

No klusuma līdz sirēnām: kinematogrāfijas ritmi Ukrainas kara ainavā

Atslēgvārdi: pēcpadomju atmiņa, kinematogrāfiskais laiks, drupas, Ukrainas kino, kolektīvā identitāte

Ievads

Pēc Padomju Savienības izjukšanas tās bijušo republiku ainavas kļūst par atmiņas palimpsestiem. Pamestas rūpniecības vietas, kara bojātas ēkas un padomjlaika pieminekļi līdzās jaunbūvēm iemieso ritmu drupās – pagātnes un tagadnes kadenci, kas veido pēcpadomju kultūras identitāti. Šī arhitektūra pauž daudzveidīgas emocionālas un politiskas nozīmes.¹ Kino mijiedarbojas ar šīm ainavām, integrējot tās vēstījuma laikā. Īpaši tas attiecas uz pēcpadomju Ukrainas kino, kur filmu veidotāji saskaras ar valsts satricinājumiem, karu un sociālo transformāciju.

Kinematogrāfiskie attēlojumi dokumentē un pārrada šīs pārmaiņas. Filmas saspēle ar laiku, izmantojot ritmu un secību, var izcelt atmiņas noturību ainavās. Irina Mūra² norāda, ka pēcpadomju kino naratīvi svārstās starp vecām un jaunām atmiņu ainavām, paužot neizlēmīgumu

attiecībā uz pagātnes pilnīgu noliegšanu vai pieņemšanu. Šī svārstīšanās starp padomju drupām un mūsdienu vidi veido dialogu, kas caurvij laiku, atklājot vēstures nepabeigtās lietas. Kā apgalvo Benjamins Forests un Džuljeta Džonsone, politiskās cīņas ap padomju laikmeta simboliem parāda, kā nācijas no jauna sevi definē.³ Filmas padara šo cīņu uzskatāmu: kadri ar nogāztām Ļeņina statujām vai komunisma laikā celtu mājokļu blokiem atklāj pretrunīgo identitātes veidošanās procesu.

Šajā rakstā analizētas trīs ukraiņu filmas, kas pievēršas arhitektoniskajai atmiņai, izmantojot atšķirīgas kinematogrāfiskā laika izpausmes. “20 dienas Mariupolē” (2023, režisors Mstislavs Černovs) ataino Ukrainas pilsētas aplenkuma hroniku, fiksējot reāllaika iznīcību pilsētas drupās. “Atlantida” (2019, režisors Valentīns Vasjanovičs) ir distopiska spēlfilma, kuras darbība norisinās netālā nākotnē Donbasā un kurā palēnināti attēlotas kara sekas industriālo drupu vidū. “Manas domas klusē” (2019, režisors Antonio Lukičs) ir melnā komēdija, kurā izmanto klusumu, lai pētītu paaudžu atsvešinātību pēcpadomju Ukrainā, tādējādi komentējot pagātnes atstātos kultūras tukšumus. Ar šo piemēru starpniecību rakstā pētīts, kā katras filmas laika ritms mijiedarbojas ar drupās pārvērstajām vietām un veido naratīvus par atmiņu un identitāti.

¹ Forest, B., Johnson, J. Unraveling the Threads of History: Soviet–Era Monuments and Post–Soviet National Identity in Moscow. *Annals of the Association of American Geographers*, 2002, Vol. 92, No. 3, pp. 524–547. <https://doi.org/10.1111/1467-8306.00303>

² Moore, I. Vilnius memoryscape. Razing and raising of monuments, collective memory and national identity. *Linguistic Landscape. An International Journal*, 2019, Vol. 5, Issue 3, pp. 248–280. <https://doi.org/10.1075/ll.18022.moore>

³ Forest, B., Johnson, J. Unraveling the Threads of History: Soviet–Era Monuments and Post–Soviet National Identity in Moscow.

Ukrainas nacionālā pašapziņa ir pieaugusi, lai pretotos Krievijas agresijai,⁴ pārvirzot valodas politikas un mākslas smaguma centru uz ukraiņu identitātes apstiprināšanu. Kopš 2022. gada ukraiņi ir samazinājuši krievu kultūras patēriņu.⁵ Kara trauma ir padarījusi padomju simbolus apstrīdamus.⁶ Filmu veidotāji tagad pēta vēsturiskās tēmas un kara ietekmi. Mēs aplūkojam fiziskās telpas un vēstījuma laika izmantojumu šajās trīs filmās, tostarp ritmu un arhīvu materiālus. Šajās filmās pēcpadomju ainavas pārveidotas, izmantojot laika elementus un personīgus stāstus. Šī analīze parāda, kā arhitektoniskā atmiņa un kinematogrāfiskais laiks izgaismo identitātes pārvērtēšanu pēcpadomju telpā.

⁴ Olzacka, E. The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies: And Cultures*, 2022, Vol. 37, Issue 2, pp. 435–454. <https://doi.org/10.1177/08883254221101907>; Zhurzenko, T. Fighting Empire, Weaponising Culture: The Conflict with Russia and the Restrictions on Russian Mass Culture in Post-Maidan Ukraine. *Europe-Asia Studies*, 2021, Vol. 73, Issue 8: Culture Wars in the Post-Soviet Space, pp. 1441–1466. <https://doi.org/10.1080/09668136.2021.1944990>

⁵ Kurapov, A., Bamberg, C., Boski, P., Balashevych, O. Cutting Cultural Ties? Reasons Why Ukrainians Terminate or Continue to Interact With Russian Culture Despite the Ongoing Russian-Ukrainian War. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 2024, Vol. 55, Issue 5, pp. 553–571. <https://doi.org/10.1177/00220221241256322>

⁶ Ivanytska, B., Stoliarchuk, N., Shostak, V., Moskvych, O., Aleksandrova, M. Representation and diversity of Ukrainian culture in contemporary media: impact, challenges and prospects. *Multidisciplinary Science Journal*, 2024, Vol. 6., 2024ss0225. <https://doi.org/10.31893/multiscience.2024ss0225>; Bakirov, V., Petrenko, D. Współczesna ukraińska kultura wizualna w drodze do międzynarodowej przestrzeni kulturowej [Mūsdienu Ukrainas vizuālā kultūra virzībā uz starptautisko kultūras telpu]. *Perspektywy Kultury*, 2023, tom 41, Nr. 2/2, s. 91–110. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.410202.08>

Aplenkuma hronika: “20 dienas Mariupolē” (2023)

Viens no emocionālākajiem un nesenākajiem darbiem, kas atspoguļo kara ietekmi uz urbāno telpu, ir dokumentālā filma “20 dienas Mariupolē” (“*20 Dniv v Mariupoli*”). To uzņēmuši Ukrainas žurnālisti pirmajās nedēļās pēc Krievijas iebrukuma 2022. gadā, un tajā hronoloģiski attēlots Mariupoles aplenkums – reiz rosīgās ostas pilsētas pārvēršana drupās. Filmas spēks slēpjas tajā, ko tā parāda (šausminošas iznīcības un civiliedzīvotāju ciešanu ainas), un tajā, kā tā ir strukturēta laikā un telpā. Vienlaikus tas ir gan žurnālistikas darbs, gan kinematogrāfisks vēstījums, kurā arhitektoniskā atmiņa izmantota reālajā laikā: mēs redzam ēkas – slimnīcas, teātrus, skolas –, kas tiek bombardētas mūsu acu priekšā, kļūstot par kolektīviem zvēribas simboliem.

