

Kino jako narzędzie konstruowania tożsamości cywilizacyjnej na przykładzie ukraińskiego filmu *Kruty 1918* (2019)


Elżbieta OLZACKA

Streszczenie

Artykuł, zainspirowany „nową falą” studiów nad cywilizacjami, skupia się na sferze, która zwykle pozostaje poza głównym nurtem badań cywilizacyjnych – na kinie. Podstawowym celem artykułu jest pokazanie, że analiza dzieł filmowych może być wartościowym źródłem wiedzy o tożsamości cywilizacyjnej promowanej przez elity polityczne i kulturowe. Uzupełnia to ujęcia kładące nacisk na sposoby wykorzystania pojęcia „cywilizacja” w dyskursach politycznych, akademickich czy medialnych lub też poszukujące danych na temat „tożsamości cywilizacyjnej” określonych społeczeństw za pomocą ilościowych sondaży. Analizowanym w artykule przypadkiem jest hojnie dofinansowany przez ukraińskie państwo historyczny film *Kruty 1918* w reżyserii Ołeksija Szapariewa, który wszedł na ekrany kin w styczniu 2019 roku. Pokazano, w jaki sposób film wyraża „europejski wybór” Ukrainy oraz z użyciem jakich obrazów i treści tworzy określone wyobrażenia narodu ukraińskiego i jego cywilizacyjnej przynależności.

SŁOWA KLUCZOWE: *tożsamość cywilizacyjna, dyskurs cywilizacyjny, kino, Ukraina*

ELŻBIETA OLZACKA – socjolożka, rosjoznawczyni, adiunkt w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej obecne badania dotyczą procesów konstruowania ukraińskiej tożsamości narodowej i pamięci kulturowej w kontekście wojny rosyjsko-ukraińskiej.

 <https://orcid.org/0000-0002-8025-9199>

E-MAIL: elzbieta.olzacka@uj.edu.pl

W ostatniej dekadzie w środowisku akademickich badań nad cywilizacjami nastąpiło znaczne ożywienie. Jest ono związane, z jednej strony, z odejściem od esencjonalistycznego postrzegania cywilizacji jako bytu, a z drugiej – z odrzuceniem „Huntingtonowskiego bagażu”, który zaprowadził badania nad cywilizacjami w ślepy zaułek (Hale i Laruelle 2020, 585). Badacze „nowej fali” bądź „czwartej generacji” studiów cywilizacyjnych korzystają z ujęć postesencjonalistycznych i konstruktywistycznych, definiując cywilizacje nie jako „rzeczy”, które mogą się ze sobą „zderzyć”, ale jako społeczne konstrukty, które są zmienne, heterogeniczne, interaktywne i elastyczne (Hall i Jackson 2008; O’Hagan 2008; Hale 2014; Hale i Laruelle 2021). Ich uwaga skupia się przede wszystkim na źródłach, sposobach manifestowania się i funkcji „tożsamości cywilizacyjnej”. Pojęcie to jest rozumiane jako kategoria poznawcza ułatwiająca jednostkom orientowanie się w świecie złożonym z wielu, często sprzecznych, całości, a jednocześnie jako instrumentalnie wykorzystywana narracja umożliwiająca elitom realizację interesów politycznych.

W artykule, inspirując się „nową falą” studiów nad cywilizacjami, skupię się na sferze, która zwykle pozostaje poza głównym nurtem badań cywilizacyjnych – na kinie. Badacze kina od dawna zauważają i analizują jego rolę jako źródła tożsamości zbiorowych oraz narzędzia do budowania narodowych czy etnicznych identyfikacji. Kino pozostaje również ważnym instrumentem promocji określonych ideologii, wartości, przekonań i mitów, uczestnicząc w kształtowaniu pożądanej wizji narodowej historii, reprezentacji własnej i obcych grup oraz wzmacniając poczucie przynależności do wspólnot politycznych i kulturowych (Hjort i MacKenzie 2000; Duncombe i Bleiker 2015). Stąd, jak pokażę, może być ono także przestrzenią kształtowania i artykulacji tożsamości cywilizacyjnej. Podstawowym celem artykułu jest pokazanie, że analiza dzieł filmowych może być wartościowym źródłem wiedzy o tożsamości cywilizacyjnej, promowanej przez elity polityczne i kulturowe, co uzupełnia dotychczasowe ujęcia.

