

A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

GRZEGORZ DEMEL

Instytut Studiów Politycznych PAN

CZYJ — SWÓJ? CZYJ — OBCY?

SWOJ, OBCY I WROGOWIE W FILMOWYCH NARRACJACH
O WOJNIE UKRAIŃSKO-ROSYJSKIEJ PRZED 24 LUTEGO 2022 R.

WPROWADZENIE. ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE

Od Rewolucji Godności, aneksji Krymu i rozpoczęcia wojny w Donbasie w 2014 roku kultura popularna zarówno w Rosji, jak i Ukrainie zdążyła odnieść się do rzeczywistości politycznej i włączyć się w kształtowanie społecznych wyobrażeń (Nijakowski 2019, s. 15), między innymi na temat *swoich* i *wrogów*. Interesujące mnie filmy, w chwili wejścia do dystrybucji, stały się częścią dyskursu publicznego (Białous 2017, s. 11). Przyjmując perspektywę Urszuli Jareckiej (2008) można potraktować wszystkie interesujące mnie tu obrazy jako propagandowe. W tym tekście nie chodzi mi jednak o dowodzenie tezy o ich propagandowym charakterze ani o samo zrekonstruowanie obrazu *obcego/wroga*. Te kwestie mają znaczenie raczej techniczne, chcę bowiem przyjrzeć się, czy, a jeśli tak, to gdzie, propagandowy, manichejski schemat dobra i zła jasno przypisanego do „nas” i „onych” (Jarecka 2008, s. 199; Gawrycki 2011, s. 111–114) rozchodzi się z konstruowanymi w analizowanych obrazach granicami grupowymi.

Założyłem wstępnie, że zwłaszcza ukraińskie kino może poszukiwać takich sposobów konstruowania opozycji *swój-wróg*, które nie będą dyskursywnie wzmacniać utożsamienia mieszkańców Donbasu (a może także

nawet separatystów¹) z rosyjskim agresorem, zwłaszcza że ustanowienie granicy *swojskości–obcości* pomiędzy mieszkańcami Ukrainy i separatystycznych republik stanowi jedno z kluczowych zadań, jakie mieli postawić sobie zarówno lokalni separatyści, jak i ich rosyjscy protektorzy (Kyrydon 2020; Paszkow 2019, s. 10–11; Kuzio 2017, s. 272–306).

Z reguły w podobnych analizach badacze przyjmują z góry, kto w filmie czy książce będzie *obcym/innym* (imigrant, inny rasowo, itp.) i śledzą sposób jego obrazowania (np. Wąsala 2022; Król 2009; Domke 2017)². W miarę oglądania kolejnych filmów i zagęszczania struktury kodów odpowiadających wątkom, które wychwytywałem, przekonywałem się, że grupę obsadzaną w roli *obcego/wroga* każdorazowo rekonstruować trzeba od nowa, w zależności od produkcji zmienia się bowiem nie tylko znak (dobrzy/źli), ale i sam zestaw zaangażowanych (prezentowanych) aktorów. Jak wykaże, jednoznaczny grupowy „zły” z poświęconych Donbasowi produkcjach ukraińskich nie może być jednoznaczny „dobrym” w produkcjach rosyjskich i filmie powstałym LNR³ z tego powodu, że nie jest

¹ Pojęcie Donbas stosuję w szerokim znaczeniu — całości obwodów ługańskiego i donieckiego w ich kształcie z 2013 roku. Mianem separatystów określam aktywnych uczestników: żołnierzy i funkcjonariuszy oraz przedstawicieli administracji DNR (Донецкая Народная Республика — Doniecka Republika Ludowa) i LNR (Луганская Народная Республика — Ługańska Republika Ludowa).

² Co więcej, w socjologii filmu dominuje raczej refleksja nad pojedynczymi dziełami niż ich korpusami (Wejbert-Wąsiewicz 2020, s. 98–99).

³ Analizowana tu *Opolczenczka* to pierwsza (i jak dotąd jedyna) pełnometrażowa produkcja wytwórni „Ługanfilm” (obecnie zaangażowanej, wspólnie z rosyjskimi partnerami, w szeroką antyukraińską kampanię propagandową). Na jej czele stać ma Michaił Gołubowicz, aktor radziecki i ukraiński, kozacki generał. Inicjatorem powstania filmu, koproducentem i współscenarzystą miał być Władisław Pachuta kierujący „Kozacką Grupą Medialną” o niejasnych źródłach finansowania. Reżyserem jest Roman Razum, muzyk urodzony w Ługańsku (1981), wykształcony w Kijowie, który w 2004 roku wyjechał do Moskwy, gdzie angażował się w państwowe projekty propagandowe. W LNR został dyrektorem przedsiębiorstwa produkcji filmowej i funkcjonariuszem milicji. Role w filmie obsadzili mieszkańcy DNR i LNR oraz Rosjanie (w tym aktorzy znani między innymi z popularnych seriali); zaangażowanie tych ostatnich miało następczo trudności (ograniczenia budżetowe, przekonania polityczne — liberalizm, obawy o bezpieczeństwo i sankcje). Przez media przetoczył się skandal wokół postaci rzekomego pierwowzoru głównej bohaterki — Swietłany Driuk. Ta czołgistka armii DNR przeszła na stronę ukraińską, dostarczając istotnych informacji wywiadowczych (wg służb DNR — została uprowadzona). Na frekwencję w LNR wpłynęły pokazy dla szkół i żołnierzy. Ambicje dotarcia do międzynarodowej publiczności miała zaspokoić umowa z rosyjską Federalną Agencją ds. WNP (Rossotrudnicestwo) — planowano pokazy w 80 krajach w 6 wersjach językowych, ostatecznie odbył się tylko jeden, w Mołdawii; w Rosji film nie trafił też do dystrybucji kinowej, a pokazy na okupowanym Krymie uniemożliwiły akty sabotażu. Ostatecznie twórcy zrezygnowali z dystrybucji kinowej filmu, który zresztą od jego premiery w DNR i LNR został kilkakrotnie przemontowany. Finansowanie produkcji, w tym wsparcie

w nich obecny. Chodzi oczywiście o Rosjan, a precyzyjniej — rosyjskie wojsko⁴. Sytuacja jeszcze inaczej wygląda w filmach, których akcję osadzono na Krymie, oficjalnie przez Rosję anektowanym.

Socjologia i antropologia refleksyjne od dawna zwracają uwagę na osobiste uwikłania badacza (Kuligowski 2001). W przypadku podjętej przeze mnie analizy opowiedzenie się po jednej ze stron konfliktu, ukraińskiej, w istocie może utrudniać symetryczne spojrzenie na cały zebrany materiał, a świadomość intensywności działań propagandowych w ramach rosyjskiego ataku hybrydowego (Marek 2020) rodzi dodatkową rezerwę, z jaką podchodzę do produkcji rosyjskich i ługańskiej. Co więcej, do analizy filmów przystąpiłem już po 24 lutego 2022 r., co nie pozostało bez wpływu na moje własne emocje. Trzeba też pamiętać, że filmy potrafią z łatwością sprawić, że widz przyjmuje perspektywę głównych, pozytywnych bohaterów (Werner 2000, s. 82), czego i mnie nie udało się uniknąć, zwłaszcza podczas oglądania danego filmu po raz pierwszy.

Postulaty wieloaspektowych wewnętrznych i zewnętrznych analiz, przywoływane na przykład (często w nawiązaniu do prac Pierre’a Sorlina czy Marka Ferro) przez uprawiających wizualne subdyscypliny historyków (np. Skotarczak 2012) czy socjologów (np. Wejbert-Wąsiewicz 2020; Darmas 2014), uważam za interesujące poznawczo, niemożliwe jednak do realizacji w tekście o charakterze eksploracyjnym; nie będę ich zatem bliżej charakteryzował. Moje podejście zgodne jest raczej ze stosowanym przez tych badaczy, którzy w krótkim tekście koncentrują się na określonym, wąskim zagadnieniu ilustrowanym licznymi kinematograficznymi przykładami (np. Domke 2017). Proponując własne odczytanie analizowanych filmów⁵, mam świadomość jego arbitralności i zagrożeń możliwymi nadinterpretacjami (Nijakowski 2019, s. 34–48). Praca z korpusem filmów, a nie pojedynczymi tytułami, wymaga też szczególnej ostrożności wobec zagrożenia „projektowania teorii na materiał” (Korczarowska-Różycka 2013, s. 37–38).

Filmom fabularnym, traktowanym za Lechem Nijakowskim (2019) jako teksty kultury popularnej⁶, przyglądałem się — podobnie jak wspo-

organów państwowych LNR, pozostaje niejasne. Twórcy deklarują, iż nie otrzymali wsparcia od instytucji rosyjskich. Dziękuję dr Oldze Gontarskiej za udostępnienie tych informacji.

Tytuł filmu to zdrobniła forma słowa *opolczenska* oznaczającego członkinię *ludowego opolczenia* — ochotniczej milicji ludowej, formacji zbrojnej separatystycznych republik.

⁴ Pojęcia „Rosjanie” zawsze używam w znaczeniu „funkcjonariusze Federacji Rosyjskiej”.

⁵ Marc Ferro (2011, s. 92, 138) wyraźnie zachęca do ujawniania także znaczeń niezamierzonych przez twórców.

⁶ Rozważania — tu z perspektywy historyka — nad pojmowaniem filmu jako tekstu kultury zob. m.in. Witek 2002.

mniany autor, choć mniej rygorystycznie — inspirując się multimodalną analizą dyskursu (Kampka 2017). W odniesieniu do obszarów zainteresowania socjologów filmem — jest to analiza osadzona w nurcie „studiów dotyczących reprezentacji społecznych w świecie filmu” (Wejbert-Wąsiewicz 2018, s. 149–150; por. Darmas 2014, s. 37–38), przy czym przeprowadzona tu w sposób ograniczony, skoncentrowany wyłącznie na tym, co widzimy i słyszymy na ekranie.

Kategorie swojskości-obcości, jako kluczowe w socjologii i antropologii, omawiane są w literaturze, także polskiej, niezwykle szeroko (np. Łotocki 2009; Benedyktowicz 2000), interesują się nimi także lingwiści (np. Bartmiński 2007; Pidkuimucha 2018) i politolodzy (Nadskakuła 2013). Na gruncie wszystkich tych dyscyplin mówi się o stopniowości, relacyjności, niesubstancjalności, kontekstowości i — przede wszystkim — niebinarności swojskości-obcości (Znaniński 1990, s. 292; Benedyktowicz 2000, s. 192; Olkusz, Maj 2018, s. 15). „Ile porządków, tyle obcości” (Waldenfels 2002, s. 33). Dlatego pojawiają się różne szeregi pojęć i znaczeń, na przykład: swój–inny–obcy–wróg (Radzik 2019). Gdy Piotr Sztompka (2012, s. 141) pisze, że przestrzeń obcości „zaludniają cztery typy postaci: wrogowie, obcy, odmieńcy i sąsiedzi”, to brakuje tu — zwłaszcza w konfrontacji z moim materiałem empirycznym — niepewności, nieokreśloności i niejasności, które znajdujemy z kolei w propozycji Zygmunta Baumana (1995, s. 79–107). Jest ona dla mnie atrakcyjna także z tego względu, że wprowadzenie kategorii *przyjaciela* i *wroga*, zbliża mój aparat pojęciowy do sposobów kategoryzowania świata przez wielu głównych bohaterów analizowanych filmów, którzy operują właśnie kategoriami pola walki.

