.

[24] Contemporaries even noted pantheistic tendencies in Dovzhenko’s films. In particular, G. Sadoul, *První výboje německého filmu*, [in:] *Dějiny filmu. Od Lumiéra až do dob současné*, Orbis – Praha 1958, p. 158.

[25] For more about the poetic nature of Oleksandr Dovzhenko’s work, see, for example: S. Prolietiev, *Nimetskyi kinoekspresionizm 1920-kh ta ukrainskyi kinematohraf*, [in:] *Ukraina – Nimechchyna: kinematohrafichni zviiazky*, Vinnytsia 2009, pp. 77–81; O. Rutkovskiy, *Folklor v systemi zhanrovo-siuzhetnykh zviiazkiv filmu pro suchasnist*, [in:] *Mystetstvo kino: Respublikanskyi mizhvidomchyi naukovyi zbirnyk*, Kyiv 1979, pp. 33–47; I. Briukhovetska, *Kino chasiv svoiei yunosti*, Kyiv 2008; and others.

[26] A. Dovzhenko, *Ya prinadlezhu k lageryu poeticheskomu*, Moskva 1967.

The synthesis of the Ukrainian traditional worldview, which was still natural in the early 20th century, and the bold avant-garde explorations in Dovzhenko's films led to an unexpected result. The same brilliant result can be seen in other arts: the international reaction to Alexander Archipenko in sculpture, Heorhiy Narbut in graphics, Vasyl Yermylvov in graphics and painting, and so on.

Oleksandr Dovzhenko's own worldview remains inseparable from Ukrainian culture in his films, even when he was making a film about collectivization or industrialization. In every frame, he broadcast the traditional Ukrainian mentality, while going beyond it, towards larger categories and meanings.

Ivan Kavaleridze. From sculpture to filmmaking

Before turning to filmmaking, Ivan Kavaleridze had produced several significant works as a sculptor. These gave him a reputation as a colorful, avant-garde experimentalist and a representative of the constructivist movement. The sculptor's worldview and his earlier experience as a make-up artist for filmmakers had a fundamental impact on Kavaleridze's formation as a director.

Kavaleridze's debut film *Downpour* (1929, VUFKU) was influenced by the first version of the play *Haidamaky* by the outstanding Ukrainian theater director Les Kurbas in the Berezhil theater. Since no copies of *Downpour* have survived, the only sources we have are the testimonies and assessments of the director's contemporaries.

Kavaleridze himself defined the film's genre in a very idiosyncratic way as "Etchings for a history of the Haidamaky era." As Kapelhorodska and Synko write,

The artist produced the drama of *Downpour* with the help of a free combination of what at first glance appeared to be separate, unrelated episodes and schemes, and demonstrated in this unusual way the potential of associative montage. Each of the six etchings that made up the film was saturated with meaningful content.[27]

Nevertheless, according to Dovzhenko, Kavaleridze "did not take the historical theme in all its real fullness, but rather created a summarized screen equivalent of the 18th century and gave each hero symbolic meaning." [28] Using montage that combines individual "etchings" that become an overview based on their scale, *Downpour* comes close to being an epic. Indeed, individual images in the film are truly epic, deliberately created by the director as highly symbolic in order to offer large-scale philosophical generalizations.

Kavaleridze's next film, *Perekop*[29] (1930, Ukrainfilm, also called *The Song of Perekop*) is a proper film epic. Since an epic involves a maximal generalization, where it is not specific individuals who act, but

[27] N. Kapelhorodska, O. Synko, *Ivan Kavaleridze. Hrani tvorchosti*, Kyiv 1995, p. 19.

[28] S. Zynych, N. Kapelhorodska, *Ivan Kavaleridze*, Kyiv 1971, p. 32.

[29] *Perekop*, meaning excavation, was a historic town in Crimea that was destroyed in 1920 located on one of the two links from Crimea to mainland Ukraine.

universal types, the key to this genre is large-scale scenes in which the role of the masses comes to the fore and the mass becomes the hero, replacing the image of a specific individual character.

In terms of plot structure, Zhukova and Zhurov point out that:

Perekop also had no overall plot or individualized artistic images. It came apart in separate, vividly made episodes that presented different sides of the class struggle during the civil war period, without being woven into a single whole.[30]

Typical of the genre, it thus consisted of broad images without any psychological development.[31] Oksana Musienko notes:

Perekop makes it clear that the director focused on metaphorical montage, combining in his unique style the powerful influences of expressionism while relying on the aesthetics of cubism and constructivism, something that was also seen in his sculptural works at that time.[32]

Kavaleridze's directorial approach to the use of shadows and light is the main basis for the way he structured frames, starting with *Downpour*. Leliukh writes: "The compositional structure of the frame is simple: leave in everything that works and draws the viewer's attention. Shine light on everything that is important and leave everything else into the shadows." [33] Indeed, the director "underscored what was important within the frame, leaving out everything that was redundant and secondary. He did not shine light on his heroes, but rather painted them with light, focusing only on what helped better express the idea underlying the film." [34]

The role of lighting had exceptional meaning in the structuring of frames in the director's later films as well. The starting point for this kind of experimentation was Kavaleridze's original observations when he worked as a make-up artist in the film industry. Even then, he noticed with great interest the way changes in lighting could alter a static object. [35] This revelation gave him the means to convey, with minimal effort, significant changes in an object: lighting made it possible for even an immovable object to move and change states, without actually changing. "Light and shadow on expressive faces and the plasticity of figures created internal movement and added believable dynamic to a frame that at first glance appeared static." [36]

Like Oleksandr Dovzhenko, Kavaleridze explored the compositional potential of the frame and mastered expressive staticity in his own way. In all the descriptions of *Downpour*, its noticeable staticity is compensated for by changes in the lighting. In some cases, lighting

[30] A. Zhukova, H. Zhurov, *Ukrainske radianske kinomystetstvo. Narysy. 1930–1941*, Kyiv 1959, pp. 17–18.

[31] Ibidem, p. 18.

[32] O. Musienko, *Kavaleridze – avanhadytst*, [in:] *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K.Karpenka-Karoho*, Kyiv 2013, Vyp. 12, p. 228.

[33] S. Leliukh, *Kinematohrafichnyi poshuk I.P. Kavaleridze u vidtvorenni heroichnoho mynuloho ukrainskoho narodu*, Kyiv 1970, p. 6.

[34] S. Zynych, N. Kapelhorodska, op. cit., p. 48.

[35] N. Kapelhorodska, O. Synko, op. cit., p. 17.

[36] S. Leliukh, op. cit., p. 6.

itself acts as an active force that moves the static object, providing it with the semblance of change and mobility – sometimes referred to as internal expression.

This meticulous work with lighting, in addition to all its other qualities, raised the pictorial quality and general artistry of the film to high art. Kavaleridze's very creative culture and taste is felt in the structure of every frame of the master's films. Hoseyko sums it thus:

Kavaleridze is an esthete who shapes his scenes with spotlights, like a sculptor with a chisel. The ultimate idea behind these technical combinations, the slow-motion filming, and other visual effects is to concentrate the sprawling episodes of the story. In this creative nebulousness, the heroes filmed by cameraman Oleksiy Kaliuzhnyi become monumental and complete unto themselves.”[37]

As a sculptor, Kavaleridze considered the plastic structure of the frame incredibly important. For example, *Downpour* was shot entirely in a pavilion, and for the episode entitled *Earth*, the director

[...] did not hesitate long. He ordered more

than 40 large and small chunks from the workshop made to look like earth. They were attached to the wooden surface in such a way that when the plow dug into them, they fell apart, just like large chunks of soil. As a result, the earth comes across as not just mighty, but actually alive. By changing the light and shadow along the edges of the chunks, Kavaleridze gave the movement of the falling earth, the floating plow and the powerful walk of the ploughman a single rhythm.[38]

Kavaleridze later wrote: “We also modified the horns of our oxen, making them steeper, and darkened the wool on their lower ribs and underbelly. The plow was taken from a museum.”[39] Moreover, Kavaleridze deliberately chose not to shoot outdoors, using instead the walls of a small pavilion as a studio. Inside these walls, another world, a cinematic one, was created in accordance with the director's vision.

Contemporaries Synko and Kapelhorodska describe Kavaleridze's methods:

He skillfully used the expression of convention. Filmed against a background of black velvet, the most standard features of the landowner lifestyle (a luxurious vase, a cozy armchair, an antique mirror, and so on) fail to take attention away from the individual in the frame and, instead, help to focus on the character's actions and concerns.[40]



Il. 4. Still from Ivan Kavaleridze's film, *Perekop* (1930). A frame structure in which the sky dominates

[37] L. Hoseyko, *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995*, Kyiv 2005, p. 49.

[38] S. Leliukh, op. cit., p. 6.

[39] I. Kavaleridze, *Sbornik statej i vospominanij*, Kiev 1988, pp. 91–92.

[40] N. Kapelhorodska, O. Synko, op. cit., p. 17.

In short, Kavaleridze combined a laconic, restrained narrative form with a minimum number of expressive means and a minimum number of objects in the frame. The director rejected a realistic narrative style, focusing instead on conventions, moving away from detailed reality and developing his theme, as much as possible, outside the bounds of a world oversaturated with objectivity.

In *Perekop*, Kavaleridze

no longer films an enlivened sculpture against black velvet, broadly using instead the open air and space, and using standard filming with spotlights for lighting. This emphasizes the movement of shadows and light and shadow even more, turning clouds, the sun and the air into actors in the film. By filming the intensity of movement of these natural spots of color in the frame and lighting the same scene in different ways, Kavaleridze recreates the mood and the atmosphere of plot in a very exciting manner.[41]

Even when he was filming outdoors, the director was not satisfied with the natural state of things. By enhancing shadows and light, he once more created a new reality.

Kavaleridze also explored the texture of the body and the human face as an important element in the plastic structure of the frame. He recalled choosing Stepan Shkurat, the plowman in *Downpour*: "I brought this 'back' specially from Poltava country, rejecting the deserving[42] 'backs' of Odesa. I brought in this ovenmaker from God knows where for the sake of his back, his hands, his soulful simplicity and warmth, and for the sake of his broad 'Mykula Selyanynovych' face." [43] Kavaleridze selected individuals for secondary roles no less meticulously.

Certain episodes in *Downpour* moved into openly avant-garde forms.

A village girl with pails on a cubist machine... On the screen, a collision between the conventional and the real. An accumulation of cubes and the villagers moving in different directions, armed and lit by restless beams of light. Kavaleridze composes all this into the frame, using double and triple exposures.

Suddenly, a whirl of cubes fills the entire screen, the speed of their movement increasing so much that it is possible to montage a transition from aristocratic horse-drawn carriages of the period of uprisings to automobiles



Il. 5. Stills from Ivan Kavaleridze's film *Perekop* (1930). Making use of the movement of artificial lighting outdoors

[41] Ibidem, p. 20.

[42] Meaning merited artists.

[43] I. Kavaleridze, op. cit., p. 91. Mykula Selyanynovych is a good-hearted giant from a peasant (*selianyn*) background, a folk hero similar to Paul Bunyan.



Il. 6. Still from Ivan Kavalieridze's film *Perekop* (1930). An expressive multi-level frame structure

in which the bourgeois flee the revolutionary proletariat.[44]

The elements of cubist aesthetics that were apparently present in *Downpour* were, naturally, close to Kavalieridze as a sculptor, but led to complete incomprehension on the part of viewers.[45] The author used these radical expressive means to illustrate broad historical statements.

Rebellion... a peasant uprising... in that same (30 × 20-meter) pavilion, in the chaos of moving cubes, columns of armed peasants move under spotlight beams that sweep rapidly in different directions. This creates the impression of a powerful flood of insurgents... Changing epochs, revolutionary cataclysm: in the flow of rebels, the surfaces of the cubes suddenly become clearer, spinning the wheels of carts, carriages and the coaches of aristocrats fleeing the uprising... The cubes spin faster and faster, their speed growing so much that it's possible to transition from the coaches rushing in the 18th century, to the cars of the bourgeoisie fleeing the proletarian revolution in the 20th century... Meanwhile, the spotlights by turns illuminate this fast-flowing stream and throw it into deep shadow...[46]

These extensive quotes testify to just how extraordinary *Downpour* was. Kavalieridze never resorted to such radical experimentation again in his later films.

The director's main field for experimentation later became cinematic reality. Transformed compared to actual reality and creatively reinterpreted, it appeared in a form that was familiar to Kavalieridze: sculptural and textured. The director began to work with this form, mainly using lighting to create the form and texture he wanted. The idea of reinterpreting the object being filmed even before the shooting process began was not a random discovery, but a very conscious choice.

Leonid Skrypnyk on the formal composition of frame and rhythm

Among the Ukrainian directors of the 1920s, no one was able to formulate their experimental practices into a theory. However, Leonid Skrypnyk's work makes it possible to understand these artistic cinematic explorations as manifested[47] in the films VUFKU sponsored.[48] His 1928 *Essays on a Theory of Cinema Art* presented a theory of cinema by a Ukrainian scholar for the first time.

[44] S. Leliukh, op. cit., p. 7.

[45] S. Zynych, N. Kapelhorodska, op. cit., p. 51.

[46] I. Kavalieridze, op. cit., p. 93.

[47] B. Nebesio, in *The Silent Films of Oleksandr Dovzhenko: A Historical Poetics*, Ph.D. thesis, the University of Alberta, 1996, compared Dovzhenko's practice to the theoretical research of Leonid Skrypnyk and other Ukrainian scholars, an approach that appears to have been quite justified.

[48] Skrypnyk's theoretical work is clearly connected to the experimental practices undertaken under VUFKU. This studio was essentially a holistic organism that provided a productive environment, a kind of cinematic incubator. For more, see: L. Naumova, *Film M. Shpykovskoho "Khlib". Tendentsii i vplyvy*, "Naukovi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni IK Karpenka-Karoho" 2017, no. 20, p. 108.

It makes sense to consider one of the aspects meticulously researched by Skrypnyk: the formal composition of the frame, which clearly occupies a prominent place in the works of both Dovzhenko and Kavaleridze. In films with evident literary content, the composition and montage need to be subordinate to the overall content of the frame and to serve it. When there is no literary content, the composition itself becomes one of the main elements determining the content of the film.

As Skrypnyk writes,

The goal of a film's composition should be to instill in the viewer a sense of understandable and appropriate movement that is in an organic and harmonious relationship with all other movement and with the immutable elements of the composition. This dominant movement must be structured in strict complementarity with the narrative purpose of that particular section of the film and based on a specific established rhythm as well. [49]

When considering composition in art, rhythm can technically be divided into dynamic rhythm and static rhythm. Dynamic rhythm is characteristic of all arts that develop over time. Static rhythm is more typical of easel arts. Although dynamic rhythm is natural for filmmaking, it should still make use of both types of rhythm.

The radical explorations of Oleksandr Dovzhenko and Ivan Kavaleridze bring static rhythm to the foreground. Where dynamic rhythm is a relative concept, static rhythm is essentially a notional concept, because rhythm itself is directly related to time and it's impossible to imagine rhythm existing outside the flow of time. Even so, this cannot be entirely applied to film. By defining cinema as an art that develops over time, Skrypnyk notes that the passage of time is a necessary attribute for cinema. This means that even staticity in a film has a flow.

Skrypnyk himself refers to the theoretical explorations of architect Moisei Ginzburg, a Constructivist theorist and leader, who wrote:

The drawn line is a result of the gradual movement of a point that changes its location in space. But once the line is depicted, the movement has already stopped, and for us who look at the drawn curve, there is no understanding of the achievement of that active motion. And yet, we perceive the familiar feeling of rhythm from this curve in such a way that the element of movement must exist. Indeed, the rhythmic enchantment that appears when the curve is perceived can be explained by the fact that every time when we glance its way, we imaginatively repeat the gradual movement of the point that once really carried out this active movement. [50]

Skrypnyk defines this rhythm as a "conceptually imagined dynamic," since the dynamism of this rhythm is present in the imagination of the viewer. Moreover, "static" rhythm can also be felt in the process of perceiving an object, due to the impossibility of perceiving in their entirety objects that are very large:

[49] L. Skrypnyk, *Narysy z teorii mystetstva kino*, Kharkiv 1928, p. 50.

[50] M. Ginzburg, *Ritm v arhitekture*, Moskva 1923, p. 13.

As the eye moves along a line consisting of a large number of windows placed next to each other in proper order in a proper line, it creates a dynamic rhythmic impression... I propose calling this 'static rhythm,' since it belongs to a static object or 'perceptually imagined dynamic rhythm.'^[51]

Skrypnyk posits that there are several types of dynamic rhythm, as well as several types of static or "imagined dynamic" rhythm. All these types of rhythms matter in the process of composing a film frame. The most difficult task faced by a filmmaker lies in eventually fusing all the varieties of imagined dynamic rhythms with all the varieties of real dynamic rhythms. Based on Skrypnyk's ideas, rhythm is no longer an abstract concept and becomes a concrete and substantive element of composition. It follows that the further construction of the film depends on it as the most basic and smallest component.

In conclusion, the features of Ukrainian cinema of this early period include conveying emotional states on the screen in parallel with experiments in montage and frame composition, as in Oleksandr Dovzhenko, and experiments with lighting and the plasticity of the frame in Ivan Kavalieridze. Leonid Skrypnyk's theory of cinema at the time treats these experiments and explorations of Ukrainian filmmakers as part of the rhythm-making process in film.

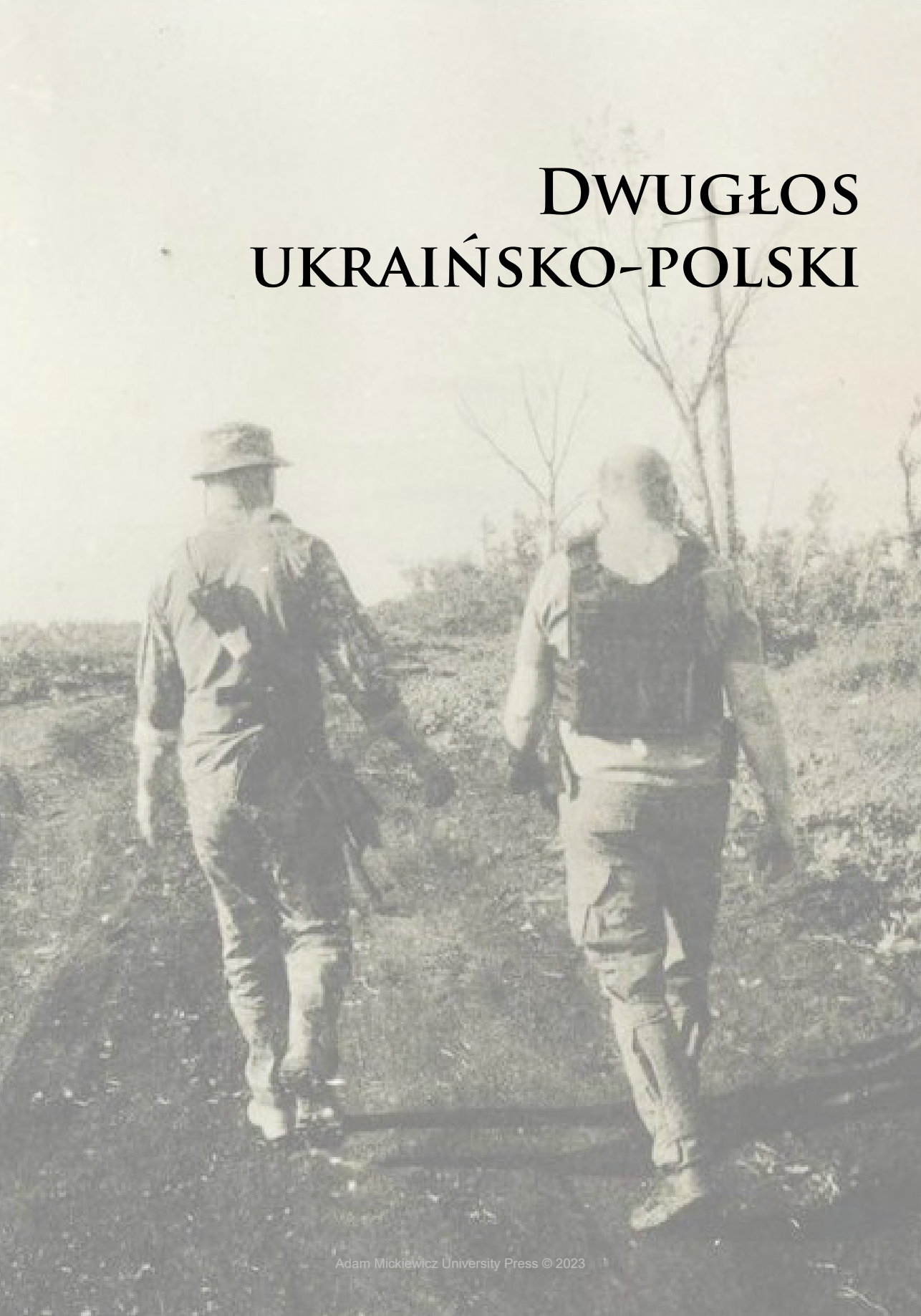
Ultimately, the explorations of these Ukrainian filmmakers and film theorists cover a broad range of issues. The priority in the 1920s was national themes and how to convey them on the screen. Ukrainian directors mastered the epic narrative form, explored the use of lighting and its artistic possibilities, and worked with rhythmic constructions both at the level of the individual frame and at the level of individual scenes. At the same time, Ukrainian film theorists developed a concept of film as a new art.

BIBLIOGRAPHY

- Kapelhorodska N., Synko O., *Ivan Kavalieridze. Hrani tvorchosti*, Kyiv 1995
 Kavalieridze I., *Sbornik statej i vospominanij*, Kyiv 1988
 Nebesio B., *The Silent Films of Oleksandr Dovzhenko: A Historical Poetics*, Ph.D. thesis, the University of Alberta, 1996
 Papazian E.A., *Offscreen Dreams and Collective Synthesis in Dovzhenko's Earth*, "The Russian Review" 2003, no. 62(3), pp. 411–428
 Perez G., *All in the Foreground: A Study of Dovzhenko's "Earth"*, "The Hudson Review" 1975, no. 28(1), pp. 68–86. <https://doi.org/10.2307/3850551>
 Skrypnyk L., *Narysy z teorii mystetstva kino*, Kharkiv 1928
 Zinych S., Kapelhorodska N., *Ivan Kavalieridze*, Kyiv 1971

[51] L. Skrypnyk, *Narysy z teorii...*, p. 55.

DWUGŁOS UKRAIŃSKO-POLSKI





Cinema and Polish-Ukrainian Relations Between the 1990s and 2010s

ABSTRACT. Krupnyk Liubov, *Cinema and Polish-Ukrainian Relations Between the 1990s and 2010s*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 211–226. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.13>.

The article reviews the role of feature films that recreate the conflictual relations of the shared history which Poland and Ukraine look at from significantly different vantage points. It analyzes these films' influence on Polish-Ukrainian relations, as well as the results of the Polish-Ukrainian dialogue. Using examples of Polish films that were commercially successful – *With Fire and Sword* by Jerzy Hoffman (1999) and *Volyn* by Wojciech Smarzowski (2016) – the article traces how cinema can articulate the problems of shared history that exist in the collective memory, and what kind of results it brings.

KEYWORDS: dialogue, historic memory, film, conflict, Polish-Ukrainian relations, reconciliation, tragedy, film *With Fire and Sword*, film *Volyn*, Jerzy Giedroyc, Jerzy Hoffman, Wojciech Smarzowski, Bohdan Stupka

Universal appeal and photographic realism are immanent to cinema, thus providing a substantial advantage in the retranslation of information. Yet watching a movie is not just about learning – it's a process during which the viewer enters the field of action of the movie, and easily accepts the visualized information.

If it is a film related to historic memory, then, in addition, it involves an interpretation of the past. The French historian Pierre Nora believes that it is important how we use the past for present-day needs: "History is always a problematic and incomplete reconstruction of what no longer exists." At the same time, memory, "because of its sensual and magic nature, gets along only with those details that it finds convenient." [1] There is an opinion that one cannot study history by watching historical films, and yet they are a highly effective instrument for getting interested oneself, or others, in this history.

This article attempts to analyze movies that enjoyed the box office success and that deal with the shared Polish-Ukrainian history. Those are Jerzy Hoffman's *With Fire and Sword* (1999) and *Volyn* by Wojciech Smarzowski (2016). It is worth mentioning that in Ukraine, unfortunately, there has not yet been a film that would raise the question of Polish-Ukrainian relations which would be a box office success.

An important feature of the two films mentioned above is that they are both grounded in literary and historical data that have caused resentment in Polish-Ukrainian relations. Both in Poland and Ukraine,

[1] P. Nora, *Problematika mest pamyati, Franciya-pamyat*, Sankt-Peterburg 1999, <https://mipt.ru/>

education/chair/philosophy/upload/6ec/nora1-ar-ph7asfoow.pdf (accessed: 15.07.2023).

there still exist quite sharp visions of interpretations of this shared history. With regard to that, the Polish politician and historian Jacek Kuron (1934–2004), who was a tireless mediator between the two nations, noted: “Polish-Ukrainian memory is stained with bloodshed on both sides; both sides remember it, and they will remember it for a certain amount of time.”[2] Therefore, “[...] the truth about Polish-Ukrainian relations should be uncovered very skillfully, professionally. Otherwise, you are at risk of a defence mechanism.”[3] Yet “demanding from others to admit their faults is a bad way of having a dialogue. Each side should talk about its own faults.”[4]

With Fire and Sword is the screen version of the first part of the trilogy written by Henryk Sienkiewicz, the classic Polish writer and the first ever Polish Nobel Prize laureate (1905). This trilogy appeared between 1884–1888, when the Republic of Poland was destroyed and partitioned by Russia, Austria, and Prussia, thus reading it was a consolation for Poles. The novel is based on historical data from the 17th century, and it depicts the events that took place in 1648–1651. Back then, in Ukraine, which was a part of the Republic of Poland, a mighty Kozak-peasant uprising exploded under the leadership of nobleman Bohdan Khmelnytsky, who would later become the first Hetman of The Ukrainian Kozak State, or Hetmanate (1649–1764). That uprising significantly challenged the power of the Polish Republic. Very soon after that, at the end of the 18th century, mutually weakened by their combat, both Ukraine and Poland fell prey to the Russian Empire. For Poland, this was the beginning of the catastrophe.

Yet such an interpretation of history as the one presented in Henryk Sienkiewicz’s novel *With Fire and Sword* was not approved by Moscow. In 1654, Hetman Bohdan Khmelnytsky signed a Moscow-Ukrainian pact, the Pereiaslav Agreement, which resulted in a gradual absorption of the Hetmanate by the Moscow State. For this reason, he was interpreted as being one of the biggest heroes who had liberated Ukraine from Poland and incorporated it into Russia. Since Poland and Russia interpreted those historical events differently, it was understandable that the idea of screening *With Fire and Sword* did not stand a chance. The war of Poles against Kozaks and thus – according to a simplified yet still existing notion – Ukraine did not fit the thesis of Polish–Soviet friendship transferred to the previous centuries. However, Hoffman successfully created the screen adaptations of the two subsequent parts of the trilogy by Henryk Sienkiewicz – *Colonel Wolodyjowski* (1969) and *The Deluge* (1974).

In the propaganda of the Polish People’s Republic up to 1944, there co-existed a thesis about friendship with all the peoples of the Soviet Union, including Ukraine, and the sinister activity of the UPA, which in Polish cinema, especially in the 1960s, was distinctly identified

[2] J. Kuron, *Poliaky ta ukraintsi: vazhkyi dialoh*, Kyiv 2012, p. 177.

[3] Ibidem.

[4] Ibidem.

with the Nazis. An example of it would be *The Artillery Sergeant Kalen* [*Ogniomistrz Kaleń*] (1961) by Ewa Petelska and Czesław Petelski, based on Jan Gerhard's novel *Łuny w Bieszczadach* [*Echoes in the Bieszczady Mountains*]. This film is about a soldier in the People's Army, who in 1946, together with his battalion in Bieszczady, is at the epicentre of fight against the Ukrainian anti-communist underground. Notably, at least two generations of Poles were coming of age under the influence of such propaganda movies. "In the post-war years, the image of Ukrainians was based on communist propaganda, which [...] justified Operation Vistula (forced mass resettlement of Ukrainians to the Recovered Territories during April – July 1947). This matter looks even more complicated because during the Communist era, historical facts were purposefully distorted while factual and objective discussions or research were non-existent. Their time came only after 1991, and this process has been going with difficulties, which, till this day, have a negative effect on political and civil dialogues." [5]

At the same time, under communist censorship, Henryk Sienkiewicz's trilogy – *With Fire and Sword* (1884), *The Deluge* (1886), and *Pan Wolodyjowski* (1888) – were highly popular in the Polish People's Republic. George G. Grabowicz, Professor of Ukrainian Literature at Harvard University, stated:

The role of Sienkiewicz in the history of the Polish understanding of Ukraine is considerable. [...] he established and 'historically justified' all the negative stereotypes about Ukraine and Ukrainians within Polish society, thus harming the relations between two neighbouring nations. [...] During the era of Romanticism, Ukraine and its history were a symbolic key for learning about Poland's fortunes and misfortunes. [6]

Jacek Kuron noted that "Jerzy Hoffman, while filming the movie, tried to break down this stereotype, yet he did not completely succeed." [7] Tadeusz Lubelski, a Polish film historian and theorist, underlined that the stereotype of a Ukrainian as an enemy in *With Fire and Sword* has its historical roots, yet it is harmful now, and that is why it is necessary to do everything possible to break it. "Hoffman has done a lot to this end but not enough for the viewer to get enough arguments to understand the Polish-Ukrainian conflict and pick a side in it." [8]

An iconic Paris-based periodical "Kultura" played an important role in Polish-Ukrainian dialogue and in tackling negative stereotypes by starting a new rubric called *Ukrainian Chronicle* in May 1952. It is important that those involved were Ukrainian intellectuals who conveyed a Ukrainian vision to Poles via the pages of *Kultura*. Bohdan Osadczyk

[5] K. Endrashchik, *Transformaciya obraza ukraincov v glazah polyakov*, <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-obraza-ukraintsya-v-glazah-polyakov/viewer> (accessed: 15.07.2023).

[6] H. Hrabovych, *Hrani mifichnoho: obraz Ukrainy v polskomu y ukrinskomu romantyzmi*, [in:] *Do istorii*

ukrainskoi literatury: Doslidzhennia, ese, polemika, Kijów 1997, p. 181, <http://litopys.org.ua/hrabo/hro8.htm> (accessed: 20.09.2022).

[7] J. Kuron, op. cit., p. 180.

[8] T. Lubelski, *Projekty człowieka z szablą w rękę*, "Tygodnik Powszechny" no. 8, February 21, 1999, p. 9.

(1920–2011), a professor of political science at the Free University of Berlin, was the most influential expert on Ukrainian matters. He was born in Kolomyia and later on moved with his parents to the suburbs of Krakow. He graduated from Berlin University and therefore he was well versed in the complicated spectrum of people's relations within the multicultural region of Eastern Europe. In 1950 he got acquainted with the editor of "Kultura", Jerzy Giedroyc (1900–2000), and this resulted in their close and fruitful collaboration in the field of Polish-Ukrainian understanding that lasted for almost half a century. Notably, the 1952 "Kultura" issue where the *Ukrainian Chronicle* appeared for the first time wrote about Sienkiewicz's historical novel *With Fire and Sword*: "The Polish writer, while creating his novel, decided to settle accounts with the Ukrainian national revolution of 1648. That is why the revolution stopped being a revolution for Sienkiewicz but became a 'blind riot of the blind plebs,' of wild disorganized elements, which have ruined the stone walls of Western chivalry in Europe's East – the Polish Rzeczpospolita – in the name of vengeance and robbery. Khmelnytsky himself, as described by Sienkiewicz, was guided only by revenge for his personal grievances. Sienkiewicz's descriptions of Polish knights, statesmen, representatives and heroes of the cult of honor of the Rzeczpospolita look quite different." [9]

Considering the great influence of "Kultura" (which was smuggled into the Polish People's Republic) on the Polish society, this conveying of a different point of view on Polish-Ukrainian relations by moral authorities and intellectuals played a role with regard to a relatively small, yet sense-making group of Polish society. Painstaking work for half a century on pages of "Kultura" resulted in a very important moment: at the turn of the 1980s and 1990s, leading Polish and Ukrainian politicians were good allies and friends while fighting with the Soviet empire for the independence of their own countries. Those ideas were popular within intelligentsia circles. Polish filmmaker Jerzy Hoffman belongs to that part of Polish intelligentsia which could be called the disciples of Jerzy Giedroyc in the matter of Polish-Ukrainian understanding. He announced his intention to film the first part of the trilogy, *With Fire and Sword*, in 1997, against the background of political rapprochement between Poland and Ukraine. Jerzy Hoffman stated: "I have not made *With Fire and Sword* to harm Polish-Ukrainian relations but to improve them." [10]

The film appeared when, in the context of a high-level political dialogue, a joint statement was signed by the Ukrainian president Leonid Kuchma and the Republic of Poland's president Alexander Kwasniewski on 21 May 1997. It was titled *Toward Understanding and Unity*, and it contained the following lines: "Ukraine and Republic of Poland will make efforts so that the consciousness of young Ukrainians

[9] *Kronika polsko-ukraińska*, "Kultura" 1952, nr 5/55, p. 127.

[10] M. Wojcechowski, *Owacja zamiast skandalu*, "Gazeta Wyborcza", October 25, 1999, p. 16.

and Poles would not be encumbered by memories about the tragic period of shared history. May the next generations live in a shared European home that will be free from bias and distrust.”^[11] In 2002, President Alexander Kwasniewski officially condemned Operation Vistula, which was organized by the Communist powers of the Polish People’s Republic in 1947, and which implied the forceful removal of over 140.000 Ukrainians from the south-eastern part of the Polish People’s Republic. In July 2003, President Kwasniewski and President Leonid Kuchma issued a joint statement, *On reconciliation on the 60th anniversary of the tragic events in Volhynia*. They said: “We cannot either change this history or deny it. We can neither silence it nor justify it. Instead, we should find courage in ourselves to accept the truth in order to call a crime a crime; since we can build the future only on respect towards the truth.”^[12] That was an attempt, on the political level, to untie the Gordian knots that have left bloody trails in the historical memories of both nations,^[13] and which were related to the events in Volhynia and Eastern Halychyna, when Ukrainian-Polish military hostilities resulted in ethnic cleansing among the civilians. This joint Polish-Ukrainian statement underlined the following: “Both nations have suffered great losses. The fate of Polish population of Volhynia in 1943–1944 was especially tragic.”^[14]

A symbolic event in Polish-Ukrainian relations took place on 24 June 2005, when the Cemetery of Eaglets, or Memorial Complex of the Polish military burials of 1918–1919 was opened at the Lychakiv Cemetery in Lviv. Both Polish and Ukrainian presidents participated in that event. Moreover, on 8 July 2013 another joint statement by the presidents of Poland and Ukraine was issued regarding the 70th anniversary of the tragic events in Volhynia. Bohdan Osadczuk, a visionary of Polish-Ukrainian understanding, wrote in 2004 about those political steps towards each other: “Never before in the history of Polish-Ukrainian relations were there so many elements of consent and cooperation, and so few factors of disagreement and confrontation.”^[15]

In this context, Jerzy Hoffman, the director of *With Fire and Sword*, emphasised: “I would be a criminal if I tried to use the tomahawk of war between Poland and Ukraine – that’s impossible to imagine. We know what the Polish-Ukrainian wars have brought. Today, luckily, we are neighbours, two independent and sovereign countries. And before

[11] *Spilna zaiava Prezydentiv Ukrainy i Respubliki Polshcha “Do porozuminnia i yednannia”*, https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/616_005#Text (accessed: 20.09.2022).

[12] *Spilna zaiava “Pro prymyrennia u 60-u richnyt-siu trahichnykh podii na Volyni”*, *Golos*, 15.07.2003, <http://www.golos.com.ua/article/242813> (accessed: 15.07.2023).

[13] K. Jędraszczyk, *Mechanizm upolitycznienia przygotowań do obchodów 60. rocznicy wydarzeń na*

Wołyniu – wydarzenia z 1943 roku w dyskursie politycznym 2003 roku, <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/8921/1/jedras.pdf> (accessed: 15.07.2023).

[14] *Spilna zaiava “Pro prymyrennia...*

[15] W. Konończuk, *Gedroń i Osadczuk, czyli o przełamywaniu niemocy*, https://www.academia.edu/43252611/Giedroyc_i_Osadczuk_czyli_o_prze%C5%82amywaniu_niemocy (accessed: 20.09.2022).

we join Europe, we need to think of how we would shake hands.”[16] The filmmaker tried to implement those intentions as much as he could. An important final chord of Jerzy Hoffman’s *With Fire and Sword* (1999) are words that should have warned of the mistakes that would be repeated more than once in the history of relations between Poles and Ukrainians: “Wars have lasted for a long time. The Rzeczpospolita has been devastated; Ukraine has been devastated. Hatred has grown into the hearts and poisoned brotherly blood. In 150 years, Russia’s Tsarina Catherine II has conquered the Crimean Khanate, abolished the Zaporizhzhia Sich, and played the decisive role in the demise of the Rzeczpospolita.” Film reviewers rightly noted that Jerzy Hoffman’s perception of the Polish-Ukrainian union was based on recognizing the constant shared threat from Russia.”[17]

Responding to these new accents in *With Fire and Sword*, the Ukrainian writer Yurii Andrukhovych noted:

Do you remember the mind-blowing expression ‘History could have been different’? The feeling that it could have been different, as strange as it was, did not leave me during the Jerzy Hoffman’s film... But I would like to thank him, Jerzy Hoffman, right now for this feeling, for awakening it, and for me having it. [...] for the aching sensation of different historic possibilities, for bitterish taste of the unfulfilled, for the wide format, and steppe colours. Yes, those are the steppes of Europe that do not exist anymore; that’s the lost magical Ukrainian, Ukrainianish, space, and it was him, Jerzy Hoffman, who has reminded me, a Ukrainian, about that. The film becomes ‘pro-Ukrainian’ with regard to its subject matter. Since nobody has filmed anything on this topic for the longest time in our country, it is good that it was done in Poland, and even better yet that it was not done in Russia... And another thing – the music: these enriched symphonized arrangements of several Ukrainian motifs – it was done deliciously and magnificently... I have not seen a good Ukrainian film for a hundred years, and a Ukrainian film in good Ukrainian language – longer still.[18]

It is worth noting that the correspondence between Bohdan Osadczyk and Jerzy Giedroyc – those architects of Polish-Ukrainian understanding – in June 2000 contains a somewhat different point of view on this film. As Bohdan Osadczyk wrote from Berlin: “On Monday, there is a premiere of *With Fire and Sword* here. I do not know if Sir has seen it. I did not like it, since there is too little of the steppes and too much of Zagloba’s talking, of drinking, and fighting. I have to go, for they make it as a sign of friendship.”[19] Bohdan Osadczyk wrote on 26 June 2000: “If I were not to go, they would say that I am boycotting a Polish-Ukrainian collaboration.”[20] Jerzy Giedroyc replied to that

[16] L. Krupnyk, *Kulturna dyplomatiia Bohdana Stupky*, Den, 27.08.2020, <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/kulturna-dyplomatiya-bohdana-stupky> (accessed: 15.07.2023).

[17] *Owacjã i łzami*. “Ogniem i mieczem” w Kijowie, “Gazeta Wyborcza”, October 25, 1999, p. 1.

[18] Y. Andrukhovych, *Zabavy z vohnem i mechem*, “Krytyka” 1999, no. 9(23), p. 29.

[19] *Korespondencja 1950-2000, Jerzy Giedroyc, Bohdan Osadczyk*, compilation B. Berdychowska, M. Żebrowski, Wojnowice 2019, p. 898.

[20] *Ibidem*, p. 899.

on 27 June 2000 with a single sentence: “Since when is *With Fire and Sword*, even if forged, proof of the Polish-Ukrainian collaboration?”[21] And Bohdan Osadczuk replied the same day:

I had to go to the premiere of *With Fire and Sword* at the Berlin Academy of Arts [...] I always argue with Berdychowska, who likes this film... Khmelnytsky played by Stupka is bearable. There are several good historical fragments, for example, the Battle of Zhovti Vody... Despite everything, despite our refined taste and distaste, this film plays a positive role. Sienkiewicz got punched with kitsch in his navel, and I am afraid – or I am rather delighted – that he will not survive this ‘historical’ defeat. And this is the positive role of Hoffman’s not so deep piece of work. For people do not read trilogies, they flock to the cinema instead.[22]

Interestingly enough, Andrej Wajda, a classicist of Polish cinema, liked this film, according to Bohdan Osadczuk: “Wajda is here at the film festival. Upon seeing *With Fire and Sword*, he stated that this is [...] quite a nicely done epic, which presents the Kozaks and Khmelnytsky more favorably than Sienkiewicz did. The Ukrainian actors, in his opinion, acted the best.”[23] For, apart from the Polish actors, several Ukrainian artists appeared in the film.

In the spring of 1997, before filming started, Bohdan Stupka, a leading Ukrainian actor, who played Bohdan Khmelnytsky in the film, confessed to the following:

I have agreed to play in the film that is about a tragedy of two nations – Ukrainian and Polish [...]. I see Khmelnytsky as a strong, highly educated son of Ukrainian people, a talented commander, and a brilliant diplomat. He was able to sense the hopes of the Kozak-peasant masses, lean on them, and become a truly national leader, a figure of the world scale. That’s who he will be in my performance... The main condition under which I participate in this film is Hoffman’s respect for the history of my people and for this great historical figure. The film director promised that, and he proved it with his screenplay. I trust him, and I agree with him that if we do not talk reasonably and benevolently about those times, then there will be a chance left to those who will try to talk unreasonably and maliciously. Let’s not forget that Sienkiewicz’s novel and Hoffman’s screen version of it are conceptually different things.[24]

Bohdan Stupka also encouraged Hoffman to insert a dialogue into the screenplay. This dialogue between a Pole, Jan Skrzetuski and a Ukrainian, Bohdan Khmelnytsky, is not from Henryk Sienkiewicz’s novel:

Would the thousands follow me if I thought only about myself? Look at what is going on in Ukraine – who is happy here? The magnates, a bunch of gentry. They have land, they have freedom. And what about the rest?... What gratitude does the Zaporizhzhian Army have for shedding its blood while defending the Rzeczpospolita? Where are the Kozaks’ privileges? They

[21] Ibidem, p. 900.

[22] Ibidem, pp. 901–902.

[23] Ibidem, p. 845.

[24] Bogdan Stupka, eds. V. Mel’nichenko, A. Ovsyanikova, Moskva 2011, pp. 334–335.

would like to turn the free Kozaks into serfs. I want to fight not against the King but against them. The King is our father, the Rzeczpospolita is our mother... It's not me who tortures the mother – it's them, the magnates. If not for them, the Rzeczpospolita would have not two, but three nations and thousands of faithful swords again the Turks, Tartars, and Muscovites... I do not want to fight again the Rzeczpospolita. May they return our rights, and I will send the Tartars away.

Therefore, the film clearly articulated the position of the Ukrainian revolution leader Bohdan Khmelnytsky, who expressed the reasoning of the Ukrainians, their views on why they rose against the magnates of the Rzeczpospolita.

Yet there was a certain escalation of fervor in Ukraine around Bohdan Stupka's possible participation in this film. There was a discussion at the Kyiv House of Cinema prior to the Ukrainian premiere. Around twenty film critics, historians, philosophers, literary critics, writers, and playwrights who had opposing points of view on the film participated in that discussion. Yet the risk taken by Jerzy Hoffman and Bohdan Stupka paid off. The film was successful both overseas, in Poland, and in Ukraine. It was not just an artistic success but also a success in the realm of building bridges of understanding between two nations at the turn of the third millennium.

On the verge of the Ukrainian premiere at the Palace 'Ukraina' on 23 October 1999, "Gazeta Wyborcza" published a short article by the Ukrainian critic Serhiy Vasyli'iev titled *The Scandal is Postponed*. In it, he noted that when Jerzy Hoffman announced in the fall of 1997 his intention to film the first part of the Henryk Sienkiewicz trilogy – the one that is perceived in Kyiv as anti-Ukrainian – a tempest of the Philippics and protests broke out in the national-patriotic press. Some quick-tempered publicists did not hesitate to call Bohdan Stupka a traitor. The public, therefore, readied themselves for quite a scandal. Yet the critics who watched *With Fire and Sword* in Poland,

[...] pointed to the language of Hoffman's film as being moderate and full of respect toward Ukrainians. The information that more viewers in Poland have watched *With Fire and Sword* than *Titanic* is, therefore, more important for the Kyivan audience than the scandal. This means that Eastern European cinema is capable of creating films that are not worse than Hollywood ones. And such a claim is especially pleasant for Ukrainian moviegoers.[25]

Seven million people watched the movie, and that was a great success. It should be taken into account that beyond Poland, in particular in Ukraine, few people are familiar with Henryk Sienkiewicz's novel. The Polish publicist Bogumila Berdychowska noted:

I am convinced that Hoffman's film can play a particularly remarkable role in changing the opinions of ordinary Poles towards the shared Polish-

[25] S. Wasiljew, *Skandal się oddala*, "Gazeta Wyborcza", October 20, 1999, p. 14.

-Ukrainian past. Dozens of publications in the press have not done as much for breaking down stereotypes about Ukraine as the screen version of *With Fire and Sword* can do. [...] Hoffman's film, as one Ukrainian intellectual has put it, allows Poles to be proud of being Poles, and Ukrainians, Ukrainians.[26]

The publicist Piotr Wojciechowski underlined that Hoffman tried to counterbalance the rational arguments and faults of both sides.[27]

After the premier in Kyiv, "Gazeta Wyborcza" wrote on 25 October 1999 that all the 3,500 seats of the Palace 'Ukraina' were filled. The audience was fascinated with the film, and, after it ended, there was an ovation for Jerzy Hoffman.[28]

Yuri Shevchuk, the founder and Head of the Ukrainian Film Club at the Columbia University, watched this film in the USA:

Let's imagine this: a contemporary film about Ukraine and Ukrainians, in the Ukrainian language; generously equipped with such mandatory features of a box-office success action film as a big budget, starring actors of the first magnitude, and an unordinary resonance at home, as well as abroad. Such a movie has not yet been created in Ukraine during the independence years. Yet this unlikely combination can wholly describe the most recent film by the Polish director Jerzy Hoffman, *With Fire and Sword*. Several aspects of this film at once could have greatly intrigued the Ukrainian audience. That would be the extremely interesting literary material. That would also be that Bohdan Khmelnytsky – not a peripheral role, as some publications in Ukraine claimed – was played by a leading Ukrainian actor, Bohdan Stupka. That would also be blatant aiming at the Oscars, which is what Jerzy Hoffman said on March 18th this year, at a press-conference for the film's New York premiere. That would also be the scale of the film production: the budget of *With Fire and Sword* is the largest in the history of Polish cinema, almost eight million dollars. [...] despite the chaotic organization of screening *With Fire and Sword*, high ticket prices – between \$15 and \$20, while the regular prices are \$5–\$9 – in small cinemas, 12,000 people have watched the film in the New York metropolitan area over three weeks. In the city itself, it was screened at the only place – the Fairview with 300 seats.[29]

Yet, despite the expectations, this film was not nominated for the Oscars from Poland – the award went to *Pan Tadeusz* by Andrej Wajda, and Polish intellectuals are still critical in their assessment of this version brought to the big screen. Both Jerzy Hoffman and Bohdan Stupka received awards in Poland and Ukraine, and that was perceived as a gesture of Polish-Ukrainian affection. In 2000, Jerzy Hoffman received the Order of Merit III class, as well as the Medal of the Parliament of Ukraine. That same year, for his role of the Ukrainian Hetman Bohdan Khmelnytsky in *With Fire and Sword*, Bohdan Stupka was awarded the Officer's Cross of the Order of Polonia Restituta following

[26] S. Zawisliński, *Filmy, wojny i rozróby. Rozmowy z Jerzym Hoffmanem*, Warszawa 2011, p. 217.

[27] P. Wojciechowski, *Hoffmanowi na odsiecz*, "Tygodnik Powszechny" 1999, no. 8, p. 1.

[28] *Owacjā i lzami...*

[29] Y. Shevchuk, "Ogniem i mieczem" yak chynnyk ukrainskoi kultury, "Krytyka" 1999, no. 9(23), p. 25.

his nomination for the Best Supporting Actor. That same year, in Poland, he received the ‘Distinguished for Tolerance’ medal. And in 2008, Jerzy Hoffman created a four-part documentary *Ukraine – The Birth of a Nation*. He was inspired by the book *Ukraine is Not Russia*, written by the Ukrainian President, Leonid Kuchma, in 2003.

While *With Fire and Sword* was successfully screened in Ukraine, and it played its role in improving the Polish-Ukrainian dialogue, the film *Volyn* by Wojciech Smarzowski provoked the opposite reaction. It premiered in Poland on 7 October 2016. The screening in Kyiv organized by the Polish Institute was scheduled for 18 October 2016 but was cancelled on the recommendation of the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine. The film was eventually banned from being screened in Ukraine.

Wojciech Smarzowski said:

The scenario has appeared as a result of combining written stories, literature, historical works, as well as conversations with the witnesses and historians. The most important literary works for me were *Hatred* by Stanislaw Srokowski, *From the Volhynia Massacre to Operation Vistula* by Grzegorz Motyka, and *Genocide* by Wladyslaw Siemaszko and Ewa Siemaszko. Despite the fact that Zosia Glowacka is a fictional character, the majority of the events in the film are ‘borrowed’ from real life.[30]

Just as in Jerzy Hoffman’s film, the plot is built around a love triangle. At its centre is the love story of a Ukrainian man and a Polish girl played out against the backdrop of bloody events – the tragic fratricidal conflict between Poles and Ukrainians in 1943–1944. The genre of this feature film is war drama, and the historical background portrayed in it is the most debatable page of this shared history. There is no consensus even on what to call this bloody story. The exact number of victims is also disputed. In Poland, it is called the Wołyń massacre, homicide, and genocide. In Ukraine, it is called the Volhynia tragedy or Polish-Ukrainian war. The official Polish sources provide the following numbers of victims among Poles: 40,000–60,000 in Volhynia; 20,000–40,000 in Eastern Halychyna; and around 4,000 in the Eastern territories which were added to Poland after WWII. They place the number of victims among Ukrainians at 10,000–12,000, including 3,000–5,000 in Volhynia and Halychyna.[31] An archival reference from the Security Service of Ukraine dated 8 July 2003 regarding research on Polish-Ukrainian conflict states that, based on over 300 volumes of cases from the Branch State Archive of Security Service of Ukraine, as well as 276 volumes from the Regional Administrations, the numbers of victims killed in the whole of Western Ukraine are: 30,327 Poles and 16,525 Ukrainians.[32] “Yet the most important thing is that for Polish

[30] *Potribno chesno hovoryty pro Volynskiy zlochyn – rozmova z rezhyserom filmu “Volyn” Voitsekhom Smazhovskim*, <https://wolynskijzlochyn.eu/zw3/ctatti/236,file.html> (accessed: 20.09.2022).

[31] V. Viatrovych, *Druha polsko-ukrainska viina*, Kyiv 2012, pp. 241–242.

[32] *Ibidem*.

society, the Volhynia issue is alive – it always evokes emotions. And for Ukrainian society, this is a marginal episode that means far less than the fight against Russia and the USSR.”[33]

The film had acquired the expected political sharpness. A Polish historian, now a vice-director of the Juliusz Mieroszewski Dialogue Centre, Lukasz Adamski, underlined that Smarzowski’s creation possesses not only great artistic power but the political power as well. There is a hope, therefore, that the film will further enhance interest in Polish-Ukrainian relations and the massacre itself, and Smarzowski’s vision will “go into the masses” like the vision of the Khmelnytsky uprising in the novels of Sienkiewicz. After Smarzowski’s film, Polish-Ukrainian conversations will be different.[34] And reactions from both sides were indeed sharp.

Wojciech Smarzowski was looking for a co-producer from the Ukrainian side, yet nobody stepped forward. The thirty Ukrainian actors from Ternopil, Lviv, and Ivano-Frankivsk later made excuses for their participation in the film. They also felt pressure in Ukraine. A love story between a Polish girl and a Ukrainian man against the background of the unveiling tragedy between the neighbouring nations became a peculiar instrument of reconciliation of two historical narratives. The filmmaker himself said the following: “This film should be a bridge, not a wall. We need good relations with Ukrainians, and Ukrainians with us. After some time, the film will be working toward purifying these relations. *Volyn* is directed not against Ukrainians but against nationalism.”[35] Yet, unlike Jerzy Hoffman, who had presented balanced arguments of Ukrainians in the Polish-Ukrainian confrontation, Wojciech Smarzowski failed to do so. Besides, the subject matter touched upon by Wojciech Smarzowski is not far removed in time: there are still living witnesses of these dramatic historical events, not to mention their descendants.

After a special screening of the film for Polish experts on Eastern politics and Ukrainian diplomats, Andrii Deshchytsia, the Ambassador of Ukraine to the Republic of Poland, diplomatically declared that the film did not reflect the whole picture of the processes that were happening in Volhynia, and that there were reasons to state that the film would be used by third parties for igniting hostility.[36] At the moment of the film premiere, Jan Piekło was Ambassador of the Republic of Poland to Ukraine. In 2014, when *Volyn* was still being filmed, he gave an interview and emphasized the same factor as his colleague: it was

[33] O. Babakova, *Kino rozbratu: Chym “Volyn” korysna, a chym nebezpechna dlia polsko-ukrainskykh vidnosyn*, Eurointegration, 6.10.2016, <http://www.eurointegration.com.ua/articles/2016/10/6/7055456/> (accessed: 20.09.2022).

[34] L. Adamski, *Game changer. Dekilka mirkuvan pislia perehliadu filmu “Volyn”*, *Historians*, 28.09.2016, <https://tinyurl.com/4zpczc6> (accessed: 20.09.2022).

[35] S. Khomenko, “*Volyn*” – *polskyi film pro henotsyd*, BBC Ukraina, 8.10.2016, https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/10/161008_wolyn_volynia_film_sx_it (accessed: 20.09.2022).

[36] *Ibidem*.

a very bad moment for such a movie, since part of Polish society was being manipulated by Russian propaganda, which was much more powerful than the Ukrainian one. Russia was spending huge amounts of money on information politics worldwide.[37] Russian propagandists would mention this film many times in the context of presenting Polish-Ukrainian relations. Russian filmmaker Sergey Mikhalkov, too, commented on this subject matter in his own propaganda show *Besogon TV*. [38]

It is worth noting that *Volyn* appeared against the background of changes in Polish-Ukrainian politics. Thus, in 2009, the Polish Parliament passed a resolution that declared the Ukrainian-Polish conflict in Volhynia as a massacre characterized by ethnic cleansing and genocide.[39] In April 2013, the Polish Sejm proposed a resolution that classified OUN and UPA as criminal organizations, which had committed genocide against Polish civilians. In June 2013, upon reviewing six different resolution projects dedicated to the 70th Anniversary of the Volhynia Massacre – one of them did not even contain the word ‘genocide’ – the Sejm voted for the resolution that contained the formula ‘ethnic cleansing with elements of genocide’.[40] On 22 June 2016, the Sejm passed a resolution that called the events of 1943 genocide. According to the decree, July 11 was to become a National Day of Commemoration of the victims of genocide committed by Ukrainian nationalists against the citizens of the Second Rzeczpospolita.

The film premiere took place on 7 October 2016 and it emotionally amplified the abovementioned political tendencies, since, as writer Sofiya Andrukhovych noted, “Smarzowski, the filmmaker, is notorious for his ability to depict the darkest depths of the human soul.”[41] It was the No. 4 box office collection film in 2016 in Poland – it was viewed by 1,434,000 people.[42] Polish movie critic Bartosz Staszczyszyn underlined that *Volyn*

is one of the most important Polish films in recent years. [...] It’s a narrative about a spiral of evil that is easy to wind up, yet impossible to stop. [...] the networks of mutual injustices were being woven throughout many decades by Poles, too. [...] The Volhynia tragedy did not appear out of

[37] H. Tereshchuk, *Rosiia robytyme vse, shchob rozsvaryty poliakiv i ukraintsiv – polskyyi hromadskyyi diiach Yan Pieklo*, Radiosvoboda, 17.11.2014, <https://www.radiosvoboda.org/a/26695537.html> (accessed: 20.09.2022).

[38] *Besogon TV*. “*Otkuda nogi rastut*”, <https://www.youtube.com/watch?v=sz7qfVJ51uY> (accessed: 20.09.2022).

[39] K. Jędraszczyk, *Istorychni problemy ta polityka pamiaty v polsko-ukrainskykh stosunkakh (1991–2017)*, “Naukovi zapysy, Vypusk” 2018, no. 3–4 (95–96), p. 246, <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/682bbe70-d955-485b-9ad8-cb45437d->

c9e1/content (accessed: 15.07.2023).

[40] *Senat przyjął uchwałę w 70. rocznicę zbrodni wołyńskiej*, Dzieje.pl, 20.06.2013, <https://dzieje.pl/aktualnosci/senat-przyjal-uchwale-w-70-rocznice-zbrodni-wozynskiej> (accessed: 20.09.2022).

[41] S. Andrukhovych, *Pravo na spohliadannia ta oboviazok refleksii*, Zbruc, 2.03.2016, <http://zbruc.eu/node/48357> (accessed: 20.09.2022).

[42] *Ile widzów obejrzało „Wołyni”? Film Smarzowskiego w ścisłej czołówce 2016 roku*, Studio Wschód, 7.01.2017, <http://www.studiowschod.pl/ile-widzow-obejrzało-wozyn-film-smarzowskiego-w-ścisłej-czołówce-2016-roku/> (accessed: 20.09.2022).

nowhere – it had become the tragic consequence of hatred between the two nations.[43]

At the beginning of the film, there sound the words of the father of Father Tadeusz Isakowicz-Zaleski, Jan Zaleski, who is notorious for his harsh stance regarding Polish-Ukrainian matters: “The victims of Volhynia were killed twice: the first time, with the axes of Ukrainians, and the second time, through memory-erasing.” Yet, it is true that the truth about Volhynia, just as about Katyn, was silenced during the Polish People’s Republic but not after 1989,[44] when a lot of information on this matter surfaced. One episode catches attention in this film as being artificially planted – the one with the Greek-Catholic priest in Volhynia. It is historically inaccurate, since during that period only Orthodox and Roman-Catholic parishes existed there. The fact that the priest in the film entices people inside a church to kill Poles is unsupported by historical documents.

There are very few rational arguments in the film with regard to what had led to these bloody events. Instead, the atrocities committed by Ukrainian nationalists against Polish civilians are depicted very gruesomely – they shock the viewer and leave an emotional impact. That is why reservations were expressed in Ukraine that screening the film in Poland might stir up conflicts between present-day Poles and Ukrainians. The film producers, however, stated that they had inserted enough safeguards in it. In one of his interviews, the Polish historian and researcher of this subject Grzegorz Motyka commented on *Volyn*: “Smarzowski shows to us what happens when people move the borders of patriotism or national idea so far that there appears willingness for a crime.”[45]

A tragic bloodbath between the two nations unfolded on those lands of Volhynia and Eastern Halychyna, which both Ukrainians and Poles considered to be their own Motherland, and where they had been neighbours for centuries. In their struggle for independence, some considered that independent Ukraine should be on those lands, while others argued that it should be independent Poland. The film *Volyn* became an attempt at presenting a bloody page of this shared history on the screen. It did indeed draw the attention of a large part of Polish society; it was highly acclaimed by critics and audiences alike. The film received the highest number of awards (9 statues) and the desired acknowledgement at the Orly [Eagle]award ceremony in 2017, as well as the People’s Choice Award.[46] The film received several awards at the Gdynia Film Festival, including the one for Acting Debut.

[43] B. Stashchysyn, “*Volyn*”, Culture.pl, <https://culture.pl/ua/tvir/volyn> (accessed: 20.09.2022).

[44] O. Kalishchuk, “*Volyn*”: *Rozdumy istoryka*, Histor!ans, 15.10.2016, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2029-oksana-kalishchuk-volyn-rozdumy-istoryka> (accessed: 20.09.2022).

[45] M. Zimmerman, *Prof. Grzegorz Motyka: zbrodnia na Wołyniu celowo ubrano w kozackie szaty*, Onet, 17.10.2016, <https://tinyurl.com/d7vu67t5> (accessed: 15.07.2023).

[46] “*Wołyń*” *Wojciecha Smarzowskiego wielkim zwycięzcą tegorocznych Orłów*, Dzieje.pl, 20.03.2017,

Yet, if I paraphrase Wojciech Smarzowski, the film *Volyn* has not become a bridge but rather a wall in Polish-Ukrainian relations. Only a small number of interested people had seen this film in Ukraine, and they have perceived it not as an attempt at a dialogue on a complicated historical subject matter but rather as a Polish view of the tragedy. Some Polish experts hold the same opinion. Pawel Smolenski, a publicist for “Gazeta Wyborcza”, emphasised:

Volyn is a striking example of the Polish view of the past, as well as of the old stereotypes about Ukrainians. That is why this film provides rich material for the thoughts of how these stereotypes should be broken. [...] As far as I am concerned, this film is an unused opportunity to bring in something new, unknown, and unobvious into a narrative about Ukrainians and Poles about the events in Volhynia.[47]

On the other hand, as the Ukrainian historian Oksana Kalishchuk rightly noted, “As paradoxically as it seems at first sight, it is precisely attention from the Polish side that can change the situation and make Ukrainian society pay more attention to the issue of Volhynia. And it looks like the film with the name *Volyn* directed by Wojciech Smarzowski is an element of this movement.”[48]

The abovementioned films demonstrate how the conflicted pages of shared history, and even historical traumas, can be articulated through cinema. A positive side of such an approach is that it allows us to comprehend the logical reasoning of the other side, and to convey this different truth to our counterpart through an imaginative form. This can affect the degree of dialogue in progress and the one ahead. Yet, as Polish film historian Marek Hendrykowski notes, even “a documentary film is not a guarantee of the objective truth about what it presents.”[49] An unsuccessful experience of instrumentalizing history can break the delicate bridges of consensus, which have been built, with great difficulty, over the decades by eminent figures from both nations.

The Canadian historian Dr. Serhy Yekelchuk described the problem with *Volyn* in one of his interviews:

As a professor of history, I often deal with historical films. And they, of course, embody a certain mythology, a vision of the national past, which is actually an instrument of nation-building. And this is really about the fact that the key to the solution is in critical attitude toward oneself. [...] For if we are going to endlessly deny every Polish historical myth and they would deny our historical myths, then we will go too far. That is, actually, we will not proceed at all. Even if this is a really good film created as an artistic product, there should be Polish critical intellectuals, Polish intelligentsia who would speak out. [...] It is impossible to combine two national victimhood myths, i.e. if we are the victims, then they are the

<https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/orly-2017-wolyn-najlepszym-filmem-w-smarzowski-rezyserem> (accessed: 20.09.2022).

[47] Y. Slavytskyi, *Film «Volyn» – yakisna iliustratsiia nehatyvnykh polskykh stereotypiv ukrainsia – eksper-*

ty, RadioSvoboda, 8.10.2016, <https://www.radiosvoboda.org/a/28038746.html> (accessed: 20.09.2022).

[48] O. Kalishchuk, op. cit.

[49] M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, p. 10.

murderers; if they are the victims, then we are the murderers. Instead, if we take a critical stance toward those national myths, then there is a chance to reach an agreement that the value of human life and human rights are at the top of our understanding of the past.[50]

Also, the Polish film critic Anita Piotrowska stated in her conclusion that: “This film pays for the historical debts of the Polish cinema, yet, volens nolens, it also takes responsibility for the present and future.”[51]

There are many other unexpressed issues in Polish-Ukrainian relations. For example, Dr. Olga Linkiewicz from the Institute of History of Polish Academy of Sciences, who was a consultant for *Volyn*, stressed that what is lacking is a new contemporary version of Operation Vistula and of the fate of the mixed Ukrainian and Polish families in the Recovered Territories. The period of the 1920s–1930s is very interesting[52] and so on.

Cinema, therefore, affects the consciousness of the masses, and through cinema, there is a possibility to articulate complicated problems of historical memory that have endured. The power of cinema lies in its ability to effectively change how reality is perceived. We are unable to change the past, but via cinema, we can model the vision of this past while taking into account the needs of both the present and the future. The legendary Paris-based newspaper “Kultura” published an appeal by Jerzy Giedroyc in June 1990. It contained the following wish for shaping Polish-Ukrainian relations: “That is a bloody history, but above all, it is not truthful, and it feeds the chauvinistic moods from both sides. The only way to regulate our relations is to tell ourselves the ultimate truth.”[53] This complicated dialogue is not yet over – it will continue, and films may become an instrument of continuing this conversation. Perhaps, the current close cooperation between Poland and Ukraine in their struggle with Russia’s aggression would become a platform for this important and complicated conversation on a new level.