“20 dienas Mariupolē” ir stāsts par arhitektūru, kas skarbos apstākļos uzņemta filmā. Katras dienas kadri ir datēti, veidojot hronoloģisku loku no pirmās līdz divdesmitajai dienai. ¹ Šī progresija veido priekšstatu par ieslodzījumu: ar katru dienu pilsētas infrastruktūra sabrūk un iedzīvotāju izmisums pieaug. Filmā kinematogrāfiskais laiks atbilst piedzīvotajam laikam un liek skatītājiem iejusties aplenkuma laika ritmā. Mēs redzam pilsētas degradāciju: drupu uzkrāšanos, dūmus debesis, dzirdam sprādzienus un sirēnu skaņas, kas ielaužas kadros. Šī dokumentālā filma veido arhitektonisko atmiņu reāllaikā. Kamera atgriežas pie orientieriem, piemēram, pie Mariupoles Drāmas teātra, kas kļuva gan par patvērumu, gan par bombardēšanas mērķi, – kā pie kolektīvās atmiņas atskaites punktiem.⁷ Teātra

⁷ Bondareva, O. Маріупольська драма: меморативні практики, свідчення, ідентичність, театральний код [Mariupoles drāma: piemiņas prakse, liecības, identitāte, teātra kods]. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, 2023, № 28, с. 32–57. <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2023-16-28-32-57>



- 1 Aplenkuma pirmajās dienas iznīcinātājs ļoti zemu lido virs Mariupoles. Ekrānuzņēmums no filmas “20 dienas Mariupolē”, rež. Mstislavs Černovs, 2023*



- 2 Pazemes patvertnē raudošs bērns. Ekrānuzņēmums no filmas “20 dienas Mariupolē”, rež. Mstislavs Černovs, 2023



- 3 Ukrainu glābēji un karavīri nes ievainotu grūtnieci caur sabombardēta dzemdību nama drupām. Ekrānuzņēmums no filmas “20 dienas Mariupolē”, rež. Mstislavs Černovs, 2023

* Par attēlu izmantojuma tiesībām atbild raksta autors.

sadragātā fasāde, uz kuras kā lūgums pēc žēlastības lieliem burtiem ir uzrakstīts ДЕТИ (“bērni”), tagad ir kļuvusi par Krievijas kara noziegumu simbolu. Dokumentējot to, filma pārvērš šo ēku par paliekošu piemiņas vietu ukraiņiem un visai pasaulei.

Olena Meļņikova-Kurhanova un Olha Jačuka analizē, kā tādas kara dokumentālās filmas kā “20 dienas Mariupolē” līdzsvaro tūlītējumu ar kontekstu.² Viņas norāda, ka kadrējuma izvēle – no sociālajiem tīkliem līdz reportāžām uz vietas – veido skatītāju reakciju un izpratni.⁸ Montāža saglabā naratīva viengabalainību, nezaudējot kara reportāžas haotisko raksturu. Filmā iekļautas īsas pārdomas: stāstītājs (*Associated Press* grupas žurnālists) apraksta bailes, apņēmību vai ētisku dilemmu (piemēram, turpināt filmēt vai palīdzēt ievainotajiem). Šie naratīvi veido laika pauzes, kas ļauj skatītājiem aptvert redzēto. Šādas pauzes ir būtiskas – kino laikā tās ienes cilvēcisko laiku (kas vajadzīgs traumas apstrādāšanai). Bez šīm pauzēm ciešanas varētu notrulināt skatītāju izjūtas. Ar tām šī filma veicina empātiju un aicina uz morālām pārdomām.⁹

Arhitektoniskā atmiņa filmā ir vērsta uz nākotni. Fiksējot iznīcību, tā raisa jautājumus

par atjaunošanu un atcerēšanos.³ Benjamins Forests un Džuljeta Džonsone¹⁰ runā par politisko cīņu ap pieminekļiem, un tā šeit iegūst traģisku pavērsienu – pieminekļus nenogāž politika, bet gan apšaušana. Tomēr uzmanības centrā ir atmiņas politika. Mariupoles aplenkums, it īpaši Drāmas teātra bombardēšana,

⁸ Melnykova-Kurhanova, O., Yatchuk, O. Television Writing on Current Affairs and Documentaries in the Coverage of the Siege of Mariupol. *Obraz*, 2023, Vol. 2 (42), pp. 52–61. [https://doi.org/10.21272/obraz.2023.2\(42\)-52-61](https://doi.org/10.21272/obraz.2023.2(42)-52-61)

⁹ Bondareva, O. Маріупольська драма: меморативні практики, свідчення, ідентичність, театральний код.

¹⁰ Forest, B., Johnson, J. Unraveling the Threads of History: Soviet–Era Monuments and Post–Soviet National Identity in Moscow.

ir ieguvusi piemiņas nozīmi. Olena Bondareva apraksta kolektīvos centienus iemūžināt *Mariupoles drāmu* – ar lugām, raidierakstiem un pētnieciskām filmām – kā Ukrainas veidu, kādā tikt galā ar šo traumu. “20 dienas Mariupolē” ar savu neapstrādāto dokumentālo materiālu kalpo par pamatu šim atmiņas darbam. Filma sniedz faktoloģisku liecību un tiešu, emocionāli spēcīgu tēlu, uz kura pamata var veidoties mākslinieciskas interpretācijas un nacionālie naratīvi.¹¹

Vēl viens aspekts ir tas, kā filmā “20 dienas Mariupolē” attēlota cilvēku izturība starp drupām.⁴ Filmā pievērsta uzmanību civiliedzīvotājiem sabrukušās ēkās: ģimenēm pagrabos, ārstiem, kas operē lukturišu gaismā, brīvprātīgajiem, kas rok masu kapus. Kamera seko cilvēkiem vairākas dienas, veidojot cilvēciskus stāstus, kas paralēli atspoguļo pilsētas sabrukumu. Šī pieeja padara drupas personiskas, liedzot tām kļūt par vienkāršu skatuvi. Arhitektūra iegūst nozīmi caur cilvēkiem. Aina no sagraudātā dzemdību namā rāda medikus, kas cenšas glābt grūtnieci un bērnu, sadragātās sienas ierāmē šo cilvēcisko traģēdiju. Filma pārvērš ziņas kolektīvajā atmiņā, ko skatītāji iekšēji pārdzīvo. Šāda vēstījuma steidzamību izceļ pētnieki, kuri norāda uz aculiecinieku liecību un video materiālu nozīmi cīņā pret dezinformāciju.¹² Kameras ieraksts atspēko mēģinājumus noliegt to, kas notika Mariupolē.

Tas, kā šī dokumentālā filma tika uzņemta, parāda lokālas arhitektoniskās atmiņas globālo rezonansi. Skatītāji visā pasaulē ir spēcīgi reaģējuši uz šo filmu. Paulīna Čarneka-Vnuka un Kinga Sigizmane atzīmē, ka Ukrainas kara naratīvi ir rezonējuši ar starptautisko auditoriju caur stāstiem, kuros izceltas universālas



⁴ Skats uz Mariupoli no gaisa Krievijas veiktās bombardēšanas laikā. Ekrānuzņēmums no filmas “20 dienas Mariupolē”, rež. Mstislavs Černovs, 2023

¹¹ Bondareva, O. Мариупольська драма: меморативні практики, свідчення, ідентичність, театральний код.

¹² Melnykova-Kurhanova, O., Yatchuk, O. Television Writing on Current Affairs and Documentaries in the Coverage of the Siege of Mariupol.

ciešanu un drosmes tēmas.¹³ Filmas 20 dienu laika ietvars nodrošina uztveramu naratīva struktūru, kas līdzīga trīs cēlienu formātam, un palīdz piešķirt nozīmi bezjēdzīgajai iznīcināšanai. Tas nostiprina šīs dienas kolektīvajā atmiņā ārpus Ukrainas robežām.