Jako przypadek do analizy filmowych reprezentacji tożsamości cywilizacyjnej wybrałam nowe kino ukraińskie, które od 2014 roku przeżywa prawdziwy renesans. Po Rewolucji Godności¹ fala obywatelskiej i twórczej aktywności została wsparta przez nowo tworzone bądź radykalnie reformowane instytucje państwowe, a pozytywne zmiany dotknęły też sferę kinematografii. Liczba i jakość produkowanych w Ukrainie filmów wzrasta każdego roku, zyskują

¹ Rewolucja Godności – masowe protesty trwające od listopada 2013 roku do lutego 2014 roku, prowadzące do zmiany władzy w Ukrainie. Wydarzenia te są również określane jako Euromajdan. Więcej zob. Portnov 2014.



one również coraz większe uznanie wśród krajowej i zagranicznej publiki. Jednocześnie na państwowe finansowanie mogą liczyć przede wszystkim te obrazy, które przyczyniają się do kształtowania pożądanej wizji przeszłości i teraźniejszości oraz promują przywiązanie do określonych idei i wartości. W artykule poddam analizie hojnie dofinansowany przez państwo historyczny film *Kruty 1918* w reżyserii Ołeksija Szapariewa, który wszedł na ekrany kin w styczniu 2019 roku. Skupię się na tym, w jaki sposób film wyraża „europejski wybór” Ukrainy oraz za pomocą jakich obrazów i treści tworzy określone wyobrażenia narodu ukraińskiego i jego cywilizacyjnej przynależności.

„Nowa fala” badań cywilizacyjnych

Nowy paradygmat badań nad cywilizacjami, określanej „nową falą” (Hale i Laruelle 2021) bądź „czwartą generacją” (Hall i Jackson 2008) badań cywilizacyjnych, skupia się na rozwijaniu teoretycznych i metodologicznych narzędzi służących do badania „tożsamości cywilizacyjnej”, sposobów jej instrumentalnego wykorzystywania oraz jej wpływu na praktyki polityczne i społeczne. Pierwszy nurt nowej fali badań koncentruje się na zjawisku „polityki cywilizacyjnej”, a więc na tym, w jaki sposób tożsamość cywilizacyjna jest artykułowana przez elity i używana jako zasób do realizacji interesów na poziomie globalnym, regionalnym i indywidualnym (O’Hagan 2008; Bettiza 2014). W tym ujęciu poczucie przynależności do określonej cywilizacji jest definiowane ogólnie i narzucane społeczeństwu za pomocą dyskursów politycznych, medialnych i akademickich. Badacze śledzą, jak intelektualiści i politycy tworzą narracje, w których wspólnoty polityczne i kulturowe są wyobrażane jako odrębne „cywilizacje”, odróżniające się od siebie zestawem wartości, norm i instytucji, oraz jak narracje te są wykorzystywane do legitymizacji prowadzonej polityki (Hansen 2000; Bowden 2002; O’Hagan 2004; Linde 2016; Kåre i Sanna 2020).

Drugi nurt nowych badań cywilizacyjnych skupia się na rozumieniu pojęcia cywilizacji i wyrażaniu swojej przynależności cywilizacyjnej przez zwykłych ludzi. Badaczy reprezentujących to ujęcie interesuje przede wszystkim to, co sprawia, że ludzie postrzegają swój kraj jako należący do pewnej cywilizacji, a nie do innej. Tożsamość cywilizacyjna jest tu definiowana jako jedna z wielu kategorii poznawczych, szersza niż naród czy grupa etniczna, która pomaga jednostkom rozumieć złożony świat społeczny i ich miejsce w tym świecie (Hale 2014; Hale i Laruelle 2021). Jest to istotne dlatego, że