Bauman (1995, s. 79) buduje opozycję *przyjaciel–wróg*, lokując obcego jako *Trzeciego* pomiędzy nimi: „Są przyjaciele i są wrogowie. Są też *obcy*”. W konfrontacji z *obcym* tracimy orientację (Bauman 1995, s. 81–82), co łatwo już przełożyć na realia pola walki w nieznanym kulturowo terenie (por. Schreiber 2013, s. 88). Okazuje się — jak postaram się wykazać — że nie tylko na „egzotycznej” misji wojskowej można mieć problemy z nieprzewidywalnym *obcym*:

„Nie ma chyba anomalii bardziej anomalnej od obcego... Ustawia się obcy (jest ustawiany) między przyjacielem a wrogiem, między ładem a chaosem, między «tu» a «tam». Oznacza więc zdradliwość przyjaciół, maskowanie się wrogów, nietrwałość ładu; fortece czyni koczowniczym namiotem” (Bauman 1995, s. 90; por. Bauman 2016, s. 14–15).

Mieszkańcy Donbasu od dawna zdają się być taką „anomalią”, budząc ład prostych, zwłaszcza etnicznych kategoryzacji (Studenna-Skrucka 2014; Kuromiya 2015).

Obcy, o którym mówi Bauman, jest — jak w klasycznym ujęciu Simmla — przybyszem, który przyszedł i może, choć nie musi, odejść, stąd również refleksja nad tym, kto i kiedy wkroczył na czyją ziemię, uznawana jest przez badacza za istotną w relacji z *Obcym* (Bauman 1995, s. 87–89). Jak postaram się wykazać, figura przybycia z zewnątrz do „naszego świata” okazuje się kluczowa także w interesującym mnie przypadku, tyle że dotyczy tutaj *wroga*.

Interesujące jest więc, jak filmy, które skądinąd — jak zaznaczyłem — uznają za element propagandy, radzą sobie z ową Baumanowską nieokreślonością i płynnością, skoro:

„Analizując obie wojny światowe, Harold D. Lasswell pisze, iż rozumowanie w kategoriach skrajności jest nieuniknione, gdyż zaangażowane są całe populacje i ludzie muszą wiedzieć, kogo nienawidzą — wróg musi być bardzo dokładnie określony. Winowajcy i prostoduszni niewinni muszą być zlokalizowani geograficznie, a wina ma leżeć po tamtej stronie granicy [...]. Również Jean Bethke Elshain, podsumowując własne studia na temat wyobrażeń wojennych z różnych epok, pisze, iż myśleć w terminach tej wyobraźni «oznacza widzieć wszystkie rzeczy jako istniejące w stanie skrajności, manichejska redukcja, która wymazuje wszystkie pośrednie odcienie... i sprowadza wszystko do pierwotnej walki dwóch sił — dobra i zła»” (Jarecka 2008, s. 199; podkr. oryg.).

Wojna to zatem konieczność zdefiniowania sytuacji w kategoriach swój–obcy:

„Aneksja Krymu przez Rosję oraz konflikt zbrojny między Rosją a Ukrainą w obwodach donieckim i ługańskim były często przedstawiane w mediach jako konflikt o zabarwieniu etnicznym między «ruskim mirem» a «ukraińskim» projektem politycznym. W warunkach wojny społeczeństwo poszukuje pewności i zmusza ludzi nie tylko do okazania swojej lojalności, ale też do udowodnienia jej w określony sposób. Dla przeciętnego człowieka stwarza to skomplikowaną i niekomfortową sytuację wymuszonej samoidentyfikacji w odniesieniu do innych i do państwa w dość jednoznacznych kategoriach etnonarodowych. Narodowość, pomimo że nie jest już wskazywana w oficjalnych dokumentach, staje się ważną deklaracją lojalności. [...] Proces przechodzenia od pokoju do wojny, zapoczątkowany w 2014 roku, zmusił przeciętnego człowieka do ponownego przemyślenia swojej tożsamości narodowej, zbudowania nowych dystansów i kryteriów odróżniania siebie od innych («my» i «oni») oraz ponownego ustanowienia granic i warunków interakcji” (Mikheieva, Shevel 2021, s. 304–305).

Kolejną kwestią jest robocze posługiwanie się przeze mnie pojęciami kina rosyjskiego, ukraińskiego i ługańskiego⁷. Powoduje to uwikłanie w koncepcję kina narodowego i transnarodowego (zob. np. Lubelski 2009). Przyjmuję jednak — za Jasmijn Van Gorp (2012, s. 13) — że „film nie musi artykułować homogenicznej tożsamości narodowej, by przynależeć do kina narodowego”, a z drugiej strony — może to czynić mimo swego transnarodowego (np. pod względem produkcji) charakteru. Ma to dla mnie znaczenie zarówno ze względu na koprodukcję kilku filmów, jak i ogólne uznanie filmu za możliwy sposób artykulacji tożsamości narodowej. Koprodukcja nie stoi na przeszkodzie temu, by w filmie zawarty był „narodowy punkt widzenia”, przeznaczony dla publiczności projektowanej jako krajowa i zagraniczna (Van Gorp 2012).

Przystępując do analizy dysponuję zestawem 25 pełnometrażowych filmów fabularnych, które łączy wątek tematyczny konfliktu ukraińsko-rosyjskiego zapoczątkowanego w 2014 roku⁸. Wszystkie powstały przed 24 lutego 2022 r.⁹; oglądałem je w oryginalnych wersjach językowych. Wszystkie uwzględnione są w tabeli na końcu tekstu, będącej jednocześnie kluczem, gdyż w tekście, w miarę stylistycznych możliwości, stosuję skrótowo ich tytułów¹⁰. Poza typowymi danymi filmograficznymi umieszczam tam informacje na temat ewentualnego współfinansowania produkcji ze środków publicznych oraz wsparcia realizacji ze strony armii¹¹. Obie te informacje podaję na podstawie napisów początkowych lub końcowych (podziękowań). Może to stanowić wskazówkę dla badaczy zdecydowanych na bardziej szczegółową analizę. Wskazanie czasu i miejsca akcji pomaga osadzić film w kontekście dynamiki konfliktu. Analizę prowadzę problemowo, stąd łączne omawianie emanacji danego zjawiska/mechanizmu w filmach różnej produkcji.

⁷ W analizie nie odnoszę się do refleksji nad kondycją i uwikłaniami kina ukraińskiego i rosyjskiego w politykę historyczną; por. zwł. Matusiak 2007; Brouwer 2016; Gontarska 2021–2022.

⁸ W ten sposób określam łącznie wojnę w Donbasie, aneksję Krymu i towarzyszącą im wojnę w przestrzeni informacyjnej (hybrydową).

⁹ Za datę powstania filmu uznaje się ukończenie montażu, a nie datę premiery. Ewentualne niezasadne włączenie do korpusu może dotyczyć *Snajpera — Białego Kruka*, który ukraińską premierę miał 24 sierpnia 2022 r.

¹⁰ Dla łatwiejszej orientacji skrót tytułu filmu ukraińskiego oznaczam podkreśleniem, ługańskiego — kursywą, rosyjskie nie mają dodatkowego oznaczenia.

¹¹ Urszula Jarecka (2008, s. 208) zwraca uwagę na odmowę finansowania (i użyczenia sprzętu) m.in. *Plutonu* Olivera Stone’a przez Pentagon, gdyż film uznano za ukazujący armię z złym światłem.

KONTEKST WEWNĘTRZNY. PORZĄDEK I ANARCHIA

Jeśli Euromajdan miał ostatecznie wyrwać Ukrainę z przestrzeni rosyjskiej dominacji, to w rosyjskich filmach i *Opolczenczce* dostrzeżemy, że to tam narodziło się zło:

„Po przewrocie państwowym 21 lutego 2014 r. na wschodzie Ukrainy zaczęły się masowe wystąpienia przeciwko polityce nowego reżimu, która naruszała prawa i wolności tego regionu [...]” (SOŁ — tablica początkowa wprowadzająca w kontekst filmu).

W Krymie protestujący na Majdanie rzucają koktajlami mołotowa w szeregi stojących spokojnie berkutowców (witanych później jako *swoi* na Krymie). Bohaterowie *Opolczenczki* zgodnie oceniają tamte wydarzenia: „zrozumiałam, że tym razem [w przeciwieństwie do Pomarańczowej Rewolucji] będą nas już zabijać”, „ja to już zrozumiałem wtedy, gdy to było w maskach po majdanach biegało, że albo my ich, albo oni nas”. Majdanową przeszłość ma za sobą jeden z najbardziej antyrosyjsko nastawionych ochotników w *Sołncepioku*. W tym samym filmie ukraiński oficer, który po dostaniu się do niewoli angażuje się w pomoc medyczną, a później — przytłoczony okrucieństwem swych towarzyszy broni — popełnia honorowe samobójstwo, sceptycznie podchodzi do hurrapatriotyzmu świętujących zwycięstwo Majdanu (SOŁ). Z kolei nieobecność na Majdanie („nie byłem na Majdanie, nie biłem gliniarzy, wodę w Charkowie woziłem”) pozwala nawet ukraińskiego żołnierza-szeregowca uczynić zasadniczo pozytywnym bohaterem (DOK). Choć nawet w rosyjskich filmach (WKO, KRY, SOŁ) znajdziemy postaci, które mimo udziału w Majdanie okazują się zdolne do właściwych zachowań i (różnie motywowanych) wyborów, wyraźnie widzimy, że to tam — w perspektywie kina nieukraińskiego — określone zostały role swoich/przyjaciół i wrogów. W kinie ukraińskim nie zobaczymy scen z antymajdanów, spotkamy za to byłych berkutowców i dawnych demonstrantów służących dziś wspólnie w ukraińskich oddziałach (PBA), co z kolei buduje dyskurs jedności narodowej w obliczu zagrożenia z zewnątrz.

To, co dla Ukraińców symbolizuje rozpad, anomię (od utraty terytorium po indywidualne zdrady — przejście na stronę wroga), w kinie rosyjskim będzie symbolem jedności lub ponownego zjednoczenia (CZE, KRY, KMO). Twórcy rosyjskiego *Krymu* dedykują swój film „Oficerom Rosji i Ukrainy, którzy nie strzelali do siebie w marcu 2014 r.”. Rosyjskie produkcje poświęcone Krymowi można uszeregować według chronologii, aczkolwiek nieodpowiadającej datom powstania filmów. Mamy więc

*Russkij charakter*¹², z akcją osadzoną w roku 2013 (uzasadnienie aneksji), *Krym* opowiadający o Rewolucji Godności i aneksji Półwyspu (uzasadnienie aneksji i propagandowy obraz zwycięstwa), następnie zaś *Krymskij Most. Zdielano s lubowju* (domknięcie zjednoczenia Półwyspu z Rosją; tu figura wroga w zasadzie już zanika), wreszcie *Ženszcziny protiv mužczin: krymskije kanikuły* — komedię z akcją osadzoną na Krymie, ale już bez jakichkolwiek nawiązań do wcześniejszych wydarzeń (pełna normalizacja obecności Krymu w granicach Rosji). Obserwujemy więc przejście od wzbudzenia resentymentu narodowego przez nacjonalizm powiewającej flagi do nacjonalizmu zwisającej flagi (Billig 2008), włącznie z krymskimi widokami jako już dla Rosjan „codziennymi, zwykłymi krajobrazami” (Edensor 2002). Stosując rozróżnienie Jareckiej (2008, s. 48), mamy więc do czynienia z rosyjską „postpropagandą”, podczas gdy jedyny ukraiński film nawiązujący do aneksji Półwyspu — *U-311 Czerkasy* — kończy się tablicą „Wojna trwa nadal”, jest więc filmem z obszaru „propagandy aktywnej”, rzucającym wyzwanie normalizacji statusu Krymu jako należącego do Rosji¹³.