Translation: Svitlana Kukharenko

- Adamski L., *Game changer. Dekilka mirkuvan pislia perehliadu filmu “Volyn”*, Historians, 28.09.2016, <https://tinyurl.com/4zpczcz6> (accessed: 20.09.2022)
- Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000
- Hrabovych H., *Hrani mifichnoho: obraz Ukrainy v polskomu y ukrainskomu roman-tyzmi*, [in:] *Do istorii ukrainskoi literatury: Doslidzhennia, ese, polemika*, Kijów 1997, pp. 170–195, <http://litopys.org.ua/hrabo/hr08.htm> (accessed: 20.09.2022)

BIBLIOGRAFIA

[50] *Ukrainskyi istoryk pro film “Volyn”*, hromadske, 10.10.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=c3hqan-N4jw> (accessed: 20.09.2022).

[51] A. Piotrowska, *Matka Polka wołyńska*, “Tygodnik Powszechny”, no. 41, October 9, 2016, p. 63.

[52] *Wołyń. Ludobójstwo UPA, kłamstwa polityków*, ed. P. Dybicz, Warszawa 2018, pp. 317–318.

[53] J. Giedroyc, *Apel do uczestników konferencji polsko-ukraińskiej*, “Kultura” 1990, no. 8/513, p. 39.

- Jędraszczyk K., *Mechanizm upolitycznienia przygotowań do obchodów 60. rocznicy wydarzeń na Wołyniu – wydarzenia z 1943 roku w dyskursie politycznym 2003 roku*, Volyn u Druhii svitovii viini: zbirnyk naukovykh ta publitsystychnykh statei, 2005, pp. 468–475, <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/8921/1/jedras.pdf> (accessed: 20.09.2022)
- Kalishchuk O., “Volyn”: *Rozdumy istoryka*, Histor!ans, 15.10.2016, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2029-oksana-kalishchuk-volyn-rozdumy-istoryka> (accessed: 20.09.2022)
- Krupnyk L., *Kulturna dyplomatiia Bohdana Stupky*, Den, 27.08.2020, <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/kulturna-dyplomatiya-bohdana-stupky> (accessed: 20.09.2022)
- Lubelski T., *Projekty człowieka z szablą w rękę*, “Tygodnik Powszechny” no. 8, February 21, 1999, p. 9
- Shevchuk Y., “Ogniem i mieczem” *yak chynnyk ukrainskoi kultury*, “Krytyka” 1999, no. 9(23), p. 25

Discourse and the Macabre.
Creating an Image of the Past
in the Film Hatred
 by Wojciech Smarzowski

ABSTRACT. Kornacki Krzysztof, *Discourse and the Macabre. Creating an Image of the Past in the Film Hatred by Wojciech Smarzowski*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 227–245. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.14>.

The film *Hatred (Wołyń)* is a hybrid of a classic historical drama (with elements of discourse) and a modernist anti-war film. Smarzowski created a scenario that complicates the history of Volhynia, and renders it open to ambiguous assessments of Poles, Ukrainians, Jews and Germans. The film was supposed to be conciliatory. But this desire to distance itself from factual and ethical simplifications was doomed to lose in confrontation with the emotional force of the final sequence of the cruel crime. The author of the article does not oppose the macabre. From the Polish perspective, it was rather unavoidable in the first film on this subject, because it was not about the information about the crime itself but rather its emotional experience (probably cathartic for some viewers). The author only points to the fact that thinking in terms of reconciliation in the making of the film, which in the first part approaches a distanced discourse (for the full expression of the "voice of history"), and in the final parts is an immersive anti-war film, could not be successful.

KEYWORDS: *Hatred*, history, Volyn slaughter, discourse, macabre

A filmmaker undertaking a historical subject faces, in my opinion,[1] three fundamental questions:

1. What is my attitude to the image of the past emerging from the existing accounts of historians and witnesses, and what are the relations between these two (historiography and memory) representations of the past; in other words: How much of "the voice of history"[2] (historical knowledge verified as much as possible) do I want in the film, how much of "the voice of memory", and how much space do I leave for "the voice of art" (fiction, metaphors, creation, genre patterns, etc.)?

2. What immediate use do I want to make of undertaking the subject (mainly in the sphere of moral valuation)?

3. What formal solutions – those relating to plot, genre, stylistics – do I choose to express these two aspects?

It is from this discursive perspective of constructing a representation of the past in which the filmmaker reaches out to the aforementioned spheres (knowledge, values and poetics) that I would like to

[1] K. Kornacki, P. Kurpiewski, *Kino jak nauczyciel. Klasyfikacja działań autorskich współczesnego polskiego kina historycznego (propozycje)*, [in:] *Historia wizu-alna w działaniu: studia i szkice z badań nad filmem*

historycznym, eds. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, pp. 59–90.

[2] W. Guynn, *Przekształcanie historii w filmie*, "Kwartalnik Filmowy" 2010, no. 69, pp. 5–30.

look at the film *Hatred* (2016), directed by Wojciech Smarzowski, and discuss the extent to which the content-related assumptions adopted by the director could have been implemented in terms of the formal solutions he adopted.

Representing the Past

From the point of view of sources and accounts of the past, Smarzowski had no easy task. As far as historiography is concerned, a radical difference divides Polish and Ukrainian historians. As is well known, the attempt to develop a common position has not yielded significant results.[3] The differences exist mainly at the level of the origins of the Volhynian massacre (a spontaneous peasant uprising or planned ethnic cleansing organised by the OUN-B?), its assessment (the revenge of the Ukrainians for post-colonialism or pragmatic, cynical cruelty?) and the symmetry of the “ethnic fratricidal war” advocated by the Ukrainians (on the Polish side there is a lack of agreement on equalising the blame). It seems that in the initial period, Smarzowski was more inclined towards ideological symmetry – this would be evidenced by his desire to make a film “two-handed”, i.e. with equal participation of a Ukrainian director.[4] Ultimately, the screenplay adopted the Polish perspective in describing and evaluating the events. It should therefore come as no surprise that Ukrainians reacted negatively to it.[5]

But this, of course, did not solve Smarzowski’s cognitive problems. He had to confront the aforementioned conflict of the memory of the Borderland Poles and their families with historiographers, and the differences between historians themselves. With regard to the latter, Smarzowski adopted a Solomonic stance: he invited both researchers closer to the memory of the Borderlands communities (Ewa Siemaszko, Leon Popek), and a historian representing a more distanced approach to the events in the Borderlands in the years 1939–1943–1947 (Grzegorz Motyka). But he also did not shy away from the testimonies of the Borderland Poles and consulted the screenplay with Stanisław Srokowski, the author of the book *Nienawiść (Hatred)*, which was the main inspiration for taking up the theme of the massacre and also the basis for some

[3] G. Motyka, *Wołyń ’43: ludobójcza czystka – fakty, analogie, polityka historyczna*, Kraków 2016, pp. 201–247; idem, *Cień Kłyma Sawura: polsko-ukraiński konflikt pamięci*, Gdańsk 2013.

[4] M. Rychcik, *Kręcone siekierą: 9 seansów Smarzowskiego*, Warszawa 2019, p. 284. Let me add that there have already been such experiments in Polish culture, such as the performance *Aporia 43/47* and Agnieszka Arnold’s two documentaries *Oczyszczenie* and *Przebaczenie* (both 2003) – both of which resulted in two visions of the events of the Volhynian-Galician massacre that are completely different in terms of evaluating the past.

[5] On the other hand, what may come as a surprise is the often very highly emotional attitude of some Ukrainian commentators towards the right to dissent from this vision, for example, just to mention Oksana Zabuzhko’s reaction – M. Nowicki, *Oksana Zabuzhko: Wołyń jest jak nóż wbity w plecy*, Newsweek, 2.11.2016, <https://www.newsweek.pl/swiat/oksana-zabuzko-o-filmie-wolyn-jest-jak-noz-wbity-w-plecy-ukraincow/3s15f57> (accessed: 29.12.2022). Irina Patron also writes about such a very negative reaction from some Ukrainian commentators, I. Patron, *Polski Wołyń na ekranie. Przegląd ukraińskich publikacji internetowych o filmie Wojciecha Smarzowskiego*, [in:] *Mistrz Wajda*, ed. S. Bobowski, Wrocław 2010, pp. 199–211.

of the scenes.[6] In the end, the result of such extensive consultation was a fusion of divergent points of view, which does not mean extremely different, but which differ in terms of detail. This, in turn, meant that the general acceptance of the film by the aforementioned circles was nuanced by some reservations in individual statements. Thus, for example, Grzegorz Motyka said: “The film succeeded in combining the memory of the crime preserved in the Borderland communities with what scholars have to say about it.” At the same time, he had reservations about some of the storyline solutions, especially the scene of the blessing of the murder weapons (in his opinion, there is no irrefutable evidence of this).[7] Ewa Siemaszko, on the other hand, is convinced that such events did take place.[8] In a generally affirmative article on the film, which represents the position of the Borderland Poles, such a passage appears in the finale: “There is, however, a scene in the film that is surprising and appalling at the same time. It is a retaliatory action by the Poles. In it, they murder Ukrainians with axes, knives, pitchforks and anything else that comes to hand. In a savage, mindless frenzy, they kill everyone without exception, i.e. defenceless men, women and children [...] And yet this is a historical lie and a brazen falsehood.”[9] Leaving aside the interpretation of this scene, it is clear that Polish (brutal) retaliation had no place in this standpoint.

Thereby, without being symmetrical in the area of Polish and Ukrainian findings (because he could not, due to the scale and nature of the crime), Smarzewski tried to maintain a distance from the monopolising narratives of domestic “social actors”, while at the same time drawing inspiration from them, which was ultimately intended to achieve his individual “artistic truth”. Therefore, he was not afraid to reach for expressive messages that were intended to have the status of a symbol (such as the aforementioned blessing of the murder weapons or fratricidal killing). There will, of course, be more such transgressions – and this will be a consequence of the axiological assumptions made (more on these in a moment).

Historical cinema usually chooses the formula of cinematic microhistory to tell the story of the past, written out for characters immersed in everyday life, with more or less exposition of the socio-political context.[10] The dramaturgical scheme of “interference of political

[6] S. Srokowski, *Nienawiść (opowiadania kresowe)*, Warszawa 2006.

[7] Grzegorz Motyka o Wołyniu. *Noży nie święcili*. Interviewed by Andrzej Brzeziński, “Gazeta Wyborcza”, 24.09.2016, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,20738472,wolyn-nozy-nie-swiecili.html> (accessed: 22.12.2022); see also I. Hałagida, *Wołyń ’43 – czy faktycznie „święcono” narzędzia zbrodni?*, <https://zbrodniawolynska.pl/zw1/czytelnia/czytelnia-1/219,Igor-Halagida-Wolyn-43-czy-faktycznie-swiecono-narzedzia-zbrodni.html> (accessed: 22.12.2022).

[8] E. Siemaszko, *Święcenie narzędzi banderowskiej zbrodni*, “Biuletyn IPN” 2017 no. 1–2 (January–February), pp. 81–91.

[9] C. Kowalczyk, *Nie mogłem nie napisać o Wołyniu*, “Namysłowskie Spotkania Kresowe” 2016, special issue, November 2016, pp. 12–16.

[10] Jerzy Topolski wrote about microhistory that it is “a history close to man and his behaviour, it shows him in everyday action and at the same time blurs the distinction between events hitherto considered «important» and others, between «historical» and

events into the personal agenda of the protagonists” is the most popular way of narrating historical breakthroughs. It is also an eminently Polish peculiarity, stemming from the traumatising role of history, which has ruthlessly encroached on our everyday life over the last two centuries. Microhistorical cinema can make the lives of textbook characters familiar, or it can create fictional characters against the background of real events. The example of *Hatred* is a good demonstration that fictionalisation does not have to contradict historical credibility. All of *Hatred*'s main and supporting characters have been invented, and yet, as viewers (at least Polish viewers), we have a sense of the complexity of the world depicted, which is also needed to balance the rationale in assessing the genocide. Fictionalisation need not diminish historical truth if the latter is not confined to facts but to deeper/broader historical processes, to a class of generalised events and behaviours. By inventing characters, the screenwriter *de facto* creates types of attitudes. In such a situation, a specific communicative economy of the fictional work comes into play: the film character is – regardless of his or her greater or lesser individual uniqueness – a representative of the many, one village, of many villages, etc. Let us add that despite its clearly microhistorical “bias”, such a formula of cinema has at its disposal methods to generalise the image of the world through the multiplication of plots and protagonists or other storytelling procedures that lead to a social panorama. *Hatred* is precisely such a panorama.

Despite the recognisable stylistic elements characteristic of Smarzowski's works, *Hatred* was made in the traditional formula of “historiographical cinema,”^[11] i.e. cinema referring to important textbook events of the past and taking care of the credibility of the historical message; using consultations, which today – in the context of the rules of public financing of films – have become a requirement.^[12]

One other aspect of historical representation in *Hatred* should be noted. Filmmakers usually have to decide on the ratio between the historical and the universal (*hic et nunc a semper et ubique*).^[13] In historical cinema, the tension between these aspects of creating a vision of the past is inescapable. One should therefore ask to what extent the filmmaker sticks to the generally complex events of the past and to what extent he or she adapts them to universalising patterns, such as cultural, communicative or genre patterns. As far as *Hatred* is concerned, this

«non-historical» persons” – J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1998, p. 135. Of course, I am aware that the “non-historical” in Topolski's quote implies the subordinate rank of a real-life person rather than an invented figure.

[11] According to the division I proposed (together with Piotr Kurpiewski), cinema relating to the past can be divided into 4 models: “historiographical cinema” (or alternatively “academicized cinema”), “motif-based cinema”, “cinema of thought experi-

ment” and “action cinema of the past”.

[12] “Programy Operacyjne Polskiego Instytut Sztuki Filmowej na rok 2022”, p. 34, <https://pisf.pl/wp-content/uploads/2022/04/PO-PISF-2022.pdf> (accessed: 22.12.2022). The requirement for historical consultation is the result of the well-known “affair” with the script of 1939 *Battle of Westerplatte*.

[13] This, among other things, is the subject of Rafał Marszałek's now classic book, R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.

aspect was brought into focus by the seemingly strange decision of the jury at the Gdynia Festival, who overlooked the film when distributing the major awards (earlier, the same thing had happened in the case of *Rose*; let us add that a few months later, *Hatred* won the “Eagle” for Best Polish film). The problem was, on the one hand, the complicated historical layer of the film, and on the other hand, the international composition of the jury: its members did not understand the story presented on the screen. They could not grasp all the nuances of pre-war and wartime Polish (and Ukrainian) history, they did not know who fights against whom, why a brother kills a brother, who are the Ukrainians dressed in black uniforms, what ethnic and religious group is represented by the priests presented on screen, etc. (I think also most Polish viewers might not have been aware of this). In addition, understanding the plot was hampered by the verbal method of conveying some information through dialogues (e.g. on pre-war attitudes or state politics) rather than through plot conflict. The problem of the tension between the particular and the universal (translating a nation’s culture into categories understandable to other nations) confronts every filmmaker.

Thus, we will reiterate that in the sphere of constructing a representation of the past (“the voice of history”), Smarzowski adopted: the Polish perspective; the formula of “historiographic cinema” (sticking to facts); at the same time, he meandered between sources (the findings of historiographers; between historiography and memory), he chose the most popular formula of cinematic microhistory (the scheme of politics interfering with the characters’ personal agenda); he used fictionalisation as a method of constructing the historical message; he created, through the multithreaded plot, a broader social panorama; he chose to complicate the “voice of history” at the expense of communicativeness.

After this introduction, let us return to the historical message of Smarzowski’s film – what basic information about the past do we get from the *syuzhet* (I am leaving aside for the moment whether this is in the dialogues or through plot situations)? To be precise, this is not a film about the Volhynian massacre, but about the history of Volhynia at the most dramatic moments of its twentieth-century history. The ethnic and political background of interwar Poland was presented, accentuating the resentment of pro-Ukrainian activists towards the Polish authorities as a result of the erroneous national and religious policy of the Polish state and the feeling of superiority towards the “Ruthenians”. On the other hand, it also provided an opportunity to show the “rough neighbourhood”, the pre-war coexistence of citizens of different cultures, who sometimes, however, were willing to enter into dialogue (and even into Polish-Ukrainian marriages). Stretching the plot over time made it possible to show the hopes of the Ukrainians, which they pinned on the successive occupants (Soviet and German) for an independent homeland, on the one hand, and their gradual moral decline, on the other, which was the consequence of their complicity

in the murder of, mainly, Jews. The shifting boundaries of the crimes committed by Ukrainian partisans and policemen (first on duty with the Germans, later in the UPA) made the brutal violence more tolerable. No one could stop the unbridled spiral of cruelty. Smarzowski's film also makes it quite clear that the UPA units were the active perpetrators of the ethnic cleansing, while the peasants were not so willing to kill their neighbours (the scene in which a Ukrainian refuses to behead a Pole, for which he is killed by the Banderites; or another in which a Ukrainian peasant saves the heroine hidden in the corn from death; or finally the one in which a Ukrainian brother kills his brother because he is unable to murder his wife, a Pole). In the words of Grzegorz Motyka, "not all Ukrainians wanted to murder Poles, and not all of them consented to it, even when they were already setting out with a mob for a bloody harvest."^[14] This last statement by Motyka is important because Ukrainian historians try to argue, as I mentioned, that the Volhynian crime was the consequence of a people's revolt – of Ukrainian peasants against their Polish masters. "So far, however – to quote the researcher again – no evidence has been found that any Polish village was spontaneously slaughtered by peasants."^[15]

This film also contains a scene functioning as a *pars pro toto*, of bloody retaliation by Poles for Ukrainian crimes, but at the same time, there is no symmetry in the juxtaposition of the murder scenes. Smarzowski's film also avoids simplifying the description of ethnic characteristics in line with a simple good-evil pattern: Poles (not all, of course) can feel aversion to Jews (like Zosia's father and unlike Zosia herself), but even in this film, somewhere in the background, there is a flash of a Jewish man waving with joy at the Red Army soldiers entering this land (which must have strengthened the Poles' aversion to Jews). There are no simple categorisations in *Hatred*. How many viewers are relieved by the scene when Zosia and her child are saved from a cruel death at Ukrainian hands by a marching squad of Nazi soldiers? As the historian recalled, "this «historical mess» accurately represents the situation in Volhynia. In 1943, there were times when Poles owed their lives to the Germans"^[16] – the same ones who otherwise committed war crimes. This is a film which, in its historical reconstruction, is close to the real facts,^[17] and therefore cannot be crammed into any of the mythologising narratives. Every viewer (Polish viewer) will see what he or she wants to see, but whatever doesn't fit into the image will bother them. And ultimately, in the final scenes of this film, there is what is most important, what had to be there (?) – *genocidium atrox*.

[14] Grzegorz Motyka *o Wołyniu...*

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*.

[17] I am leaving aside the plot "deceptions" that are the essence of cinema, e.g. the incongruity of the passage of historical time with the maturation of

Zosia's son; or the hard to accept incognito situations, both of Skiba, who pretends to be Ukrainian, and of Zosia, who pretends to be Ukrainian. Cf. J. Roy, *O sztuce manipulacji [o Obywatelu Kane]*, "Kwartalnik Filmowy" 1995, no. 12–13, pp. 61–74.

When one analyses a film through the prism of historical plausibility, material culture is assessed alongside factography and its interpretation. Although this is mainly pointed out by professional historians and/or ethnographers – a definite minority in the audience – the filmmakers still painstakingly try to recreate the realities of the past world. This often leads to a paradoxical situation: attention to the credibility of iconography and custom does not always go hand in hand with the factual truth (often the reconstruction of material culture is a kind of alibi for the filmmakers, who boast about how much they have done to recreate the past). In the case of *Hatred*, the reconstruction of the culture of the time was carried out with care,^[18] but fortunately not at the expense of factual truth. One of the rituals – the cutting of the bride's braid on the threshold of the house – was taken from Lemko tradition. And this example introduces us to another sphere that is, in principle, the most important for a filmmaker – the postulatory sphere of values.

For Grzegorz Motyka, the effect of his collaboration with Wojciech Smarzowski was, as I mentioned, satisfactory. But at the same time, the historian declared: "I had reservations about the scene of the blessing of knives by the Ukrainian priest. The Borderland Poles are convinced that such ceremonies took place, but there is no evidence for this."^[19] From the way Smarzowski tried to nuance the past, one can assume that he was close to the assessment of the Volhynian events advocated by Motyka.^[20] But at the same time, in this case, he took advantage of a historiographical "crack" (as in the scene in which a brother persuades his brother to kill his Polish wife). The omission of the historian's reservations is due to the basic, and most important, feature of historical cinema, which is presentism.^[21] What is treated as a methodological error in historical studies – the description of the past being modernised, the ad hoc reasons for its (re)construction – is the norm in cinema. This makes fictional historical films actually the closest to parabolic or allegorical stories (they relate a historical plot, but there is a universal or topical problem behind them).^[22]

What ethical postulates guided Smarzowski when implementing his project? Firstly, to recall the crime, to "exhume the memory". This is why the film begins with the motto from Jan Zaleski's memoirs: "The Borderland Poles were killed twice: once by blows with an axe, the second time by silence". This is Smarzowski's way of emphasising his intention, expressed in numerous interviews, to make a film-recall (as was the case with *Rose*). Secondly, a serious attitude to the complexity of historical events and historiographers' findings, without, of course,

Interpreting the Past

[18] See interviews with the stage design department in Marcin Rychcik's book, op. cit., pp. 280–341.

[19] Grzegorz Motyka *o Wołyniu...*

[20] In fact, he recommended Motyka's book *Wołyń 43* with a note on its cover ("Everything you should know to understand the film *Hatred*").

[21] R. Marszałek, op. cit.

[22] K. Kornacki, P. Kurpiewski, op. cit.

slavishly clinging to it, but nevertheless with respect (at the expense of the communicativeness of the storyline message).

Thirdly, and most importantly, *Hatred* was intended as a universal protest against extreme nationalism (chauvinism). Hence the two extended sequences – the sermons and the fratricidal murder and subsequent Polish retaliation. In the latter sequence, the aim was to highlight the status of the victims – not only innocent but clearly pro-Polish. This is the paradoxical consequence of a nationalist crime: a Ukrainian man who rescues his Polish wife (he killed his brother a moment earlier) is killed in blind retaliation by Poles. It is safe to assume that in this way Smarzowski wanted to emphasise what he has said many times in interviews: that this is a film about hatred which, once unleashed, can blindly kill without looking at national labels.

Fourthly, Smarzowski wanted to express his opposition to religion being used instrumentally for political purposes. Hence the most objectionable scene of the blessing of the future instruments of a crime^[23] by an Orthodox priest. He invokes evangelical arguments to justify the ethnic cleansing. The priest's philippic referring to the parable of the tares uses scripture to justify criminal ends. In this way, Smarzowski attacks the role of "false religiosity" as a moral alibi. And to emphasise that it is not religion itself that is the problem, but its particularist interpretation that contradicts the teachings of Christ, the parallel scene shows another priest who argues for the duty of tolerance towards others. In the middle of these two opposing sermons, there are scenes of hunting people in the grain. They are the tares of the parable to be plucked out.

Fifthly, regardless of the effect (which we will come back to), one can believe that Smarzowski was concerned with the postulate of Polish-Ukrainian reconciliation, and he really did a great deal to emphasise it (obviously rejecting the symmetry of mass killings, which was unacceptable from the Polish perspective).^[24] The basic vehicles of the idea of reconciliation are, of course, the love themes. These themes are perfectly symmetrical: in the very first sequence (or even in the very first scene of this sequence) we are confronted with two couples in love: Zosia falling in love with Petro and her sister marrying (out of love) Vasył. It is worth noting that these are the only couples in this picture who truly love each other, with a free and sincere (but also passionate) love. In this way, Smarzowski establishes the ground for developing supra-ethnic relations as axiologically (though, in the context of the

[23] However, in interviews Smarzowski also referred to the example of Croatian Catholic priests blessing the weapons of the Ustasha, which was certainly a consequence of his cooperation with Motyka, who pointed out the analogy between the crimes committed by the OUN-B against Poles and the Croatian Ustasha against Serbs – G. Motyka, *Cień Kłyma Sawura...*, pp. 155–197.

[24] "It's the only film I've given so much attention" – Smarzowski's statement at the meeting in Rzeszów, see A. Bosak, *Wojciech Smarzowski: W pewnym sensie film Wołyń to porażka*, *Biznes i Styl*, 14.12.2018, https://www.biznesistyl.pl/kultura/teatr-i-kino/7768_.html (accessed: 23.12.2022).

horror of the finale, no longer emotionally) most important. Male-female relationships devoid of national labels triumph plot-wise over nationalism: when Zosia gives herself up to Petro, and when she visits his mother to ask about him, and when, risking his own life, he saves Zosia (and, incidentally, her husband's children) from the deportation that she probably would not have survived; and then when Petro dies. Smarzowski indulges in a great deal of melodrama in these solutions in order to emphasise that love for another human being, rather than national labels, is crucial in human relationships (this was also the case in *Rose*). Similarly, of course, in the scene in which Vasył kills his brother (in order not to kill his Polish wife), again, love appears here to be postulated as a regulator of human actions. Certainly, also the final, visionary scene of Zosia crossing the bridge with her Ukrainian lover is intended as a postulate for the future – for Polish-Ukrainian reconciliation. It is worth noting that these interpersonal, family relationships also affect people who were not previously inclined towards reconciliation. Like Petro's mother, when she helps Zosia to escape with her child from the Ukrainian slaughterers. Even if she is motivated by the intention to save her grandson, the scene proves how important (in the foreground) family relationships are, beyond ethnic conflict. An interesting thing to note is that commentators on the historical credibility of the film, while criticising some of the solutions, accepted, with all possible upsides and downsides, what was also risky – precisely this exposed and proportionally doubtful multiplication of Polish-Ukrainian love themes. Smarzowski consciously postulates to reinforce them, even at the expense of credibility and the danger of turning the film into a discourse.

But both the director and some commentators wanted to see the film not only as a parable but also as an allegory of a specific social and political situation. Thus, they argued that the film is about the fact that the hydra of chauvinism can revive at any time – that is, also in Poland AD 2016.^[25] There is not much on-screen evidence of this, but, ultimately, it is there: the racist views of Zosia's father or the character played by Michał Gadomski, who, already devoid of empathy when he shows Germans a fleeing Jew, is easily persuaded to work for the auxiliary police, and in the scene of the Poles' bloody revenge on the Ukrainian family clearly "relishes the bloodshed". Certainly, the symmetry-based sermon sequence was also created to condemn chauvinism in toto, but, judging from the dialogue, probably also its contemporary emanations: "The world is infected," says the «good» priest, "with an immoderate

[25] The case of *Hatred* is not the only one in which a message that *de facto* coincides with the policies of the ruling party is interpreted against the party and its electorate. Such a situation happened in the case of a film that also refers to Ukrainian history, Agnieszka Holland's *Mr. Jones* (2019). Although the film is exemplarily conservative (anti-Soviet and additionally

taking up the theme of the "betrayal of the West"), Holland argued at the 2019 Gdynia Film Festival that the most important theme is that of the journalist who fights the regime for the truth (bluntly suggesting that a journalist in Poland under the rightist rule has a similar duty).

attachment to one's own homeland, to one's own nation and the measure of this attachment is the strength of hatred towards other nations. Let us not delude ourselves that any nation is immune to this poison. And therefore let the man of any nation, of any denomination, feel at home; let belonging to any denomination not entail hurting anyone with evil thoughts and evil deeds." These words, while illustrating a universal lesson, could also be used in contemporary left-liberal discourse.

Remaining in the realm of allegory, it should be noted that very often the on-screen "ethical lesson" is entangled in current disputes concerning historical politics. It is symptomatic that the biggest public arguments over films made during the Polish Film Institute period (after 2005) concerned historical pictures (the only contemporary exception was *Clergy*). Emotions were heated by: *1939 Battle of Westerplatte*, *Aftermath*, *Ida*, *Walesa: Man of Hope* or *Smolensk*. To a great extent, this was because they presented a strongly ideologically profiled (and simplified) picture of the past (perhaps apart from *Ida*), which in a stigmatised social reality had to lead to fierce polemics. Meanwhile, *Hatred* belonged to that group of films which did not arouse heated debates among Poles (which is not to say that there was no criticism – but without such apparent ideological bias). This is due to the fact that Smarzowski constructed a historical representation that shunned simplifications – both panegyric and pamphlet-like. The kind of historical message that, from the point of view of the national-patriotic narrative about the Polish past, I once called a "commentary on the canon"[26] – not negating the martyrdom of Poles, but making the events and characters more real and not always noble.[27] For *Hatred* is not uncritical of Poles. The extensive Jewish themes are worth noting in this context. Of course, they are explained by the desire to create a socio-political panorama and to point out the complicity of the Ukrainians in the Holocaust. But in order to illustrate the complexity of the social situation, it was not necessary, in my opinion, to expand these themes so much (for example, the scene of the Jews being hidden by Havryluk or that of the Jews being shot by the Germans). In my opinion, it was Smarzowski's conscious decision to show the extermination of Poles against the background of other exterminations; in accordance with the director's intention, to universalise the message: not to deprive it of its specificity and tragedy, but, at the same time, not to make it a fetish.[28]

[26] Other axiological-ideological models include the panegyric (or hagiography, e.g. *Katyn*, *Papieżusko*, *Jack Strong*, etc.), the pamphlet (*Aftermath*, *Oblawa* [*Manhunt*], *Obywatel*, etc.) and the apocryphal, i.e. a picture seemingly converging with the national-patriotic canon but making subversive corrections, such as *Stones for the Rampart*, *General. Assassination on Gibraltar*, *Rysa (Scratch)*, *The Mole* or *Warsaw '44* – K. Kornacki, P. Kurpiewski, op. cit.

[27] This is – as an example – the case of with such films as *General Nil*, *The Reverse*, *In Darkness*, *Młota matura 1947* [*The Exam 1947*], *Rose* or *Wszystko co kocham* [*All That I Love*].

[28] One is reminded here of the original ideological conception of the Museum of the Second World War, which was still being developed under the PO-PSL government; at that time Grzegorz Motyka published a book under the imprint of the Museum on the Pol-

However, cognitive and axiological assumptions alone are not enough: they have been subjected to a specific form, which has made it difficult to implement certain postulates, especially the conciliatory ones.

Most of the formal solutions adopted by Smarzowski were a consequence of assumptions concerning the representation of the past and its evaluation. The result was a film that, from the point of view of form, I would describe as a hybrid of a classic historical drama (using elements of fictional discourse) and an immersive anti-war film.

For most of its length, Smarzowski's film is close to a classic historical film adhering to the formula of "everyday film language."^[29] Its stylistic identification is, of course, not devoid of authorial elements (such as the choppy, "incorrect" editing characteristic of Smarzowski, naturalism in presenting the scenes of violence or musical restraint), but ultimately they do not "come to the fore" at the expense of the historical content, apart from the finale. In *Hatred*, we are faced with an unambiguous and comprehensible, chronological and objectively told storyline, with a dramatic progression – a story with a semblance of cinematic realism. These aesthetic assumptions are important, as a classic historical drama offers a clear opportunity to open up to the on-screen "voice of history" without overemphasising stylistic solutions.

The desire to create a picture of the past that was epic in its scope determined both the plot and the relaxed dramaturgical construction. And although it retains chronological order and a cause-and-effect relationship, it does so with an abundance of ellipses, on the one hand, and a sizable number of characters, including those in the background, on the other. All this weakens the strength of the personal and causal relationship, and thus also the degree of dramatic tension. The first radical leap between the extended opening sequence of the wedding and the abrupt entry into the war sequence involving Skiba is symptomatic of this, while the whole part of the background of Maciej and Zosia's wedding, very important from the point of view of the construction of the main character, was abandoned. Reaching for such an episodic formula obviously stemmed from the desire to present as many plots and events as possible, stretched over time, which constitute the content of the aforementioned complex historical representation. This is also what the omniscient narration serves – the film's narrator is not only associated with the main character (Zosia) but also accompanies other characters, sometimes secondary, such as Hawryluk hiding Jews, Franek and his sister at a lesson given by a Soviet teacher, etc. The screenwriter and dramaturgical consultant Artur Wyrzykowski criticised such a relaxed plot and dramaturgical construction, explicitly calling *Hatred* a lecture and proposing his own idea for the storyline:

ish-Ukrainian conflict of memory (G. Motyka, *Cień Kłyma Sawura...*).

[29] See P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk: metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016, pp. 248–251.

Staging the Past

Maciej's counterpart would be a Ukrainian who, having married Zosia, becomes radicalised in his behaviour until he finally kills his wife.[30] This intriguing concept would probably have resulted in a more compact, emotional and probably deeper psychological character. The only question is whether it would have borne Smarzowski's intentions and ambitions as a "historian" and "ethicist" at the same time; whether it would have conveyed the entire variety of historical and axiological nuances.[31] But leaving aside Wyrzykowski's critical assessment, this "lecturing" trope is legitimate, only that instead of the word "lecture" (which is associated pejoratively), let us use the word "discourse".

Discourse is, as we know, one of the functions of fictional cinema – the storyline is a pretext for intellectual deliberation.[32] Obviously, *Hatred* does not have much in common with such radical examples of cinematic discourse as Eisenstein's *October* or Zanussi's *The Illumination*, but thinking in terms of using a storyline to illustrate argument – in this case: historical – is intensely noticeable. As I mentioned, the complexity of the world presented can be treated as a virtue. But at the same time, this, in a way ostentatious, representativeness can feel somewhat artificial, imposed on the world being presented and not absorbed by the diegesis.[33] There is a lot of informative and illustrative dialogue in the film to express the aforementioned complexity of the ethnic situation in the area before the war. Similarly, the entire sequence of Maciej Skiba's peregrination in September 1939, when he returns home, is primarily a form of recounting the behaviour of Ukrainians at the outbreak of war. In such a situation, Skiba acts as a guide through the world of the historical representation of Borderlands AD 1939 (so there is also the cruelty of the Ukrainians, there is the stealing of the property of Polish landlords, there is the "burial of Poland" – but there is also the first Righteous, i.e. the coachman, thanks to whom Skiba manages to escape).

Leitmotifs are also an element of discursivisation: while watching the scene of the bride's braid being cut on the doorstep, the viewer could expect the situation to be repeated; similarly with the throwing of the burning hay sheaf. In the sermon sequence, on the other hand, the principle of structural symmetry resounds, as an attempt to create an ideologically balanced commentary. The whole montage sequence

[30] See <https://nieskonczone.pl/wolyn> (accessed: 28.12.2022).

[31] "I knew that this was the first film about these events", Wojciech Smarzowski said during the meeting in Rzeszów. "If it wasn't for that, I might not have left the three houses – Polish, Ukrainian and Jewish – at all. But I decided to digress so that this film would also have an educational value." – A. Bosak, op. cit.

[32] "A film with the markings of «classical storytelling» is classified precisely as «discursive», when the viewer gains the impression not so much of an

involuntary «emergence» of some expressive moral or idea from the plot events (as generally happens in traditional Hollywood film), but of a programmatic «pursuit», or «illustration» of a certain thesis" – T. Klys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, p. 131.

[33] When I first was watching the film, I couldn't shake the obtrusively recurring thought of how hard the author tries to balance everything, to confront rationales, to create juxtapositions, sometimes symmetrical ones.

is precisely planned by Smarzowski, jumping between the “good” and “bad” sermon, and weaving in rhythmically Anthony’s escape in the grain and the oath of the Banderites. I have mentioned that Smarzowski has not produced a model film discourse – that is clear. But just watching the sequence in question, I had the feeling of being confronted with montage solutions characteristic of the Soviet montage school, for example, in Pudovkin’s filmmaking; but there is also in this fragment a clear departure from diegesis in the spirit of Eisenstein, when the sermon of two priests is listened to by the same people (in a frame identical in content and composition!). This is actually a very rhetorical solution.

As I have already suggested, in the film’s finale, the genre formula clearly changes – from the moment terror directly affects Zosia’s world. Andrzej Szpulak pointed this out some time ago, noting the parallels between *Hatred* and Elem Klimov’s film *Come and See*; in both cases it is an anti-war film with a clear apocalyptic climax. Szpulak pointed to such features of the film as the threat to the everyday lives of civilians, ordinary victims of war; the evolution of the protagonist from a hero to an anti-hero, physically changed but above all spiritually dead in the finale; [34] and the subjectivity of the narrative. This is why the Poznań film scholar wrote of a quasi-epic film spectacle – it was precisely this anti-heroic and subjective point of view on the tragic events that prompted him to use the prefix. While generally agreeing with these recognitions, I would suggest looking at the film’s plot construction in its chronological order – from this standpoint, a formula close to the poetics of classical historical drama (with elements of discourse) turns into an anti-war film – and a modernist one at the same time. It is in the final scene that the heroine fully “constitutes something of a focal point that centres the image of the cinematic cosmos, the medium through which the world is told.” [35]

The final act of the film breaks the conventions of realistic drama by turning into a modernist drama, challenging the materialist order of the world (even at its most cruel). It is not just that, with the slaughter, we are confronted with an “unbelievable” reality in which previous hierarchies of values go awry: lives are saved by the occupant (the escape of Zosia and her son under Nazi guardianship) and the righteous one is unjustly killed (Zosia’s sister and brother-in-law). It is about the ontic ambiguity of the world presented in the final parts when the boundaries of the rational and the irrational are blurred, a feature characteristic of some of Smarzowski’s films. The catastrophe that makes the world presented absurdly carnivalesque was already

[34] A. Szpulak, *Echa Idź i patrz Elema Klimowa w dwóch polskich filmach antywojennych – Mieście 44 Jana Komasy oraz Wołyniu Wojciecha Smarzowskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2018, no. 23(32), pp. 219–230. “Their [the heroes’] confrontation with the element of war in each case proved externally (physical degradation) and inter-

nally destructive, disintegrating the established order of life, leading not to maturation but to personality regression, invalidating the sphere of the sacred and the sphere of ethics, reducing the actions undertaken to instinctive reflexes serving survival or, in the case of the male heroes, revenge.” – *ibidem*, p. 225.

[35] *Ibidem*, p. 226.

present in the climax of the first *The Wedding*, then *The Dark House*; in the finale of the latter, Dziabas's corpse ruthlessly enters the world of the seemingly real diegesis, questioning, or at least casting doubt on, its status. *Hatred* is no different.

There are two somewhat hidden and one ostentatiously overt ontological ambiguity. The latter, of course, is the film's finale, when the image of Zosia crossing the bridge with her son changes to that of a horse-drawn cart driven by Petro, with which Zosia and her son cross the river. But is what we are watching (in the presumably true version, i.e. Zosia crossing the bridge alone) really happening? And here we come to two hidden ambiguities – both are violent ellipses. The first takes place on the night of the massacre. It would seem that the woman and her son have managed to escape – the Banderite who has spotted them, after a moment's hesitation, averts his eyes from them. The heroine wades through the water with her son,^[36] emerges into a space full of fiery glows, turns abruptly, and sees the Ukrainian approaching with an axe. The shot lasts a while, but we are able to recognise Szuma, the opportunistic village leader, formerly as eager to embrace Soviet as Nazi rule. He approaches Zosia with a strange, disturbing smile. Then there is a cut and a sudden change of chronotope. We see the face of an awakened Zosia leaning against some farm building, and right next to it, the face of a dead man. What has happened? Has Szuma saved her (this could be a consequence of the Ukrainian's earlier conciliatory statement when they met on her doorstep)? But the sinister smile of the preceding scene generates doubt, as does Szuma's earlier opportunistic behaviour. And why does Zosia wake up immediately after the cut in a cadaverous frame (in terms of content, but also colour)? Also, what was going on at the time with her son, whom we do not see? Immediately afterwards, the woman stands with him in a wide shot in a land of cruel death, surrounded by bestially torn, mutilated and dehumanised bodies. Of course, this ellipsis can be bridged at a push (that's probably what the shot with the repentant Szuma was for, so that we assume he could have saved her), but a significant doubt remains. Reinforced by the equally unclear fate of Antoni, who survived the slaughter in the church, as if by *deus ex machina* – when the narrator leaves him, he has taken cover with some Poles in the tower of the temple that has just been set on fire, the smoke already getting into his throat... How he managed to escape from that tower we don't know. From this perspective, Smarzowski's words that it is up to the viewer to perceive the bridge crossing as a real journey to the other side of the river, or as Zosia's journey "across the Styx" sound less mysterious.^[37] Obviously, after Zosia's alleged "posthumous awakening", the earlier

[36] "The passage through the water (the Thanatic tinge of the symbolism of this element is used here) was associated with the acquisition of a certain self-consciousness of dying. Both Fiora, upon reaching the island, and Zosia, upon the annihilation of

her place on earth, viewed from the perspective of the overgrown swamp, have lost the remnants of normal perception of reality" – *ibidem*, p. 228.

[37] K.J. Zarębski, *Po to robię filmy – rozmowa z Wojtkiem Smarzowskim*, "Kino" 2017, no. 5, p. 39.

plot themes continue, but the impression that she is peregrinating in the land of death – not metaphorical but ontologically literal – does not disappear. And it is now associated strongly with the apocalypse, even if secularised.

Looking for analogies between *Come and See* and *Hatred*, Andrzej Szpulak also pointed to the scenes of the protagonists looking into the well. Zosia, wanting to draw water, notices a corpse submerged in it. Like many symbols, the symbol of the well is ambiguous, but two meanings (diametrically opposed, by the way) dominate: on the one hand, the water of life, on the other, death or hell.^[38] Characteristically, a moment later, Zosia covers her ears to protect herself from a terrifying sound; one could assume that this is a sign of crossing the boundaries of her inner strength. But then why does her son also cover his ears? If we reject the hypothesis of a staging error (in Smarzowski's case?), it turns out that the hellish sound is the diegetic sound of a terrifying world – an earthly hell.

When writing about the formal aspects of the picture, one cannot forget about the staging of the earthly inferno, especially the scenes of violence, for it is these that have a key influence on the final effect of the choices made by the director in the sphere of representation and interpretation of the past. Andrzej Szpulak – looking for analogies between Klimov's and Smarzowski's films, as anti-war films that by their very nature do not shy away from naturalism – wrote: "Many parallels and references can be found in the presentation of the visual macabre: raped women, wounded soldiers and civilians, people killed and dying in cruel agonies, dismembered, massacred bodies", adding the caveat that the very issue of violence in cinema is a very complex phenomenon.^[39] Nevertheless, this naturalism and/or cruelty can be graded. Comparing Klimov's film and Smarzowski's, it is impossible not to notice that the former's staging activity is relatively restrained and sparing, appealing more to the viewer's imagination than to sight (apart from one brief snapshot in which one can see the heaps of corpses behind the barn). Even the execution of the villagers in Klimov's film (they are burned alive in a barn) is shown in the "off-screen space". It is different in *Hatred* – the torture scenes are presented with all the brutality and openness. Admittedly, in the responses to the film, the observation "it could have been worse" came back like a mantra, but this was more due to Smarzowski's identification as a director with a predilection for cruelty. Of course, it was recognised that many of the images are shown in the distant background or for a split second. However, a few cruel ones are strongly memorable; the aforementioned field of dismembered, "minced" victims makes a harrowing impression (and in the earlier parts of the film, the so-called glove, i.e. the skinning

[38] R. Kuleszewicz, *Słownik symboli literackich*, Białystok 2000, pp. 237–238.

[39] A. Szpulak, op. cit., p. 228. The complexity of the issue of violence in cinema – both in its genetic

and functional aspects – was analysed by Rafał Syska in his book *Film i przemoc: sposoby obrazowania przemocy w kinie* (Kraków 2003).

of the hand and the tearing of the body with horses). I am leaving aside the question of whether or not there is too much of this macabre, as this depends on the viewer's sensitivity. Instead, I would like to ask what the arguments were in favour of such a solution and how the use of violence might have affected the aforementioned spheres of historical representation and the film's axiology?

Grzegorz Motyka, temperate in judgement and inclined to conciliation, stated: "The film will be brutal because it has to be so [...] There will be atrocious scenes in *Hatred*. And certainly, the director has a duty to show that brutal killings took place then."^[40] So one can say that the historian considered this an ethical requirement, a condition for the truthfulness of the reconstruction of these events. A credible representation of them could not, according to Motyka, be limited to outlining the socio-political background of the genocide, but should also take into account the "technology of killing". If this is what a scholar (and one whose views are distinctly distanced from the expectations of the Borderland Poles) said, then it is not surprising that Smarzowski upheld the "atrocious" disposition contained in the screenplay, all the more so given that none of his earlier films were devoid of the macabre and/or the ugly. And bearing in mind that, regardless of his artistic predilections, Smarzowski was influenced by reading Srokowski's book, which described atrocities that were difficult to imagine; as did the memoirs of Borderland people and their descendants or the accounts in the book by Ewa and Władysław Siemaszko.^[41] If the borderline experience of the Volhynians was the moment of an exceptionally cruel death, which shattered the whole sense of the world, made it carnivalesque in a negative sense, knocked it out of life's homeostasis and introduced a traumatizing component into the memory (individual and collective) for decades, it is probably difficult to imagine that, having assumed such a great obligation towards the witnesses of the past, Smarzowski could have completely avoided the presentation of cruelty.

It can probably be assumed that if the director had not shown this massacre, the aforementioned historical discourse would have come to the fore. In such a situation, it is highly likely that Polish viewers (and not only those from Borderland families) would have seen the lack of on-screen cruelty as a desire to conceptualise the events and conciliate Polish-Ukrainian relations too far, in which the commemorative (in part also psychotherapeutic) function of the picture would have been lost. Without the emotional shock, questions about Smarzowski's tendency to revise Polish martyrdom and the Polish ethos in the film (Poles as anti-Semites, Poles as colonisers who despise "stupid Ukrainians", Poles as the advocates of the romantic – ineffective – gesture, etc.)

[40] P. Śmiałowski, *Film będzie okrutny, bo taki być musi. Wywiad z Grzegorzem Motyką*, "Kino" 2015, no. 6, p. 37.

[41] W. Siemaszko, E. Siemaszko, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej Wołynia: 1939–1945*, vol. 1 and 2, Warszawa 2000.

would have probably returned to some viewers, especially those with conservative sensibilities. However, the presentation of the Volhynian massacre makes the viewer if not forget then at least accept this “harsh” truth, because what he expected has been bluntly shown. The viewer can also be sure that the filmmaker was not afraid of controversy and did not shy away from the horror on screen, which, on the one hand, did not facilitate reconciliation (which, after all, Smarzowski wanted), and on the other, made the director a *nolens volens* ally of conservative historical policy.[42]

Researchers of visual history (historiophoty) point out how much the audio-visual message expands the register of the creation and reception of representations of the past. The cinema has certain liabilities here (it cannot be as abstract and discursive as a written text), but it also has merits: the visualisation of the space and proxemic relations of historical events, but above all, the emotional reception of the past; something that in a written discourse, regardless of the literary talent of the historian – is not achievable.[43] Cinema radically shortens this intellectual distance between the object (history) and the subject (viewer) through emotions.

And it is in this context that the impact of the staged atrocity on the two earlier spheres, especially the film’s postulatory sphere, should be seen. As I mentioned, Smarzowski attempted to construct the screenplay based on as much information as possible complicating the historical realities of 1930s Volhynia, up to 1943. Except that there is a significant difference in the way they are conveyed – the Polish misdeeds are told in words, so *de facto* using the medium of traditional historiography (which, by the way, reinforces the aforementioned impression of discourse as being, for some, a lecture). On the other hand, the key elements of criminal behaviour are first informed in the words of witnesses (as the loop of the crime gets tighter and tighter), and then shown through emotionally harrowing scenes of atrocities: thus, we not only have information about the crime, but we take on an emotional attitude to it straight away. In such a context, Smarzowski’s next postulate – the reception of the film as a protest against extreme nationalism *in toto* – comes into question. The cruelty here has a clear historical author – it is the Ukrainians. And it is not balanced by a scene of bloody Polish retaliation – if only because of the proportion and sequence of events. However loud the director’s claims about his desire to create a universal statement may sound, when confronted with the emotional power of the macabre, Smarzowski’s postulates were destined

[42] This was reflected in the award given by the Chairman of TVP, Jacek Kurski, to the director, which the latter did not accept (and the subsequent dispute over the award) – E. Rutkowska, *Produkcenci „Wołynia” przyjęli od prezesa TVP nagrodę, której nie chciał reżyser* , Press, 5.10.2016, https://www.press.pl/tresc/45923,producenci-%E2%80%9D-przyjeli-od-prezesa-tvp-nagrade_-ktorej-nie-chcial-rezyser

wolynia%E2%80%9D-przyjeli-od-prezesa-tvp-nagrade_-ktorej-nie-chcial-rezyser (accessed: 14.12.2022).

[43] See H. White, *Historiografia i historiografia* , [in:] *Film i historia. Antologia* , ed. I. Kurz, Warszawa 2008, pp. 117–127.

to suffer defeat, in my opinion. And, as a result, the desire for reconciliation – regardless of the fictional efforts – was difficult to achieve. For Polish viewers, the scenes of the macabre either remind them of the experience of the massacre (the expectations of the Borderland Poles) and thus perpetuate the stereotype of the cruel butcher, or they arouse (in the case of viewers outside the “Volhynian family”) violent opposition to the murderers (the Ukrainians). Either way, emotion stands in the way of working through guilt and reconciliation. This has been recognised by Ukrainian commentators: “[Asymmetry] biases the senses: the persecution of the Ukrainians is mentioned in a few scenes, the shedding of Polish blood is shown on screen in a long, painful, naturalistic manner;”[44] “the issue that has been presented in an overly explicit manner is the one that will undoubtedly cause the most controversy in Ukraine, i.e. the issue of the UPA’s responsibility for the killings of Poles. They are shown very naturalistically. There is no «but» here. Poles are ripped to pieces, dismembered, axed and chopped.”[45]

Am I suggesting by this that a film about Volhynia should be devoid of atrocities or radically toned down? Not at all. I believe that from the Polish perspective – in the first film on the subject – this was unavoidable because it was not about the information on the crime itself (we know about it), but about the emotional, and for some probably also cathartic, experience of it. I am merely pointing out that thinking in universal and conciliatory categories when making a film that is, in the first part, a story with a relaxed construction (with a clear discursive intention for the full expression of the “voice of history”) and, in the final parts, an immersive anti-war and apocalyptic film with a high diapason of emotions generated, could hardly have been successful.

But it is precisely in this confrontation of a historical (distanced) discourse with an image of cruelty that negates this distance that, in my opinion, the logic of the Polish-Ukrainian dispute over events is contained. For we can talk about the sins of the Poles, however serious. But it is not possible to derive from them an argument justifying a cruel crime, to “talk down” the genocide.[46] For it goes beyond logic, and enters a macabre *punctum*, reaching the “heart of darkness” – the place where human cruelty ceases to be comprehensible...

Translation: Kamil Petryk

[44] According to the Ukrainian art critic Maia Harbuziuk, [as cited in:] Irina I. Patron, *Polski Wołyń na ekranie*, op. cit., p. 201.

[45] The opinion of Łukasz Adamski from the Centre for Polish-Russian Dialogue and Understanding, [as cited in:] *ibidem*, p. 207.

[46] The events were defined as genocide by the Resolution of the Polish Parliament of 29 July 2016 – text of the resolution, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20160000726/O/M20160726.pdf> (accessed: 29.12.2022).

- Kornacki K., Kurpiewski P., *Kino jak nauczyciel. Klasyfikacja działań autorskich współczesnego polskiego kina historycznego (propozycje)*, [in:] *Historia wizualna w działaniu: studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, eds. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, pp. 59–90
- Motyka G., *Cień Kłyma Sawura: polsko-ukraiński konflikt pamięci*, Gdańsk 2013
- Motyka G., *Wołyń '43: ludobójcza czystka – fakty, analogie, polityka historyczna*, Kraków 2016
- Patron I., *Polski Wołyń na ekranie. Przegląd ukraińskich publikacji internetowych o filmie Wojciecha Smarzowskiego*, [in:] *Mistrz Wajda*, ed. S. Bobowski, Wrocław 2010, pp. 199–211
- Rychcik M., *Kręcone siekierą: 9 seansów Smarzowskiego*, Warszawa 2019
- Siemaszko E., *Święcenie narzędzi banderowskiej zbrodni*, „Biuletyn IPN” 2017, no. 1–2 (January–February), pp. 81–91
- Szpułak A., *Echa Idź i patrz Elema Klimowa w dwóch polskich filmach antywojennych – Mieście 44 Jana Komasy oraz Wołyniu Wojciecha Smarzowskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2018, no. 23(32), pp. 219–230. <https://doi.org/10.14746/i.2018.32.18>
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk: metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016



Heorhij i Serhij Jakutowyczowie to ojciec i syn, wybitni ukraińscy artyści, laureaci najbardziej prestiżowej na Ukrainie nagrody im. Tarasa Szewczenki, członkowie korespondencji Akademii Sztuk Pięknych Ukrainy, którzy zasłynęli ze swoich prac w dziedzinie scenografii filmowej i grafiki książkowej.

Heorhij Jakutowycz (1930–2000) był scenografem legendarnego ukraińskiego filmu *Cienie zapomnianych przodków* (1964) w reżyserii Siergieja Paradżanowa. Paradżanow tak pochwalił wkład artysty: „To nie tylko artysta, ale myślący artysta. [...] Uratował nas od pejzanzizmu, od fałszu”. Został również scenografem innego filmu nurtu “ukraińskiego kina poetyckiego” – *Zachar Berkut* (1971), wyreżyserowanego przez wybitnego ukraińskiego reżysera Leonida Osykę.

Był konsultantem artystycznym najśłynniejszego filmu Osyki, *Kamienny krzyż* (1968), a także późniejszego jego utworu *Hetmańskie klejnoty* (1993). W swojej twórczości opierał się na zasadach sztuki ludowej ukraińskiego artysty Mychajło Bojczuka, zamordowanego przez sowiecki reżim w 1937 roku. W 2000 roku odbyła się jedyna za życia Heorhija Jakutowycza wystawa jego prac.

Serhij Jakutowycz (1952–2017) był współtwórcą filmu fabularnego *Modlitwa za hetmana Mazepę* (2001) kolejnego znakomitego ukraińskiego reżysera, Jurija Illienki. W 2005 roku dołączył do pracy nad filmem *Taras Bulba* (2009) rosyjskiego reżysera Wołodymyra Bort’ko, za który w tym samym roku otrzymał nagrodę Złotego Orła (Moskwa) za „najlepszą pracę dyrektora artystycznego”.

Artysta zaprojektował około 200 książek.

Prace Serhija Jakutowycza zostały zgromadzone m.in. w: Narodowym Muzeum Sztuki Ukrainy (Kijów), Muzeum Książki i Drukarstwa Ukrainy (Kijów), Muzeum Literatury (Odessa), Państwowej Galerii Tretiakowskiej (Moskwa), Altes Museum (Berlin), Muzeum Katanii (Włochy), Ukraińskim Domu w Ameryce (Nowy Jork), Smithsonian Museum (Waszyngton), Białym Domu (Waszyngton).

Po stracie jedynego syna Antona Jakutowycza (1975–2014) i żony Olhy (1950–2009) artysta zmarł w wieku 64 lat.

Heorhiy and Serhiy Yakutovych were father and son, both outstanding Ukrainian artists, winners of the Taras Shevchenko Prize, Ukraine's most prestigious, and corresponding members of the Academy of Arts of Ukraine, who became famous for their works in film and book graphics.

Heorhiy Yakutovych (1930–2000) was the production designer for the landmark Ukrainian film *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964) directed by Sergiy Parajanov, who praised the artist's contribution thus: "He is not just an artist, but a thinking artist. [...] He saved us from the paisanism, from falsity." He also became the production designer for another film of Ukrainian "poetic cinema", *Zakhar Berkut* (1971), directed by the legendary Ukrainian director Leonid Osyka.

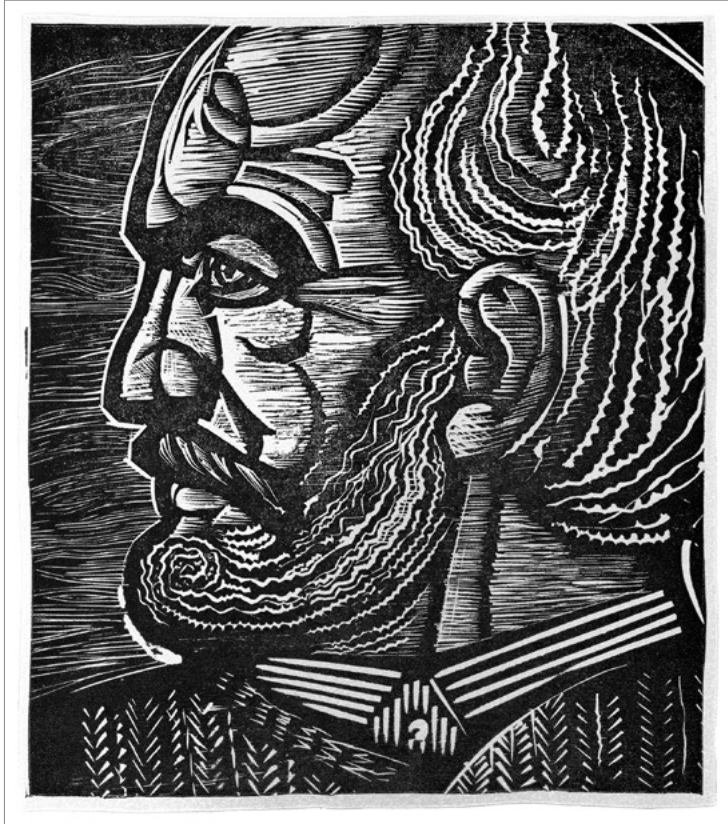
In addition, Heorhiy Yakutovych was an artistic consultant for Leonid Osyka's most famous film, *The Stone Cross* (1968), as well as for his film *Hetman's Kleynodes* (1993). In his work, he relied on the principles of folk art of the Ukrainian artist Mykhailo Boichuk, who was murdered by the Soviet regime in 1937. The only lifetime exhibition of Heorhiy Yakuvych's works took place in 2000, the last year of the artist's life.

Serhiy Yakutovych (1952–2017) was the co-creator of the feature film *Prayer for Hetman Mazepa* (2001) by the Ukrainian film director Yuriy Illienko. In 2005, he joined the work on the film *Taras Bulba* (2009) by the Russian director Volodymyr Bortko, for which he received the Golden Eagle Award (Moscow) in the same year for the "best work of an art director".

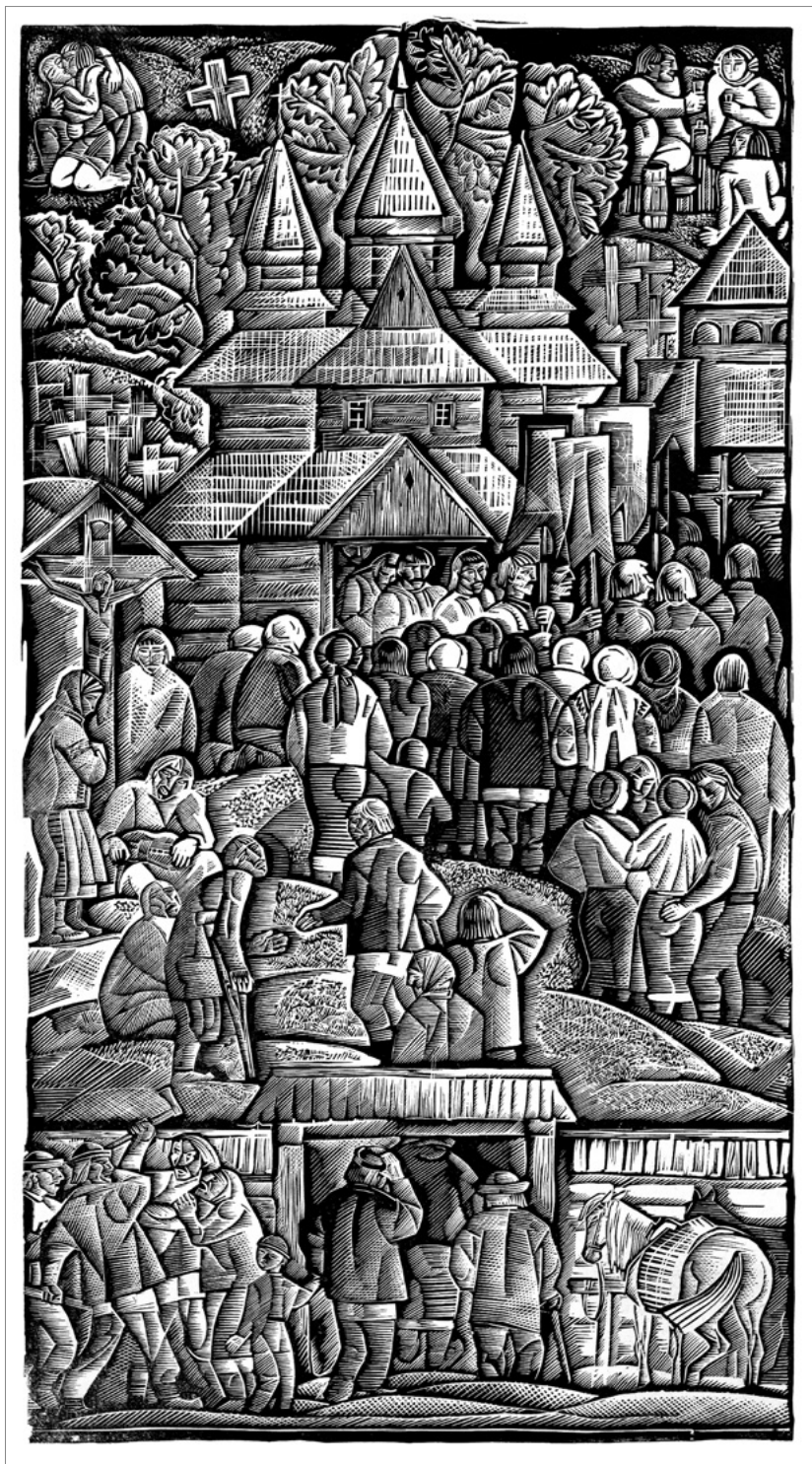
The artist has designed about 200 books.

Serhiy Yakutovych's works are kept in such places as the National Art Museum of Ukraine (Kyiv), the Museum of Books and Printing of Ukraine (Kyiv), the Museum of Literature (Odesa), the State Tretyakov Gallery (Moscow), the Altes Museum (Berlin), the Museum of Catania (Italy), the Ukrainian House in America (New York), the Smithsonian Museum (Washington), and the White House (Washington).

After losing his only son Anton Yakutovych (1975–2014), and his wife Olha (1950–2009), the artist passed away at the age of 64.



