

Agnieszka Matusiak

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0003-0329-1379

OD SYMFONII DO KAKOFONII. DONBAS W FILMACH DZIGI WIERTOWA, IHORA MINAJEWA I SERHIJA ŁOZNICY¹

*Referat mój nawiązuje do Odessy w sposób pośredni:
przez reżyserów z nią związanych, o których twórczości poniżej piszę,
a także przez samo miejsce jako kolebkę kina obszaru radzieckiego,
zaś obecnie jako jeden z ważniejszych ośrodków
na kinematograficznej mapie Ukrainy.*

Rewolucja godności 2013/2014 roku otworzyła na oścież drzwi do dyskusji w ukraińskiej przestrzeni społeczno-kulturowo-naukowej o Donbasie. W dobie poeuromajdanowej wiele uwagi poświęcono Donbasowi także w ukraińskim środowisku filmowym i filmoznawczym. W 2015 roku z inicjatywy Stanisława Menzelewskiego i Lusi Zorii wyszła kolektywna monografia zatytułowana *Kinematograficzna rewizja Donbasu (Кінематографічна ревізія Донбасу)*, firmowana przez Narodowe Centrum im. Ołeksandra Dowżenki. Jej drugie, rozszerzone, wydanie wyszło w roku 2017 pod nazwą *Kinowa rewizja Donbasu 2.0 (Кіноревізія Донбасу 2.0)*, również w opracowaniu i redakcji naukowej Stanisława Menzelewskiego. Publikacja ta zawiera zarówno teksty uznanych ukraińskich i zagranicznych naukowców (Hiroaki Kuromija, Jewgienij Margolit, Serhij Jekelczyk, Olha Briuhowecka, Ołena Stiażkina, Łesia Kulczynska), reżyserów (Ołeksij Radynski, Ołeksandr Teluk), jak też filmoznawców i krytyków filmowych (Anna Onufrijenko, Kateryna Jakowlenko). W zamyśle swoim książka stanowi próbę wielokontekstowego oglądu miejsca, roli i znaczenia Donbasu w kinie ukraińskim doby radzieckiej, ze szczególnym zwróceniem uwagi na ideologiczne matryce, biorące udział w wytworzeniu sowieckiego mitu o heroicznym Donbasie – industrialnym sercu ZSRR. Praca ma charakter pionierski i stanowi zachętę do szerszej kinoznawczej dyskusji na forum historycznym i kulturowym.

¹ Prezentowany tekst jest fragmentem mojej najnowszej książki, zatytułowanej *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*, Wojnowice – Wrocław 2018 – A. M.

Rzeczona monografia przypomina współczesnemu odbiorcy takie filmy, jak: *Włoszka* (*Італійка*, 1931), *Kocham* (*Я люблю*, 1936) *Oleksandr Parchomenko* (*Олександр Пархоменко*, 1942) Leonida Łukowa, *Dusze nieujarzmione* (*Непокорені*, 1945) Borisa Gorbatowa, *Kwiat na kamieniu* (*Квітка на камені*, 1962) Serhija Paradžanowa, czy też cykl filmowy *Lipcowe burze* (*Липневі грози*, 1990–1991) Anatolija Karasia i Wiktora Szkurina o strajkach donieckich górników z okresu *pierestrojki*. Jednak zdecydowanie największą uwagę poświęcono filmowi Dzigi Wiertowa (Dawid Kaufman *vel* Denis Kaufman) *Entuzjizm* (*Symfonia Donbasu*) z 1930 roku, będącemu pierwszym dźwiękowym filmem dokumentalnym o industrializacji Donbasu, a jednocześnie propagandowym peanem na cześć socjalistycznej euforii pracy, z czasem ujętej w drugiej połowie lat trzydziestych w ramy stachanowszczyzny. *Entuzjizm* stał się platformą odniesienia dla współczesnego filmu Ihora Minajewa *Kakofonia Donbasu* (*Какофонія Донбасу*), stąd warto omówić obraz Wiertowa nieco obszerniej.

Symfonia Donbasu powstała na zamówienie ówczesnej władzy, aby propagować budownictwo socjalistyczne pierwszego pięcioletniego planu rozwoju gospodarki narodowej (w efekcie kładącego kres NEP-u i skutkującego głodem) na przykładzie regionu, który Moskwa pomyślała jako wizytówka socjalistycznej industrializacji ZSRR. Obraz ten, będąc kinematograficznym pomnikiem rewolucji socjalistycznej, wpisywał się w leninowski plan monumentalnej propagandy, zainicjowanej dekretem z dnia 14 kwietnia 1918 roku². Kluczowym zadaniem filmu było przyciągnięcie ludzi na Donbas, gdzie brakowało rąk do pracy w takim wymiarze, jaki pozwoliłby na jego szybki rozwój, zakładany przez władzę sowiecką. Stąd Wiertow musiał stworzyć w swym dziele na tyle przekonującą symulakryczną rzeczywistość proletariackiego rajy Donbasu, by ludzie z różnych stron Związku Radzieckiego, wierząc, iż jest ona prawdziwa, chcieli tam przybywać i pozostać.