współcześnie, w zglobalizowanej i coraz bardziej złożonej rzeczywistości społeczno-politycznej, występuje duża różnorodność aktorów, a państwa narodowe przestają być jedynym źródłem zbiorowej identyfikacji. Henry Hale i Marlene Laruelle wyróżniają tu dwie formy tożsamości cywilizacyjnej – bezpośrednią i pośrednią. Ta pierwsza odnosi się do cywilizacji, z którą jednostka osobiście i bezpośrednio się identyfikuje. Druga z kolei odzwierciedla identyfikację narodu, grupy etnicznej, państwa czy kraju, z którymi jednostka się utożsamia jako przynależącego do tej bądź innej cywilizacji (Hale i Laruelle 2020, 587).

Skupienie się zarówno na poziomie elit, jak i poziomie masowym rodzi pytania o to, w jaki sposób badać tożsamość cywilizacyjną, jej powiązania z innymi poziomami tożsamości indywidualnych i zbiorowych, a także jej wpływ na procesy społeczne i polityczne. Najczęściej stosowanym podejściem jest szeroko rozumiana analiza dyskursu, obejmująca najczęściej państwowe dokumenty i publiczne przemowy polityków, ale również media, prace naukowe i publicystykę. Podejście to pozwala zarówno na studiowanie retoryki politycznej (Bowden 2002; Tsygankov 2003; O’Hagan 2004; Linde 2016), jak i poznanie sposobów wykorzystywania pojęcia cywilizacji i kształtowania do niej określonego stosunku przez intelektualistów, dziennikarzy i naukowców (Kaya i Tecmen 2019; Kåre i Sanna 2020). Te sfery najbardziej interesują pionierów „nowej fali” badań cywilizacyjnych, związanych przede wszystkim z naukami politycznymi i analizą stosunków międzynarodowych.

Innym rozwiązaniem jest zastosowanie badań ankietowych, w których bezpośrednio zadaje się pytania o przynależność cywilizacyjną jednostek i zbiorowości. Sondáže mogą być przeprowadzane jedynie wśród przedstawicieli elit politycznych (Rivera i Zimmerman 2019) bądź dotyczyć całego społeczeństwa. W tym drugim wypadku pionierskie badania przeprowadzili Henry Hale i Marlene Laruelle (2020), którzy za pomocą badań sondażowych rosyjskiego społeczeństwa starali się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób Rosjanie rozumieją cywilizacyjną przynależność swojego kraju i jakie czynniki wpływają na tę identyfikację. Mimo obiecujących wyników badacze zauważają, że same badania ankietowe nie dostarczą pełnego obrazu, konieczne jest więc uzupełnienie tego podejścia perspektywą jakościową i interpretacyjną (Hale i Laruelle 2021).

Ciekawym i słabo eksplorowanym dotychczas kierunkiem w studiach cywilizacyjnych jest zwrócenie uwagi na popkulturę, tym bardziej że jej rola w kształtowaniu tożsamości zbiorowych i podtrzymujących ich narracji jest dobrze rozpoznana przez badaczy (Edensor 2004). Kultura popularna uczestniczy



w tworzeniu percepcji i ocen rzeczywistości, a także określa, w jaki sposób definiujemy swoją tożsamość i tożsamość innych grup (Kidd 2007; Duncombe i Bleiker 2015). Szczególną rolę odgrywa tu kino, które skutecznie wytwarza obrazy spójności narodowej i pomaga w wyznaczaniu symbolicznych granic pomiędzy „nami” a „innymi”. Jednocześnie przemysł filmowy jest chętnie wykorzystywany przez państwa, przez co staje się politycznym narzędziem legitymizacji wybranych faktów i narracji oraz wzmacniania preferowanych tożsamości narodowych (Richards 1997; Van Gorp 2011). Zakładam, że kino może również stanowić ważną przestrzeń artykulacji tożsamości cywilizacyjnej i tworzenia podziałów z wykorzystaniem granicy pomiędzy różnymi cywilizacjami bądź granicy między „cywilizacją” a „barbarzyństwem”.