Heorhij Jakutowycz, *Portret Serhija Paradżanowa*, 1964, linoryt barwny, 23,5 × 20 cm, kolekcja Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



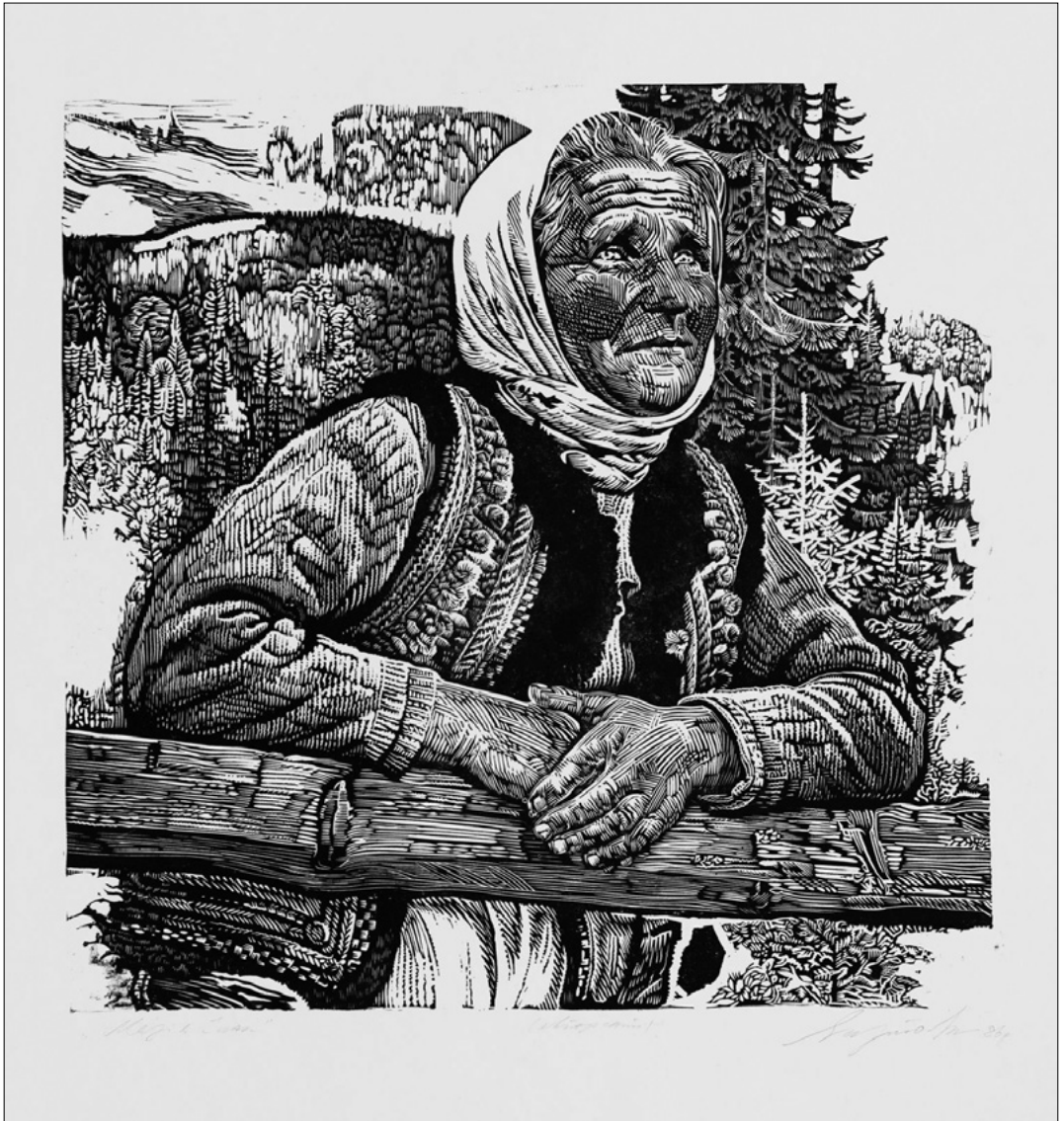
Heorhij Jakutowycz, *Stara Huculszczyzna*, 1966, linoryt, 92,5 × 50 cm, kolekcja Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



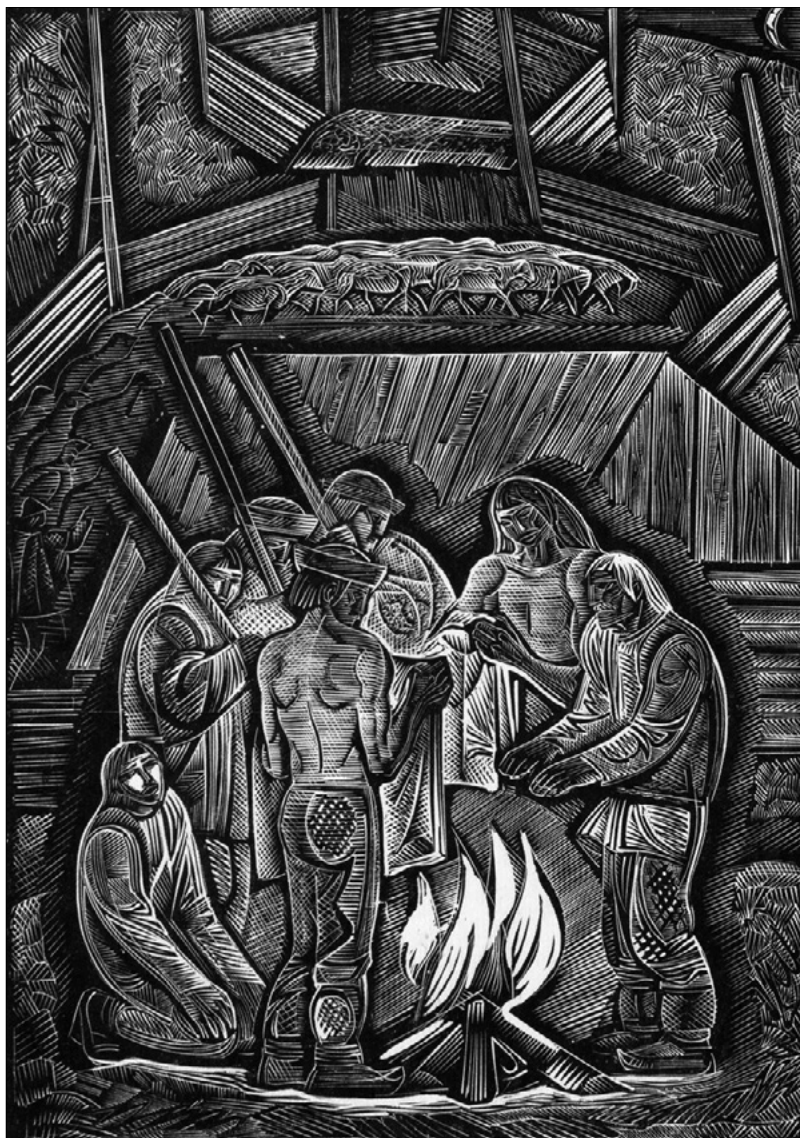
Heorhij Jakutowycz, Plakat filmowy *Cienie zapomnianych przodków*, 1964, linoryt barwny, 78,5 × 60 cm, kolekcja Serhija Jakutowyicza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Heorhij Jakutowycz, *Iwan i Pałagna*. Ilustracja do książki *Cienie zapomnianych przodków*, 1966, drzeworyt, kolekcja Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Heorhij Jakutowycz, *Maria Illuk*, 1986, linoryt, kolekcja Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Heorhij Jakutowycz, *Wieczór na połonynie*. Ilustracja do książki *Cienie zapomnianych przodków*, 1966, drzeworyt, kolekcja Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Heorhij Jakutowycz, *W lesie*, 1988–1989, linoryt, kolekcja Serhija Jakutowycza (Kijów).
Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Heorhij Jakutowycz, *Czarownica*, 1990, linoryt, kolekcja Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



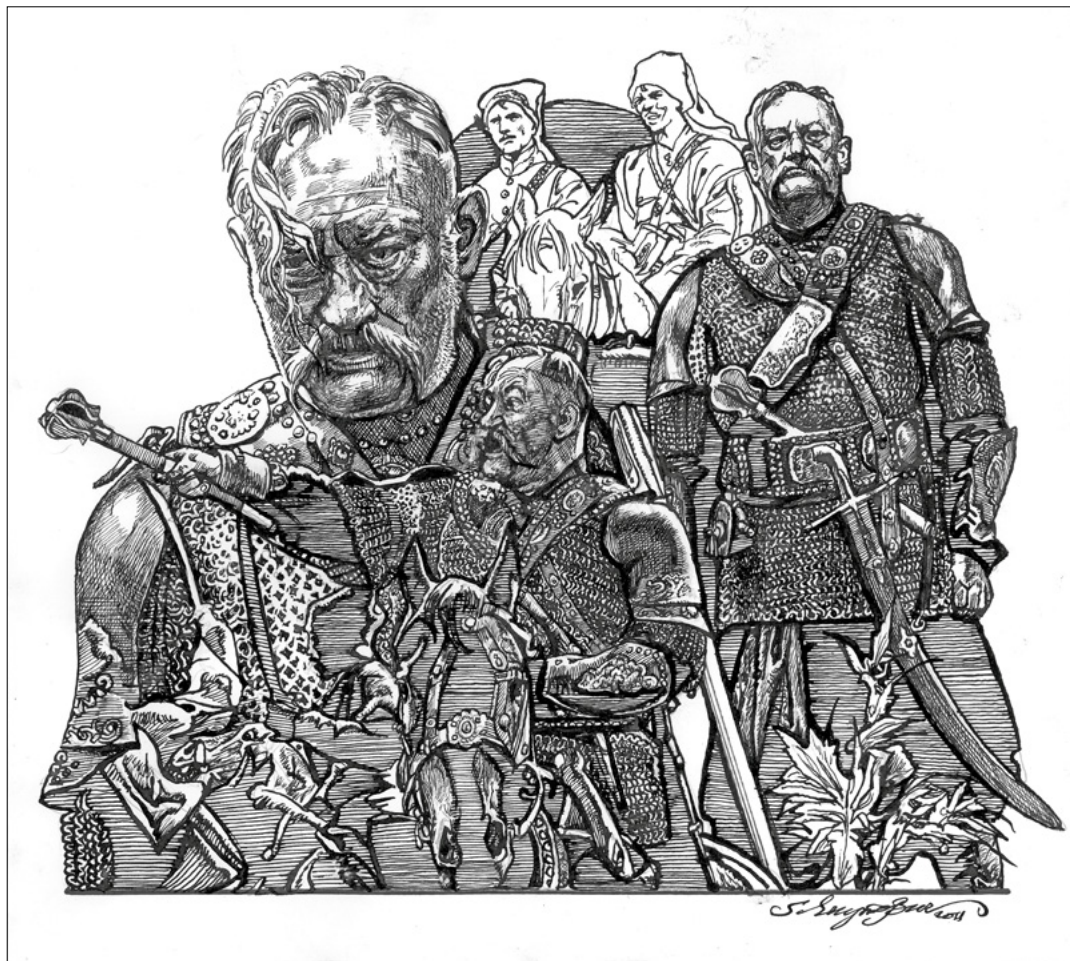
Serhij Jakutowycz, *Iwan Mykolajczuk i Bohdan Stupka w filmie Biały ptak z czarnym znamięm*, 2011. Fundacja Charytatywna Bohdana Stupki (Kijów) / Bohdan Stupka Charitable Foundation (Kyiv)



Serhij Jakutowycz, *Bohdan Stupka w filmie Ogniem i mieczem*, 2011. Fundacja Charytatywna Bohdana Stupki (Kijów) / Bohdan Stupka Charitable Foundation (Kyiv)



Serhij Jakutowycz, *Bohdan Stupka w filmie Modlitwa za hetmana Mazepę*, 2011. Fundacja Charytatywna Bohdana Stupki (Kijów) / Bohdan Stupka Charitable Foundation (Kyiv)



Serhij Jakutowycz, *Bohdan Stupka w filmie Taras Bulba*, 2011. Fundacja Charytatywna Bohdana Stupki (Kijów) / Bohdan Stupka Charitable Foundation (Kyiv)



Mierzenie martwego Iwana siekierą, zdjęcie z planu filmowego *Cienie zapomnianych przodków*, 1964, miejsce i fotograf nieznani, z archiwum Narodowego Studia Filmowego Dovzhenko (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Serhij Paradżanow, Heorhij Jakutowycz i Iwan Mykołajczuk na górze Hłyfa w Wierchowinie, zdjęcie zrobione podczas pracy nad filmem *Cienie zapomnianych przodków*, 1963, fotograf nieznanymi, z archiwum Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Iwan Mykołajczuk, Heorhij Jakutowycz na górze Hłyfa w Wierchowinie, zdjęcie zrobione podczas pracy nad filmem *Cienie zapomnianych przodków*, 1963, fotograf nieznan, z archiwum Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre



Aktor Spartak Bahaszwili, reżyser Serhij Paradżanow, scenograf Heorhij Jakutowycz, kostiumograf Lidia Bajkowa oraz hucy z Karpat, Studio Filmowe im. Oleksandra Dowżenki w Kijowie. Zdjęcie z planu filmowego *Cienie zapomnianych przodków*, 1963, fotograf nieznan, z archiwum Serhija Jakutowycza (Kijów). Pavlo Gudimov Ya Gallery Art Centre

ALPHA



Rozmowa z Jerzym Hoffmanem

LIUBOV KRUPNYK

Ukraiński Instytut Pamięci Narodowej

ABSTRACT. Krupnyk Liubov, *Rozmowa z Jerzym Hoffmanem* [A conversation with Jerzy Hoffman]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 267–272. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.15>.

An interview with the Polish film director Jerzy Hoffman was recorded on 11–12 July 2022 at his estate in the village of Sikory Yuskie in the Warmian-Masurian Voivodeship. Jerzy Hoffman is perhaps the most popular Polish film director in Ukraine. His films gained recognition even before Ukraine gained independence. However, his most notable work is *Ogniem i mieczem* [*With Fire and Sword*, 1999], which starred the great Ukrainian actor Bohdan Stupka (1941–2012) as Hetman Bohdan Chmielnicki. The collaboration continued in the film *The Old Tale. When the Sun Was a God* (2003). In 2008 Jerzy Hoffman made a four-part documentary film *Ukraine. The Birth of a Nation*.

The conversation touched on issues related to these films, completed and unrealized projects on Ukraine, reflections on the history of Polish-Ukrainian relations and the role of Jerzy Hoffmann's work in establishing them. As a filmmaker who closely follows events in Ukraine, he shared his impressions and predictions about how the ongoing war will change and transform Ukraine and the world.

KEYWORDS: Ukrainian cinema, Jerzy Hoffman, Bohdan Stupka, *Ukraine. The Birth of a Nation*, *With Fire and Sword*, *Taras Bulba*

Z Jerzym Hoffmannem – polskim reżyserem filmowym rozmawia Liubov Krupnyk

Co tak inspirującego znajduje się w tematach ukraińskich, że Pana uwaga skupia się na nich od tylu lat?

Ja po prostu Ukrainę poznałem. Zjechałem ją wzdłuż i wszerz. Moja żona, Walentina, pochodzi z Kijowa. *Potop*, zwłaszcza te bardzo duże, epickie sceny, kręciłem w Wyszenkach pod Kijowem. Także do produkcji *Ukrainy. Narodziny narodu* musiałem się przygotować naprawdę rzetelnie. Praca w dokumencie – tym bardziej dokumencie historycznym – nauczyła mnie, że do każdego filmu potrzebny jest poważny zasób wiedzy. Chociażby po to, aby pośród czasem sprzecznych opinii konsultantów umieć wyłuskać to ziarno, które zapewne nie będzie samą prawdą, lecz będzie do tej prawdy jak najbardziej zbliżone.

Czteroodcinkowy dokument *Ukraina. Narodziny narodu* miał swoją trudną drogę na ekrany.

Miał i wciąż ma. Dopiero niedawno telewizja Kino Polska pokazała ten film. Trzeba było czekać kilka lat. U Was do dzisiaj (jesień 2022 – przyp. L.K.) film nie został pokazany. Materiały do niego zbieraliśmy w Szwecji, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, we Francji. Za każdy metr materiału, bo to przecież taśma, trzeba było słono zapłacić, co w rezultacie pochłonęło ogromnie fundusze. Korzystaliśmy na przykład ze zdjęć ze Sztokholmu, bo tam mają masę poloników i tym samym pojawiają się materiały o Ukrainie. Sądziliśmy, że nasze dzieło kupią nade wszystko instytucje publiczne z Ukrainy i Polski. Nie kupiły. Wobec dużych wydatków studia znaleźliśmy się więc w bardzo ciężkiej sytuacji. Jako się z tego jednak wyszło. To było, rzecz jasna, długo przed wojną. Film skończyliśmy w 2008 r.

Znani mi osobiście profesorowie wykorzystują ten film na wykładach. Zresztą ja czytnię podobnie. Brakuje takich materiałów o Ukrainie, a ten – mimo wspomnianych problemów – przynosi moim zdaniem dobre owoce.

Wiem o tym. Jednak on nie dla tego był zrobiony, nie dla wykładów. Chodziło o powstanie świadomości – nazwijmy to – ludowej. *Ukraina. Narodziny narodu* kończy się na pomarańczowej rewolucji. Konkluzja zaś jest taka, że nie wiadomo, co będzie dalej. Gdyby ten film wpłynął na świadomość narodową ludzi w Ukrainie, to można by powiedzieć, że nie został zrobiony nadaremnie, że przyczynił się do tego, co było, jest i będzie dalej. Wiem to, bo mimo wszystko wielu ludzi go rzeczywiście oglądało. Można go było kupić na czarnym rynku i ściągnąć piracką wersję z internetu. Niektórzy widzowie, i to wcale niemało z nich, stwierdzali, że gdyby wcześniej mieli wiedzę, którą dał im ten film, to uniknęliby w swoim życiu wielu niewłaściwych z ukraińskiego punktu widzenia wyborów politycznych. A więc mój film jakąś rolę odegrał, stał się na przykład inspiracją do stworzenia Muzeum Odrodzenia Narodu, które mieści się w pomniku Rodina-Mat w Kijowie. Uważaliśmy jednak, że mógł odegrać większą rolę. Uważaliśmy, że powinni otrzymać go do swojej dyspozycji wszystkie szkoły, ambasady. Bo ten film otwiera oczy, świadczy, że to, co powstało, nie powstało z niczego i ma swoje korzenie.

Skierował go Pan jednak nie tylko do widza ukraińskiego.

Ma wersję ukraińską, rosyjską, polską i angielską. Po ukraińsku tekst czyta Bohdan Stupka.

A dlaczego właściwie z recepcją tego utworu był aż taki kłopot?

U nas czekano na to, żeby najpierw go pokazali w Ukrainie. A w Ukrainie żaden z kolejnych

prezydentów nie chciał się narażać na ewentualne zarzuty i nie podjął tematu. Trzeba odnotować, że pojawiali się oczywiście osoby – choćby były ambasador w Wielkiej Brytanii, Serhij Komisarenko – które starały się, by Ukraina posługiwała się tym filmem. W Polsce, kiedy go już wyemitowano, to w mało atrakcyjnych porach.

Na których ważnych dla Ukrainy momentach koncentrował Pan uwagę w filmie?

Czytając różnych historyków, upewniłem się, że wiek XVII to była ostatnia szansa na to, żeby powstała Rzeczpospolita Trojga Narodów. Żeby obok litewskiej Pogoni i Orła Białego pojawił się ukraiński Archanioł Michał. Niestety tak się nie stało. Poszło to w inną stronę. Jak się jednak okazało, poddając się Rosji, Chmielnicki zamienił siekierkę na kijek. Rzeczpospolita, mimo swoich bolączek, była jednak krajem parlamentarnym. Nieśliśmy mimo wszystko kulturę wywodzącą się z Rzymu. Był to też kraj pod względem religii dość tolerancyjny.

W XX w. Piłsudski rozumiał, że bez niepodległej Ukrainy nie będzie niepodległej Polski. I bez Ukrainy Rosja nie będzie imperium. Niestety jego idea federalizacji nie otrzymała dużego poparcia w Polsce i w ogóle nie została przyjęta przez Ukrainę. Petlura pozostał osamotniony. Ukraiński chłop, któremu bolszewicy obiecali ziemię, potem gorzko za to zapłacił. Wielkim Głodem.

Pamiętajmy, że mamy jeszcze zaszłości wołyńskie. My również mieliśmy w tej rzezi swój aktywny udział, nie tak masowy i nie w tych samych formach, ale jednak. Ja oczywiście nie oskarżam całego narodu ukraińskiego o udział w tych zbrodniach.

Tymczasem różnica między współczesną Polską a Ukrainą polega przede wszystkim na tym, że Polska miała dwadzieścia lat niepodległości na początku XX w. Przy wszystkich błędach, przy wszystkich karygodnych rzeczach udało się w ciągu dwudziestu lat stworzyć jeden naród.

Mieliśmy elitę. Wcześniej wasza szlachta albo się spolonizowała, albo zrusyfikowała. I choć jej miejsce zajęli Kozacy, to często kozaczyzna stawała się synonimem anarchii. Innej tradycji młode państwo ukraińskie *de facto* nie miało. Historia każdego państwa była historią szlachty, czasem mieszczan, ale nie chłopów. W Polsce ze wszystkimi błędami ta tradycja szlachecka przetrwała długo, w Ukrainie, jak wiemy, nie mogła. Wspomnijmy choćby o Jaremie Wiśniowieckim. Jego babka była siostrą Petra Mohyły. Ona przekłęła każdego, kto odstąpiłby od wiary prawosławnej, a Jarema przeszedł na katolicyzm. Te właśnie sprawy pokazałem w filmie.

Realizując *Ukrainę*, nie po raz pierwszy bynajmniej znalazł się Pan w sytuacji, gdy Pańskie dzieło usytuowało się w kontekście polityki międzynarodowej, oddziaływań dyplomatycznych, relacji dwóch sąsiednich narodów. *Ogniem i mieczem* to było pod tym względem coś znacznie bardziej spektakularnego.

Gdy film był już zmontowany, ale jeszcze bez muzyki i efektów, zadzwonił do mnie prezydent Rzeczypospolitej Aleksander Kwaśniewski i powiedział tak: „Proszę mi wybaczyć, mistrzu, że się zwracam z taką prośbą. Wiem, że to jest nietaktowne, że nie pokazuje się niegotowego dzieła. Ale ja niedługo wyjeżdżam do Ukrainy i chciałbym wiedzieć, co mnie czeka”. Odparłem: „Panie prezydencie, rozumiem pana”. I w małej salce naprzeciw Pałacu Prezydenckiego na Krakowskim Przedmieściu pokazaliśmy mu ten film. Skończyła się projekcja, prezydent podszedł do mnie, objął mnie i powiedział: „Mogę jechać spokojnie”.

Problemy mogły pojawić się w Ukrainie.

Oczywiście! Ale wygraliśmy. Wygraliśmy w Polsce i wygraliśmy w Ukrainie. Film próbowano bojkotować w Ukrainie, ale inspiratorów tego bojkotu ludzie po prostu – pozwolę sobie tak to ująć – roznieśli na kopytach. Masowo

oglądali ten film. W kształtowaniu stosunków między Polską a Ukrainą, także stosunków międzyludzkich, ważną rolę odegrało właśnie *Ogniem i mieczem*. Oba narody w związku z nim poczuły swoją godność. Zwróćmy uwagę na taki choćby szczegół. W przypadku powieści Sienkiewicza czytelniczki kochały się nie w Skrzetuskim, ale w Bohunie. W odniesieniu do filmu to się dokładnie powtórzyło. Domogarow pięknie zagrał Kozaka. Znalazł na to dobry sposób. Zrozumiał, że trzeba całą rolę grać tak, aby nie przestawać akcentować spojrzenia. A rola Chmielnickiego? Skształtowana była z wielką swobodą przez aktora ukraińskiego. A Bohdan Stupka – to wielki aktor.

Pamiętam, bo miałam wtedy z nim kontakt, że kiedy zaczęła się wasza współpraca przy filmie *Ogniem i mieczem*, Bohdan Stupka miał wielkie obawy, jaka będzie reakcja w Ukrainie i w Polsce.

On uwierzył mi, uwierzył, gdy mu przysiągłem, że to nie będzie antyukraiński film. Proszę pamiętać, do jakiego stopnia książka *Ogniem i mieczem* była symbolem antyukraińskości. W filmie Igora Sawczenki *Bohdan Chmielnicki*, nakręconym w 1941 r., polski magnat, chyba Potocki, krzyczał: „Ogniem i mieczem! Ogniem i mieczem!”. *Ogniem i mieczem* to była czerwona płachta na byka. Gdy Bohdan Stupka zdecydował się zagrać Chmielnickiego u mnie, to część ludzi w Ukrainie, krytyków i twórców, miała go za zdrajcę. Zanim zobaczyli film, założyli, że musi on być antyukraiński.

Jak Pan spogląda na tę współpracę z perspektywy czasu?

W trakcie swojej działalności reżyserskiej nie zaprzyjaźniłem się wcale z wieloma aktorami. Działo się tak dlatego, że według mnie między rozumem a talentem jest ogromna różnica. Niektórym aktorom na przykład inteligencja

przeszkadza, bo zazwyczaj są nazbyt krytyczni w stosunku do siebie, każdy włos dzięła na czworo. I to już jest dramat. Ale Bohdan był fantastycznym facetem! Dlatego zabolął mnie jego późniejszy udział w *Tarasie Bulbie*, rosyjskiej, propagandowej produkcji pana Władimira Bortki. Nie dokonał właściwego politycznego wyboru. Po *Ogniem i mieczem* byliśmy razem w Kanadzie, w Australii, na festiwalu w Cannes, zjeździliśmy całą Polską. Dostał u nas wysokie odznaczenia dla cudzoziemców – Krzyż Oficerski Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej, medal „Zasłużony dla Tolerancji”. Był aktorem z Bożej łaski, miał charyzmę. Można być na przykład świetnym aktorem teatralnym i nie sprawdzić się w kinie. Można być gwiazdą filmową i średnim aktorem teatralnym. Bohdan był wspaniałym aktorem teatralnym i wspaniałym aktorem filmowym. Miał wdzięk, czar, kamera go lubiła. Są ludzie, których kamera lubi, a są ludzie, których nie lubi, i nie ma na to siły.

Działo się to w czasie, kiedy w Ukrainie, jeżeli chodzi o kino, nie powstawało prawie nic. A jeśli już coś powstawało, to budziło smutek. Był to okres bardzo młodego państwa i siłą rzeczy kino nosiło w sobie wszelkie niedostatki takiego okresu – poczynając od kwestii organizacji i pieniędzy, a na opartym na kompleksach sposobie myślenia kończąc. Jak miał się pojawić na ekranie Kozak, to musiał wyglądać tak, jak na obrazku. Nie wykrywały się żadne propozycje godne talentu Stupki.

O ile wiem, oprócz dwóch filmów, o których już powiedzieliśmy, istniały jeszcze inne projekty „ukraińskie”, w które był Pan zaangażowany.

Cóż, można powiedzieć, że jest Pani dobrze poinformowana. Rzeczywiście próbowałem robić kino na podstawie waszej klasyki. Miałem na warsztacie *Cyganek Azę* i nie wyszło. Pojawił się problem ze scenariuszem. Chcieliśmy zrobić

coś o zbójniku Ołeksie Dowboszu i też nie wyszedł scenariusz. Gdy zaś przygotowywałem się do realizacji *Tarasa Bulby*, reżyser Jurij Iliencko napisał w kijowskiej gazecie „Dien” bardzo duży artykuł, zżymając się na fakt, że cudzoziemiec bierze się za literaturę ukraińską. To nic, że Amerykanie już wcześniej zrobili *Tarasa Bulbę*? Z jakim efektem, to wiemy... A jego film o Mazepie? Okazał się on przejawem choroby ówczesnego kina ukraińskiego, polegającej na kreowaniu poetyckości i odżegnywaniu się od realizmu. Iliencko chciał być ekspresjonistyczny. Wydawało mu się, że jest oryginalny, a przecież w istocie całe niemieckie kino lat 20., a także i trochę późniejsze, takie właśnie było. Wtedy to miało sens, a nie na początku XXI w.! Problem polega na tym, że bardzo mało kto zna prawdziwą historię swojego narodu i w ogóle historię, a ci, którzy ją znają, nie wyciągają z tego żadnych wniosków. Ostatecznie nie zrobiłem *Tarasa Bulby*. I jaki był rezultat? Zrobiła to Moskwa.

A jaki był Pański pomysł na *Tarasa Bulbę*?

Odczytałem *Tarasa Bulbę* po swoim. W *Ogniem i mieczem* pozornie nic nie zmieniałem. Po prostu wy dobyłem to, co było na drugim planie u Sienkiewicza, na plan pierwszy. Ale Gogol... Kim jest jego Taras Bulba? Zabiera swoich synów na Sicz. Panuje pokój. Co robi Taras? Podburza Kozaków, skutecznie namawiając starego atamana do wojny! Pod nieobecność zaporoskich wojowników na Sicz napadają Tatarzy, niszcząc ją. Doprowadził Taras do podziału wojska. I jedna jego część zostaje rozbita. Powodem klęski był podział, brak jedności. Dalej zabija jednego swojego syna, traci drugiego, wraca do domu i swoją żonę zastaje w grobie, umarłą z rozpacz i żalu. Czyli kim był Taras Bulba? Stanowił źródło absolutnej destrukcji, która produkuje nieszczęście za nieszczęściem. Tak go chciałem pokazać, bo tak go postrzegam.

W Ukrainie odchodzi się od radzieckiej i rosyjskiej wersji historii i dlatego zmienia się nieco punkt widzenia na rolę Rzeczypospolitej w dziejach Ukrainy.

Bardziej zakłamanej historii niż historia radziecka nie ma. Nawet historia Rosyjskiego Imperium była o wiele bardziej obiektywna.

Pana zdaniem jakie konsekwencje będzie miała obecna wojna dla relacji polsko-ukraińskich? Czy jest szansa na nowe otwarcie?

Jak Pani widziała, pierwszy odruch pochodził od społeczeństwa. To nie rząd, a ludzie otworzyli drzwi swoich mieszkań i swoje serca. Ale co będzie dalej, nie wiadomo. Wojna prawdopodobnie będzie toczyła się dość długo.

W Ukrainie trwa obecnie rewizja dziedzictwa kulturowego Rosji. Czy Pana zdaniem w wyniku trwającej wojny zmieni się w Europie i na świecie postrzeganie Rosji i kultury rosyjskiej?

Rosja ma naprawdę wielką literaturę, nienajgorsze malarstwo, piękną muzykę. Mimo to mentalność tego narodu jest zaborcza i imperialna. Mentalność zarówno prostych ludzi, jak i niestety intelektualistów! Między kulturą a mentalnością jest ogromna różnica. Anglia miała wielu wielkich pisarzy, naukowców, znakomite elity, a co działo się na przykład w Indiach. Jaka była ich polityka kolonialna? Francuzi zresztą nie byli lepsi. Kultura Europy – to jedno, a jej przeszłość kolonialna – to drugie. A Niemcy? Dali światu taką literaturę, taką muzykę! I czego się dopuścili w czasie II wojny światowej? Dlatego jeżeli ktoś u nas powiedział: „Nie będę w ogóle grał Czajkowskiego i nie będę grał rosyjskiej muzyki, dopóki trwa wojna z Ukrainą”, to świetnie ilustruje tezę, że między talentem a rozumem jest daleka droga. Co ma Bach do Hitlera? Tak samo Czechow, Bunin? Każdy me-

dal ma dwie strony. Kultura to pojęcie bardzo rozciągliwe i nie mieści się w wąskich ramkach.

Może od rezultatów tej wojny, która się teraz toczy, zależy demokratyczny wybór Rosji?

W Rosji demokracji nie będzie. To jest kraj, w którym ostatnia demokracja została zlikwidowana w XV w. w Nowgorodzie. Od czasów Iwana Groźnego żadnych śladów demokracji nie było, może oprócz okresu Kierenskiego, który żadnej roli w historii faktycznie nie odegrał. Od dyktatury jednej przeszli do dyktatury drugiej. Co się Rosjaninowi kojarzy z demokracją? Bieda, chaos, brak emerytur, fabryki, które wypłacają pensje własnymi produktami. Kiedy w Petersburgu kręciłem *Piękną nieznaną* (1993) według opowiadania Aleksieja Tołstoja, to wtedy trupy na ulicach znajdowano codziennie. Mój koproducent ze strony rosyjskiej nagle znikł. Za kilka dni odnaleźli go w spalonym samochodzie zamordowanego. Tam działały gangi. Trudno sobie nawet wyobrazić to, co działo się tam w latach 90. Ja nie wierzę w demokrację w Rosji.

Jak ta wojna zmienia Europę, świat? Jakie są konsekwencje dla Ukrainy, Polski, naszych relacji?

Ja nie wierzę w żadne miłości między narodami. Ja wierzę tylko w miłość człowieka do człowieka... Po I wojnie światowej Niemcy poddały się w momencie, kiedy ani jeden obcy żołnierz nie znajdował się na ich terytorium, a odwrotnie Niemcy przebywali na terytorium Francji, Rosji, Ukrainy, Polski. W takiej sytuacji łatwo ugruntowało się przekonanie narodu, że Wersal to była zdrada. To przekonanie stało się impulsem do chęci rewanżu. Pod koniec II wojny światowej natomiast przetoczył się po nich z jednej strony walec armii sowieckiej, a z drugiej odczuli potęgę wojsk alianckich. Przeżyli bombardowania całych miast, maso-

we gwałty. W wyniku tych doświadczeń stali się pokojowym narodem. Zwróćmy uwagę, że Japończycy, którzy znani są jako sympatyczny, kochający Szopena naród, byli zwierzęco okropni w Azji, w Indochinach, wszędzie, gdzie pojawiali się w roli okupantów. Być może Rosja zatrzymałaby się w swych imperialnych zakusach, gdyby trafiło jej się coś takiego. I chodzi tu także o intelektualistów, bo większość z nich to także są „wielkorusy”. Jak mój kolega Nikita

Michałkow. Gdy zobaczyłem go występującego w telewizji, to pomyślałem, że Goebbels przy nim wydaje się drobnym szczeniakiem. Z taką kompilacją nieprawd, fałszywych materiałów, następujących po sobie kłamstw od dawna się nie spotkałem. A czy Sołżenicyn, który sam siedział w GUŁAGu, nie okazał się „wielkorusem”? A Dostojewski nim nie był?

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Rozmowa z Krzysztofem Zanussim

LIUBOV KRUPNYK

Ukraiński Instytut Pamięci Narodowej

ABSTRACT. Krupnyk Liubov, *Rozmowa z Krzysztofem Zanussim* [A conversation with Krzysztof Zanussi]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 273–278. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.16>.

An interview with the Polish film director Krzysztof Zanussi was conducted on 12 July 2022 at his home on the outskirts of Warsaw. The filmmaker has collaborated with Ukrainian artists, traveled extensively in Ukraine, supported Ukrainians during the war and even sheltered Ukrainian refugees in his home. The conversation focused on his collaborations with Ukrainian artists, in particular the prominent Ukrainian actor Bohdan Stupka (1941–2012). He played the lead role in Krzysztof Zanussi's film *And a Warm Heart* (2008), for which he received the Best Actor award at the Third Rome International Film Festival for the first time in the history of Ukrainian cinema. The conversation also touched on the director's personal ties with Ukraine, his views on the problems of the development of Ukrainian culture, his memories of creative contacts, including those during the Soviet period, and his experience of working with Russian artists. The filmmaker shared his thoughts on the war in Ukraine and its possible consequences, including those for the development of art.

KEYWORDS: Ukrainian cinema, Krzysztof Zanussi, Bohdan Stupka, *And a Warm Heart*, *Taras Bulba*

Z Krzysztofem Zanussim – polskim reżyserem filmowym rozmawia Liubov Krupnyk

Wystrój wnętrza Pańskiego domu przywozisz na myśl filmową scenografię.

To fantazja mojej żony. Tak to sobie wymyślił. Proszę Panią na górę, do sali filmowej. Zobaczmy nagranie telewizyjnego spektaklu *Skowronek* traktującego o wojnie stuletniej między Anglią a Francją, a opartego na sztuce Jeana Anouilha. W nim ukraiński aktor, Bohdan Stupka, gra hrabiego Warwicka, Anglika, czyli okupanta.

Gra po polsku?

Tak, gra w języku polskim, ale ze swoim silnym wschodnim akcentem. Ten akcent odegrał bardzo pozytywną rolę, gdyż spowodował większą czytelność przekazu dla polskich odbiorców. Od razu wiadomo, o kogo chodzi. To niby Anglicy, a w rzeczywistości Sowieci, którzy gnębia nasz kraj tak, jak wyspiarze gnębili Francję w sztuce o świętej Joannie d'Arc.

Jesteśmy w bibliotece?

Niezupełnie, to sala projekcyjna. Biblioteka znajduje się właściwie wszędzie. Prawie żadne miejsce w domu nie jest pod tym względem wyjątkowe.

Czy Stupce łatwo przychodziła gra w języku polskim? Jego ojciec mówił niezłe po polsku, matka zresztą też.

Opowiadał mi o tym. Podczas pracy nie mieliśmy z polskim większych problemów, choć oczywiście rola w języku obcym zawsze stanowi dla aktora wyzwanie. Trudniej się jej nauczyć. Dlatego na przykład paury w jego kwestiach są tak dokładnie przemyślane. *Skowronek* to była jedna z pierwszych ról Stupki w Polsce. Po *Ogniem i mieczem* grał jeszcze w *Starej baśni* u Jerzego Hoffmana, w moim *Sercu na dłoni*. Byłem świadkiem tego, jak Stupkę nagrodzono na Festiwalu w Rzymie. Ja mu to przekazałem na ucho. Musiałem wcześniej opuścić imprezę i przed wyjazdem na prośbę dyrekcji uprzedziłem go o nagrodzie. Powiedzieli mi: „Niech ten

Ukrainiec zostanie, bo otrzyma nagrodę dla najlepszego aktora”. To była jego pierwsza nagroda na Zachodzie. Miał bardzo dobrą prasę. Pisano, że to wielki aktor, o którym dotąd nie słyszano.

Jak poznaliście się ze Stupką?

Może przez Olbrychskiego, który znał wszystkich? Zawsze był on duszą towarzystwa. Ale nie dam głowy, może tak, może nie.

Czytałam kiedyś książkę o Danielu Olbrychskim *Anioł wokół głowy*. Znajduje się w niej ciekawy fragment o aktorach z ZSRR i ich przyjazdach na festiwale międzynarodowe. Z punktu widzenia polskiego aktora sprawy wyglądały nieco inaczej niż z punktu widzenia jego radzieckiego kolegi.

Inaczej było w czasach komunistycznych, a trochę inaczej później. Ale oczywiście nie były to łatwe relacje. Najciekawsze były nasze spotkania z sowieckimi filmowcami na zachodnich festiwalach. Tam czuli się oni szczególnie niepewnie. Widać było kompleksy nadrabiane wielkomocarstwową butą. Zależało to jednak od klasy reprezentowanej przez poszczególne osoby. Jedni zachowywali się świetnie, inni dość żałośnie. Jeśli chodzi o tych pierwszych, to pamiętam na przykład niedawno zmarłego dyrektora teatru Czechowa z Moskwy. Poznaliśmy się w Indiach i zaprzyjaźnili.

Dzięki tej Waszej współpracy Bohdanowi Stupce udało się realizować zawodowo, bo wtedy w kinie ukraińskim nie było dla niego takich szans. Czy były jeszcze jakieś plany współpracy ze Stupką, które zniweczyłaby jego śmierć w 2012 roku?

Mój najnowszy film początkowo pisałem pod Bohdana. Mieliśmy to robić w Czerniowcach. Powstał problem języka, bo z angielskim Bohdan nie bardzo dawał sobie radę. A z kolei dla mnie nakręcenie filmu po ukraińsku byłoby pewną stratą, bo miałby trudną dystrybucję. Szukaliśmy jakiegoś rozwiązania, ale potem

wszystko się urwało. Bardzo chciałem, żeby zagrał, bo znakomicie pasował do postaci Żyda z Ameryki, który po długiej nieobecności przyjeżdża na starość do swojego dawnego kraju i chce kogoś uszczęśliwić spadkiem. Ten film nosi tytuł *Liczba doskonała*. Ta rola przeznaczona była dla Bohdana, ale zagrał ją ostatecznie polski aktor. Żal, bo byłby bardzo ładny film z nim.

Pozwoli Pani, że spytam. Czy wciąż towarzyszą mu zarzuty, że zagrał Tarasa Bulbę w rosyjskim filmie propagandowym?

Owszem pojawiają się w przestrzeni publicznej.

Ja też go o to pytałem. Odpowiadał z pewnym zakłopotaniem, bez przekonania, że zrobił dobrze. Reżyser tego filmu, Władimir Bortko jest Ukraińcem, jednak zasymilowanym w Rosji. Widać w nim taką złość na ukraińskość, że aż nam było przykro pewnego razu. Musieliśmy bronić naród przed człowiekiem, który z tego narodu pochodzi! Jest klinicznym przypadkiem zaprzańca.

Bohdan Stupka był nie tylko aktorem, pełnił też funkcje urzędnicze, zarządcze.

Lubił powtarzać takie zdanie, że nie udało mu się tylko jedna rola, a była to rola ministra kultury Ukrainy. On nie odkrył w sobie wtedy zdolności do kreowania polityki, którą w tym czasie można było prowadzić. W zawieszeniu pozostała choćby do dziś niezałatwiona kwestia praw autorskich. Albo system finansowania teatrów. U Was ciągle jest jeszcze po sowiecku. Te teatry mają bardzo dużą liczbę pracowników, bardzo źle płatnych. Tak nie powinno być. Tym bardziej, że to są rzeczy do przeprowadzenia. Kiedyś i tak trzeba będzie ten system filmowy zmienić. U nas – na wzór systemu zachodniego – aktor dostaje małe procenty producenckich benefitów w przypadku każdej emisji filmu. Dla starszych aktorów to jest wielka pomoc materialna. Nawet jeśli film emitowany jest w telewizji późną nocą, to aktor odbiera swoje małe pieniądze.

Trudno powiedzieć, kogo można by wskazać jako lepszego niż Stupka ministra kultury w ostatnim trzystoletniu. On na pewno nie był najgorszy. Chyba że oczekujemy cudu.

On sam go oczekiwał. Dobrze dla jego doświadczenia życiowego, że i tego spróbował. Dowiedział się czegoś, czego nie wiedział wcześniej, i to jest też ważne. Dzięki temu potem mógł lepiej zagrać role dygnitarzy. Również jako dyrektor Teatru Iwana Franki w Kijowie miał inne doświadczenie niż jako aktor. Moja praca z nim jako z dyrektorem była niesłuchanie gładka i bezproblemowa.

W 2007 roku wystawił Pan sztukę współczesnego francuskiego dramaturga Erica-Emmanuela Schmitta *Małe zbrodnie małżeńskie* na scenie Państwowego Teatru Dramatycznego imienia Iwana Franki w Kijowie, którego szefem był Bohdan Stupka. Jak się Panu pracowało w Kijowie?

Dobrze. Ja zaprosiłem aktorów, żeby przyjechali do mnie do Warszawy. Robię sztuki w różnych miejscach świata. Ale najczęściej zapraszam aktorów na próby u mnie w domu. Mam tu oranżerię, dużo przestrzeni, a nie trawi mnie już chęć przebywania w różnych miastach i zamieszkiwania w hotelach. Więc tutaj próbowaliśmy z dwójką bardzo dzielnych aktorów, a do Kijowa przyjechaliśmy już z prawie gotowym spektaklem. To bardzo kameralna sztuka, pełna absurdu. Publiczność dopisywała i słychać było bez mikrofonu. Nie wiem, czy po moim wyjeździe użyto nagłośnienia. Ja bardzo prosiłem, żeby go nie używać, że jednak kiedyś z tej sceny wszystko było słychać. Więc grajcie tak – zachęcałem – żeby było słychać na drugim balkonie.

Ta współpraca stanowiła coś w rodzaju eksperymentu?

Tak, bo wcześniej tego na Wschodzie w taki sposób nie robiono. W 1990 r. w Moskwie, we wspomnianym Teatrze Czechowa wystawiałem

własną sztukę. To była niesłuchana przygoda. Ujrzałem dno kryzysu, Teatr był zupełnie bez pieniędzy. Aktorzy nie mieli na kawę w bufecie. Czułem się jak na koloniach. Na weekendy latałem do Europy Zachodniej, miałem tam interesy. Dla aktorów to było niepojęte – jak to, poleciał i wrócił. Przywoziłem im ubrania ofiarowane przez różnych moich znajomych, dość bogatych znajomych. Przywoziłem całe torby tych ubrań. Oni to przyjmowali, odkładali, milczeli, nikt nawet nie obejrzał, nikt nie okazał radości. Myślałem sobie, że widocznie nie trafiłem w tutejsze gusta. Ale potem zaczęła się próba i widzę, że spektakl się cofnął o kilka dni, aktorzy zapominali tekstu, nie mogli się skupić. Zastanawiam się: co się stało? Aż wreszcie Katia Wasiliewa, aktorka powiedziała: „Ty nie widzisz, że my wszyscy myślimy o tych prezentach, które przywoziłeś?”. Ale nie wypadało tego pokazać. To jest cały dylemat. Relację z materia, która w prawosławiu jest inna niż u nas, łacinników. My jesteśmy aż nadto oswojeni z materia, z dobrami materialnymi, uważamy ją za łaskę Boską. A w prawosławiu każda materia jest grzeszna, chociaż tak samo pożądana.

Moim zdaniem rosyjscy aktorzy nie są na tyle religijni.

Wszyscy jesteście bardzo głęboko uformowani przez tradycję. Rosja nie jest choćby religijna, ale uformowana przez język. On już zabiera w siebie całe przesłanie wieków, które to formowały. I to jest w mentalności. Nawet mentalność to jest słowo, którego marksiści nie używali. U Hegla nie ma czegoś takiego. To jest uwarunkowanie.

To zależy od państwa, od miejscowości nawet.

No dobrze. Jak Pani się przedstawia?

Nazywam się: imię i nazwisko.

Ale Pani stawia nazwisko pierwsze, a imię drugie?

Nie. Najpierw imię, a potem nazwisko. Bo imię pierwsze otrzymałam.

Tu jest Pani w tradycji łacinskiej. Jeśli by była Pani w bizantyjskiej, to musi postawić Pani najpierw plemię, a nazwisko to jest plemię, grupa i to jest ważniejsze niż jednostka.

Ja jestem greckokatolickiego wyznania i to jest pośrodku.

To jest trochę bliżej. Dla mnie to ogromnie sympatyczna forma chrześcijaństwa i bardzo boleję, że ona ciągle nie jest doceniona na świecie. Gościłem kilka dni temu waszego fantastycznego biskupa greckokatolickiego, Borysa Hudziaka. To mój stary znajomy z czasów, kiedy jeszcze nie był biskupem. Kiedyś na jego uczelni byłem na senacie.

Czyli na Ukraińskim Katolickim Uniwersytecie we Lwowie.

Teraz on przyjechał ze Lwowa właśnie. Ma świetny pomysł. To projekt powołania we Wrocławiu centrum naukowego, filii tego Uniwersytetu, ale bez dydaktyki, bez studentów. Chodzi o promocję Ukrainy na Zachodzie i budowanie z nim relacji. Powołanie takiej instytucji we Wrocławiu jest o wiele tańsze niż na przykład w Niemczech. Poza tym Polacy są bardziej otwarci niż Niemcy. Wraz z byłym prezydentem Wrocławia Rafałem Dutkiewiczem siedzieliśmy tutaj i zastanawialiśmy się, jak ten pomysł zmaterializować. Myślę, że to inicjatywa warta poparcia. Rzecz w tym, aby na różne sposoby mówić światu o Ukrainie, bo świat mało o niej wie. Mówić o filozofii, mówić o literaturze, o sztuce.

O kinie?

O kinie również. Przez cały okres ZSRR, i to było ściśle przestrzegane, żadne filmy z republik nierosyjskich, w tym oczywiście ukraińskie, nie mogły być wyświetlane za granicą w oryginalnym języku. Musiały być przetłumaczone na rosyjski. Gdy widzieliśmy film łotewski czy

gruziński, to dla nas to zawsze musiał być film rosyjski. Prawie nikt nie zauważał na przykład, że *Cienie zapomnianych przodków* to film, choć zrealizowany przez Ormianina Paradżanowa, ukraiński, nie rosyjski. A przecież treść i stylizacja jest bardzo ukraińska.

W ZSRR większość filmów kręcono w języku rosyjskim.

Zawsze mnie ciekawiła ta językowa strona historii, co się dzieje z Waszym językiem. To jest taki język w momencie zwrotnym. Został zgnębiony za Sowietów. Nie było wysokiej kultury ukraińskiej.

Kultury elitarnej?

Elitarnej, która ciągnie resztę. Nie znaleźmy żadnej opery ukraińskiej, śpiewanej po ukraińsku. *Tarasa Bulbę* wykonuje się przecież po rosyjsku.

Zaporożec za Dunajem Semena Hułaka-Artemowskiego z 1863 roku to pierwsza opera ukraińska, ale na Zachodzie pozostaje całkowicie nieznaną.

Były różne strategie deprecjonowania ukraińskiego. Najmocniejszym środkiem było ośmieszanie. Spotykam się z tym osobiście. Kiedy podczas pobytu w Rosji zdarzy mi się użyć jakiegoś ukraińskiego słowa, to w reakcji spotykam się zazwyczaj z uwagą: „Czy ty nie słyszysz, jak to śmiesznie brzmi?”. A ja mówię: „Dla mojego ucha, to nie jest śmieszne. Dla Polaka to nie jest śmieszne”.

Trzeba tu jeszcze przywołać jedną rzecz, a przy okazji osobę Bohdana Stupki, chociaż on tego nie zrobił, ale zrozumiał przynajmniej. Powiedział mi, że nie jest w stanie tego zrobić. Chodzi o to, że w wielu krajach teatr narodowy jest wzorcem z Sevres dla języka. I powinien być szczególnie dla Ukrainy takim właśnie wzorcem. Jeżeli tak mówią w teatrze, to znaczy, że tak trzeba mówić. Tak dzieje się bez wątpienia w wypadku Comédie-Française. Jeśli tak mówią w Comédie-Française, to znaczy, że to jest

dobra francuszczyzna. Wiedeński Burgtheater walczył z wymową północnoniemiecką, mając właśnie tę aspirację, żeby z tego teatru płynął wzorzec. Ponieważ Wy macie różne rozbieżności dialektalne, to sugerowałem powołanie administracyjnie umocowanej komisji orzekającej o normach poprawności językowej. W tamtej sytuacji politycznej to się nie udało, bo wtedy prezydentem został już Janukowycz. A przecież język w Kijowie jest bardziej zruszczony niż we Lwowie i można by coś z tym zrobić.

Nie ma problemu ze standardem literackiego języka ukraińskiego. Zawsze rozmawiam, zwłaszcza zawodowo, w języku ukraińskim literackim. Ja mogę dla żartu porozmawiać także w dialekcie galijskim. Albo mówić tak, jak się to robi w obwodzie kijowskim, trochę „surżykiem” – to znaczy taką mieszanką języka ukraińskiego i słów rosyjskich.

Ale musi Pani uznać, co jest tym wzorcem.

Tym wzorcem jest język literacki. W szkołach uczy się tego właśnie języka. Istnienie klasycznego języka ukraińskiego nie budzi wątpliwości. Niekiedy pojawiają się niewielkie zmiany w standardzie języka literackiego, bo w czasach ZSRR był on sztucznie zbliżony do rosyjskiego.

Język musi się różnić od innych języków, bo zginie. Jeśli jest zbyt podobny, przestaje istnieć.

Zgadzam się, ale język to jest żywa substancja, on się zmienia, rozwija, on ma być naturalny... Czasem zauważam, że kiedy człowiek, na przykład artysta, jest rosyjskojęzyczny i rozmawia po ukraińsku, to się odczuwa...

Dobrym przykładem jest hebrajski, to odzyskany język. W Izraelu każdy mówił inaczej, ale to cała tożsamość państwa oparła się na języku, a przecież oni mieli dwa inne języki, które były dużo mocniejsze – idisz i ladino, ale wybrali bi-

blijny hebrajski. A to Irlandczycy przegrali. I to są dla Was przykłady. Szczególnie że przykład Irlandii jest niesłychanie atrakcyjny, bo mały kraj z bardzo małym potencjałem zdołał wygrać z Wielką Brytanią. To jest oczywiście zagadka. Lata 20. I nikt nie pomógł z Europy. A jednak obalili. Tam jeszcze był konflikt katolicko-protestancki. I w końcu tylko północ Irlandii zachowała koronę i też nie wiadomo, czy teraz nie zechcą się dołączyć do Unii Europejskiej. To wszystko są do rozważenia modele dla Ukrainy.

Znam takich rosyjskojęzycznych Ukraińców, którzy w czasie tej wojny świadomie zdecydowali się rozmawiać w swoich rodzinach w języku ukraińskim...

Wszyscy politycy w Ukrainie zaczęli mówić w języku ukraińskim, a wcześniej nie mówili. Pamiętam, że wasz prezydent Kuczma ledwie mówił po ukraińsku na początku.

Oprócz tego, co już wiemy, czyli faktu, że pracował Pan w Kijowie, czy miał Pan jakieś kontakty z Ukrainą?

Poprzez moją żonę mamy bardzo wyjątkowe relacje z Ukrainą. Moja żona, Elżbieta Grocholska, jest z rodziny tych, których za Sowietów nazywano *polskije zachwacziki*. Czyli była to rodzina, która żyła 400 lat na Ukrainie, w Winnicy. Oni ją faktycznie założyli od nowa, podnieśli z ruin i wybudowali tam twierdzę dla obrony przed Tatarami. Dotrwali do 1917 roku. I teraz w nowym pokoleniu dwóch naszych młodszych krewnych w Polsce nauczyło się mówić biegle po ukraińsku. Natomiast nie znają oni rosyjskiego, nie widzą w jego nauce większego sensu, nie mają w niej interesu. A do Ukrainy jeżdżą, znają historię i mają z nią do czynienia. Wiele razy byliśmy z żoną w Winnicy. Jest tam nawet skwer ich imienia.

To arystokratyczna rodzina?

Tak, szlachecka rodzina. Tych rodzin jest cała masa. Co wielki dwór to była najczęściej jakaś polska rodzina. Ale najciekawsze były te, na-

zwijmy to tak, hybrydalne, jak Szeptyccy. Jedna część rodziny odzyskała swoją tożsamość ukraińską, a druga nie. Moja teściowa z kolei pochodziła z rodziny książąt Czetwertyńskich, którzy bardzo późno przeszli z prawosławia na katolicyzm. Dopiero w XVIII wieku. Do tego czasu nie liczyli się jako arystokracja polska. A od tego momentu zaczęli się liczyć. Więc to były takie sploty rozmaite...

Wszystko zależy od tego, czy Wy zdołacie wybrnąć z tej wojny.

Dla nas nie istnieje inne wyjście, to nasza ziemia, to walka o swoje i nie mamy gdzie się wycofać, choć walka z Rosją należy do najtrudniejszych wyzwań.

To prawda. Kiedyś wystawiałem sztukę z Buriatami i miałem tych Buriatów u siebie w domu. Baliśmy się ich, bo tam dzikość była w oczach. To była sztuka Alberta Camusa, sztuka bardzo europejska i aż mnie przerażało, jak oni okrucieństwa tej sztuki wspaniale potrafią wyrazić. Jak im to łatwo przechodziło! Ja się ich zacząłem bać.

Czas wojny to czas wysokiego napięcia emocjonalnego, które – jak pokazuje historia – wpływa na twórczość artystyczną. Jakie nowe treści i tematy wnosi ta wojna do kultury i sztuki?

„Gdzie brzmi oręż, milczą muzy” – jest takie przysłowie łacińskie. To nie jest czas na sztukę. Żadna wojna nie sprzyjała sztuce. Dopiero potem, gdy wojna się skończy, będzie można rzucić spojrzenie wstecz, ale na razie mamy to, co zostało stworzone już wcześniej. Mamy Okсанę Zabużko, która tutaj u nas często bywała. Bardzo ją lubię. Bardzo ładnie zresztą opisała ona nasze pierwsze spotkanie. Zdziwiła się, że ktoś w Polsce jakoś tam rozumie jej kraj i nie traktuje Ukrainy jako lennego państwa, jak to było wśród Polaków dość rozpowszechnione. Potem jest rosyjskojęzyczny Andrzej Kurkow. To jest bardzo miły człowiek i on się uważa za Ukrainca rosyjskojęzycznego. I mój wydawca Krasowiecki.

W Ukrainie trwa obecnie rewizja dziedzictwa kulturowego Rosji, bardzo zdecydowana. W Kijowie na przykład postanowiono usunąć nazwisko Piotra Czajkowskiego z nazwy miejscowego konserwatorium.

To niepotrzebne. Ale na Zachodzie też dochodzi do obalania pomników Kolumba i temu podobnych rzeczy.

Może to sposób na zachowanie tożsamości, swoiście pojęty konserwatyzm?

Zachowania tożsamości nie należy łączyć z konserwatyżmem. Moim zdaniem to raczej ztrata tożsamości jest czymś bardzo reakcyjnym. I to dzisiaj dominuje. Zachowanie pewnych wartości wcale nie jest wsteczne. Wręcz przeciwnie, może stanowić wyjście do przodu. Zależy, jaką społeczność się ukształtuje. Siedzieliśmy tu wczoraj z jakimiś strasznie mądrymi ludźmi, jakimiś dyrektorami banków. W ramach pewnej fundacji, w której działałam, właśnie szykujemy program poświęcony sztucznej inteligencji i w ogóle temu, jak definiować postęp. Bo tak się to pogmatwało, że mamy z tym kłopot. A obok postępu istnieje drugie, bliskoznaczne słowo, które jest troszkę lepsze – rozwój. Rozwój wiąże się z rozpościeraniem zwoju, postęp zaś z kroczeniem. Ale kiedy popatrzeć na libertynizm obyczajowy, to czy on jest postępowy, czy jest wsteczny? To już było w XVIII wieku we Francji i doprowadziło do unicestwienia całego systemu feudalnego. Libertynizm pogrzebał ten system. Hołdując absolutnej swobodzie obyczajów, klasa rządząca się zdegenerowała w dwóch pokoleniach. To wszystko się źle skończyło. Czy więc to, co się dziś propaguje, można nazwać postępem?

Mamy teraz czas zmian. Pandemia, wojna...

Zmiany nastąpią, gdy naprawdę w zimie będzie zimno, gdy wyłączą prąd i gdy przestaną chodzić pociągi, i gdy będzie mniej samolotów. Niełatwo być Kassandra, ale tak może być... A wojna uśrednia. W niej giną najgorsi i najlepsi.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Ear to the ground. Searching for ourselves in each other^[1]

WITOLD STOK

Arts University Bournemouth
Goldsmiths University, London

ABSTRACT. Stok Witold, *Ear to the ground. Searching for ourselves in each other*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 279–282. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.17>.

An acclaimed Polish cinematographer and documentary film director describes his meeting with Sergey Paradjanov in the 1970s in Kiev. Stok found himself there in connection with the shooting of Piotr Studziński's documentary film about one of Ukraine's mathematicians. Despite the difficulties created by the Soviet totalitarian state to isolate Paradjanov, Stok managed to reach the director and also to watch his documentary film about the frescoes in Kiev at a special secret club screening. In his essay – a memoir – the author describes the differences between life in the Soviet Union and in more liberal Communist-ruled Poland. He characterizes Paradjanov's artistic profile and his fate in the Soviet Union.

KEYWORDS: Sergey Paradjanov, Ukrainian cinema, independent film, Polish documentary, Kiev

Documentaries are filmmaking's foundation, a chance to experience life's nuances, good and bad, mundane and exciting, learning about humanity through direct touch – visiting places you wouldn't otherwise see, encountering things you wouldn't even dream about, and meeting extraordinary people.

In the early 70s, a couple of years after graduating from the Łódź School, having just finished camera assisting traineeship and shooting a couple of short docs to my own credit, I was invited to Kiev for a fortnight to shoot Piotr Studziński's commissioned documentary about a Ukrainian mathematician. Not an especially exciting assignment, but a chance to glance at life beyond our eastern border. Moreover, Sergey Paradjanov lived there. A *Caucasus* Fellini, startling, sensitive, idiosyncratic, and passionate. We were desperate to at least shake our remarkable hero's hand. His magical *Shadows of Forgotten Ancestors* had been a revelation to us. "In the temple of cinema there are images, light and reality. Paradjanov was the master of

that temple..."; Jean-Luc Godard pronounced. It was an easy decision.

I'd never been to the Soviet Union. On arriving, we got a luxury 'chaika' limousine – naturally with a driver – at our disposal. Only the higher Soviet *nomenklatura* dignitaries had a right to those. In the only other *chaika* (чайка, meaning 'gull') in Kiev, the First Secretary of the Ukrainian Communist party was being driven. The people on the streets looked, wondering who was in the car; the two of us inside felt comfortable but odd and ambivalent. Only a few hours on a train from Warsaw, yet it felt like being dropped at the depths of Asia. Warsaw was a part of the same political bloc yet felt on a quite different planet from Kiev. It was shocking, even to us, to see *how* different. The unruly rebel nations like Poles and Hungarians were allowed a little more leeway, to hold down the rattling lid of the simmering political kettle. But inside the Soviet Union, you definitely did not ask awkward questions. Mikhail Bulgakov's magical *Master and Margarita* asked these indirectly in his beautifully cryptic, satirical ways. He came from Kiev, and I hoped to find his traces still there. The horribly yellow and crumbling tsarist University, and Pechersk

[1] "We were searching for ourselves in each other." – Sergey Paradjanov.



Il. 1. Sergey Paradjanov, *Shadows of Forgotten Ancestors* (1965), Ivan and Marichka's song. Original Ukrainian title *Тіні Забутих Предків* [*Tini zabutykh predkiv*]

Lavra – the imposing compound of Orthodox churches, both still stood. He evokes it in the closing chapter of *The White Guard*:

Above the bank of the Dnepr the midnight cross of St Vladimir thrust itself above the sinful, blood-stained, snowbound earth towards the grim, black sky. From faraway it looked as if the crosspiece had vanished, had merged with the upright, turning the cross into a sharp and menacing sword. But this sword is not fearful. Everything passes away – suffering, pain, blood, hunger, and pestilence. The sword will pass away to, but the stars will remain when the shadow of our presence and of our deeds have vanished from the earth. There is no man who does not know that. Why, then, will we not turn our eyes towards the stars? Why?[2]

Aside of our daily job, we experienced some of Kiev's less official sides. Taxis, vodka, and

[2] M. Bulgakov, *The White Guard*, trans. M. Glenny, London 1971.

the local sweetish 'champagne' were indecently cheap. After the excruciatingly interminable wait for the waiters in restaurants, finally, a delicious *osietrina* appeared. Cisterns full of cheap young white plonk cruised the streets and people came out of their still pock-marked grim tower blocks carrying bottles, buckets, petrol containers, and jars to fill. Our filming was watched at every step. 50-plus years of Soviet indoctrination did its damage to individuals' minds. One could feel the underlying fear, the assumption that anyone could be an informer. It was easy to break the ice when speaking one-to-one, but once a third person joined the conversation the tone instantly froze.

The one person we truly wanted to meet in Kiev was elusive. For years, Paradjanov was bent on offending the principles of Soviet society with his ideologically indifferent films, his independent mind defiantly disengaged from the

regimented Soviet standards, his lifestyle and sexual preferences. Routinely arrested by the KGB, in between spells in prisons and mental institutions, he somehow managed to deliver a few mind-boggling pictures filled with stunningly sumptuous images. We knew he lived in Kiev. But – even for us, living within the eastern bloc – it was incomprehensible that no telephone book or address directory existed in Kiev. *Nie nada*. Full stop. You could only ask for a person's address or telephone at a special kiosk on the street corner. After a long wait in a queue, your identity card was checked and then they'd give you the address or not. A stern uniformed woman examined our passports, and – hearing our Polish (foreign...) accent – ostentatiously perused her thick books and replied: 'Nobody of the said name is living in the town'. The system had correctly dealt with us, the homosexual-dissident pest remained invisible.

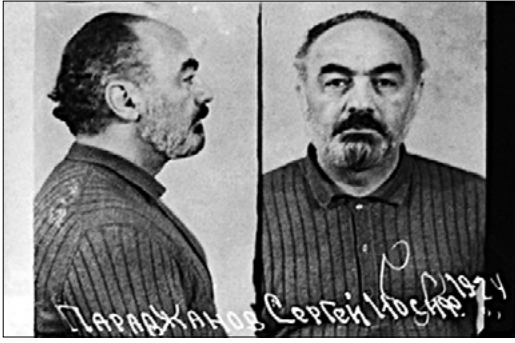
My director Piotr, nicknamed *Bladz'* (incidentally, a Russian-derived slang word for an easy woman), and I were invited to a clandestine midnight performance at the Conservatoire. We were led conspiratorially through a back gate to listen to proscribed modern *concrete* music (!). The audience were excited; for us it was interesting but not so thrilling. Some good soul from Kiev's Dovzhenko Film Studios whom we met at that secret concert took a risk and, albeit distrusting and anonymous, led us the following night on the quiet to maestro's lair, which was literally only three blocks from our hotel (called Swan or Heron or some other wading bird). There was no Paradjanov name on the tower block's list of tenants. The staircase smelled of boiled cabbage and rotting potatoes, and a few doors to the flats opened a little, just enough to keep a check on the new visitors. A couple of stocky men propping up the walls on the landing, unambiguously on duty, looked us searchingly in the eyes. Higher up, someone, rather reluctantly, showed us a door and snapped back to her flat. Paradjanov's door was unlocked. That was the first surprise – an ever-open door. A young man with dreamy almond-shaped eyes showed us in. Chairs were



Il. 2. Author at the time of Kiev shoot, against the BG of Lavra churches

squeezed together to make place for us at the huge table, candles lit the perpetual party spread everywhere. Sergey at once wrapped for us in some lettuce leaves big pieces of moist goat's cheese which somebody had just brought from Erevan, added pieces of chillies, and generously poured glass after glass of lovely half-sweetish Caucasian wine. And he talked, hugged, sung, as though we had known each other for years. Simply, overwhelming human warmth. All the space on the walls was filled with medieval icons. In the kitchen, in the corridor, on the ceiling, beautiful objects: folk art, rugs, painted coffers crowded the three cramped rooms. Now and then, someone brought another bottle or a fresh delivery of cheese 'straight from the airport'. In the corner sat Suren Shakhbazyan, cinematographer of his *Sayat Nova*, not very talkative, significant leucoma on his eye. Sergey took me to the window at the end of the corridor, slid a little the heavy curtain aside to show to me a dimly lit window in the identical block opposite. – 'Look, do you see that sparkle inside? There – it's binoculars. KGB... and what? And nothing, oh well, they watch. They have to watch, you understand, that's their shitty never-ending job, day or night. I pity the boys that they have to take the shifts because of me. ' – Come on', he took me warmly by the arm, squeezed me just a little too tight to his generous body. 'Let's drink, forget. Let's dream together, *Vitya*'.

Sergey was Armenian, born in the Georgian capital Tbilisi, but said: 'I've chosen Kiev because here I could make films, now I can't



Il. 3. Inmate Sergey Paradjanov, prison mugshot
Source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Arrestant_Sergei_Parajanov.jpg.

do even that; but I grew into this city, into Ukraine. Anyway, I have here my Armenian friends, Armenian cheese, Georgian wine. If I don't earn, people will bring me – as you see. World-famous by then, yet with no chances for a next film, Sergey was like a king to his circle. He showed us a stack of 8 or 9 rejected screenplays. I asked, if they didn't allow him to go to the West would he come to Warsaw, where we cherish his films. He dreamed of it but didn't believe it. Days later, on a clandestine club's projector, his friends screened for us some salvaged scraps from his dismembered film about Kiev frescoes.[3] We never saw him again. Months later he was arrested at a friend's funeral, tried for the crime of homosexuality and, on trumped-up charges of illegal dealing in foreign currency, sentenced to 5 years of the harsh regime prison camp, then the enforced mental asylum (he served four crushing years of his sentence).