Film składa się z dwóch skontrastowanych ze sobą części. Owo skontrastowanie jest zasadą nie tylko organizującą „porządek” filmowy, ale przede wszystkim wyznacznikiem ideowym dzieła. Pierwsza część to negatywny obraz Donbasu, ukształtowanego jeszcze przed rewolucją październikową, w którym panują bieda, pijaństwo, zacołanie, wybujała religijność. Cechy te są domeną starszego pokolenia, któremu przychodzi na zmianę nowa generacja: pionierzy nowej ery, stawiający sobie za cel, zgodnie z ideą socjalizmu, fundamentalnie zmienić zastaną rzeczywistość. Wiertow ową zmianę ujął jako pęd/wir nowego życia, pełnego optymizmu i euforii pracy (zastosował z myślą o tym nowatorską technikę filmowania, np. wprost z platformy pędzącego po torach pociągu, i montażu, dającą wrażenie kalejdoskopowego zmultiplikowania obrazu), dzięki której zacołany region przeobraża się w awangardę sukcesu sowieckiej przebudowy. Przed oczami widza dumnie kroczą, prowadzeni radosnym rytmem marsza, granego

² Zob. И. Голомшток, *Тоталитарное искусство*, Москва 1994, s. 10.

przez orkiestrę na czele pochodu, komsomolcy, którzy triumfalnie demontują przeżytki starego: wnoszą z cerkwi krzyż, święte figury i obrazy, cerkiewne chorągwie, usuwają krzyże z cerkiewnych kopuł, a w ich miejsce umieszczają czerwone sztandary, by wreszcie nad wejściem do świątyni zamontować napis informujący o jej przemianowaniu na klub pracującej młodzieży. Następne ujęcia przedstawiają robotnicze mityngi, na których przodownicy pracy (tak mężczyźni, jak i kobiety) prześcigają się w deklaracjach bicia kolejnych rekordów norm wydobywania węgla i wytopu stali. To naturalnie uchwycenie krystalizującego się wówczas mitu stachanowszczyzny, bazującej na sloganie: „plan jest prawem, wykonanie jest obowiązkiem, przekroczenie jest honorem” („план – закон, выполнение – долг, перевыполнение – честь!). Reżyser propaguje tym samym lansowane przez partie proletariackie współzawodnictwo pracy nie dla pieniędzy, ale dla samej „radości pracy”. W ten sposób władza wykorzystywała entuzjazm robotników nie tylko dla uruchomienia wielkiej maszyny industrialnej, ale przede wszystkim dla umocnienia swojego prestiżu, wykreowania własnego wizerunku jako zaradnego gospodarza kraju, który potrafi umiejętnie zarządzać ekonomicznymi i politycznymi losami „młodego państwa”.

Owo współzawodnictwo odbywało się oczywiście pod pełnymi partyjnymi sloganami (co ciekawe napisanych w filmie Wiertowa po ukraińsku – sic!) sztandarami i transparentami, trzymanymi przez uśmiechniętych, przepelnionych szczęściem ludzi, z których twarze biją upór i determinacja oraz niezachwiane przekonanie, że poradzą sobie z każdym wyzwaniem. Umacniają ich w tym plakaty dumnych ze swych osiągnięć przodowników pracy (*udarników*). W filmie wielokrotnie przewija się „totem” donbaskiego górnika z zaciśniętą i uniesioną do góry pięścią, symbolem robotniczej siły (mowa ciała odgrywała „w socjalistycznym teatrze dnia codziennego” nie mniej ważną rolę niż mowa zwербalizowana i język pisany). Jeśli uzupełnić ów obraz o sferę dźwiękową, skomponowaną ze stukotu pędzących pociągów, sygnałów lokomotyw, rozlegających się zewsząd odgłosów pracy kopalni (zarówno tej podziemnej, jak i naziemnej) oraz hut, przeplatanych żarliwymi i pełnymi patosu przemówieniami partyjnych agitatorów, utrzymanymi w militarnej retoryce (praca w kopalni czy hucie to front walki w codziennym pokonywaniu trudności, w tym i własnych słabości, w budowaniu nowego socjalistycznego ładu), dopełnionych radością, zasłużoną po dobrze wykonanej pracy, jak wynika z przesłania filmu, wspólną zabawą, to otrzymujemy kompletny wizualno-dźwiękowy obraz kultu pracy fizycznej jako egzystencjalnej sielanki w nowej radzieckiej rzeczywistości, w której czas jest determinowany przez rytm planów gospodarczych koniecznych do zrealizowania.