Analiza filmów, zwłaszcza tych sponsorowanych przez państwowe instytucje, może dostarczyć ciekawego wglądu w treść i formę tożsamości cywilizacyjnej promowanej przez będące u władzy elity. Wymaga to zidentyfikowania wzorów narracji dotyczących określonych wydarzeń historycznych i ich uczestników, a także obrazów własnej wspólnoty narodowej oraz innych wspólnot. W tym celu należy sięgnąć po narzędzia z obszaru krytycznych studiów kulturowych, pozwalające na wyodrębnienie ukrytych znaczeń artykułujących określony przekaz ideologiczny i wzmacniających preferowaną tożsamość cywilizacyjną. Inspiracji mogą tu dostarczyć prace Marii Boletsi i Tylera Sage’a, w których autorzy, śledząc koncepcję „barbarzyństwa” w dziełach literackich i artystycznych, pokazują, w jaki sposób pojęcie to utrwała bądź podważa hierarchie władzy, moralne osądy czy mechanizmy społecznej inkluzji i ekskluzji (Boletsi 2013; Boletsi i Sage 2018). Poniżej, by pokazać, jak filmy uczestniczą w kształtowaniu i artykulacji pożądanej oraz promowanej przez państwo tożsamości cywilizacyjnej, skupię się na przypadku nowego ukraińskiego kina patriotycznego.

Ukraińskie kino patriotyczne po 2014 roku

Nowe kino ukraińskie, rozwijające się od 2014 roku, stanowi dogodny przypadek do analizy filmowych reprezentacji tożsamości cywilizacyjnej. Rozwój ukraińskiej kinematografii jest związany w dużej mierze z trudną sytuacją wewnętrzną i międzynarodową, w jakiej znajduje się państwo ukraińskie. Miesiąc po zwycięstwie Rewolucji Godności i zmiany władzy w Ukrainie Rosja zaanektowała Krym oraz organizacyjnie i militarnie wsparła zbrojne powstania separatystów ze wschodnich obwodów kraju. Dzięki temu wsparciu na terenie obwodów ługańskiego i donieckiego powstały „niezależne”



republiki ludowe, przeciwko którym państwo ukraińskie od wiosny 2014 roku prowadzi działania militarne (Yekelchuk 2015). Ukraina nie tylko straciła część swoich terytoriów na rzecz Rosji i prorosyjskich separatystów, i wciąż znajduje się w stanie konfliktu zbrojnego, ale też jest uwikłana w wewnętrzną wojnę kulturową, której jednym z celów jest wyobrażenie sobie ukraińskiej nowoczesnej wspólnoty politycznej i zdefiniowanie jej granic. W zadaniu tym aktywnie pomagają sponsorowane przez państwo kino.

Po 2014 roku wprowadzono prawne i finansowe mechanizmy umożliwiające gwałtowny rozwój ukraińskiej kinematografii (Pesenti 2020, 4). Jednocześnie twórcy nowej ukraińskiej polityki filmowej w latach 2014–2019, w tym ówczesni minister kultury Ukrainy Jewhen Nyszczuk oraz szef Państwowej Agencji Filmowej Ukrainy Pyłyp Illenko, w udzielanych wywiadach wielokrotnie podkreślali, że rozwój ten jest przede wszystkim „misją patriotyczną”, a na największe wsparcie państwowe mogą liczyć te filmy, które promują ukraiński język i kulturę oraz wzmacniają ukraiński patriotyzm (Łinnyk 2019a, 2019b).