"A writer or painter cannot change the world. But they can keep an essential margin of non-conformity alive", said Luis Buñuel. Rearrested in 1981–82 for defending the Theatre on Taganka's censored staging of *Vladimir Vysotsky*, he

[3] *Kyiv Frescoes* – as it is known now, is really a compilation of screen tests for an unrealised feature-length film. The state studio closed the production, fearing an improper outcome of Paradjanov's metaphorical experiments.

[4] Better known as *The Colour of Pomegranates* (1969).

bitterly joked that he was probably the only Soviet citizen who had been jailed under Khrushchev, Brezhnev, and Andropov. In his haunting film *Sayat Nova*,[4] the 18th-century bard says: "In this healthy and beautiful life, torment is my share. Why has it been given to me?" Sergey strongly identified with him: "Arutin is me... Sayat Nova is me". The Armenian troubadour, Haroutiun Sadayan, known as Sayat Nova, was martyred on the steps of Tbilisi cathedral by invading Persians; an epitaph from his poem is now carved on his plinth there: "Not everyone can drink from my rushing spring – my waters have a special taste. My words have a special meaning – not all may read my writing. My foundations are made not of sand but of granite – do not think you may destroy them."



Il. 4. Yerevan tombstone

Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sergei_Parajanov%27s_tombstone_at_Komitas_Pantheon.jpg.

BIBLIOGRAPHY

M. Bulgakov, *The White Guard*, transl. M. Glenny, London 1971

Filmowość Marii Antoniego Malczewskiego

WOJCIECH SŁAWNIKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Sławnikowski Wojciech, *Filmowość Marii Antoniego Malczewskiego* [The filmic nature of Antoni Malczewski's *Maria*]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 283–298. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.18>.

The aim of this article is to analyse the poetics of Antoni Malczewski's *Maria* in terms of its cinematic qualities. The author uses various film theories, including those formulated by Siegfried Kracauer, Béla Balázs and Jean Mitry, in order to approximate the meaning of a text being cinematic and to find tools for the analysis of a literary text through this lens. Six features are distinguished: (1) fragmentariness of the plot structure, (2) editing within scenes, (3) a focus on movement, (4) transcending the limitations of human perception, (5) quasi-reproduction of reality and (6) giving images meaning as parts of a larger composition. These can be found in different passages from *Maria*, the analysis of which leads the author to conclude that the key to the cinematic qualities in Malczewski's novel is the quasi-impersonal reproduction of reality achieved thanks to the withdrawn narrative perspective, the descriptions of empirical reality and the behavioural characteristics of the characters. In the summary, the cinematic qualities of *Maria* are put within a context of the history of literature and linked to the break with classicistic poetics and the move towards Romanticism.

KEYWORDS: Antoni Malczewski, *Maria*, film theory, cinematic quality of literature, relations of literature and film, Romanticism, verse novel, Siegfried Kracauer, Béla Balázs, Jean Mitry

I

Maria. Powieść ukraińska, opublikowana w 1825 r. jedyna powieść poetycka Antoniego Malczewskiego, obrosła w historii literatury legendą, podobnie zresztą jak sama osoba jej autora: prekursorskie dzieło i tworzący je samotny geniusz, który przetaił szlaki wieszczom, choć pozostał w ich cieniu, niedoceniony za życia[1]. A jednak po niemal dwustu latach *Maria* nadal zachwyca, odkrywając na swych kartach nieco inny od wpajanego w szkole romantyzm. Spośród różnych prób odczytania powieści Malczewskiego przez potomnych, dla nas istotna będzie jedna, dość niszowa ze względu na towarzyszący jej oczywisty anachronizm, a jednak mimo tego warta rozważenia. Mowa o próbie spojrzenia na *Marię* jako na dzieło w swych środkach wyrazu pokrewne filmowi.

W wydanej w 1924 r. *Dziesiątej muzy* Karol Irzykowski wskazywał na szczególne cechy *Marii*, które pozwalały nazwać ją (albo przynajmniej niektóre jej części) wizją kinową. W po-

dobnym kontekście powieść Malczewskiego przywoływały też Maria Janion i Hanna Kordalska w artykułach w miesięczniku „Kino”, idąc wytyczoną przez Irzykowskiego drogą. Jednak żadne z trojga badaczy nie połączyło w swych rozważaniach wnikliwej analizy dzieła z refleksją nad samą istotą filmowości. Irzykowski wykorzystuje utwór Malczewskiego jako przykład jednego zjawiska – znaczenia fragmentu – nie wpisuje jednak *Marii* bardziej szczegółowo w rozwijaną na kartach *Dziesiątej muzy* teorię filmu[2]. Z kolei Janion wskazuje w spostrzeżeniach poczynionych przez starszego badacza na konkretny ich aspekt: cechą poematu romantycznego, która wpływa na

[1] Por. D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000, s. 5 i n.

[2] Por. K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp i przyp. J. Bocheńska, Warszawa 1977, s. 139–140. Za autorką wstępu przyjmuję w tekście słowny zapis liczebnika w tytule.

skojarzenie z filmem, jest jej zdaniem ruchomość (zmiennność) punktu widzenia; skupienie na tym aspekcie wiąże się z tematem artykułu (którym jest, jak głosi tytuł, ruch wyobraźni romantycznej)[3]. Kordalska najbardziej zbliża się do połączenia refleksji teoretycznej z analizą samej powieści: odnosi się polemicznie do Irzykowskiego, wskazując jednocześnie na inne niż on elementy stanowiące o filmowości dzieła. Powołuje się przy tym na teoretyków kina (Pudowkina, Kracauera, Wiertowa), odnajdując w ich teoriach potwierdzenie dla tezy o fragmentaryczności i skupieniu na szczególe jako cechach konstytutywnych medium filmu. Sama autorka zdaje się jednak czuć niewystarczalność takiej konstatacji; odwołuje się więc do pojęcia „trzeciego sensu” wprowadzonego przez Rolanda Barthes’a, który to sens jest trudno uchwytyny, niedookreślony, nie pozwalający na dalsze dociekania. Kordalska kończy swój tekst konstatacją: „I jeśliby «trzeci sens» miał stanowić klucz do jej [Marii][4] filmowości, to dopiero ekranowa postać mogłaby wyzwolić... tę istotę, która została zamknięta w słowie”[5] – dyskusja zostaje więc zawieszona do czasu, aż ktoś nie sfilmuje *Marii*, co rzekomo odsłonić by miało ukryte w tekście Malczewskiego (powstałym na ponad pół wieku przed narodzinami kina, w czasach pierwszych fotografii) dodatkowe znaczenia.

Powyższy przegląd dotychczasowych prób opisanie *Marii* przez pryzmat jej filmowości pokazuje, że dla pełniejszego zbadania tegoż zagadnienia konieczne są zarówno analiza tekstu powieści Malczewskiego, jak i – w pierwszej kolejności – zdefiniowanie, czym właściwie jest

(w czym się objawia) filmowość. Oczywistym punktem odniesienia musi być tu teoria filmu, jednak już teraz trzeba zastrzec, że i ona nie będzie w stanie dać pełnej odpowiedzi na to kluczowe pytanie. Podobnie jak w przypadku teorii literatury, teoretycy filmu często prezentowali odmienne wizje tego, czym kino jest lub czym być powinno, nierzadko kierując się własnymi estetycznymi upodobaniami przy podejmowaniu decyzji, co jest bardziej filmowe, a co mniej. Innym utrudnieniem jest też zmiennosc kinowych środków wyrazu w czasie, która prowadzi do rozbieżności skojarzeń współczesnych czytelników *Marii* z tymi czynionymi przez teoretyków sprzed niemal stu lat. Irzykowski w *Dziesiątej muzie* (przypomnijmy, z roku 1924) pisał: „W miejsce diafragmy, owego okrągłego otworu, który powoli się rozszerzając odsłania nam w kinie nowy obraz, poeta posługuje się – pytajnikiem: Kozacze – gdzie pędzisz? Pachole, gdzie ty wędrujesz? Jakież to trąby zagrzemiały pod lasem?”[6] Pytania, którymi Malczewski częstokroć otwiera lub zamyka poszczególne rozdziały swego dzieła, kojarzą się więc badaczowi z diafragmą, środkiem częstym w kinie lat 20., lecz właściwie nieobecny w filmach współczesnych. Nie znaczy to jednak, że z najważniejszych teorii nie sposób wydobyć przydatnych konstatacji na temat natury sztuki filmowej. Co więcej, przykład Irzykowskiego nie wyklucza całkowicie możliwości analizy *Marii* przez próbę unaocznienia zależności między tekstem a konkretnymi środkami filmowymi, rozgraniczyć trzeba jednak środki esencjonalne dla medium filmu (np. ruchy kamery, montaż) od fakultatywnych (jak diafragma, nakładane obrazy, spowolnienie lub przyspieszenie ruchu itp.), które wyznaczać będą już nie istotę filmowości, a możliwości medium.

Za teoretycznofilmowy punkt odniesienia oberzemy prace trzech wybitnych teoretyków: Siegfrieda Kracauera, Béli Balázsa oraz Jeana Mitry’ego. Szczegółowe rozpoznania dwóch pierwszych zostaną przytoczone w odpowiednich miejscach analizy; na razie pochyłmy się nad trzecim – dla nas tu najważniejszym. Kracauer zaproponował rozróżnienie w teorii

[3] Por. M. Janion, *Ruch wyobraźni romantycznej*, „Kino” 1978, nr 4, s. 17–21.

[4] Uwagi w nawiasach kwadratowych i wyróżnienia rozstrzelonym drukiem, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu.

[5] H. Kordalska, *Romantyczne przeczucie filmowości*, „Kino” 1980, nr 173, s. 24, [za:] <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/romantyczne-prieczucie-filmowosci/145> (dostęp: 14.01.2020).

[6] K. Irzykowski, op. cit., s. 139–140.

filmu dwóch linii rozwojowych: realistycznej i formatywnej. Pierwsza z nich rozpatrywała kino przede wszystkim w kategoriach naśladowania rzeczywistości, druga dążyła do ujęcia jedności i niepowtarzalności kina jako sztuki[7]. Ich połączenie postawił sobie za cel Mitry, który w latach 1963–1965, kilka lat po *Teorii filmu* Kracauera z 1960 r., ogłosił syntezę pt. *Estetyka i psychologia filmu*, uchodzącą za ostatnią próbę całościowej teorii filmu. Sposób, w jaki Mitry zbiera i przetwarza osiągnięcia wcześniejszych myślicieli, będzie szczególnie istotny dla analizy *Marii*; za kluczowe należy tu uznać opisanie obrazu filmowego (przez analogię z fotografią) jako *quasi-bezosobowej reprodukcji rzeczywistości*, która w istocie jest jednak efektem wyboru artysty. Autor (reżyser) filmu w *montażu* dokonuje organizacji obrazów i nadaje im znaczenia[8]. Mitry w następujących słowach opisywał te zjawiska:

Jeśli obraz filmowy jest pośredni, jest także logicznie rzecz biorąc pewnym wyborem, pewną dobrowolną organizacją [...]. Intencja [...] pochodzi od autora. Dla widza obraz filmowy jest bezpośredni. Jest mu dany całościowo, tak jak jest dany świadomości organizującej percepcję. Widz odbiera pseudorzeczywistość tak, jak odbiera rzeczywistość prawdziwą. Odbiera w istocie w inny sposób inną rzecz, ale nie zdaje sobie sprawy z pośrednictwa, dzięki któremu powstało to, co on uważa za bezpośrednie[9].

Z kolei o semantyce obrazu filmowego pisał:

W pewnym sensie film wydaje się nową formą języka ideograficznego, z tą wielką różnicą, że symbole stałe i konwencjonalne są w nim zastąpione przez zmienne walory symboliczne, mniej zależne od przedmiotów i zdarzeń przedstawionych niż od kontekstu wizualnego środowiska, w którym są usytuowane. Ten kontekst, przez relacje lub implikacje, które determinuje, nadaje tym obiektom i zdarzeniom ich chwilowe znaczenie. [...] To oczywiste, że film jest czymś innym niż system znaków i symboli [...]. Film to przede wszystkim obrazy, obrazy pewnych rzeczy. [...] Lecz te obrazy, zgodnie z wybranym rodzajem narracji, organizują się w system znaków i symboli: mogą stać się symbolami [...]. Nie są one jedynie znakami, jak słowa, lecz przede wszystkim przedmiotami, konkretną

rzeczywistością; przedmiotami nacechowanymi szczególnym znaczeniem lub takimi, które można owym znaczeniem cechować[10].

Oczywiście w dziele literackim, a więc takim, którego tworzywem jest język naturalny, nie sposób osiągnąć efektu bezosobowości, o którym pisze Mitry; można jednak zbliżyć się do niego poprzez wycofanie się narratora i słowny opis fizycznej rzeczywistości. To właśnie takie ustępy *Marii* będą szczególnie przydatne w analizie i to w nich pojawiać się będą techniki literackie analogiczne do opisanych wyżej zabiegów filmowych. W kręgu zainteresowań w części analitycznej będą więc literackie sposoby osiągania przez Malczewskiego efektów wyróżnionych przez teoretyków filmu jako szczególnie filmowe: (1) fragmentaryczność struktury fabularnej, (2) montaż wewnątrz scen, (3) skupienie na ruchu, (4) przekraczanie percepcyjnych ograniczeń człowieka, (5) quasi-reprodukcja rzeczywistości oraz (6) nadawanie znaczenia obrazom jako częściom całościowej kompozycji.

II

1. Fragmentaryczność struktury fabularnej. Kracauer za podstawowe właściwości filmu uważał: (1) upodobanie do nieinscenizowanej rzeczywistości, (2) akcentowanie tego, co przypadkowe, (3) sugerowanie nieograniczoności (upodobanie do nieskończoności), (4) faworyzowanie tego, co nieoznaczone (suro-

[7] Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 47–48. Analogicznie w praktyce filmowej Kracauer wskazywał na tendencję realistyczną (lumiérowską) i kreacyjną (mélièsowską). Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, wyd. 2, Gdańsk 2008, s. 56–63.

[8] A. Helman, J. Ostaszewski, op. cit., s. 179.

[9] J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, [za:] A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978, s. 128–129. Nie podano nazwiska tłumacza.

[10] Ibidem, s. 50.

wy, niezdefiniowany materiał)[11] i (5) dążenie do ukazania „potoku życia”[12]. Stąd wynika też jego stosunek do fabuły filmowej (w opozycji do fabuł niefilmowych, zbyt teatralnych lub literackich): uważał, że powinna ona opierać się na wątku znalezionym oraz na epizodzie. Przez pierwszy rozumie „każdą fabułę znaną w materiale autentycznej, materialnej rzeczywistości”[13], pozostającą do pewnego stopnia konstrukcją otwartą, przez drugi – fabułę wyłaniającą się ze strumienia życia i na powrót się w nim roztopiającą[14].

W przypadku *Marii* pozostaje kwestią sporną, czy Malczewski inspirował się prawdziwą historią śmierci Gertrudy Komorowskiej z rąk jej teścia, Franciszka Salezego Potockiego w 1771 r. Nie wglębiając się w nieistotne tutaj

[11] Por. S. Kracauer, op. cit., s. 97–98: „[O]brazy ekranowe mają tendencję do odzwierciedlania nieoznaczoności obiektów naturalnych. Nawet najbardziej selektywne zdjęcie filmowe nie może nie objąć surowego materiału z jego rozlicznymi znaczeniami albo, jak to nazywa Lucien Sève, «anonimowego stanu rzeczywistości»”.

[12] Ibidem, s. 100: „Pojęcie potoku życia obejmuje [...] ciąg fizycznych sytuacji i zdarzeń, wraz ze wszystkimi emocjami, wartościami, myślami, które wywołują. To implikuje, że potok życia stanowi continuum raczej fizyczne niż duchowe, chociaż, zgodnie z definicją, obejmuje także zjawiska duchowe”.

[13] Ibidem, s. 284.

[14] Ibidem, s. 290.

[15] R. Przybylski, *Historia Gertrudy Komorowskiej*, [w:] A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 139. Por. odmiennie stanowisko: J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”*, [w:] „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Compendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, przedmowę napisał J. Maciejewski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 25–35.

[16] Por. K. Irzykowski, op. cit., s. 139–140.

[17] Wszystkie cytaty z *Marii* za wydaniem: A. Malczewski, op. cit. Ze względu na brak numeracji wersów w tymże wydaniu, cytaty identyfikowane będą numerem pieśni (cyfra arabska) i rozdziału (cyfra rzymska).

[18] Por. M. Janion, op. cit. oraz R. Przybylski, *Wstęp*, [w:] A. Malczewski, op. cit., s. 30 i n.

zawiłości owej debaty, stwierdzić można jedynie, że prawdopodobne wydaje się, iż – jak ocenił Ryszard Przybylski – Malczewski „przejął [...] z tych «zasłyszanych opowieści» jedynie suche fakty, zmieniwszy poza tym wszystko”[15]. Jednak niezależnie od genezy fabuły uderzającą jej cechą jest dla czytelnika fragmentaryczność i epizodyczność, a także nielinearne prowadzenie opowieści. Już sam początek pierwszej pieśni zwiastuje taką konstrukcję: trzy otwierające *Marię* rozdziały dotyczą pędu po stepie kozaka dostarczającego Miecznikowi list Wojewody – ów posłaniec to postać marginalna, z punktu widzenia rozwoju fabuły mało istotna[16]. Priorytety Malczewskiego są jednak inne niż tylko opowiedzieć zajmującą historię: dlatego też często wprowadza w swej powieści epizody zgoła niepotrzebne, które jednak rozszerzają świat przedstawiony poza główne postaci i zdarzenia, stwarzając wrażenie jego otwartości i nieograniczoności. To nie tylko kozak, wyjątkowo uprzywilejowany ilością poświęconego mu miejsca, ale też osoby, które migają na chwilę czytelnikowi, zanim narrator nie przesunie swej uwagi dalej. Oto kilka przykładów:

Umykaj, Czarnomorcu, z swą mażą skrzypiącą,
Bo ci synowie stepu twoją sól roztrąca. [1, I][17]

Patrzaj, pyzate dziecię, spod słomianej strzechy,
Niech ci widok żołnierzy zaszczepia uśmiechy,
To może dziki owoc zerwie potem wojna.
A ty, matko, co kłaniasz, bądź zdrowa, spokojna,
Nie trwoż się szczęką zbroi, długimi dzidami,
Zapał polskiego wzroku ugasza się łzami. [1, XIX]

Sunie koń wyciągnięty — a brzękiem podkowy,
Hukiem pędu, błyszczącą postacią rycerza,
Ocknionego wieśniaka pierwszą myśl uderza;
«Ha! Ha!» — nim otarł oczy i serca mógł dowieść,
Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść. [2, XIV]

Za podobny epizod może też z powodzeniem uchodzić cały rozdział V pieśni pierwszej przedstawiający uczujących na zamku Wojewody. Ustęp ten pozwala dostrzec istotną cechę narratora *Marii* – obok niezwykłej jego ruchliwości (na którą zwracali uwagę m.in. Janion i Przybylski[18]) wykazuje on tendencję do świadomego manipulowania własną uwagą.

Włącza w snutą opowieść obrazy pozornie z nią niezwiązane, aby odkryć przed czytelnikiem nową warstwę rzeczywistości: tutaj ukazanie bawiącego się towarzystwa służy na zasadzie kontrastu uwydatnieniu powagi Wojewody. Z kolei innym razem narrator, zamiast podążać za jadącym wojskiem, pozwala żołnierzom się oddalić, dzięki czemu możliwe jest opisanie pustego stepu:

Znikli w zarosłą przepaść — aż krążąc parowy,
Jeszcze raz świetne z krzaków ukazali głowy;
Jakiś na wzgórkę rozkaz młodzieniec dał znakiem —
I poszli, poszli drogą [...].
[...]
I ciche, puste pola — znikli już rycerze,
A jak by sercu brakli, żal za nimi bierze.
Włóczy się wzrok w przestrzeni, lecz gdzie tylko
zajdzie,
Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie [1,
VII; 1, VIII]

Ten sposób układania całości z fragmentów – przypominający montaż filmu – okaże się istotny przy omówieniu nadawania znaczeń obrazom w ramach spójnego dzieła. Epizodyczność nie oznacza bowiem, że *Maria* jest dziełem niespójnym: tak jak łączą się w niej mowa niezależna z pozornie zależną i – zdaniem Wacława Kubackiego^[19] – różne style, tak też następstwo obrazów jest starannie zaplanowane, jeśli rozpatrzeć je z punktu widzenia semantyki i problematyki dzieła. Jednak jeśli wziąć pod uwagę względy kompozycyjne, cały ten amalgamat faktycznie niezbyt przystaje do klasycystycznych wymogów przejrzystości, co oburzało Franciszka Salezego Dmochowskiego w pierwszej recenzji powieści^[20]. Malczewski znacznie bardziej niż wiernością jakimkolwiek gatunkowym wymogom przejmuje się podążaniem za tokiem własnej wyobraźni. Jednocześnie jednak dygresyjne epizody są silnie związane ze światem przedstawionym: czytelnik zostaje skonfrontowany nie z abstrakcyjną refleksją, ale z plastycznym opisem przestrzeni lub zachowań postaci. To właśnie ten związ z materia świat przedstawionego ostatecznie decyduje o filmowości tych ustępów, pozwalając dostrzec w nich owo postulowane

przez Kracauera wyłanianie się epizodów ze strumienia życia i ponowne w nim znikanie.

Zresztą nie tylko fragmenty luźno związane z głównym wątkiem fabularnym poddane są obróbce w filmowym duchu. Cała pierwsza pieśń sprawia przecież wrażenie nielinearnie ułożonej. Dokładna analiza pokazuje jednak, że wcale tak nie jest – wszystkie fabularne całości ułożone są w odpowiedniej kolejności^[21]: pęd wysłanego z listem kozaka, wieczór przed wymarszem wojsk z zamku Wojewody, następny ranek i wyruszenie Wacława śladem kozaka, oczekiwanie Miecznika i Marii, przybycie spóźnionego kozaka z listem i Wacława z wojskiem niedługo po nim. Nieco zamieszania wprowadza tu kozak, który jednak wyjaśnia Miecznikowi: „[...] jeszcze list wczora / Oddałby, nim kur zapał, bo świsnął z wieczora, / Ale że czart na stepie tumany wyprawiał — / To żeby was z Jejmością Bóg od złego zbawiał” (1, XIII). Wrażenie zaburzenia chronologii wynika ze „zmontowania” kolejnych fragmentów w taki sposób, że czytelnik nie rozpoznaje związku między nimi. Dokąd pędzi kozak? Kim jest Wojewoda? Co to za młodzieniec prowadzący wojska? Jaki mają związek z Miecznikiem i Marią? Malczewski wymaga od odbiorcy cierpliwości, zanim odsłoni wzajemne powiązania między postaciami, dzięki czemu może skierować uwagę czytelnika na inne elementy prezentowanych scen aniżeli ich funkcja fabularna. Kozak nie jest posłańcem niosącym list, ale tajemniczą postacią przemierzającą bezkresny step. Intencje Wojewody zostają najpierw

[19] W. Kubacki, *Powieść poetycka Malczewskiego*, [za:] A. Malczewski, op. cit., s. 173. Kubacki pisze o trzech stylach: ludowym, klasycznym i romantycznym. Błędy w jego analizie wytyka Marian Maciejewski, wskazując na jednolitość stylu romantycznego w *Marii*. Por. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 208–222.

[20] Por. R. Przybylski, *Wstęp*, op. cit., s. 28.

[21] Gwoli ścisłości, możliwe jest, że scena z Wojewodą z rozdziału IV następuje przed wysłaniem kozaka. Struktura powieści nie pozwala do końca rozwiązać wszystkich kwestii dotyczących porządku zdarzeń.

przedstawione w niejasnych opisach i przy pomocy symbolicznej gry światła (wycofanie się w cień w rozdziale VI) jako nieczyste, nim dane nam będzie poznać konkrety; podobnie Wacław – źródło otaczającego go blasku opisanego w rozdziale VII poznamy dopiero w scenach z Miecznikiem i Marią. We wszystkich tych przypadkach montaż (sam w sobie już filmowy) powoduje również wysunięcie na pierwszy plan zewnętrzności postaci, która stwarza wyrazisty obraz. Chociaż Malczewskiego bardziej interesuje wnętrze bohaterów, opisuje je z wykorzystaniem realistycznych lub przenośnych cech wyglądu (np. o Wojewodzie w 1, IV: „A w oczach się mignęła szybka, dzika radość, / Jak kiedy długim chęciom już się staje zadość”), dzięki czemu świat przedstawiony w powieści nabiera filmowej plastyczności.

O kluczowej roli montażu w *Marii* świadczą też kompozycja pierwszych rozdziałów pieśni drugiej. Po wcześniejszym zbudowaniu sytuacji (Wacław i Miecznik na wyprawie, Maria sama w domu, Wojewoda w sporze z synem) Malczewski poprzedza opis wojennej ekspedycji trzema rozdziałami ustanawiającymi nastrój dalszego ciągu opowieści i niejako go zapowia-

[22] Niektórzy badacze (np. Przybylski) stosują zapis wielką literą (podobnie w przypadku masek). Za Jackiem Brzozowskim przyjmuję pisownię taką, jaka jest w tekście powieści. Por. J. Brzozowski, *O pacholęciu w „Marii” raz jeszcze*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 192.

[23] B. Balázs, *Wybór pism*, przekł. K. Jung, R. Porges, wyboru dokonał oraz studium wstępne napisał A. Jackiewicz, Warszawa 1987, s. 36–38. Mając w pamięci przypadek Irzykowskiego i diafragmy, można by podać w wątpliwość aktualność obserwacji Balázsa na temat tego, co filmowe – wydaje się jednak, że wszystkie wymienione przez niego środki faktycznie są dla sztuki filmowej esencjonalne i w mniejszym lub większym stopniu konieczne. Ich liczna – jak zaraz zobaczymy – reprezentacja w *Marii* to jeden z kluczowych czynników decydujących o filmowości dzieła.

dającymi. Ponure pacholę[22], złowieszcze mąski, wreszcie zachód słońca i zapadająca Noc – wszystko to kontrastuje z zapalem Miecznika, a współgra z rozterkami Wacława. Odpowiedni układ scen niejako wskazuje, który z dwóch wojowników trafniej wyczuwa sytuację.

2. Montaż wewnątrz scen. Z początkiem pieśni drugiej wiąże się też kolejne interesujące nas zagadnienie dotyczące montażu, tym razem nie całości materiału, a jedynie wewnątrz konkretnych scen. Ważne będą tu dla nas wszystkie środki, które Béla Balázs wymienia jako typowo filmowe, tzn. zmiany planów (Balázs szczególnie podkreśla rolę zbliżenia dającego poprzez mimikę dostęp do treści psychicznych człowieka), montaż wewnątrzscenowy i ruch w obrębie kadru, zmiany perspektywy i kątów widzenia kamery, montaż *sensu stricto* (służący do komponowania z ujęć scen, sekwencji i wreszcie całego filmu)[23].

Pomiędzy rozdziałami I i II drugiej pieśni *Marii* następuje zupełnie niezwykle cięcie. Cały pierwszy rozdział składał się z przytoczeń: najpierw monologu pacholęcia, później jego dialogu ze sługą. Tak długi ustęp w mowie niezależnej, z którego nie wynikają jasno okoliczności rozmowy, sprawia, że czytelnik na początku drugiego rozdziału wręcz domaga się wyjaśnienia, kim są owi rozmówcy, których głosów wysłuchał. I oto zamiast spokojnego opisu kontekstu całej sytuacji następuje przybycie masek, które rozsadza zastaną rzeczywistość. Upragniona przez czytelnika konkretyzacja szybko przemienia się w nową tajemnicę.

Stało młode pacholę, pod płótem zostało,
Na smutek, co się skarży, uważają mało,
A ten, co z nim rozmawiał na wrotach oparty,
Wyszczerał w inną stronę wzrok cały otwarty —
Skąd w różnobarbnych strojach, huczne czyniąć
wrzaski,
Niespodzianym orszakiem zbliżyły się maski. [2, II]

Następstwo obrazów przywoływanych przez narratorkę przywodzi tu na myśl ruch kamery: od pacholęcia, przez sługę, po maski. Kolejne postaci są odsłaniane przed czytelnikiem, któremu jednak satysfakcja z rozpoznania sytuacji, w której następował dialog, dana jest tylko pozornie.

Obraz stojącego pod płotem pacholęcia i oparłego o wrota sługi zostaje drastycznie przerwany reakcją sługi na zbliżanie się masek. Bezosobowy charakter opisu sytuacji (dzięki któremu powstaje efekt ruchu kamery) powoduje, że całe zdarzenie wydaje się zaskakiwać nie tylko postaci, ale i samego narratora. Pauza po czwartym wersie przytoczonego fragmentu to jakby moment pęknięcia wcześniej zaplanowanej sceny: neutralna prezentacja okoliczności dialogu z rozdziału pierwszego zostaje przerwana przez wtargnięcie masek. Płynny ruch kamery od pacholęcia do sługi przechodzi w szwenk (gwałtowny obrót), gdy narrator, dostrzegłszy reakcję sługi, orientuje się, że zbliżają się maski. Ogarniające czytelnika w tym momencie wrażenie bezradności narratora, osiągnięte przez Malczewskiego dzięki filmowej inscenizacji, wzmacnia grozę otaczającą nadciągających morderców Marii.

Inny ustęp tekstu, w którym szczególnie wyraźny jest montaż wewnątrz sceny, to początkowa część rozdziału XIII pieśni drugiej. Zanim Miecznik przemówi tu do Waćława, narrator dokładnie opisuje scenerię po bitwie. Uwagę zwracają tutaj następujące zabiegi:

– przeniesienie uwagi od jednych obiektów do drugich (ruch kamery):

Był wzgórek z brzegu lasu, zielenił swe czoło
I zapach macierzanki rozsyłał wokoło;
Na nim schylone brzozy, w swej białej odzieży,
Plakały, gdy warkocze wietrzyk pieścił świeży,
Jak Cienie dawnych dziewic przy kościach rycerzy.
Tam, pod ich snem mroczące, balsamiczne wieńce,
Ściągnęły na spoczynek zwycięzcy i jeńce;

– rozmieszczenie obiektów w przestrzeni (kompozycja kadru):

Z przodu — gasnący pożar jeszcze czasem ciska
Nagłym, śmiertelnym blaskiem na plac bojowiska;
Z tyłu — słońce, już wówczas schowane za borem,
Pałącego się lasu dziwiło pozorem.

– montaż – kolejne obrazy porozdzielane są pauzami (cięciami):

Szarzały wszystkie farby — kruki gromadami
Zlatywały się krążąc, wrzeszcząc nad trupami —
Czaty porozstawiane — przy ogniskach wrzawa
Migających się ludzi — w końskich zębach trawa
Jak chrzęst odległych zbroi — a jak orzeł biały,

Siwy, stary Pan Miecznik, ale pełen chwały,
Chłodząc odkrytą głowę, pod brzozą tam siedział,
I ponuremu zięciu te słowa powiedział [2, XIII]

Wrażenie filmowości wynika tu więc z odpowiedniego układu obrazów, które są częścią świata przedstawionego, tzn. fizycznie znajdują się w opisywanej przestrzeni (tak jak musiałyby znajdować się na planie filmowym). Wyjątkiem jest porównanie brzoź do „Cieni dawnych dziewic przy kościach rycerzy”, który to obraz, mimo niewątpliwych walorów plastycznych, nie należy do prezentowanej przestrzeni i pozostaje w sferze abstrakcji czy też, innymi słowy, jest tworem czysto leksykalnym, pozbawionym materialnego korelatu w rzeczywistości filmowej. Taki sposób przedstawienia przez Malczewskiego sceny nie jest oczywiście bezzasadny – niespieszny opis przynosi wyciszenie po bitwie, a czytelnik oglądający tę rozsnwaną przed oczami wyobraźni scenerię może odpocząć wraz z wojownikami, biernie chłonąc prezentowane obrazy. Filmowa inscenizacja pozwala więc na wywołanie w odbiorcy poczucia, które wzmacnia wydźwięk być może kluczowego dla tego fragmentu dwuwiersza (celowo pominiętego przy wcześniejszym przytoczeniu):

Bo w życiu choć ta jedność — że rozkosz z cierpieniem,
Trud, nuda, wstyd i sława, kończą się — znużeniem.

W podobny sposób Ryszard Przybylski analizował za Kazimierzem Wyką ostatni rozdział pierwszej pieśni, czyli scenę odjazdu Waćława po pożegnaniu z Marią. I tutaj następują po sobie filmowe obrazy: najpierw kontrastujące zbliżenia na wsiadających na konie zatroskanego Waćława i wesołego Miecznika, następnie ujęcie w szerszym planie ukazujące całe maszerujące wojsko, później (przywoływane już przy okazji epizodu) ujęcia z perspektywy dziecka i jego matki obserwujących odjazd, wreszcie nagłe przejście poprzez obrazy spowitej kurzem wioski i opadania tumanów aż do Marii, teraz samotnej i nieszczęśliwej[24]. I bez przytaczania słów powieści widać wyraźnie, że obecne są tutaj

[24] R. Przybylski, *Wstęp*, op. cit., s. 30–32.

wszystkie trzy wymieniane przez Baláza cechy inscenizacji filmowej odróżniające ją od teatru: (1) rozczłonkowanie przestrzenne sceny filmowej, (2) zmiany odległości widza od rozrywającej się sceny i (3) zmiany perspektyw i kątów widzenia w czasie trwania sceny[25].

Podkreślenie, że sposób narracji Malczewskiego jest bardziej filmowy niż teatralny, wydaje się szczególnie istotne wobec diagnozowane przez badaczy zbliżenia powieści poetyckiej do dramatu[26]. Przywołajmy więc jeszcze jeden przykład realizacji w *Marii* cech typowo filmowych. Rozczłonkowanie sceny filmowej, pozostającej w opozycji do sceny teatralnej, którą widz może przez cały czas obserwować w całości, widoczne jest chociażby w momencie powitania Marii i Waclawa:

O! jakże szczęście ładnie, jak żywo oświeca
Młode szlachetne czoła, a nadobne lica!
Jak w pogodnym spojrzeniu jaśniało wspaniale
Wdzięczne serce młodzieńca w całej swojej chwale!
[...]
Z jakąż lubą rozkoszą w każdej żyły biciu
Ujął w spragnione ręce swój wdzięk cały w życiu!
Z jakże pyszną opieką tkliwe drzące łono
Skrytej cichej pieśzcoty utulił obroną!
Precz, złocisty luzaku — weź tego rumaka —
By nie spłoszyć miłości pierszchliwego ptaka.

[25] B. Balázs, op. cit., s. 36–38.

[26] Por. R. Przybylski, *Wstęp*, op. cit., s. 29.

[27] J. Bocheńska, *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, op. cit., s. 12. Z punktu widzenia całych dekad rozwoju kina dźwiękowego można by uzupełnić tę formułę o „słyszalność”.

[28] Por. K. Irzykowski, op. cit., s. 68: „Ruch [...] jest granicą, na której materia styka się z człowiekiem”.

[29] S. Kracauer, op. cit., s. 68–72.

[30] Należałoby tu właściwie zamiast o Malczewskim mówić o podmiocie utworu, który zajmuje pozycję wyższą od narratora, ale nie jest tożsamy z autorem, pozostając instancją nadawczą udokumentowaną tekstowo. W niniejszym tekście dla uproszczenia wywodu (i uniknięcia niepotrzebnych tu komplikacji, które kazałyby w pierworównać modelową strukturę dzieła literackiego z dziełem filmowym), podmiot utworu identyfikowany jest z podmiotem, czynności twórczych i z samym autorem. Por. A. Okopień-Sławińska,

A ty, Panie Mieczniku, spocznij — moja rada;
Kręci się łza w twym oku i na wąsy spada,
To może już i w boju robi ci się ckiwo?
A Maria? — ah! i Maria czuła się szczęśliwą! [1, XV]

To niemal same zbliżenia: na objętych czule kochanków, luzaka, Miecznika i z powrotem na Marię. Ograniczenie możliwej do percypowania w danej chwili przestrzeni świadczy tu o filmowości – w teatrze taka bliskość widza do aktora byłaby praktycznie nieosiągalna. Zmiany odległości od sceny są zaś drugą (po rozczłonkowaniu przestrzennym) z cech wymienianych przez Baláza. Trzecią – zmiany perspektyw i kątów widzenia – zaobserwować można tu w przenoszeniu uwagi na kolejne postaci.

3. Skupienie na ruchu. Równie ważną właściwością filmu, co omówione powyżej zjawiska odróżniające go od teatru, jest możliwość uchwycenia ruchu, w czym kino faktycznie celuje. Irzykowski, którego podstawową zasadą teoretyczną było stwierdzenie, że kino to „widzialność obcowania człowieka z materią”[27], podkreślał znaczenie ruchu zachodzącego na styku człowieka z fizyczną rzeczywistością[28]. Podobne stanowisko reprezentował Kracauer, który także upatrywał swoistości kina w sferze jego związków ze światem materialnych zjawisk, a ruch uznał za podstawę funkcji rejestracyjnych kamery (skontrastowanych z funkcjami odkrywczymi, o których więcej później) oraz najistotniejszą różnicę między filmem a fotografią, wyróżniając zarazem trzy najbardziej „filmowe” rodzaje ruchu: pościg, taniec i ruch w momencie swych narodzin, pozostający w opozycji do bezruchu[29]. Przy odpowiednio szerokim rozumieniu tych pojęć, przykłady każdego z nich można znaleźć i w *Marii*.

Za pościg, który charakteryzuje się przede wszystkim bardzo szybkim ruchem postaci w konkretnym kierunku, można uznać sceny pędzenia konno po stepie, najpierw kozaka, później Waclawa. W obu do podkreślenia zwrotnej prędkości jeźdźców Malczewski poprzez wypowiedzi narratora kreuje wrażenie, jakby sam opowiadacz ledwo mógł nadążyć za mknącymi postaciami[30]. Już otwierające pierwszy rozdział pierwszej pieśni „Ej!” to

jakby próba zatrzymania nagle dostrzeżonego kozaka. Z kolei gdy w zakończeniu rozdziału narrator zwróci się do czarnej ptaszyny, przestrzeże ją przed trudnościami w nadążeniu za jeźdźcem, mówiąc: „Spiesz się swą tajemnicę odkryć kozakowi — / Nim skończysz twoje koło, o ni u j ś ć g o t o w i”. Podobnej funkcji w przypadku Waława można się dopatrzeć we wprowadzeniu omówionej już wcześniej postaci wieśniaka zbudzonego nagle przez huk galopującego konia – narrator zamiast gnać dalej, ledwo nadążając za rycerzem, zatrzymuje się i odcinek jego pędu relacjonuje z perspektywy statycznego obserwatora. Owo zmęczenie zawrotnym tempem wyczuwalne jest między innymi dzięki zastosowanym wcześniej w tym rozdziale anaforam, takim jak „O! jak ślicznie”, „Wtedy” i „I tak to leciał Waław” (2, XIV).

Zanim przejdziemy do omówienia tańca, warto zatrzymać się na chwilę przy gestach i pozach, o których Malczewski nie zapomina. Wprowadza je już w odniesieniu do pędzącego posłańca: „Czai się zwinny kozak, do konia się tuli”, a wcześniej także: „Przyleciał do figury [...] / Uchylił przed nią czapki, żegnał się trzy razy” (1, III). Poza tym są też takie obrazy, jak kryjący twarz w dłoniach Waław (2, XVII) czy klęczący przy mogiłach Miecznik (2, XX), i wiele innych. Jednak za szczególnie znamienity moment, w którym wyeksponowane są gesty, uznać trzeba rozmowę Miecznika z Waławem (nieprzytoczoną w mowie niezależnej) po wyruszeniu wojsk przeciwko Tatarom: „Słuchał zajęty Waław — gdy ręka i głowa, / I każdy rys Miecznika popierały słowa” (2, IV). Przerzucenie uwagi ze słów na zachowanie bohatera podczas ich wypowiedzania jest tu wyraźną oznaką udratyzowania, a w konsekwencji i „ufilmowania”, nowej, romantycznej formy epickiej.

Dla tańca znaleźć można w *Marii* jeden wyrazisty przykład – płasy masek przed wrotami do dworku Miecznika, które omamniają starego sługę:

Lecz gdy grać, śpiewać, piszczeć, grzechotki potrzasać
Poczęły wszystkie larwy a nogami płaść;

I łączyć obce stroje, papierowe czoła,
Wzrok żywy, rysy martwe w migające koła;
I farby, blaski, cienie rozwijać w polocie,
I skoczno, zwinno, huczno rzucać się w obrocie —
[...]

A maski przed nim [sługą] skacząc mijały się z wawo,
A maski w nim ciekawość syciły obawą. [2, II]

Opis jest silnie zrytmizowany – co prawda brak w całym ustępie powtarzającego się układu stóp metrycznych (z wyjątkiem trochejów przed średniówką i w klauzuli), ale obfitość środków takich jak wyliczenia czy anafory wystarcza do oddania hipnotycznego wpływu, jaki taniec masek ma na sługę. Wizualne i audialne doznania zostają tu niejako „zmontowane” w plastyczny obraz płasów przy użyciu zabiegów poetyckich na języku.

Potencjalnie najciekawszym rodzajem ruchu wyróżnionym przez Kracauera jest ruch w momencie swoich narodzin, a więc pozostający w opozycji do bezruchu. Takich momentów jest w *Marii* kilka: wyruszenie wojsk z zamku (1, VII), natarcie na początku bitwy (2, VIII), wreszcie wymarsz po pożegnaniu Waława z Marią, w którym to fragmencie pojawia się chyba najbardziej jednoznaczny opis rodzącego się ruchu w całej powieści: „Zrywają się rycerze jakby ptaki z ziemi” (1, XIX). Wszystkie powyższe przykłady należy jednak uznać – być może nieco arbitralnie – za mało efektowne. Malczewski nie wydaje się zainteresowany dokładnym ukazaniem narodzin ruchu, decydując się często na jego ominięcie poprzez wprowadzenie efektu dźwiękowego: „«Waław!» — krzyknęła Maria — i prędzej niż strzała / Kirem okryta postać do niego leciała” (1, XIV), „«Czyja wola, to za mną» — rzekł i spał rumaka, / Co nim się rzucił w pożar, żył się i wskaka” (2, VIII), „Zagrzmiały wszystkie trąby jednym strasznym dźwiękiem — / Porwały się kopyta z jednym głośnym brzękiem” (2, VIII), czy też w szczególnym momencie wejścia Waława przez okno do pokoju *Marii* – poprzez naśladowanie w rytmie

Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminarium),
Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź
1985, s. 91 i n.

wiersza ruchu bohatera^[31]: „Nie był jednym ni drugim — umiał walczyć w boju — / Kochać — być wiernym — wdzięcznym — już Waclaw w pokoju” (2, XV).

Zatrzymajmy się na chwilę przy tej scenie. Waclaw przyznał wreszcie do domu ukochanej – jego pośpiech został dobitnie podkreślony w omówionym przed chwilą opisie pędu z poprzedniego rozdziału, o którym przypomina jeszcze wymowny obraz wyczerpanego konia, co do wrót „doparł swe piersi spienione”. Waclaw też jeszcze nie otrząsnął się po tej szalonej gonitwie: „Jednym radości skokiem — u drzwi domu stawa”; gdy nikt nie odpowiada na pukanie, wycisza się, patrzy na księżyc – „Miłość, wspomnienia, szczęście, wszystko w zawieszaniu, / Błąkał się koło domu śpiącego w milczeniu”. Dopiero po tej chwili spokoju dostrzega otwarte okno i dostaje się do środka. Zastosowane tu przez Malczewskiego rozwiązanie inscenizacyjne działa jako retardacja, odwołując się do chwili kluczowy moment odkrycia śmierci Marii, która dla czytelnika od dawna wydaje się już nieunikniona. Co jednak teraz ważniejsze, poeta wyraźnie zaznacza tu kontrast między ruchem a bezruchem. Taka figura powraca w powieści kilkakrotnie: w przywołanej już scenie po bitwie (2, XIII), w reakcji Waclawa na śmierć Marii (najpierw „Krzyczał — szukał ratunku — pusty dom przebiegał”, 2, XVI, a później: „Długo on przy jej zwłokach stał w niemej żałobie, / Jakby z kamienia posąg przy kochanki grobie”, 2, XVII), wreszcie, przede wszystkim, w licznych momentach, w których po obrazie przemierzających stepy bohaterów

następuje opis pustej przestrzeni (rozdziały 1, II i 1, VIII, zamierające odgłosy w 1, VII i 1, XIX). W taki sposób kończy się też cały utwór: Malczewski rezygnuje z wyrazistej klamry kompozycyjnej (pędzący po stepie kozak na początku i cwałujący w dal Waclaw z pacholęciem w 2, XIX), dopisując jeszcze jeden rozdział, który jest wyraźnie odrębny od pozostałych. Nie tylko bowiem narusza on symetrię liczby rozdziałów w obu pieśniach, lecz także jego akcja rozgrywa się po wydarzeniach zasadniczego trzonu fabularnego i obejmuje czas co najmniej kilku dni^[32]. To ze wszech miar epilog, w którym poeta – w opozycji do otwartego zakończenia wątku Waclawa – domyka historię Miecznika jego śmiercią. Kontrast między galopem zburzowanego a martwością trupa to właśnie opozycja ruchu i bezruchu, podkreślona zresztą w opisie ciała Miecznika raz jeszcze: „gdy trwogi / Odgłos z trąby wojennej dochodził daleki, / Nie porwał się do korda — już spał — spał na wieki”. Poprzez konsekwentne eksponowanie przechodzenia ruchu w bezruch Malczewski wzmaga w czytelniku poczucie, że maski ogłaszają gorzką prawdę, śpiewając: „Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie” (2, II).

4. Przekraczanie percepcyjnych ograniczeń człowieka. Do opisanych przez Kracauera funkcji odkrywczych kamery należą: rzeczy normalnie niewidzialne (np. ze względu na rozmiar bądź czas trwania), zjawiska szokujące świadomość (niemożliwe do obiektywnej obserwacji przez uczestników z uwagi na towarzyszące im silne emocje) oraz specjalne tryby rzeczywistości (ukazujące ją w zniekształceniu oddającym subiektywną perspektywę osób o wyjątkowym stanie umysłu, spowodowanym np. silnymi emocjami bądź zaburzeniami psychicznymi)^[33]. W porównaniu z funkcjami rejestracyjnymi wydają się one mniej związane z poetyką *Marii*. Warto jednak pokrótce wskazać kilka fragmentów, w których można dostrzec podobieństwo do nich. Najłatwiej to uczynić z rzeczami normalnie niewidzialnymi: sporo w powieści Malczewskiego detali (np. pomarszczona powieka Wojewody w 1, VI) i rozległych pejzaży (wielokrotnie

[31] Nie jest jasne, czy komnata, w której leży martwa Maria, znajduje się na parterze, czy na piętrze domu. W każdym z wypadków ruch Waclawa – susy bądź prędka wspinaczka – mógłby być oddany zastosowanym rytmem.

[32] „Co dzień on w jednej porze chodził po kryjomu [...] / Raz i północ minęła, a Miecznik nie wraca” (2, XX). W żadnym z poprzednich rozdziałów nie następują tak duże przeskok czasowe; ich akcja rozgrywa się w czasie zbliżonym do czasu rzeczywistego.

[33] S. Kracauer, op. cit., s. 85–86.

opisywany step), a także zjawisk zbyt szybkich (Maria lecąca do Waława jak strzała w 1, XIV czy pędzący z odsieczą Miecznik o rozwiązanych włosach w 2, XI) lub zbyt wolnych do dokładnego zaobserwowania ludzkim okiem (np. zachód słońca w 2, III). Dwie pozostałe kategorie sprowadzają się właściwie do prostej opozycji obiektywizmu do subiektywizmu: z jednej strony w filmie kamera pozwala w sytuacjach wstrząsających (zjawiska szokujące świadomość) obserwować całość zdarzenia z bezpiecznej pozycji i z zachowaniem emocjonalnego dystansu; z drugiej strony, różne deformacje obrazu mogą być użyte do subiektywizacji narracji (specjalne tryby rzeczywistości). Jednak w *Marii* w scenach, w których bohaterowie doświadczają silnych emocji, obserwujemy raczej dążenie do oddania ich poprzez narrację, nie do niwelowania ich wpływu[34]. Nad obiektywizmem dominuje więc w takich scenach subiektywizm. Nie jest on jednak ewokowany – tu czy gdzie indziej – poprzez deformację obrazów, a raczej drogą opisu świadomości bohaterów przez narratora, a więc środkami zdecydowanie literackimi, a nie filmowymi[35]. Kracauerowskie specjalne tryby rzeczywistości pozwalają kinu oddalić się od prostej rejestracji fizyczności na rzecz oddania w obrazie stanów wewnętrznych bohaterów. Literatura, operująca innym kodem aniżeli film, używa w tym celu nie obrazów (będących dla filmu podstawowym budulcem, dla literatury zaś – pochodną zabiegów językowych), ale słów – stąd brak w *Marii* ustępów jednoznacznie korelujących z tą teoretycznofilmową kategorią.

5. Quasi-bezosobowa reprodukcja rzeczywistości. W poprzednich częściach analizy wielokrotnie była już mowa o kluczowym znaczeniu quasi-bezosobowej reprodukcji rzeczywistości dla powstawania wrażenia filmowości. Ostatnie dwie części warto więc poświęcić temu zagadnieniu, aby pokazać, w czym przejawia się ten specyficzny sposób literackiego opisu świata przedstawionego oraz jak wpływa on na interpretację i nastrój dzieła.

Rzeczywistość filmowa istnieje fizycznie: aby nakręcić film trzeba bowiem wcześniej zbu-

dować plan, znaleźć aktorów i aktorki, rekwizyty itd. Postaci literackie składają się ze słów, postaci filmowe zaś – z obrazów rzeczywistych ludzi, którzy się w nie wcielają; analogicznie można by też powiedzieć o wszystkich pozostałych elementach świata przedstawionego[36]. W związku z tym najprostszymi do ukazania w filmie cechami obiektów są cechy zewnętrzne. Świat doznawany jest w pierwszej kolejności przy pomocy zmysłów.

Narrator *Marii* przyjmuje często perspektywę filmowej kamery, eksponując zewnątrzność empirycznie odbieranego świata. W wielu spośród przytaczanych fragmentów powieści opisywane było światło i kolory[37]. Malczewski nie ograniczył się jednak do zmysłu wzroku, wykraczając tym samym poza sferę wpływów malarstwa. Sam poeta nazwał co prawda swe dzieło w dedykacji „posepnym malowidłem”, na które składają się „nie wykończone obrazy” wykonane „ciemną

[34] Narrator najczęściej wnika w perspektywę Waława. Por. zwłaszcza rozdział 2, X, w którym Waław w trakcie boju pragnie śmierci i doświadcza smutku, gdy do niej nie dochodzi, oraz rozdział 2, XVII, w którym Waław zrozpaczony po śmierci Marii podejmuje zamiar zabicia ojca.

[35] Za wyjątek można uznać scenę tańca masek (2, II), w której efekt hipnotyczności odpowiada subiektywnej percepcji tego zdarzenia przez służę. A jednak efekt ten osiągnięty zostaje (jak pokazano wyżej) głównie przy pomocy zabiegów rytmizacyjnych na poziomie języka. Wywołane opisem słownym wrażenia wizualne to w tym przypadku raczej wytwór wyobraźni czytelnika aniżeli obrazy pochodzące bezpośrednio od nadawcy tekstu.

[36] Istnieją oczywiście wyjątki: filmy rysunkowe, awangardowe, postaci, obiekty bądź krajobrazy stworzone przy użyciu efektów komputerowych itd. Nie zmienia to jednak faktu, że większość filmów powstaje w wyniku rejestracji fizycznej rzeczywistości.

[37] Zarówno światło, jak i kolory mają oczywiście mnogie znaczenia symboliczne, zazwyczaj jednak istnieją też wewnątrz świata przedstawionego. Por. K. Korotkich, *Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 263–286.

farbą”, ale z oczywistych względów brakło mu punktu odniesienia do innych sztuk, również starających się reprodukować rzeczywistość w postaci doświadczanej przez zmysły, takich jak fotografia czy właśnie kino, którego możliwości rejestracyjne są bliższe *Marii* aniżeli obrazy malarskie czy fotograficzne, gdyż poza wizualnością uwzględniają też zjawiska audialne. Obok różnorodnych dźwięków istotnych z fabularnego punktu widzenia, jak np. powracające grzmienie trąb (1, VII; 1, XIV; 2, VIII; 2, XI), w powieści pojawiają się też liczne pozornie przypadkowe odgłosy otoczenia: „szumiący wichry” (1, I), „z swą mażą skrzypiącą” (1, I), „Do późnej nocy w zamku zgiełk i tętent trwały; / Do późnej nocy trąby i wiwaty grzmiały” (1, V), „Czasem kracząc i wrona, i cień jej przeleci, / Czasem w bliskich burianach świerszcz polny zacwierka” (1, VIII), „we wsi psów wrzawa” (1, XIII), „kruki gromadami / Zlatywały się krążąc, wrzeszcząc nad trupami” (2, XIII). Brak fabularnej motywacji wprowadzenia tych dźwięków powoduje, że zbliżają one opis scenerii do wrażenia bezpośredniego jej doświadczania.

Jednak narracyjny punkt widzenia w *Marii* przekracza ograniczenia nie tylko malarskiego, lecz także filmowego medium. Co prawda doznania wizualne i audialne dominują, ale Malczewski nie zapomina też ani o węchu: „I zapach macierzanki rozsyłał wokoło” (2, XIII), „Wtedy to luby zapach, co z kwiatów ulata” (2, XIV), ani dotyku: „Na świetnym, zimnym rycerza ramieniu” (1, XVII). Mówiąc o filmowości *Marii*, mówimy więc tak naprawdę o szeregu zachodzących w tekście zjawisk, które wynikają z realizowanej w nim (a dokładniej w różnych jego częściach) techniki narracyjnej. W pozor-

nie bezpośredniej reprodukcji rzeczywistości przez wycofanego narratora wszystkie zmysły są równo uprzywilejowane, a jedynie intensywność, z jaką kształtują naszą percepcję, wpływa tu na ich proporcjonalny udział. Dla Irzykowskiego w czasach kina niemego filmowość *Marii* była czysto wizualna; dla widzów kina dźwiękowego jest ona też audialna; być może za kilkadziesiąt lat, jeśli normą staną się kina 5D lub inne im podobne wynalazki, również zapach, temperatura, a może też smak i inne doznania staną się elementami filmowego doświadczenia. To właśnie dlatego za najistotniejszą propozycję zdefiniowania filmowości uznaliśmy wcześniej myśl Mitry’ego o quasi-bezosobowej reprodukcji, która sprawia, że widz odbiera filmową pseudorzeczywistość tak, jakby była rzeczywistością prawdziwą – koncepcja ta wychodzi w przyszłość, szukając istoty kina nie (albo nie tylko) w jego środkach, ale przede wszystkim w sposobie odbioru świata. Sposobie – dodajmy – do którego *Maria*, mimo koniecznej w dziele literackim bariery języka, znacząco się zbliża.

6. Nadawanie znaczenia obrazom jako częściom całościowej kompozycji. Zastosowanie przez Malczewskiego „filmowej” techniki narracyjnej nie pozostaje bez znaczenia przy interpretacji dzieła. Nie będziemy tu jednak dążyć do wyjaśnienia przekazu całej *Marii*, a jedynie wskażemy, w jaki sposób momenty szczególnie filmowe przyczyniają się do kreowania znaczeń. Malczewskiemu nie są obce metafory (według obliczeń Piotra Wróblewskiego jest ich w tekście 210^[38]) i wszelkie inne środki stylistyczne charakterystyczne dla poezji. Jednak ze względu na wycofanie narratora, wiele z nich zostaje osadzonych we wnętrzu świata przedstawionego. Przykładowo, symbolika puszczyka (1, VI) i „czarnej ptaszyny” (1, I) przynajmniej częściowo wiąże się z doznaniem odbieranym zmysłowo: upiornym widokiem krążącego nad stepem ptaka i ponurym hukaniem sowy^[39]. Podobnie dzieje się na początku rozdziału XIII pieśni drugiej: „Na nim [wzgórku] schylone

[38] P. Wróblewski, *Metaforyka „Marii” Antoniego Malczewskiego*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 361.

[39] Por. M. Boćkowska, *Ptasie bestiarium w „Marii” A. Malczewskiego na tle „Zamku kaniowskiego” S. Goszczyńskiego i „Konrada Wallenroda” A. Mickiewicza*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 250–252. Zob. również w tej samej monografii K. Cysewski, *Romantyczna ornitologia literacka w „Marii”*.

brzozy, w swej białej odzieży, / Płakały, gdy warkocze wietrzyk pieścił świeży, / Jak Cienie dawnych dziewic przy kościach rycerzy” – dodatkowe znaczenie osiągnięte jest oczywiście przy użyciu zabiegów językowych (metafor i porównania), ale odnoszą się one do cechy jak najbardziej obserwowalnej zmysłowo – wyglądu brzozy, które są częścią przestrzeni świata przedstawionego. Dla kontrastu podajmy przykład, w którym bogata metaforyka nie osiąga podobnego efektu:

W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie
Dla jednych czas powoli odrętwienie niesie;
Gubią listek po listku; aż późnej jesieni,
Jak mszyste głuche dęby, stoją obnażeni.
Drugim — skwarem ich słońca zbite nawałnice
Rzucą z trzaskiem i grzmotem dzikie tajemnice;
I znów błysnie pogoda — i czasem się zdaje,
Że weselsza zieloność po burzy powstaje —
Lecz kto się bliżej wpatrzy, choć pozór jednaki,
Dostrzeże — czarne wewnątrz spalenizny znaki.
A gdy w rażonym drzewie wicher rdzeń rozżarzy?
Któż pożar od piorunu gasić się odważy?
I tak bujna krzewina zniszczenie rozniesie
W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie.
[2, XIX]

Mnóstwo tu obrazów poetyckich (las, listki, dęby, spalenizna itd.), ale nie wykorzystują one jako podstawy elementów świata przedstawionego; istnieją czysto leksykalnie, jako abstrakcyjne, wyraźnie pochodzące od narratora obrazy. Cała ta skomplikowana konstrukcja istnieje jedynie jako sposób przekazania treści, zarówno metaforycznej, która odnosi się do sytuacji Waława po śmierci Marii, jak i intertekstualnej poprzez nawiązanie do pierwszych wersów *Boskiej Komedii*[40]. Różnica względem metafor „diegetycznych”[41] polega więc na tym, że – mówiąc żartobliwie – o płaczące nad poległymi brzozy może jednocześnie opierać się odpoczywający Miecznik.

Powyższe porównanie pozwala dostrzec jeszcze jedną cechę obrazów w *Marii*, która osiągnięta jest dzięki bezosobowości opisów świata. Obraz, będący częścią całego uniwersum wewnątrz utworu, znaczy w relacji do niego. Jednocześnie znaczenie to niekoniecznie musi być łatwo wyrażalne słowami – obrazy filmowe

czy malarskie mają to do siebie, że czasem obezwładniają odbiorcę pragnącego precyzyjnie je opisać. Ujawniają się tutaj dwie kolejne funkcje obrazów w *Marii*: wywołanie nastroju i stwarzanie tajemnicy. O obu tych właściwościach doświadczeń zmysłowych Malczewski pisze mimochodem w przypisach do tekstu. Przypis 4 zawiera krótką relację z podróży poety na Mont-Blanc – wyraźnie widać tu oszołomienie majestatem krajobrazu, panuje nastrój wzniosłości. Z kolei przypis 2 to zachwyty nad obrazem Rafaela przedstawiającym św. Cecylię, o której Malczewski pisze: „nie masz słów, które by opowiedzieć umiały uczucie, jakim uderzona jest jej postać”. Skupienie na zewnętrznosci pozwala więc – posługując się terminologią filmoznawczą – w szerokich planach osiągnąć nastrój dzięki nacechowaniu pejzażu, a w zbliżeniach oddać nieprzenikliwość ludzkiej ekspresji.

Najbardziej nastrojowy krajobraz w *Marii* to oczywiście step, który „jest de facto przestrzenią uwięzienia, obszarem, na którym człowiek dotkliwie odczuwa swoje osamotnienie w świecie”[42]. Opisy pustej przestrzeni (I, II i 1, VIII) służą właśnie podsygnięciu tego poczucia, które „przeziąka” przez całe dzieło, nadając mu charakterystyczną pesymistyczną tonację. Opisany przez wycofanego narratora obraz, którego czytelnik doświadcza niemal tak, jakby doświadczał rzeczywistości, pozwala ewokować odczucia, które korespondują ze stanem ducha postaci. Tę metafizyczną samotność w bezkresie świata podkreślają też w powieści szczególne efekty dźwiękowe (ce-

[40] „W życia wędrownice, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu.” Cyt. za: D. Alighieri, *Boska Komedia. (Wybór)*, przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarze oprac. K. Morawski, wyd. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 3.

[41] Innym przykładem powracającego elementu diegezy obarczonego dodatkowym znaczeniem jest czapka (kozaka i potem pacholęcia). Zob. K. Korotkich, op. cit., s. 283–286.

[42] A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii”*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, op. cit., s. 289.

lowo nieprzywołane wcześniej), takie jak tętent kopyt niosący się po ogromnej przestrzeni („I długo, i daleko, słychać kopyt brzmienie: / Bo na obszernych polach rozległe milczenie”, 1, II) oraz powracający motyw zamierania dźwięku: „I ciszej, ciszej brzęczą — już słabo — z daleka — / Głuchy dochodzi odgłos i coraz ucieka” (1, VII), „jeszcze przerywanie / Z dała wojennych rogów dolatuje granie” (1, XIX). Innym powracającym motywem, tym razem wizualnym, który poza możliwymi znaczeniami symbolicznymi wpływa też na powstawanie nastroju, jest zachodzące słońce. Towarzyszy ono pędzącemu kozakowi („wśród promieni zniżonego słońca”, 1, II), oświetla pusty step („Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci”, 1, VIII), „dostaje” nawet swój własny rozdział („Słońce już wówczas łuk swój zbiegając szeroki / Czerwonym blaskiem szare barwiło obłoki”, 2, III)[43]. Szczególnie ten ostatni, znacząco rozbudowany obraz poprzez efekty wizualne wywołuje silne wrażenie: oto światło ustępuje miejsca ciemności; dzięki bezpośredniości opisu czytelnik może doświadczyć tego wszechogarniającego mroku niemal na własnej skórze. Ponadto, opisane obrazy nabierają szczególnego wydziwisku, umieszczone w kontekście całości dzieła – połączenie następujących po sobie fragmentów nasyconych nastrojowością wpływa na ich kumulację i zsumowanie się w tonacji *Marii*.

[43] K. Korotkich, op. cit., s. 265–267.

[44] Jak już wspominaliśmy, ogromne znaczenie zbliżeń podkreślał Béla Balázs: „Twarz ludzka i mimika twarzy odzwierciedlają te przeżycia duszy, które bezpośrednio, bez słów, stają się widzialnymi”. Cyt. za: B. Balázs, op. cit., s. 53. To, co dla Baláza jest możliwością odkrycia najgłębszych doznań, u Malczewskiego staje się – w kontraście do przynależnego literaturze łatwego dostępu do treści psychicznych – źródłem tajemnicy, którą dodatkowo potęguje bariera w postaci języka: mimika, sama w sobie nie dająca się często jednoznacznie interpretować, nie zostaje pokazana na ekranie, lecz opisana, wobec czego dostęp do treści psychicznych staje się jeszcze trudniejszy.

Z szerokich planów przejdźmy teraz do zbliżeń, w których Malczewski ukazuje wielu spośród swych bohaterów. Szczególnie znamienne dla opisywanego sposobu narracji będą tu dwa takie momenty, pierwszy odnoszący się do *Wojewody*, drugi – do *Wacława*:

I gdy w cichości z synem jakąś sprawę waży,
Widocznie — uśmiech igrał na poważnej twarzy;
A w oczach się mignęła szybka, dzika radość,
Jak kiedy długim chęciom już się staje zadość [1, IV]

Lecz któż on? Jakież chwały czy szczęścia rumieniec
Lniane chcą cieni włosy? Oh! miłszy sto razy
Niż różowe porankiem natury obrazy
I słodszy, i jaśniejszy od chwały połysku
Ten blask — co w jego serca żywi się ognisku —
Ten uśmiech — w którym może choć część zachycenia,
Z jakim wybrani słyszą Cherubinów pienia. [1, VII]

W obu tych fragmentach narrator jedynie domyśla się stanów wewnętrznych bohaterów na podstawie ich wyglądu i mimiki – zupełnie tak, jak widz musi czynić w relacji do postaci filmowej[44]. Dzięki zastosowaniu tej techniki Malczewski podsyca poczucie wszechogarniającej tajemnicy, która kryje się nie tylko w pustych pejzażach, ale może przede wszystkim w ludzkim wnętrzu.