Dopełnieniem owej wizji w filmie Dzigi Wiertowa są także kadry obrazujące rozentuzjanzmowanych robotników kołchozowych, radośnie wykonujących prace polowe. Były to jednak obrazy na wskroś fałszywe, który kreowały i jednocześnie upowszechniały symulakryczną wizję rzeczywistości podporządkowanej założeniom politycznym. Przodownicy pracy, nowi masowi bohaterowie,

mający się cechować nadludzką siłą, zapałem i hartem ciała, ducha i woli (*vide* kanoniczne *Jak hartowała się stal* Ostrowskiego) – jakie wspomagały kształtowanie nowego systemu wartości – zyskiwali w tej rzeczywistości status nowych świętych nowej religii – komunizmu, których życie miało stanowić ucieleśnienie owych założeń i jednocześnie zaprzeczenie idei i wartości poprzedniej epoki. Zaś partyjni komisarze – niczym niegdysiejsi duchowni – stawali się zarządcami ludzkich dusz i umysłów, w które zostało na długie dziesięciolecia zaszczerpione socjalistyczne przekonanie, iż praca to rodzaj służby dla kraju, szczytne wyzwanie, którego ponadnormatywne wykonanie winno prowadzić do ponadludzkiego zadowolenia, euforii i spełnienia właściwego demiurgom – współtwórcom nowego socjalistycznego świata.

Tak skonstruowane symulakrum nie zakładało miejsca na refleksję, niepowodzenia, słabości, choroby, śmierć – dlatego wszystkie tragiczne konsekwencje sowieckiego optymizmu, podobnie jak i nadużycia i nieprawidłowości władzy, były skwapliwie kamuflowane i przemilczane (jak choćby tragiczny los Stachanowa – jakiego wyczyny były sfabrykowane na potrzeby propagandowe – który, nie udźwignąwszy przypisanego mu przez władzę mitu, popadłszy w alkoholizm, zmarł w szpitalu dla nerwowo chorych). Pozorem było również uznanie władzy dla mas pracujących, a zwłaszcza stachanowców; *de facto* kult przodownika pracy przyczyniał się do dehumanizacji robotników, czyniąc z nich nie herosów, a wewnątrz (auto)zniewolone maszyny, automaty, sterowane ideologią i partyjną propagandą. Ta zaś przekształciła się w społeczne wychowanie, polegające na krzewieniu optymizmu, „bez którego – jak podpowiadała władza – nie można [było] żyć i zmieniać złego na dobre”³. Owo wychowanie w duchu propagandy zwiódło jednak robotników, jak trafnie zauważyła Hanna Świda-Ziemba, w pułapkę. „Jeśli nie przekraczali normy, otrzymywali gorszą płacę, natomiast przekraczając ją, przyczyniali się do dalszego jej windowania i w konsekwencji do jeszcze bardziej wyczerpującej pracy”⁴. Nie przeszkadzało to jednak w uwierzeniu przez proletariat w jego misję dziejową, a donbaskim górnikom i hutnikom – w swoją uprzywilejowaną, elitarną pozycję, jaka została uwieczniona na fresku „Kijowskiej” stacji moskiewskiego metra, na którym ich dumne figury otwierają pochód, symbolizujący przekrój radzieckiego społeczeństwa/narodu”.

Natchniony tą wizją Ihor Minajew, odesski dokumentalista, mieszkający od lat 80. XX w. we Francji, który zwrócił na nią uwagę w swym filmie z 1991 roku pt. *Podziemna świątynia komunizmu (Подземный храм коммунизма)*, podjął się polemiki z filmem Dżigi Wiertowa, prezentując dokument zatytułowany *Kakofonia*

³ J. Bossak, cyt. za: M. Wąs, *Kronika filmowa: jak propaganda przeszła do legendy*, „Gazeta Wyborcza” 13 lutego 2014, http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,15454970,Kronika_filmowa_jak_propaganda_przeszla_do_legendy.html?disableRedirects=true [odczyt: 13.12.2018].

⁴ H. Świda-Ziemba, *Człowiek wewnątrz zniewolony: problemy psychosocjologiczne minionej formacji*, Warszawa 1998, s. 208.

nia Donbasu, którego premiera odbyła się w marcu 2018 roku w ramach festiwalu Docudays UA. W filmie tym Minajew postanowił zdekonstruować fundamentalny dla sowieckiego symulakrum mit klasy robotniczej, który, w jego przekonaniu, doprowadził do wybuchu w 2014 roku zbrojnego konfliktu na Donbasie.

W wywiadach i spotkaniach z publicznością towarzyszących pokazom filmu reżyser niejednokrotnie mówił, iż to właśnie propaganda w wydaniu sowieckim i neosowieckim jest główną bohaterką jego filmu oraz jej zgubny wpływ na ukraińskie społeczeństwo⁵. Natomiast ideą inicjującą powstanie *Kakofonii* był incydent z Iryną Dowhań, mieszkanką Donbasu, która pojmana w 2014 roku przez separatystów, została przywiązana do słupa w centrum Doniecka i wystawiona na publiczne poniżenie za swoją pomoc siłom proukraińskim. Świadkiem brutalnego zachowania przechodniów wobec kobiety (lżenia, opluwania, bicia) był korespondent „New York Timesa”, który rozgrywające się sceny sfotografował i rozpowszechnił w Internecie (*nota bene*, dzięki temu udało się kobietę uwolnić). Minajew, zszokowany skalą nienawiści, którą uwieczniły zdjęcia, postanowił poddać pod publiczną refleksję mechanizmy manipulacji, jakie, posługując się kłamstwem, roznieciły w głowach Ukraińców autodestrukcyjną falę nienawiści, której owocem stała się bratobójcza wojna.