Termin „kino patriotyczne” odnosi się przede wszystkim do filmów o tematyce historycznej, wyprodukowanych w ramach konkursów organizowanych przez Państwową Agencję Filmową Ukrainy bądź Ministerstwo Kultury Ukrainy (Anastasijska 2018). Do najgłośniejszych historycznych superprodukcji ostatnich lat należą *Czerwony* („Czerwonyj”, reż. Zaza Buadze, 2017), *Sekretny dziennik Symona Petlury* („Tajemnyj szczodennyk Symona Petlury”, reż. Ołes Janczuk, 2018), *Zakazany* („Zaboronenyj”, reż. Roman Browko, 2019), *Czarny kruk* („Czornyj woron”, reż. Taras Tkaczenko, 2019) oraz *Kruty 1918* („Kruty 1918”, reż. Ołeksij Szapariew, 2019). Filmy te łączy skupienie się na heroicznej walce Ukraińców o niepodległe państwo w ostatnim stuleciu. Wydarzenia, które w radzieckiej historiografii i pamięci kulturowej były przedstawiane jako wstydlive i zdradzieckie, są reinterpretowane i opowiadane na nowo, zgodnie z ukraińskocentryczną wizją narodowej historii (Andrijczuk 2019; Bohusławska i Briuchowecka 2020). Co więcej, filmy te zawierają wiele odniesień do współczesnej sytuacji politycznej. Tworzą one symboliczną ciągłość pomiędzy historyczną a współczesną walką o narodową wolność i integralność. Wyrażają również potrzebę politycznego i kulturowego zjednoczenia w obliczu stałego zagrożenia ze Wschodu.

Zadaniem dotowanego przez państwo kina stało się zatem kształtowanie ukraińskiej tożsamości zbiorowej oraz tworzenie mitów i idei będących



fundamentem nowoczesnego narodu ukraińskiego². Jedną z tych idei jest europejska przynależność cywilizacyjna Ukrainy oraz istnienie wyraźnej granicy cywilizacyjnej między Rosjanami a Ukraińcami.

Dyskusje o „przynależności cywilizacyjnej” Ukrainy toczono w środowisku ukraińskich elit intelektualnych od dekad (Hnatiuk 2003). Mimo to w 2014 roku temat „cywilizacyjnego wyboru”, którego muszą dokonać Ukraińcy i Ukrainki, stał się wyjątkowo widoczny w debatach publicznych. Retoryka cywilizacyjna stała się również jedną z osi prowadzonej przez nowego prezydenta Petra Poroszenkę polityki symbolicznej, uzasadniającej dążenie do integracji ze strukturami Unii Europejskiej oraz Sojuszu Północnoatlantyckiego (Stryjek 2020). Poroszenko w swoim inauguracyjnym przemówieniu z 7 czerwca 2014 roku stwierdził: „My – naród oderwany od swojej wielkiej Ojczyzny Europy – teraz do niej powracamy” (Poroszenko 2014). Symbolicznym uwieńczeniem tego powrotu stał się zapis potwierdzający „tożsamość europejską narodu ukraińskiego i nieodwracalność europejskiego i euroatlantyckiego kursu Ukrainy”, wprowadzony do preambuły ukraińskiej Konstytucji w 2019 roku (Zakon Ukrainy 2019).

Jednocześnie wykorzystanie pojęcia „cywilizacja” pozwoliło na ramowanie konfliktu Ukrainy z Rosją w kategoriach manichejskiego starcia pomiędzy „cywilizowanym światem zachodnim” a „euroazjatyckim barbarzyństwem”. W myśl retoryki stosowanej przez Petra Poroszenkę, wybierając Europę, Ukraina wybrała cywilizację wraz z towarzyszącymi jej standardami, takimi jak demokracja, praworządność i prawa człowieka. Wybór ten – jak podkreślił Poroszenko w wystąpieniu z okazji Dnia Niepodległości w 2016 roku – jest nieodwracalny. Dokonuje się on każdego dnia od początku agresji Rosji na Ukrainę w 2014 roku, gdy Ukraińcy i Ukrainki z bronią w ręku „głosują” za wolną, zjednoczoną i europejską ojczyzną (Poroszenko 2016). Po drugiej stronie tej „cywilizacyjnej granicy”, biegnącej przez północno-wschodnią granicę ukraińskiego państwa, są „bezkresne przestrzenie Eurazji”, które przez prezydenta zostały porównane z Mordorem (Poroszenko 2015). Retoryka związana z „wojną w obronie cywilizacji” była również wykorzystywana w polityce zagranicznej. Podczas przemowy na Monachijskiej Konferencji Bezpieczeństwa w 2017 roku Poroszenko przekonywał, że Rosja „wypowiedziała wojnę

² Podobnie po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku kino miało stać się ważnym elementem kampanii odbudowywania ukraińskiej świadomości narodowej. Jednakże – w dużej mierze z powodu permanentnego niedofinansowania i braku odpowiednich rozwiązań prawnych – ukraińskie filmy przez długie lata nie były w stanie przyciągnąć do kin masowego odbiorcy. Zob. Dabert 2014; Kościółek 2014.



cywilizowanemu światu”, w której głównym polem bitwy stała się Ukraina (Poroszenko 2017).