Kopumā “20 dienas Mariupolē” ilustrē dokumentālā kinematogrāfiskā laika spēju uztvert arhitektoniskās atmiņas attīstību krīzes laikā. Filmas hronoloģiskā struktūra, fokuss uz personisko un stratēģiskās pauzes kopā rada pārliecinošu liecību tam, ka izpostīta pilsēta var būt ne tikai vēstures fons, bet arī tās personāžs. Tā kā Mariupoles drupas galu galā pārvēršas par piemiņas un, cerams, arī par rekonstrukcijas vietām, šī filma – gan faktoloģiski, gan emocionāli – būs izšķiroša atsauce tur notikušā izpratnei. Tā atspoguļo drupu ritmu žurnālistiskā skatījumā: diena pēc dienas, ķieģelis pēc ķieģeļa, dzīve pēc dzīves.

Distopiskās vizijas un lēnais laiks: “Atlantīda” (2019)

Valentīna Vasjanoviča filma “Atlantīda” (“*Atlantyda*”) ir spilgts piemērs tam, kā spēlfilmā var izmantot arhitektonisko atmiņu un kinematogrāfisko laiku, lai reflektētu par karu un tā sekām. “Atlantīda” uzņemta 2019. gadā, pirms pašreizējā visaptverošā kara, bet pēc 2014. gada konflikta Austrumukrainā, un tās darbība notiek 2025. gadā izpostītajā Donbasa reģionā. Tā ataino Ukrainu, kas ir uzvarējusi karā pret Krieviju, tomēr šī uzvara ir tukša: zeme ir saindēta, pilsētas guļ drupās, bet bijušie karavīri cinās ar traumām. Savādi, taču

realitāte kopš tā laika ir sākusi atgādināt šo drūmo pareģojumu, piešķirot filmai gandrīz pravietisku statusu.¹⁴

Filma seko Serhijam, veterānam ar post-traumatiskā stresa sindromu, kā viņš strādā, lai ekshumētu un identificētu karā bojā gājušos neapdzīvojamajā reģionā. “Atlantīdā” arhitektūra un ainava iemieso tēlus: bezgalīgi izdedžu un dubļu lauki, tērauda rūpnīcu skeleta paliekas, ūdens rezervuāri, kas kļuvuši toksiski. Vasjanovičs tos izceļ ar gariem, statiskiem kadriem. Kamera filmē nepārtraukti vairākas minūtes, parādot Serhiju platos kadrus pret izpostītiem apvāršņiem vai sagrautām rūpnīcām. Šis apzinātais palēninājums nosaka filmas kinematogrāfisko laiku – piemērs tam, ko kritiķis Tiagu de Luka (*Tiago de Luca*) sauc par *lēno kino*, kura paildzinājums mudina uz pārdomām. “Atlantīdas” lēnais temps piespiež skatītājus sēdēt un skatīties uz šīm sekām, lai absorbētu prombūtnes smagumu pēckara ainavā. Katrām drupām tiek atvēlēts laiks, lai tās klusumā un tukšumā runātu par to, kas kādreiz bijis.

Nosaukums “Atlantīda” ir atsauce uz mītisku nosliktu pasauli un pozicionē Donbasu kā padomju industriālā laikmeta zuduso civilizāciju. Arhitektoniskā atmiņa ir slāņaina: padomju periods (kad Donbass bija ogļu un tērauda centrs ar rūpnīcām un dzīvojamām mājām) un nesenā kara nestā iznīcība. ⁵ Vienā spokainā ainā redzams, ka Serhijs kopā ar kādu ņem ārā sadalījušos ķermeni no rūpnieciskās krāsns – izvelk pagātni no drupām. Statiskā kamera filmē pilnu ainu: sarūsējušās mašīnas norāda uz to, kā šī kādreiz plaukstošā rūpnīca tagad kalpo kā kaps. Tas savij atmiņas par darbu ar vardarbību. Kameras nekustīgums ļauj skatītājiem pamanīt detaļas un reflektēt par transformāciju.

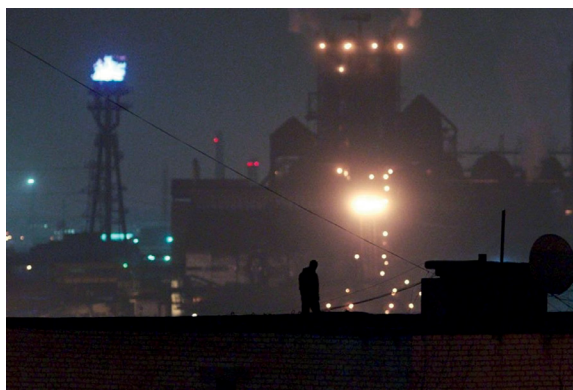
¹³ Czarnek-Wnuk, P., Sygizman, K. Uchodźca z Ukrainy w polskich reportażach radiowych stworzonych po 24 lutego 2022 roku [Ukrainas bēglis Polijas radio reportāžās, kas sagatavotas pēc 2022. gada 24. februāra]. *Wschód Europy. Studia Humanistyczno-Społeczne*, 2024, Vol. 9, No. 2, s. 47–65. <https://doi.org/10.17951/we.2023.9.2.47-65>

¹⁴ Ruhe, C. Thanatographical fiction: Death, mourning and ritual in contemporary literature and film. *Memory Studies*, 2023, Vol. 17, Issue 6, pp. 1519–1535. <https://doi.org/10.1177/17506980231188480>

Kritiķi, piemēram, Kornēlija Rūe¹⁵, atzīmē, ka pēc Krievijas iebrukuma 2022. gadā “Atlantīda” ieguva “baisu savlaicīgumu”, jo izpostītās pilsētas atspoguļoja filmas kadrus. ⁶ Tas, kas bija iecerēts kā distopija, tagad bija nolasāms kā neoreālisms. Vasjanovičs minēja, ka filmēšana Mariupolē un Austrumukrainas vietās, tostarp tērauda rūpnīcā “Azovstaļ”, ietekmējusi filmas estētiku. Šīs vides autentiskums papildina filmas arhitektonisko atmiņu (Ukrainer, 2023). Kamēr Ukrainas auditorija atpazīst reālas vietas, kas raisa atmiņas, starptautiskie skatītāji redz universālas pēckara drupas, kādas varētu būt jebkurā konfliktu zonā.

Ievērojama “Atlantīdas” iezīme ir tās skarbā krāsu paletē un termiskie attēli. Filma pārslēdzas uz infrasarkanā staru kameras kadriem, kuri parāda ķermeņu siltuma rakstus uz aukstā fona. Šie termiskie kadri simbolizē dzīvos (silti, spilgti silueti), kas pārvietojas mirušā telpā (aukstās, tumšās drupās), – metafora dzīvei iznīcībā un veterāna izmainītajai uztverei. Infrasarkanās sekvences izjauc kinematogrāfisko plūsmu kā atsvešinātas starpspēlas, liekot domāt par vīzijām, kurās parastais laiks ir apturēts. Jūlija Ladigina, kura ir analizējusi hibriditāti Ukrainas kara filmās, šādas izvēles interpretētu kā kara izraisītās dezorientācijas izjūtas tālāknodošanu.¹⁶ Veroties uz realitāti caur termisko objektīvu, “Atlantīda” parāda, kā tehnoloģijas un karš ir pārveidojuši cilvēka pieredzi attiecībā uz ainavu un atmiņu.