Film Ihora Minajewa, podobnie jak i obraz Dzigi Wiertowa, składa się z dwóch części. Pierwsza część to rekonstrukcja procesu budowania sowieckiego mitu o Donbasie, w której zostały wykorzystane archiwalne materiały filmowe, w tym także kadry z *Symfonii Donbasu*, które rozpoczynają film Minajewa. Natomiast druga część dotyczy już współczesnego Donbasu, pogrążającego się w wojnie; reżyser świadomie zatrzymał się na wydarzeniach z roku 2014, albowiem, jak stwierdził, „wszystko, co dzieje się na Doniecczyźnie i Łuzańszczyźnie, jest konsekwencją tych wydarzeń, które rozegrały się w tym regionie niedługo po Euromajdanie”⁶. Tę część tworzą materiały z wywiadów zamieszczonych na YouTube, wśród nich znajduje się także rozmowa z Iryną Dowhań. Ogólne wrażenie, jakie się rodzi po obejrzeniu *Kakofonii* jest takie, iż to film o ludziach, którzy nie chcą spojrzeć prawdzie w oczy, którym brakuje woli, by zmierzyć się z realnie otaczającą ich rzeczywistością, bo ta, po rozpadzie Związku Sowieckiego, pozbawiła ich poczucia bezpieczeństwa (myślę, że nieprzypadkowo w trakcie oglądania nasuwają się analogie z reportażami Swiatłany Aleksijewicz *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka* [wyd. białorus. 2013], ponieważ dotyczą one tego samego problemu: mentalności i tożsamości człowieka postsowieckiego); że to film o ludziach, którzy głośno krzyczeli, by „usłyszeć Donbas” (paradoksalnie najgłośniej w czasach, kiedy w Kijowie rządził „donbaski” prezydent), zaś sami woleli zamknąć się w otoczce (neo)sowieckiego symulakrum,

⁵ Zob. «Чудовищной ненависти нет границ»: Игорь Минаев о своем фильме про Донбасс, розмовляла К. Яковленко, 16 апреля 2018, <https://birdinflight.com/ru/vdohnovnenie/opyt/20180416-kakofoniya-donbassa.html> [odczyt: 13.12.2018].

⁶ Tamże.

pozostając głuchoniemymi na transkomunikacyjne wyzwania, stojące przed społeczeństwem ukraińskim doby posowieckiej. Tym sposobem Minajewowi udało się obnażyć tragiczną fałszywość świata skonstruowanego na micie donbaskim, który wyeksplikowała *Symfonia Donbasu*; co więcej – udało mu się unaocznić nie mniej tragiczną i bolesną prawdę, iż rzeczywistość, w imię której toczy się obecna wojna na Donbasie, również nie istnieje.

Fabularnym uzupełnieniem sensów wyabstrahowanych w obu dokumentach jest film Serhija Łoznicy *Donbas*, którego premiera odbyła się także w 2018 roku: najpierw światowa, 9 maja w ramach Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes, zaś 18 lipca na Ukrainie podczas Międzynarodowego Festiwalu Kinowego w Odessie. Film zyskał międzynarodowy rozgłos nie tylko dzięki udziałom w licznych zagranicznych konkursach filmowych, w tym w Karłowych Warach, w Monachium, w Sewilli, Melbourne czy Toronto, ale także dzięki nominacji do reprezentowania Ukrainy w oscarowych zmaganiach w 2019 roku.

W wywiadzie, udzielonym 18 października 2018 roku Radiu „Nowoje Wriemnia”, Łoznica wyjaśnia znaczenie tytułu swego filmu. Zwraca on uwagę, iż nazwy tej nie należy łączyć (li tylko) z terytorium, lecz przede wszystkim z fenomenem, będącym wykwitem posowieckiej przestrzeni, tj. z tożsamością mieszkańców Donbasu, którzy okazali się wyjątkowo podatni na manipulacje płynące kanałami informacyjno-medialnymi na Donbas⁷. Dlatego też reżyser ostrzega, iż to, co przydarzyło się we wschodnich obwodach Ukrainy, może się powtórzyć w dowolnej przestrzeni poradzieckiej. Twórca stara się dociec, co sprawiło, że tego typu sytuacja mogła zaistnieć, że znaczna część Ukraińców zamieszkujących ten region fałsz wzięła za prawdę, a ideę neozniewolenia – zupełnie w duchu frommowskiej ucieczki od wolności – przyjęła za wyzwolenie.