Donbasowi rok 2014 przyniósł z kolei chaos i anarchię, powodującą życie w permanentnej „wielkiej trwodze” (por. Zaremba 2012), co ukazują zarówno filmy ukraińskie, jak i rosyjskie. Inaczej jest tylko w ługańskiej *Opółczenczce*, filmie o wyłanianiu się i krzepnięciu „względnie zmonopolizowanej władzy” (Syrnyk 2018, s. 32), wymagającej obrony na rubieżach, a nie wewnątrz republiki. W całym ogarniętym wojną regionie spotykamy jednak — zawsze w roli wroga — „panów wojny — *warlords*” (Syrnyk 2018, s. 29) kreujących lokalne, zantagonizowane ośrodki władzy, często nie pretendujące nawet do fasadowej legalności. To oni, często z niskich pobudek lub w alkoholowym zamroczeniu, decydują o życiu i śmierci ludzi poddanych ich formalnej lub faktycznej władzy (DON, KLO, PBA, MAP, IŁO, OPO, SOŁ, WKO, RCH). W ukraińskim *Wąskim moście* obraz chaosu i karykaturalna, tragikomiczna postać rosyjskiego generała — *warlorda* —

¹² Film ukazuje mafijne struktury rządzące Ukrainą (figura państwa upadłego), szalejący ukraiński nacjonalizm i rusofobię panującą na Półwyspie jeszcze przed Rewolucją Godności. Dostrzegamy tu analogie z opisywanym przez Magdalenę Różycką (2008) hitlerowskim filmem *Heimkehr*, nakręconym w pokonanej Polsce w 1940 roku i opowiadającym o przesładowaniach niemieckiej mniejszości w II RP.

¹³ Jeszcze wyraźniej dyskursywny charakter pozornie obiektywnego rozróżnienia widać w perspektywie zaproponowanego przez Ryszarda Wagnera (1974, s. 182–183), aktualnego także dziś (Skotarczak 2012, s. 17–20), rozróżnienia na film współczesny i historyczny na podstawie tego, czy odnosi się on do okresu zamkniętego czy wciąż trwającego w momencie realizacji filmu. Filmy rosyjskie o aneksji Krymu będą zatem filmami historycznymi, ukraińskie — współczesnymi.

służy wskazaniu, do czego doprowadziła utrata przez Ukrainę kontroli nad terenem (podobnie: *DON*, *MAP*).

Wielowładzę (anarchię) (Syrnyk 2018, s. 30) odnajdziemy w *Bandera-sie*, gdzie we wsi raz pojawiają się oddziały ukraińskie, raz separatystyczne (a wraz z nimi Rosjanie), w szczególny sposób widoczna jest zaś w *Donbasie*, który można określić wręcz jako wielowymiarowe studium anarchii: z korupcją, lokalnymi układami, lokalną milicją, która postępuje jak kryminaliści-rekieterzy, uzbrojonymi grupami, po których nie wiadomo, czego się spodziewać. Najbliższym rosyjskim odpowiednikiem tego studium będzie *Sołncepiok*, choć — w odróżnieniu od obrazu Serhija Łoźnicy — nadzieją na normalizację napawa tu sprawna administracja LNR.

W filmach rosyjskich Ukraina to nie tylko domena banderowców/faszystów, którzy objęli władzę po „przewrocie” 2014 roku, ale i państwo upadłe w szerszym znaczeniu. Bezkarne grasują i mordują tu politycznych przeciwników rabunkowe (SOŁ) i faszystowskie bandy (KRY), przeżarta jest korupcją i nepotyzmem na najwyższych szczeblach (niekompetentnej) władzy (KRY, PPR, RCH). W *Krymie* okazuje się, że na Majdanie snajperzy (skierowani tam przecież przez Janukowycza) strzelali także do milicjantów. W rosyjskich narracjach o Krymie każda ukraińska władza okazuje się więc zła i obca.

Przeciwieństwem chaosu jest skuteczna i legalna, w pełni suwerenna władza państwowa: taka, jaka pojawiła się w 2014 roku na Krymie (KRY, RCH) i jaką starają się zaprowadzić administracje separatystycznych republik (SOŁ, OPO). Ukraińskie kino nie zaproponowało dotychczas obrazu opowiadającego o normalizacji życia na przykład w wyzwolonych w 2014 roku Słowiańsku i Kramatorsku.

W rosyjskim filmie *Donbas-Okraina* granica ukraińsko-rosyjska to kordon dwóch światów: ogarniętej wojną Ukrainy i bezpiecznej Rosji. Uchodźców z Ukrainy, nad którą unosi się dym pożarów, wita na granicy rosyjski pogranicznik w nienagannie wyprasowanym mundurze wyjściowym; to jasny komunikat, że jego kraj nie ma z tym nic wspólnego.

Kwestie te stanowią wewnątrzfilmowy kontekst zjawisk, które omówię niżej. W warunkach wielowładzy i powszechnej przemocy rozróżnienie *swój-obcy* (*przyjaciel-wróg*) bywa niezwykle trudne, a pomyłka — brzemien-na w skutki.

IDENTYFIKACJA PRZECIWNIKA

Sposób oznaczenia wojsk własnych i przeciwnika ma dla widza (ale przede wszystkim na polu walki) kluczowe znaczenie, zwłaszcza wobec często

identycznego sprzętu i niejednorodności mundurów stron konfliktu. Twórcy filmów wykorzystują realną symbolikę: kolorowe taśmy na rękawach, białe pasy na wozach uczestniczących w operacji antyterrorystycznej (ATO), oznaczenia państwowe i republikańskie, symbolikę organizacyjną (zwłaszcza kozacką) i ideologiczną, znaki rozpoznawcze charakterystycznych pododdziałów, wreszcie *georgijewskie wstążki*¹⁴ i flagę Noworosji¹⁵.

W filmach rosyjskich żołnierze i ochotnicy ukraińscy są nie tylko oznaczani, ale i etykietowani wizualnie symboliką inną niż państwowa: więcej tu nacjonalistycznych barw czerwono-czarnych, bardziej eksponowany jest nawiązujący do wilczego haka symbol „idea nacji” batalionu Azov¹⁶ (OPO, DOK, WKO), pojawiają się swastyki i symbole SS na hełmach (OPO). Kino ukraińskie nie posługuje się — w odróżnieniu od rosyjskiego i łużańskiego — wizualnymi symbolami mającymi, prócz identyfikacji, także delegitymizować wroga¹⁷.

W filmach, których akcja osadzona jest w Donbasie — inaczej niż w przypadku Krymu (CZE, KRY, PPR) — na mundurach nie zobaczymy rosyjskich oznak przynależności państwowej. W filmach rosyjskich (SOŁ, WKO, DOK) i w OPO kwestia ta jest bezprzedmiotowa, ponieważ armii rosyjskiej na terytorium Ukrainy po prostu — zgodnie z retoryką Krem-la — nie ma. Z kolei w ukraińskich produkcjach są one albo całkowicie nieobecne (DON), albo też obserwujemy sceny, w których przed wtargnięciem na ukraińskie terytorium są zdejmowane (SNA) lub zamieniane na flagę Noworosji (IŁO).

Wróg najczęściej określany jest werbalnie jako *separatyści* (separatyści) vs. *ukry/ukropy* (Ukraińcy), czemu towarzyszy — po obu stronach — cała plejada określeń dehumanizujących: „swoloč”, „padlina”, etykiet: „okupanci”, „watniki”¹⁸, „moskale”, „faszyści”, „banderowcy”, „kolora-

¹⁴ Pomarańczowo-czarna wstążka carskiego Orderu Świętego Jerzego od 1943 roku była wstążką radzieckiego Orderu Chwały, następnie także medalu Za Zwycięstwo nad Niemcami. Później, głównie w Rosji, nabrała popularności jako symbol Dnia Zwycięstwa, a następnie — „rosyjskiej wiosny” i, w praktyce, donbaskiego separatyzmu.

¹⁵ Mimo upadku koncepcji utworzenia Noworosji na bazie (co najmniej) LNR i DNR (por. Jakubowa 2020, s. 154–210) ich siły zbrojne (wraz z rosyjskim wsparciem) stworzyły wspólną tzw. Armie Noworosji posługującą się jako znakiem rozpoznawczym flagą z granatowym krzyżem św. Andrzeja na czerwonym tle.

¹⁶ Zob. nt. ukraińskiej symboliki: Dobrowolski 2020, s. 86–90; Olszański 2020, s. 165–195.

¹⁷ Pozostaje pytanie, czy w ogóle takie istnieją i w jaki stopniu byłyby rozpoznawalne (także dla widza zagranicznego) jako delegitymizujące.

¹⁸ Watnik — pojęcie, które powstało w Rosji w 2011 roku jako mem, upowszechnione po agresji Rosji na Ukrainę w 2014 roku. Oznacza osobę, której przypisuje się „radziecką mentalność”, zwolennika wszystkiego co rosyjskie, w tym rosyjskiej władzy.

dy”¹⁹, i wulgaryzmów (szerzej: Kyryliuk 2021; Pidkuimucha 2018). Dehumanizacja słowna nie jest, jak się okazuje, zachowaniem niedopuszczalnym: stosują ją też „swoi”²⁰, co zresztą wpisuje się zapewne zarówno w wierność realiom, jak i w propagandowe mechanizmy.



- Nie strzelaj! Swoi!
- Kto to taki — swoi?
- Co, nie widzisz? [...]
- A kim Ty w ogóle jesteś?
- Obywatelką Ukrainy. Pokazać paszport?
- Tu wszyscy mają ukraińskie paszporty. [...]
- [...] nasi pojechali, a ja zostałam czekać na swoich.
- A wy — nasi?
- My — swoi. A ty? Kto dla ciebie jest swój? (DOK).

Jest to przeprowadzona w rosyjskim filmie rozmowa dowódcy ukraińskiego patrolu z wolontariuszką z Kijowa, ale równie dobrze mogłaby, w swym ogólnym zarysie, odbywać się między dowolną parą aktorów i w filmie dowolnej produkcji. Obarczone dużym ryzykiem próby właściwego zdefiniowania sytuacji i negocjowania tożsamości we wzajemnej interakcji (Goffman 2000) okazują się powszechnym doświadczeniem filmowych postaci uwikłanych w tę wojnę. Na nowo muszą określić się względem siebie także dawni przyjaciele, czy to ze szkoły, z wojska, czy nawet z Majdanu (KRY, SOŁ). Najbardziej dramatyczne sceny oglądamy wówczas, gdy okazuje się, że dawni towarzysze z Afganistanu, pozostającego wspólną traumą obu narodów, stoją po przeciwnych stronach (TBS, SOŁ).