“Atlantīdas” sižets ir trūcīgs, bet tēma ir bagātīga. Serhija linija ir viena no tām, kas parāda mērķa meklējumus pēc kara. ⁷ Sākumā viņš dusmu lēkmē iznīcina savu virtuvi – tā ir bez pārtraukumiem uzņemta epizode, kas iemūžina viņa sabrukumu. Darot



⁵ Siluets naktī.
Ekrānuzņēmums no filmas “Atlantīda”, rež. Valentīns Vasjanovičs, 2019



⁶ Vientuļš cilvēks vēro izdedžus un tēraudu:
rūpniecisko atlieku un pamestās ieguves vietas ritms.
Ekrānuzņēmums no filmas “Atlantīda”, rež. Valentīns Vasjanovičs, 2019



⁷ Humānās misijas laikā vējstiklā atspīd militārā kapsēta.
Ekrānuzņēmums no filmas “Atlantīda”, rež. Valentīns Vasjanovičs, 2019

¹⁵ Ruhe, C. Thanatographical fiction: Death, mourning and ritual in contemporary literature and film.

¹⁶ Ladygina, Y. V. Cyborgs vs. Vatniks: Hybridity, Weaponized Information, and Mediatized Reality in Recent Ukrainian War Films. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 2022, Vol. 9, No. 1, pp. 105–138. <https://doi.org/10.21226/ewjus588>



8 Postindustriālā panorāma.
Ekrānuzņēmums no filmas “Atlantīda”, rež. Valentīns
Vasjanovičs, 2019

darbu, kurā godina karā bojāgājušos, viņš atrod mieru. Pēdējā aina parāda Serhiju un sievieti, kas peldas, – reti sastopams cilvēka tuvības un dabiskās tīrības brīdis. Tas kalpo kā oāze starp iepriekšējo ainu toksiskajām drupām. Šis fināls notiek pamestā peldbaseinā, kurā ieplūst karstais avots. Sabrukuma (saplaisājušas flizes) un atjaunošanās (silts ūdens, apskāvušies ķermeņi) kontrasts simbolizē atjaunošanos drupās. Filma liek domāt, ka pat pēc iznīcības dzīve var sākties no jauna. Šī cerība tiek “nopelnīta” pēc stundām ilgiem postījumiem. Kā atzīmē Viktors Griza un citi, mūsdienu ukraiņu kino izvairās attēlot vienkāršotu varonību; tādi varoņi kā Serhijs ir parasti cilvēki, kas nes ārkārtīgi smagas nastas, viņu varonība mērāma izturībā, nevis dramatiskos varoņdarbos.¹⁷ “Atlantīda” ir piemērs šāda jaunā varoņa vēstījumam: personīgās cilvēcības, nevis tautas atjaunošana.

Metalīmenī filma “Atlantīda” kalpo arī kultūras terapijai. Šādas filmas ļauj sabiedrībai pārdomāt potenciālos nākotnes variantus vai stāties pretī tagadējām bailēm kontrolētā iztēles telpā. Elžbjeta Olzacka¹⁸ ir rakstījusi par Ukrainas kino renesansi pēc 2014. gada, atzīmējot, ka daudzas filmas risina nacionālās identitātes, vēsturiskās atmiņas un izturības jautājumus. “Atlantīda” iekļaujas šajā tendencē, piedāvājot meditāciju par kara cenu un kritušo atceres vērtību. Šādi tā veicina arhitektonisko atmiņu: filma pati kļūst par daļu no tā, kā sabiedrība atcerēsies Donbasa karu. Kadri no filmas – piemēram, plastmasā ietītu ekshumētu ķermeņu rindas vai vientuļa cilvēka siluets rūpnīcas drupu vidū, – varētu saglabāties kā šī

¹⁷ Griza, V., Honcharuk, S., Mykhalov, V., Barnych, M., Balaban, O. Changes in the representation of heroes in contemporary Ukrainian cinema. *Journal of European Studies*, 2023, Vol. 53, Issue 4, pp. 384–391. <https://doi.org/10.1177/00472441231206550>

¹⁸ Olzacka, E. The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies: And Cultures*, 2022, Vol. 37, Issue 2, pp. 435–454. <https://doi.org/10.1177/08883254221101907>

vēsturiskā perioda mākslinieciskais attēlojums, kas papildina žurnālistikas fotogrāfijas un ziņu materiālus.

Visbeidzot, skaņas dizains veido sinerģiju ar filmas vizuālo pieeju laikam un telpai. Dialogi ir minimāli, ar garām pauzēm, kuru laikā dzirdamas tikai apkārtējās skaņas: vēja gaudas caur sijām, tālas tehnikas rūkoņa, ūdens pilēšana pamestās zālēs. Šī akusmātiskā pieeja pastiprina iznīcības izjūtu un uzmanību uz apkārtējo vidi. Cilvēka balss vai mūzikas ieskanēšanās iedarbojas satriecoši. Aina, kurā strādnieki dzied tautasdziesmu, izceļas kā viens no nedaudzajiem cilvēcīgajiem mirkļiem, kas parāda, kā kultūras atmiņa saglabājas pat sagrautā pasaulē.⁸ Jūlijas Ladiginas koncepcija par informāciju kā ieroci un ar masu medijiem pastarpināto realitāti norāda uz to, kā kultūras naratīvi var būt izturības instrumenti.¹⁹

“Atlantīdā” vienkārša dziesma, kas atbalsojas tukšā zemē, kļūst par identitātes apliecinājumu – par pretstatu aizmirstībai. Filmas nosvērtais ritms, atsacīšanās no melodrāmas un uzmanība uz vizuālajām detaļām aicina skatītāju medītēt par zaudējumu un atveseļošanos. Tas ir apliecinājums ukraiņu filmu veidotāju radošajai reakcijai uz karu – drupas pārvēršas refleksijās, un klusums iegūst jēgu.

Klusums un prombūtne: “Manas domas klusē” (2019)

Antonio Lukiča filma “Manas domas klusē” (“*Moi Dumky Tykhi*”) ir savdabīga komēdija par skaņu ierakstītāju, kurš kopā ar māti ceļo pa Ukrainu. Lai gan šķietami tālu no kara un iznīcības, filma iesaistās pēcpadomju stāvoklī caur metaforu. Tā pievēršas komunikācijai starp paaudzēm, indivīdiem, cilvēkiem un dabu, pētot klusumu gan burtiskā, gan pārnēstā nozīmē

saistībā ar kinematogrāfisko laiku un atmiņu. Nosaukums liek domāt par introspekciju, jo filma koncentrējas gan uz skaļi paustām, gan vārdos neizteiktām domām.

Filmā “Manas domas klusē” kamera seko Vadimam – 25 gadus vecam ukrainim, kurš sapņo par pārcelšanos uz Kanādu. Viņš apņemas veikt līgumdarbu kādam Kanādas videospēļu attīstītājam un ierakstīt dzīvnieku radītās skaņas Aizkarpatos (Rietumukrainā), tostarp arī kāda nenotverama putna dziesmu. Viņu pavada māte, kurai ir spilgts un valdonīgs raksturs. Ceļojums pa Karpatu kalniem un ciemiem kļūst par viņu attiecību un Vadima identitātes krīzes izpēti. Lai gan karš vai politika nav tieši minēti, filmā smalki atspoguļota sabiedrība pārejas posmā un paaudžu maiņa kopš padomju laikiem.