Łoznica, podobnie, jak Minajew, scenariusz swego filmu napisał pod wrażeniem oglądanych w Internecie amatorskich filmów, umieszczanych tam przez mieszkańców anektowanych terytoriów. Serhij Łoznica idzie jednak dalej niż autor *Kakofonii Donbasu* i akcję swego filmu wyprowadza poza rok 2014, w rzeczywistość konstruowaną przez neoimperialną władzę w neokolonialnych realiach, prowadzących w swej istocie do ponownej (neo)dehumanizacji donbaskiego społeczeństwa. Narrację filmową buduje 13 na pierwszy rzut oka niepowiązanych, acz płynnie przechodzących jedna w drugą, mikronowel, z których każda posiada własnych protagonistów. W rezultacie bohaterem *Donbasu* okazuje się spajająca wszystkie nowele zbiorowość, zobrazowana w transspołecznej perspektywie, począwszy od wojskowych, broniących linii frontu (po obu stronach), poprzez ludność cywilną, zamieszkującą piwnice zbombardowanych domów, w których stara się ona schronić przed działaniami wojennymi, jak też kolaborantów, usi-

⁷ Zob. «Донбас – місце, де розпадається ритуал». Сергій Лозниця про свою нову картину і війну на Сході, розмовляла І. Довгань, <https://style.nv.ua/ukr/donbas-misce-de-rozpadayetsya-ritual-rezhiser-nominovanoho-na-oskar-donbasu-serhij-loznitsja-pro-film-i-vijni-na-skhodi-2500712.html> [odczyt: 12.12.2018].

lujących różnymi sposobami i metodami czerpać zyski z okupacyjnej rzeczywistości, aż po kolejne szczeble władzy, włącznie z najwyższą, stojącą na czele odseparowanego terytorium.

Reżyser z premedytacją przejawia wizerunki swych bohaterów z myślą o naszkicowaniu, zarówno w wyglądzie, jak i zachowaniu, ich portretów psychologicznych, uwypuklających rysy konstytuujące posowiecką mentalność, bazującą na cynizmie, oszustwie, zakłamaniu, nienawiści, agresji oraz przemocy, których niebezpieczna mieszanka, chorobliwie kumulowana i podsycana dziesięcioleciem niezależnej Ukrainy w tym regionie (przez centralną i miejscową władzę, przez samo społeczeństwo, wreszcie przez północnego sąsiada), doprowadziła do rakotwórczych relacji międzyludzkich. W ten sposób widz otrzymuje spójny obraz ukraińskiego Donbasu w stanie agonii, nie tylko tej zewnętrznej, spowodowanej wojennymi zniszczeniami (te są jedynie współgrającym tłem), ale głównie wewnętrznej, trawionej gangreną fałszu głęboko zakorzenionego w ludziach, fałszu, którego bakterie zaczęły trawić organizm ukraińskiego społeczeństwa jeszcze w czasach krystalizowania się totalitaryzmu sowieckiego w latach 20. XX wieku (przed czym przestrzegali Ukraińców już w 1924 roku Mykoła Chwyłowy w *Sanatoryjnej zonie*⁸).

Łoznica zmusza więc odbiorcę swego filmu do jego krytycznego odbioru i tym samym zastanowienia się, czy fałsz z tak głębokimi korzeniami historycznymi da się jeszcze wytrzebić z ludzkich dusz, zwłaszcza kiedy zewnętrzna rzeczywistość przez „moskiewskich hochsztaplerów” została przeobrażona na skalę masową w hiperrealność (jako procesję symulaków)⁹, opatrzoną etykietką „ruski świat”? Sam reżyser w owej kwestii nie ułatwia zadania: nie daje odpowiedzi, ani nawet podpowiedzi; z przyjętej pozycji obserwatora jedynie i aż (!) zwraca uwagę widza na ramy, w jakie owa rzeczywistość, zwłaszcza w odsłonie noworosyjskiej, została wpisana przez „naczelnego wojennego reżysera”, zarządzającego z Moskwy (znamienna w owym kontekście jest scenka, w której na zapytanie niemieckiego reportera o dowódcę napotkanego oddziału noworosyjskiego wojska nie pada żadne personalne wskazanie, zaś wojskowi, naigrywając się z tak postawionego pytania, do przeprowadzenia wywiadu podsyłają reporterowi pułkowego „przygłupka”). W takim aspekcie film Łoznicy jest niebagatelnym wyzwaniem etycznym, poddającym pod rozwagę kwestię reprezentacji donbaskiego konfliktu: czy to, co rozgrywa się na scenie wojennego Donbasu jest autentycznością, czy też zainscenizowaną procesją/paradą symulaków, serwowaną światu pod postacią starannie wyreżyserowanego show? Przedstawie-

⁸ Pisałam o tym obszerniej w tekście: A. Matusiak, *Technologia polityczna ciała, czyli zaproszenie na egzekucję człowieka zbuntowanego w „Sanatoryjnej zonie” Mykoły Chwyłowego*, „Slavia Orientalis” 2009, nr 4, s. 417–438.