WRÓG SCHEMATYCZNY

Skrótowno tylko przedstawię wykorzystane w analizowanych obrazach klasyczne propagandowe mechanizmy ukazywania wroga.

Oskarżenia o okrucieństwo, pociągające za sobą demonizację i dehumanizację przeciwnika (Jarecka 2008, s. 200 i nast.), kontrastują niemal zawsze — na zasadzie binarnej opozycji — z właściwym lub nawet szlachetnym postępowaniem strony własnej. Emanacje okrucieństwa to zarówno ostrzały cywilnych obiektów (zwłaszcza IŁO, SOŁ), okrutne trak-

¹⁹ Określenie pochodzi od stonki ziemniaczanej (żuk kolorado) o ubarwieniu podobnym do *georgijewskiej wstążki*.

²⁰ Określenia „swoi” używam zawsze z perspektywy twórców filmu.

towanie i mordowanie jeńców (zwłaszcza TBS, ODB, SOŁ, WKO), przemoc seksualna (zw. IŁO, ZDR, ZAP, OPO, SOŁ, WKO), jak i — jedynie w produkcjach nieukraińskich (OPO, RCH) — barbarzyństwo skutkujące profanacją religijnego *sacrum* (por. Jarecka 2008, s. 164).

Sceny ostrzałów, w których giną cywile, jako „zbrodnie na odległość” wpisują się w propagandowy schemat mechanizacji wroga (Jarecka 2008, s. 219–220), służąc jednocześnie jego identyfikacji. Odbywa się to albo w sposób bardzo prosty (ukraińska flaga przytwierdzona do samobieżnej wyrzutni: SOŁ), albo bardziej złożony: rozstrzyganie, skąd nadleciały rakiety, i dyskusje między bohaterami na ten temat często stanowią pretekst albo do umocnienia przekonania (bohaterów, widza) o rolach sprawców i ofiar („nasi nie mordują, nie burzą”), albo — odwrotnie — do podważenia czyichś przekonañ na ten temat, czyli — innymi słowy — wyprowadzenia z błędu, który najczęściej jest skutkiem ulegania, odpowiednio, ukraińskiej lub rosyjskiej propagandzie. To samo dotyczy winnych zestrzelenia malezyjskiego boeinga (KLO, WKO).

Dodatkowej emocjonalizacji takich przekazów (Jarecka 2008, s. 211) służą sceny bombardowania szkół i śmierci dzieci (OPO, SOŁ, DOK). Śmierć starców czy warunki, w których — chorzy i niedołążni — zmuszeni są przebywać, pełni podobną rolę (IŁO, DOK, RCH). Zauważmy, że te figury to raczej domena produkcji nieukraińskich. Samo uwikłanie dzieci w wojnę pojawia się także w kinie ukraińskim, przy czym jest to bardziej zniuansowane (SCH), odwołujące się także do sfery traum psychicznych (ODB), niekiedy nawet formułujące oskarżenie wobec strony własnej (ZAP).

Dochodzimy tu do figury dwulicowości i cynizmu wroga: pojedynczych postaci (PBA, DOK, RCH), ale też całych, uruchamianych przezeń machin propagandowych (KLO, WKO). Wróg zamienia znaczenie słów i wywraca wartości, kłamstwo nazywa prawdą. Biała rosyjska ciężarówka z napisem „Pomoc Humanitarna” (wyraźne nawiązanie do słynnego rosyjskiego „białego konwoju”) mieści mobilne krematorium (ODB), hasła „wolności i demokracji” są cynicznym kamuflażem dla *de facto* nowej niemieckiej/nazistowskiej okupacji (SOŁ). „To ty jesteś zdrajcą [...] twoja prawda to Szuchewycz i Bandera” — słyszymy tylko jedną stronę rozmowy telefonicznej opołcenki z mężem (OPO). W ukraińskim kinie cynizm i dwulicowość Rosjan kontrastują z naiwnością lub przyziemnymi pobudkami (władza, pieniądze) separatystów, częściej (może z wyjątkiem DON) przedstawianych jako raczej niezdolni do przebiegłości czy snucia sprytnych intryg.

Połączenia różnych figur tworzą kompleksy motywów, poprawiając skuteczność propagandy (Jarecka 2008, s. 235). Mechanizm taki najwyraźniej

ujawnia się w *Opołczenocze*: dowódca „opółczenia” odwiedza z narzeczoną cerkiew prawosławną, modlą się razem i przyjmują błogosławieństwo księdza. Tego samego duchownego poniżają później pokryci nazistowskimi tatuażami ukraińscy ochotnicy, zwyrodniali gwałciciele, profanując cerkiew i gołymi rękami mordując dzieci nawet w jej wnętrzu. Walka z „ukraińskim faszyzmem” nabiera więc także cech walki w obronie wiary (por. RCH), a więc najsilniej wpisuje się w archetyp konfrontacji dobra i zła.

W filmach rosyjskich i w *OPO* bestialstwem wyróżniają się raczej ochotnicy niż regularna ukraińska armia (generalnie mniej w tych filmach eksponowana). W produkcjach ukraińskich czasem będą to Rosjanie (SNA; także kadyrowcy: KLO), czasem separatysty (IŁO; ZDR); zbrodnie masowe i podstępne (PBA, KLO) pozostają tu jednak raczej domeną Rosjan lub niedopowiedzianej nowej władzy (DON).

TUTEJSI

Opozycja *tutejszy (miejscowy)*²¹ — *nietutejszy* zastępuje w Donbasie sytuację, w której „bycie określonej narodowości stawało się swoistym znakiem rozpoznawczym jednostki, niezależnie od tego, kim ta jednostka w rzeczywistości była, kim się czuła, jak się zachowywała, czy była nastawiona przyjaźnie, czy wrogo” — jak charakteryzował sytuację w powieści leskim w trakcie polsko-ukraińskiego konfliktu lat czterdziestych XX wieku Jarosław Syrnok (2018, s. 107–108).

W ługańskiej *Opołczenocze* oraz filmach rosyjskich (SOŁ, DOK, częściowo także WKO) mieszkańcy przyfrontowej strefy i separatystycznych republik, *tutejsi*, to ofiary ukraińskiej napaści żyjące w permanentnym strachu przed ukraińskim atakiem, a nadzieje pokładający w nowych lokalnych władzach i ich zbrojnym ramieniu — ludowym opołczeniu. Nie sposób znaleźć tu lokalnych proukraińskich działaczy: spójność ideowa lokalnej społeczności zostaje więc zachowana²².

Dla kpt. Sajenki, tytułowego „Banderasa” *tutejsi* to jednak „nie żadne *separy*, tylko tacy sami Ukraińcy jak my, tylko ogłupieni telewizorem” — strofuje podwładnego, zbyt łatwo etykietującego mieszkańców wioski w strefie rozgraniczenia. Sajenko pochodzi właśnie stąd, ale gdy wchodzi

²¹ Ros. *miestnyj*, w analizowanych filmach nie pojawia się raczej w ukraińskiej wersji (*mi-scewyj*). Nie należy kojarzyć tego pojęcia z *tutejszością* w rozumieniu opcji tożsamościowej znanej z historycznych badań na Polesiu (Obrębski 2005).

²² Ukraiński żołnierz pochodzący z Ługańska nie jest postacią ani pierwszoplanową, ani szczególnie wyrazistą (SOŁ).

do własnej wsi w ukraińskim mundurze, dla wielu dawnych sąsiadów nie jest już *swój*. Sytuację i jej interpretację komplikują tu jednak okoliczności, w których opuścił wieś, a także fakt, iż nie odwiedzał jej od ponad dwadziestu lat (PBA).

Z kolei w *Schidniaku* dla lokalnych mieszkańców przyfrontowych, kontrolowanych przez Ukrainę obszarów jeden z głównych bohaterów, miejscowy żołnierz ukraińskiej armii ps. „Broda”, pozostaje *swój* nie dlatego, ale pomimo tego, że nosi ukraiński mundur. Film bardzo wyraźnie pokazuje niechęć większości chyba *miejscowych* wobec ukraińskiej armii, ale w przypadku „Brody” i towarzyszącego mu młodego ochotnika, pochodzącego z Huculszczyzny kijowskiego artysty ps. „Reżyser”, nie funkcjonują tak proste schematy. Aby naprawić służącą ukraińskim żołnierzom rozklekotaną ładę, do lokalnego warsztatu samochodowego wchodzi tylko „Broda” — bo jest stąd, bo jest znany. Granica swojskości-obcości nie przebiega więc według godła na czapce. Lokalna ludność w tym filmie, podobnie jak w *Banderasie*, to właśnie Baumanowski *obcy*, z którym relacja musi dopiero zostać określona.

Mniej zniuansowany obraz tutejszych przynosi *Donbas Łoźnicy*. Gdy pojmany ukraiński ochotnik, siwy już mężczyzna, zostaje przywiązany do latarni, by — upokorzony — „prozmawiał sobie z ludem”, wśród przechodniów nie znajduje się nikt, kto wykazałby jakikolwiek odruch solidarności czy choćby współczucia²³. Histeryczne błagania miejscowej kobiety, by ujawnił, kto go tu przysłał i dla kogo pracuje, wskazują natomiast na nią jako na stereotypowego „watnika”, nie potrafiącego zrozumieć, że walczyć można dla ukraińskiej idei. Dla niej nie jest nawet faszystą, lecz bezideowym przestępcą. Bezideowość i niskie pobudki, finansowe z reguły, to częste cechy dyskursywnie przypisywane wrogowi²⁴, ale też potencjalnemu lub realnemu zdrajcy (CZE, PBA).

Film *Klondike* wyróżnia się tym, że z w innych produkcjach główni bohaterowie od początku dają się osadzić w ramach — choćby elastycznej — dychotomii *swój-wróg* lub ukazywana jest dynamika ich po-

²³ To jedna z tych składających się na *Donbas Łoźnicy* opowieści, której pierwowzorem było autentyczne amatorskie nagranie z Doniecka (2014). Dla mojej analizy to, która z nich czerpie inspirację z dokumentalnych nagrań, nie ma większego znaczenia (wybór źródeł przez reżysera traktuję jako jego kreację), warto jednak zauważyć, iż sprawa dotyczyła proukraińskiej mieszkanki Donbasu, podczas gdy u Łoźnicy pochodzenie ofiary linczu jest niedopowiedziane (choć jako „ochotnika” mężczyznę kojarzyć możemy z przybyszem).

²⁴ W *Donbasie Łoźnicy* ukraiński twórca pokazuje sposób odbioru jego własnej grupy przez grupę zewnętrzną, ale właśnie ów sposób odbioru przenosi zarzut bezideowości na *miejscowych*.

staw²⁵, a tu nie dostrzegamy żadnej dynamiki: ci ludzie chcą przeżyć, odbudować dom, a twórcy filmu nie ferują wobec nich ocen. Oportunizm wydaje się najpowszechniejszą strategią przeżycia wielu drugoplanowych bohaterów także innych ukraińskich filmów — *Matki Apostołów*, *Zapomnianych* i *Schidniaka*. Oportunista może być tu *obcym*, w żadnym jednak razie nie *wrogiem*.