Filmas galvenais motīvs ir klusums kā komunikācija. Vadims bieži klusē ar austiņām, kamēr māte plāpā. Viņu komisko spriedzi rada nesaprašanās – runāšana un dziļāku vajadzību nesadzirdēšana. Tas atspoguļo Reičelas Mjersas novērojumu, ka klusumam ir vairākas nozīmes – ar to parāda vienaldzību, pārpratumu vai pārdomas.²⁰ Galvenās ainas demonstrē klusuma spēku: kluss brauciens ar auto, Vadima pauze par savu tēvu un viņu bezvārdu šķiršanās. Lukičs ļauj šiem klusajiem mirkļiem ilgt, atklājot neizrunātas emocijas. Filmas ritmā tiek izmantota vilcināšanās un pārrāvumi, tā atspoguļojot Vadima klusējošās domas.

Filma spēlējas ar skaņu, jo ar to saistīta filmas galvenā varoņa nodarbošanās. Mēs noskaņojamies uz apkārtējās vides trokšņiem, ko Vadims cenšas uztvert, – varžu kurkstēšanu, koku šalkām un putna čivināšanu. Vienā ainā Vadims gaida, lai ierakstītu retas zivs skaņu. Viņa māte uzkāpj uz zariņa, izbiedējot zivis un sabojājot ierakstu. Šī neveiksme parāda, kā mūsdienu dzīve iejaucas klusuma brīžos un

¹⁹ Ladygina, Y. V. Cyborgs vs. Vatniks: Hybridity, Weaponized Information, and Mediatized Reality in Recent Ukrainian War Films.

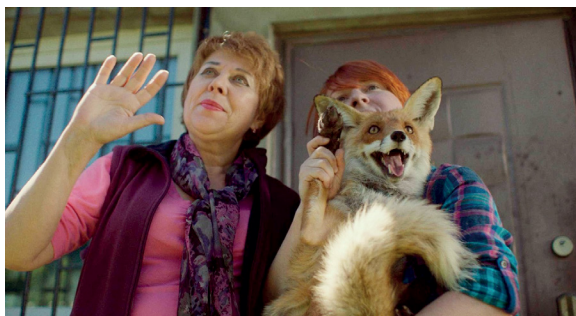
²⁰ Muers, R. The Mute Cannot Keep Silent. *Feminism and Theology*. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 109–120. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198782469.003.0014>



- 9 Vadims ieraksta strausu balsis savam skaņu dizaina līgumdarbam.
Ekrānuzņēmums no filmas “Manas domas klusē”, rež. Antonio Lukičs, 2019



- 10 Uzvilcis no olu kastēm pašdarinātu akustisko vairogu, Vadims ieraksta interviju ar vecāku vīrieti padomju laika dzīvoklī.
Ekrānuzņēmums no filmas “Manas domas klusē”, rež. Antonio Lukičs, 2019



- 11 Sievietes pozē ar izbāztu lapsu.
Ekrānuzņēmums no filmas “Manas domas klusē”, rež. Antonio Lukičs, 2019

mūsu spējā klausīties, kā arī kalpo par alegoriju tam, kā troksnis izjauc mēģinājumus saglabāt kaut ko tīru. Kristīna Sančesa-Karetero kļusuma nozīmi apraksta kā pārveidojošus mirkļus, atzīmējot, ka mūsdienu kultūrā pietrūkst kļusuma pārdomām.²¹ Vadima dabas skaņu meklējumi ir bēgšana no pilsētas dzīves kakofonijas, kur viņš veic videospēles dublāžu.

No atmiņas skatu punkta filma “Manas domas klusē” smalki tver atmiņu ainavas.⁹ Ceļojums uz Aizkarpātiem ved Vadimu cauri pilsētām un laukiem, kas laika gaitā nav mainījušies. Vecas koka baznīcas, padomju laika dzīvokļi un likumainie ceļi attēloti sirsnīgi reālistiski. Šīs vietas raisa nostalgiju, īpaši tiem ukraiņiem, kuri atceras radnieku apmeklēšanu *ciematā* vai braukšanu vilcienā pa līdzīgiem maršrutiem. Filma tieši nepievēršas vēsturei, tomēr, attēlojot vidi kā fonu personīgiem atklājumiem, tā atzīst, ka mūs veido vieta, no kuras esam nākuši. Kad Vadims un viņa māte apmeklē tāla brālēna ciematu, mājas interjers ar izbalējušām fotogrāfijām, sienas paklājiem un ukraiņu un padomju laika piederumiem stāsta par ģimenes dzīvi 20. gadsimta beigās. Šī netiešā arhitektoniskā atmiņa caur iestatījumiem, ko uztver kamera un līdz ar to pamana skatītājs, nodod informāciju par kultūras nepārtrauktību un pagājušajiem laikiem.

Uzmanības centrā ir paaudžu pretstatījums.¹⁰ Vadims pārstāv pēcpadomju jaunatni: viņš runā angļiski, viņam ir saikne ar pasauli – ārštata darbs Kanādā, viņš nav reliģiozs un nepacietīgi vēlas pamest Ukrainu. Viņa māte iemieso pārejas paaudzi: viņa ir uzagusi padomju laikā un pielāgojas pārmaiņām, turoties pie pagātnes atlieksmes un traumām, ieskaitot to, ka Vadima tēvs ir viņus pametis un emigrējis uz Kanādu. Filma atspoguļo tipisku nacionālo modeli pēc padomju iekārtas sabrukuma, kad migrācija sašķēla daudzas ģimenes.

²¹ Sánchez-Carretero, C. Françoise Jullien, “The Silent Transformations”. *Reading Matters*, 2023, pp. 335–339. <https://doi.org/10.17875/gup2023-2292>

Mātes neatrisinātās jūtas pret pagātņi norāda uz ilgstošām sabiedrības rētām. Viņu nozīmīgākā komunikācija bieži ir neverbāla. Kad māte atrod Vadimu aizmigušu un apsedz viņu, šis klusais gādības žests sabalsojas ar Ābrahama Skorkas pārdomām par to, kā klusums var izturēt vēsturiskās ciešanas.²² Mātes bezvārdu darbības atklāj mīlestību, ko veidojušas gadiem ilgas grūtības, kuras viņa nespēj formulēt.

Vēl viens vērā ņemams elements ir filmas "sausais" humors, kas bieži izriet no neērta klusuma vai nesaprašanās. Kad Vadims mēģina ierakstīt priesteru dziedāšanu, viņa māte sāk skaļi strīdēties par sveču aizdegšanas etiķeti. Aina ir gan smieklīga, gan mokoša, jo klusums pārvēršas farsiskā troksnī. Lukičs izmanto šādus mirkļus, lai akcentētu plaisu starp pilsētu un laukiem, jauniešiem un vecākiem, personīgajām ambīcijām un sabiedrības normām. Šie komēdijas elementi rada ritmu, kas mijas starp introspektīviem mirkļiem un absurdiem pārrāvumiem. Skatītāji izjūt līdzsvara trūkumu, tāpat kā Vadims, kura plāni tiek pastāvīgi iztraucēti. Tas saskan ar Suzanas Vjegašas pētījumu par klusuma un skaņas izmantošanu agrīnajā kino.²³ Mēmo filmu laikmetā starpvīsraksti un mūzika veidoja naratīva ritmu. Lukičs gandrīz atgriežas pie šīm saknēm: izstieptas ainas bez dialogiem, kurās stāstījumu veido attēli, kam seko pēkšņi runas uzplaiksnījumi, kas darbojas kā dramatiski ritmi. Tas parāda kinematogrāfiskā laika atkarību no skaņas un attēla mijiedarbes.