⁹ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6–7. W dalszej części swojego tekstu o symulakrycznym wymiarze filmu S. Łoznicy posiłkuję się ustaleniami Baudrillarda ze s. 7–8 oraz 19–22.

nia, w którym kluczową rolę odgrywa nie tylko treść poszczególnych epizodów, ale przede wszystkim jego strona wizualna. Albowiem, jak pisała Judith Butler, w dzisiejszym świecie, zdominowanym przez obraz, widzenie okazuje się potężną władzą; perspektywa, w jakiej zostaje ukazana rzeczywistość, jednocześnie narzuca jej interpretację¹⁰, co więcej: to ona, owa perspektywa, warunkuje to, co „będziemy określać jako rzeczywistość, zakres naszego postrzegania tego, co istnieje”¹¹.

Łoznica, mając głęboką świadomość tej fundamentalnej zasady ponowoczesnego świata, zasadniczy akcent w swoim filmie kładzie na kadrowanie. Poprzez ich dramaturgiczne potraktowanie ramy kadru stają się centralnym zagadnieniem jego filmu; to one okazują się głównym mechanizmem oddziaływania na widza; to one warunkują, na zasadzie aktywnej współkreacji, pozostałe składowe filmowej rzeczywistości, w tym również samych bohaterów, określając status i treść ról przeznaczonych im do odegrania – innymi słowy, tego, kim są w owej rzeczywistości. W pewnym sensie film Serhija Łoznicy definiuje mieszkańców Donbasu, przedstawiając ich jako statystów neokolonialnej fantasmagorii = symulakrum Związku Sowieckiego, wytwarzanego w neoimperialnych praktykach putinowskiej Rosji, która od lat 2000. pracowała, nie bez pomocy (mniej lub bardziej świadomej) samych Ukraińców, nad uformowaniem autozniewalającej/neorosyjskiej tożsamości regionu.

Można zatem stwierdzić, że Łoznicę w jego filmie najbardziej interesuje samo kadrowanie kadrowania¹². Dzięki takiemu podejściu umożliwia on odbiorcy swego filmu działanie na wskroś dekolonialne: wykrycie i przesunięcie/zweryfikowanie = krytyczne zinterpretowanie ograniczeń, a dokładnie wytwarzających je mechanizmów, czyli form sprawowania władzy w narzucanym odgórnie interpretowaniu rzeczywistości, co w konsekwencji pozwala widzowi ustanowić własną perspektywę interpretacyjną konfliktu na Donbasie. Reżyser obnaża tym sposobem najistotniejszą strategię wojny hybrydowej, którą jest przemoc wizualna: medialna, wirtualna, zarządzająca/podporządkowująca sobie przemoc fizyczną i psychiczną poprzez skomasowany atak propagandowy, dystrybuowany w społeczeństwo wszelkimi dostępnymi kanałami komunikacyjnymi. Stąd dla właściwego zrozumienia idei filmu ważne są dwie nowele: początkowa i końcowa, niemalże identyczne, choć z diametralnie różnym finałem. Widzimy w nich statystów zwerbowanych spośród mieszkańców Donbasu, którzy sposobią się w garderobie wozu filmowego do odegrania swoich ról, których istotą jest wy-

¹⁰ Zob. J. Butler, *Ramy wojny*, przekł. A. Czarnecka, Warszawa 2011, s. 124 i nast. Odnośnie relacji wojennych, ujmowanych w obraz (film, zdjęcie), filozofka pisała: „Owo «jak» nie tylko organizuje cały obraz, ale przekłada się też na organizowanie naszej własnej percepcji i myślenia. [...] Zdjęcie bowiem to nie tylko czekający na interpretację obraz – samo również interpretuje, niekiedy nawet na siłę” (s. 131).

¹¹ Tamże, s. 125.

¹² Por. tamże, s. 132.

kreowanie przed kamerami TV określonej wizji wojennej rzeczywistości. O ile pierwsza nowela płynnie przeradza się w ciąg następnych jedenastu, to finałowa nieoczekiwanie kończy się zamachem bombowym (możemy się jedynie domyślać, że z góry starannie zaplanowanym), w którym giną wszyscy statyści. Na planie filmowym natychmiast zjawiają się służby ratunkowe i ekipa dochodzeniowa, która wyraźnie daje do zrozumienia, iż sprawcami zamachu są siły proukraińskie. Następuje porządkowanie terenu, które sugeruje, iż cały spektakl, owa procesja symulaków, może zacząć się od początku¹³.