III

Podsumowując, w świetle przeprowadzonej analizy można, sięgając do teorii filmu Jeana Mitry'ego, wyróżnić dwa podstawowe wyznaczniki filmowości, pozostające jednocześnie w relacji do dwóch tendencji rozwojowych kina: realistycznej i kreatywnej. Kino jest silnie – niemalże nierozłącznie – powiązane z fizyczną rzeczywistością, którą rejestruje przy użyciu kamery. Widz łatwo poddaje się złudzeniu, że ogląda prawdę w czasie teraźniejszym, zapominając o istnieniu instancji nadawczej kontrolującej kształt całego dzieła i (zazwyczaj) działającej według uprzedniego planu. Ta kontrola – objawiająca się zarówno w przystosowywaniu rejestrowanej rzeczywistości (oświetlenie, kostiumy, scenografia, charakteryzacja, dobór aktorów itp.), jak i w późniejszym mon-

tażu – pozwala mówić o zawieszeniu kina między rejestracją a kreacją: tworzenie dzieła następuje poprzez zarejestrowanie fragmentów starannie zaplanowanej rzeczywistości i ułożenie ich względem siebie w odpowiednim porządku.

Osiągnięcie w tekście literackim efektów identycznych z filmowymi jest, rzecz jasna, niemożliwe – każde medium ma sobie właściwą specyfikę. Jednak w *Marii* Malczewski osiąga w wielu fragmentach efekt zbliżenia sposobu odbioru dzieła do znanego nam z doświadczeń kinowych. Kluczowym czynnikiem jest tu przyjmowana przez narratora wycofana perspektywa, a więc ograniczenie komentarzy zaznaczających jego obecność. Dzięki temu w niektórych ustępach *Marii* dominują opisy doznawanej zmysłowo rzeczywistości oraz behawioralna charakterystyka bohaterów, które przyczyniają się do powstania u czytelnika wrażenia bezpośrednio odbioru przedstawianego świata. Podkreślny, w niektórych ustępach – są bowiem w powieści Malczewskiego i fragmenty same w sobie niezbyt filmowe^[45]. Nie jest jednak *Maria* jakimś zlepkiem niespójnych narracyjnie kawałków tekstu. Wręcz przeciwnie, narracyjną zasadą romantycznej powieści jest ruchliwość punktów widzenia, na którą wskazywała Maria Janion^[46] i która współgra z fragmentaryczną strukturą *Marii*. Malczewski każe narratorowi wypowiadać się na różne sposoby (bezosobowo, w mowie pozornie zależnej i niezależnej, w pierwszej osobie), a później łączy te wypowiedzi w całość (niczym w montażu). Wykorzystuje naturalne skłonności literatury do kreacji, ale wprowadza często perspektywę wycofania wywołującą wrażenie rejestracji lub opisu w czasie rzeczywistym. Na tym styku kreacji z rejestracją literatura i film zbliżają się do siebie.

Na koniec warto pokrótce wskazać, jak poczynione rozpoznania wpisują się w szerszy historycznoliteracki kontekst epoki. Dzieło Malczewskiego zajmuje w dziejach polskiej literatury pozycję szczególną – pierwszej polskiej powieści poetyckiej, jednego z prekursorskich

dziel romantyzmu. Sytuuje się zatem w forpoczcie opozycji wobec klasycyzmu, czyli opozycji antyretorycznej, podważającej nadrzędną rolę narratora w utworze epickim. Jak pisze Marian Maciejewski: „kompozycję poematu [*Marii*] wyznaczają nie retoryczne tranzyty, lecz kategorie czasu i przestrzeni tkwiące w kreowanym świecie”^[47]. Jeśli więc przejście od poetyki klasycystycznej do romantycznej oznacza (w uproszczeniu) zastąpienie mowy pozornie niezależnej – pozornie zależną, mowy zależnej – niezależną, przejrzystej konstrukcji dzieła – poetyką tajemnicy i podporządkowaną jej fragmentarycznością, a wszechwiedzącego narratora – opowiadaczem ruchliwym, niepewnym, niekiedy łączącym czas fabularny z czasem narracji, to filmowość, a konkretniej quasi-bezosobowa reprodukcja będąca (jako komponent rejestracji, a w opozycji do kreacji) domeną bardziej filmu niż literatury, jawi się jako jeden z symptomów i zarazem skutków następującego na granicy epok odrotu od skostniałych konwencji ku wierniejszym sposobom oddania całej złożoności i nieoznaczoności świata, któremu sens – jakkolwiek ponury i skryty – nadaje dopiero poetycko zakomponowana prezentacja.

BIBLIOGRAFIA

- Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „*Marii*”. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997
- Balázs B., *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, wyboru dokonał oraz studium wstępne napisał A. Jackie-wicz, Warszawa 1987
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978
- Irzykowski K., *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp i przyp. J. Bocheńska, Warszawa 1977
- Janion M., *Ruch wyobraźni romantycznej*, „Kino” 1978, nr 4, s. 17–21

[45] Na przykład przywoływany wcześniej ustęp z przedostatniego rozdziału całości („W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie...”).

[46] M. Janion, op. cit., *passim*.

[47] M. Maciejewski, op. cit., s. 337.

Kordalska H., *Romantyczne przecucie filmowości*, „Kino” 1980, nr 173, [za:] <http://www.akademia-polskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/romantyczne-przecucie-filmowosci/145> (dostęp: 14.01.2020)

Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, wyd. 2, Gdańsk 2008

Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976

Okno McLuhana. McLuhan w teorii i praktyce. Jutro widziane dzisiaj

MAREK HENDRYKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Okno McLuhana. McLuhan w teorii i praktyce. Jutro widziane dzisiaj* [McLuhan's window. McLuhan in theory and practice. Tomorrow seen today]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 299–304. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.19>.

Marshall McLuhan was one of the most significant and influential, not to mention popular, mass media researchers and commentators. The article offers a detailed introduction to the essential methodology of his works. By taking a fresh approach, this study explores and explains the basic structure of McLuhan's method for describing, analysing and interpreting various themes and phenomena connected with media communication, emphasizing the key relationship between theory and practice as a way leading toward "understanding media".

KEYWORDS: media, communication, theory, practice, culture, science, methodology of media studies

Marshall McLuhan nie był żadnym wróżem, choć wielu tak uważało – bez znajomości głoszonych przez niego poglądów. W publicystyce tamtych czasów rychło obwołano go kimś w rodzaju nowoczesnego profety – prorokiem ery mediów elektronicznych. Z właściwym sobie poczuciem humoru, przy osobistym aktorskim udziale samego McLuhana wyśmiał ten obiegowy wizerunek Woody Allen w słynnej scenie przed kasą kina w *Annie Hall*.

Autor *Zrozumieć media* nie trudnił się przepowiadaniem tego, co niechybnie ma wkrótce nastąpić. Co nie znaczy, że jako uczony unikał ogólniejszych przewidywań na temat przyszłości. Zarówno nieodległej przyszłości na drogach ekspansji konkurujących z sobą coraz bardziej zaawansowanych technologii komunikowania, jak i – rozpoznawanego w Braudelowskim długim trwaniu – rozwoju nowoczesnej cywilizacji, którą technologie owe, wchodzące w powszechnie użycie jedna po drugiej gruntownie zmieniają.

Teoria przemiany

Teoria dokonywania się przemian nie od dzisiaj stanowi intrygujące wyzwanie dla uczonych rozmaitych dyscyplin. Nie wiadomo, jak się to czy tamto potoczy, ale wyobraźnia niejed-

no nam podpowiada i zapowiada. Skłonni jesteśmy przypuszczać, iż to, co nadchodzi, choć nieprzewidywalne, kryje jednak w sobie zarys możliwości jutra.

Myśl naukowa nie musi wcale być oderwana od rzeczywistości, pod warunkiem że potrafi umiejętnie czerpać dla siebie inspirację z zasobów szeroko pojętej praktyki, na przykład dotyczącej technologii i sposobów komunikowania. Jeśli jak w przypadku medioznawstwa i komunikologii zajmuje się ona studiowaniem zmian zachodzących w technologii i przestrzeni społeczno-kulturowej, siłą rzeczy musi uwzględniać procesualny charakter rzeczywistości powiązanej z mediami.

Sięgając i odwołując się częstokroć do wiedzy o przeszłości, czyniąc z niej użyteczny poznawczo układ odniesienia, medioznawcy i komunikolodzy starają się rozpoznać przemiany dokonujące się w poszczególnych mediach i komunikowaniu dnia dzisiejszego na zasadzie „starych szat cesarza”.

Studia i rozważania McLuhana zawdzięczają bardzo wiele studiowaniu historii ludzkich ekstensji, odnoszonej przez niego na rozmaite sposoby i przy różnych okazjach do współczesności. Z oddali upomina i przestrzega przed tym Heraklit; niemniej przeszłość dostarcza nauce

o komunikowaniu coraz to nowych cennych danych, ze wszech miar zasługujących na uwagę jako materiał do refleksji – w przypadku tego badacza z natury swej przygodnej i nieuporządkowanej. Nie ceniał bowiem i generalnie unikał sążnistego dysertacyjnego stylu typowego dla akademickich wywodów.

Entropia terażniejszości

Przyszłość jest otchłanią entropii – niewiadomą, której ledwie widoczne zarysy i niezgłębione mroki człowiek od wieków usiłuje przyniknąć. Z drugiej strony – to, co się wydarzy, nie bierze się znikąd, stanowiąc integralną częśćkę dzisiaj. W tym sensie owo tu i teraz również pozostaje dla nas niewiadomą; wszyscy mamy bowiem na co dzień do czynienia z entropią terażniejszości.

Zanurzeni w bieżącym toku strumienia zdarzeń przeżywanych aktualnie, w ramach tu i teraz, skłonni jesteśmy uznawać, iż to, z czym się stykamy i co nas zewsząd otacza, pozostaje widome i wiadome jako powszechnie dana oczywistość, empirycznie dostępna naszym zmysłom. Sądzimy, że wiemy. Oczywistość ta ma jednak swoją nieoczywistą stronę. Jest nią niejasny horyzont jutra.

Rozpoznawanie horyzontów jutra z perspektywy terażniejszości bywa nie tylko ciągłą pokusą, lecz także dobrym prawem każdego uczonego. I wielu, wśród nich Marshall McLuhan, z tego prawa w swych dociekaniach korzysta.

Istnieje jednak zasadnicza różnica – semantyczna, lecz przede wszystkim funkcjonalna – między prorocstwem będącym przepowiednią tego, co niechybnie się zdarzy, a naukowym projektowaniem prawdopodobnego scenariusza bądź też puli alternatywnych scenariuszy przyszłości.

Mowa tu o jej modelowaniu zmierzającym do hipotetycznego (nigdy inaczej) przewidzenia – w rozważny, możliwie najbardziej

racjonalnie uzasadniony sposób – czegoś niewiadomego, co z mniejszym lub większym prawdopodobieństwem może się wydarzyć: poczynawszy od nowego trendu w modzie, sztuce, kulturze popularnej czy w rozwoju nauki, a skończywszy na biegu doniosłych spraw życia społeczno-politycznego.

Przymierze teorii z praktyką

Nie jestem zwolennikiem uproszczonego postrzegania relacji teoria–praktyka jedynie w kategoriach biegunowego antagonizmu. Stereotyp myślowy, który zakłada jako jedynie możliwą opcję: albo jedno, albo drugie, zniekształca rzeczywisty obraz więzi łączących teoretyczną i praktyczną stronę przeróżnych ludzkich aktywności.

Sprawy między nimi w gruncie rzeczy mają się bowiem generalnie inaczej[1]. Najciekawsze w ich przypadku bywa to, co rozgrywa się pomiędzy. Nie tylko w przypadku nauk ścisłych, również w humanistyce teoria na rozmaite sposoby splata się, koresponduje, łączy i przenika z praktyką.

Warto przypomnieć, iż greckie, a także łacińskie słowo ‘theoria’ znaczyło niegdyś tyle, co rozważanie. Teoria nie jest zatem przeciwieństwem praktyki (z gr. ‘praktikós’ – czynny, aktywny), lecz komplementarną względem niej formą poznawczej ludzkiej aktywności.

W dziejach filozofii starożytnej pojęcia tego używano dla celów refleksji epistemologicznej nader subtelnie. I nie była to wcale dychotomicznie rozumiana rozłączność. W znaczeniu przypisywanym pojęciu ‘teoria’ dawno temu dopatrywano się nie antynomicznego przeciwieństwa praktyki w funkcji zaprzeczenia – jak często zdarza się to dzisiaj – lecz przeciwnie: sfery wielorako użytecznych relacji i powiązań, wynikających z kontrapunktowego dopełniania się ich obu.

Sam wyraz ‘theoria’ wywodzi się od czasownika ‘theomai’, który znaczy: ‘przyglądać się czemuś’, ‘spojrzeć na coś’, ‘spoglądać’, ‘obserwować’, ‘dostrzegać’. Jego znaczenie wiąże się zatem i kojarzy z ‘kontemplacją’. Tylko tyle i aż tyle – chciałoby się powiedzieć.

[1] Zob. T.S. Kuhn, *Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962. Przekład polski: *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, posłowie S. Amsterdamski, Warszawa 1968 i następne wydania.

Teoria praktyki

Cokolwiek jest wytworem najszerzej rozumianego ludzkiego kunsztu, rzeczywistym przejawem rozwoju kultury, sztuki i cywilizacji – od budowy piramid i Partenonu, uformowania czy wypalenia glinianego garnka, do katedry gotyckiej, produkcji porcelany miśnieńskiej, skomponowania *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha i IX symfonii Beethovena – kryje w sobie mnogie dowody odwiecznego przymierza teorii z praktyką.

Tak pojęta teoria nie jest czymś absolutnie oderwanym od praktyki i bynajmniej się z nią nie wyklucza. Rozdzielanie obu tych sfer aktywności świadczy o braku zrozumienia dla generalnych prawideł i zasad, które decydują o dziejowych dokonaniach i osiągnięciach homo sapiens.

Co w takim razie z Einsteińską teorią względności? Co z fonemem i morfemem? Co z dynamiczną teorią gazów Maxwella? Budową atomu? Zwijającymi się antyrównoległe łańcuchami nici DNA? Bozonami Higgsa? Co z wieloma innymi przykładami naukowego modelowania rzeczywistości? Czy wszystko to jedno po drugim należy uznać za „czystą” teorię?

Twierdzenia teoretyczne wydają się abstrakcyjne (odpowiednio: pozbawione odniesień do rzeczywistości) tak długo, jak długo nie znajdują swego potwierdzenia i zastosowania w praktyce. „Nie ma nic bardziej praktycznego niż dobra teoria” – skonstatował sto kilkadziesiąt lat temu wybitny austriacki fizyk Ludwig Boltzmann.

Myślenie spekulatywne stara się ująć przedmiot refleksji w sposób uogólniony i całościowy. Opiera się ono na wnikliwym oglądzie rzeczy, rozpoznaniu jej najróżniejszych właściwości, co oznacza, iż ma na uwadze już istniejącą lub hipotetycznie możliwą praxis.

Teoria potrzebuje więzi z praktyką i vice versa. Jednakowoż, pozostając z nią w ciągłych odniesieniach i wielorakich związkach, nie jest przecież od niej zależna aż do tego stopnia, by pozbawiać się prawa do autonomii teoretyzowania w postaci własnych kierunków poszukiwań.

W czasie gdy Marshall McLuhan na bieżąco poddawał refleksji terażniejszość i kulturowe perspektywy ekspansji mediów elektronicznych, w laboratoriach inżynierów i rozsianych po świecie pracowniach awangardowych artystów dojrzywały eksperymentalne próby modyfikowania ruchomych obrazów za pomocą nowatorskich wówczas technologii oferujących niemożliwe wcześniej sposoby ich wytwarzania i przetwarzania.

Niewiele uwagi poświęcono intrygującej historycznej koincydencji, do jakiej doszło mniej więcej sześć dekad temu. Tymczasem, zawiera ona w sobie nośną poznawczo paralełę współbieżności rozwoju praktyki i teorii nowych mediów. Paralełę kojarzącą z sobą nowatorskie eksperymenty technologiczne Nam June Paika i Petera Kamnitzera z prekursorskimi ideami Marshalla McLuhana.

Jest mało prawdopodobne, by McLuhan wiedział o ówczesnych laboratoryjnych próbach Paika i Kamnitzera i ich efektach. Podobnie, jak oni dwaj o jego teoretycznych rozważaniach nad komunikatorami. Wskazujemy tutaj nie na bezpośredni wpływ jednego na drugie, lecz na chronologiczną zbieżność faktów łączących w całość wyższego rzędu teorię i praktykę, która wyznacza początek XX-wiecznego zwrotu, jaki dokona się niebawem w ikonosferze i kulturze audiowizualnej.

I jeszcze jedna intrygująca paralela. *Galaktyka Gutenberga* ukazała się nakładem Toronto University Press w roku 1962, a *Understanding Media* dwa lata później w londyńskim wydawnictwie Ark Paperback. Notabene, wydany nakładem Chicago University Press pierwodruk epokowej *Struktury rewolucji naukowych* Thomasa S. Kuhna również nosi datę 1962.

Wygląda zresztą na to, że w dziejach coraz bardziej inspirowanej, ale też niepokojonej rozwojem technologii XX-wiecznej refleksji humanistycznej początek lat 60. to okres naznaczony szczególnie dziełami prognostycznymi o fundamentalnym znaczeniu, jeśli zważyć, iż w tym samym czasie Stanisław Lem finalizował prace nad swą epokową *Summa technologiae*.

Pracując dla przyszłego

Nieznane uczynić znanym. Niepojęte – rozpoznany. Nieprzewidywalne – oczekiwany. Niewiadome – spodziewany. Niedopowiedziane – w głębi odczytany. Incydentalne – systemowym. Czy pole badawcze studiów prowadzonych nad mediami wyznacza tylko i wyłącznie współczesność? Czy ich horyzont poznawczy zakreśla jedynie aktualna w danym momencie synchronia? Wcale nie.

Kluczy przydatnych do rozpoznania tego, co dzieje się we współczesnych mediach – nie gubiąc z pola widzenia tego, co aktualnie zachodzi w nich i z nimi – należy szukać w wielowiekowych dziejach ich przemian. Trafnie dobrane zaszczości otwierają drzwi do zaskakująco nośnych interpretacji zjawisk dnia dzisiejszego. Zarówno tych, na jakie natrafiamy w głównym nurcie, jak i marginalnych zdawać by się mogło eksperymentów, które przecierają dopiero szlaki technologii jutra.

McLuhan zdawał sobie sprawę z tego, iż migotliwa kalejdoskopowość, mnogość i zwodniczość bieżących zdarzeń i dynamika nieustannych przemian, jakie zachodzą w rozwoju nowych mediów i kulturze XX wieku, stanowią istotną przeszkodę w rozpoznawaniu ich znaczenia. Co dzisiaj wydaje się ważne i doniosłe, z nadejściem jutra traci swą wagę, ustępując miejsca czemuś nowemu.

Był w tym myśleniu rozpoznającym generalny kierunek rozwoju współczesnego świata i wskazującym na doniosłe znaczenie technologii, zwłaszcza środków przekazu w procesie dokonujących się przemian niewątpliwym prekursorem.

McLuhan zaproponował i uruchomił nowy paradygmat systemowo zorientowanej refleksji humanistycznej, w której kluczową rolę odgrywa to, co w połowie lat 60. nazwał „ekstensjami człowieka”. Kontynuatorzy jego myśli (Alvin Toffler, Pierre Francastel, Henri Van Lier, Umberto Eco, Siegfried Zielinski, Paul Virilio i inni), podążając jego tropami, mają mu sporo do zawdzięczenia.

Wielopostaciowa, trudno uchwytna natura ruchomego i płynnego niczym lawa obiektu

podejmowanych badań sprawia, iż badacze mediów – dążąc do bieżących rozpoznań nieogarnionej mnogości zjawisk zachodzących w infosferze i kulturze komunikowania – raz po raz dokonują celowych roszad z przeszłością.

Tak właśnie w swoich studiach nad ewolucją mediów postępował McLuhan. Nie tylko on sam, lecz także jego rozsiani po świecie sukcesorzy mieli świadomość tego, że wprowadzanie sama historia się nie powtarza, ale mechanizmy dziejowych przemian już tak. Teraźniejsze – niebawem, kto wie, czy nawet nie jutro z rana – niemal niepostrzeżenie stanie się przeszłym. W ten oto sposób zanurzeni w świecie dzisiejszym, lecz wyposażeni w wiedzę o tym, co minione, zachowujemy poczucie, iż pracujemy dla przyszłego.

W stronę metodologii

Jedni zarzucali mu „impresyjność” przejawiającą się w braku spójnej metody badań, inni metodologiczny eklektyzm i „wszystkoizm”. Tymczasem dzieła McLuhana – zarówno te, które ukazały się w formie książkowej, jak i rozproszone teksty i wypowiedzi publikowane w dziesiątkach czasopism – zawierają w sobie wspólny mianownik.

Mianownik ten ustanawia konsekwentnie wydobywany związek między „tekstem” a „kontekstem”, to znaczy incydentalnością przywołanego przykładu a systemowym charakterem objaśnienia, które wpisuje ów przykład w porządek określonej – jakże często zaskakującej – autorskiej interpretacji.

Kultura mediów jako rdzeń kultury nowoczesnej była dla McLuhana systemową jednością współzależnych zjawisk, wielorako powiązaną z nieustannymi przemianami dokonującymi się w sferze cywilizacji i technologii środków przekazu. Pismo, druk, książka, gazeta, komiks, telegraf, telefon, radio, telewizja itp. należały do tego samego zbioru fenomenów cywilizacji i kultury, co wszelkie inne odmiany „przedłużeń” odwiecznie kreowanych przez rodzaj ludzki.

Obserwacje migotliwej powierzchni zdarzeń zachodzących w zdominowanym przez środki przekazu współczesnym świecie dostar-

czały mu niezliczonych danych do poznania tego, co rozgrywa się i dyskretnie dokonuje pod powierzchnią: w strukturze głębokiej makrostruktury kultury.

Rozważania teoretyczne Marshalla McLuhana ze względu na ich niezwykłą rozległość oraz swobodę z pozoru chaotycznych, rzecz można dość demonstracyjnie nieuporządkowanych autorskich skojarzeń, a także preferowany przez niego par excellence dygresyjny charakter prezentacji wywodu wykraczały bardzo daleko poza zwyczajowo przyjęte rygory naukowego dyskursu „jak należy”.

Jego spojrzenie na środki komunikowania, w tym środki masowego przekazu charakteryzowały: programowa multidyscyplinarność, intermedialność, synoptyczność, panoramiczność oraz rozpatrująca funkcjonowanie mediów jako swego rodzaju system naczyń połączonych sieciowość w ukazywaniu ich społeczno-kulturowych powiązań.

W sposób niezwykle efektowny i zarazem efektywny poznawczo łączył perspektywę diachroniczną refleksji nad mediami z perspektywą synchroniczną. Traktując tę drugą nie jako statyczny układ elementów, lecz jako kulturowy proces, w którym dokonują się nieustanne przekształcenia ich funkcji. Na owe czasy propozycja ta była w nauce nie tylko czymś nowym, lecz także poniekąd obrazoburczym w oczach partokularnie zorientowanych uczonych specjalistów.

Nieustannie zaskakiwał i prowokował. Oczekiwano odeń uporządkowanego – przekutego w przyczynowo-skutkowy łańcuch – ciągu myślowego. Podczas gdy on konsekwentnie stronił od linearnego toku logicznie następujących po sobie analitycznych obserwacji i uporządkowanych z metodyczną starannością naukowych objaśnień i konkluzji.

Zamiast tego oferował swobodny strumień asocjacji, których wyróżnikiem okazywała się śmiałość danego zestawienia, a także charakterystyczny dla tego badacza sposób wiązania ich z sobą. McLuhan, podobnie jak Walter Benjamin, należy do tych ludzi XX-wiecznej nauki, których myśl badawcza ma charakter aleatoryczny.

Zarzut chaosu rzekomo dającego o sobie znać w pracach autora *Galaktyki Gutenberga* jest wyjątkowo niesprawiedliwy i nietrafiony. Kulturę bowiem postrzegał on i badał w sposób synoptyczny. Nie negując następności zdarzeń i faktów, odmawiał uznania rzekomego determinizmu ich historycznych następstw. Stąd brała się odmiennosc ujęcia mikro- i makroobrazu kultury, jaki proponował.

Taniec, rzeźba, architektura, pismo, druk, książka, wielkonakładowa prasa, fotografia, opowieść rysunkowa, fonografia, elektryczność, samochód, ruchome obrazy, przełom dźwiękowy w kinematografii, fenomen benszi, radio, telewizja, „zimne” i „gorące” przekładniki – w świetle jego koncepcji stanowiły systemową jedność.

Kanadyjski uczony jako tłumacz kultury w niezrównany sposób potrafił odsłaniać i objaśniać skomplikowaną naturę mediów. Zarówno poprzez poszczególne mikroobrazy, jak i rekonstruowany nieustannie na nowo makroobraz złożonego krajobrazu XX-wiecznej kultury. Jedne i drugie tworzą u McLuhana organiczną całość.

Cokolwiek wziętego za przykład pojawia się w jego pismach, jakkolwiek byłaby to – czerpana z wielu dalece różniących się od siebie dziedzin – egzemplifikacja, za każdym razem służy jednemu, a mianowicie: opisowi, analizie i interpretacji pełnionych przez ów artefakt funkcji społeczno-kulturowych.

Te z kolei – podlegają w pracach McLuhana objaśnianiu i tłumaczeniu, o ile możliwe, w języku powszechnie dostępnej potoczności i pospólnego doświadczenia milionów użytkowników, współtworzących nieznaną dotąd w dziejach ludzkości gatunek homo informaticus.

Instrumenty komunikowania

Próżno szukać w tych rozważaniach zdecydowanej preferencji czy też przejawów osobistej sympatii dla któregoś z przekładników. Konsekwentnie unikał pokusy aksjologicznej hierarchizacji zjawisk, którymi się zajmował. Oralność w świetle jego podejścia nie była niczym

„lepszym” od piśmienności ani też odwrotnie. Podobnie pismo wobec druku, telefon w stosunku do telegrafu albo radio wobec telewizji.

Żadne z poszczególnych mediów nie jest, gdy się pojawia, czymś gotowym i spełnionym. O tym, czym będą, i jakie przypadnie im przeznaczenie, decyduje społeczno-kulturowa *praxis*. Każde z nich miało niegdyś i ma obecnie w dziejach kultury ludzkiej do odegrania własną rolę – funkcję (wiązkę funkcji), która mu przypadnie w udziale.

McLuhan, biorąc na siebie ryzyko zarzutu „nienaukowości”, przyjął w swych rozważaniach znacznie szerszą, uwolnioną od ograniczeń sztywnego akademizmu, perspektywę naukowego oglądu. Rozwój technologiczny potraktował jako dynamiczny układ odniesienia weryfikujący teorie i metody badania względem niego nieadekwatne.

Jako uczoney istotne znaczenie przypisywał nie głoszeniu niepodważalnych prawd – co mu tylekroć niesłusznie przypisywano i zarzucano, lecz odchodzeniu od nieprawdy. Obrona przez niego strategii naukowej refleksji nad mediami – zarówno dawnymi, jak i nowymi – czyniła dzieje ich przemian historią nieciągłości, kolejnych przełomów i dziejowych zwrotów.

Na owe czasy było to podejście dla wielu nieakceptowalne ze względu na jego wielotorowość, symultaniczność i multidyscyplinarność, świadomie nie respektującą powszechnie przyjętych granic poszczególnych dziedzin akademickich i przypisanych do nich pól badawczych.

Czas pokazał, że to on, a nie jego krytycy i adwersarze, miał generalnie rację. Nauka

o środkach przekazu w wydaniu Marshalla McLuhana i grona jego kontynuatorów skupiona na studiowaniu rewolucyjnych przemian komunikowania, jakie zaszły w XX wieku, poszukując adekwatnych narzędzi ich opisu, analizy i interpretacji, w konsekwencji sama zupełnie zmieniła obraz współczesnego świata.

P.S. Z ostatniej chwili: życie dopisało do niniejszych rozważań dającą do myślenia puentę. Multimiliarder Elon Musk za kwotę 44 miliardów dolarów zakupił znany na całym świecie oferujący użytkownikom możliwość mikroblogowania serwis społecznościowy Twitter. Po dokonaniu transakcji nowy właściciel zapowiedział rozprawę z botami. Ciąg dalszy nastąpi – nie tylko z wymienionego powodu, lecz także dlatego, iż niewyobrażalnie potężny instrument opiniotwórczy znalazł się teraz w rękach jednego człowieka.

Poznań, we wrześniu 2022

BIBLIOGRAFIA

- Kulesza W., *Efekt kameleona. Psychologia naśladownictwa*, Kraków 2016
- Maciąg R., *Pragmatyka Internetu. Web 2.0 jako środowisko*, Kraków 2013
- Mattelart A., *Spółczesność informacji. Wprowadzenie*, przeł. J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2004
- McLuhan M., *Understanding Media. The Extensions of Man*. Routledge & Kegan Paul, London 1964. Przekład polski: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, wpraw. L.H. Lapham, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004
- Negroponte N., *Being Digital*, New York 1995

Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)

ANDRZEJ SZPULAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Szpulak Andrzej, *Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)* [Images of Stalinism in the hardcore and on the fringe. The trouble with the TVP's *Scena Faktu* (2006–2010)]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 305–318. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.20>.

The text refers to the part of the performances of TVP's Fact Stage (2006–2010), devoted to the Stalinist period, as well as to its journalistic and scholarly reception. In no small part, it is a polemic with the position and reasoning expressed in Mariusz Mazur's article *TV Theater: Fact Stage – a specific vision of history. On such historical politics polemically*. The author points to the need to interpret the phenomenon of Fact Stage as it really was, to understand its genesis, social conditions and cultural context. However, he rejects the method of contrasting the works in question with the abstract and normative postulates formulated by Mazur. Finally, the article points to the religious (morality play and passion play) sources of the conception of Fact Stage performances.

KEYWORDS: Fact Stage, historical film, television drama, Stalinism in film

Seria spektakli telewizyjnych zrealizowanych w latach 2006–2010 przez TVP w ramach Sceny Faktu była szczególnym zdarzeniem dla zapisanej językiem ruchomych obrazów pamięci o czasach stalinowskich. Stało się tak już choćby z uwagi na kwestie ilościowe, gdyż połowa z nich – trzynastcie na dwadzieścia sześć – dotyczyła tej tematyki. Ale przecież nie tylko o to chodziło. Stanowiły one nowe i do pewnego stopnia spójne jej ujęcie – bardziej pod względem przesłania, mniej poetyki. Nie jest to ujęcie, które nie nastęrczałoby pewnych problemów, których znaczna część stanie się przedmiotem niniejszego opracowania.

Pierwszym z nich, nie najważniejszym bynajmniej, jest identyfikacja genologiczna. W szerokim rozumieniu pojęcia „kino” (historia kina) mieszczą się z pewnością filmowe produkcje telewizyjne, zarówno te o charakterze serialowym, jak i pojedyncze. Jednocześnie jednak poza obrębem kina znajdują się bez wątpienia utwory zrealizowane w ramach teatru telewizyjnego. Ich odniesieniem z natury rzeczy zdaje się być teatr, a nie film. Nie można ich zdefiniować nawet jako sytuujących się na pograniczu kina.

A przecież Scena Faktu zaistniała właśnie w ramach teatru telewizyjnego.

Rzecz w tym, że ta sztywna separacja filmu i przedstawienia telewizyjnego dotyczy klasycznych, jak je nazywa Piotr Witek[1], form teatralno-telewizyjnych, charakterystycznych przede wszystkim dla produkcji realizowanych od lat 50. do 80. XX w., choć powstających, a nawet przeżywających renesans także współcześnie. Nie obowiązuje już natomiast w wypadku realizowanych standardowo od następnej dekady form wyróżnionych przez lubelskiego badacza jako nieklasyczne[2]. Przejście od owej

[1] P. Witek, *Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizyjny jako forma osławiania przeszłości*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 107–111. Autor określa tę formę paradoksalnie: jako klasyczną w sposób nieklasyczny lub też klasyczną na opak. Czyny tak ze względu na jej jawną hybrydowość, umowność.

[2] Ibidem, s. 111–113. Tu też Witek nie unika paradoksu, mówiąc o klasycznej nieklasyczności. Nieklasycznością jest, mówiąc w skrócie, dekon-

klasycyzmu do nieklasycyzmu to, najogólniej mówiąc, droga od estetyki związanej z teatrem do tej wypracowanej przez film, głównie film telewizyjny. Zmiana okazała się znacząca. Zamiast umowności scenografii, przewagi podawanego w sposób sceniczny literackiego tekstu i opartej na nim dramaturgii czy statycznej pracy kamery i przezroczystego montażu pojawił się konkret rzeczywistości w postaci plenerów i mocno dopracowanych scenograficznie wnętrz, gra aktorska szukająca ekwiwalentu naturalności, a nawet potoczności ludzkich zachowań, dynamiczna kreacja obrazu, czasem wyraźnie zsubiektywizowanego, oraz znaczący narracyjnie, ekspresywny montaż. Zamiast przestrzeni zamkniętej, często tylko symbolicznie charakteryzowanej pojawia się otwarta, wielowymiarowa, zmienna, dookreślona. Zamiast czasu pozornie ciągłego i teraźniejszego – czas przeszły, różnopłaszczyznowy, poddany wielu modalnościom. „Efekt teatralności” poprzez jego zamaskowanie zastąpiony został „efektem rzeczywistości”. Takie widowisko najczęściej zbliża się do filmu mieszczącego się w ramach kina stylu zerowego[3], wkraczając tym samym w obręb oddziaływania X muzy.

Sam autor deskrypcji tej ewolucji, jaka się dokonała w dziejach teatru telewizyjnego[4], jako przykład jego nieklasycyzmu, filmowej formuły przywołuje właśnie produkcje zrealizowane w ramach Sceny Faktu. Czyni tak oczywiście dlatego, że interesują go przede wszystkim spektakle historyczne, ale przecież jego argu-

strukcja utrwalonej konwencji teatru telewizyjnego, a elementem klasycznym – próba realizmu.

[3] To niezwykle nośne i popularne pojęcie wprowadzone w obieg naukowy przez M. Przyłipiaka. Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

[4] Czyni on tę deskrypcję nie bez związku z opracowaniem J. Limona – J. Limon, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizyjny. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.

[5] *TVP: dwie premiery teatru telewizyjnego miesięcznie i powrót Sceny Faktu*, rozmowa G. Janikowskiego z Ewą Melies-Lacroix, *Dzieje.pl*, 23.06.2017, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/tpv-dwie-premiery-teatru-telewizyjnego-miesiecznego-i-powrot-sceny-faktu> (dostęp 14.07.2017).

mentację można uznać za przekonującą. W cytowanym tekście zastanawia się nad fenomenem całej serii, by ostatecznie przejść do analizy konkretnego przypadku – przedstawienia *Tajny współpracownik* Krzysztofa Langa i Cezarego Harasymowicza (2008). Dokonuje tej analizy na podstawie swoich ustaleń teoretycznych, wskazując estetykę filmową jako dominującą w konstrukcji przedstawienia. Dominacja nie oznacza oczywiście w jego mniemaniu wyłączności.

Kwestia estetyki jest rzeczywiście ogromnie ważna, właściwie przesądzająca o możliwości przypisania produkcji Sceny Faktu do dziedziny filmu. Symptomatyczne zresztą, że ich reżyserami byli na ogół twórcy związani przede wszystkim z filmem (Natalia Koryncka-Gruz, Krzysztof Lang, Ryszard Bugajski, Marcin Wrona, Jan Komasa, Janusz Dymek), a dużo rzadziej z teatrem lub klasycznym teatrem telewizyjnym (Maciej Englert, Krzysztof Zaleski); to powiązanie w wypadku tych ostatnich można było zresztą łatwo dostrzec w sposobie kreacji ekranowego świata, bardziej jednak steatralizowanym. Częściej też spektakle opierały się na specjalnie przygotowanych na tę okazję scenariuszach niż na funkcjonujących niezależnie tekstach literackich (jak np. *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego) czy nawet *stricte* dramatycznych (*Pseudonim Anoda* Pawła Mossakowskiego).

W odniesieniu do większości tych spektakli można stwierdzić, że ich estetyka nie wykazywała znaczących różnic od stosowanej w filmach telewizyjnych, także tych o zbliżonej tematyce, na przykład w *Wyroku na Franciszka Kłosa* Andrzeja Wajdy (2000). To przekonanie powszechne podzielane było także wśród twórców i producentów doświadczonych w działalności teatralno-telewizyjnej. Świadczą o tym słowa Ewy Melies-Lacroix, długoletniej redaktor Teatru Telewizji TVP, która jako szefowa Agencji Kreacji Teatru Telewizji Polskiej, ogłaszając w 2017 r. zwrot ku klasycznemu teatrowi telewizyjnego, mówiła: „Sądzę, że po wielu latach prezentacji tego, co nazywaliśmy ufilmowanymi teatrami telewizyjnymi, wyraźnie wracamy do korzeni, czyli do teatru telewizyjnego, który powstaje w studio telewizyjnym”[5]. Gdyby więc produkcje Sceny

Faktu nazwane zostały telewizyjnymi filmami historycznymi, prawdopodobnie nikt by nie zaprotestował[6]. O ich oficjalnej kwalifikacji gatunkowej decydowało co innego: instytucjonalne usytuowanie produkcji, obecność logo Teatru Telewizji w czołówce oraz nade wszystko pasmo w ramówce telewizyjnej, w którym miały one swoje premiery. Poniedziałkowy wieczór w TVP1 to pasmo od dziesięcioleci zarezerwowane dla produkcji teatralno-telewizyjnych, głęboko utrwalone w świadomości (a zapewne i nieświadomości) odbiorców.

Takie myślenie wpisuje się z jednej strony w rozumienie gatunku telewizyjnego jako pozycji umieszczonej w konkretnym miejscu ramówki, funkcjonującym w obrębie całościowego strumienia programowego[7], a z drugiej jako rezultatu swoistej umowy, wedle której „gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”[8]. O przynależności gatunkowej mają zatem decydować względy funkcjonalności społecznej. I w tym wypadku w dużej mierze rzeczywiście decydują.

Oczywiście Piotr Witek, dokonując teoretycznej analizy klasycznego, nieklasycznego, a także mniej nas zajmującego eksperymentalnego teatru telewizji, nakreślił swoistą definicję gatunku jako pewnego zbioru formalnych cech przekazu audiowizualnego. Postąpił więc z nim w sposób tradycyjny, charakterystyczny dla filmoznawstwa, choć przecież uznał takie definiowanie za nieodpowiednie dla rzeczywistości telewizyjnej. Za przyjmowanie podobnych (domniemanych) założeń krytykował nawet badaczkę historycznego teatru telewizji[9]. W świetle jego uwag należy jednak rozumieć tę definicję jako, mimo swojej pozornej obiektywności, zrelatywizowaną do społecznego układu odniesienia oraz konkretnego użycia, wychodzącą od wspomnianej umowy między nadawcą, twórcą, badaczem i widzem. To paradoksalne, aczkolwiek uzasadnione postępowanie świadczy jednak o specyfice przedstawień teatralno-telewizyjnych, które w związku ze swą hybrydyczną naturą dają się definiować na różne sposoby, zależnie od potrzeb. W niniejszych rozważaniach będziemy postrzegać spektakle Sceny Faktu

przede wszystkim jako utwory filmowe, wpisujące się w zastany ekranowy wizerunek określonej rzeczywistości historycznej, choć świadomość pewnej hybrydyczności, jaka się w nich zawiera – w jednych mniej, w innych bardziej – musi nam towarzyszyć i stawać się, w miarę potrzeby, przedmiotem zainteresowania.

Za telewizyjnym teatrem faktu stoi znacząca tradycja[10]. Przedstawienia dotyczące historii XX w., a szczególnie II wojny światowej zaczęły się regularnie pojawiać na antenie TVP od lat 60. Apogeum ich obecności przypada na następną dekadę, a wyraźne wygasanie na czas stanu wojennego. Po 1989 r. pojawiały się sporadycznie[11]. Scena Faktu wydobyla tego rodzaju działalność twórczą z niebytu dopiero w 2006 r.,

[6] Dowodem na to niech będzie fakt, że w 2007 r., podczas World Independent Film Festival w Houston spektakl *Śmierć rotmistrza Pileckiego* otrzymał Specjalną Nagrodę Jury właśnie jako film telewizyjny. W rzeczywistości amerykańskiej forma teatru telewizji nie jest bliżej znana.

[7] W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 9–60.

[8] A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, przeł. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28–32.

[9] P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016, s. 489–490. Krytyce poddany został w tym (i nie tylko tym) względzie artykuł I. Fabisiak, *Poetyka współczesnego teatru faktu. „Rozmowy z katem” i „Golgota wrocławska” jako znaczące realizacje gatunku*, „Colloquia Litteraria” 2009, nr 7(2), s. 61–78.

[10] Historia telewizyjnego teatru faktu opisana została w dwóch komplementarnych wobec siebie tekstach: G. Stachówna, *Telewizyjny teatr faktu (1966–1980)*, „Przekazy i Opinie” 1984, nr 1(35), s. 128–150; E. Millies-Lacroix, *Telewizyjny Teatr Faktu po roku 1980* (nigdzie niewydrukowany i nieobecny już w sieci tekst otrzymałem dzięki uprzejmości P. Witka).

[11] Jako przykłady można wskazać *Sąd nad Brzozowskim* G. Królikiewicza (1992) albo przedstawienie według scenariusza J.S. Stawińskiego, w reżyserii K. Kutza *Ziarno zroszone krwią* (1994), traktujące o okolicznościach wybuchu powstania warszawskiego.

choć rozmowy o jej reaktywacji prowadzone były już wiele lat wcześniej[12]. Okazała się ona wydarzeniem znaczącym z kilku względów. Po pierwsze, właśnie dlatego, że stanowiła nawiązanie do bogatej, a dawno zarzuconej tradycji. Po drugie, dlatego, że nawiązanie to nie stało się zdarzeniem efemerycznym, lecz przybrało kształt rozbudowanej i kontynuowanej przez kilka lat, a po kilku następnych, wobec kolejnej zmiany władz TVP, wznowionej w innej formie serii. Po trzecie, ze względu na to, że odegrało ono bardzo istotną rolę w zwrocie ku problematyce historycznej, który dokonał się w polskim kinie, a także kulturze, popkulturze i szerzej – debacie publicznej. Po czwarte, z powodu udziału w przywracaniu pamięci na temat zbrodni na żołnierzach podziemia niepodległościowego, a więc w procesie w tamtych latach szczególnie społecznie istotnym, wzbudzającym zbiorowe emocje. Po piąte wreszcie, z racji relatywnie bardzo dużej oglądalności spektakli, zwłaszcza w grupie młodych odbiorców[13] oraz ożywionej recepcji krytycznej, wpisującej poszczególne spektakle w kontekst

[12] K. Zalewska, *Scena Faktu w Teatrze Telewizji*, „Dialog” 2007, nr 10, s. 91; *Nie wyrwyjcie nam paznokci*, dyskusja redakcji z udziałem W. Zwinogrodzkiej, W. Holewińskiego, I. Kurz, A. Leszczyńskiego, J. Jaworskiej, P. Laskowskiego, „Dialog” 2007, nr 10, s. 110.

[13] Zob. K. Zalewska, op. cit.

[14] Z pewnością można stwierdzić, iż, gdyby w latach 2006–2010 prasa konserwatywna była tak dobrze rozwinięta, jak w momencie reaktywacji Sceny w roku 2018, to temperatura krytycznego sporu stałaby się jeszcze większa. Trudno natomiast orzec, czy wartość merytoryczna podobnie. Recepcję krytyczną tego rodzaju przedsięwzięć jak Scena Faktu od zarania zdominowały zapatrywania polityczne poszczególnych redakcji i autorów, a proces ten w miarę upływu czasu narastał.

[15] M. Mazur, *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 276–296.

[16] Ibidem, s. 288–289.

światopoglądowy[14]. Oczywiście można by mnożyć te uzasadnienia, rozkładać je na czynniki pierwsze, ale powyższe należy uznać za pierwszoplanowe.

Waga pojawienia się Sceny Faktu nie umknęła badaczom, szczególnie rzecz jasna tym zajmującym się audiowizualnymi przekazami pamięci czy też historią audiowizualną. Wśród kilku innych najważniejsze wydają się dwa artykuły zamieszczone w opublikowanym w 2011 r. tomie *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, a napisane przez jego redaktorów Piotra Witka i Mariusza Mazura. Stanowią one realizację ambitnego zamierzenia wielostronnego i syntetycznego uchwycenia interesującego nas fenomenu telewizyjnego z lat 2006–2010. Witek spróbował wpisać go w przywoływanym tu już po wielokroć tekście w teoretyczne rozważania o teatrze telewizji w ogóle oraz o jego historycznej odmianie. Poczynił, jak już mieliśmy okazję się przekonać, wiele wartościowych ustaleń teoretycznych. Jednakże zaprezentowana w tekście analiza wybranego przedstawienia okazała się raczej ilustracją poprzedzających ją wywodów niż wartością samoistną. Mazur z kolei skierował się w swojej propozycji[15] w stronę analizy zaproponowanego przez Scenę Faktu dyskursu historycznego i jego politycznego kontekstu. Jego podejście zawierało w sobie, jak na to wskazuje podtytuł, wymiar aksjologiczny. Obaj badacze odzegnali się od analizy artystycznej wartości omawianych przez siebie utworów, co zresztą jest charakterystyczne dla współczesnego dyskursu naukowego, który z nieufnością traktuje wszelkie kryteria dotyczące właśnie jakości estetycznej. Jednakże w trakcie wyводу drugiego z nich pojawiły się uwagi, które na pewno się do jej oceny odnoszą – jak choćby te poświęcone fragmentom obrazującym współczesność[16].

Studium niniejszemu przyświeca dość zbliżony do założonego przez lubelskich badaczy, choć ograniczony tematycznie, cel, ale ze względu na chronologię siłą rzeczy ich ustalenia muszą stać się dla niego punktem odniesienia. O ile tekst Witka mógł i może zostać użyty jako

uważnie weryfikowane oparcie dla tych rozważań, które nie mają rozbudowanych ambicji teoretycznych, o tyle propozycja Mazura potraktowana zostanie jako punkt wyjścia i często polemiczny kontekst do krystalizacji prezentowanych tutaj tez. Zachęca do tego poniekąd wspomniany podtytuł jego artykułu.

To właśnie ów podtytuł wskazuje na aksjologiczny wymiar opracowania. W związku z nim można by nawet powziąć wobec tekstu podejrzenie o nadreprezentację żywiołu publicystycznego: wszak nie chodzi o polemikę z określonym stanowiskiem naukowym, lecz z koncepcją ideową, którą autor odnajduje u podstaw omawianego przez siebie zjawiska. W istocie jednak przeważająca część naukowych wypowiedzi dotyczących problemu współczesnej polskiej polityki historycznej w mniejszym lub większym stopniu taki żywioł w sobie mieści. To swoiste *signum temporis*, wynikające z bardzo głębokiego sporu wewnętrznego, narastającego mniej więcej od 2005 r. i generującego sytuację, w której obszar konsensusu, także wobec wizji przeszłości, stale się kurczy, a poziom wzajemnych animozji i negatywnych emocji się podnosi. Nie ma więc powodu, aby akurat w tym wypadku czynić jakiś fundamentalny i precyzyjnie uargumentowany zarzut z zacięcia publicystycznego. Tym bardziej, że ów żywioł jest w artykule Mazura bardzo ściśle spojony z uwagami o charakterze naukowym i wskazanie go w całej jego okazałości wymagałoby odrębnego śledztwa, na które nie ma ani zapotrzebowania, ani miejsca.

Żeby jednak nie być całkiem gołosłownym, można posłużyć się przykładowym fragmentem:

Większość z nich [tj. przedstawień Sceny Faktu – przyp. A.S.] przypomina gramatykę programów Jana Pospieszalskiego emitowanych w tej samej telewizji: są schematyczne, wręcz nachalne, aż do przesady czarno-białe, z rozdanyymi już na samym początku rolami i racjami, operują ostatecznymi prawdami i epatują naiwnym dydaktyzmem^[17].

Nic dodać, nic ująć – to filipika odpowiednia dla publicysty tygodnika opinii, niekoniecznie

zaś dla chłodnego, poszukującego konkretnych uzasadnień analityka.

Metoda badacza polega na przedstawianiu i omawianiu kolejnych zarzutów wobec koncepcji Sceny Faktu oraz samych przedstawień. W polu jego widzenia znajdują się wszystkie utwory powstałe w ramach serii, co nieco utrudnia komentowanie jego wypowiedzi w tym miejscu, ponieważ znaczna część z nich nie łączy się przecież w żaden sposób z tematyką stalinowską. Utrudnia, ale nie uniemożliwia, gdyż wielkie kwantyfikatory, jakich chętnie używa Mazur, powodują, że jego zastrzeżenia można odnosić do interesujących nas spektakli.

A co stanowi treść tych zastrzeżeń? Otóż dotyczą one zbyt jednorodnej selekcji tematów, schematyzmu ich ujęcia, naiwnego dydaktyzmu, nadmiernego oparcia się na źródłach IPN-owskich (dominacja motywu agenturalności i infiltracji), ograniczenia się do obrazu ludzi radykalnie zaangażowanych, a pominięcie losu labilnej, nastawionej na przetrwanie, wiodącej swą egzystencję w nędznych warunkach większości. Dotyczą nadmiaru martyrologii i uczynienia z niej klucza do twardej aksjologii oraz sakralizacji przekazu, a zarazem zmarginalizowania zwycięskich (tym bardziej kontrowersyjnych) epizodów z historii Polski. Dotyczą intelektualnej słabości i konformizmu koncepcji twórczej, braku pogłębionych portretów postaci, a także odrzucenia dyskusji i konsensualności na rzecz polaryzacji i konfliktu. Dotyczą katalogu afirmowanych wartości, jakimi są religia, niepodległość, honor, wolność wspólnoty, patriotyzm etniczny, a wśród których brakuje wolności osobistej, patriotyzmu państwowego, pluralizmu czy demokracji. Dotyczą przesadnego akcentowania udziału funkcjonariuszy pochodzenia żydowskiego w aparacie bezpieczeństwa, posługiwania się autentycznymi nazwiskami, co kieruje uwagę na osoby, a nie na mechanizmy, zbytnej dosłowności w ukazywaniu tortur, nieprzekonującej, „manichejskiej” wizji współczesności. Dotyczą wreszcie odrzucenia akademickiej rzeczowości histo-

[17] Ibidem, s. 280.

rycznej przy jednoczesnym odwoływaniu się do potwierdzonej prawdy faktów, a przy tym upolitycznienia przesłania.

Ten przytoczony szczegółowo zestaw zarzutów jest bardzo długi i różnorodny, ale należy zaznaczyć, iż autor do nich się nie ograniczył. Wskazał bowiem na podstawową wartość Sceny Faktu, jaką miała być dotykająca nawet szczegółów topograficznych wierność rzeczywistości historycznej, która zaistniała lub przynajmniej mogła zaistnieć. Odnotował stosunkowo małą liczbę drobnych błędów rzeczowych. Zauważył, że spektakle unikały megalomanii narodowej, która manifestowała się co najwyżej w niektórych interpretacjach. Bardzo istotne okazało się też – wedle Mazura – właściwe odczytanie potrzeby społecznej i wpisanie się w nią.

Panorama zarzutów zdaje się w znacznej części odtwarzać argumentację obecną w publicystycznych sporach, choć w bardziej pogłębiony i na ogół bardziej wyważony sposób. Reprezentuje też punkt widzenia akademickiego historyka, który to punkt ma swoją znaczącą specyfikę, ponieważ zmierza w pierwszym rzędzie do intelektualnego sprecyzowania wypowiedzi o przeszłości, co w tym wypadku jest szczególnie uzasadnione założoną formułą teatru faktu, a niechętnie reaguje na obecność jakichkolwiek procesów mityzacyjnych.

To, że uwagi Mariusza Mazura konweniowały z przekazem publicystycznym obozu liberalno-lewicowego, mimo iż autor nie definiował siebie w tym tekście ani jako jego reprezentant, ani nawet jako zwolennik historiografii krytycznej, zobrazować można kilkoma cytataми. Roman Pawłowski, komentując pierwsze spektakle Sceny Faktu, krytykował w „Gazecie Wyborczej” ich schematyzm i jednowymiarowość:

[18] R. Pawłowski, *Teatr faktu IV RP*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 28, s. 11.

[19] Ibidem.

[20] A. Kyzioł, *Golgotyzm*, „Polityka” 2009, nr 27, s. 52.

[21] Ibidem, s. 53.

[22] Ibidem, s. 54.

Można było więc oczekiwać, że odpowiedzią na schematy propagandy PRL będzie bardziej zniuansowana wizja historii. Niestety, trzy dokumentalne przedstawienia rozgrywające się w latach 40.: *Śmierć rotmistrza Pileckiego*, *Inka 1946* i *Słowo honoru* pod tym względem rozczarowują. Przynoszą podobny, czarno-biały obraz, tyle że odwrócony[18].

W innym miejscu zdecydowanie odrzucał obecne w nich wątki martyrologiczne:

Na tym tle pozytywnie wybijają się spektakl *Rozmowy z katem* Macieja Englerta oparty na książce Kazimierza Moczarskiego. Nie chodzi tu o martyrologię ku pokrzepieniu serc, lecz o chłodną analizę totalitaryzmu[19].

Z kolei w „Polityce” Aneta Kyzioł, patrząc z nieco szerszej perspektywy, ponieważ tekst powstał kilkanaście miesięcy później, zarzucała Scenie uzależnienie się od IPN-owskiej wizji historii:

Miejsce teatrologów, odpowiedzialnych za dobór repertuaru Teatru TVP, a niegdyś także autorów felietonów wprowadzających, emitowanych przed spektaklami telewizyjnymi, zajęli historycy, głównie z Instytutu Pamięci Narodowej. Dostarczają materiałów, na kanwie których powstają scenariusze spektakli Sceny Faktu, są konsultantami historycznymi, współautorami, a nawet bohaterami spektakli[20].

Wskazywała na negatywnie rozumiany dydaktyzm i odnotowywała niepotrzebne – jej zdaniem – akcentowanie kwestii żydowskiej:

Zwłaszcza w pierwszych sezonach funkcjonowania Sceny Faktu widać było, że twórcom przyświecał cel edukacyjny, realizowany poprzez powracający schemat: niezłomni i nieustraszeni polscy patrioci, kierujący się kodeksem wartości spod hasła „Bóg, honor, ojczyzna”, kontra zezwierzęcenici kaci z UB i cyniczni partyjni aparatczyki, często rosyjskiego albo żydowskiego pochodzenia[21].

Dotknęła w końcu kwestii sakralizacji:

Tym sposobem, zamiast z odkrywaniem nieznanych kart polskiej historii, mamy raczej do czynienia z produkowaniem obrazków hagiograficznych z kolejnymi polskimi świętymi, wzorami do naśladowania[22].

Oczywiście te opinie obejmowały jedynie część wyliczonych nieco wyżej zarzutów, jed-

nakże od poruszonych w nich problemów wypada zacząć komentarz i zarazem wywód. Nie po bynajmniej, by chcieć zajmować stanowisko w sporze, jak to uczynił Mazur, inkryminując w swoim tekście artykuł Temidy Stankiewicz-Podhoreckiej opublikowany w „Naszym Dzienniku” [23] oraz poglądy teoretyków historiografii afirmatywnej [24]. Celem jest tu raczej próba spojrzenia na sprawę z nieco odmienniejszej perspektywy, przynajmniej w pewnej mierze od tego sporu zdystansowanej [25]. Przy czym spojrzenie to, nie będąc polemiką, także skupi się na części problemów zidentyfikowanych przez Mazura.

Zanim jednak do tego przystąpimy, warto sformułować znaczące zastrzeżenie. Otóż odnosząc się do ustaleń Mariusza Mazura, trzeba stale mieć na uwadze wspomniany problem tzw. wielkich kwantyfikatorów. Sprowadzanie ponad dwudziestu przedstawień do wspólnego mianownika musi budzić zasadnicze wątpliwości. Szczególnie w zakresie konstrukcji narracji (w tym bohaterów) i w konsekwencji sposobu prezentacji problematyki historycznej. Oczywiście zdawał sobie z tego sprawę także autor zajmującego nas artykułu, o czym świadczy sporządzone przez niego wyliczenie spektakli, które odbiegały od zarysowanego wcześniej monochromatycznego obrazu Sceny, ujętego w formie wypunktowanych kolejno zarzutów. Wydaje się jednak, że był w tych poczynaniach nader ostrożny. Wskazał w tym kontekście jedynie na kilka spektakli: *Słowo honoru* Krzysztofa Zaleskiego i Pawła Wieczorkiewicza (2006), *Rozmowy z katem* Macieja Englerta (2007), *Tajnego współpracownika*, a do pewnego stopnia *Pseudonim Anodę* Mariusza Malca i Pawła Mossakowskiego (2008), czy nawet *Śmierć rotmistrza Pileckiego* Ryszarda Bugajskiego (2006) – wątek sędziego o akowskim rodowodzie oraz jego żony. Wymienił jeszcze kilka spektakli nieodnoszących się do czasów stalinizmu, ale te nas nie interesują. Można natomiast do tego inwentarza dorzucić mimochodem wspomniane przez badacza w innych miejscach albo też odnotowywane przez krytyków *Willę szczęścia* Jacka Gąsiorowskiego (2007), *Dok-*

tor Halię Marcina Wrony (2007) czy *O prawo głosu* Roberta Miękusy i Janusza Petelskiego (2008). Każdy z tych przypadków niewątpliwie, choć zapewne nie całkowicie, wymyka się wypracowanemu przez lubelskiego autora schematowi. Każdy nieco inaczej. *Pseudonim Anoda* na przykład przedstawił Jana Rodowicza jako człowieka starającego się ignorować swą heroiczną legendę, konsekwentnie i świadomie zmierzającego do uczynienia swego losu zwykłym, jednym z wielu. W *Willi szczęścia* młodzi, patriotycznie nastawieni oficerowie towarzyszący rotmistrzowi Łopianowskiemu okazali się w chwili próby pełni strachu, miękcy, zaskakująco łatwi do wewnętrznego złamania przez pracującego dla NKWD Berlinga. W *O prawo głosu* z kolei zobaczyliśmy Stanisława Mikołajczyka jako polityka nieskutecznego, mylącego się, poddanego destrukcyjnym emocjom, a wreszcie uciekającego w obliczu groźby prześladowań, uciekającego nade wszystko od zobowiązań wobec swoich krajowych współpracowników.

Łącznie wszystkie te wyjątki stanowiły dwie trzecie (siedemnaście na dwadzieścia sześć) spektakli. Jeśli zaś chodzi o tematykę stalinowską, szczególnie narażoną na ujęcia „uproszczone”, proporcja prezentowała się w sposób zbliżony: osiem na trzynaście. Nie chodzi rzecz jasna o ścisły rachunek: przecież choćby *Śmierć rotmistrza Pileckiego* mogłaby być zaliczona zarówno do wyjątków (ze względu na wspomniany wątek sędziego Hryckowiana), jak i do kreacji jak najbardziej „kanonicznych”. Istota sprawy tkwi w owej proporcji, wedle której zdecydowanie ponad połowa spektakli ma cechy kwalifikujące je do kategorii nietypowych. Stwarza to sytuację, w której zastosowane w tek-

[23] T. Stankiewicz-Podhorecka, *Bój o wartości*, „Nasz Dziennik” 2008, nr 34.

[24] M.in. A. Nowaka, D. Karłowicza, M.A. Cichockiego.

[25] Niewątpliwie M. Mazur również starał się do pewnego stopnia od niego uwolnić. Artykułowi z prawnicowego „Naszego Dziennika” przeciwstawił jako jego lustrzane odbicie recenzje z „Trybuny” i „Nie”. M. Mazur, op. cit., s. 281.

ście Mazura uogólnienia sprawdzają się w odniesieniu do mniejszej części spektakli, a jeśli do większej, to tylko w pewnej – zróżnicowanej – mierze. Zaprezentowany w tekście wizerunek Sceny Faktu można więc uznać za obarczony błędem symplifikacji.

Jest jeszcze jedna, łatwiejsza do sformułowania, ale zarazem nawet ważniejsza uwaga. Rzecz w tym, że podejście do Sceny Faktu, aby stało się bardziej efektywne poznawczo, powinno ulec pewnej modyfikacji. Należy postrzegać ją jako zjawisko, które zaistniało i które nie tyle wypada konfrontować z założonymi przez siebie postulatami, co raczej starać się zrozumieć jako fenomen rzeczywistości. Zmniejsza się wtedy również ryzyko flirtu z żywiołem publicystycznym i konieczność samoograniczenia w tym względzie.

Dopiero po wyartykułowaniu tych dwóch konstatacji można przystąpić do rzeczy. Powtarzany, uwidaczniany i uzasadniany na różne sposoby zarzut spetryfikowania i uschematyzowania dyskursu historycznego, skupiającego się nie na poznaniu i zrozumieniu przeszłości, lecz na wykreowaniu skrajnie uproszczonej, parenetycznej jej wizji odnosił się w pierwszym rzędzie do realizowanych już w roku 2006 spektakli o rotmistrzu Pileckim i Ince (*Inka 1946* Natalii Korynckiej-Gruz, 2006) czy też późniejszych: *Stygmatyczki* Grzegorza Łoszewskiego i Wojciecha Nowaka (2007) oraz *Golgoty wrocławskiej* Jana Komasy, Piotra Kokocińskiego i Krzysztofa Szwagrzyka (2008). To właśnie tego typu propozycje, stanowiące coś w rodzaju twardego jądra Sceny Faktu – w każdym razie jeśli spojrzeć na nią w optyce Mariusza Mazura – operowały bardzo zbliżoną,

znaczeniowo jednorodną koncepcją narracyjną. Można tę koncepcję opisać jako opartą na wyraźnym schemacie fabularnym, wizualnym, a w konsekwencji także aksjologicznym czy nawet dydaktycznym[26].

Schemat obejmował losy postaci głównej – żołnierza antykomunistycznego podziemia, reprezentanta przedwojennej elity lub przedstawiciela Kościoła – która była poddana kolejnym elementom obróbki stosowanej przez stalinowski aparat terroru, od aresztowania po wykonanie kary śmierci lub otarcia się o jej realność. Trudno uznać, aby schemat ów odbiegał od rzeczywistości historycznej czy też budził pod tym względem jakieś wątpliwości. Poszczególne narracje oparte zostały przecież na faktach, które zaistniały lub mogły zaistnieć[27], a które poza tym nosiły znamiona przypadków typowych dla tamtego okresu, powtarzalnych w tysiącach. Kwestią sporną – pierwszą z dwóch – okazał się sposób wykreowania tych historii.

W odniesieniu do osób – takich jak Pilecki, Inka, czy Henryk Szwejczer, które nie zdołały przetrwać stalinowskiego więzienia – faktów było stosunkowo niewiele, tym bardziej, że w prezentacji ich losów ograniczono się prawie wyłącznie do skąpo i wybiórczo udokumentowanego czasu uwięzienia i zdarzeń bezpośrednio go poprzedzających. To przede wszystkim dokumenty ze śledztw i procesów. W dużo mniejszym zaś stopniu relacje świadków oraz rodzin, z których chętnie korzystano, przygotowując scenariusze[28]. Nie mogły one stanowić wyczerpującego źródła, gdyż wiedza świadków miała charakter bardzo fragmentaryczny, a kontakt bliskich z uwięzionymi był w warunkach stalinowskiego terroru niewielki. Ograniczały się więc one do przywołania kilku nacechowanych wielkimi emocjami spotkań czy listów. Zresztą większość aktywnych wówczas świadków i członków rodzin po upływie pół wieku już nie żyła bądź pamiętała dawną przeszłość w sposób niedokładny, przefiltrowany przez mechanizmy pamięci zbiorowej. Dodatkowo w przypadku Danuty Siedzikówny doszedł młody wiek, stosunkowo poślednia rola społeczna, przedwczesna śmierć rodziców, co

[26] Na funkcję perswazyjną tych właśnie utworów zwracała uwagę zwłaszcza M. Marczak, *Persuasive and Communicative Potential of Hagiographic Narrative Structures in Screen Representations of the Polish Underground Soldiers Struggling for Independence after World War II*, „Studia Religioznawcza” 2018, nr 51(2), s. 115–128.

[27] M. Mazur, op. cit., s. 276–277.

[28] K. Zalewska, op. cit., s. 92.

powoduje, że w istocie niewiele o niej wiadomo. Tylko los s. Wandy Boniszewskiej, a także internowanego kardynała Stefana Wyszyńskiego (*Prymas w Komańczy* Pawła Woldana, 2009) znany był dogłębniej, gdyż oni sami sporządzili pisemne relacje z tamtego okresu swego życia[29]. Problem deficytu wiedzy odnotowała zresztą Wanda Zwinogrodzka, porównując sytuację autorów interesujących nas spektakle do tej, w której znaleźli się twórcy *Rozmów z katem*:

No cóż, materia literacka tych przedstawień ma oczywiście zupełnie różny charakter. Kazimierz Moczarski znał Stroopa osobiście, nie z dokumentów, starych zdjęć i skąpych relacji jak Tomczyk „Inkę” czy Bugajski Pileckiego[30].