Filmas beigās, kad Vadimam ir jāizlemj, vai palikt Ukrainā vai doties uz Kanādu.¹¹

²² Skorka, A. Leadership Talk by the Rector of the Seminario Rabínico Latinoamericano Buenos Aires. *Volume 1 Comprehending and Confronting Antisemitism: A Multi-Faceted Approach*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, pp. 123–128. <https://doi.org/10.1515/9783110618594-017>

²³ Viegas, S. Gilles Deleuze and early cinema: The modernity of the emancipated time. *Early Popular Visual Culture*, 2016, Vol. 14, Issue 3, pp. 234–250. <https://doi.org/10.1080/17460654.2016.1187075>

dzelzceļa stacijā mēs redzam aizkustinošu ainu: māte un dēls uz perona, vilciens pienāk, abi klusēdami skatās viens uz otru. Kamera vēro no attāluma, atstājot mūs ar vilciena un stacijas skaņām. Šī nenoteiktība atspoguļo dzīvi – daži risinājumi tajā ir klusi, iekšēji un atbilst filmas reālismam. Emocionālas epifānijas bieži rodas vienkāršos skatienos ikdienas haosa mutuli – bez monologiem vai patētiskas mūzikas. Lukiča filma liek domāt, ka drupas, kurās mēs pārvietojamies, dažreiz varētu būt mūsu pašu ģimenes komunikācijas drupas, un ka ritma atrašana tajās prasa pacietību, iejūtību un reizēm arī gudrību paklusēt.

Karš, atmiņa un kultūras noturība mūsdienu Ukrainā

Ukrainu kino 2010. un 2020. gados parāda laika perspektīvas sadalījumu. Dažas filmas pievēršas vēsturiskām pārdomām, izmantojot melnbaltas padomju dzīves rekonstrukcijas vai ilgstoši pamestās Čornobiļas zonas. Citās aktuāli mūsdienu notikumi attēloti paātrināti, sociālo mediju saturā izmantojot kara drāmas un dokumentālās filmas. Šis duālais ritms atspoguļo Ukrainas cīņiņu gan ar pagātņi, gan nemierīgo tagadni. Irīna Mūra²⁴ atzīmē, ka filmu veidotāji pēcpadomju telpā bieži pārskata vēsturiskos motīvus, un tas liek domāt, ka sabiedrība nav tikusi pāri šiem notikumiem. Filmas par holodomoru (1932.–1933. gada bads) un padomju karu Afganistānā parādās, kad katra paaudze no jauna interpretē šīs traumas. Kinematogrāfiskais laiks nav lineārs: atmiņas un laika intervāli rāda pagātnes noturību. Turpretī filmas par pašreizējo karu (Krievijas agresija kopš 2014. gada, kas saasinājās 2022. gadā) pieņem reāllaika

²⁴ Moore, I. Vilnius memoryscape. Razing and raising of monuments, collective memory and national identity.

steidzamību, jo dramatiski attēlo pašreizējo cīņu par izdzīvošanu.

Tādējādi ukraiņu filmu veidotāji pārslēdzas starp atmiņām un pašreizējo mirkli, starp drupām kā vēstures reliktiem un drupām, kas rodas pašlaik. Jēdziens *ritms drupās* atspoguļo šīs svārstības: montāžas ritms, sižeta temps un vizuālais temps šajās filmās sinhronizējas ar drupu stāvokli – tās ir statiskas un brūkošas vienā kontekstā, bet dinamiskas un vardarbīgi mainīgas citā.

Atmiņu un identitātes pārradišana Ukrainā notiek vēstures un kara rētu plosītā ainavā. Vai nu tiešā veidā attēlojot drupas un konfliktu, vai izmantojot metaforisku klusumu un komunikāciju, jaunākā ukraiņu kino jautājums ir: kā sadzīvot ar pagātni un vienlaikus veidot nākotni? Šis jautājums ir kļuvis vēl aktuālāks līdz ar Krievijas 2022. gadā uzsākto plaša mēroga iebrukumu, kas vardarbīgi izgrūda Ukrainas tagadni pasaules uzmanības centrā un neizbēgami pārveidoja tās pagātni.

Radišana kultūras jomā Ukrainā ir savijusies ar nacionālo noturību. Kā norāda Vils Bakirovs un Dmitrijs Petrenko²⁵, ukraiņu filmas starptautiskajos festivālos tagad pievēršas kara traumām un veterānu rehabilitācijai.²⁶ Tas iezīmē pārmaiņas salīdzinājumā ar laiku, kad Ukrainas kino cīnījās par finansējumu un atzinību. Ukrainas stāsti tagad rezonē visā pasaulē, jo filmu veidotāji koncentrējas uz Krievijas propagandas un Rietumu pārpratumu apkarošanu.²⁷ Filmu veidošana ir kļuvusi par daļu no Ukrainas izaicinājuma pret “izdzēšanu”.²⁸

Lai gan karš ir radījis milzīgas ciešanas, tas ir nostiprinājis ukraiņu nacionālo identitāti. Božena Ivanička un citi autori²⁹ atzīmē, ka arvien lielāka sabiedrības daļa uztver krievu valodas lietošanu kā propagandistisku. Antons Kurapovs un citi secina, ka ukraiņi pārtrauc Krievijas mediju patēriņu kā kultūras protestu.³⁰ Tatjana Žurženko to skata kā cīņu par kultūras suverenitāti, kurā ukraiņi atgūst savu naratīvu pēc desmitgadēm ilgas rusocentriskās ietekmes.³¹

Arhitektoniskā atmiņa ietver tādas kultūras struktūras kā valoda, tradīcijas un mīti. Karš paātrina Ukrainā notiekošās pārmaiņas, kas sākās pēc neatkarības atgūšanas. Tradicionālais Otrā pasaules kara naratīvs ir mainījies no padomju ietvara uz Ukrainas perspektīvu un ietver arī iepriekš noklusētās Staļina laika represijas. Filmas atspoguļo šo evolūciju: “Atlantida” apšaubā padomju industriālo mantojumu, “Manas domas klusē” pēta jēgas veidošanu pēcpadomju ērā, un “20 dienas Mariupolē” rada jaunus varonības naratīvus, kuru centrā ir cilvēks. Katra no tām veicina nacionālās atmiņas atjaunošanu.

Vēl viena nozīmīga tēma ir cilvēku izturība un sabiedrības atbalsts. Karš ir pārvietojis miljoniem ģimeņu un sašķēlīs kopienas. Tomēr tas ir veicinājis brīvprātīgo kustību un solidaritāti. Pētījumi apliecina, cik svarīgi ir ģimenes un kopienas atbalsta tīkli – tie palīdz cilvēkiem

²⁵ Bakirov, V., Petrenko, D. Współczesna ukraińska kultura wizualna w drodze do międzynarodowej przestrzeni kulturowej.

²⁶ Alforova, Z. “Нове” українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва.

²⁷ Olzacka, E. The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine.

²⁸ Demydenko, M. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників [Ukrainas vizuālās kinematogrāfijas nacionālie attēli un simboli ārvalstu zinātnieku darbos].

Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО, 2022, № 18, с. 141–150. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269722>

²⁹ Ivanytska, B., Stoliarchuk, N., Shostak, V., Moskvych, O., Aleksandrova, M. Representation and diversity of Ukrainian culture in contemporary media: impact, challenges and prospects.

³⁰ Kurapov, A., Bamberg, C., Boski, P., Balashevych, O. Cutting Cultural Ties? Reasons Why Ukrainians Terminate or Continue to Interact With Russian Culture Despite the Ongoing Russian-Ukrainian War.