Serhij Łoznica pokazuje zatem, iż Noworosja to strefa niemającego końca scenariusza, a dokładniej – stale reprodukowanego scenariusza i nieprzerwanie kręconego filmu, który potrzebuje dawnego „systemu nerwowego iluzji i wyobrażeń”, stwarzanych ze znaków i podrobionych fantazmatów (neo)sowieckości. Reżyser unaocznia również głęboko skrywaną za kurtyną wojennego teatru prawdę, iż Noworosja, choć może się to wydawać niewiarygodne, to przestrzeń spreparowana/zmanipulowana przez media, przestrzeń, która nie należy już do porządku rzeczywistego, lecz do zasymulowanego porządku hiperrzeczywistości¹⁴. I nie chodzi tu, by przywołać słowa Baudrillarda, „o fałszywe przedstawienie rzeczywistości, lecz o ukrycie tego, że rzeczywistość nie jest już rzeczywista”¹⁵. A zatem film Łoznicy pokazuje też, iż Noworosja to swoisty kombinat przetwarzania/recyklingu minionej, sowieckiej epoki.

Reżyser demaskuje mechanizmy odnawiania sowieckiego porządku moralnego (z tzw. całym „dobrodziejstwem jego inwentarza”), opartego na przemocy tak symbolicznej, jak i fizycznej, oraz umiejętnego implantowania ich w świadomo-

¹³ Istotę procesji symulaków Baudrillard ujmuje następująco: „Nie jest to kwestia naśladownictwa czy podwojenia ani nawet parodii. Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości, czyli z operacją powstrzymania każdego rzeczywistego procesu przez jego operacyjną kopię, metastabilną, deskryptywną, programowalną i nieomylną maszynę, która dostarcza wszelkich znaków rzeczywistości oraz wymija wszelkie jej zmienne koleje losu. Już nigdy więcej rzeczywistość nie będzie miała okazji, by zaistnieć – taka jest życiowa funkcja modelu w systemie śmierci. Odtąd hiperrzeczywistość zabezpieczona zostaje przed tym, co wyobrażone, jak też przed wszelką możliwością odróżnienia tego, co rzeczywiste od tego, co wyobrażone, pozostawiając miejsce jedynie na orbitalną powtarzalność modeli i symulacyjne generowanie różnic”. Tamże, s. 7.

¹⁴ Symulacja, w rozumieniu Baudrillarda, stanowi za pomocą modeli „sposób generowania rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistości”; to „rzeczywistość wytwarzana ze zminiaturyzowanych komórek, matryc i jednostek pamięci, z oprogramowania i może być z ich pomocą reprodukowana nieskończoną ilość razy. Nie musi być racjonalna, gdyż nie odnosi się do żadnej idealnej bądź negatywnej instancji. Jej charakter jest wyłącznie operacyjny. W istocie, ponieważ nie osłania jej już sfera wyobrażeniowa, nie jest to już żadna rzeczywistość. To hiperrzeczywistość, produkt promieniotwórczej syntezy kombinatorycznych modeli, zachodzącej w pozbawionej atmosfery hiperprzestrzeni”. Tamże, s. 6–7. „Symulować oznacza udawać, że posiada się to, czego się nie ma”; symulacja „podważa różnicę pomiędzy tym, co «prawdziwe» i tym, co «fałszywe»; tym, co «rzeczywiste» i tym, co «wyobrażone»”. Tamże, s. 8.

¹⁵ Tamże, s. 20.

mość, a właściwie podświadomość, mieszkańców prorosyjskiego Donbasu. *Clou* owego procesu przeszczepiania polega na tym, by mieszkańcy ci przyjęli ów porządek jako racjonalny i ich własny. Serhij Łoznica odsłania więc drapieżne okrucieństwo mentalne i istotową niemoralność neosowietyzmu, zasugerowanego donbaskiej części społeczeństwa ukraińskiego zarówno przez Moskwę, jak i sprzyjającą im ekipę Janukowycza, którzy narzucili regionowi „logikę symulacji niemającą nic wspólnego z logiką faktów i porządkiem racji”¹⁶. Fakty zaś, co dobitnie uświadamia dzieło Łoznicy, są takie, iż zamiast prawa i porządku wszędzie panują: bezprawie, anarchia i chaos – widzimy to na przykładzie nowelki z poniżanymi przed kontrolowanym autobusem młodymi mężczyznami, którzy odmówili wstąpienia w szeregi noworosyjskiego wojska; jeszcze dobitniej świadczy o tym nowela ze ślubem, która została ukazana jako parodia aktu zaślubin (jakże wymowne jest w tej scenie „mrugnięcie okiem” do zebranych gości przez pana młodego tuż po złożeniu małżeńskiej przysięgi); permanentna przemoc – najdobitniej jej skalę oddają sceny z lżeniem jeńca wojennego przywiązanego do słupa w centrum Doniecka; korupcja – nowelka z lekarzem w szpitalu; grabieże – nowelka poświęcona zaborom mienia miejscowym biznesmenom; upadek moralności, który „podskórnie” obecny jest w każdej części filmu, lecz najjaskrawiej jego istotę oddaje nowela z cynicznym wykorzystaniem kwestii religijnych przez władzę dla swoich własnych interesów.