Ta niewielka znajomość faktów mogłaby okazać się okolicznością sprzyjającą twórcom, gdyż otwierała ona pole do swobodnego portretowania poszczególnych postaci i dopowiadania prawdopodobnych zdarzeń. Jednakże formuła możliwie jak najwyraźniejszej wierności historycznie potwierdzonej rzeczywistości, a taką przyjęto w *Scenie Faktu*, nie sprzyjała takim strategiom. I tutaj dochodzimy do kwestii podstawowej dla „twardego jądra” *Sceny*, do podstawowego dylematu i sposobu jego rozstrzygnięcia, który to sposób nie zyskał uznania w oczach dotychczas cytowanych komentatorów.

Oni postulowali wypełnienia owego fabularnego stelażu, zbudowanego z tak niewielu zdarzeń, obserwacją psychologiczną i treścią intelektualną.

Uznają potrzebę emocjonalnego zaangażowania widza i to, że w sztuce nie można po akademicku ważyć racji – mówi Piotr Laskowski. – [...] Natomiast problemem tych spektakli jest skrajnie uproszczona wizja, bardzo emocjonalna, nie poddana niemal żadnej intelektualnej analizie. Jeśli poddajemy coś takiej analizie, nie znaczy to wcale, że to się robi suche. Pewien dystans do opisywanej rzeczywistości jest potrzebny i historykowi, i artyście. [...] Jeśli nie ma dystansu, to nie ma poszukiwania formy. To wyważenie racji nie ma być suchym wykładem. Ma być próbą pogłębienia rzeczywistości historycznej[31].

Postulowana analiza z jednej strony zindywidualizowałaby dramat jednostki poddanej presji aparatu terroru, a z drugiej – poprzez ufikcyjnienie – oddzieliłaby ją od osoby z konkretnym imieniem i nazwiskiem, wskazując raczej na uniwersalistyczny mechanizm. Stąd na przykład pozytywna ocena zmiany personaliów głównego bohatera *Tajnego współpracownika*[32] oraz metaforycznego obrazu tortur w *Rozmowach z katem*[33]. Zrozumieć, a nie wymierzać sprawiedliwość – oto wyrażona *expressis verbis* dewiza przyświecająca takiemu myśleniu[34]. Zrozumienie wymaga rzecz jasna dystansu, intelektualnego niuansowania, pewnego poziomu niejednoznaczności, odwołania się do konkretnych dylematów, przed którymi stawaliby bohaterowie, rozpatrzenia ich, osadzenia w realiach psychologicznych, osłabiania oddziaływań emocjonalnych i unikania wstrząsów tejże natury.

Tego rodzaju uprawnionej skądinąd strategii twórcy wymienionych wyżej przedstawień z pewnością nie zastosowali, strategii – dodajmy – z zasady skierowanej raczej do elitarnego odbiorcy. Zdecydowali się na rozwiązanie krańcowo różne. Nadali tym historiom charakter quasi-misteryjny (w bardzo ogólnym sensie tego terminu), symboliczny, a także w miarę możliwości popularny, parenetyczny (dydaktyczny).

Użycie pojęcia misteryjność wiąże się z postrzeganiem strategii twórczej jako widowiskowego unaocznienia i uaktualnienia treści ze sfery *sacrum*, treści hagiograficznych, a ponieważ w tym przypadku mieliśmy do czynienia z obrazem męczeństwa, to jeszcze precyzyjniej można

[29] W obu przypadkach miały one charakter nieco amorficznych form dziennikowych: S. Wyszyński, *Zapiski więzienne*, Częstochowa 2011; W. Boniszewska, *Nieznana jestem... Taką umrzeć pragnę. Wspomnienia s. Wandy Boniszewskiej (1907–2003)*, Warszawa 2009.

[30] *Nie wyrwyjcie nam pazurek...*, s. 116.

[31] *Ibidem*, s. 115.

[32] M. Mazur, *op. cit.*, s. 294.

[33] *Ibidem*, s. 280.

[34] *Ibidem*, s. 295.

je określić jako treści pasyjne^[35]. Chrześcijańska hagiografia martyrologiczna zawsze ma bowiem podłoże pasyjne. Trzeba więc stwierdzić, że formułowany w sposób bardzo ogólny zarzut sakralizacji znalazł swoje pokrycie w rzeczywistości. Chodzi zarówno o oparcie się na wzorcu fabularnym, jak i o sposób budowania znaczeń symbolicznych. W aspekcie fabularnym elementem centralnym jest obraz męki i śmierci (czasem tylko jej bliskości), pojmowanej jako przejście przez psalmową „ciemną dolinę” i, co ważniejsze, jako ofiara – także w sensie ściśle religijnym. W każdej z omawianych historii aspekt religijny odgrywał znaczącą rolę i wyartykułowany został bezpośrednio – jak choćby w tytule spektaklu o Henryku Szwejcerze lub w kilkakrotnie powtórzonym przez rotmistrza Pileckiego i jego żonę tytule dzieła Tomasza à Kempis *O naśladowaniu Chrystusa*. Wiara była więc tematem rozmów i wypowiedzi, także wypowiedzi o charakterze modlitewnym (monologi wewnętrzne). W oku kamery pojawiał się krzyż. Najwyraziściej dokonywało się to nie tylko w odniesieniu do postaci reprezentujących stan duchowny, co było naturalne, lecz także w przypadku rotmistrza Pileckiego, który w ostatniej, przeprowadzonej na własne życzenie rozmowie z pułkownikiem Różańskim swoją postawę i swój los – podobnie jak siostra Boniszewska – wpisał w drogę ucznia Chrystusa. Świadczyła o tym również intensywnie eksponowana w kadrze inskrypcja pozostawiona przez niego na ścianie celi śmierci: „Staralem się tak żyć aby w chwili śmierci móc się raczej cieszyć niż lękać”.

Jeśli chodzi o symbolikę, to była już mowa o obecności krzyża (np. Inka całuje krzyż tuż przed rozstrzelaniem). Ale oprócz tego pojawił się nieomal kompletny zbiór obrazów odnoszących się do męki Chrystusa. Była więc osoba zdrajcy (Regina z *Inki 1946*), pojmanie (aresztowanie Henryka Szwejcera), proces

z udziałem konformistycznych i załężnionych sędziów i adwokatów (Pilecki), obnażenie z szat (także on), pobicie (s. Wanda), wizerunek poranionego ciała (Szwejcer), a nawet ciała z raną w boku (znów Pilecki), płaczących niewiast (*Golgota*), wreszcie śmierci (egzekucja Inki), której towarzyszy zatrzymana w kadrze postać kapłana (Inka, Pilecki). Egzemplifikacje, które pojawiły się w nawiasach, są tylko jednymi z możliwych, w większości wypadków wybranymi spośród wszystkich możliwych. Występowała tu bowiem dość ściśła powtarzalność motywów, które można by postrzegać jako odwołanie wyłącznie do rzeczywistości historycznej – przecież znajdowały one odzwierciedlenie w faktach. Jednakże skupienie na obrazie krzyża uwidaczniało ich pasyjny charakter. Sens religijny, umieszczony w kontekście ofiary Chrystusa, stawał się w każdym przypadku oczywisty. I w tej optyce, choć nie wyłącznie, powinien być też odczytywany skrajny doryzizm wizualnych przedstawień.

Rzecz jasna w toku narracji pojawiały się motywy nieobecne w uniwersum wyobrażeń męki Chrystusa, np. takie jak pisanie pożegnalnych listów, a jednocześnie nie było miejsca na motywy kanoniczne, jak choćby wyszydzenie. Jednakże tylko jeden z takich braków trzeba uznać za znaczący. Otóż w trzech przedstawieniach: *Śmierci rotmistrza Pileckiego*, *Ince 1946* oraz *Golgocie wrocławskiej* nie znalazło się miejsce dla obrazu wewnętrznej walki z pokusą, tak ważnej w przypadku pasji Chrystusa, a związanej z przedstawieniem wielkoczwartkowej modlitwy w Ogrójcu. Chodzi o pokusę zejścia z najtrudniejszej drogi, uzyskania ulgi w cierpieniu za cenę rezygnacji z ofiary. Kwestia ta pojawiła się w dwóch pozostałych spektaklach. Szczególnie intensywnie w *Stygmatyce*, w scenie, w której zmaltretowana i przygnębiona do ostateczności bohaterka prosi lekarzkę o pozbawienie życia. Był to obraz przechodzenia przez wewnętrzne ciemności duchowe, zajmujący swoje naturalne miejsce w logice hagiograficznej opowieści martyrologicznej i czyniący ją szczególnie dramatyczną^[36]. Brak tej wewnętrznej perspektywy – nie tyle psycho-

[35] Byłoby to uściślenie w stosunku do konstatacji pozostających na płaszczyźnie hagiograficzności. M. Marczak, op. cit., s. 115–120.

[36] Przy całej złożoności swej wymowy dobrym przykładem ekranowej wersji takiej opowieści

logicznej, co duchowej – wynikał z deficytu biograficznej wiedzy na temat pokazywanych na ekranie postaci. Należałoby tę perspektywę w wypadku Inki czy Pileckiego po prostu wykreować, sprzeniewierzając się poniekąd zamierzony pełnej wierności faktom.

Trzeba więc ostatecznie skonstatować, iż zabieg sakralizacji dokonany przez twórców wskazanych przedstawień Sceny Faktu (używając liczby mnogiej godzimy się oczywiście na wyraźne uproszczenie) niósł w sobie znaczne ryzyko. Doszło bowiem w tym wypadku do swoistego połączenia wody z ogniem, żywiołu historii rozumianej tradycyjnie i nawet akademicko z żywiołem mitu. Wierność faktom osłabiona została przez stworzenie wyrazistej opozycji wizualnej dobro – zło, abstrahującej od poznawalnej zmysłowo, ściśle historycznej percepcji świata, a uruchamiającej uproszczony ogląd symboliczny. Z kolei opowieść zmityzowana nie mogła wybrzmieć we właściwej dla siebie głębi i uzyskać odpowiedniej dramaturgicznej spójności, nie wykraczając poza stosunkowo szczupłą faktografię. Z siły tego napięcia mimochodem zdała sprawę Zwingordzka, mówiąc, że „jeśli mówimy «spektakl dokumentalny», nie przypadkiem słowo «spektakl» jest na pierwszym miejscu. To przecież ciągle jest akt twórczy, akt kreacji, która, owszem, podlega rygorom wiarygodności historycznej, ale zarazem pozostaje owocem wyobraźni autora”[37].

Ów uproszczony ogląd symboliczny, definiowany przez Mariusza Mazura jako manicheizm[38], przejawia się w spolaryzowaniu obrazu postaci z kręgu ofiar i postaci z kręgu oprawców, w spolaryzowaniu wyglądown przestępstwa, do których te postacie zostają przypisane. Można to zasygnalizować na przykładzie *Inki 1946*, przykładzie szczególnie wyrazistym, ale też w pełni reprezentatywnym. Dobro zostało tam niemalże spersonifikowane przez dziewczęcą niewinność bohaterki, zło – przez bezwzględność, brutalność i cynizm prześladowających ją ubeków. Problemu nie stanowiło oczywiście samo ustanowienie tej antynomii, lecz sposób jej rozegrania. Czy zechce się poszukać dla niej jak najbardziej autentycznej, zindywidu-

alizowanej egzemplifikacji, czy też spróbuje się reaktywować jej konwencjonalny obraz, zapewne bardziej czytelny, łatwiejszy w zbiorowej percepcji, ale mniej realistyczny, a przy tym przewidywalny – to była podstawowa kwestia. W przypadku *Inki 1946*, podobnie zresztą jak innych spektakli, zdecydowano się na to drugie wyjście. Już sama eteryczna powierzchowność blondwłosej aktorki zaangażowanej do roli tytułowej (Karolina Kominek-Skuratowicz), zdecydowanie odmienna od znanej z fotografii, bardziej „pospolitej” powierzchowności rzeczystej Danuty Siedzikówny, wywoływała pożądany efekt wyrazowy. Wyzierał z niej bowiem utrwalaony w symbolicznych wyobrażeniach rys nieskazitelnej czystości, pogłębiony przez spokój, łagodność i delikatność jej zachowań czy też sposobu mówienia. Zresztą jej koledzy z oddziału Łupaszki to także przystojni i mili chłopcy, wydawalioby się, niemuśnięci nawet przez wojenne doświadczenia i długotrwałą leśną egzystencję – przez strach, przemoc, powszedniość śmierci, ból, nieustający wysiłek fizyczny, głód, brud, łzy, nudę. W rzeczywistości oddziału wszystko okazywało się tak proste, że nie wymagało właściwie wnikliwszego spojrzenia. Można powiedzieć, że była to prostota przyszlých niebian albo prawie-już-niebian – tak to można postrzegać właśnie w porządku mitycznym.

Z kolei ogół przedstawicieli aparatu bezpieczeństwa, wyjąwszy pewną część prostych żołnierzy KBW, ujęty został jako zbiorowość ludzi bezwzględnych, bez oporów przechodzących do najbardziej brutalnych metod przesłuchań, ludzi wulgarnych, cynicznych, ale też podenerwowanych, ulegających presji lęku, wyładowujących na więźniarce własne frustracje, topiących je w alkoholu (to w większym stopniu w innych niż *Inka* spektaklach). Ich twarze zdawały się odsłaniać wewnętrzną

jest np. *Proces Joanny d'Arc* Roberta Bressona (1962), skromnie zainscenizowany film, oparty na dokumentacji procesu francuskiej męczennicy, a więc bazujący na strukturze faktograficznej.

[37] *Nie wyrwyjacie nam paznokci...*, s. 116.

[38] M. Mazur, op. cit., s. 288–289.

pustkę oraz często na próżno skrywaną niepewność. To szeroka galeria postaci, wewnątrz której były i takie, jak Józef Różański czy Feliks Rosenbaum – żeby odwołać się także do innych produkcji – które do pewnego stopnia zaznaczały swoją indywidualność, całkowicie się jednocześnie mieszcząc w sporządzonym wyżej opisie.

Ta opozycja, o czym wspomnieliśmy, miała także wymiar przestrzenny. Świat, z którego wyszła Inka, to las w porze lata, dający dobre i przyjemne schronienie, a poza nim pusta plaża oraz uporządkowane, kameralne i ciepłe wnętrza mieszkania. Miejsce pośrednie stanowiła miejska ulica. Natomiast przedstawiciele UB, dokonawszy destrukcji przestrzeni przyjaznych (mieszkanie sióstr Mikołajewskich), przenieśli akcję w rzeczywistość gdańskiego aresztu, rzeczywistość okratowaną, półmroczną, szarą, zaniedbaną, nienadającą się do zamieszkania, skrajnie nieprzyjazną, klaustrofobiczną.

Tak silne wykreowanie omawianej antynomii musiało osłabić potencjał realizmu. Nie w sferze faktów, rzecz jasna, lecz budowania znaczeń. Rozgrywka przeniesiona została na poziom nie tyle etyczny czy estetyczny, co – poprzez przywołane zabiegi sakralizujące, a także zgodnie z romantyczną tradycją – duchowy. Tyle tylko, że walka duchowa ukazana została ściśle konwencjonalnymi, dość skromnymi środkami.

Tu jednak zmanifestował się odwrotny wektor zdefiniowanego kilka akapitów wyżej ryzyka. Założona wierność faktom spowodowała takie ukształtowanie przebiegu fabuły, które utrudniało konstrukcję pełnej opowieści mitycznej, skoncentrowanej wokół postaci herosa ofiarowującego siebie w imię podtrzymania i odnowienia świata opartego na wartościach duchowych^[39]. Utрудnienie to wiązało się zarówno z niemożliwością bardziej konsekwen-

tnego wejrzenia w głębię przeżycia bohatera, jak i z podtrzymywaniem poetyki realizmu, w pewnych aspektach – jak już o tym była mowa – raczej iluzji tej poetyki. Możliwość stosowania zabiegów mitotwórczych w tej sytuacji była znacznie ograniczona.

Skutkiem zderzenia dwóch żywiołów okazały się więc pewne problemy z ukształtowaniem spójnej poetyki przedstawień. Wywołało to niejasności w sposobie czytania ich znaczeń. Pewien poziom zmityzowania materii historii naraził przedstawienia na zarzut uproszczenia, jednostronności, semantycznej i emocjonalnej presji, wreszcie tendencyjności i dydaktyzmu. Natomiast uwikłanie opowieści mitycznej w bezwzględny respekt dla faktów spowodowało zawężenie możliwości twórczych, stopienie oddziaływania sfery symbolicznej, ze swej natury przecież otwartej, dynamicznej i transcendentnej w budowaniu znaczeń, pewną schematyzację przekazu.

Wypada w tym miejscu zadać pytanie o obecność w tych opowieściach pełnej, nie-destruowanej i nierozczłonkowanej struktury mitu. W jej ramach motyw ofiary zawsze owocuje uzyskaniem przez społeczność, którą reprezentuje heros, dostępu do zupełnie nowych, wcześniej jej nieznanych lub przynajmniej w pełni odnowionych form życia. Większość zaś bohaterów wybranych przedstawień Sceny Faktu – Pilecki, Inka, Siedzikówna – zginęła bez rozgłosu w przestrzeniach więziennych kaza-matów, w niczym nie naruszając potęgi morderczego systemu, niczego wokół siebie nie zmieniając. I w tym właśnie miejscu można znaleźć pierwsze wytłumaczenie tak konsekwentnego w omawianych utworach odnoszenia zdarzeń z czasów stalinowskich do współczesności, przydania historiom z przeszłości mniej lub bardziej rozbudowanych narracyjnych ram terażniejszości.

W pierwszym odruchu można by sądzić, że służyły one nade wszystko pogłębieniu poznawczej sfery przekazu oraz ukazaniu działania mechanizmów pamięci. Tak z pewnością było. Ale w równiejszym mierze zabieg ten posłużył utwierdzeniu mitycznego aspektu narracji. To

[39] Konstrukcję takiej postaci i opartej na jej losach fabuły dobrze – także aspekcie praktycznym – opisał Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Warszawa 2009.

bowiem w terażniejszości, o ponad pół wieku późniejszej od czasów stalinowskiego terroru, umieszczony został ów motyw odnowionego życia. Oto wydobywane z zapomnienia postaci niegdysiejszych herosów zaczęły – tak zostało pokazane – ożywiać wrażliwość kolejnych pokoleń na bezpowrotnie zarzucone i odległe od współczesności wartości – tak się przynajmniej wydawało – patriotyzm, wierność, honor... Widać to na przykładzie *Inki 1946*, ale może najbardziej w *Golgocie wrocławskiej*. Ukazany na ekranie przypadek młodego historyka, oparty na doświadczeniach Krzysztofa Szwaagrzyka[40], dotknął kwestii dojrzenia do pamięci i zarazem do przekazywania pamięci innym (np. studentom), niezależnie od oporów otoczenia (pracowników archiwum, dawnych funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa). Wejście zaś do pamięci nie tylko ożywia – rzecz jasna symbolicznie – tego, który w niej nie istniał, ale też w pewnym stopniu przeobraża podmiot pamięci, modyfikuje jego stosunek do rzeczywistości terażniejszej. Ofiara dawnych herosów wypełniła się zatem w chwili, gdy młodzi ludzie zdołali przedostać się swą świadomością i emocjami do świata sprzed kilku dekad, w chwili, gdy zatrzymane przez UB listy skazańców zostały wysłane do adresatów.

To jest jednak w znacznej mierze sprawa szersza, pełna pozafilmowych, społeczno-kulturowych, a nawet politycznych odniesień. Sformułowany ostatecznie w połowie pierwszej dekady XXI w. projekt nowej polityki historycznej zawierał w sobie postulat budowy wzorców patriotycznych, wzorców stojących w radykalnej opozycji do pamięci historycznej konstruowanej w pierwszym piętnastolecu III RP, opierający się na rzeczywistości umów okrągłostołowych. Ofiary stalinowskiego terroru, a w szczególności żołnierze powojennego podziemia mogli stać się takimi wzorcami w sposób naturalny. Ich zdecydowany antykomunizm, jasne i czynne opowiedzenie się za niepodległością, wierność zobowiązaniom wojskowym, skala wyrzeczeń i cierpień, wreszcie późniejsze publiczne napiętnowanie, a z czasem zapomnienie (także po 1989 r.) sprzyjały

takiemu postrzeganiu ich roli. I w tym szerokim, dotyczącym pamięci zbiorowej kontekście, obejmującym także zdarzenia przyszłe – popkulturową karierę mitu żołnierzy niezłomnych, ale także jak najbardziej materialne ekshumacje i pogrzeby szczątków ofiar, samo pojawienie się na ekranie telewizyjnym postaci takich jak Danuta Siedzikówna czy Witold Pilecki mogło być rozumiane jako symboliczny akt zmartwychwstania, na swój sposób dopełniający mitotwórczej konstrukcji opowieści.

Reasumując, a zarazem dystansując się od formułowania ocen przyjętej przez autorów Sceny Faktu strategii, należy stwierdzić, iż podstawowym celem takiego ukształtowania jej „twardego jądra” było wywołanie wewnętrznego przeżycia, a nie konstruowanie historycznego dyskursu. Przeżycie to, choć rozniecone także za pomocą elementów popkulturowych, nie zostało jednak pomyślane jako czysto emocjonalne – silne, lecz stosunkowo nietrwałe. Łącząc w sobie zakorzenienie w rzeczywistości faktów z uczestnictwem w reaktualizowanej przestrzeni mitu, polegało ono na uruchomieniu intensywnej interakcji odbiorców z głęboko utrwalonymi fenomenami zbiorowej pamięci i ze spetryfikowanymi sposobami pamiętania. Rezygnacja z pełnego realizmu oraz użycia bardziej rozbudowanej, wieloznacznej, dyskretniej symboliki spowodowała kreację przekazu nieco spłaszczonego, jednoznacznego, a przez to wzbudzającego chętnie artykułowane przez krytyków wątpliwości co do swego poziomu artystycznego. Jednocześnie jednak takie ukształtowanie przekazu należy uznać za efekt świadomej decyzji, wynikającej z chęci zaadresowania go do możliwie szerokiej grupy odbiorców. I w tym sensie niewątpliwie odniesiono spory sukces. Zaświadcza o tym, jak na tego typu produkcje, naprawdę duża i trwała oglądalność. Jak z tego wynika, w TVP właś-

[40] Dopiero kilka lat po wyprodukowaniu spektaklu prof. K. Szwaagrzyk uzyskał niezwykłą pozycję i autorytet związane z kierowaniem ekshumacjami ofiar stalinowskiego terroru na powązkowskiej Łączce i w innych miejscach w całej Polsce.

ciwie odczytano potrzeby społeczne owego czasu i odpowiedziano na nie – w aspekcie socjotechnicznym na wzbudzoną nasilonym oddziaływaniem historii krytycznej potrzebę samoafirmacji oraz na związaną z nią potrzebę wykreowania opozycyjnej do propagowanej oficjalnie wersji przeszłości z alternatywnymi figurami pamięci, natomiast w aspekcie społecznym na potrzebę wyartykułowania realnego, a niezwykle trudnego, w istocie traumatycznego doświadczenia sprzed kilku dekad, dotąd traktowanego dość eufemistycznie.

BIBLIOGRAFIA

- Marczak M., *Persuasive and Communicative Potential of Hagiographic Narrative Structures in Screen Representations of the Polish Underground Soldiers Struggling for Independence after World War II*, „Studia Religiologica” 2018, nr 51(2), s. 115–128. <https://doi.org/10.4467/20844077SR.18.008.9506>
- Mazur M., *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 276–296
- Millies-Lacroix E., *Telewizyjny Teatr Faktu po roku 1980* (tekst niedrukowany i nieobecny w sieci)
- Nie wyrrywajcie nam paznokci*, dyskusja redakcji z udziałem W. Zwinogrodzkiej, W. Holewińskiego, I. Kurz, A. Leszczyńskiego, J. Jaworskiej, P. Laskowskiego, „Dialog” 2007, nr 10
- Stachówna G., *Telewizyjny teatr faktu (1966–1980)*, „Przekazy i Opinie” 1984, nr 1(35), s. 128–150
- Witek P., *Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizji jako forma osvajania przeszłości*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011, s. 95–146

Ciała protetyczne w anglosaskich utworach fantastycznonaukowych. Ujęcie posthumanistyczne

GRAŻYNA GAJEWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Gajewska Grażyna, *Ciała protetyczne w anglosaskich utworach fantastycznonaukowych. Ujęcie posthumanistyczne* [Prosthetic bodies in Anglo-Saxon works of science fiction. A post-humanist perspective]. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 319–336. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.21>.

The author analyzes the images of disability in science fiction literary and film. She begins by identifying areas common to science fiction–disability studies–posthumanism. She goes on to argue that in science fiction we can find stereotypical images of people with disabilities, which are based on a culturally established dichotomy: healthy, functional (as normal) *versus* disabled (as abnormal), and such performances that escape this dichotomy and normalization. The author distinguishes several approaches to presenting disability in science fiction: hypervisibility combined with the unusual prosthetic abilities of the bodies, the healing of disabilities, elimination, and biodiversity. Particular attention is paid to the latter approach (biodiversity/biocooperation), exemplified by the film *Avatar*.

KEYWORDS: science fiction, disability studies, posthumanism, biodiversity, ecocriticism

Wspólne obszary fantastyki naukowej – studiów o niepełnosprawności – posthumanizmu

Badaczka wyobrażeń osób z niesprawnościami w *science fiction*, Kathryn Allan, zauważa, że problematyka zdrowia/choroby i nie(pełno)sprawności w utworach z gatunku fantastyki przykuwa uwagę badaczy, fanów oraz środowisk działających na rzecz niepełnosprawnych już od kilkunastu lat. Przywołuje m.in. 67. Międzynarodowy Konwent Science Fiction (WorldCon) z 2009 r., na którym jeden panel poświęcono zagadnieniom śmierci, choroby i niesprawności w *fantasy* i *science fiction*:

Sesję po brzegi wypełnili fani, z których wielu określało się jako osoby niepełnosprawne. Ludzie prawie przez godzinę dzielili się opowieściami o utożsamianiu się z określonymi postaciami niepełnosprawnych (lub ograniczonych fizycznie), jednocześnie wnikliwie krytykując technologie wyobrażone w różnych scenariuszach *science fiction* (SF)[1].

To tylko jeden z przykładów, podanych w publikacji *Disability in Science Fiction* na temat zainteresowania problematyką przedstawiania ludzi z różnymi niesprawnościami w literackiej, filmowej, komiksowej fantastyce przy jednoczesnym krytycznym podejściu do tego co, jak i dlaczego wyłania się z popkulturowych obrazów. W nowej humanistyce, z użyciem współczesnych narzędzi badawczych, zagadnienia te analizuje się zarówno w odniesieniu do minionych epok (jak np. w pracy zbiorowej *Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World*[2]), jak i w kontekście wyobrażonych światów futurystycznych (np. w monografii *Posthumanism*

[1] K. Allan, *Introduction: Reading Disability in Science Fiction*, [w:] *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, red. K. Allan, New York 2013, s. 1.

[2] *Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World*, red. R.H. Godden, A.S. Mittman, Cham 2019.

Nayara[3]), antropologii cyborgów (np. *Arcy-nie-ludzkie* Grażyny Gajewskiej[4]), analiz konkretnych przypadków niesprawności oraz ich ilustrowania w kulturze (np. w pracy *Niezwykłe ciała* Rosemarie Garland-Thomson[5] czy *Telefon, kino i cyborgi* Magdaleny Zdrodowskiej[6]).

Z perspektywy teoretycznej i etycznej na uwagę zasługuje to, że osoby z niesprawnościami, czy raczej wyobrażona figura niepełnosprawności odgrywa znaczącą rolę w transhumanizmie oraz krytycznym posthumanizmie, chociaż w każdym z tych nurtów intelektualnych z innych powodów. Dla apologetów bliskich relacji człowieka z wysoko zaawansowaną technologią figura osoby niepełnosprawnej korzystającej z różnych udogodnień technologicznych, przekraczającej ograniczenia biologiczne to kwintesencja konceptu H+ (Human Plus). Z kolei w krytycznym posthumanizmie niepełnosprawność to ważna cecha tożsamości, wymykająca się witruińskiej wizji człowieka (mężczyzny, białego, zdrowego, sprawnego, heteroseksualnego). Tak na przykład, według Braidotti *disability studies* to ważna część badań posthumanizmu:

Dynamicznie rozwijający się obszar badań nad niepełnosprawnością jest niemal emblematem postludzkiej kondycji. Wciąż świadomi tego, że nie wiemy jeszcze, co może zrobić ciało, w ramach badań nad niepełnosprawnością łączymy krytykę

[3] Nayar poświęcił temu zagadnieniu rozdział *Life Itself: the View from Disability Studies and Bioethics*, [w:] idem, *Posthumanism*, Cambridge 2017, s. 100–124.

[4] Zob. G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 161–162.

[5] R. Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Warszawa 2020.

[6] M. Zdrodowska, *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki*, Kraków 2021.

[7] R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. A. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 279.

[8] P.K. Nayar, op. cit., s. 102–103.

[9] R. Garland-Thomson, op. cit., s. 42.

normatywnych modeli cielesnych z działaniem na rzecz nowych, twórczych modeli ucieleśnienia.[7]

Temu ujęciu kibicuje Pramod K. Nayar, pisząc, że wspólną płaszczyzną tych badań stanowi tropienie relacji między normalnością a normatywnością. Społeczeństwo wyznacza standardy tego, co jest właściwe i normalne, a „dziwność” osoby nie w pełni sprawnej (fizycznie lub intelektualnie) może manifestować i symbolizować różnice między ludźmi, które często naznaczone są piętnem wartościowania i hierarchizacji[8]. Na tę kwestię zwraca uwagę także badaczka kulturoznawczych studiów o niepełnosprawności, Rosemarie Garland-Thomson, która wprowadziła do dyskusji akademickich pojęcie ‘normata’ (*normate*), będącego odpowiednikiem człowieka witruińskiego: „Jest to figura ustanowiona w opozycji do szerokiej grupy dewiantów, których napiętnowane ciała służą zdefiniowaniu granic normata”[9]. Zarówno Nayar, jak i Garland-Thomson podkreślają zbieżność *disability studies* z badaniami na temat uprzedzeń rasowych oraz feministyczną krytyką humanizmu jako tych nurtów intelektualnych, które dekonstruuja i podważają podstawy ustanawiania oraz strzeżenia nierówności między ludźmi.

W posthumanistycznie zorientowanych studiach o nie(pełno)sprawności akcent przypada na przekraczanie kondycji ludzkiej, na wychodzenie poza elitarną koncepcję człowieka oraz uznanie wielu Innych (w tym także osób z różnymi niesprawnościami) za pełnoprawnych członków społeczeństwa. Badacze, którym przyświecają takie idee, skierowali uwagę na projekty krytycznego posthumanizmu i opowiedzieli się za otwartą koncepcją podmiotowości (Rosi Braidotti), społecznymi powiązaniem z tym, co ludzkie i nie-ludzkie (Donna Haraway), myśleniem w kategoriach relacji, przejść, powiązań, kłączy (Gilles Deleuze i Félix Guattari), afirmacją monstrialności i chimeryczności (Nikita Mazurov), a także aktywizmem społecznym na rzecz równości i różnorodności (Patricia MacCormack). Zamiast ujmować ontologię jako fenomen indywidualnego podmiotu, proszeni jesteśmy o prze-

myślenie rozmaitych powiązań między tym, co w nas ludzkie – przedmiotowo-zwierzęce (np. koncepcja cyborga Haraway), oraz między ludzkimi i wieloma innymi, nie-ludzkimi bytami, które tworzą relacyjną ontologię. To także prośba o przemyślenie nowych sposobów kolektywizacji osób sprawnych i niesprawnych oraz form oporu wobec etykietyzacji i wykluczeń ze względu na stan zdrowia, kalectwo, niesprawność (w tym także intelektualną). Przemyślenia te doprowadziły twórców posthumanistycznych studiów o niesprawności do sformułowania ośmiu nie-humanistycznych (DisHuman) zadań:

- krytyczny namysł nad dominującym, humanistycznym znaczeniem tego, kim jest człowiek;

- celebrowanie burzycielskiego potencjału niesprawności jako przeciwwagi dla elitarnych definicji i określeń pojęcia ‘człowiek’;

- potwierdzenie, że bycie uznanym za normalnego, pełnoprawnego człowieka jest istotne, zwłaszcza dla tych ludzi, którym odmawiano tego miana;

- rozpoznanie relacji między niesprawnością a innymi kategoriami tożsamościowymi, które wpływały na włączanie lub wyłączenie określonych osób z elitarnie pojmowanej definicji ‘człowiek’ (grupa społeczna, płeć, orientacja seksualna, pochodzenie etniczne, wiek);

- rozwój teorii, badań, sztuki i aktywizmu, które na nowo formułują rozumienie tego, co to znaczy być człowiekiem z niesprawnościami;

- zachowanie pamięci o zgubnych, duszących ograniczeniach, definiowanych tutaj jako procesy dyskryminacyjne, idealizujące wąską wizję ludzkości i odrzucające bardziej zróżnicowane formy człowieczeństwa;

- promowanie transdyscyplinarnych badań empirycznych i teoretycznych, które przełamują tradycyjne metody badawcze wyznaczone w ramach określonych dyscyplin;

- włączenie nie/sprawności jako zróżnicowanego kompleksu zjawisk w posthumanistyczną politykę afirmatywności^[10].

Badania te obejmują złożoność i wielopoziomowość uprzedzeń, dyskryminacji, dystrybucji

dóbr, uznania, władzy w odniesieniu do wskazanych kategorii. Reflektor kieruje się także na to, jak zagadnienie nie(pełno)sprawności przedstawia się w szeroko rozumianej kulturze. Uznając, że sztuka jest ważnym czynnikiem powielania stereotypów, a jednocześnie ich podważania, kontestowania, proponowania nieoczywistych obrazów podmiotowości, relacji, porządków społecznych itd., uwaga skierowana jest także na to, jak zagadnienie nie(pełno)sprawności przedstawia się w literaturze, filmie, komiksie, sztukach plastycznych.

Hiperwidzialność, hipersprawność

W literackiej i filmowej fantastyce naukowej można odnaleźć zarówno stereotypowe obrazy ludzi z niesprawnościami bazujące na utwierdzonej kulturowo dychotomii: sprawne, rozumiane jako normalne *versus* nie w pełni sprawne, czyli anormalne, jak i takie, które korespondują z krytyczną refleksją na temat kryteriów ustanawiania owej dychotomii. Bez trudu można także znaleźć takie obrazy, w których niesprawność czy „niekompletność fizyczna” w protetycznym uścisku z technologią zyskuje siłę i wzmoczoną sprawność pozwalającą bohaterom lub bohaterkom realizować wyznaczone cele poza ustalonymi normami i rolami słabych, uległych ofiar.

Takim afirmatywnym obrazem niepełnosprawności w *science fiction* będzie np. postać Furiozy z filmu *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: na drodze gniewu*) z 2015 r.^[11] W postapokaliptycznym świecie dotkniętym suszą monopol na wodę przejął tyran otoczony grupą popleczników i wraz z nimi sprawuje pełną kontrolę nad zniewoloną społecznością żyjącą poza murami fortecy. Spod jarzma tyrana uwalnia się Furioza i ucieka wraz z kilkoma kobietami, którym w imperium wyznaczono rolę kochanek

[10] D. Goodley, R. Lawthom, K. Liddiard, K. Runswick-Cole, hasło: *Posthuman Disability and Dishuman Studies*, [w:] *Posthuman Glossary*, red. R. Braidotti, M. Hlavajova, London – New York 2018, s. 345.

[11] *Mad Max: Fury Road*, reż. George Miller, Australia/USA 2015.

hegemonia. Zarówno główna bohaterka, jak i jej antagonistą to postaci niepełnosprawne: ona bez jednej ręki, którą zastępuje mechaniczną protezą, on schorowane i niewydolne fizycznie ciało wspomagane zewnętrznym, bionicznym

[12] Taką figurę cyborgizacji określa się czasami słowem 'lobster' lub 'omar' dla określenia zewnętrznych „wzmocnień” ludzkiego ciała, jak w przypadku szkieleto-skorupy (*powered exoskeleton*) projektowanego dla celów wojskowych. Słowo 'lobster', czyli 'homar', pojawia się w serii opowiadań Bruce'a Sterlinga *The Shaper/Mechanist Universe* dla określenia bohaterów, którzy wzmacniają swoje organizmy nie przez asymilację mechanicznych części, lecz przez zewnętrzne opancerzenie. Słowo 'omar' pojawia się w grze komputerowej *Deus Ex: Invisible War* wydanej w 2003 r., co w tłumaczeniu z jęz. rosyjskiego – omap – również znaczy 'homar'. Tak więc zarówno lobster, jak i omar odnoszą się do tych samych związków między ludzkim organizmem a technologią. Szerzej na ten temat piszę [w:] *Arcy-nie-ludzkie*, s. 7–9 oraz 21–23.

[13] W artykule skupiam się na utworach z anglosaskiego kręgu kulturowego, warto jednak nadmienić, że militarny wydźwięk cyborgizacji, czy technologiczno-ludzkiej relacji w ogóle, wyraźnie wybrzmiewa także w tzw. mechach japońskich (z jęz. japońskiego: *meka*, co tłumaczy się na jęz. angielski jako *mechanical robot*).

[14] Za Mateuszem Wilińskim wskazuję na trzy modele nie(pełno)sprawności: biomedyczny, funkcjonalny i społeczny. Pierwszy odnosi się do ułomności ciała i w tym znaczeniu jawi się jako „upośledzone”, „defekt” nie mieści się bowiem w pojęciu totalnego zdrowia oraz sprawności. W modelu funkcjonalnym akcent przypada na wydajność ciała, z tej perspektywy niepełnosprawność postrzega się jako przeszkodę w codziennym funkcjonowaniu oraz odgrywaniu rozmaitych ról w przestrzeni prywatnej oraz publicznej. Wzorzec społeczny traktuje o społeczno-kulturowych konstruktach niepełnosprawności, sposobach myślenia, mówienia, działania, włączania lub odwrotnie – marginalizowania czy wręcz wykluczania określonych grup. M. Wiliński, *Modele niepełnosprawności: indywidualny – funkcjonalny – społeczny*, [w:] *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczeniami sprawności*, red. A.I. Brzezińska, R. Kaczan, K. Smoczyńska, Warszawa 2010, s. 17–18.

szkieletem (*powered exoskeleton*) oraz systemem sztucznego dotleniania. Jeśli postać tyrana używającego technologii do podniesienia wydolności fizycznej w celu sprawowania władzy (nad własnym ciałem, lecz przede wszystkim nad innymi ludźmi) można wpisać w długi, antropocentryczny, patriarchalny i militarny rodowód cyborgizacji ciała, mający w zachodniej[12] (ale także dalekowschodniej[13]) literaturze oraz filmie długą tradycję, to fizyczna nieśprawność Furiozy odpowiada raczej modelowi posthumanistycznemu. Kobieta przeciwstawia się zastanemu porządkowi społecznemu i reglamentowanej dystrybucji dóbr, głównie wody, co wiązać można zarówno z posthumanistyczną analizą różnych przejawów antropocenu, jak również kapitalocenu; to postać silna, waleczna, z wyraźnymi cechami przywódczymi, ale bez zapędów w kierunku sprawowania totalitarnej władzy, lecz raczej kierująca się ku wspólnotowości, co widać w wielu scenach, a zwłaszcza pod koniec filmu, gdy udostępnia wodę wszystkim ludziom; to postać kobieca, niby niepełnosprawna, a jednak – m.in. za sprawą protezy ręki – bardzo sprawna fizycznie, funkcjonalnie i społecznie[14], co można odnieść do ludzko-technologicznej wizji cyborgizacji Haraway i wspólnych powiązań posthumanizmu ze studiami o niepełnosprawności wskazanymi przez Braidotti oraz Nayara.

W produkcji nie brakuje postapokaliptycznych odniesień ekologicznych: sceny podziału społecznego (ci, którzy mają dostęp do dóbr naturalnych, i ci, którzy ich nie mają), ujęcia, w których ukazano obszary wyludnione, pozbawione wszelkiej flory i fauny, czy ciemne, przynębiające obrazy umarłej ziemi (w domyśle: całej planety). Właśnie w tej postapokaliptycznej scenografii toczą się losy nie(pełno)sprawnych bohaterów. Obydwie zantagonizowane postaci używają technologii, choć każde z nich z innych pobudek. Film, poprzez postać Furiozy, promuje posthumanistyczną wizję człowieka, albo inaczej: wpisuje się w koncepcję hybrydycznej podmiotowości, nie jest jednak pozbawiony wad czy „sztafpowych klisz”. Z jednej strony, tyrana powieła utwierdzony

w kinie obraz osoby z niesprawnościami jako agresywnej, a przez to groźnej, niebezpiecznej; z drugiej, postać kobieca sprawnie władająca protezą jawi się jako heroina, superbohaterka. Podobny obraz heroiny-cyborga zobaczymy w cyberpunkowej mandze *Battle Angel Alita* autorstwa Yukito Kishiro^[15] oraz jej filmowych adaptacjach^[16] (w których również pozytywnej bohaterce przeciwstawiono scyborgizowane, używające wyjątkowych protez negatywne postacie). Niezależnie od tego, czy niepełnosprawnymi, czy też z różnych powodów okaleczonymi bohaterami są męskie (np. tytułowa postać z filmu *RoboCop*) czy żeńskie postaci (wymieniona wcześniej Furioza) używające technologii, manifestowane są ich nadludzkie siły oraz możliwości.

Problem z takim ujęciem nie(pełno)sprawności polega na tym, że na pierwszy plan wysuwa się idealistyczna koncepcja różnorodności, przekraczania konwencjonalnej wizji podmiotowości przy jednoczesnym ignorowaniu problemów, z którymi spotykają się osoby z różnymi niesprawnościami. Jak zauważa Allan:

Chociaż dla wielu osób z niesprawnościami dostęp do technologii jest niezbędny i [niesprawni – przyp. G.G.] polegają na niej, aby funkcjonować na tyle niezależnie, na ile jest to tylko możliwe i utrzymać życie, to przykłady [SF – przyp. G.G.] ignorują ich zmagania z instytucjonalną marginalizacją oraz ograniczeniami medycznymi. Tak zwanym czasami postludzkiem ciałom nie zaoferowano struktur pozwalających na samodzielne określenie sposobów funkcjonowania i muszą one/ oni walczyć z wieloma barierami, zarówno natury fizycznej, jak i kulturowej, na które napotykać w codziennym życiu. Dlatego zanim zasugerujemy jakieś sposoby przekroczenia czy wyjścia poza „normalne” ludzkie wcielenie, powinniśmy najpierw uważnie przyrzeć się niesprawnemu ciału jako przede wszystkim ciału ludzkiemu^[17].

Ciału choremu, niesprawnemu, okaleczonemu itd. W literackiej i filmowej *science fiction* osób z różnymi niesprawnościami znajdziemy wiele. Przedstawienia te często zostają wpisane w określone scenariusze przyszłości i modele społeczeństwa jutra. Można je pogrupować według następujących kategorii: hiperwidocz-

ność^[18] połączona z niezwykleymi zdolnościami protetycznych ciał, wyleczenie ułomności, eliminacja, bioróżnorodność. Hiperwidoczność połączona z nadzwyczajnymi możliwościami fizycznymi ujawnia się np. w analizowanym wyżej filmie *Mad Max: droga gniewu*, w którym Furioza i jej antagonistą dysponują protezami podnoszącymi sprawność fizyczną. Związek między protetyką i nie(pełno)sprawnością – zwłaszcza w przypadku głównej bohaterki – jest oczywisty i hiperwidoczny.

Chociaż w pozafilmowym świecie pytań dotyczących protetyki jest wiele (np. na ile jest ona narzędziem normalizacji społeczeństwa, dopasowywania niesprawnych do normy wyznaczonej przez pełnosprawność, czy też na ile jest użyteczna dla kapitalistycznego systemu chcącego widzieć wszystkich ludzi jako sprawnych, a więc wydajnie pracujących), to zauważyć trzeba, że w istotny sposób zmienia

[15] Seria publikowana była w latach 1991–1995 w czasopiśmie „Business Jump” wydawnictwa Shūeisha.

[16] Miniserial anime *Gunnm*, Japonia 1993; *Alita: Battle Angel*, reż. Robert Rodriguez, Argentyna/Kanada/USA 2019.

[17] K. Allan, op. cit., s. 11–12.

[18] Taki obraz niepełnosprawności w *science fiction* można uznać za odzwierciedlenie określonych postaw społecznych. Jak czytamy we wprowadzeniu do *Niezwykłych ciał*, niepełnosprawność została pochwycona w swoisty kłincz, czyni się ją niewidoczną bądź zdecydowanie odwrotnie – hiperwidoczną. „Niewidoczność oznacza tutaj przede wszystkim brak uznania osób z niepełnosprawnościami za pełnoprawne podmioty mogące na równi z innymi współtworzyć przestrzeń publiczną [...]. Hiperwidoczność oznacza z kolei proces percepcyjny, w wyniku którego osoba z niepełnosprawnością – jeśli już pojawi się w sferze publicznej – poddawana jest natychmiastowej kategoryzacji warunkowanej istnieniem szeregu stereotypów dotyczących niepełnosprawności. Hiperwidoczność wiąże się również z tym, że przesłania ona wszelkie inne cechy, stając się podstawą definicji jednostki w oczach społeczeństwa”. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, *Wprowadzenie*, [w:] R. Garland-Thomson, op. cit., s. 8–9.

ona sposób funkcjonowania osób z różnymi dysfunkcjami fizycznymi. W gruncie rzeczy jest to także pytanie o to, kogo uznajemy za człowieka, czy też, co to znaczy być człowiekiem. Dość wspomnieć o głośnym przypadku Oscara Pistoriusa biegającego na protezach nóg z włókna węglowego, który postanowił wziąć udział w Igrzyskach Olimpijskich w Pekinie w 2008 r. na równych prawach z pełnosprawnymi sportowcami. Jego wniosek rozważany był przez Trybunał Arbitrażowy Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, a główny dylemat nie dotyczył tego, czy Pistorius poradzi sobie na bieżni, lecz tego, czy protezy nie dadzą mu przewagi nad pozostałymi zawodnikami. Paradoksalnie, nie(pełno)sprawność, która najczęściej skazuje ludzi na różne formy wykluczenia, w tym przypadku, gdy człowiek usprawnił swe funkcjonowanie poprzez połączenie z rzeczą – protezą, stała się powodem dyskusji, czy być może nie zachodzi tu problem deprecjonowania pełnosprawnych. Poczucie niesprawiedliwości, które odczuwali niektórzy ludzie po dopuszczeniu lekkoatlety do zawodów, wynikało z wrażenia, że ściganie się z Pistoriusem było w pewnym sensie ściganie się z kimś, kto nie do końca jest człowiekiem, lub wręcz przeciwnie – jest nadczłowiekiem.

Hiperwidoczność i wyjątkowe zdolności osób korzystających z protez obecne w wielu utworach *science fiction* uznać można za popkulturę próbę osławiania „różnych wersji człowieka”, gdy choroba lub kalectwo nie musi od razu przesądzać o statucie nie(pełno)sprawnego jako ofiary. Literackim przykładem tak rozumianej hiperwidoczności i sukcesu osoby

nie(pełno)sprawnej będzie opowiadanie łączące cechy *science fiction* i kryminału *Tango Charlie and Foxtrot Romeo* autorstwa Johna Varleya z 1986 r. Jedną z bohaterek to Megan Galloway, dziennikarka i gwiazda mediów, która niegdyś, po wypadku, w wyniku którego złamała kręgosłup, poruszała się na wózku inwalidzkim, a następnie zdecydowała się na użycie eksperymentalnej technologii – bionicznego, lekkiego, złocistego szkieletu umożliwiającego chodzenie. Wynalazek ten daje bohaterce nowe siły fizyczne, a jednocześnie wpływa na wyostrenie oraz rozwój nowych talentów: „Dziwnym produktem ubocznym używania egzozszkieletu był rozwój umiejętności umożliwiający osiągnięcie doskonałości w nowej technice rozpoznawania i nagrywania emocji” [19]. Połączenie biologicznego ciała z protezą sprawia, że osoby z niesprawnościami zaczęły wykazywać cechy cenione społecznie, których nie posiada pełnosprawna większość – cechy, które zapewniają Megan bogactwo i sławę. Bohaterka wykorzystuje zgromadzone fundusze na neurologiczną operację, po której odzyskuje fizyczną sprawność i nie musi już nosić technologicznego kręgosłupa, pozostawia jednak po nim „pamiątkę” – tatuaż podkreślający, że niegdyś jej ciało musiało być wspomagane przez protezę.

Oprócz kwestionowania stereotypowo negatywnych konceptualizacji nie(pełno)sprawności oraz wyjścia poza obraz niesprawnego ciała jako synonimu mniejszych zdolności czy umiejętności pojawia się w utworze ciekawe spojrzenie na organizm bohaterki. Nawet po neurologicznej operacji status Megan pozostaje niejednoznaczny (jest w pełni sprawna, czy nadal – na poziomie ontologicznym – niepełnosprawna, chociaż „wyleczona”?). Badacze obrazów fizycznej niesprawności w literaturze, filmie, jak i innych tekstach kultury, wskazują na przytłaczająco negatywną konceptualizację ciał odbiegających od normy, jawiących się jako: dziwne, ułomne, dewiacyjne, monstrualne [20]. Historia Megan z *Tango Charlie and Foxtrot Romeo* oferuje alternatywny sposób ujęcia fizycznej różnicy – niepełnosprawnego ciała nie przedstawiono jako dewiacji, ułomności [21],

[19] J. Varley, *Tango Charlie and Foxtrot Romeo*, [w:] *The John Varley Reader: Thirty Years of Short Fiction*, New York 2004, s. 380.

[20] Zob. R. Garland-Thomson, op. cit., s. 38–43; w polskiej refleksji traktuje o tym np. monografia: A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, wyd. 2, Gdańsk 2019.

[21] Por. R. Cheyne, *Freaks and Extraordinary Bodies: Disability as Generic Marker in John Varley's "Tango Charlie and Foxtrot Romeo"*, [w:] *Disability in Science Fiction...*, s. 36–41.

lecz jako niezwykłość, czy nad_zwyczajność, przy czym różniące się od normy nacechowano pozytywnie, a nie negatywnie. Ciało protagonistki wyposażone w zewnętrzny szkielet, a także bez niego (zarówno, gdy jeździ na wózku, jaki i później, gdy przywdziewa biotechnologiczny płaszcz, a po neurologicznej operacji nie korzysta już nawet z *exoskeleton*'a) jawi się właśnie jako niezwykle, wyjątkowe. Bohaterka, nawet po operacji przywracającej fizyczną sprawność, zachowuje na skórze – w formie tatuażu – zarys bionicznego szkieletu, który zaświadcza o niezwykłości jej ciała i tożsamości. Megan nie ukrywa, lecz podkreśla swą niezwykłość, nad_zwyczajność. Ten obraz, bardzo istotny z perspektywy krytycznego posthumanizmu i ekokrytyki, powróci, gdy mowa będzie o nie(pełno)sprawności jako bioróżnorodności.

Pokonać niepełnosprawność

Jak pisałam wyżej, literackie i filmowe obrazy nie(pełno)sprawności można pogrupować według określonych schematów: hiperwidoczność połączona z niezwykłymi zdolnościami protetycznych ciał, wyleczenie ułomności, eliminacja, bioróżnorodność. Jeśli główna bohaterka filmu *Mad Max: droga gniewu* i protagonistka z literackiego utworu *Tango Charlie and Foxtrot Romeo* reprezentują pierwszy schemat, to bohaterowie z *Gwiezdných wojen* odsłaniają medyczny model utopii. W tej wizji przyszłości niepełnosprawność jawi się jako zagrożenie, okaleczone w walce ciała należy więc w mgnieniu oka wyleczyć, lub uzupełnić funkcjonalną protezę[22]. W militarno-kapitacentrycznym modelu niepełnosprawne ciała należy uczynić sprawnymi, wydajnymi i użytecznymi, by mogły działać w imię państwa/organizacji/misji, jak w filmie *Kod nieśmiertelności* z 2011 r., którego główny bohater, pozbawiony kończyn i dużej części korpusu, wielokrotnie wciela się (wirtualnie, mentalnie) w swoje *alter ego*: pełnoczłonkowe, czujące i zwinne ciało umożliwiające mu udział w misjach wojskowych – w których właściwie nie chce brać udziału. Ten medyczno-techno-społeczny, w gruncie rzeczy kapitalocentryczny model (chodzi o przydat-

ność i wydajność ciała) ma jeszcze jeden wariant – bardzo mocno osadzony w wizjach idealnego państwa/narodu/korporacji... Pojawia się m.in. w filmie *Gattaca*[23], w którym dwóch bohaterów udaje, że nie są tymi, którymi są, by dowieść swą wartość. Jakkolwiek pogmatwana jest ta argumentacja, to dobrze obrazuje kwestię normy i normalizacji, a w węższym ujęciu – postreganie sprawności i nie(pełno)sprawności.

Akcja filmu rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, gdy rozwój genetyki sprawił, że stała się podstawą segregacji ludzi i wyznaczania ich przynależności klasowej. Osoby spłodzone w naturalny sposób, bez wcześniejszego zaprogramowania mającego na celu eliminację wad fizycznych oraz intelektualnych, mają nikłe szanse na dobre życie, te zaprojektowane już na etapie przedembrionalnym zyskują o wiele większe możliwości. Są wzmacniane, ale także weryfikowane i rozliczane przez skrupulatny system urzędniczo-technologiczny. Film skupia się na tym, jak społecznie konstruuje się normę człowieczeństwa i jak normalizuje się ciała ze względu na cechy fizyczne oraz stan zdrowia.

Główny bohater *Gattaca*, Vincent został poczęty w sposób naturalny, jego młodszy brat już nie. To od początku daje im różne perspektywy życiowe. Młodszy brat podąża wybraną ścieżką i zostaje inspektorem policji, starszy chłopak, marząc o zawodzie astronauty i podróży w kosmos, ucieka się do oszustwa – przybiera tożsamość sportowca o idealnym genotypie, Jerome, który w wyniku wypadku nie może chodzić. Mężczyźni zawierają pakt: Jerome użycza partnerowi swej tożsamości oraz dostarcza mu biologiczne próbki, dzięki którym Vincent może oszukać system segregowania ludzi, w zamian zapewniając towarzysowi utrzymanie na wysokim poziomie. Każdy z mężczyzn – choć w inny sposób – stara się dowieść swej (pełno)sprawności: Vincent ma-

[22] Szczegółową analizę obrazu niepełnosprawności w cyklu *Gwiezdných wojen* przedstawił: Ralph Covino, *Star Wars, Limb Loss, and What it Means to Be Human*, [w:] *Disability in Science Fiction...*, s. 103–113.

[23] *Gattaca*, reż. Andrew Niccol, USA 1997.

jący problemy z wydolnością serca, podejmuje olbrzymi wysiłek fizyczny i intelektualny, by sprostać wymogom pracy w Gattace, z kolei Jerome poruszający się na wózku inwalidzkim stara się zachować pozycję pełnoprawnego obywatela, wysoki status społeczny oraz finansowy. Jeden ukrywa nieidealne geny, drugi kalectwo. W perfekcyjnym świecie Gattaki nie ma miejsca dla takich osób. Kwestia eugeniki wybrzmiewa wyraźnie w scenie, w której Vincent skrupulatnie czyści stanowisko pracy, by nikt nie mógł zebrać jego materiału genetycznego, a co za tym idzie – zdemaskować go. Gdy przełożony chwali go za porządek na biurku, mężczyzna odpowiada: „Mówią, że czystość zbliża nas do Boga”. Choć rozmowa dotyczy porządku na biurku, to widz nie ma wątpliwości, że *de facto* chodzi o czystość genetyczną. Pod tym względem znamienne jest także drugie imię Jerome’a – Eugene, co bezpośrednio nawiązuje do terminu ‘eugenika’ (z jęz. starogreckiego εὐγενής, eugenes, „dobrze urodzony”). W Gattace najważniejsze jest właśnie to, by należeć do grupy „dobrze urodzonych”, nieskażonych żadnymi dysfunkcjami czy chorobami. Obsesja na tym punkcie każe ludziom sprawdzać się nawzajem, szpiegować, tropić ewentualne odstępstwa od doskonałości. Tę obsesję widać w postawie pracownicy Gattaki, Irene, która potajemnie sprawdza Vincenta pod względem genetycznym, a gdy później odkrywa, że jej kochanek nie należy do grupy „dobrze urodzonych”, wpada w rozpacz i złość. W odpowiedzi słyszy od mężczyzny: „Kazano Ci szukać wad tak wytrwale, że niczego poza nimi nie widzisz”. Wypowiedź tę można uznać za sprzeciw bohatera nie tylko wobec opresyjnego systemu biopolitycznego, lecz także wobec normatywności, gdy każda osoba niespełniająca standardu normy jawi się

jako ktoś gorszy, degenerat – tak w nomenklaturze Gattaki określano tych, którzy urodzili się w sposób naturalny i nie mogli szczyścić się idealnym ciałem. Na przeciwnym biegunie tak rozumianej normatywności postawić możemy inkluzywną bioróżnorodność.

Bioróżnorodność

Myślenie o nie(pełno)sprawności w kategoriach bioróżnorodności to stosunkowo nowy, ponieważ rozwijający się od pierwszej dekady XXI w., koncept wywodzący się z ekokrytyki. Jak pisze polska badaczka:

Punktami spłotu ekokrytyki jako dyscypliny wiedzy oraz studiów o niepełnosprawności jest namysł nad różnymi sposobami ludzkiego doświadczania przestrzeni i środowiska oraz praktykami normatywizującymi zarówno ludzkie ciało, jak i jego otoczenie – w tym też to określane jako „naturalne”[24].

Zdrowska, za innymi badaczami, wskazuje, że z perspektywy ekokrytycznej bioróżnorodność postrzegana jako wartość zasługuje na zachowanie i pielęgnowanie – zarówno w przyrodzie, jak i ludzkiej populacji[25]. W tym ujęciu medycynę i protetykę ukierunkowane na „naprawianie”, „przywracanie do normalności” postrzegać można jako formę naruszania i ograniczania ludzkiej bioróżnorodności. Taki wydzźwięk pojawia się np. w niektórych grupach kultury Głuchych wobec implantacji ślimakowej[26]. Jedna z członkiń tej społeczności nazwała urządzenie „złą protezą”, uznała, iż jest „sztuczne”, „niszczące naturalność”, zabieg określiła jako „zakneblowanie elektryczności do mózgu”, „ostateczne rozwiązanie”, a rezultat jako „podwójne kalectwo”, „podwójną odpowiedzialność”, „podwójną pracę”, „podwójną rehabilitację”, „niby-wyleczenie”[27]. Z tej perspektywy tzw. przywracanie do normalności postrzegać można jako działania opresyjne, natomiast akceptację czy wręcz celebrowanie odmienności, niezwykłości/nadzwyczajności ciał z różnymi niesprawnościami (jak ujmuje to m.in. Rosemarie Garland-Thomson) w zakresie motoryki, percepcji czy emocjonalności postrzegać jako wzmocnienie bioróżnorodności. Standaryza-

[24] M. Zdrowska, op. cit., s. 258.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem, s. 258–259.

[27] W. Potrzebka et al., *Implantacja ślimakowa z perspektywy krytycznej*, [w:] *Kulturowe oraz społeczne aspekty zdrowia i obrazu ciała*, red. K. Bargiel-Matusiewicz, P. Tomaszewski, E. Pisuła, Warszawa 2015, s. 72.

cja bowiem, pozornie korzystna i efektywna, w długim okresie trwania przeradza się raczej w monopolityczną populację podatną na patologiczne zmiany – jak wyraziście ukazano to w filmie *Gattaca*. „Dlatego też – konkluduje Zdrodowska – niepełnosprawność, rozumiana jako niejednorodność, powinna być przedmiotem opieki i wsparcia, a nawet celebracji, tak jak różnorodność w przyrodzie” [28].

Fantastyczne narracje i obrazy zawarte w *science fiction* oraz *fantasy*, pozwalają wyjść poza konwencjonalne postrzeganie niesprawności jako odstępstwa od normy, potworności i rozważać nowe możliwości ujęcia tej kondycji. Jedną ze ścieżek, o której wspomniano wyżej, jest pokazanie niesprawnego ciała takim, jakie jest, z uznaniem jego inności, bez piętnującego wydzwiku – jak np. w scenie z filmu *1000 lat po Ziemi* z 2013 r. [29], w której jeden z głównych bohaterów, generał Cypher Raige, przed wyprawą w kosmiczną misję żegna się z żołnierzami, pośród których znajduje się niepełnosprawny weteran wojenny. Mimo iż akcja tego niezbyt wyrafinowanego filmu dzieje się w odległej przyszłości, w której osiągnięto bardzo wysoki poziom rozwoju technologicznego, to mężczyznę przedstawiono bez kuł, protez czy elektronicznych udoskonaleń – widać, że w tym stanie poruszanie się na jednej nodze czy choćby wstanie z krzesła to dla niego duży wysiłek. W trwającej niespełna minutę scenie dzieje się bardzo wiele: generał odnosi się do kolegi z szacunkiem, inni żołnierze pomagają mu wstać z krzesła i wspólnie oddają honory zwierzchnikowi, a on im. W pewnym sensie ta krótka scena realizuje kierunek wskazany przez Zdrodowską, zgodnie z którym – powtórzmy to jeszcze raz – „niepełnosprawność, rozumiana jako niejednorodność, powinna być przedmiotem opieki i wsparcia, a nawet celebracji”.

W futurologicznych wizjach częściej mamy do czynienia z ciałami protetycznymi, jednak i tutaj można podać ciekawe przykłady niejednorodności, jej afirmacji oraz celebracji. Gdy mówimy o ciałach protetycznych, najczęściej pierwsze skojarzenie dotyczy immersji biolo-

gicznego ciała i jego technologicznych przedłużeń. Można na tę kwestię spojrzeć jednak nie tylko przez pryzmat antropologii cyborgów oraz transhumanizmu, lecz także poprzez krytyczny posthumanizm, ekokrytykę oraz relacje sympojetyczne. Te ostatnie, za Donną J. Haraway, rozumieć należy jako „robić z”:

Nic nie tworzy się samodzielnie; nic tak naprawdę nie jest autopojetyczne ani samoorganizujące. [...] *Sympoiesis* to właściwe słowo dla złożonych, dynamicznych, elastycznych, relacyjnych, temporalnych systemów. To termin dla określenia świata z, w towarzystwie. *Sympoiesis* obejmuje *autopoiesis* i generatywnie rozwija oraz rozszerza je [30].

Innymi słowy – model ten skłania do postrzegania relacji między różnorodnymi organizmami, jak i nimi oraz nieżywymi (wy)tworami jako sieć wielostronnych relacji, które nie mają stałego charakteru, lecz funkcjonują ze sobą, obok siebie, w sobie, dzięki sobie, nawzajem stwarzając (ale także niszcząc) warunki do wzajemnego funkcjonowania. Koalicje, przetasowania, zerwania mają charakter zmienny, dynamiczny i sytuują się na różnych poziomach.

Wymienione wyżej narzędzia wydają się adekwatne do analizy takich utworów, w których protetyczność nie ujawnia się wprost czy nie tylko jako połączenie technologii z ludzkim organizmem, lecz ukazuje wielorakie połączenia, przełączenia i usieciowienia między ludzkiemi, technologicznymi, zwierzęcymi, roślinnymi aktantami. Jako przykład niech posłuży film *Avatar* z 2009 r. [31], w którym protetyczność odsłania się w inny sposób niż w omawianym wyżej filmie *Mad Max: droga gniewu* czy literackim utworze *Tango Charlie and Foxtrot Romeo*. Chociaż film Camerona nie jest wolny od stereotypowych obrazów zantagonizowanych bohaterów (np. brutalni, chciwi, podstępni ko-

[28] M. Zdrodowska, op. cit., s. 259.

[29] *1000 lat po Ziemi*, reż. M. Night Shyamalan, USA 2013.

[30] D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham – London 2016, s. 58.

[31] *Avatar*, reż. James Cameron, USA/Wielka Brytania 2009.

lonizatorzy *versus* empatyczni tubylcy fikcyjnej krainy) i dualistyczno-wartościujących klisz (np. zło, oparte na technologii, podboju oraz wyzysku cywilizacyjnym *versus* „dziewicza”, łagodna, idylliczna natura), tradycyjnie akceptowalnych, heteronormatywnych relacji płciowo-seksualnych (związek Jake’a Sully’ego i Neytiri, który *notabene* powielił popkulturowy obraz miłości białego mężczyzny-przybysza i tubylczej księżniczki Pocahontas), a fabułę oparto na konflikcie oraz sztampowej konwencji walki dobra ze złem, to znaleźć tu można kilka ciekawych rozwiązań czy ujęć więzi sympojetycznych oraz protetyczności. Obie te kategorie są zresztą w filmie wyraźnie splecione ze sobą.