Tutejszy dla separatysty to z reguły potencjalny sojusznik, ewentualnie osoba niezaangażowana, ale na pewno nie potencjalny *wróg* (*OPO*, *SOŁ*, *DOK*). Podobnie jest jednak w produkcjach ukraińskich (*MAP*, *SCH*, *ZAP*, *PBA*): sprzyjający Ukraińcom to raczej specyficzne jednostki. Chyba dlatego wobec ukraińskiego żołnierza niekiedy lepiej być *nietutejszym*, na przykład wolontariuszem z Kijowa (*PBA*, *TBS*, *FRO*, *DOK*); lokalne numery rejestracyjne wzmagają czujność na ukraińskich posterunkach (*SCH*). *Tutejszość* bywa jednak atutem, gdy konfrontowana jest z przybyszami z Rosji. W takiej sytuacji pojawia się grupa *wrogów* podszywająca się pod *tutejszych*. Gdy niemiecki dziennikarz pyta żołnierzy na separatystycznym posterunku, skąd są, ci odpowiadają, że są *stąd*, nie potrafią jednak wskazać nazwy pobliskiego miasta, z którego rzekomo pochodzą (*DON*).

Zwróćmy uwagę na jeszcze dwa wątki, które wpisują się w negocjowanie granic–swojskości–obcości/wrogości, ujawniając głębsze niż oparte tylko na politycznych preferencjach schematy wewnątrzukraińskiego zróżnicowania (zob. np. Riabczuk 2015). *Wróg* to bowiem także ten, kto ma się za lepszego od nas, traktuje nas jak „bydło górnicze” (*SOŁ*). „Będą siedzieć w piwnicach, bo nic nie potrafią robić” — brzmi z telewizora głos prezydenta Poroszenki (*OPO*).

Od swojego ucznia, *tutejszego*, zobrazowanego jako stereotypowy *gopnik*²⁶, późniejszy tytułowy snajper usłyszał wcześniej w szkole „jesteś tu obcy, wypierdalaj stąd!”. *Stąd*, czyli z donbaskiego miasta (*SNA*). Ucznia widzimy później w oddziale separatystów, co od razu informuje widza tego ukraińskiego filmu, jakiego pokroju ludzie tworzą opolecenie. Nauczyciel nie pasował tu ani ze swym językiem ukraińskim, ani rodowodem z innego regionu, ani hipisowskim stylem i trybem życia ekscentrycznego eko-osadnika (*SNA*).

Przynależna do jeszcze innego świata wykładowczyni akademicka z Winnicy, by nie wyróżniać się na tle mieszkańców donbaskiej prowincji,

²⁵ Niekoniecznie prowadzi ona jednak do zmiany orientacji w postrzeganiu *przyjaciela* vs. *wroga*; wielokrotnie konkretne działania wynikają z innych, osobistych pobudek (zwłaszcza: *PBA*, *MAP*, *ŁO*, *SOŁ*, *WKO*).

²⁶ *Gopnik* — pochodzące z jęz. rosyjskiego slangowe określenie młodych ludzi, ubierających się w dresy, nadużywających alkoholu, skłonnych do drobnej przestępczości; chuligan.

dostaje od miejscowych przyjaciół odpowiedni szal i płaszcz. Nie o symbole polityczne, ale o styl ubioru tu chodzi (MAP). Oba te filmy to wyobrażenie ukraińskiego kina o mieszkańcach Donbasu, mocno osadzone też w kategoriach klasowych, które z kolei — jak widzimy w *Schidniaku* — mogą być istotne, ale nie przekreślają wspólnoty.

Patrzący na ukraińskiego żołnierza z wrogością i nieskrywaną pogardą nastolatek, już pozujący na „kryminalny autorytet” (*obcy*, ale chyba jeszcze nie *wróg*) (SCH) czy wspomniany przed chwilą uczeń-chuligan, który świadomie z *obcego* stał się *wrogiem*, przywdziewając mundur z georgijewską wstążką (SNA), a także *tutejsi* w filmie *Łoźnicy*, to symbole tego Donbasu, bez którego Ukrainie miałyby być lepiej — wedle krytycznie cytowanych przez Kuromyię (2015, s. 119–120) słów ukraińskich intelektualistów. Są to prototypowe postaci, jakich nie zobaczymy ani w *Opołczenocze*, ani w produkcjach rosyjskich. Filmy ukraińskie powielają zatem — choć nie zawsze wprost — stereotyp. W *Zapomnianych* bohaterami ideowej walki o ukraińskość Ługańska są nauczycielka języka ukraińskiego i młody chłopak — syn proukraińskiego dziennikarza zamordowanego na samym początku konfliktu, w *Matce Apostołów* — inteligent zajmujący przestronne mieszkanie wypełnione książkami, w tym ukraińską klasyką, i modelami żaglowców. Wygląda to raczej na wyeksponowanie jako *swoich* wyróżniających się jednostek niż na próbę przebudowania stereotypu mieszkańca regionu (por. Studenna-Skrucka 2015), pozostającego jednak *obcym*, ale raczej — w swej masie — nie *wrogiem*. W *Zapomnianych* z kolei głośno wybrzmiewa zarzut wobec Ukraińców spoza Donbasu o czynienie *obcymi* (*othering*) mieszkańców okupowanych terytoriów: „tam nas nienawidzą, za separatystów uważają”; widzimy też stłuczkę samochodową w Kijowie („wiadomo... ługańskie numery”) i szkolną awanturę uczniów („on to taki sam uchodźca [z Donbasu] jak i ty, wy wszyscy...”).

Także rosyjskie kino rozgrywa wewnątrzukraińskie zróżnicowania, które pozwalają tylko część mieszkańców Ukrainy obsadzić w roli *wroga*; w ten sposób pozostała część staje się *swoimi*, bowiem na pośrednią figurę *obcego* (w rozumieniu, jakie przyjąłem) raczej w rosyjskich filmach miejsca nie ma. Mimo dokonanej już aneksji Krymu i rozpoczynającej się wojny w Donbasie ukraińscy kryminaliści²⁷ osadzeni w areszcie w Mikołajowie dobrze przyjmują schwytanych przez ukraiński kontrwywiad marynarzy z Krymu, którzy przeszli na rosyjską stronę. Śledczy straszą ich natomiast osadzeniem z weteranami batalionu Azow — uczestnikami ATO skazany-

²⁷ Tu obsadzeni w roli zwykłych, generalnie przyzwoitych ludzi.

mi za zbrodnie wojenne — lub odbywaniem kary w lwowskim więzieniu (PPR)²⁸.

W trzech rosyjskich produkcjach poświęconych sytuacji na Krymie (KRY, KMO, PPR) lokalna ludność Półwyspu jest prorosyjska, nie wyłączając przedstawicieli Tatarów Krymskich (KMO, PPR). W ukraińskich *Czerkasach* Krymski Tatar Tamir to z kolei przyjaciel i powiernik dowódcy okrętu, a jego ludzie wykonują na rzecz ukraińskiej marynarki zadania wywiadowcze. Każda z tych postaci reprezentuje tu *pars pro toto* krymskotatarską społeczność. Szerszego obrazu mieszkańców Krymu w ukraińskim kinie nie zobaczymy.

Retoryczne pytanie żony ukraińskiego oficera służącego na Krymie: „Chcą nas uczyć, jak mamy żyć [...] a może my wcale nie chcemy być Ukraińcami?” (KRY), w rosyjskim filmie pełni rolę propagandowej legitymizacji dokonanego przez Krymczan wyboru, ale tak rzeczowo postawione nie pojawia się w kinie ukraińskim, dla którego zawsze owa niechęć pozostanie aberracją, niezależnie od tego, czy oceniana jest bardziej (CYB), czy mniej jednoznacznie (SCH).

WROGOWIE — PRZYBYSZE

Każda ze stron zdaje się dążyć do konceptualizacji wroga jako przybysza, elementu obcego na sakralizowanym własnym terytorium (por. Smith 2007; Edensor 2002): „To ty do mnie [do Ługańska] przyszedłeś [spod Lwowa], a nie ja do ciebie” — mówi separatysta do żołnierza ukraińskiego (SOŁ); „jak tyś tu [pod Ługańsk] z tych swoich Czerkas zabłądził?” — to inne retoryczne pytanie, które pada z ust separatysty wobec ukraińskiego wojskowego (OPO). Zwróćmy uwagę, że Czerkasy to centralna, naddnieprzańska Ukraina, serce dawnego państwa kozackiego, a nie zesterotypizowana, „banderowska” Galicja. „To nasza ziemia, niech oni tam sobie z garnkami na głowach skaczą, ale dlaczego pchają się tutaj” (OPO) — zdanie to oznacza całkowite odcięcie tego, co „tu”, od tego, co „tam” — czyli na kijowskim Majdanie, a szerzej — w Ukrainie, która po Rewolucji Godności zmieniła kurs i uległa „banderyzacji”. Narracja ukraińska jest w pełni symetryczna: „to ty do mojego domu wojnę przyniosłeś, a nie ja [do twojego], rozumiesz?” (TBS); „Przyszli na naszą ziemię, bydłaki, kur-

²⁸ To interesująca kwestia: z jednej strony pokazuje, że w ATO Ukraińcy popełniali zbrodnie, z drugiej — że jednak ponieśli tego konsekwencje. Jedno z możliwych odczytań należy zapewne do tych, które Ferro (2011) uznały za niezamierzone przez twórców.

wa!” (CYB); „trzeba ich wygnać... chcę wygnać tę hołotę z naszej ziemi” (SNA). Słowa te odnoszą się do Rosjan.

Zakres swojskości–obcości może być negocjowany właśnie w oparciu o kryterium (*nie*)*tutejszości*: „[Ty przyszedłeś tu] ze swojego Kijowa...”, „z Charkowa, jestem z Charkowa”, poprawia *tutejszego*-separatystę ukraiński żołnierz (DOK). Dystans geograficzny, tu znajdujący bezpośrednie przełożenie na dystans społeczny, ma się przez to zmniejszyć. Ów separatysta, odnosząc się z kolei do ukraińskiego dyskursu, ironizuje: „Ja, rosyjski okupant, Sokołow, tu się urodziłem” (DOK). Będąc u siebie można być wrogiem tylko dla najeźdźcy. Gospodarz ma też swoje prawa i to nie on powinien się dostosowywać: „Nie przybyłem na Ukrainę jako imigrant, to ona się ni stąd ni zowąd pojawiła i ona powinna była zadbać o to, by mi się podobać... Nienawidzę, kurwa!” (OPO).

W rosyjskim *Krymie* obserwujemy przygotowania mieszkańców Symferopola, wcześniej radośnie uczestniczących w referendum zjednoczeniowym z Rosją, na przybycie pociągu, ponoć pełnego faszystowskich bojówkarzy (obcych ideologicznie i geograficznie) mających pacyfikować emancypujący się Półwysep. W *Snajperze* scena wyłamania przez nieoznakowaną kolumnę płotu granicznego z tablicą „Granica państwowa Ukrainy. Przekraczanie zabronione” wskazuje na pochodzenie agresorów, a nocna sceneria potęguje obraz potajemnie popełnianego przestępstwa.