³¹ Zhurzhenko, T. Fighting Empire, Weaponising Culture: The Conflict with Russia and the Restrictions on Russian Mass Culture in Post-Maidan Ukraine.

pārvarēt kara laika traumas.³² Ukraini apvienojās 2014. un 2022. gadā: viņi deva patvērumu bēgļiem, finansēja militāro aprikojumu un ar sociālo mediju starpniecību uzturēja gara spēku. Šī izturība parādās arī filmās. Filmā “20 dienas Mariupolē” kaimiņi palīdz cits citam bombardēšanas laikā, bet brīvprātīgie pagraba virtuvēs gatavo ēdienu. “Atlantīdā” kara upuru ķermeņu atgūšana kļūst par cieņas atjaunošanu – kalpošanu sabiedrības garīgajai veselībai. Pat komēdija “Manas domas klusē” vedina domāt, ka dziedināšana nāk no pacietības, empātijas, nelielu rūpju izrādīšanas.

Kinematogrāfiskais laiks šajās filmās atspoguļo psiholoģisko dziedināšanu vai traumu. Atšķirībā no tā, ko parasti gaida no kara tematikas, nevienā no trim filmām nav straujas darbības. Ricības vietā Ukrainas kino rāda pauzes un sekas, kas atbilst nepieciešamībai reflektēt, nevis reaģēt. Mērķis ir pārdomāti iesaistīties, padarot skatītāju par aktīvu liecinieku ar tādām metodēm kā intervijas un garplāni.³³ Ukrainas karš ietekmē atmiņas pētījumus.³⁴ Ukrainas kinematogrāfijas naratīviem ir globāla rezonanse, un mazākas valsts aizsardzība velk paralēles pasaulē. Kamēr starptautiskā interese ir pieaugusi, pateicoties festivāliem un straumēšanas platformām, šīs filmas piedāvā dažādas perspektīvas: no kara reportāžas (“20 dienas Mariupolē”) līdz filosofiskām spekulācijām (“Atlantida”) un ikdienas dzīvei (“Manas domas klusē”). Šī daudzveidība parāda

Ukrainu kā zemi, kurā dzīve turpinās neatkarīgi no nelaimēm.

Starptautiskie centieni reģistrēt un atjaunot sabojātās Ukrainas kultūras mantojuma vietas ietver 3D skenēšanu un fotografēšanu, ko izmanto, lai uzņemtu iznīcinātu vietu, piemēram, Mariupoles teātra un citu kara laikā nopostītu vēsturisko būvju, attēlus. Šie centieni sniedz pierādījumus par kara noziegumiem un saglabā atmiņas, kas būs vajadzīgas atjaunošanai. Lai gan šī dokumentācija netiek rādīta filmās, tā papildina emocionālos kino vēstījumus ar faktoloģiskām detaļām, kas nodrošina ēku nozīmes saglabāšanu to vēlākai rekonstrukcijai. Mūsdienīgai Ukrainai raksturīgais drupu ritms atspoguļo iznīcību un atjaunotni, bailes un cerības. Izmantojot arhitektonisko atmiņu un kinematogrāfisko laiku, ukraiņu filmas dažādos žanros parāda, kā sabiedrība saglabā cilvēcību draudu apstākļos. Tās parāda atcerēšanos kā aktīvu procesu un atklāj, kā kino var godināt dzīves ritmus. Pat drupās šie stāsti rada kārtību no haosa, jo Ukraina atrod savu ritmu caur mākslu un cilvēkiem.

Secinājumi

Arhitektoniskās atmiņas un kinematogrāfiskā laika konverģence pēcpadomju Ukrainas ainavās atklājas kā dziļš vēstījums par izturību un identitātes pārveidi. Filmu “20 dienas Mariupolē”, “Atlantida” un “Manas domas klusē” analīze parāda, kā ukraiņu filmu veidotāji izmanto kameru ne tikai, lai attēlotu drupās pārvērsto ēku un kluso ielu fizisko realitāti, bet arī izstāstītu klusos stāstus un atmiņas, ko šīs vietas iemieso. Tādā veidā viņi iesaistās kultūras rekonstrukcijas aktā paralēli jebkurai fiziskai atjaunošanai, kas varētu notikt.

Šajās filmās drupas izmantotas kā aktīvi stāstījuma elementi, kas nes vēstures smagumu. Sagrautais Mariupoles teātris, Donbasa rūpnīca un Aizkarpatu ciema māja ar filmas starpniecību raisa atšķirīgas reakcijas. Kinematogrāfiskais laiks virza šīs atmiņas skatītāju apziņā ar aplenkuma dokumentālo

³² Piankivska, L. Social Support of the Individual in War Conditions: Ukrainian and International Experience. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series “Pedagogy and Psychology”*, 2022, Vol. 8, No. 2, pp. 76–84. <https://pp-msu.com.ua/en/journals/tom-8-2-2022/sotsialna-pidtrimka-osobistosti-v-umovakh-viyni-ukrayinsky-i-zarubizhny-dosvid>

³³ Melnykova-Kurhanova, O., Yatchuk, O. Television Writing on Current Affairs and Documentaries in the Coverage of the Siege of Mariupol.

³⁴ Kasianov, G. Challenges of antagonistic memory: Scholars versus politics and war. *Memory Studies*, 2022, Vol. 15., Issue 6, pp. 1295–1298. <https://doi.org/10.1177/17506980221133517>

steidzamību, distopisku drāmu un ceļojuma komēdiju. Ātrā montāža parāda steidzamību, bet garplāni ļauj pārdomāt. Atmiņa pēcpadomju telpā ietver uzspiesto naratīvu noraidīšanu līdztekus personīgās vēstures stāstu saglabāšanai. Karš ar Krieviju ir nostiprinājis ukraiņu identitāti un vienotību ap ukraiņu valodas stāstiem.³⁵ Izņemot dokumentālo filmu par Mariupoli, filmas, kas tapušas pirms pilna mēroga iebrukuma 2022. gadā, jau skaidri demonstrēja ukraiņu skatpunktu un apstiprināja viņu naratīvu.

³⁵ Zhurzhenko, T. Fighting Empire, Weaponising Culture: The Conflict with Russia and the Restrictions on Russian Mass Culture in Post-Maidan Ukraine; Kurapov, A., Bamberg, C., Boski, P., Balashevych, O. Cutting Cultural Ties? Reasons Why Ukrainians Terminate or Continue to Interact With Russian Culture Despite the Ongoing Russian-Ukrainian War.

Atmiņas un laika mijiedarbe šajās filmās parāda, kā sabiedrībai ir jāatceras trauma, neklūstot par tās gūstekni. Ukrainas piemērs parāda mākslas nozīmi saskarē ar pagātņi. Lēna kameras slidēšana pār izpostītām pilsētām un uz sejām ilgi noturēti kadri veido skatītāju empātiju straujo ziņu ciklu laikā. Cerība saglabājas pat tumsā – dzīve turpinās, jo cilvēki pielāgojas. Dokumentālā filma “20 dienas Mariupolē” vedina domāt par taisnīgumu nākotnē, savukārt “Atlantida” parāda cilvēcisko saikni, bet “Manas domas klusē” dziedināšanai izmanto humoru.

Šie darbi atklāj cilvēka gara spēju no jauna piešķirt dzīvei jēgu. Ukrainas atveseļošanās gaitā tās kino palīdzēs atjaunot identitāti. Dialogs starp arhitektonisko atmiņu un kinematogrāfisko laiku turpina attīstīties, jo šodienas trauma kļūst par rītdienas vēsturi. Filmu veidotāji radoši pievērsīsies šai realitātei, bet drupu ritms vienmēr paliks kā Ukrainas izturības simbols.

Avoti un literatūra

Filmas

Chernov, M. *20 Days in Mariupol* [dokumentālā filma]. Frontline / PBS, Bostona, 2023, 95 min. <https://www.pbs.org/wgbh/frontline/documentary/20-days-in-mariupol> [skatīts 8.07.2025.].