Akcja *Avatara* toczy się na fikcyjnej planecie Pandora, na którą z Ziemi przybywają ludzie w celu wydobycia niezmiernie cennego minerału. Natrafiają na opór tubylców zwanych Na’vi, a zwłaszcza jednego z klanów, którego życie toczy się wokół gigantycznego drzewa rosnącego nad jednym z najbogatszych złóż poszukiwanego minerału. Na planetę przybywa były żołnierz piechoty morskiej, Jake Sully, który wskutek wypadku podczas służby wojskowej został częściowo sparaliżowany, porusza się więc na wózku inwalidzkim. Na Pandorze ma zastąpić swego brata bliźniaka – naukowca, który zginął – w programie avatar. Polega on na hodowli hybrydowych ciał powstających z połączenia DNA ludzi i humanoidalnych Na’vi, a następnie ludzka jaźń przenoszona zostaje do owego avatara, w wyniku czego człowiek funkcjonuje i doświadcza życia w świecie Na’vi, podczas gdy jego ludzkie ciało sprzed zabiegu zostaje „zaparkowane” gdzieś indziej. Zadanie głównego bohatera polega na przekonaniu Omaticaya – jednego z klanów Na’vi – do zaniechania ochrony świętego drzewa i opuszczenia zamieszkiwanych terenów, by przybysze mogli podjąć eksplorację ziemi. Od tego momentu losy Jake’a Sully’ego, jako byłego żołnierza piechoty morskiej, jako avatara oraz jako osoby nie(pełno)sprawnej, splatają się z życiem mieszkańców Pandory i przechodzą kilka faz: naukę życia w hybrydowym ciele oraz funkcjonowania w przyrodzie na planecie; próbę negocjacji

między dwoma światami i rasami; moralne opowiedzenie się po jednej stronie; moralne i fizyczne odłączenie od dawnego życia oraz norm, powinności, aspiracji, interesów panujących w polityczno-korporacyjnym świecie, w którym wcześniej funkcjonował.

Pozycja Jake’a w bazie wojskowej, laboratorium i wśród społeczności Omaticaya od początku zostaje określona przez jego dysfunkcję fizyczną. Choć w filmie nie podano wprost, że częściowo sparaliżowane ciało uniemożliwia mu dalszą karierę wojskową, to jednak już w jednej z początkowych scen, gdy bohater przybywa do bazy, inni żołnierze określają go pogardliwie: „sprawnym inaczej”, „świeżym mięskiem” (w anglojęzycznej wersji filmu „meals on wheels”, „that is just wrong”), także w drugiej części filmu, w sytuacji konfliktu Jake’a z wojskowym zwierzchnikiem, protagonista nazwany zostaje „mięsem”. Określenia wyraźnie podszyte ableizmem zanurzone są w stereotypie nie(pełno)sprawności jako stanu anormalnego, w którym cielesna odmienność traktowana jest jako coś trudnego czy wręcz niemożliwego do zaakceptowania. Choć inne grupy w bazie, z którymi bohater musi się zintegrować, nie dyskryminują go z powodu poruszania się na wózku, to w pewnym sensie również nie akceptują jego nienormatywnej obecności czy bycia „nie na miejscu”. Tak wygląda to początkowo w laboratorium, do którego skierowano Jake’a, gdzie ma zastąpić zabitego brata bliźniaka w misji avatar. Choć bliskie pokrewieństwo umożliwi kontynuowanie eksperymentu polegającego na połączeniu DNA człowieka i przedstawiciela Na’vi, to brak wykształcenia naukowego Jake’a skłania pracowników laboratorium do założenia, że nie jest on wystarczająco inteligentny, by sprostać zadaniu. Tak więc w kręgu zarówno wojskowym, jak i naukowym, Jake jest „nie na miejscu”, tyle że w pierwszym ze względu na paraliż dolnych partii ciała, w drugim ze względu na założenie naukowców o niższej inteligencji nowego współpracownika (co pośrednio można odnieść do stereotypu automatycznego łączenia niesprawności fizycznej z niesprawnościami in-

telektualnymi, społecznymi, funkcjonalnymi). Także w społeczności Na'vi ciało Jake'a jawi się jako problematyczne – i przynajmniej na początku – niegodne zaufania. Awatary – mimo iż fizycznie przypominają humanoidalnych mieszkańców Pandory – wydzielają inny zapach niż autochtoniczna społeczność Na'vi, mają problemy z koordynacją ruchów i poruszaniem się na niezemskiej planecie, a to sytuuje Jake'a poza normą pełnosprawności w świecie, do którego przybył. Punktem wyjścia sytuacji bohatera uczyniono więc „bycie nie u siebie”, ale także „nie w swoim ciele”.

To „poza”, „nie u siebie”, „nie w swoim ciele”, nieprzynależność do światów, grup, norm staje się w dalszej części atutem bohatera. Wózek inwalidzki to pierwsza proteza, na której opiera się Jake, a niedługo później rolę tę przejmuje awatar. Praca nad nowym sposobem funkcjonowania na Pandorze uczy Jake'a, że sprawność fizyczną osiągnąć można odrzucając koncept indywidualnego, sprawnego ciała w pełni władającego wszystkimi kończynami na rzecz protetycznych związków z innymi ciałami. Mężczyzna poprzez asymilację z innymi gatunkami: najpierw poprzez połączenie swego DNA z Na'vi, potem za sprawą zacieśnienia więzi ze zwierzętami, takimi jak ikran i toruk macto zaczyna funkcjonować poza koncepcją indywidualnej, jednostkowej podmiotowości oddzielonej od innych bytów. Połączenie z innymi ciałami przeobraża niesprawność fizyczną Jake'a w niezmiernie sprawny sposób funkcjonowania.

Ten rodzaj protetyczno-biologicznych relacji stoi w kontraście do protetyczno-technologicznych przedłużeń ciał używanych przez żołnierzy przybyłych z Ziemi. Maski gazowe, broń, wyrafinowany kombinezon bojowy pułkownika Milesa Quaritcha traktować należy jako kolejną odsłonę militarnego rodowodu cyborgizacji w wydaniu naukowców Clynesa i Kline'a oraz utwierdzonych obrazach literacko-filmowej *science fiction*. Dość wspomnieć o powieści *Człowiek Plus* Frederika Pohla z 1975 r. (polskie wydanie w 1986 r.), w której protagonista zostaje poddany cyborgizacji, by

mógł żyć na Marsie, a później kolonizuje planetę i emancypuje się od społeczności ludzkiej, a także o rozmaitych opalizacjach ludzko-technicznej imersji do celów wojskowych, od bohaterów zasilanych bionicznymi szkieletami z powieści *Wieczna wojna* Joego Williama Haldemana z 1974 r. (polskie wydanie w 1995 r.) po policjanta-cyborga z filmu *RoboCop* w reżyserii Paula Verhoevena z 1987 r. Rozciągając te obrazy poza anglosaski krąg kulturowy, zauważyć można także wyraźną analogię między pułkownikiem Quaritchem spajającym ruchy swego ciała z olbrzymią militarną maszyną a obrazami pilotów kierujących humanoidalnymi robotami bojowymi w japońskich mechach (*meka*, *mechanical robot*)[32]. W filmie *Avatar* tak rozumiana protetyczność jawi się jako problematyczna, ponieważ przemienia ciało w maszynę do zabijania. Ta koncepcja protetyczności stoi w kontrze do wizji relacyjności i połączeń międzycieleśnych hołubionych przez społeczność Na'vi. W tym ujęciu sensem protetyczności jest harmonia oparta na imersji i introjeksji żywych organizmów, a nie konflikt wykorzystujący technologię do kolonizacyjnych celów.

Rodzaj protetyczności, który wybrał główny bohater filmu, zasadniczo różni się od tego, który przyjęli inni ziemianie lądujący na Pandorze. Na kierunek, w którym podąża Jake, niewątpliwie wpływ ma to, że nigdzie nie jest „u siebie” ani „w swoim ciele”, nie podąża więc utartymi szlakami, które mogłyby stanowić dla niego punkt oparcia, lecz intuicyjnie szuka nowego odniesienia. Na Pandorze znajduje je w wielogatunkowo-protetycznych relacjach: między ludźmi a społecznością Na'vi, w relacjach ze zwierzętami, w połączeniu z roślinami (przede wszystkim ze świętym drzewem dusz), a szerzej z rozbudowaną siecią wielorakich powiązań, zależności, gościnności wielorodzajowej oraz

[32] Na przykład w serialu anime: *Mazinger Z*, studio Toei Animation 1972–1974 (na podstawie mangi, którą napisał i zilustrował Go Nagai), w mandze: Masamune Shirow, *Appleseed*, Tokio: Kōdansha 1985–1989, w grze *Shogo: Mobile Armor Division*, wydawca: Monolith Productions 1998.

wielogatunkowej. Ten rodzaj ekologicznych powiązań na Pandorze stoi w radykalnym kontraście do idei solo-organizmu i jednostkowej jaźni, do czego przyzwyczaiła nas koncepcja indywidualizmu oraz antropocentryzmu. W filmie pulsujący organizm planety łączy silne relacje z różnymi bytami i to właśnie dzięki tym powiązaniom toczy się wielogatunkowe oraz międzygatunkowe życie. Jake w sprawozdaniu z postępów asymilacji na Pandorze wskazuje, że jedną z ważniejszych lekcji było zrozumienie związków łączących Na'vi z lasem, a jego przewodniczka, Neytiri, mówi o sieci energii, która przepływa przez wszystkie żywe istoty. Zniszczenie jednego elementu czy węzła w istotny sposób narusza harmonijne funkcjonowanie innych organizmów. Naukowiec, Grace Augustine, dostrzegając te zależności, próbuje przeciwdziałać wycięciu świętego drzewa dusz i tłumaczy: „To jest coś wymiernego, to element lasu. Sądzimy, że istnieją elektrochemiczne połączenia między korzeniami drzew, coś na kształt synaps w neuronach. Każde z drzew ma 10 tysięcy połączeń z sąsiadami. Drzew na Pandorze jest 10 do potęgi dwunastej. Więcej połączeń niż w ludzkim mózgu. To sieć, globalna sieć, do której Na'vi mają dostęp. Mogą wysyłać dane, wspomnienia, w miejsca, jakie właśnie zniszczyliście”. Doświadczenia społeczności Na'vi jako części dynamicznej sieci powiązań definiują ich kulturę na poziomie filozoficznym i fizycznym – do łączenia się z organizmami zwierzęcymi i roślinnymi używają warkoczy zakończonych włóknami. Dzięki nim zyskują

[33] L. McReynolds, *Animal and Alien Bodies as Prostheses: Reframing Disability in "Avatar" and "Train Your Dragon Leigha"*, [w:] *Disability in Science Fiction...*, s. 121.

[34] Ibidem.

[35] Holobiont – termin użyty przez Lynn Margulis w 1991 r. Według badaczki wszelkie związki między osobnikami różnych gatunków przez większość życia opierają się na symbiozie, tworząc dynamiczne, zmienne przymierza. Koncepcję przedstawiono w publikacji: *Symbiosis as a source of evolutionary innovation: Speciation and morphogenesis*, red. L. Margulis, R. Fester, Cambridge 1991.

dostęp do globalnej ekosieci Pandory. Leigha McReynolds, analizując ten film, stawia tezę:

Rdzenne ciała Pandory, flora i fauna, istnieją jako połączona sieć, w wyniku czego styl życia Na'vi opiera się na modelu protetycznym. Chociaż w filmie nie wyjaśniono tego dokładnie, to możemy założyć, że odkąd Na'vi ewoluowali w kierunku tworzenia globalnej sieci, to łączność ta stała się niezbędna do ich przetrwania jako gatunku (i odwrotnie, ich przetrwanie okazuje się niezbędne do istnienia życia na Pandorze)[33].

Jednocześnie badaczka, uznając protetyczność za model organizacji życia na Pandorze, interpretuje uratowanie społeczności Na'vi i planety przez Jake'a „nie jako wynik wrodzonej zdolności, czy wyjątkowości, lecz jako zdolność do angażowania się w relacje protetyczne i gotowość do przedefiniowania siebie, swojego ciała, poprzez połączenie z planetą Pandora oraz jej fauną”[34].

To, co McReynolds określa protetycznością, w terminologii posthumanizmu można ująć jako relację sympojetyczną czy wieloczasową, wieloprzestrzenną dynamikę holobiontów (organizmów eukariotycznych współistniejących z wieloma innymi organizmami) angażujących inne holobionty w tworzenie złożonych wzorów życia opartego na symbiozie[35]. Ważne miejsce relacji protetycznych/sympojetycznych i globalnej sieci holobiontów na Pandorze komplikuje każdą prostą narrację o jednostkowości i indywidualności, ale także o niepełnosprawności oraz pełnosprawności. Jake jako człowiek z niewładnymi dolnymi kończynami zaznajomiony jest z protezą w postaci wózka inwalidzkiego. Widzowie domyślają się, że przejście od stanu osoby pełnosprawnej do nie w pełni sprawnej fizycznie zmieniło jego rozumienie i odczuwanie ciała. Wcielenie w awatara – zaawansowaną protezę techno-biologiczną – było kolejnym etapem nauki opanowywania własnej, a jednocześnie nie swojej fizyczności. Jego ciało, ruchy, zachowanie ulegają przemianom, gdy zaczyna definiować się poprzez wzajemną zależność z innymi formami życia, a nie jako autonomiczny byt. Podejmuje próbę jazdy na ikraniu, później na toruku, by jednak tego do-

konać musi zyskać akceptację zwierząt, otrzymać ich zgodę na połączenie ciał. Gdy mu się to udaje i zaczyna szybować na grzbiecie groźnego, a jednocześnie mitycznego toruka, by bronić świętego drzewa, nie widzimy już Jake'a Sully'ego, lecz Toruka Makto. Protetyczno-sympojetyczna relacja mężczyzny ze zwierzęciem przemienia Jake'a zarówno fizycznie, jak i kulturowo: jego tożsamości nie określa już indywidualność, samo-jedność, lecz „bycie z wieloma”, a więc społecznością Na'vi, zwierzętami, drzewem, planetą. Protetyczny czy sympojetyczny związek Jake'a z innymi, nie-ludzkimi ciałami czyni go sprawnym i silnym. Bycie sprawnym, a właściwie pełnosprawnym na Pandorze, wymaga przekraczania granic indywidualnej kondycji cielesnej i psychicznej na rzecz tworzenia empatycznych więzi z innymi bytami, zaangażowania w dobrostan wszystkich istot poprzez odczuwanie i fizyczne połączenia z nimi. Całość oznacza tu zarówno wielość, jak i różnorodność oraz system połączeń. McReynolds zauważa:

Gdy nie uprzywilejujemy już jednostki, a całość lub własną sprawność ujmujemy jako uwarunkowany zbiór wielu połączeń, całkowicie zmienia to rozumienie, co to znaczy być sprawnym lub niepełnosprawnym ciałem. Avatar, ukazując protetyczne związki, przedstawia całkowicie odmienną koncepcję [podmiotowości – G.G.] wobec ludzkiego ujęcia autonomii. Zmusza widza do ponownego przemyślenia podstaw ableizmu i przedstawia taką koncepcję protezy, która nie ma po prostu przywracać niepełnosprawnemu ciału funkcjonalności fizycznej, lecz być całkowicie nowym typem ciała, odrzucającym binarny koncept pełnosprawności – niepełnosprawności[36].

To zgoła inna koncepcja protetyczności niż bardziej spopularyzowana w *science fiction* wizja zmechanizowanego, ludzko-technologicznego ciała. Widoczne w filmie zaangażowanie w dyskurs o nie(pełno)sprawności poprzez figurę więzi sympojetycznych w szerszym ujęciu traktować można również jako przypowieść o doświadczeniach „problematycznych ciał” (ze względu na rasę, płeć, orientację seksualną, stan zdrowia itd.), a także jako wyzwanie przyszłych czy alternatywnych ciał, stawiane normatyw-

nym definicjom sprawności oraz ekskluzywnym koncepcjom podmiotowości. O takim wyzwaniu pisze Sunaura Taylor żyjąca z wrodzoną sztywnością stawów w zbiorze esejów *Bydłęce brzemię*, jednocześnie wskazując na to, że współpraca oznacza także współzależność, a ta wiąże się z różnymi niedogodnościami, dla każdego z aktorów/aktantów: „Być może zależność jest tak krępująca właśnie dlatego, że wymaga intymności”[37].

W ujęciu Taylor, w niepełnosprawne ekologie czy niepełnosprawne zależności, uwikłania wplątane są różne ciała, ale także miejsca, przestrzenie geograficzne zdewastowane eksploracyjną, rabunkową działalnością ludzi. Jako gatunek negatywnie wpływamy na środowisko, a ono „oddaje” nam swoje choroby, np. zatruwając mieszkańców wysoko uprzemysłowionych terenów skażoną wodą i smogiem. Autorka *Bydłęcego brzemia* za przywoływaną już wielokrotnie Haraway zamiast wizji opuszczenia zanieczyszczonych terenów, a ostatecznie całej Ziemi i kolonizacji innych planet (oraz ponowną agresywną eksploracją – jak w obrazie zmilitaryzowanej korporacji z filmu *Avatar*) postuluje „pozostanie z kłopotami”. Chodzi o wzięcie odpowiedzialności za procesy kapitalistycznej akumulacji dóbr (*Capitalocene*, *Oliganthropocene*), zanik bioróżnorodności (*Plantationcene*), zanieczyszczanie planety toksycznymi odpadami (*Plasticene*) oraz wykluczające polityki, których skutki najbardziej odczuwają mieszkańcy tzw. globalnego południa. Taylor żyjąca z artrogrypozą identyfikuje się (poprzez swe „uszkodzone ciało”) z zanieczyszczonymi, „uszkodzonymi” krajobrazami. Jej niesprawność fizyczna to rezultat skażenia gleby toksycznymi odpadami przez wojsko amerykańskie. Jak trafnie zauważa w jednym z esejów:

W tej historii wszystko jest typowe: wojsko i związany z nim przemysł przez dziesięciolecia w ta-

[36] L. McReynolds, op. cit., s. 122.

[37] S. Taylor, *Bydłęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Warszawa 2021, s. 375.



Il. 1. Grafika do katalogu wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznicze* autorstwa Magdaleny Sobolskiej. Centralne miejsce zajmuje fotografia Artura Żmijewskiego z cyklu *Oko za oko* przedstawiająca pełnosprawną osobę w intymnej, cielesnej relacji z człowiekiem z amputowaną nogą. Na zdjęciu jedna osoba używa drugiej swoich kończyn – dłoni, które stają się jakby inną formą nieistniejącej nogi. Tę pracę Żmijewskiego wkomponowano w krajobraz pozbawiony fauny i flory (w oryginalnych pracach artysty nie ma żadnej scenarii). W ten sposób artystka wzmacnia przekaz o dzieleniu losu kłopotliwych, chimerycznych, „uszkodzonych ciał” z „uszkodzonymi krajobrazami”. Praca publikowana za zgodą autorki.

jemnicy pozbywały się toksycznych chemikaliów, wylewając je do dołów w ziemi; to, że ucierpiała na tym biedna, głównie niebiała okolica; to wreszcie, że skażone zostały ziemie ludu Tohono O’Odham. Moje ciało uformowało się przy udziale toksycznych substancji chemicznych, metali ciężkich i środków do usuwania tłuszczu z samolotów – nieciekawych pozostałości militarystyki[38].

Taylor z jednej strony dostrzega pewną wspólnotę doświadczeń czy wykluczenia osób z różnymi niesprawnościami z losem zwierząt (głównie przemysłowych, ale również udomo-

wionych), a także szerzej – w intersekcjonalnym usieciwieniu różnych przejawów niesprawiedliwości oraz przemocy na świecie.

Interesujący kontekst dla tej wypowiedzi stanowi jeszcze jedna relacja wydobyta w rozmowie, jaka toczy się podczas spaceru Taylor z teoretyczką gender, Judith Butler, co zostało zarejestrowane w filmie dokumentalnym *Examined Life*[39]. Obie kobiety funkcjonują poza „normą”, czy raczej ich kondycja nie wpisuje się w normatywnie ukształtowany obraz „sprawnego”, „prawidłowo” ukształtowanego ciała. Jedno ciało jest kalekie (*crip*), drugie dziwne (*queer*), a więc dalekie od figury „normata” – by użyć określenia Garland-Thomson. Gdy w kawiarni-

[38] Ibidem, s. 209.

[39] *Examined Life*, reż. Astra Taylor, Kanada 2008.



Il. 2. Kolektyw Nurkowy Bojka, *(Nie)codziennosc*, grafika prezentowana na wystawie *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, Poznań: Galeria Miejska Arsenal 2022. Praca przedstawia zaangażowanie grupy w wielopoziomowe relacje protetyczno-sympojetyczne: między życiem naziemnym ludzi i wodnych bytów, między sprawnością a niesprawnością fizyczną (w środowisku wodnym ciało funkcjonuje inaczej niż poza nią), między współpracującymi i wspierającymi się kobietami, między naturą a technologią (tę pierwszą ilustrują rafy koralowe, a drugą sprzęt do nurkowania). Praca publikowana za zgodą autorki.

ni Taylor pije kawę przez słomkę, nie mogąc – ze względu na stan zdrowia – używać rąk do podtrzymania kubka, dzieli się z interlokutorką spostrzeżeniem, że takie sytuacje wprowadzają innych ludzi w zakłopotanie (*notabene* na ten rodzaj niezręczności zwraca uwagę także autorka *Niezwykłych ciał*[40]). Butler odpowiada, że według niej kwestia ta właściwie dotyczy tego, czy jako społeczeństwo jesteśmy gotowi na wzajemne wspieranie się i asystowanie sobie w różnych sytuacjach oraz stanach niesprawności[41]. Wypowiedź ta mogłaby stanowić dobry komentarz do wizji protetycznych czy sprzymierzonych ciał przedstawionych w filmie *Avatar*. Chodzi o to, by wyjść poza autonomię i otworzyć się na wielorakie, protetyczne relacje z różnorodnymi ciałami.

Tropem tak rozumianej immersji i introjekcji podąża Zofia Nierodzińska, aktywistka, kuratorka wystawy *Polityki (nie)dostępności*.

[40] R. Garland-Thomson, op. cit., s. 47–49.

[41] Rzeczywistość społeczna ujawnia o wiele większą złożoność, niż przewiduje to system oparty na dualizmach. Czy sprawni członkowie rodziny żyjący z osobą z niesprawnościami (często także opiekujący się bliskimi) sytuują się po stronie pełnosprawności, samodzielności, autonomii? Czy nie jest tak, że los osób z niesprawnościami ściśle splata się z życiem ich bliskich? Czy nikt z tzw. pełnosprawnych nie ma przyjaciół, współpracowników, studentów będących w różnym stopniu niesprawnymi? Z tej perspektywy trudno uznać, że relacje społeczne



Il. 3. Grafika do katalogu wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice* autorstwa Magdaleny Sobolskiej. Błękitne postaci nurkujących kobiet z niepełnosprawnościami fizycznymi i fragmentami flory/fauny zaczerpnięto z prac Kolektywu Nurkowego Bojka. Kadry wkomponowano w gorzysko-pustynny, wyjąłowany krajobraz kojarzący się raczej z niedogodnymi warunkami dla ludzkiego funkcjonowania czy życia w ogóle. Ten zabieg Sobolskiej interpretować można zarówno jako symboliczny wyraz przeszkód, niedogodności czy wręcz niemożliwości funkcjonowania ludzi z niesprawnościami we współczesnym świecie (w ujęciu politycznym, ekonomicznym, urbanistycznym, itd.), jak i inaczej – jako przezwyciężenie ograniczeń opartych na wizji opartych na immersji oraz introjeksji. Praca publikowana za zgodą autorki.

Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice prezentowanej w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał w 2022 r. W jej komen-

opierają się na dychotomii: pełni sprawni – niepełni sprawni. Warto przemyśleć jeszcze kolejną kwestię: mianowicie, że zdrowie i pełnosprawność nie są czymś trwałym, statycznym, danym raz na zawsze, ponieważ sytuacje losowe, choroby, wypadki, starzenie się sprawiają, że w różnych okresach i sytuacjach życiowych czujemy się i/lub postrzegani jesteśmy jako nie(pełno)sprawni: na poziomie albo biomedycznym, albo funkcjonalnym, albo społecznym, czy też każdym równocześnie.

[42] Z. Nierodzińska, *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, broszurowy katalog wystawy, Poznań:

tarzach do prezentowanych dzieł sztuki nie ma odniesień do *science fiction*, lecz ujawnia się w nich to, co wybrzmiewa w filmie *Avatar*: sens sprzymierzania gatunków, empatia, otwartość na różne doświadczanie cielesności, otoczenia, ludzko-nie-ludzkiego krajobrazu. Pisze tak:

W późnokapitalistycznej rzeczywistości uniesprawnianie odbywa się na globalną skalę. Eksploatacji i uszkodzeniu podlegają nie tylko ludzkie i zwierzęce ciała, ale również krajobrazy, w których żyjemy i których jesteśmy częścią. Dobrostan osób z niepełnosprawnościami, ale i tych pełnosprawnych jest zatem powiązany z kondycją planety. Jako przeżytnicy na planecie Ziemia musimy nauczyć się żyć z uszkodzeniami wywołanymi przez przemoc kapitalizmu, kolonializmu i gatunkowizmu. To jest spadek, który dostajemy od naszych przodków[42].

Na wystawie przedstawiono polifonię głosów/obrazów/mediów w różny sposób dotykających relacji sprawności i niesprawności (właśnie relacji a nie przeciwstawienia), m.in.: matki dokumentującej proces radzenia sobie z doświadczeniem niepełnosprawności dziecka[43]; mężczyzny z niesprawnością ruchową, który został odrzucony przez Kościół (jako osoba niepełnosprawna i jako homoseksualista), a bliską relację znalazł ze światem sztuki teatralnej, artystami i publicznością[44]; grupy ludzi, którzy na ceramicznych warsztatach terapeutycznych nawiązali przyjacielskie relacje nie tylko z innymi osobami z niesprawnościami, lecz także z wolontariuszami, sprawnymi artystami oraz instruktorami[45]. W innych pracach, intymne, a zarazem monstrualne więzi połączyły osoby po amputacjach kończyn z ludźmi sprawnymi, co dało wizualny efekt hybrydycznych ciał[46] (il. 1). Wybrzmiała także kwestia sprzymierzonych gatunków i ekologicznego zaangażowania „uszkodzonych ciał” w ochronę zagrożonych zniszczeniem krajobrazów[47] (il. 2, 3).

Zarówno wystawę, jak i przywołane wyżej refleksje Garland-Thomson, Taylor oraz Butler traktować można jako propozycję takiego przeformułowania nie(pełno)sprawności, by można było wyjść poza ekskluzywną wizję normalności i „normata” *versus* nienormalność, niesprawność, niewydolność i skierować wzrok oraz empatię ku wielorakim relacjom protetycznych, czy protetyczno-sympojetycznym.

Powyższe teksty kultury – artystyczne, kulturoznawcze oraz filozoficzne – stanowią też określoną propozycję polityczną opartą na koncepcie budowania przymierzy między różnymi ciałami-aktantami, w tym także tymi narażonymi na różne formy wykluczania, deprecjonowania, zniewalania, uszkodzania oraz wyniszczania. Film *Avatar* również wpisuje się w tę perspektywę – roztacza obraz przymierza „uszkodzonego ciała” Jake’a z zagrożonym wyniszczeniem dobrostanem Pandory: plemieniem Omaticaya, zwierzętami, roślinami. Jeśli *science fiction* nie traktujemy naiwnie jako fikcyjnych historii (w sensie: nieprawdziwych,

niemających odniesień do rzeczywistości), lecz widzimy w nich ważne nawiązania do aktualnych problemów politycznych, społecznych, obyczajowych, które wyrażane są w specyficznym artystycznym języku (właśnie fikcyjnym/fantastycznym), to możemy mówić o zaangażowaniu fantastyki w komentowanie świata, w którym żyjemy i który tworzymy. W przypadku niektórych utworów – a do nich można zaliczyć *Avatara* – jest to także spekulatywna wizja innej rzeczywistości – w takim sensie, że może się wydarzyć – jeśli zmienimy dotychczasowy sposób myślenia oraz działania i zaczniemy budować nowe przymierza.

BIBLIOGRAFIA

- Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. A. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014
Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure, red. K. Allan, New York 2013
 Garland-Thomson R., *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Warszawa 2020

Galeria Miejska Arsenał 2022, s. 10. Warto zwrócić uwagę na podwójny sens słowa ‘przeżytnicy’, który z jednej strony odnosi się do różnych akcji oraz bazujących na nich programach telewizyjnych polegających m.in. na przedstawianiu sprawnych osób, które znalazły się w skrajnie trudnych warunkach przyrodniczych (dżungla, pustynia, itd.), a z drugiej strony funkcjonowanie tego pojęcia w kontekście, jaki używają Amazonki, czyli kobiety po operacji raka piersi. Nierodzińska używa pojęcia ‘przeżytnicy’ w tym drugim znaczeniu.

[43] P. Bożek, *Nie wszystko złoto*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice*, Poznań: Galeria Miejska Arsenał 2022.

[44] R. Urbacki, *Mt 9,7 [on wstał i poszedł do domu]*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.

[45] Grupa Nowolipie, *Martwa natura*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.

[46] Kolektyw Nurkowy Bojka, *(Nie)codziennosc*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.

[47] Artur Żmijewski, *Oko za oko*, wystawa: *Polityki (nie)dostępności*.

Haraway D.J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham – London 2016
Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World, red. R.H. Godden, A.S. Mittman, Cham 2019
 Nayar P.K., *Posthumanism*, Cambridge 2017
 Wieczorkiewicz A., *Monstruarium*, wyd. 2, Gdańsk 2019
 Zdrodowska M., *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki*, Kraków 2021

FILMOGRAFIA

Avatar, reż. James Cameron, USA/Wielka Brytania 2009
Examined Life, reż. Astra Taylor, Kanada 2008
Gattaca, reż. Andrew Niccol, USA 1997
Gunnm, Japonia 1993; *Alita: Battle Angel*, reż. Robert Rodriguez, Argentyna/Kanada/USA 2019
Mad Max: Fury Road, reż. George Miller, Australia/USA 2015
Mazinger Z, studio Toei Animation 1972–1974
1000 lat po Ziemi, reż. M. Night Shyamalan, USA 2013

Religion, Female Sexuality and Magic in (Post)Modern Film

BARBORA VINCZEOVÁ

Matej Bel University, Slovakia

ABSTRACT. Vinczeová Barbora, *Religion, Female Sexuality and Magic in (Post)Modern Film*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 337–344. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.22>.

The paper strives to investigate the relationship of female sexuality, magic and religion in film based on the comparison of two selected films. The three themes have been often seen as intertwined especially by religion, which has built an image of a female witch in alliance with the devil, or evil forces. The research aims to answer the question whether postmodern cinema embraces the combination of the aforementioned themes often associated, historically, with the notion of witchcraft practised especially by female witches. The scope of the research is limited to two films; however, the possibility to expand the research in the future and include newer films exists. Comparative methods and analysis are used throughout the paper. The paper is structured according to the analysed themes found in both films – *Carrie* (dir. Kimberly Peirce, 2013) and *Thelma* (dir. Joachim Trier, 2017). The author claims that these themes are similar and rooted in the same perception of the female monstrosity in both films, with different outcomes of this combination. The authors suggest that this is due to feminist tendencies becoming more prominent in every artform. However, this claim needs investigating from the feminist studies' point of view.

KEYWORDS: witchcraft, sexuality, magic, comparative analysis, postmodernism

Introduction

"Historically, witchcraft has always been viewed as a highly sexually charged act." [1] Take the various popular tales from across cultures: the beautiful Greek Circe, who turned men into pigs and became Odysseus' lover; the unpredictable Arthurian Morgan, often portrayed as the wicked seductress; the biblical Lilith, whose sexuality and disobedience to Adam inspires fantastic fiction until today.

The connection between magic, (female) sexuality and religion has been present in Western culture for a very long time. Roper mentions early tales of sexual magic from the seventeenth century, quoting the story of Appolonia Mayr:

Here a woman is apparently committing infanticide as a kind of love magic, in a crazed and hopeless attempt to force her lover to marry her. [...] She bears the child without female assistance. The Devil acts as midwife, and it is he who remains standing over the child. [...] Appolonia Mayr was burnt as a witch. She lived in a world in which the Devil was a character one might meet on any lonely pathway,

who might whisper whom to kill, how to control others. [2]

Western culture contains numerous tales about witches, often lonesome and powerful figures, who were feared and persecuted. Being almost exclusively female, [3] witches were often hunted, tried and executed for various reasons, many of them gender- and sexuality-related, summarized as:

- "the reactions of peasant workers to the bitterness and cursing of individual women;
- patriarchal anxieties about solitary women and their often quite real knowledge of medicine and contraception;

[1] M.D. Bailey, *Historical Dictionary of Witchcraft*, Lanham 2003, p. 118.

[2] L. Roper, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, sexuality and religion in early modern Europe*, London 2005 [1994], p. 1.

[3] Küng states that 80 to 90% of the accused were female.

– women as scapegoats for impotence and barrenness, for the failure of harvests, disease among cattle and catastrophe, sickness and death;

– the sexual obsessions and fantasies of celibate church Inquisitors who showed interest in the alleged perversions, obscenities and orgies (even with demons) of women with an insatiable lust, vilifying the witches as followers of Satan, so that they became a dark feminine principle (this was compensated for on the other side by the idealization of women in Mary – above the senses, pure and conceiving without a stain).”[4]

In this context, witches stand against the traditional, safe Christian portrayal of a nurturing, motherly, submissive woman without sin, as represented by Mary. They were feared because of their power, abilities, and sexuality. However, from a (post)modern point of view, a powerful woman embracing her power, sexuality, and defying expectations of society, not fitting into the prescribed role, is celebrated. In reinterpretations of the witch figure, authors allude to witches representing feminism. Harris claims that for witches, “the future is feminist”[5] and Shane[6] uses the metaphor of a witch to examine feminism in Chile. Hester argues that “witch-hunts were an attempt at maintaining and re-

storing male supremacy within this context,”[7] the context being numerous socio-cultural and political changes.

“All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject”[8] and it was usually religion[9] which stood against women with magical abilities: “When witchcraft was deemed heresy by the Catholic Church in the fourteenth century, the services witches had previously performed were labelled as crimes – particularly midwifery.”[10] Lilith was banished from paradise and substituted with a meeker, more obedient version of herself; the already mentioned witch-hunts spread not only through Europe but also Africa and other continents; and in modern times, even *Harry Potter* has sparked religious controversy.[11]

Modern popular fiction has not avoided the myth of the witch, reinterpreting it, changing it and finally reinventing it. Authors such as John Updike, Deborah Harkness, Roald Dahl, Anne Rice, Alice Hoffman or even J.K. Rowling have each made their own take on the topic. The film industry has not lagged behind either, and gave us classics such as *Practical Magic* (Griffin Dunne, 1998), *I Married a Witch* (René Clair, 1942), *The Wizard of Oz* (Metro-Goldwyn-Mayer, 1939), *Rosemary’s Baby* (Roman Polanski, 1968) or *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) to more recent masterpieces such as *The Witch* (Robert Eggers, 2015), *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018), *The Autopsy of Jane Doe* (André Øvredal, 2016) or *You Won’t Be Alone* (Goran Stolevski, 2022).

Although witchcraft has many faces, especially in the present day, the focus of the article rests on the three aforementioned themes: magic, female sexuality and religion, represented in the selected films. The source material for analysis in this article are the films *Carrie*[12] and *Thelma*,[13] which both address very similar, if not the same themes. The aim of this paper is to explore the relationship between these three themes; establish the conflict between them and the resolution of this conflict, and to answer the question whether these three

[4] H. Küng, *Women in Christianity*, London 2005 [2001], pp. 74–75.

[5] V. Harris, *Witches on Surfboards: How Witch Media Has Ridden the Waves of Feminism*, “Cardinal Compositions” 2020, vol. 4.

[6] J. Shane, *They Used to Call Us Witches: Chilean Exiles, Culture, and Feminism*, Lanham 2009.

[7] M. Hester, *Lewd women and wicked witches: A study of the dynamics of male domination*, London 2003 [1992], p. 107.

[8] B. Creed, *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*, New York 2007 [1993], p. 2.

[9] Here, focus lies on western religions and their emphasis on the concept of female purity.

[10] B. Creed, op. cit., p. 74.

[11] R.L. Wagner, *Bewitching the Box Office: Harry Potter and Religious Controversy*, “Journal of Religion and Film” 2003, no. 7(2).

[12] *Carrie* (dir. Kimberly Peirce, 2013).

[13] *Thelma* (dir. Joachim Trier, 2017).

themes can and do coexist in (post)modern cinema.

Carrie and Thelma

Carrie, a remake of the Brian De Palma's 1976 film of the same name, based on Stephen King's first novel *Carrie* (1974), is a 2013 horror film about a religious oppressed girl who develops telekinetic abilities. *Carrie* was directed by Kimberly Peirce, with Chloë Grace Moretz playing the main character. The film received both positive and negative ratings. Peter Bradshaw from *The Guardian* called it "efficient, but only tentatively updated to the digital age of cyberbullying and social media" and "strangely pointless," [14] while *Variety* claimed that *Carrie* "sustains interest as a moody psychological/paranormal drama with a melancholy undertow that at times tilts into genuine pathos." [15] Inevitably, *Carrie* is compared to the original 1976 film, and the necessity of a remake is often questioned by critics.

Thelma is a 2017 Norwegian film, similarly about a religious girl who discovers herself to have magical abilities. *Thelma* was directed by Joachim Trier with Eli Harboe cast as the main character Thelma. The film scored mostly favourable reviews, calling Harboe's performance "very formidable." [16] *The Guardian* called *Thelma* an "electric erotic thriller" [17] and *Vulture* said that *Thelma* is "both more mysterious and more accessible than his [Trier's] other films. The spell it casts transcends the silly plotting. It puts you in a zone all its own." [18] The "Nordic seriousness over knowing winks and jinx" [19] was praised by some critics, while others perceived it as detached and boring.

Carrie and *Thelma* have not escaped comparison. Both films are named after their main character. It is impossible not to see the parallels between the two films and it is hard not to agree that "the story of an ostracised, religious girl developing supernatural powers, Joachim Trier's *Thelma* invites comparisons to Brian De Palma's 1976 film *Carrie*." [20] *Thelma* was also called "a Norwegian «Carrie»;" [21] "«Carrie» in Norway setting" [22] or a "more sexu-

alized *Carrie*, with Scandinavian melancholy." [23] Indeed, the themes both films explore

- [14] P. Bradshaw, *Carrie – Review*, *The Guardian*, 28.11.2013, <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/28/carrie-review> (accessed: 5.05.2022), p. 1.
- [15] J. Chang, *Film Review – Carrie*, *Variety*, 17.10.2013, <https://variety.com/2013/film/reviews/carrie-review-1200734450> (accessed: 4.05.2022), p. 1.
- [16] P. Bradshaw, *Thelma review – telekinetic lesbian drama is scary, sexy and cool*, *The Guardian*, 2.11.2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/02/thelma-review-joachim-trier-telekinetic-lesbian-psychological-drama> (accessed: 12.05.2022), p. 1.
- [17] S. Hans, *Thelma review – electric erotic thriller*, *The Guardian*, 5.11.2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/05/thelma-review-electric-erotic-thriller-joachim-trier> (accessed: 12.05.2022), p. 1.
- [18] D. Edelstein, *Thelma is Like Carrie Remade by Ingmar Bergman*, *Vulture*, 10.11.2017, <https://www.vulture.com/2017/11/thelma-review.html> (accessed: 12.05.2022), p. 1.
- [19] T. Brady, *Thelma review: Thrilling but chilly tale of lesbianism and Christianity*, *The Irish Times*, 2.11.2017, <https://www.irishtimes.com/culture/film/thelma-review-thrilling-but-chilly-tale-of-lesbianism-and-christianity-1.3276757> (accessed: 12.05.2022), p. 1.
- [20] O. Smith, *Thelma is more than just a modern Carrie*, *SeventhRow*, 5.11.2019, <https://seventh-row.com/2019/11/05/thelma-carrie-comparison> (accessed: 24.05.2022), p. 1.
- [21] S. Burns, *A Norwegian «Carrie», «Thelma» Is A Coming-Of-Age Tale With Psychokinetic Disruption*, *Wbur*, 17.01.2018, <https://www.wbur.org/news/2018/01/17/thelma-joachim-trier> (accessed: 24.05.2022), p. 1.
- [22] B.C. Steele, *Movie review: «Thelma» rethinks «Carrie» in Norway setting*, "The Citizen-Times", <https://eu.citizen-times.com/story/entertainment/movies/2017/12/07/movie-review-thelma-rethinks-carrie-norway-setting/914033001/> (accessed: 1.05.2022), p. 1.
- [23] J. Slotek, *Thelma a more sexualized Carrie, with Scandinavian melancholy*, *Original-Cin*, 15.11.2017, <https://www.original-cin.ca/posts/2017/11/8/thelma-is-carrie-with-scandinavian-melancholy-and-metaphor> (accessed: 30.05.2022), p. 1.

are mainly religion, sexuality, and magic. The structure of this article is therefore based on the three main themes, each chapter exploring the differences and the similarities between two films.

Religion, Family, and Tragedy

Religion and family are closely linked in both movies. In *Carrie*, the main bearer of religious dogma is Carrie White's mother Margaret. A devoted Catholic, Margaret's relationship to religion is dogmatic. She considers anything sexual sinful; her view is particularly in line with the Catholic Church's view of women: "It was particularly female sexuality that made women sinful; women were considered sexually insatiable and led men into damnation through association with their bodies."^[24]

Religion is equally present in *Thelma*, although it is a modernised version of Christianity that Thelma's parents practise. Instead of the torture witnessed in *Carrie*, the Christianity in *Thelma* is a more understanding version of itself, promoting kindness, communication, and love. Thelma's parents are both religious and encourage their daughter to pray, although there is less dogma and cruelty involved:

De Palma's take sees the meek, sweet Carrie (Sissy Spacek) fall victim to merciless bullies and an abusive mother (Piper Laurie); there's no question where your sympathies lie when her violent powers prove fatal to her peers. Thelma's (Eili Harboe) suppressors are only her parents. They use their religious conservatism to control her.^[25]

The conflict arises when Thelma discovers she is a lesbian and that she can influence her

surroundings with magic – both facts that go against the religious upbringing. She is also pushed into repressing her magical abilities by her father, who acts as a representation of the "patriarchal discourses [which see her] as an implacable enemy of the symbolic order,"^[26] while her mother acts as a more passive, less determined bystander.

These religious notions have a common denominator in both films: an incident in the past. In *Carrie*, Carrie's mother Margaret succumbed to "sin", and her partner left her while pregnant. Carrie's mother has subsequently oppressed and mistreated her daughter, blaming her for her misfortune. Similarly, a very young *Thelma* has killed her younger sibling, transporting him into a frozen lake by magic out of jealousy. Thelma's parents have watched her and led her to religion ever since in hope that any magic abilities might be suppressed.

The links between the two films are an early tragedy followed by religious suppression of any supernatural abilities. Family acts as the religious influence in both cases. The main characters are advised or forced to pray. Margaret is often heard ordering Carrie to pray: "Go to your closet and pray. You pray"; "Did you finish your prayers, little girl?"; "You're going to get in there and you're going to pray for forgiveness."^[27]

Thelma's parents stress praying less, but religiosity is enforced in a different, equally effective way: "I remember how Dad once held my hand over a lit candle. He pulled it away just before I got burned. But it was really painful. Then he said... «Remember, this is what it's like in Hell, all the time»."^[28] The co-writer of *Thelma*, Eskil Vogt, affirms that Thelma's father "imposes himself, but in a very passive aggressive way. They call, and they ask questions. But he doesn't yell at her. He isn't physical with her in the way you might expect. He's more subtle."^[29]

The suppression – of sexuality and magic – in both cases relates to religion, as related to the claim that religion is characterized by submission is the often repeated charge that magic is fundamentally immoral. Again the basic structure of this theme goes back far in Western thought. Ancient attacks

[24] M. Hester, op. cit., p. 145.

[25] O. Smith, op. cit., p. 1.

[26] B. Creed, op. cit., p. 76.

[27] *Carrie*.

[28] *Thelma*.

[29] A. Heeney, Co-writer Eskil Vogt on *Thelma*: «We're not happy with movies just being naturalistic. It has to explore cinematic form», SeventhRow, 20.11.2017, <https://seventh-row.com/2017/11/20/eskil-vogt-thelma> (accessed: 30.05.2022), p. 1.

on magic viewed it as a social threat, and Christian thinkers long viewed witchcraft and magic as sinful and evil.^[30]

This notion is reflected in both films and forms the basic conflict between magic, sex and religion that is analysed.

Since the setting of the two films is almost the same, it is only natural that both main characters are also very similar: shy, naive, religious and sheltered young women, overprotected by their parents and unsure of themselves: “*Thelma* has already earned comparisons to Brian de Palma’s *Carrie*, in which the title character is also raised in near isolation in a strict religious household.”^[31] Neither has many friends; *Carrie* is even severely bullied for her religion, unusual style of clothes and being unaware of female menstruation. *Thelma* does not experience bullying, or at least not in the sense *Carrie* does – yet she is still occasionally a focus of pranks, for example, when friends trick her into eating marijuana cakes, which are in fact drug-free, yet to fit in, *Thelma* pretends to be drugged and is called out for being a liar. However, *Thelma* is shown to indeed experience hallucinations, possibly because of her awakening powers.

Sex, Love, and Control

The catalyst of the conflict in both films is in the form of school and the freedom it offers in opposition to religious upbringing. *Carrie* is not a new student at her high school; however, she had long been bullied because of being different. When she experiences her first period, she panics, being afraid of dying. Menstruation as a catalyst of powers is not a new notion, and “in some horror films the witch’s supernatural powers are linked to the female reproductive system – particularly menstruation.”^[32] Blood as a symbol is ever-present in *Carrie* – her classmates prank her by spilling pig blood on her, and there is “menstrual blood, pig’s blood, birth blood, the blood of sin and the blood of death,”^[33] adhering to the perception of menstrual blood being related to supernatural powers: “Woman’s blood is thus linked to the possession

of supernatural powers, powers which historically and mythologically have been associated with the representation of woman as witch.”^[34]

In *Thelma*’s case, it is her first time being away from home, having started the first year at a university. The new environment is more accepting than *Carrie*’s school, although she too is the subject of pranks. She is exposed to a different lifestyle in conflict with her religion, including alcohol, parties, and freedom of sexual orientation. The struggle she experiences is more on the inside than on the outside. While *Carrie* knows she wants to go out with a boy and she knows her mother’s dogma is not good, *Thelma* questions the rightness of her own behaviour, ignores and suppresses her homosexual orientation and experiences feelings of guilt when drinking alcohol.

In both films, school acts as an important environment: for *Carrie*, school is both a prison where she is bullied, but also an opportunity to abandon her religious upbringing. For *Thelma*, school does not carry the threat of bullying to the same extent and is a place with more freedom and less oppression than she experiences with her parents.

School is also the place where both girls experience their awakening. In both cases, we can talk about a link between the sexual awakening and the awakening of magical powers: “*Carrie* gets her first period in the school changing rooms and her peers mock her distress. Her powers manifest as a light bulb smashing overhead.”^[35] Similarly, *Thelma* experiences seizures and manifests telekinetic powers when she thinks of her love interest: “*Carrie*’s psychic powers are by her first period, linking her

[30] R. Styers, *Making Magic: Religion, Magic, and Science in the Modern World*, Oxford 2004, p. 112.

[31] M. Barton-Fumo, *Thelma*, “Film Comment” 2017, no. 53(6), p. 73.

[32] B. Creed, op. cit., p. 77.

[33] *Ibidem*, p. 78. The quote refers to the original *Carrie*, however, it is still true for the remake.

[34] *Ibidem*, p. 79.

[35] O. Smith, op. cit., p. 1.

“affliction with womanhood. In the Trier film, telekinesis is awakened by desire and exacerbated when she goes to university and falls in love with another woman, Anja.”[36] Blood as a symbol is not prevalent in *Thelma*, and Thelma’s abilities manifest to the greatest degree when she thinks or acts on the notion of “forbidden” love. However, bodily fluids are present when Thelma urinates herself during a seizure caused by her abilities. It can be argued that this event represents loss of self-control or an inability to control oneself, often present in children and the elderly, but Thelma’s self-control is eventually recovered and the incident is not repeated.

When these abilities manifest for the first time, both girls try to suppress them. Carrie, pressured by her mother, thinks of herself as unclean. Thelma tries to find a more modern solution and undergoes several medical tests to explain her seizures. Rejection is the first reaction in both cases, although the final acceptance of magical powers varies – while Carrie embraces them with a sense of doom, Thelma ends with a surprisingly happy ending, using her magic to positive ends, possibly redeeming herself after killing her baby brother.

Magic, Life, and Death

As already mentioned, magic and sexuality are closely intertwined in both films. With Carrie, it is her first period that links her to magic – it is both a sexual and a magical awakening. Carrie starts to realize she is stronger than her own mother. This can be seen when she refuses to be locked in a closet to pray and attacks her mother by magic instead. The refusal to succumb to religious pressure and the perception of “uncleanliness” that Carrie’s mother enforces

on her also manifests in Carrie’s insistence to go to a school prom with a boy, wearing a dress that her mother considers unchristian:

Take off that dress, Carrie.

No.

Take it off and we’ll burn it together and pray for forgiveness.

Mama, it’s modest[37]

and:

You’re going to get in there and you’re going to pray for forgiveness.

No, never again, Mama![38]

Similarly, Thelma goes against the religion of her upbringing by kissing another female student and “her journey of discovering her sexual identity is interspersed with confusion, rejection and doubt in relation to her sexual orientation, as homosexuality is a concept that stands in strong contradiction with her religious upbringing.”[39] In both cases, the main characters abandon their religion in one way or another – Carrie by going to prom and Thelma by admitting her homosexuality to herself.

The result of these actions seems to have a negative impact in both cases. Carrie attends the prom, yet is pranked when her classmates pour a bucket of pig’s blood on her. Her magical abilities are triggered by anger and an enraged Carrie murders everybody present. After returning home, she and her mother reconcile and die under a crumbling house.

The pessimistic ending is where *Thelma* seems to be headed too: pressured Thelma unwillingly makes her love interest disappear. After leaving university, she is drugged by her father who plans to murder her: “I should never have let you leave. I thought it was over. It hadn’t happened since you found God as a child. I’m going to help you.”[40]

However, Thelma does not lose will to live; for if we return to Carrie, she had the ability to save herself, but didn’t. Thelma does what Carrie couldn’t: “We can finally see her father bursting into uncontrollable and unstoppable flames while he’s on a boat on the deep lake, having no chance of rescuing himself.”[41] She

[36] M. Barton-Fumo, op. cit., p. 73.

[37] *Carrie*.

[38] Ibidem.

[39] C. Negrea, *Representations of Witches in the Coming-of-age Subgenre*, “Studia Ubb Dramatica” 2020, no. 65(1), p. 282.

[40] *Thelma*.

[41] C. Negrea, op. cit., p. 284.

embraces her identity, being a lesbian with magical abilities and brings back her love interest, who reappears in her life: “Why can’t I just be what I am? Why isn’t that possible?”[42] An uncommonly happy ending is a new characteristic appearing in Trier’s film.[43]

It seems that Carrie finds it impossible to reconcile religious upbringing and magic: death is the inevitable end. She finds no acceptance and used her abilities to destroy and kill. However, given the chance, it can be presumed that Carrie could have learned to use them to good means too, as seen in several scenes, where she experiments with levitation. Carrie returns to her religious mother in the end; she gives up on love and magic that religion denies her.

On the other hand, Thelma overcomes her upbringing: in the final scene, we see her happy with her girlfriend. By rejecting her upbringing and murdering her oppressive father, she can make a different choice to Carrie’s: she chooses the freedom of her sexuality, love and magic over religion.

Conclusion

Carrie[44] and *Thelma*[45] have been frequently compared. This comparison stems from common themes and similar plotlines shared by both films. Several main themes were identified and analysed.

In both films, religion and family are tightly linked in the form of religious oppression. In *Carrie*, the oppressor is Carrie’s mother Margaret, while in *Thelma*, it is Thelma’s father. Although the oppression is more subtle in Thelma, it has the same effect as in *Carrie*, creating a religious, shy girl who questions her abilities and doubts herself.

Both main characters have dormant magical abilities: Carrie has telekinetic abilities, while Thelma can manipulate reality, heal, but also kill. They discover these abilities while experiencing sexual awakening, too. Carrie’s abilities first manifest when she experiences her first period and Thelma’s reappear when she falls in love with another girl.

In both films, religion is portrayed in opposition to sexuality and magic. Carrie struggles to go on a date with a boy; all her efforts are perceived as unclean, evil and anti-religious by her mother. Sexuality itself is a sin, the notion of sin coming from the outside – Carrie’s mother – rather than the inside – Carrie herself. The abuse from Carrie’s mother is a catalyst of Carrie’s revolution. Thelma’s conflict is more ingrained in Thelma herself. It is also a result of religious upbringing; however, Thelma takes longer to rebel and reject the constrictions coming from her father. Her sexual conflict is a result of suppressed homosexuality and long-term indoctrination.

Carrie does not manage to break free; the film ends with her death. She is unable to move past the feelings of guilt, shame and self-hate that are forced on her by her mother. In *Carrie*, the unnatural represented by Carrie’s magical abilities is doomed to die and Carrie herself accepts this.

Thelma, on the other hand, does not accept the same fate, although initially it seems that she herself will also die. Thelma’s father sees her as unnatural and evil and intends to kill her. However, while Carrie accepts her fate, Thelma fights, uses magic to drown her father and heal her invalid mother. Thelma shows the viewer that her abilities are neither good nor evil; it is how she uses them that matters. Her character leans away from the portrayal of witches as evil and embraces the positive qualities of witchcraft contrary to films where “her [the witch’s] other social functions as healer and seer have largely been omitted from contemporary portrayals.”[46]

While Carrie dies after taking revenge on her bullies, Thelma realizes that the only thing stopping her from a fulfilled life are her father’s fears and prejudices stemming from his reli-

[42] *Thelma*.

[43] A. Lynse, *Manifestations of dread in Thelma*, “Journal of Scandinavian Cinema” 2019, no. 9(2).

[44] *Carrie*.

[45] *Thelma*.

[46] B. Creed, op. cit., p. 76.

gion. Thelma's vengeance could be interpreted as self-defence; if she didn't kill her father, he would kill her instead. Contrary to *Carrie*, Thelma embraces her sexuality, reunites with her lover and we see her use magic in everyday life, deflecting from patriarchal attempts to control her as a woman.[47]

It is possible to ask why *Carrie* and *Thelma* do not share the same pessimistic end, despite sharing very similar, if not the same, themes. We might speculate that the reason could be the different era both movies were written in – King's heroine is a traditionally misunderstood heroine doomed by "evil", which she can only destroy by destroying herself. *Carrie* cannot embrace her powers as Thelma does. Again, we can speculate that only today women are beginning to be able to embrace their powers, wishes and wants, no matter what society tells them. This development might be reflected in *Thelma*: the heroine realizes she *can* and *wants* to embrace her differences. Contrary to the brief mention of Thelma's grandmother, who had been institutionalized because of the same abilities that Thelma manifests (and coming to having a tragic end similar to *Carrie*), *Thelma* is a metaphor for a powerful, modern woman, able to embrace her differences and use them for her own benefit.

To conclude, these two films show that in the case of both *Carrie* and *Thelma*, religion cannot coexist with sexuality and magic. Pressure to reject the sexual is present in both films; *Carrie* is pressured to suppress her attraction

to boys, while Thelma's beliefs tell her that homosexual love is "unclean". Both characters break away from religion to pursue their love interest. Magic is tied to sexuality in both films; for *Carrie*, it is destructive and self-destructive. *Carrie* cannot overcome the sexuality awakened in her; she views her feelings as unclean and this perception is transferred to her perception of magic. Thelma, on the other hand, accepts both her powers and sexuality; she embraces them and is able to lead a fulfilled life. Thelma shows the viewer that there is no such thing as "evil" powers, only an evil person. Her self-acceptance and self-realization through magic could be interpreted from the feminist point of view in further research.

BIBLIOGRAPHY

- Bailey M.D., *Historical Dictionary of Witchcraft*, Lanham 2003
- Creed B., *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*, New York 2007 [1993]
- Harris V., *Witches on Surfboards: How Witch Media Has Ridden the Waves of Feminism*, "Cardinal Compositions" 2020, vol. 4, pp. 39–43
- Hester M., *Lewd women and wicked witches. A study of the dynamics of male domination*, London 2003 [1992]
- Kgatla T.S., *Addicts of Gender-Based Violence: Patriarchy as the Seed-bed of Gendered Witchcraft Accusations*, "Studia Historiae Ecclesiasticae" 2020, no. 46(3), pp. 1–18. <http://dx.doi.org/10.25159/2412-4265/7729>
- Küng H., *Women in Christianity*, London 2005 [2001]
- Lynse A., *Manifestations of dread in Thelma*, "Journal of Scandinavian Cinema" 2019, no. 9(2), pp. 235–239
- Negrea C., *Representations of Witches in the Coming-of-age Subgenre*, "Studia Ubb Dramatica" 2020, no. 65(1), pp. 277–290. <https://doi.org/10.24193/subbdrama.2020.1.14>

[47] S.T. Kgatla, *Addicts of Gender-Based Violence: Patriarchy as the Seed-bed of Gendered Witchcraft Accusations*, "Studia Historiae Ecclesiasticae" 2020, no. 46(3).

Images which are not there.

The Representations of the Final Solution

in the Examples of Son of Saul and Kornblumenblau

AGATA JANKOWSKA

independent researcher, Szczecin

ABSTRACT. Jankowska Agata, *Images which are not there. The Representations of the Final Solution in the Examples of Son of Saul and Kornblumenblau*. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 345–358. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.23>.

Since the problem of representing the Holocaust first emerged, philosophers, writers and filmmakers have tried to find appropriate aesthetic methods of expression. Two approaches dominate the thinking about the Shoah: Claude Lanzmann's claim of "the event without images" and George Didi-Huberman's "images in spite of all". The author's analysis deconstructs these two theoretical approaches through the interpretation of two films: the Polish *Kornblumenblau* and the Hungarian *Son of Saul* and the notion of "the images which are not there", that is, the non-existent photographs of the Nazi "Final Solution". The main thesis of the essay states that cinematic representation and artistic expression can substitute for the lack of historical and visual (mostly photographic) depictions of the Holocaust. With the inspiration of theory (Giorgio Agamben, Siegfried Kracauer), I consider different methods of dealing with the dilemma of "unimaginable Auschwitz" and the concept of "bare life" as an aesthetical problem.

KEYWORDS: Holocaust, Holocaust studies, visuality, Holocaust movies, cinema, representation, film theory, *Kornblumenblau*, *Son of Saul*, bare life

Introduction

When the Italian philosopher Giorgio Agamben described the accounts of Holocaust survivors, he pointed out the gap which is a constitutive element of every testimony. This gap is a void, an inability to speak, a negation of all forms of communication brought about by the Holocaust, and with it the annihilation of humanity. It is embodied in the figure of the *Muselmann*, whose testimony will never be uttered because the radical experience of dehumanization and inhuman death have deprived him of the possibility of passing on the darkest truth about Auschwitz. Despite this, or perhaps because of this, the *Muselmann* is for Agamben a total witness, and the survivors only 'speak on his behalf'. [1] The *Muselmann* symbolizes the discontinuity and breakdown of speech, language, and text.

The problem of the iconography of the Holocaust can be approached in the same way.

Among the thousands of photographs taken both during the Shoah and after the liberation of the concentration or death camps, there is none which could be an "ultimate testimony", proof which would *explicitly* demonstrate the mass murder in the gas chambers. This gap in photographic documentation of the Shoah was pointed out by the director of the well-known *Shoah*, Claude Lanzmann. Justifying his choice of convention for his picture, set strictly within the principles of a documentary film and deprived of any archival resources, he said: "At the source of the film [...] was the disappearance of all the traces: there is nothing left, there is nothingness, and the task was to make a film based on this nothingness." [2] The most

[1] G. Agamben, *The Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, trans. D. Heller-Roazen, New York 2002, p. 39.

[2] G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, trans. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, p. 119.

“extreme reality” of the camps, namely the extermination in the gas chambers of Chelmno, Majdanek, Sobibor or Treblinka, was never officially recorded. This crucial, almost ideological assumption of Lanzmann’s *magnum opus*, was explained in his autobiography:

[...] what was missing was the most important thing – the gas chambers, death in the gas chambers, which no one ever survived to be able to recount. The day it came to me, I realized that the subject of my film would be death itself, death, not survival, a radical contradiction because in some sense it confirmed the impossibility of the enterprise I had thrown myself into – the dead cannot speak for the dead. [...] My film had to meet its greatest challenge: to replace the non-existent images of death in the gas chambers. Everything had to be reconstructed [...] [3]

The lack of a visual testimony of the crime of genocide, of its final stage, is therefore a gap in the camp’s iconography, just as the non-existent testimony of the *Muselman* is a gap in the literature of testimony. I call this gap *the images that do not exist* or *non-existing images*, *ghost-images*. These images were never created to record and testify to the Final Solution, for many reasons: the ban on photography in the death camps and the perpetrators’ plan to cover up all the traces of the crime. Their absence, remarked upon earlier by Claude Lanzmann, makes us think about the consequences that it had for reflections on the Nazi genocide, the condition of testimony, and finally, the memory that is forced to function around this visual

emptiness.[4] A critical stance towards Lanzmann’s ideas was adopted by the French art historian and philosopher Georges Didi-Huberman. Analysing the photographs secretly taken in Birkenau by members of the Sonderkommando in August 1944, he argues for the possibility of representation through archival images. Didi-Huberman spoke of “tear-images”, which somehow emerge “in spite of all”, becoming testimony to the impossible Auschwitz. The polemic with his opponents Gerard Wajcman and Elisabeth Pagnoux on the occasion of the famous exhibition *Memoires de camps* became an important voice in the discussion of the validity of the thesis of the Holocaust as an unimaginable event. The author of *Images in Spite of All* took the side of images and their strength in building the discourse of memory.[5]

In this article, I do not consider the fundamental problem of the possibility of representing the Holocaust. Previous works of humanists dealing with this problem show that it has already been sufficiently exploited, and two opposing theses – the claim for the possibilities of artistic representations of the extermination of the Jews, and the one that negates such possibilities – have managed to sufficiently mark our thinking about the Holocaust, and the question itself remains unresolved. Moreover, I believe that nowadays, this dispute, which is associated with the names of Berel Lang, on the one hand, and Hayden White or Frank Ankersmit, on the other, is no longer relevant in view of the many possibilities of historical or artistic representation.[6]

The beginnings of this debate lie in the belief in the unique nature of the Holocaust and attempts to find appropriate means (literary, historical) to describe it. Its origins can be traced to the comments of postmodernists approaching Auschwitz in terms of a catastrophe which overturned previous thinking about values. As Alan Milchman and Alan Rosenfeld wrote, postmodernist thinkers such as Derrida, Foucault, Lyotard and their successors argue that the Holocaust marks a breakdown in the state of the West and somehow forces a rethinking of the project of modernity.[7] One of the

[3] C. Lanzmann, *Zajac z Patagonii*, trans.

M. Ochab, Wołowicz 2010, p. 402.

[4] Ibidem.

[5] G. Didi-Huberman, op. cit.

[6] B. Lang, *Act an Idea in the Nazi Genocide*, New York 2003; H. White, *Figural Realism in Witness Literature*, “Parallax” 2004, no. 10(1), pp. 113–124; F.R. Ankersmit, *Remembering the Holocaust: Mourning and Melancholia*, [in:] *Reclaiming Memory. American Representations of the Holocaust*, eds. P. Ahokas, M. Chard-Hutchinson, Turku 1997, pp. 62–87.

[7] A. Milchman, A. Rosenfeld, *Postmodernism and the Holocaust*, Amsterdam – Atlanta 1998, p. 2.

examples of reflection on artistic and visual representations of Auschwitz is Jean-Luc Nancy's text "Forbidden Representation", which, in his theses about the possibility of representation of the destruction (albeit "incomplete"), departed in a sense from Adorno's "prohibition of the image" and the fall of culture.[8]

The course of the discussion within Anglo-Saxon, academic history and historiographic theory is significant. As Jerzy Topolski writes, it resulted in important international conferences with the participation of leading representatives from the field of Holocaust studies, whose theoretical proposals broke somewhat with the existing paradigm of uniqueness (represented, among others, by Habermas and Nolte), thus suggesting the need to look at the phenomenon of Nazi genocide as an example (*exemplum*).[9]

Thus, it became possible for Holocaust researchers to narrativize the event through the application of specific methodological solutions: the representatives of these new research tendencies included Hayden White, Berel Lang, Saul Friedlander, and Raul Hilberg.[10] In their works, Topolski writes, they suggested solutions: explanation, microhistories, chronicles, and the avoidance of traditional forms of language. Berel Lang proposed a "chronicle-like" strategy of representation as one which is able to avoid abuses in the process of explaining the Holocaust; White, in turn, followed his earlier assumptions expressed in *Metahistory* (and elsewhere), assuming that traditional methods of representation are inadequate in the face of the experience of the Holocaust.[11] Debate about Holocaust expression also continued beyond the Anglo-Saxon milieu. The aforementioned Frank Ankersmit developed the area of historical and aesthetic experience. In the text *Remembering the Holocaust: mourning and melancholia*, this Dutch researcher uses the psychoanalytic concepts of mourning and melancholy with the example of the memorial at Yad Vashem as a possible way of working through trauma and loss. Ankersmit also regarded the discourse of memory as an alternative to academic history.[12]

I do not try to solve this dilemma in the context of film narratives, as I start from the assumption that cinematography has managed to develop its characteristic means of artistic expression, which have tried to face the problem of representation with greater or lesser success. I agree here with H. White, who wrote that visuality poses a great challenge to historiography by the means it has at its disposal, which allow for a better recreation of certain historical phenomena, such as the landscape, place, emotions, or complicated events.[13] The historian has to face up to a difficult task: images require a different methodology and criticism than written documents because they are autonomous, discursive statements.[14]

I ask the question: Is it possible to create new artistic and cinematic representations of the Holocaust in the absence of archival resources? Can the attempts by the filmmakers to show the "unimaginable" replace *the images that are not there*? Can the cinematic imagination carry the burden of the experience of victims/survivors, particularly in light of the fact that the last witnesses of the Holocaust are passing away? To what extent do the films challenge the traditional cinematic narration and, to the extent that they do, by what aesthetic and technical means? How do the formal and artistic experiments employed correspond to the theoretical propositions of Holocaust studies?