Jak łatwo się domyślić, film Serhija Łoznicy spotkał się z wieloma zarzutami ze strony rodzimej krytyki filmowej¹⁷, głównie za to, iż niesprawiedliwie, jak twierdzono, negatywnie nastygmatyzował region i jego mieszkańców, czyniąc ze wszystkich wyznawców idei „ruskiego świata”, a tym samym sprzyjając powielaniu stereotypów o „donbaskich bandytach”, „*sowkach*”, „moskalach” etc. Sądzę jednak, iż owa jaskrawość i skupienie w ramach filmowego kadru tak dużej ilości donbaskich bolączek były konieczne, aby dobitnie (przyjmując zasadę terapii szokowej) uwypuklić i uświadomić jądro ideologiczne konfliktu oraz źródło wojennego zła zarówno zagranicznemu widzowi, jak i samym Ukraińcom, którym trudno zaakceptować fakt, iż przez cały okres niezależności po 1991 roku milczeli, zamykali oczy na rozrastający się na Donbasie neoimperialny „ruskomirowy” ład.

Film Łoznicy stanowi więc zachętę dla głębokiej, acz niełatwej i z całą pewnością bolesnej, ukraińskiej autorefleksji. To dekolonialny apel o zmianę perspektywy Ukraińców w postrzeganiu samych siebie z myślą o zdobyciu wiedzy o sobie samych, bez której wzięcie odpowiedzialności za przeszłość, by móc autentycznie kreatywnie otworzyć się na przyszłość – własną, a nie zarządzaną przez innych – nie będzie możliwe. Jak też i to, co podpowiada Łoznica w swoim

¹⁶ Tamże, s. 24.

¹⁷ Пор. С. Стуканов, *9 тез про фільм „Донбас” Сергія Лозниці*, Українська правда, 24 жовтня 2018, <https://life.prawda.com.ua/columns/2018/10/24/233777/> [odczyt: 13.12.2018].

dziele, że bez autorefleksji trudno będzie stać się społeczeństwu ukraińskiemu prawdziwie wolnym – wolnym od hamujących jego rozwój traum i lęków, swoistej postsowieckiej melancholii, taktycznie wykorzystywanej przez „reżysera moskiewskiego” z myślą o odzyskaniu strefy neoimperialnych wpływów.

O tym właśnie „najbardziej” jest film Serhija Łoznicy *Donbas*¹⁸ – o dojrzewaniu Ukraińców jako narodu do wolności.

Bibliografia

- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Matusiak A., *Technologia polityczna ciała, czyli zaproszenie na egzekucję człowieka zbuntowanego w „Sanatoryjnej zonie” Mykoły Chwyłowego*, „Slavia Orientalis” 2009, nr 4.
- Świda-Ziemia H., *Człowiek wewnątrznie zniewolony: problemy psychosocjologiczne minionej formacji*, Warszawa 1998.
- Wąs M., *Kronika filmowa: jak propaganda przeszła do legendy*, „Gazeta Wyborcza” 13 lutego 2014, http://wyborcza.pl/piatekextra/1,129155,15454970,Kronika_filmowa_jak_propaganda_przeszla_do_legendy.html?disableRedirects=true [odczyt: 13.12.2018].
- Голомшток И., *Тоталитарное искусство*, Москва 1994.
- «Донбас – місце, де розпадається ритуал». Сергій Лозниця про свою нову картину і війну на Сході, розмовляла І. Довгань, <https://style.nv.ua/ukr/donbas-misce-de-rozpadayetsya-ritual-rezhiser-nominovano-na-oskar-donbasu-serhij-loznitsja-pro-film-i-vijni-na-skho-di-2500712.html> [odczyt: 12.12.2018].

Agnieszka Matusiak
University of Wrocław

FROM SYMPHONY TO CACOPHONY. DONBASS IN THE DOCUMENTARY FILMS OF DZIGA WIERTOW, IHOR MINAJEW AND SERHIJ LOZNICA

Summary

The article analyzes the depiction of the Ukrainian province, Donbass, in the documentaries Ihor Minajew (*Cacophony of Donbass*) and Serhij Loznica (*Donbass*). Minajew, a documentarian from Odessa living in France since the 1980s, took issues with the documentary by Dziga Wiertow (*Symphony of Donbass*, 1930). His *Cacophony of Donbass* had its premiere in March 2018 during the Docudays UA festival. Minajew reconstructs the myth of working class – the fundamental element of the Soviet *simulacrum*, which in his opinion led to the outbreak of conflict in Donbass in 2014. Arguably, in his documentary, Loznica reveals the predatory mental cruelty and essential immorality of neo-Sovietism that affected the Ukrainian communities living in Donbass on the instigation of Moscow and pro-Russian President Wiktor Janukowycz, who imposed on the region the logic of simulation that had nothing to do with the logic of facts.

Key words: Donbass, documentary, Serhij Loznica, Ihor Minajew, Dziga Wiertow.

¹⁸ Por. wywiad Serhija Łoznicy, który przeprowadziła Iryna Hołydzdra na łamach „Ukraińskiej Prawdy”: „Мы продолжаем жить со шлейфом Советского Союза”, „Українська правда”, 18 жовтня 2018, <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/10/18/233674/> [odczyt: 13.12.2018].