Poniżej przyjrzyć się, w jaki sposób temat europejskiej tożsamości cywilizacyjnej Ukraińców oraz konieczność „europejskiego wyboru” jest promowany w sponsorowanym przez państwo kinie. Wybrany do analizy film *Kruty 1918* opowiada tragiczną historię oddziału młodych kadetów, którzy w styczniu 1918 roku w obronie Kijowa starli się z wielokrotnie liczniejszym oddziałem bolszewików. Jest to najdroższy dotychczas wyprodukowany ukraiński film historyczny. Superprodukcja została jednym ze zwycięzców dziewiątego konkursu organizowanego przez Państwową Agencję Filmową Ukrainy w 2017 roku, w ramach którego specjalne środki przeznaczono na historyczne filmy poświęcone setnej rocznicy ogłoszenia Ukraińskiej Republiki Ludowej oraz setnej rocznicy bitwy studentów pod Krutami. Budżet filmu wyniósł 52 miliony hrywien, z czego połowa została sfinansowana ze środków państwowych (W Ukraini 2017). W filmie jedną z drugoplanowych ról zagrał Jewhen Nyszczuk – ówczesny minister kultury Ukrainy, a z zawodu aktor – co ułatwiło wsparcie promocji i dystrybucji dzieła.

Film był wyświetlany w ukraińskich kinach przez 46 tygodni – obejrzało go niemalże sto tysięcy widzów, co jest świetnym wynikiem, biorąc pod uwagę ukraińskie realia (Box Office 2019). Pokaz przedpremierowy filmu odbył się 29 stycznia 2019 roku, czyli w 101. rocznicę bitwy pod Krutami, jako część oficjalnego programu upamiętnienia tego wydarzenia. *Kruty 1918* stały się wręcz elementem patriotycznego wychowania dzieci i młodzieży, gdyż specjalne pokazy co roku towarzyszą obchodom Dnia Pamięci Bohaterów Krut. Na przykład organizator takiego pokazu w 2021 roku, kierownik Lwowskiego Regionalnego Centrum Młodzieży Wasyl Szatruk, podkreślił:

Zdajemy sobie sprawę, jak ważne dla młodych ludzi jest zakorzenienie się w tożsamości narodowej. Dlatego oglądanie, dyskusja i rozumienie tego filmu [*Kruty 1918*] da młodzieży głębsze zrozumienie wartości takich jak niezależność, suwerenność i państwowość. Jednocześnie jest to okazja do studiowania i lepszego zrozumienia historii na przykładzie bohaterstwa studentów, którzy bronili i walczyli o niepodległość Ukrainy (Mołod' 2021).

Aby dać możliwość zapoznania się z filmem szerszej publiczności, był on również wyświetlany w telewizji na popularnym kanale 1+1, a telewizyjna premiera 8 maja 2018 roku uświetniła Dzień Pamięci i Pojednania, wprowadzony w Ukrainie w 2015 roku.



Na koniec należy podkreślić, że w odróżnieniu od takich dzieł, jak *Cyborgi. Bohaterowie nie umierają* („Kiborhy. Heroji ne wmyrajut”, reż. Achtem Seibtalajew, 2017), *Do domu* („Dodomu”, reż. Nariman Alijew, 2019) czy *Donbas* („Donbas”, reż. Siergiej Łoźnica, 2018), *Kruty 1918* nie weszły do zagranicznej dystrybucji ani nie były promowane na zagranicznych festiwalach filmowych, gdyż przeznaczono je przede wszystkim dla ukraińskiego odbiorcy.