Widz *Sołncepioku* poznaje racjonalną odpowiedź na pytanie, czy są tu Rosjanie: „Popatrz co pokazują w oknie [a nie w ukraińskiej TV], nie ma ich tu”, tłumaczy *tutejsza* młoda mieszkanka (zresztą uczestniczka Majdanu), również *tutejszemu* ukraińskiemu żołnierzowi. Nieobecność Rosjan to w jej ustach argument przeciwko ukraińskiej zbrojnej interwencji w regionie (SOŁ). Czy gdyby byli, staliby się *wrogami*, a ukraińska armia *swoimi*? W ukraińskim *Wąskim Moście* rosyjski generał żyzma się na taką polityczną strategię: „słusznie o nas mówią *ichtamniety*²⁹... a my jesteśmy, o ho ho jak jesteśmy!” — buńczucznie przemawia, potrząsając opróżnioną już niemal butelką wódki. „Jesteśmy” — przy tym — u siebie.

W ukraińskich produkcjach jeszcze dalej na skali dystansu niż „po prostu Rosjanie” lokują się kadyrowcy (PBA, IŁO, KŁO); to oni są najbardziej bezwzględni i okrutni. Z kolei w rosyjskim *Korespondencie* czeczeński bohater przedstawia się jako „wolontariusz”, przy czym jego motywacją nie jest walka z „kijowską huntą”, ale z Ameryką. W ten sposób rosyjscy twórcy nie tylko znajdują sposób, by przedstawiciel świata islamu mógł wypowie-

²⁹ Rzeczownik utworzony od „Ich tam nie ma” — nawiązanie do oficjalnego stanowiska Kremla.

dzieć się na temat Stanów Zjednoczonych, ale i jeszcze mocniej wskazują, że to nie rosyjska armia, ale czeczeńscy ochotnicy czynią wypadu na ukraińskie terytorium (WKO).

SWOI I WROGOWIE W SZTAFECIE POKOLEŃ

Wzmocnienie omawianego tu pochodzenia z zewnątrz jako cechy predestynującej do bycia wrogiem następuje poprzez budowę analogii z innym *wrogiem*-przybyszem: hitlerowcami, co stanowi centralny historyczny temat rosyjskiego i ługańskiego dyskursu i pozostaje w związku z instrumentalizacją mitu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej (WWO) w rosyjskiej polityce historycznej (Moskwa 2020). Zauważmy, że kino ukraińskie nie atakuje symboli WWO, lecz jedynie sposób ich instrumentalizacji przez obecnego wroga (WMI).

Figura zewnętrznego wroga, który przybywa skądś, jest ponadczasowa, nie zostaje ograniczona do lat czterdziestych XX wieku. Dowódca rosyjskiej Floty Czarnomorskiej w przemowie do żołnierzy przypomniał też Napoleona i rok 1812 (PPR).

„Tradycja wykorzystywana jest w wizualnej propagandzie wojennej w kilku celach: przypomina o stałym wrogu, ukazuje ciągłość historii w wymiarze makro (kraj) i ciągłość historii w wymiarze mikro (rodzina), stanowi uwiarygodnienie wojny, podnosi samoocenę walczących” (Jarecka 2008, s. 167).

Tropy te — zwłaszcza w rosyjskich produkcjach i *Opołczencze* — eksponowane są w bardzo schematyczny sposób, niepozostawiający miejsca na dowolność interpretacji: walka przodków z faszyzmem niemieckim znajduje dziś kontynuację w walce z faszyzmem ukraińskim oraz wrogami zewnętrznymi: Unią Europejską (KRY), NATO (*OPO*, *SOŁ*³⁰), Stanami Zjednoczonymi (WKO, RCH), Niemcami (*SOŁ*). Brutalny atak na powracających z Kijowa na Krym mieszkańców Półwyspu, zorganizowany przez ukraińskie służby i faszystowskie bojówki, następuje przy barykadzie, nad którą powiewają flagi czarno-czerwona i Unii Europejskiej (KRY); plan szturm Ługańska przygotował amerykański generał, a wykonywać go mają najemnicy z całego szeregu krajów NATO (*SOŁ*).

Wypada zgodzić się z Jarecką (2008, s. 164), że „zazwyczaj obie strony konfliktu są przekonane, że Bóg walczy po ich stronie”. Pamiątką po „dziadku, który doszedł do Berlina”, przekazaną opołczencom, jest nie radziecki order czy gwaryjska odznaka, ale krzyżyk (*SOŁ*). W produk-

³⁰ Antynatowska retoryka przypisywana jest też Rosjanom w ukraińskim WMI.

cyjach ukraińskich religia jest mniej eksponowana, przejawy religijności w postaci ikon czy zaimprovizowanego świętego kąta w kwaterach i okopach (CYB, SNA, SCH) są bardziej dyskretne. Korzystając między innymi z odwołań religijnych narracja rosyjska o wiele wyraziściej niż ukraińska buduje przeciwstawienie o charakterze cywilizacyjnym, uruchamiając Huntingtonowskie skojarzenia. Wojna wewnątrz obszaru „słowiańskiej jedności” staje się „wojną kresową”, a kraje zachodu jej „uczestnikami trzeciego stopnia”, reprezentując państwa-ośrodki cywilizacji (Huntington 2008, s. 477–478). „Po stronie dobra” bojownicy (mieszkańcy) Donbasu pozostają w zasadzie sami; nie mogą liczyć na triumfalną paradę rosyjskich żołnierzy, choć w *Opołczenocze* widać jeszcze pewne na to nadzieje i trafiamy tu na wyraźniejsze niż w produkcjach rosyjskich aluzje: „jeśli *czemodan-wokzał-Rossija*³¹, to tylko razem z *wokzałem*”, „za nami jest Rosja”³². W ostatniej scenie rosyjskiego *Sołncepioku* fatalną sytuację operacyjną separatystów ratuje nieoznakowana grupa bojowa, którą — dzięki zręcznemu zabiegowi scenarzysty — identyfikujemy jako Grupę Wagnera. W tym wypadku Rosja jednocześnie jest i jej nie ma.

Innym odwołaniem historycznym, funkcjonującym na odrębnych zasadach (i podlegającym delegitymizacji po stronie ukraińskiej), jest przypomnienie wspólnej przeszłości w ZSRR: „czytaliśmy jedne książki, oglądaliśmy te same filmy”, dziwi się oficer opołczenia swym dawnym kolegom, będącym dziś *wrogami* stojącymi na ukraińskich pozycjach (*OPO*). Jego ojczyzną jest ZSRR. I jest to kolejny po antyzachodniości i szczególnym stosunku do WWO element autoobrazu separatystów, który chętnie przypisuje im też ukraińskie kino (*PBA*, *CYB*). Zaryzykować można stwierdzenie, że wróg dla Ukraińców to znów przybysz, tym razem z innej, minionej epoki, zupełnie niepasujący do określonej w narodowych kategoriach współczesności³³. Uwagi na temat mieszkańców Donbasu dające się wpisać w charakterystykę *homo sovieticus*a (co nie oznacza jednak automatycznie „tożsamości radzieckiej”) wygłasza też „Reżyser”, przy czym wkomponowane są one w trwający przez cały film jego dialog z „Brodą” (*SCH*). Właśnie dialogiczna formuła daje przestrzeń dla zniuansowania

³¹ Hasło z lat dziewięćdziesiątych: „walizka — dworzec i do Rosji”, kierowane wobec Rosjan przez ukraińskich nacjonalistów.

³² To ostatnie w obiektywizujących kwestiach lektora padających z offu pod koniec filmu, gdy na ekranie widzimy prezentację potęgi militarnej LNR.

³³ Otwiera się tu także pole do badania polityki tożsamościowej republik w odniesieniu do Rosji jako znaczącego innego; jak zauważa Andrzej Gil (2017, s. 121; por. Abibok 2018) — „im mniej sowieckości w tym kraju [Rosji], tym bardziej staje się ona mentalnie obcą dla mieszkańców Donbasu”.

wielu poglądów, wzajemnego poznania wschodnich i zachodnich Ukraińców, na które — jak film zdaje się mówić — zabrakło czasu w poprzednich dekadach (por. też CYB).

OBCY W MUNDURACH

Wskazywałem dotychczas, że — w perspektywie analizowanych obrazów — nie da się umieścić *en bloc* mieszkańców Donbasu, *tutejszych* w kategorii *wrogów*. Teraz powrócić chcę do spostrzeżeń na temat separatystów. Film *Pozywnyj Banderas* rozpoczyna scena zbrodni wojennej popełnionej przez *tutejszego* separatystę: w ostrzelanym przez niego autobusie giną cywile — sąsiedzi z jego własnej wsi. Szybko dowiadujemy się, że była to w zamierzeniu operacja pod cudzą flagą („strzelaj, przypisz ją to Ukrom”) zaplanowana przez rosyjskich wojskowych. Separatyści są tu zmanipulowanymi narzędziami w rękach prawdziwego *wroga*, który planuje i realizuje kolejne zbrodnie, których ofiarami mają stać się ufający im cywile, nie wyłączając lokalnych działaczy republikańskich struktur.

Pokrewną rolę, w jakiej kino ukraińskie obsadza separatystycznych aktywistów, jest „ofiara na własne życzenie”, co również nie umniejsza ich winy, ale znów wskazuje na decydującą rolę prawdziwego, zewnętrznego *wroga*. Mianowicie bywają oni przedstawiani, niezależnie od własnej pozycji w lokalnej hierarchii, jako nieskutecznie próbujący kontrolować sytuację, utrzymać choćby pozory decyzyjności (*KŁO*), prowadzić skazaną na porażkę walkę o wpływy, władzę i pieniądze z panoszącymi się Rosjanami (*MAP*). W ukraińskim *Iłowajsku* rosyjski komendant miasta jest z kolei instancją, której jedna z bohaterek donosi o zbrodniach wojennych lokalnego opołczenia.

W rosyjskim *Sołncepioku*, odmiennie, liderzy i funkcjonariusze LNR rządzą w Ługańsku sami i — choć na budynku administracji flagi rosyjskie dominują nad barwami LNR — są tu samodzielnymi gospodarzami. Sami walczą, sami organizują życie i działanie służb. Analogicznie wygląda sytuacja w *Opołczenczce* (z tą jedynie różnicą, że symbolika rosyjska pojawia się tylko całkowicie marginalnie w ostatnich scenach)³⁴.

Owa samodzielność wykpiwana jest w kinie ukraińskim, ukazującym aberracyjny charakter quasi-państwowych tworów także w sferze symbolicznej i wskazującym, że separatyści zasadniczo nie wiedzą, czy budują samodzielne państwo, czy też politycznie i symbolicznie przyłączają Don-

³⁴ W filmie *Donbass. Okraina* nie ma żadnej władzy trwale i skutecznie sprawującej kontrolę nad terytorium.

bas do Rosji. Nowa administracja nie potrafi zdecydować, czy na ścianie powinien wisieć portret Putina czy lidera DNR — Aleksandra Zacharczenki (ІЛО), władze oświatowe Ługańska nie są zaś w stanie odpowiedzieć na pytanie nauczycielki, dlaczego zadaniem szkoły w niepodległej republice ma być wpajanie rosyjskiego patriotyzmu (ZAP)³⁵. W tym filmie — jako chyba jedynym — właśnie nowa administracja i siły bezpieczeństwa LNR są głównym *wrogiem*, ale Rosja i tak jest obecna, tyle że nie w postaci czołgów czy oficerów FSB, ale rosyjskiego dyskursu.