I am interested in two films that differ in the time and place of their creation, the social

[8] J.-L. Nancy, *Forbidden Representation*, [in:] *The Ground of the Image*, trans. J. Fort, New York 2005, pp. 27–50.

[9] J. Topolski, *Holokaust a język historyka*, "Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska" 1996, no. 51(18), pp. 217–231. See also: *Probing the limits of representation: Nazism and the "final solution"*, ed. S. Friedlander, Cambridge, Mass. 1992.

[10] J. Topolski, op. cit.

[11] Ibidem.

[12] F.R. Ankersmit, op. cit.

[13] H. White, *Historiography and Historiophoty*, "American Historical Review" 1988, no. 93(5), pp. 1193–1199.

[14] Ibidem.

and political context, as well as, and I think this is very important, the generational difference between their creators. Each of these examples therefore offers a new perspective on the subject of the camps and the Holocaust; it is a kind of “voice of a generation”. Using the example of the films *Kornblumenblau* (1989) and *Son of Saul* (2015), I will present strategies for the representation of mass death in the death camps.^[15] First, I will examine the theoretical approaches of S. Kracauer and G. Agamben, based on the metaphor of mythical Medusa. Cinema representations of the Holocaust are considered there as the possibility of image.

Cinema as Medusa/a Gorgon. Kracauer and Agamben

The metaphor of Medusa seems to be very apt in the reflection on cinematic representation of the Holocaust. Analysing the phenomenon of gaze as a taboo sanctioned by cultural

bans, Gérard Lenne speaks of film as the gaze of the Gorgon. The prohibition on looking, censorship of the image and all other forms of communication is the domain of fascism. Facing death in cinema (that is, looking at the face of the Gorgon) should be understood as resistance to the power over image and gaze.^[16] In *Film Theory*, Siegfried Kracauer refers to the well-known myth of the Gorgon, whose monstrous face and eyesight turned victims into stone, interpreting this figure as a metaphor for real suffering, violence and death.^[17] Since, as the German theorist maintains, we cannot as viewers stand the view of what is horrible and real, we have to use a mirror image, which in the myth is represented by Perseus’ shield, and, in Kracauer’s reflection, by cinema. Images of war and atrocities do not serve any didactic purpose, do not serve as a warning or an admonition against war, and do not have the power to provoke concrete and decisive action to stop genocidal politics.^[18] The claim that “mirror images of horror are a goal for their own sake” is, of course, an indication of the aesthetic content of a film, but Kracauer means rather what film does on an affective level:

Seeing rows of calf heads or the remains of tortured bodies in films about Nazi concentration camps, we release horror from invisibility, in which it is hidden by terror or imagination. This experience frees us from one of the most powerful taboos. Perhaps Perseus’ greatest deed was not to cut off Medusa’s head, but to overcome fear and look into the reflection of the monster in the mirror. Isn’t that what allowed him to annihilate the Gorgon?^[19]

Kracauer sees in film an attempt to “save the image” from invisibility and unimaginability. The images of violence have to be confronted and made visible in order to get to know death from within. Tomasz Majewski puts it aptly: “[...] the film screen-gorgoneion – the place of visibility of the “invisible horror” is in its characteristics the area of *what cannot be missed* [my italics – A.J.]. The impossibility of seeing, of which the Gorgon is a symbol, is a kind of challenge to look at what we cannot avoid.”^[20]

[15] They are by no means all the films representing the gas chambers, which is described by H. Bovekerk, *The representation of gas Chambers in Holocaust Films*, https://www.academia.edu/12091577/The_Representation_of_Gas_Chambers_in_Holocaust_Films (accessed: 12.10.2019).

[16] G. Lenne, *Śmierć w kinie*, [in:] *Wymiary śmierci*, ed. S. Rosiek, Gdańsk 2002, pp. 225–226.

[17] S. Kracauer, *Teoria filmu*, trans. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, p. 344.

[18] As an example of a violent film image, Kracauer evokes the *Animal Blood* of Georges Franju. It is a shocking documentary about the Parisian massacre, showing the methodical killing of cows and horses, blood on the floor, the quartering of animal bodies by butchers. “It would be ridiculous to claim that these repulsive images were supposed to preach the gospels of vegetarianism”, concludes the author. *Ibidem*, p. 345. See: T. Majewski, *Siegfried Kracauer: teoria filmu po Zagładzie*, [in:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, eds. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, pp. 539–552.

[19] S. Kracauer, *op. cit.*, p. 345.

[20] T. Majewski, *op. cit.*

Giorgio Agamben's analysis slightly complicates the meaning of the Gorgon in relation to the death camp's universe. For the Italian author, the motif of the Gorgon present in ancient art is a call that cannot be avoided, an apostrophe.[21] However, Agamben does not give a simple answer to the question of whether the Gorgon is a pure image of what happened in the camp. Nor is it the metaphor of the *Muselmann* that Primo Levi uses in his novel, calling this particular category of prisoner 'the one who saw the Gorgon'.[22] Agamben therefore describes it as "the impossibility of seeing": "that belongs to the camp inhabitants, the one who has touched the bottom in the camp and has become the non-human." [23] The *Muselmann* has experienced this inability to see and knowledge at the boundaries of the human condition—and this is what the Gorgon is, which transforms a human being into a non-human. The shifting of boundaries within the human condition brings with it a radical impossibility of image, both at the level of reception and transfer. Therefore, as Agamben concludes, "[...] that inhuman impossibility of seeing is what calls and addresses the human, the apostrophe from which human beings cannot turn away – this and nothing else is testimony." [24] Agamben's project would therefore consist in making visible what is invisible or (seemingly) can't be represented. The thought-provoking thesis that "we will not understand what Auschwitz was until we understand who or what the *Muselmann* was and learn to look into the face of the Gorgon with him", is just a call to make a difficult attempt to visualize the atrocities of the camp. As Angi Buettner notes, the figure of the *Muselmann*-Gorgon is an aesthetic problem in the reflection of the Italian philosopher:

With this move to an absolute image – that which cannot not be seen – at the core of the politics of seeing, an image that freezes the act of looking in a 'confrontation of gazes', the Gorgon (and by extension the *Muselmann*) designate not just the impossibility of vision, but they also become a cypher for aesthetics. In every invocation, the *Muselmann*

and the Gorgon are used as an aesthetic possibility, utilised to perform an 'apostrophe', to rupture convention and directly appeal to the viewer with what the creator of that image wants to make visible, despite being faced with the impossibility of seeing – that which people will not want to see or cannot see – the violent, threatening or challenging event in question.[25]

The conclusion which emerges suggests that the task of a witness is not only to see despite the impossibility of seeing, but also to show, to make the camp visible by creating an image. If there is a level on which Kracauer meets Agamben, it is the paradigm of image/visualisation, both documentary and artistic. Can cinema in fact save the image of the death camp's universe, especially the ultimate thing, which was the mass extermination of the population? Kracauer's conclusion gives a clear answer that is not disturbed by ethical considerations: the film is supposed to be a mirror-shield in which the horrors of war are reflected in order to overthrow the taboo of death (and perhaps its romantic aura). From Agamben's analysis, however, as Ewa Domańska suggests, arises the notion of the exhibitionist and pornographic abuse of camp scenes as a way of "resurrecting the dead" and a warning against the attempts of bio-power.[26]

Domańska's remark returns to the category of "bare life", which is also significant in the context of Agamben's deliberations. The figure of the "sacred man" (*homo sacer*), derived from ancient law, becomes in Agamben's writings an example of an individual who is deprived of rights and

[21] G. Agamben, *The Remnants of Auschwitz...*, p. 53.

[22] P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, trans. S. Kasprzyśki, Kraków 2007, p. 100.

[23] G. Agamben, *The Remnants of Auschwitz...*, p. 54.

[24] Ibidem.

[25] A. Buettner, *Holocaust Images and Picturing Catastrophe: The Cultural Politics of Seeing*, London – New York 2011, p. 165.

[26] E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, p. 101.

thus exposed to unlimited violence.[27] The killing of *homo sacer* is not a crime, and he may not be sacrificed, which creates ambivalence in the usage of the term “holiness”. It is therefore unrelated to the religious (Christian) understanding of the concept, for it thus defines one who is excluded, cursed, or an exile without rights. According to Agamben, *Homo sacer*, or bare life, becomes the basic principle of sovereignty, which in the modern world manifests as concentration camps. The core principle of biopolitical power (into which the camp is inscribed) is the creation of “bare life”. Here Agamben uses the definition of sovereignty proposed by Michel Foucault, the power of which applies to both life and death, transforming with the birth of modernity into biopower. Thus, the Nazi concept of the concentration camp becomes an extreme example of how biopolitics function and of the creation of bare bodies. In *Remnants of Auschwitz* Agamben introduces the mechanism of its functioning more precisely by reference to the methods of inflicting death and dying. The practice of the “degrading death” is one of the principles of how Nazi terror functioned.[28] It relies on treating death and dying in terms of objectified figures (*Figuren*), which in the Nazi system are subject to specific exploitation practices (the extraction of gold teeth, the shaving of hair, and also macabre examples of the use of human skin), as well as the denial of the right to a dignified burial through mass and unmarked inhumation or burning. According to Agamben, the mass scale and anonymity of death, the deprivation of dignity and the “mass production of corpses” embody bare life:

In each case, the expression “fabrication of corpses” implies that no longer possible truly to speak of death, that what took place in the camps was not death, but rather something infinitely more appalling. In Auschwitz, people did not die; rather corpses were produced. Corpses without death, non-humans whose decease is debased into a matter

[27] Idem, *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*, trans. D. Heller-Roazen, Stanford 1998.

[28] Idem, *The Remnants of Auschwitz...*, p. 71.

[29] Ibidem, pp. 71–72.

of serial production. And, according to a possible and widespread interpretation, precisely this degradation of death constitutes the specific offense of Auschwitz, the proper name of its horror.[29]

The entanglement of this issue in the concepts of population and species divisions (human, non-human) is a challenge not only for reflections on the ontology of a dead body in camp conditions, but also constitutes an aesthetic challenge. How can the “degradation of death” in Auschwitz be shown? Can art handle such an extreme subject, simultaneously avoiding inappropriacy or kitsch? It is not a question of death as such, but rather uniquely brutal and inhumane death.

Kornblumenblau. Modern grotesque

Kornblumenblau, Leszek Wosiewicz’s Polish film from 1989, is in many ways a picture that breaks with the current conventions of presenting camps and the Holocaust in Polish cinematography. The reality of the camp, as seen through the eyes of the protagonist Tadek, a musician and Auschwitz prisoner, is a world in which passions and drives are intertwined with the struggle for biological survival and the constant presence of terror and death. Violence is woven into the regular and repetitive cycle of the camp’s universe, which is marked by work, nights in the barracks, appeals, and selection. Relationships between prisoners are also brutal, often resulting from the established hierarchy, but above all from the selfish drive to ensure the minimum necessary to survive at the expense of others in inhuman conditions. The film is made up of fast, short shots that allow the viewers, as in a kaleidoscope, to embrace the whole with small fragments, frames, so as to present the death camp and the principles governing it as broadly as possible. The film’s creators often use scenes full of dirt, disease, death, physical degradation, and whose potential to provoke arouses in the viewer feelings of confusion, shock, and disgust. The fragments in which prisoners with typhus vomit into latrines, crawl naked and dirty on the stairs of the barracks or, perhaps most unlikely, the scene of the German bar-

racks' head mistress' rape of the main character, illustrate various extreme forms of violence and humiliation. However, sometimes the compulsion to preserve humanity is more oppressive than dehumanization (which has fallen, but can also be a strategy for survival). When, during an evening address, the *kapo* orders prisoners to sing a German song loudly, he shouts: "You are to sing like people." Moreover, music, which is an important element of the plot, is a form of violence. In the sequence mentioned above, one of the prisoners, who does not obey the *kapo's* order, is killed by him with a one brutal blow. The *kommandos* are led to work beyond their capabilities, with screams and the *kapo's* blows, as well as to the accompaniment of the camp orchestra. The titular *Kornblumenblau*, a German drinking song, does save Tadeusz's life when he plays it on the order of a German functionary prisoner, but ignorance of it would inevitably have been the reason for him to be killed. A ballet dance performed by a young Jewish girl from a transport in Birkenau takes place in the gas chamber (about which the main character learns from a fellow prisoner) just before her death. The dance-grotesque and tragicomic-appears alternately with the scene of gassing of the victims. A parade continues in the courtyard of the main camp: the orchestra plays Beethoven's *Ninth Symphony*, the dancers dressed in striped clothes perform their choreography, the soloists have their faces painted like comedians, and a huge statue of a naked Valkyrie enters the square. Between the shots there are also fragments of archival films from huge parades in the Third Reich.

This carefree play and dance are contrasted with the spectacle of death which takes place in the camp gas chamber. A crowd of naked people-women, children and men-enter the chamber and are forced into it by two prisoners. The true image of the macabre begins when the chamber's heavy doors are locked. The viewer looks at the drama through the eyes of a guard who watches the macabre through a "Judas", without hiding his satisfaction. Panic erupts, naked bodies intertwine in some macabre

movement; people aware of their impending death trample each other, trying to get out. In the background, instead of the screaming of people being gassed, you can still hear the music that imposes the rhythm on the crime that, faster and faster, is taking place. When the prisoners open the door of the chamber, liquid pours out of it, and the dead bodies of the victims look as if they have melted into one, grotesque mass. The dimension of this scene is stripped of all symbolic references, and its naturalism evokes eyewitness accounts. Shlomo Venezia, a member of the *Sonderkommando* in Birkenau, describes the gassing procedure and pays special attention to the condition of the corpse:

We used to find people whose eyes had come out of their orbits from the last effort of their struggling organism. Others were bleeding from all their orifices or lay in their own waste or in the waste of others. The action of gas and fear caused some people to excrete the entire contents of their intestines. There were red bodies and other very pale bodies. Everyone reacted in their own way. But everyone died in terrible suffering. [...] We saw corpses attached to their neighbours, because everyone was desperately looking for a bit of oxygen. The gas thrown to the ground emitted acid, which gradually floated, so everyone fought for air until the last moment, even climbing on others [...]. The image that appeared to us after opening the crematorium door was gruesome; it is impossible to imagine such a scene.^[30]

In *Kornblumenblau*, the scene of death in a gas chamber appears at the end, and as the strongest and most violent, it causes a shock at the moment when the viewer least expects it. The image of the camp universe is brutal, but terror and suffering are constantly intertwined with moments of joy and even carefreeness. As a viewer, we can feel "safe" until a certain moment, having the impression that a film in which the grotesque goes hand in hand with tragicomedy will not surprise us anymore. It seems that the concept of Leszek Wosiewicz's film is far from conceptualization and disputes

[30] S. Venezia, *Sonderkommando. W piekle komór gazowych*, trans. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2009, pp. 80-81.

over representation. The “Music Video” formula, about which accusations were made against the director for being inappropriate for a film about Auschwitz, has a completely different effect, because thanks to fast shots, the most terrifying scenes are “pushed out” by the subsequent ones, and the viewer has no time to contemplate the suffering. Wosiewicz admitted that modern means of expression allowed him to make a film completely distant from Hollywood and sentimental cinema.^[31] *Kornblumenblau* was supposed to deliberately shock both with its form and with its story, which has little in common with the idea of camps and the Holocaust developed by earlier productions on this subject, such as Wanda Jakubowska’s *Last Stage* or An-

drzej Munk’s *Passenger*.^[32] The expressiveness of Wosiewicz’s picture, additionally immersed in naturalistic and biological literalness, is an example of the re-evaluation and revision of the heroic-martyrological dimension of memory. The existing paradigms of thinking about the Holocaust are overturned here: Wosiewicz’s film is not interested in Lanzmann’s rejection of the image as a fetish or a false testimony. On the contrary, the strength of the film is determined by the image and it is only by means of the image that one can show the “unimaginable”, imagine, save those *images that are not there*. In the scene of gassing, there is a break with pathos, lamentation and contemplation of suffering.^[33] The death shown in this particular way is a “bad death”: without metaphysics, there is pure carnality and Agamben’s naked body. As Agata Chałupnik writes, *Kornblumenblau* not only allows us to look inside the chamber against the ban imposed by the paradigm of “inexpressibility”, but also “confronts us with the triviality and physiology of death in the gas chamber.”^[34]

The convention of this picture therefore sets a new quality in the representation of the Holocaust, which will be continued by the artistic projects of Artur Żmijewski or Zbigniew Libera.^[35] The “aesthetics of the Holocaust” will gradually break the dictates of negation, and use eclecticism and the interplay of conventions to seek what are often iconoclastic and risky ways of narrating about genocide. Additionally, mixing high art with triviality and historical references in the form of archival materials (films of Nazi marches) is an accusation of totalitarian and genocidal tendencies: “The ridiculousness of the prisoners capering in striped clothes, the japey of the choir soloists painted like comedians, the classic beauty of Beethoven’s work, universally regarded as exemplary... All this, combined with the naturalistic agony of the crowd of people locked in the gas chamber, gives a frustrating testimony of the degradation and devaluation of the civilizational achievements of European culture”, as M. Wróbel writes.^[36]

[31] *Alles für alle. Z Leszkiem Wosiewiczem o filmie Kornblumenblau rozmawia Natalia Chojna*, “Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, no. 3, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/alles-f-r-alles-z-leszkiem-wosiewiczem-o-filmie-kornblumenblau-rozmawia-natalia-chojna/648> (accessed: 14.10.2019).

[32] M. Wróbel, *Tadzikowe perypetie z totalitaryzmem. Metaforyzacja rzeczywistości lagrowej w filmie Kornblumenblau Leszka Wosiewicza*, “Kwartalnik Filmowy” 2000, no. 29/30, p. 100, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/tadzikowe-perypetie-z-totalitaryzmem-metaforyzacja-rzeczywistosci-lagrowej-w-filmie-kornblumenblau-leszka-wosiewicza/511#sdendnote29sym> (accessed: 14.10.2019).

[33] The rhetoric of sadness, martyrology and victimisation dominated all tales about the Shoah for decades - the conviction that only factual and mimetic forms of representation can fully account for the meaning of the event, although under the condition of preserving the ambience of grief or tragedy. See: A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005, pp. 131–132.

[34] *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, eds. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, Warszawa 2017, p. 206.

[35] *Ibidem*, p. 207. See: D. Sajewska, *Ciało jako medium postpamięci*, “Politeja” 2015, no. 35, pp. 123–132.

[36] M. Wróbel, *op. cit.*, 107.

Finally, I would like to draw attention to the grotesque nature of the scenes in Wosiewicz's picture. The potential of this means of expression is to redefine the reality it represents in a given artistic work. This is based on the definition proposed by Michał Głowiński, where grotesque is "[...] real events or only seemingly improbable, bizarre, surprising, combining seriousness with ridicule, as well as facts, ways of acting, ideas that we consider inappropriate, showing a mental confusion, unsuitable for a given situation or even unwise or downright pathetic in their stupidity."^[37] It should be assumed that its basic premise is precisely the "overturning" of the hitherto existing ways of perceiving and representing, established ideas and assumptions. In a mixture of seriousness and ridicule, characteristic of the grotesque, there is a profane tendency. The impossibility of representation, which reduced the Holocaust to an "unimaginable" paradigm, set a clear limit, the exceeding of which could violate the absolutizing and universalizing vision of Auschwitz as a kind of *sacrum*.^[38] Meanwhile, art, film, or literature carry the possibility of profanation, the essence of which, according to Agamben, is based precisely on the delivery of what is sacred to the sphere of the profane. "The transition from *sacrum* to *profanum* can be made through the completely inappropriate use of holiness (or rather its reuse). I mean making fun," we read in the *Profanations*.^[39] Fun itself, coming from the sphere of sanctity (i.e. marked by ambiguity, which is reflected in the notion, important for this Italian thinker, of *sacer/sacrum*), "turns the sphere of *sacrum* upside down", neutralizes it and restores its use.^[40] The notion of the grotesque as an unconventional and "subversive" form of representation, understood in this way, is realized by Leszek Wosiewicz in *Kornblumenblau*. In the mass death scene discussed here, the atmosphere of seriousness, reverie and silence is replaced by a spectacle of fun and dying which is close to profanation. The absurdity of the parade, in which the orchestra plays Beethoven's music, with the almost parodic dance and the Valkyrie statue is mixed with the rather

dangerous aestheticisation of death. The obscurity of dying is accompanied by the negation of its romantic image, where dignity and the ritual ways of dealing with the dead are considered fundamental to humanity. The industrial production of corpses, called "Figuren" in camp jargon, in artistic and film convention becomes unreal, more "imaginative". Therefore, behind the rebellious character of the grotesque, which saves *the images that are not* there, there is a certain threat. Art can have the potential to save, but at the same time it can usurp the imagery and impose it on the basis of "visual topics". What I mean here is the phenomenon of thinking with images that monopolizes the common notions of the Holocaust, camps and war. That is why a film should be treated as one of the ways of creating reality on the basis of (historical) imagination, which in no way replaces facts and historians' findings. Cinematic reality, even if it is close to historical reality, will always be only an alternative interpretation of the past. In fact, the grotesque as an aesthetic category is far from being a faithful representation; it is a denial of the "faithful representation of reality" and its decomposition.^[41] The *Kornblumenblau* camp is therefore more imagined than real, especially in the last scene, which is an example of total negation or "forbidden representation" (to use the term coined by J.-L. Nancy).^[42] The final sequence of parades and dances could not have taken place in the Third Reich because, as M. Głowiński points out, it is in principle alien to totalitarian art as a denial of the official

[37] M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [in:] *Groteska*, ed. idem, Gdańsk 2003, p. 5.

[38] See: A.L. Eckardt, A.R. Eckardt, *The Holocaust and the Enigma of Uniqueness: A Philosophical Effort at Practical Clarification*, "The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences" 1980, vol. 450, pp. 165–178.

[39] G. Agamben, *Profanacje*, trans. M. Kwaterko, Warszawa 2006, pp. 94–95.

[40] Ibidem, p. 95.

[41] M. Głowiński, op. cit., pp. 12–13.

[42] J.-L. Nancy, op. cit.

programme of National Socialism and as an element of the phenomenon called the degenerated art.[43] This scene, perhaps carrying signs of iconoclasm, is at the same time an act of art's victory over National Socialism and its genocidal practices.

***Son of Saul* as an example of cinema after Lanzmann**

László Nemes's film, which was awarded the Grand Prix in Cannes (2015) and the Oscar in 2016, uses other less literal artistic means. However, the distant images in *Son of Saul*, both in terms of acting and editing, deeply move the perception and emotions of the viewer. The story presented in the film is seen through the eyes of a member of the Sonderkommando, a Hungarian Jew named Saul Auslander; from the very beginning we observe his struggle with the camp rules, which primarily mean forced participation in the extermination process (transporting Jews to the gas chambers, pulling out corpses, collecting things from the dead, pulling out gold teeth, cleaning waste from the inside of the chamber, etc.), and, as a consequence, the collapse of the values that Saul knew in another world. His resistance to the dehumanizing power of genocide is expressed

in an attempt to bury a dead boy in whom he recognizes his son. The protagonist of Nemes's film is the new "contemporary Antigone." [44]

Saul is the embodiment of the liminality of the human condition and the suspension between two worlds: the world of pre-imprisonment values and the reality of the camp. The terror of the concentration camp has changed him: Saul perceives the surrounding events without emotion or empathetic reactions. He is subject to the inhuman law of the camp. He is not, however, completely dehumanized: the sight of the boy who survives the gas chamber triggers in him a need to organise a burial in accordance with divine law and religious commandments. When the child is killed by the SS doctor, Saul searches hysterically for a rabbi to perform the funeral rites. This formal procedure in the script seems to be an insane and useless ideal and could suggest a naive trust in the salvation of humanity. Nemes himself emphasizes, however, that his film is, above all, a film about death, about the lack of hope and chances for survival. The director thus wanted to break with the mythology of survival. His vision of the camp is therefore deeply negative.[45]

The name of the camp does not appear in the movie, but taking into account factual events, we can assume that the film is set in Birkenau.[46] Preserving historical accuracy, including focusing on historical details and facts (a child who survived the gas chamber, taking photographs in 1944, the Sonderkommando rebellion in Birkenau), is a great advantage of this production, and the skilful eye will also notice the director's enormous inspiration from literary and visual testimonies of extermination.[47] Nemes uses well-known clichés and cultural references, and the scenes in the crematorium, or the fragment in which one of the prisoners secretly takes photographs from the inside of a gas chamber, bring to mind the works of David Olère or the Sonderkommando photographs taken in 1944 for the Polish underground. At the same time, by reconstructing the events inside the crematorium or the action of secretly taking a photograph of a burning

[43] M. Głowiński, op. cit., p. 13.

[44] The term borrowed from J. Leociak's, *Anty-gona współczesna*, "Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 2007, no. 61(1).

[45] A. Pulver, *László Nemes: "I didn't want Son of Saul to tell the story of survival"*, *The Guardian*, 14.04.2016, <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/14/laszlo-nemes-i-didnt-want-son-of-saul-to-tell-the-story-of-survival> (accessed: 18.01.2021).

[46] I. Kurz, *To, co zobaczysz, będzie jeszcze gorsze*, *dwutygodnik.com*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6378-to-co-zobaczysz-bedzie-jeszcze-gorsze.html> (accessed: 5.12.2020).

[47] One can, of course, have reservations about the factual and chronological accuracy of the film. For example, the moment of taking a picture of the burning of a corpse presents the situation from August 1944, while the action of the film takes place in October.

stake, the film's director inserts himself into the discussion about the possibility of visual/artistic representation of the Holocaust, taking an unequivocal stand on the side of the image. The inspirations from Georges Didi-Huberman's famous and widely discussed work *Images in Spite of All*, are also very visible here.^[48] Nevertheless, Nemes does not completely break with Lanzmann's recognition of the archival image as a fetish; here the negation of the thesis about archives as "images without imagination" is much closer. Not a single documentary photograph appears in the film, although the story told here is constructed on the basis of known cultural and historical references. It seems that the aesthetics of the visual (re)construction of events used in the most brutal moments is a form of avoiding the traps of pornographic literalness, naturalism, and ultimately, ostentatious fetishization of the image as such. *Son of Saul* is a compromise between Claude Lanzmann's antithesis and Didi-Huberman's apologia for the image. This feature of the Hungarian film was aptly described by Paweł Jasnowski when he wrote that: "The director shows by hiding and hides, by showing – trying to avoid the problem of disproportion between actual suffering and its representation."^[49] This picture can be treated as a challenge to the film interpretations so far. Nemes's film is an example of cinema after Lanzmann, opening up new possibilities of visual representation.

Scenes in the gas chamber open *Son of Saul*, bringing the viewer right into the middle of a nightmare. The transport of Jews is led inside the crematorium; people undress in the changing room, assured by members of the Sonderkommando that they are going to bathe and will then be sent to work in the camp. When a crowd of women, children and men is shut inside the gas chamber and the door is locked, the camera focuses ostentatiously on Saul's face. For a moment, we stare at his expressionless face. In the background, we hear screams, calls, the muffled sounds of people condemned to death. In the next shot, the main character and the rest of the camp staff are already dealing with the cleaning

of the gas chamber and the collection of bodies. The banality of everyday activities is mixed with the horror of the act of genocide that has just been carried out, which is signified by naked, dead bodies, or just fragments of them, "sneaking" into the background. In this way, Nemes illustrates (perhaps unknowingly) the idea of the camp's "bare life", its assembly-line production, and the "mass production of corpses." Saul's gesture to protect the child's corpse from being burnt should be equated with the desire to mourn in the Freudian sense. We read about this in Agamben when, recalling the images of death in the poetry of Rilke, he writes:

Faced with the expropriation of death accomplished by modernity, the poet reacts according to Freud's scheme of mourning; he interiorizes the lost object. Or, as in the analogous case of melancholy, by forcing to appear as expropriated an object – death – concerning which it makes no sense to speak either of propriety or impropriety.^[50]

The objectification of the boy's body is further emphasized by the conversation with the doctor-inmate, who upon Saul's request to leave the body, replies: "You don't need it, but your boss does." Corpses become the property of the system, subject to the processes of appropriation, economic exploitation or medical experiments.

The applied economy of visual techniques in favour of auditory sensations, a blurred background, focus on the foreground and the character of Saul avoids the scandal of death and suffering in its most drastic dimension. The camera seems to avoid zooming in on naked, dead bodies – these can only be seen in an unclear background. Although the dead are almost invisible, the nightmare of extermination seems to be extremely close and poignant. A similar procedure has been used in the scene of burning corpses in the pit: thick smoke from the

[48] G. Didi-Huberman, op. cit.

[49] P. Jasnowski, *Niedokończony kadisz*, "Res Publica Nowa" 2016, no. 1, pp. 197–199.

[50] G. Agamben, *Remnants of Auschwitz...*, p. 73.

burning bodies hides the action, only vague silhouettes of prisoners are visible.

Scenes of death use familiar visual tropes, drawn mainly from archival photographs of the Holocaust. The moment of execution in the pits resembles the regular acts of genocide carried out in the territory of the USSR after the invasion of the Einsatzgruppen. A wealth of sources have been left behind in the form of photographic trophies taken by German soldiers, despite the official ban. Naked forms of Jews, driven by the SS in the scene from *Son of Saul*, are inseparably linked with precursors from Mizoch, Liepāja or Międzyrzecz Podlaski. Nemes thus brings to life the imagination shaped by two-dimensional, black-and-white pictures, realizing a cinematic representation full of tension, the chaos of human voices and gestures. The flames burning in the background further reinforce the contrast with the action taking place, which accelerates second by second with the same haste with which the genocidal action is being undertaken. The filmmakers, however, avoid literalism here as well: the horror of the situation is reflected in the expression on the face of the rabbi, paralysed by the sight of the murder taking place. This is the moment in which *Son of Saul* challenges the “impossibility of seeing”, intertwined with the figure of Medusa, from which you cannot look away. The rabbi’s terror is testimony in the Agambenian sense.

[51] Teréz Vincze uses the term haptic visuality/ sensuality to describe the multi-sensory involvement of viewer perception in cinematography. “[...] the meaning of haptic sensitivity and visuality lies in its ability to arouse memories, feelings, and various meanings that cannot be represented by traditional means of audio-visual representation,” he writes. See: T. Vincze, *The Phenomenology of trauma. Sound and Haptic Sensuality in Son of Saul*, “Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies” 2016, no. 13, pp. 107–126.

[52] Ibidem, p. 120.

[53] Steffan Grisseemann wrote: “Nemes juxtaposes the ruthless horror of genocide with the bravado of a kid who has just graduated from a film school. Instead of thinking about the moral

The horror of mass death is reflected in the film by other means, such as the screaming and banging on the doors of people locked in the chamber, the scene of cleaning the interior of waste, moving corpses with hooks, where all attention is focused on the protagonist, his gestures and facial expressions. The film triggers a play of senses other than sight, and Saul’s constant wandering around the interior of the crematorium, reminiscent of a place from which there is no escape, gives an impression of claustrophobia and fear.[51] In this sense, the use of the aesthetics of horror and gruesomeness takes place on a different level than in *Kornblumenblau* described above: it is not the image that conveys the greatest emotional charge, because it *does not exist*, so the whole tension is created by everything that happens beyond the image, beyond the *gap*: the cacophony of sounds created by human voices and tongues, the sounds of nature, the bustle of the crowd in the dressing room, the barking of dogs, the screams of the perpetrators. To use a paradoxical statement, *Son of Saul* is a visual onomatopoeia, which constantly builds up the tension characteristic of the film genre of horror, as T. Vincze writes: “Narrow visual field, for example, is a stylistic tool often used by horror movies to heighten the tension and to suggest that the threatening force might be very close to us, just outside the narrow frame.”[52] Sound effects play a crucial role here, and the “blinking” of images and their blurring are meant to suggest certain fantasies. The rest belongs to the viewer’s imagination. Nemes perfectly realizes here the idea of *images that do not exist*, building an audio-visual tension through understatements, quotations, and clichés. As a counter-image to sentimental productions such as *Schindler’s List* or *The Boy in Striped Pyjamas*, *Son of Saul* initiates a new direction in thinking about and relating the Holocaust, where the question of whether we have the right to show death in a gas chamber gives way to the question of how to show it. One of the criticisms made by the film critics is the director’s alleged bravado and narcissism.[53] I think that precisely these types of features

of future young artists contain an invaluable causal and performative potential, which brings with it the announcement of new ways of representing genocide and borderline situations.

Conclusion

I consider these two examples of cinematic representation to be challenges for historical, cultural and aesthetic discourses. Both of them were created in different and specific social and political contexts. Wosiewicz shot *Kornblumenblau* at the end of the communist era in Poland, shortly before the country's transformation and at the time when the historical discourse on Polish-Jewish relations in post-war decades started to emerge. Moreover, Lanzmann's *Shoah* has already been broadcast on Polish television and this event is considered a landmark for national debate on, as Piotr Forecki writes, "the empty places in Polish memory."^[54] László Nemes has his own family history – his ancestors were murdered in Auschwitz, so his movie has a personal dimension. The important thing is that while these two directors work in different social, political and cultural conditions, they also come from post-communist countries marked with the experience of Nazi terror and genocide. Both in Poland and Hungary, the Jewish discourse still has no official acceptance and its own place in the official politics of memory. We can read *Kornblumenblau* and *Son of Saul* as the answer to the national debates: Wosiewicz's in the late 1980s; Nemes – contemporary.

Entering the gas chamber, seeing the hell of the crematorium, the characters of the Sonderkommando, the prisoners bustling around piles of dead bodies... it seems that film has revealed to us the possibility of looking at situations that we have not been able or even wanted to imagine so far. Cinema teaches us to look into the face of the Gorgon, and forces us to respond to Agamben's call. Art has an extremely important role to play here, which we may not be aware of: it saves forbidden images, images that have never been created. In a sense, although *Kornblumenblau* and *The Son of Saul* are role-playing interpretations of the camp universe, we can

speak of them as archives that collect images and other understandings of history. When Kracauer wrote about overthrowing the taboo of death in film representations of violence, in the context of Holocaust cinema there will also be something more at stake – the overthrow of the limiting taboo of "unspeakable Auschwitz" and the ban on images. There is no doubt, however, that the artists have a certain responsibility. Cinema can have potential and, by means of visual practices, disenchant existing images and discourses, but it can also be marked with the stigma of power relations that are not easy to expose. The controversy used by contemporary cinematography, which institutional forms of memory seem to be resistant to, may temper the death and nightmare of the Holocaust, but at the same time, it may perpetuate the dominant narratives within a given culture. One of them, which M. Seltzer calls the post-traumatic "wound culture", is "[...] associated with the excitement of a torn and open body, a torn and exposed individual, transformed into a public spectacle."^[55] We should read this warning as an ethical dilemma relating to the victims' experience and appropriateness. Examining Holocaust cinema is first of all an aesthetic challenge; however, we need to be aware of pitfalls such as manipulation and trivialization of the historical narrative.

Translation: Paweł Gruszka
Proofreading: Joshua Wilson

consequences, it becomes a taboo: pushing aside the Lanzmann ban on Holocaust images and the silence of political correctness with complete cinematic bravado." S. Grisseman, *Atrocity Exhibitionism. Why Son of Saul is an Opportunistic and Highly Problematic Work of Meta-Exploitation*, "Film Comment" 2015, vol. 51, p. 29.

[54] P. Forecki, *Od Shoah do Strachu: spory o polsko-żydowską pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010, p. 149, after: D. Glowacka, *Co-memory, Negative Memory and the Dilemmas of Translation in the Outtakes from Claude Lanzmann's "Shoah"*, "Teksty Drugie" 2016, no. 3, pp. 297–311.

[55] M. Seltzer, *Kultura rany*, [in:] *Antologia studiów nad traumą*, ed. T. Łysak, Kraków 2015, p. 313.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben G., *The Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, trans. D. Heller-Roazen, New York 2002
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, trans. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008
- Głowiński M., *Groteska jako kategoria estetyczna*, [in:] *Groteska*, ed. M. Głowiński, Gdańsk 2003, pp. 5–15
- Kracauer S., *Teoria filmu*, trans. W. Wertenstein, Gdańsk 2008
- Majewski T., *Siegfried Kracauer: teoria filmu po Zagładzie*, [in:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, eds. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, pp. 539–552
- Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, eds. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, Warszawa 2017
- Topolski J., *Holokaust a język historyka*, “Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska” 1996, no. 51(18), pp. 217–231
- Vincze T., *The Phenomenology of trauma. Sound and Haptic Sensuality in Son of Saul*, “Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies” 2016, no. 13, pp. 107–126

Noty o autorach

Larysa Briukhovetska – krytyk filmowy, redaktor naczelny magazynu „Kino-Teatr”, starszy wykładowca na Wydziale Kulturoznawstwa Narodowego Uniwersytetu im. Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, kierownik Centrum Studiów Filmowych Narodowego Uniwersytetu Kijowsko-Mohylańskiego, członek Zarządu Narodowego Związku Filmowców Ukrainy, autorka 20 monografii i licznych artykułów o kinie, redaktor 20 zbiorów artykułów. <https://orcid.org/0000-0003-2391-2144>.

Grażyna Gajewska – profesorka literaturoznawstwa w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej) Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Autorka monografii: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości* (2002), *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (2010), *Erotyka sztucznych ciał* (2016), *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). <https://orcid.org/0000-0001-5293-6757>.

Barbara Lena Gierszewska – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, literaturoznawczyni i filmoznawczyni. Specjalizuje się w historii kina, piśmiennictwie filmowym i kulturze wizualnej. Interesuje się literaturą i kulturą Lwowa pierwszej połowy XX w. Autorka książek: *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku* (1995), *Kino i film we Lwowie do 1939 roku* (2006), *3 історії культури кіно у Львові у 1918–1939 рр.* (2004) oraz antologii tekstów: *Mniskówna i co dalej... w polskim kinie* (2001), *Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje* (2012), *Od „Sodomy i Gomory” do „Pépé le Moko”. Film zachodnioeuropejski w polskiej prasie 1918–1939. Recenzje* (2013). <https://orcid.org/0000-0002-3485-1319>.

Marek Hendrykowski – profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Filmoznawca, medioznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej. Autor artykułów i książek, ostatnio: *Semiotyka twarzy* (2017), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Założyciel i redaktor senior czasopisma „Images. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. <https://orcid.org/0000-0002-7180-9902>.

Anna Huth – doktor, Dyrektor Instytutu Sztuk Filmowych i Teatralnych Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Do jej zainteresowań naukowych należy wpływ społeczny dystrybucji filmowej, impact campaigns oraz rynek festiwalu filmów dokumentalnych. Realizowała m.in. międzynarodowy projekt badawczy pt. „Junge und neue Medien. Der Einfluss des sozioökonomischen Status auf die Nutzung neuer Medien durch Jugendliche in Polen und in Deutschland” we współpracy z Wydziałem Stosowanych Nauk Społecznych, Fachhochschule Erfurt, Niemcy. <https://orcid.org/0000-0002-0950-7567>.

Agata Jankowska – doktor historii, absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytetu Szczecińskiego. Stypendystka programu GEOP w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, laureatka konkursu im. Majera Bałabana na najlepsze prace doktorskie o Żydach i Izraelu (2022). <https://orcid.org/0000-0002-7884-7477>.

Krzysztof Kornacki – doktor habilitowany, pracuje w Zakładzie Filmu i Mediów Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego, specjalizuje się w historii kina polskiego. Jest autorem lub redaktorem m.in. książek *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)* (2004), *Popiół i diament Andrzeja Wajdy* (2011), *Poszu-*

kiwanie i degradowanie sacrum w kinie (2002), *Sacrum w kinie: dekadę później* (2013). Redaktor naukowy serii wydawniczej „SCRIPT. Zeszyty Gdyńskiej Szkoły Filmowej”. <https://orcid.org/0000-0002-1246-2275>.

Liubov Krupnyk – główny specjalista w Departamencie Kształtowania Polityki Ukrainińskiego Instytutu Pamięci Narodowej (Kijów). Doktorat z historii (tytuł pracy: *Polityka państwowa wobec sztuki ukraińskiej, 1965–1985*) obroniła na Lwowskim Uniwersytecie Narodowym im. Iwana Franki (2003). Autorka blisko 100 publikacji naukowych dotyczących historii Ukrainy i Europy Wschodniej w drugiej połowie XX wieku. <https://orcid.org/0000-0001-6522-3350>.

Serhiy Marchenko – profesor nadzwyczajny, doktor nauk o sztuce (specjalność – sztuka filmowa, telewizja), reżyser i krytyk filmowy. Jest autorem filmów non-fiction, scenariuszy, publikacji badawczych, zdjęć dokumentalnych do publikacji naukowych i dziennikarskich. Od ponad 20 lat wykłada dyscypliny zawodowe w Instytucie Sztuki Wizualnej im. Iwana Karpenko-Karyja Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu Teatru, Kina i Telewizji. Obszar zainteresowań naukowych: teoria filmu, język filmowy, film non-fiction, dramaturgia filmowa, reżyseria filmowa, kinematografia, polityka narodowa w dziedzinie kina ukraińskiego. Jest członkiem Narodowego Związku Autorów Zdjęć Filmowych Ukrainy oraz członkiem Sektorowej Rady Ekspertów ds. Kultury i Sztuki (sztuka audiowizualna) Narodowej Agencji ds. Jakości Szkolnictwa Wyższego. <https://orcid.org/0000-0003-3580-6410>.

Tetiana Mychajłowa – doktor nauk filologicznych, badaczka literatury, młodszy pracownik naukowy Wydziału Literatur Powszechnych i Słowiańskich Instytutu Literatury im. Tarsasa H. Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Zainteresowania naukowe: twórczość ukraińskiego poety Wasyla Stusa w kontekście literatury rosyjskiej i polskiej, badania komparatystyczne, przekład poezji. Autorka monogra-

fii „Пам’яті глибоке джерело”: Василь Стус і переосмислення російської літератури [„Źródło pamięci głębokie”: Wasyl Stus i reinterpretacja literatury rosyjskiej], 2023. <https://orcid.org/0000-0002-7857-582X>.

Larysa Naumova – doktor, profesor w Katedrze Sztuki XIX–XXI wieku Instytutu Historii Sztuki (IAH) Czeskiej Akademii Nauk (CAS) oraz w Instytucie Sztuk Wizualnych Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu Teatru, Kina i Telewizji. Od 2016 roku współpracuje z popularnym magazynem „Kino-Teatr” (Ukraina). Autorka ponad 100 publikacji naukowych i popularnonaukowych na następujące tematy: kino ukraińskie lat 1920–1930, ukraińska szkoła reżyserii filmowej, teoria i historia kina i in. Jej artykuły były publikowane w czasopismach naukowych na Ukrainie, w Niemczech, Polsce i Gruzji. <https://orcid.org/0000-0001-7634-0923>.

Halyna Pohrebniak – doktor historii sztuki, profesor Wydziału Reżyserii i Aktorstwa im. Łarysy Horolec Narodowej Akademii Zarządzania Kulturą i Sztuką, zastępca dyrektora ds. badań w Instytucie Sztuki Współczesnej w Kijowie, krytyk filmowy. Interesują ją moralne, etyczne, artystyczne i estetyczne problemy współczesnej sztuki audiowizualnej, indywidualne style kina autorskiego, twórczość wybitnych postaci w kontekście współczesnych praktyk kulturowych i artystycznych. <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>.

Olena Rosinska – doktor nauk humanistycznych. Jej zainteresowania naukowe obejmują analizę filmów dokumentalnych i fabularnych, psychologię mediów oraz socjologię mediów. Lista publikacji: *Models of Stereotypization of National Characteristics, Gender Roles and Behavioral Scenarios in Series (the example of the Polish Series “The Girls From Lviv” and “The Londoners”)*, „Synopsis: Text, Context, Media” 2022, nr 28(3); *Portraits of Parents in Youth Series: A Narrative of Opposition* (tekst przyjęty do publikacji); *Narratives of Polish-Ukrainian Interaction in Polish Documentaries*, „Obraz”

2022, nr 3(40); *Internal Migration: Contribution of Media and the Horizons of Audience's Information Expectations* (z O. Zhuravska, tekst przyjęty do publikacji w monografii zbiorowej); *Stereotyped Media Images as a Method of Forming Delusions of Ordinary Consciousness*, „International Journal of Recent Technology and Engineering (IJRTE)” 2019, nr 9(2) (z O. Zhuravska, V. Gandziuk); *Gender Discrimination in the Media of Eastern Europe: The Historical and Comparative Aspect*, „Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities” 2021, nr 1(13) (z O. Khamedova, O. Zhuravska, V. Gandziuk); *Researching the Aspects of Interaction Between Educators and Students in the Distance Learning System*, „Journal of Information Technologies in Education (ITE)” 2021, nr 45 (z H. Horbenko, O. Zhuravska). <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>.

Roman Rosliak – krytyk filmowy. Prowadzi badania na Wydziale Sztuk Scenicznych i Kulturoznawstwa Instytutu Sztuk Pięknych, Folkloru i Etnologii im. M. Ryłskiego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Teoretyk i historyk kultury. Autor ponad 100 publikacji naukowych z zakresu historii kina ukraińskiego. Zainteresowania naukowe: polityka państwa w dziedzinie kina ukraińskiego, edukacja filmowa, represje wobec filmowców ukraińskich, sztuka Ołeksandra Dowżenki. <https://orcid.org/0000-0002-5432-2895>.

Yuri Shevchuk – językoznawca, politolog i leksykograf. Prowadzi zajęcia z języka ukraińskiego, historii kina ukraińskiego oraz filmu sowieckiego i posowieckiego na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku. Pisze o problemach języka, filmu i tożsamości. Jest autorem popularnego podręcznika dla początkujących do nauki języka ukraińskiego dla studentów i osób samouczących się.

Bohdan Shumylovych – profesor na kierunku kulturoznawstwo na Katolickim Uniwersytecie Ukraińskim (Lwów, Ukraina). Tytuł magistra historii nowożytnej uzyskał na Uniwersyte-

cie Środkowoeuropejskim, doktorat z historii obronił w Europejskim Instytucie Uniwersyteckim we Florencji. Pracuje w Centrum Historii Miejskiej. Naukowo zajmuje się głównie historią mediów w Europie Środkowo-Wschodniej i Związku Radzieckim, a także sztuką nowomediálną, badaniami wizualności, praktykami przestrzeni miejskiej i kreatywnością miejską. <https://orcid.org/0000-0002-7221-7001>.

Wojciech Sławnikowski – student filmoznawstwa i filozofii oraz absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. <https://orcid.org/0009-0001-5963-6148>.

Witold Stok BSC – operator filmowy i reżyser filmów dokumentalnych zrealizowanych w Polsce i Wielkiej Brytanii. Autor zdjęć do filmów Krzysztofa Kieślowskiego: *Refren* (1972), *Murarz* (1973), *Personel* (1975), *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977), *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978), *Dworzec* (1980); dokumentów Marcela Łozińskiego: *Happy end* (1973), *Zderzenie czołowe* (1975), *Dotknięcie* (1978), *Egzamin dojrzałości* (1979), a także *Nie płacz* (1972) Grzegorza Królikiewicza, *Przepraszam, czy tu biją?* (1976) Marka Piwowskiego, *W biały dzień* (1980) Edwarda Żebrowskiego, *The Grave Case of Charlie Chaplin* (1994) i *The Stringer* (1998) Pawła Pawlikowskiego, *Galerianki* (2009) Katarzyny Rosłaniec czy *Śluby panieńskie* (2010) Filipa Bajona. Jest ponadto autorem filmów dokumentalnych *Zapada czas* (1977), *Święci nie chcą mówić do mnie* (1978), *Sonderzug – pociąg specjalny* (1978), *Jeden z nas* (1979), *Modlitwa* (1981), *Film o babci* (1982). <https://orcid.org/0000-0003-4984-117X>.

Andrzej Szpulak – profesor w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badacz zajmujący się historią filmu polskiego, filmem religijnym i historycznym. Ważniejsze publikacje: *Poetyka filmów śląskich Kazimierza Kutza* (2003), *Kino wśród mitów: o filmach śląskich Kazimierza Kutza* (2004), *Filmy Wojciecha Mar-*

czewskiego (2009), *Róża* (2016). <https://orcid.org/0000-0001-9332-9291>.

Marta Tymińska – doktor nauk o kulturze i religii, w swojej pracy badawczej skupia się na grach wideo, nowych mediach i międzykulturowości, obecnie współpracuje w obszarze badania współczesnej kultury internetowej i filmowej Ukrainy. Z wykształcenia również psycholożka międzykulturowa, pracuje jako adiunktka w Zakładzie Filmu i Mediów w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. <https://orcid.org/0000-0002-1457-1141>.

Barbora Vinczeová – wykładowca literatury amerykańskiej i gramatyki języka angielskiego na Uniwersytecie Mateja Bela. Jej badania koncentrują się na krytyce przekładu, analizie literackiej i literaturze fantastycznej. Jest zawodową tłumaczką: przetłumaczyła kilka powieści z języka angielskiego na słowacki. <https://orcid.org/0000-0002-3411-6699>.

Joanna Wojnicka – doktor habilitowany, profesor w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się historią kina europejskiego (m.in. rosyjskiego i sowieckiego), a także związkami kina z innymi sztukami, przede wszystkim literaturą i teatrem. Autorka książek: *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego* (2001), *Słownik wiedzy o filmie* (z Olgą Katafiasz, 2005, 2009), *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968* (2012), *Historia filmu. Od Edisona do Nolana* (z Rafałem Syską, 2015), *Prorocy, kapłani rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego* (2019). Redaktorka (z Grażyną Stachówną) tomów *Autorzy kina europejskiego* (2003) i *Autorzy kina polskiego* (2004). Zredagowała tom *Od Puszkina do Brodskiego. Adaptacje literatury rosyjskiej* (2017). Opublikowała wiele artykułów w czasopiśmie i książkach zbiorowych. <https://orcid.org/0000-0003-0125-8866>.

Notes about authors

Larysa Briukhovetska – film critic, editor-in-chief of “Kino-Theater” magazine, senior lecturer at the Department of Cultural Studies at the National University of Kyiv-Mohyla Academy, head of the Center for Cinematic Studies at NaUKMA, member of the Board of the National Union of Cinematographers of Ukraine, author of 20 monographs and numerous articles on cinema, editor of 20 collections of articles. <https://orcid.org/0000-0003-2391-2144>.

Grażyna Gajewska – professor of literary studies at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts (Faculty of Polish and Classical Philology), AMU. Author of the monographs: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy re-prezentacji przeszłości* (2002), *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (2010), *Erotyka sztucznych ciał* (2016), *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). <https://orcid.org/0000-0001-5293-6757>.

Barbara Lena Gierszewska – professor at Jan Kochanowski University in Kielce with a habilitation degree, a literary scholar and film expert. She specializes in the history of cinema, film literature and visual culture. In her free time, she explores the literature and culture of Lviv in the first half of the 20th century. The author of the books: *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku [Film magazines in Poland until 1939]* (1995), *Kino i film we Lwowie do 1939 roku [Cinema and Film in Lviv until 1939]* (2006), *З історії культури кіно у Львові у 1918–1939 pp.* (2004) and an anthology of texts: *Mniskówna i co dalej... w polskim kinie [Mniskówna and What's Next... in Polish Cinema]* (2001), *Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje [Polish Feature Film 1918–1939. Reviews]* (2012), *Od “Sodomy i Gomory” do “Pépé le Moko”. Film zachodnioeuropejski w polskiej prasie 1918–1939. Recenzje [From “Sodom and Gomorrah” to “Pépé le Moko”. Western European Film in the Polish*

Press 1918–1939. Reviews] (2013). <https://orcid.org/0000-0002-3485-1319>.

Marek Hendrykowski – full professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University, Poznań. A film and media expert, semiotician, researcher of contemporary culture. He is the author of numerous articles and books, most recently: *Semiotyka twarzy [Semiotics of Face]* (2017), *Polska szkoła filmowa [Polish Film School]* (2018), *Short. Małe formy filmowe [Short. Small Film Forms]* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach [Narrative in Films and Moving Images]* (2019). Marek Hendrykowski is a founder and senior editor of the magazine “Images. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. He is also a member of the Polish Filmmakers Association, Polish Society of Authors and Composers ZAiKS, the Polish Film Academy and the European Film Academy. <https://orcid.org/0000-0002-7180-9902>.

Anna Huth – PhD, Director of the Institute of Film and Theatre Arts, Kieślowski Film School of the University of Silesia in Katowice. Her scientific interests include the social impact of film distribution, impact campaigns and the market of documentary film festivals. She has implemented and led projects such as the international research project “Junge und neue Medien. Der Einfluss des sozioökonomischen Status auf die Nutzung neuer Medien durch Jugendliche in Polen und in Deutschland” in cooperation with the Faculty of Applied Social Sciences, Fachhochschule Erfurt, Germany. <https://orcid.org/0000-0002-0950-7567>.

Agata Jankowska – PhD in history, graduate of Adam Mickiewicz University in Poznań and Szczecin University. Scholarship holder of the GEOP program at the Museum of the History of Polish Jews POLIN, winner of the Majer Balaban competition for the best doctoral thesis on Jews and Israel (2022). <https://orcid.org/0000-0002-7884-7477>.

Krzysztof Kornacki – associate professor at the Institute of Cultural Research, Film and Media Division, University of Gdańsk. Specializes in the history of Polish cinema, and is the author or editor of books such as *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, (2004), *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, (2011), *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie* (ed.), (2002), *Sacrum w kinie: dekadę później*, (2013), scientific editor of “SCRIPT. Zeszyty Gdyńskiej Szkoły Filmowej”. <https://orcid.org/0000-0002-1246-2275>.

Liubov Krupnyk – Leading Specialist at the Department of Policy Making of the Ukrainian Institute of National Remembrance (Kyiv). PHD in history at Ivan Franko Lviv National University (2003). Doctoral dissertation title: *The State Politics Regarding the Ukrainian Professional Arts, 1965–1985*. She has authored nearly one hundred scientific publications on the history of Ukraine and Eastern Europe in the second half of the 20th century. <https://orcid.org/0000-0001-6522-3350>.

Serhiy Marchenko – associate professor, and holder of PhD in art studies (specialisation – film art, television), film director, film critic. He is the author of non-fiction films, scripts, research publications, and documentary photographs for scientific and journalistic publications. He has taught professional disciplines at the Ivan Karpenko-Karyi Institute of Screen Arts of Kyiv National University of Theater, Cinema, and Television for over twenty years. His fields of scientific interest: film theory, film language, non-fiction film, film dramaturgy, film directing, cinematography, and national policy in Ukrainian cinema. He is a member of the National Union of Cinematographers of Ukraine, and a member of the Sectoral Expert Council on Culture and Art (audiovisual art) of the National Agency for the Quality of Higher Education. <https://orcid.org/0000-0003-3580-6410>.

Tetiana Mychajłowa – PhD, literary scholar, junior researcher at the Department of Foreign

and Slavic Literatures of the Taras Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine. Scientific interests: the works of the Ukrainian poet Wasyl Stus in the context of Russian and Polish literatures, comparative research, translation of poetry. Author of the monograph “A deep source of memory”: *Vasyl Stus and the rethinking of Russian literature* (2023). <https://orcid.org/0000-0002-7857-582X>.

Larysa Naumova – PhD in the Department of 19th-21st-Century Art in the Institute of Art History (IAH) of the Czech Academy of Sciences (CAS) and in the Institute of Screen Arts of the Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University. Since 2016, she has been collaborating with the popular magazine “Kino-Theatre” (Ukraine). Author of more than 100 scientific and popular science publications on the following topics: Ukrainian cinema of 1920–1930, Ukrainian school of screen directing, theory of Ukrainian cinema, world cinematic process, etc. Her articles have been published in scientific journals in Ukraine, Germany, Poland, and Georgia. <https://orcid.org/0000-0001-7634-0923>.

Halyna Pohrebniak – PhD in art history, professor of the Larysa Khorolevs Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts, Deputy Director for Research at the Institute of Contemporary Art (Kyiv, Ukraine), film critic. She is interested in the moral, ethical, artistic and aesthetic problems of contemporary screen arts, visual and expressive means and individual styles of film d’auteur, the work of prominent figures. <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>.

Olena Rosinska – PhD. Her scientific interests encompass the analysis of documentary and feature films, media psychology and media sociology. List of publications: *Models of Stereotypization of National Characteristics, Gender Roles and Behavioral Scenarios in Series (the*

example of the Polish Series “*The Girls From Lviv*” and “*The Londoners*”), “Synopsis: Text, Context, Media” 2022, no. 28(3); *Portraits of Parents in Youth Series: A Narrative of Opposition* (2022, accepted for publication); *Narratives of Polish-Ukrainian interaction in Polish documentaries*, “*Obraz*” 2022, no. 3(40); *Internal Migration: Contribution of Media and the Horizons of Audience’s Information Expectations*. (with O. Zhuravska, accepted for publication in a collective monograph); *Stereotyped Media Images as a Method of Forming Delusions of Ordinary Consciousness*, “*International Journal of Recent Technology and Engineering (IJRTE)*” 2019, no. 9(2) (with O. Zhuravska, V. Gandziuk); *Gender Discrimination in the Media of Eastern Europe: A Historical and Comparative Aspect*, “*Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*” 2021, no. 1(13) (with O. Khamedova, O. Zhuravska, V. Gandziuk); *Researching the Aspects of Interaction Between Educators and Students in the Distance Learning System*, “*Journal of Information Technologies in Education (ITE)*” 2021, no. 45 (with H. Horbenko, O. Zhuravska). <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>.

Roman Rosliak – film critic. Conducts research in the Department of Screen-Stage Arts and Cultural Studies at M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine; cultural theorist and historian. Author of more than one hundred scientific publications on the history of Ukrainian cinema. Scientific interests: state policy in the field of Ukrainian cinema, cinema education, repression among Ukrainian cinematographers, Alexander Dovzhenko’s art. <https://orcid.org/0000-0002-5432-2895>.

Yuri Shevchuk – PhD, linguist, political scientist, and lexicographer. He teaches courses in the Ukrainian language, Ukrainian film history, and Soviet and post-Soviet film at Columbia University in New York. He writes on issues of language, film, and identity. He authored *Beginner’s Ukrainian*, a popular Ukrainian language textbook for college students and self-learners.

Bohdan Shumylovych – Associate Professor of Cultural Studies at the Ukrainian Catholic University (Lviv, Ukraine). Obtained an MA in modern history from the Central European University and PhD in history from the European University Institute in Florence. He works at the Center for Urban History. The main focus of his work is media history in Eastern and Central Europe and the Soviet Union, as well as media arts, visual studies, urban spatial practices, and urban creativity. <https://orcid.org/0000-0002-7221-7001>.

Wojciech Sławnikowski – a student of Film Studies and Philosophy and a graduate of Polish Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. <https://orcid.org/0009-0001-5963-6148>.

Witold Stok BSC – cinematographer and director of documentary films, co-creator of several dozen films made in Poland and Great Britain. The cinematographer for such films as *Refrain* (1972), *The Bricklayer* (1973), *Personnel* (1975), *From the Night Porter’s Point of View* (1977), *Seven Women of Different Ages* (1978) and *The Railway Station* (1980) by Krzysztof Kieślowski, *Don’t Cry* (1972) by Grzegorz Królikiewicz, *Happy end* (1973), *Front Collision* (1975), *The Touch* (1978) and *Matriculation* (1979) by Marcel Łoziński, *Excuse Me, Is It Here They Beat Up People?* (1976) by Marek Piwowski, *In Broad Daylight* (1980) by Edward Żebrowski, *The Grave Case of Charlie Chaplin* (1994) and *The Stringer* (1998) by Paweł Pawlikowski, as well as *Mall Girls* (2009) by Katarzyna Roslaniec and Filip Bajon’s *Maiden Vows* (2010). He is the author of such documentaries as *Time Falls* (1977), *Saints Don’t Want to Talk to Me* (1978), *Sonderzug – Special Train* (1978), *One of Us* (1979), *Prayer* (1981), *A Film About Grandma* (1982). <https://orcid.org/0000-0003-4984-117X>.

Andrzej Szpulak – professor in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at the Adam Mickiewicz University in Poznań, a scholar in-terested in Polish film history, religious and

historical film. Major publications: *Poetyka filmów śląskich Kazimierza Kutza* (2003), *Kino wśród mitów: o filmach śląskich Kazimierza Kutza* (2004), *Filmy Wojciecha Marczewskiego* (2009), *Róża* (2016). <https://orcid.org/0000-0001-9332-9291>.

Marta Tymińska – PhD in cultural and religious studies; her research focuses mainly on videogames, new media and cross-cultural relationships; currently co-operating in the area of research on modern Ukrainian culture; she has a MA in psychology (major in cross-cultural psychology), currently works as an assistant professor in the Institute of Cultural Research (Gdansk Film Studies). <https://orcid.org/0000-0002-1457-1141>.

Barbora Vinczeová – lecturer at Matej Bel University. She teaches American literature and English grammar. Her research focuses on translation criticism, literary analysis and fantastic fiction. She is a professional translator and has translated several novels from English into Slovak. <https://orcid.org/0000-0002-3411-6699>.

Joanna Wojnicka – PhD, associate professor at the Audiovisual Arts Institute Jagiellonian

University in Kraków. She deals with the history of European cinema, including Russian and Soviet cinema, as well with the links between cinema and other arts, primarily literature and theatre. Author of the following books: *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego* [*The Dying World. On Luchino Visconti's Late Oeuvre*] (2001), *Słownik wiedzy o filmie* [*Dictionary of Film Knowledge*] (with Olga Katafiasz, 2005, 2009), *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968* [*Children of the 20th Congress. Film in Soviet Culture in 1956–1968*] (2012), *Historia filmu. Od Edisona do Nolana* [*The History of Film. From Edison to Nolan*] (with Rafał Syska, 2015), *Prorocy, kapłani rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego* [*Prophet, Priest, Revolutionaries. Sketches on the History of Russian cinema*] (2019). Editor (with Grażyna Stachówna) of the volume *Autorzy kina europejskiego* [*Authors of European Cinema*] (2003) and *Autorzy kina polskiego* [*Authors of Polish Cinema*] (2004). She edited the book *Od Puszkina do Brodskiego. Adaptacje literatury rosyjskiej* [*From Pushkin to Brodsky. Adaptations of Russian Literature*] (2017). She has published numerous articles in magazines and collective books. <https://orcid.org/0000-0003-0125-8866>.

IMAGES możecie Państwo nabyć:

- w księgarniach na terenie całego kraju
- w sprzedaży internetowej
www.ksiegarniaonline.pl
e-mail: akademicka@ksiegarniaonline.pl
www.press.amu.edu.pl
- bezpośrednio u wydawcy
Wydawnictwo Naukowe UAM
Collegium Maius
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
tel. 61 829 46 40
e-mail: press@amu.edu.pl

IMAGES dostępne jest w wersji cyfrowej:

- na platformie otwartych czasopism naukowych PRESSto:
<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i>
- w czytelni internetowej:
www.ibuk.pl
- w repozytorium Uniwersytetu im. A. Mickiewicza AMUR:
www.repozytorium.amu.edu.pl/jspui
- w bibliotece cyfrowej CEEOL:
www.cceol.com

Wersja pierwotna czasopisma: drukowana

IMAGES

Larysa Briukhovetska
Grażyna Gajewska
Barbara Lena Gierszewska
Marek Hendrykowski
Anna Huth
Agata Jankowska
Krzysztof Kornacki
Liubov Krupnyk
Serhiy Marchenko
Tetiana Mychajłowa
Larysa Naumova

Halyna Pohrebniak
Olena Rosinska
Roman Rosliak
Yuri Shevchuk
Bohdan Shumylovych
Wojciech Sławnikowski
Witold Stok
Andrzej Szpulak
Marta Tymińska
Barbora Vinczeová
Joanna Wojnicka



INSTYTUT FILMU,
MEDIÓW I SZTUK
AUDIOWIZUALNYCH

ISSN (Online) 2720-040X
ISSN (Print) 1731-450X



9 771731 450303