Vasyanovych, V. *Atlantis* [spēlfilma]. Ukraina: Garmata Film Production, 2019, 108 min.

Lukich, A. *My Thoughts Are Silent* [spēlfilma]. Ukraina: Film.UA Group / Sound Service, 2019, 104 min.

Bibliogrāfija

Alforova, Z. “Нове” українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва [“Jaunais” ukraiņu kino laikmetīgās audiovizuālās mākslas kontekstā]. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2020, т. 3, № 2, с. 213–221. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217646> [skatīts 8.07.2025.].

Bakirov, V., Petrenko, D. Współczesna ukraińska kultura wizualna w drodze do międzynarodowej przestrzeni kulturowej [Mūsdienu Ukrainas vizuālā kultūra virzībā uz starptautisko kultūras telpu]. *Perspektywy Kultury*, 2023, tom 41, Nr. 2/2, s. 91–110. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.410202.08> [skatīts 8.07.2025.].

Bondareva, O. Мариупольська драма: меморативні практики, свідчення, ідентичність, театральний код [Mariupoles drāma: piemiņas prakse, liecības, identitāte, teātra kods]. *Вісник Мариупольського державного університету. Серія: Філологія*, 2023, № 28, с. 32–57. <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2023-16-28-32-57> [skatīts 8.07.2025.].

Czarnek-Wnuk, P., Sygizman, K. Uchodźca z Ukrainy w polskich reportażach radiowych stworzonych po 24 lutego 2022 roku [Ukrainas bēglis Polijas radio reportāžās, kas sagatavotas pēc 2022. gada 24. februāra]. *Wschód Europy. Studia Humanistyczno-Społeczne*, 2024, Vol. 9, No. 2, s. 47–65. <https://doi.org/10.17951/we.2023.9.2.47-65> [skatīts 8.07.2025.].

- Demydenko, M. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників [Ukrainas vizuālās kinematogrāfijas nacionālie attēli un simboli ārvalstu zinātnieku darbos]. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, 2022, № 18, с. 141–150. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269722> [skatīts 8.07.2025.].
- Forest, B., Johnson, J. Unraveling the Threads of History: Soviet–Era Monuments and Post–Soviet National Identity in Moscow. *Annals of the Association of American Geographers*, 2002, Vol. 92, No. 3, pp. 524–547. <https://doi.org/10.1111/1467-8306.00303>
- Grainge, P. Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling. *Journal of American Culture*, 2000, Vol. 23, Issue 1, pp. 27–34. https://doi.org/10.1111/j.1537-4726.2000.2301_27.x [skatīts 8.07.2025.].
- Griza, V., Honcharuk, S., Mykhalov, V., Barnych, M., Balaban, O. Changes in the representation of heroes in contemporary Ukrainian cinema. *Journal of European Studies*, 2023, Vol. 53, Issue 4, pp. 384–391. <https://doi.org/10.1177/00472441231206550> [skatīts 8.07.2025.].
- Horsman, S. The politics of toponyms in the Pamir mountains. *Area*, 2006, Vol. 38, Issue 3, pp. 279–291. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2006.00697.x> [skatīts 8.07.2025.].
- Ivanytska, B., Stoliarchuk, N., Shostak, V., Moskvych, O., Aleksandrova, M. Representation and diversity of Ukrainian culture in contemporary media: impact, challenges and prospects. *Multidisciplinary Science Journal*, 2024, Vol. 6., 2024ss0225. <https://doi.org/10.31893/multiscience.2024ss0225> [skatīts 8.07.2025.].
- Kasianov, G. Challenges of antagonistic memory: Scholars versus politics and war. *Memory Studies*, 2022, Vol. 15., Issue 6, pp. 1295–1298. <https://doi.org/10.1177/17506980221133517> [skatīts 8.07.2025.].
- Kurapov, A., Bamberg, C., Boski, P., Balashevych, O. Cutting Cultural Ties? Reasons Why Ukrainians Terminate or Continue to Interact With Russian Culture Despite the Ongoing Russian-Ukrainian War. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 2024, Vol. 55, Issue 5, pp. 553–571. <https://doi.org/10.1177/00220221241256322> [skatīts 8.07.2025.].
- Ladygina, Y. V. Cyborgs vs. Vatniks: Hybridity, Weaponized Information, and Mediatized Reality in Recent Ukrainian War Films. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 2022, Vol. 9, No. 1, pp. 105–138. <https://doi.org/10.21226/ewjus588> [skatīts 8.07.2025.].
- Melnykova-Kurhanova, O., Yatchuk, O. Television Writing on Current Affairs and Documentaries in the Coverage of the Siege of Mariupol. *Obraz*, 2023, Vol. 2(42), pp. 52–61.
- Moore, I. Vilnius memoryscape. Razing and raising of monuments, collective memory and national identity. *Linguistic Landscape. An International Journal*, 2019, Vol. 5, Issue 3, pp. 248–280. <https://doi.org/10.1075/ll.18022.moo> [skatīts 8.07.2025.].
- Muers, R. The Mute Cannot Keep Silent. *Feminism and Theology*. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 109–120. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198782469.003.0014> [skatīts 8.07.2025.].
- Olzacka, E. The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies: And Cultures*, 2022, Vol. 37, Issue 2, pp. 435–454. <https://doi.org/10.1177/08883254221101907> [skatīts 8.07.2025.].
- Piankivska, L. Social Support of the Individual in War Conditions: Ukrainian and International Experience. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series "Pedagogy and Psychology"*, 2022, Vol. 8, No. 2, pp. 76–84. <https://pp-msu.com.ua/en/journals/tom-8-2-2022/sotsialna-pidtrimka-osobistosti-v-umovakh-viyni-ukrayinsky-i-zarubizhny-dosvid> [skatīts 8.07.2025.].
- Ruhe, C. Thanatographical fiction: Death, mourning and ritual in contemporary literature and film. *Memory Studies*, 2023, Vol. 17, Issue 6, pp. 1519–1535. <https://doi.org/10.1177/17506980231188480> [skatīts 8.07.2025.].
- Sánchez-Carretero, C. Françoise Jullien, "The Silent Transformations". *Reading Matters*, 2023, pp. 335–339. <https://doi.org/10.17875/gup2023-2292> [skatīts 8.07.2025.].
- Skorka, A. Leadership Talk by the Rector of the Seminario Rabínico Latinoamericano Buenos Aires. *Volume 1 Comprehending and Confronting Antisemitism: A Multi-Faceted Approach*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, pp. 123–128. <https://doi.org/10.1515/9783110618594-017> [skatīts 8.07.2025.].

Ukrainian – Atlantis Mariupol: an interview with a film director Valentyn Vasyanovych. *Ukrainian*, 2023.

<https://www.ukrainian.net/en/atlantis-mariupol/#:~:text=Atlantis%20Mariupol%3A%20an%20interview%20with,the%20film%20Atlantis%20was%20created> [skatīts 8.07.2025.].

Viegas, S. Gilles Deleuze and early cinema: The modernity of the emancipated time. *Early Popular Visual Culture*, 2016, Vol. 14, Issue 3, pp. 234–250. <https://doi.org/10.1080/17460654.2016.1187075> [skatīts 8.07.2025.].

Zhurzhenko, T. Fighting Empire, Weaponising Culture: The Conflict with Russia and the Restrictions on Russian Mass Culture in Post-Maidan Ukraine. *Europe-Asia Studies*, 2021, Vol. 73, Issue 8: Culture Wars in the Post-Soviet Space, pp. 1441–1466. <https://doi.org/10.1080/09668136.2021.1944990> [skatīts 8.07.2025.].

No angļu valodas tulkojusi Inguna Miļūna