PODSUMOWANIE

Produkcje ukraińskie, rosyjskie i ługańska, mimo że opowiadają o tej samej wojnie, nie tylko — co byłoby naturalne — inaczej rozpisują role *swój-wróg*, ale operują zupełnie innym zestawem zantagonizowanych aktorów. W kinie ukraińskim *wrogiem*, tym najbardziej realnym, są Rosjanie — a dokładniej — siły rosyjskie, których w *Opołtzenoczce* i filmach rosyjskich o Donbasie nie ma. W filmach tych nie ma też miejsca na Baumanowskiego *obcego*, są tylko *swoi* i *wrogowie*. *Swoi*, których określiłbym jako „realnych”, to opołtceńcy, lokalna administracja republik, a także ich mieszkańcy, bardziej lub mniej zaangażowani, ale na pewno nie proukraińscy. Są też *swoi* „wirtualni” — Rosjanie, którzy pozostają siłą zewnętrzną, niezaangażowaną lub tylko marginalnie uczestniczącą w konflikcie. *Wróg* w rosyjskich produkcjach to ukraiński nacjonalista, próbujący powtarzać szlak prących na wschód nazistów. *Wróg* w *Opołtzenoczce* powieliła tę charakterystykę, ale kreślony jest nieco szerzej, obejmuje szerszy krąg Ukraińców. Szczególną formą *othering* jest wskazanie na związki bohatera z Majdanem — źródłem wszelkiego zła, jakie spotkało Ukrainę. Kino ukraińskie operuje mniej dychotomicznymi kategoriami. Jasno wskazuje — jak wspominałem — rzeczywistego, groźnego *wroga*, ale znajduje też miejsce dla *obcego*.

Filmy te starają się opowiedzieć tożsamość. Mamy do czynienia z trzema co najmniej projektami (ukraińskim, rosyjskim, regionalnym) pozostającymi ze sobą na ekranie w dynamicznej zależności, przy czym w pełnej triadzie pojawiającymi się tylko w kinie ukraińskim, które stara się akcentować (kształtować?) rosyjsko-separatystyczne napięcie i brak wspólnoty celów.

W rosyjskim czy ługańskim kinie nie znajdujemy refleksji nad tożsamością, lecz jedynie jej rytualne odtwarzanie. Jest dana i niezmienna,

³⁵ Na ten temat zob. Kyrydon 2020.

zreifikowana, można ją utracić na drodze zdrady, ale nie negocjować; wcale nie musi być też etniczna. Tożsamość ukraińska, sprowadzona do zestawu nacjonalistycznych (w pejoratywnym znaczeniu) markerów, nie jest tu opcją, którą rozsądny i przyzwoity człowiek może przyjąć czy której elementy do własnej „tożsamościowej sałatki” (Smith 1995) mógłby chcieć włączyć.

W kinie ukraińskim jest przestrzeń na negocjowanie ukraińskiej tożsamości, projektowanie idei narodowej; co więcej, napotykamy tu krytyczne spojrzenie na zmarnowany czas. „Gdybyśmy przez trzydzieści lat ze sobą rozmawiali” — mówi ukraiński dowódca, ideowo konserwatywny, do pojmanego separatysty (CYB); „gdyby nie wojna, nie spotkalibyśmy się” — konstatuje żołnierz-wschodniak w rozmowie z towarzyszem broni pochodzącym z dalekiej Huculszczyzny, ale też odległym klasowo (SCH). W pierwszym przypadku na spotkanie jest już za późno, w drugim — otrzymujemy raczej refleksję nad tym, że dotąd „różne Ukrainy” nie widziały powodu, by się spotykać i starać się zrozumieć. Nie poświęciłem owym negocjacjom uwagi, na którą niewątpliwie zasługują (zob. Ladygina 2022), zauważyłem bowiem, że wszelkie tego typu dyskusje o dającej się pomyśleć przyszłości (a nie o radzieckim projekcie, jak w wielu konfrontacjach ukraiński żołnierz–separatysta) toczą się w bezdyskusyjnej przestrzeni swojskości: dyskutanci mają te same mundury i ten sam cel na muszce. To — swoją drogą — wskazuje na prawomocność różnych koncepcji i ich bezpieczny dla Ukrainy jako państwa i projektu charakter. Oczywiście inkluzywność *versus* ekskluzywność projektu narodowego będzie też miała bezpośrednie konsekwencje dla perspektyw negocjowania tożsamości w gronie szerszym niż ci, którzy dziś noszą ukraińskie mundury.

Zaryzykuję stwierdzenie, że w *Pożywnym Banderasie* i *Schidniaku* ukraińska armia zachowuje się jak natowskie wojsko na „egzotycznej” misji stabilizacyjnej, gdzie warunkiem powodzenia operacji jest „zdobycie serc i umysłów” lokalnej ludności (Schreiber 2013). Okazuje się, że nawet na własnym terytorium przewidywanie zachowania miejscowych nie jest łatwe i znów wiele zależy tu od czynników wymykających się (etno)historycznym wyjaśnieniom (zob. Syrnyk 2018). Z kolei w *Opołtzenocce* czy rosyjskim *Sołncepioku* oddziały i administracja LNR zachowują się w sposób niebudzący wątpliwości, że „serca i umysły” lokalnych mieszkańców są po ich stronie. W rosyjskich produkcjach dotyczy to mieszkańców Krymu.

Wydaje się, że *wrogość* idzie tu w parze ze sprawczością, jednostka czy zbiorowość bierne lub o ograniczonej — jak separatysty — w porównaniu z Rosjanami — sprawczości, jeśli nie są *swoimi*, pozostają w niedookreślonej sferze *obcości*.

Korpus filmów poddanych analizie

Tytuł filmu*	Kraj	Rok	Reżyseria / scenarzysta	Finansowanie państwowe	Wsparcie armii w produkcji	Miejsce akcji	Czas akcji	Deklarowane oparcie na faktach
Суборги, Кіборги, Герої не вмирають СУВ	UA	2017	Achtem Seitabłajew / Natalija Worozbyt	tak	tak	Lotnisko Do- nieck	2014	tak
Роузунуї „Вандерас”, Позивний „Бандерас” РВА	UA	2018	Zaza Buadze / Serhij Dziuba Artemij Kirsa- now	tak	tak	linia frontu w obwodzie dnieckim	2014	nie
Повоаяск 2014, Ловайськ 2014. Батаљйон Донбас ЦО	UA	2019	Iwan Tymczenko	nie	tak	Повоаяск	VIII 2014	tak
Крым, Крым KRY	RU	2017	Aleksiej Pimanow / Aleksiej Pimanow, Władimir Bragin	tak	tak	Krym, Kijów	lato 2013 — ma- rzec 2014	nie
Крымский мост. Сделано с любовью КМО	RU	2018	Tigran Kieosajan / Margarita Simonjan	tak	nie	Krym, Cie- śnina Ker- czeńska	1945, 2014	nie
Орофсченочка, Ополченочка ОРО	LNR	2019	Aleksiej Kozłow / Boris Tabacznik, Władisław Płachuta, Roman Razum	nie	tak	obwód łu- gański	od lipca 2014	tak

* W wersji polskiej podaje tytuły filmów, które prezentowane były w Polsce lub są dostępne w Polsce w oficjalnej dystrybucji.

Tytuł filmu*	Kraj	Rok	Reżyseria / scenarzysta	Finansowanie państwowe	Wsparcie armii w produkcji	Miejsce akcji	Czas akcji	Deklarowane oparcie na faktach
U311 „Czerkasy”, «Черкаси» CZE	UA	2019	Tymur Jaszczenko / Tymur Jaszczenko, Robert Kwilman	tak	tak	trałowiec Czerkasy, jezioro Donuzław	wiosna 2014	inspirowane realnymi wydarzeniami
Punkt propuska. Oficerskaja istogija, Пункт пропуски. Офицерская история PPR	RU	2021	Wiera Sokolowa / Iwan Sotowjow	tak	tak	Krym, Ukraina, Kijów	2014–2016	nie
Sołnceriok, Солнцелёк SOŁ	RU	2021	Maksim Brius, Michaił Wasserbaum / Władimir Izmajłow	nie	nie	obwód tużański	maj 2014	tak
Donbas, Донбас DON	UA, D, F, NL, RO	2018	Serhij Łoznycia	tak	nie	okupowane tereny Ukrainy	?	nie
Donbas. Okraina, Донбас. Окрина DOK	RU	2019	Rienat Dawletjarow / Aleksiej Timoszkina	tak	tak	Donieck	2014	tak
Odbicie, Відблеск ODB	UA	2021	Walerijn Wasianowycz	tak	tak	?	?	nie
Трумай біля серця, Тримай біля серця TBS	UA	2017	Waterij Szatyha / Lilija Łehostajewa, Waterij Szatyha	tak (miasto Winnica)	tak	?	2014	nie

Tytuł filmu*	Kraj	Rok	Reżyseria / scenarzysta	Finansowanie państwowe	Wsparcie armii w produkcji	Miejsce akcji	Czas akcji	Deklarowane oparcie na faktach
Zapomniani, Забуті ZAP	UA, CH	2019	Darja Onyszczenko / Darja Klaudija Le-mann	tak	nie	Ługańsk, obwód ługański	2014?	nie
Wojeńnyj korrrespondient, Военный корреспондент WKO	RU	2014	Pawieł Ignatow / Nikolaj Andriejew	nie	nie	Odesa, tereny okupowane Ukrainy	2014	nie
Wużkyj miśt, Вузький міст WMI	UA, GE	2022	Boris Kwaszniew / Myrza Dawitaja	tak	tak	tereny okupowane Ukrainy	?	nie
Russkij charakter, Русский характер RCH	RU	2014	Aleksandr Jakimczuk / Andriej Tumarkin	nie	tak	Krym	jesień 2013	nie
Schidniak, Східняк SCH	UA	2019	Endi Iw	tak	tak	wschód Ukrainy pod ukraińską kontrolą	po 2014	tak, inspirowany dziennikiem „Nie ma sensu się bać” Endi Iwa
Ženszczyzny protiv mužczin: krymskije kaniikuły, Женщины против мужчин: крымские каникулы ???	RU	2018	Leonid Margolin / Jarosław Łukaszewicz, Dmitrij Priesniew, Leonid Margolin	tak	nie	Krym	2017	nie

Tytuł filmu*	Kraj	Rok	Reżyseria / scenariusz	Finansowanie państwowe	Wsparcie armii w produkcji	Miejsce akcji	Czas akcji	Deklarowane oparcie na faktach
Klondike, Клондайк KLO	UA, TU	2022	Maryna Er Horbacz	tak	nie	tereny okupowane, miejsce katastrofy MH17	lipiec 2014	nie
Matka Apostołów, Мати Апостолів MAP	UA	2020	Zaza Buadze / Ratcha Makejenkowa, Zaza Buadze	tak	tak	tereny okupowane Ukrainy	2014	nie
Złe drogi, Погані дороги ZDR	UA	2020	Natalija Worożbyt	tak	nie	Donbas	blżej nieokreślony, po 2014	nie
Snajper. Biały Kruk, Снайпер. Білий ворон SNA	UA	2021	Marjan Buszan / Marjan Buszan, Mykoła Woronin	tak	tak	Donbas	2014	nie

BIBLIOGRAFIA

- Abibok Julia, 2018, *Na drodze do stworzenia „narodu Donbasu”*. *Polityka tożsamości samowwających republik na wschodzie Ukrainy*, „Komentarze OSW”, 270 (<https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2018-06-06/polityka-tozsamosci-samozwanczych-republik-na-wschodzie> [16.01.2023]).
- Barth Fredrik, 2004, *Grupy i granice etniczne: społeczna organizacja różnic kulturowych*, tłum. Małgorzata Głowacka-Grajper, w: Ewa Nowicka, Marian Kempny (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bartmiński Jerzy, 2007, *Opozycja swój / obcy a problem językowego obrazu świata*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, nr 9.
- Bauman Zygmunt, 1995, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bauman Zygmunt, 2016, *Obcy u naszych drzwi*, tłum. Weronika Mincer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Benedyktowicz Zbigniew, 2000, *Portrety „obcego”: od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Białous Maciej, 2017, *Społeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Billig Michael, 2008, *Banalny nacjonalizm*, tłum. Maciek Sekerdej, Znak, Kraków.
- Brouwer Sander (red.), 2016, *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield*, Brill, London.
- Darmas Marcin, 2014, *Obywatel Rycerz. Zarys socjologii filmu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Dobrowolski Witold, 2020, *Ruch Azowski: ideologia, działalność i walka ukraińskich nacjonalistów*, Wydawnictwo Capital, Warszawa.
- Domke Radosław, 2017, „Murzyn, Żyd i Arab”, czyli ksenofobia, rasizm i inność w kinie późnego PRL, w: Beata A. Nowak, Kamil Maciąg (red.), *O Polsce Ludowej — wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin.
- Edensor Tim, 2002, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ferro Marc, 2011, *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gawrycki Marcin Florian, 2011, *Uwikłane obrazy. Hollywoodzki film a stosunki międzynarodowe*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Gil Andrzej, 2017, *Separatyzm w Donbassie. Źródniki i konteksty*, w: Tomasz Stępniewski, Andrzej Szabaciuk (red.), *Ukraiński wopros: biesopasnost, ekonomika, obszczestwo*, Wydawnictwo KUL, Lublin–Berdiansk.
- Goffman Erving, 2000, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Gontarska Olga, 2021–2022, *Between the Great Patriotic War and World War II: the Image of the War in Ukrainian Feature Films after 1991*, „Institute of National Remembrance Review”, nr 3.
- Huntington Samuel P., 2008, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, tłum. Hanna Jankowska, Muza, Warszawa.

- Jakubowa Larysa, 2020, *Jewrazijskij rozłam. Ukrajina w dobu hibrzydnych wyklykiw*, Klio, Kyjiw.
- Jarecka Urszula, 2008, *Propaganda wizualna slusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Kampka Agnieszka, 2017, *Multimodalna analiza dyskursu — ujęcie semiotyczne*, w: Marek Czyżewski i in. (red.), *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa.
- Korczarowska-Różycka Natalia, 2013, *Inne spojrzenie: wyobrażenie historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej. Studium przypadków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Król Eugeniusz Cezary, 2009, *Obraz Niemców w polskim filmie fabularnym w latach 1946–1995. Przyczynek do studiów nad mitami i stereotypami narodowymi*, „Biuletyn Polskiej Misji Historycznej”, nr 5.
- Kuligowski Waldemar, 2001, *Antropologia refleksyjna. O rzeczywistości tekstu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kuromiya Chiroaki, 2015, *Zrozumity Donbas, Duch i Litera*, Kyjiw.
- Kuzio Taras, 2017, *Wijna Putina proty Ukrainy. Rewolucija, nacjonalizm, kryminalitet*, Duch i Litera, Kyjiw.
- Kyrydon Ałła, 2020, *Donbass: frontirnaja identycznost w usłowijach cennostnogo konflikta*, w: Tomasz Stepniewski, Jurij Fedoryk, Andrzej Szabaciuk (red.), *Ukraina między dwóch mirow: ożidannija i realii (2013–2020)*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Kyryliuk Olha, 2021, *Mowa mereżewoho folkloru jak zasib oporu informacijnij ahresiji*, „Mowa: klasyczne — moderne — postmoderne”, nr 6, s. 32–49 (<https://doi.org/10.18523/lcmp2522-9281.2020.6.32-49> [22.01.2023]).
- Ladygina V. Yuliya, 2022, *Cyborgs vs. Vatniks: Hybridity? Weaponized Information, and Mediatized Reality in Recent Ukrainian War Films*, „East/West Journal of Ukrainian Studies”, t. 9, nr 1.
- Lubelski Tadeusz, 2009, *Wstęp*, w: Tadeusz Lubelski, Maciej Stroński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*, Korporacja ha!art, Kraków.
- Łotocki Łukasz, 2009, *Obcość etniczna w perspektywie socjologiczno-politycznej*, Instytut Polityki Społecznej UW, Warszawa.
- Marek Michał, 2020, *Operacja Ukraina. Kampanie dezinformacyjne, narracje, sposoby działania rosyjskich ośrodków propagandowych przeciwko państwu ukraińskiemu w okresie 2013–2019*, Difin, Warszawa.
- Matusiak Agnieszka, 2007, *Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej*, „Porównania”, nr 4.
- Mikheieva Oksana, Shevel Oxana, 2021, *The Development of National Identities in Ukraine*, w: Matthew Rojansky, Georgiy Kasianov, Mykhailo Minakov (red.), *From “the Ukraine” to Ukraine: A Contemporary History, 1991–2021*, ibidem-Verlag, Stuttgart.
- Moskwa Dagmara, 2020, *Matka ojczyzna wzywa! Wielka wojna ojczyźniana w edukacji i polityce historycznej putinowskiej Rosji*, ISP PAN–Volumina, Warszawa–Szczecin.
- Nadskakuła Olga, 2013, *Kategorie „swój” i „obcy” w rosyjskim myśleniu politycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Nijakowski Lech M., 2004, *Znaczenie analizy dyskursu dla socjologii narodowości*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1.
- Nijakowski Lech M., 2019, *Świat po apokalipsie: społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Scholar, Warszawa.

- Obrębski Józef, 2005, *Dzisiejsi ludzie Polesia i inne eseje*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Olkusz Ksenia, Maj Krzysztof K., 2018, *Mapując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku*, w: Ksenia Olkusz, Krzysztof K. Maj (red.), *Ksenologie*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław.
- Olszański Tadeusz Andrzej, 2020, *Ukraińskie stulecie 1914–2014. Szkice historyczne*, Wysoki Zamek, Kraków.
- Paszko M. i in, 2019, *Wojna na Donbasi. Realiji i perspekty wreholiuwannia*, Centr Razumkova (https://razumkov.org.ua/uploads/article/2019_Donbas.pdf [16.01.2023]).
- Pidkuimucha Liudmyła, 2018, *Obraz 'druha/woroha' w suczasnij ukrajinskij wojennij dokumentalistycki* [wystąpienie konferencyjne: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik 2018] (<https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/21324> [19.11.2022]).
- Pidkuimucha Liudmyła, 2019, *Mownostylistyczni osoblywosti filmu „Kiborhy” A. Seitablajewa*, „Ukrajinska Mowa”, nr 3(71).
- Radzik Ryszard, 2019, *Historyczna zmienność kategorii: swój/inny/obcy/wróg w relacjach Białorusinów z Polakami w ciągu dwóch ostatnich stuleci*, „Studia Białorusinistyczne”, nr 13.
- Riabchuk Mykola, 2015, *“Two Ukraines” Reconsidered: The End of Ukrainian Ambivalence?*, „Studies in Ethnicity and Nationalism”, nr 15(1).
- Różycka Magdalena, 2008, *Obraz Polaków w kinematografii Trzeciej Rzeszy na podstawie filmu Heimkehr*, w: Dorota Skotarczak (red.), *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, Instytut Historii UAM, Poznań.
- Schreiber Hanna, 2013, *Świadomość międzykulturowa: od militaryzacji antropologii do antropologii zacji wojska*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Skotarczak Dorota, 2012, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Smith D. Anthony, 1995, *Gastronomy or Geology? The Role of Nationalism in the Reconstruction of Nations*, „Nations and Nationalities”, nr 1.
- Smith D. Anthony, 2007, *Nacjonalizm*, tłum. Ewa Chomicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Studenna-Skrucka Marta, 2014, *Ukraiński Donbas: oblicza tożsamości regionalnej*, Nauka i Innowacje, Poznań.
- Studenna-Skrucka Marta, 2015, *Euromajdan w stolicy Donbasu. Rewolucja, której nie było?*, w: Grzegorz Skrukwa, Marta Studenna-Skrucka (red.), *Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013–2014*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Syrnyk Jarosław, 2018, *Trójkąt bieszczadzki: tysiąc dni i tysiąc nocy anarchii w powiecie leskim (1944–1947)*, Libra, Rzeszów.
- Sztompka Piotr, 2012, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Znak, Kraków.
- Van Gorp Jasmijn, 2012, *National Identity in Post-9/11 Transnational Cinema the Case of the Russian Blockbuster 9th Company*, w: Lars Kristensen (red.), *Postcommunist Film — Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism*, Routledge–Taylor & Francis Group, London–New York.
- Wagner Ryszard, 1974, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2.
- Waldenfels Bernhard, 2002, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, tłum. Janusz Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Wąsala Piotr, 2022, *Imigrant — Uchodźca — Obcy? Nie-Polak jako Inny w wybranych dziełach kinematografii polskiej lat 2015–2021*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 1(65).
- Wejbert-Wąsiewicz Ewelina, 2018, *Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 67, nr 4.

- Wejbert-Wąsiewicz Ewelina, 2020, *Film and Cinema as a Subject of Sociological Study. Between Tradition and the Present*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 73.
- Werner Andrzej, 2000, *Obraz Polaka i człowieka w kinie polskim*, „Znak”, nr 10 (545).
- Witek Piotr, 2002, *Metafora źródła*, „Historyka”, t. 32.
- Zaremba Marcin, 2012, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947: ludowa reakcja na kryzys*, Znak–Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków.
- Znaniecki Florian, 1990 [1930/31], *Studia nad antagonizmem do obcych*, w: Florian Znaniecki, *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

WHOSE: OURS? STRANGERS?
OURS, STRANGERS AND ENEMIES IN FILM NARRATIVES
ON THE UKRAINE-RUSSIAN WAR BEFORE 24 FEBRUARY 2022

Grzegorz Demel
(Institute of Political Studies, Polish Academy of Sciences)

A b s t r a c t

The author attempts to analyse the ways of constructing the boundaries of sameness and otherness in feature films about the 2014–2021 Russian-Ukrainian conflict produced in Ukraine, Russia and the self-proclaimed Lugansk People’s Republic, treated here as cultural texts constituting propaganda. In the course of the analysis, it turned out that the dichotomy of sameness and otherness can also only be used partially in the conditions of war, because in Ukrainian cinema we find clear examples of the inhabitants of Donbas, even separatists, being portrayed in less clear-cut categories. The application of Zygmunt Bauman’s concept of the “stranger” located between “friend” and “enemy” demonstrated its explanatory power here. The lack of symmetrically assigned roles of friend and enemy in the productions of specific countries was also captured, resulting from the fact that the main enemy shown in Ukrainian productions — Russia — is practically absent from Russian and Luhansk People’s Republic films as a party to the conflict in Donbas (this matter is portrayed differently in movies on the annexation of Crimea).

key words: Ukraine, otherness, war, propaganda

słowa kluczowe: Ukraina, obcość, wojna, propaganda, film