Tożsamość cywilizacyjna Ukrainy w filmie *Kruty 1918*

Akcja filmu rozpoczyna się w grudniu 1917 roku, gdy bolszewicka Rada Komisarzy Ludowych w Piotrogradzie wypowiada wojnę nowo utworzonej Ukraińskiej Republice Ludowej, której pierwszym prezydentem został wybrany historyk Mychajło Hruszewski. To właśnie on, wraz Symonem Petrułą, ówczesnym przewodniczącym Ukraińskiej Rady Frontu i dowódcą oddziału hajdamaków³, w jednej z pierwszych scen filmu przemawia do kijowian, wzywając ich do formowania ochotniczych oddziałów i walki o obronę ojczyzny. Wezwanie to chętnie podchwytyją studenci kijowskiego Uniwersytetu św. Włodzimierza oraz starsi uczniowie Gimnazjum im. Cyrylo-Metodiańskiego Bractwa Miasta Kijowa. To oni formują Kureń Studencki, który po szybkim przeszkoleniu zostaje w styczniu 1918 roku wysłany na stację kolejową Kruty, gdzie jest organizowana obrona przeciwko nacierającym na Kijów oddziałom bolszewików dowodzonych przez Michaiła Murawjowa. Młodzi ochotnicy, pełni patriotyzmu i wzniosłych ideałów, bohatersko stawiają czoło znacznie liczniejszemu oddziałowi wroga. Część z nich, złapana w zasadzkę na stacji kolejowej, jest brutalnie torturowana, a następnie zostaje rozstrzelana przez bolszewików.

W epilogu filmu podkreśla się, że bitwa pod Krutami – mimo że przegrana – miała duże znaczenie historyczne. Trwający kilka godzin opór opóźnił o cztery dni zdobycie Kijowa przez oddziały bolszewików. Te dni były decydujące w toczących się w Brześciu negocjacjach i dały możliwość zawarcia pokoju pomiędzy Ukraińską Republiką Ludową a państwami centralnymi, a także doprowadziły do międzynarodowego uznania tej pierwszej.

Należy zauważyć, że bitwa pod Krutami od samego początku była symbolem patriotyzmu i poświęcenia w walce o niepodległość Ukrainy. Jednocześnie wydarzenie to obrosło wieloma legendami luźno korespondującymi

³ Tu: wojskowy oddział ochotniczy złożony głównie z oficerów i junkrów kijowskich szkół wojskowych, wchodzący w skład Armii Ukraińskiej Republiki Ludowej, sformowany przez Symona Petrułę w grudniu 1917 roku.



z rzeczywistością⁴. Mitologizacji bitwy sprzyjało kilka czynników. Po pierwsze ze względu na brak dokumentów historycznych głównym źródłem informacji o bitwie przez długi okres były tylko pamiętniki i wspomnienia. Po drugie w okresie radzieckim temat ukraińskiej obrony Krut został zakazany, a wspomnienia uczestników były przedrukowywane w wydawnictwach ukraińskich działających na emigracji. To na ich podstawie Dmytro Doroszenko w swojej wydanej w Berlinie w 1930 roku *Historii Ukrainy. 1917–1923* stworzył mit „300 Spartan” oraz „ukraińskich Termopil” chętnie powielany przez ukraińskich działaczy niepodległościowych, a także przez część historyków ukraińskich po 1991 roku. W niepodległej Ukrainie oficjalna narracja upamiętniająca bitwę pod Krutami i jej bohaterów zaczęła kształtować się dopiero w okresie prezydentury Wiktora Juszczenki (2005–2010). To wtedy na miejscu wydarzeń postawiono pomnik, a także zaczęto obchodzić Dzień Pamięci Bohaterów Krut (Lubarec’ 2012).

Film z 2019 roku jest pierwszą pełnometrażową ekranizacją tych wydarzeń. Mimo że stan wiedzy historycznej o wojnie ukraińsko-radzieckiej (1917–1921) znacznie się poprawił, reżyser uległ zmitologizowanej wersji narracji o ofierze niewinnej młodzieży w „ukraińskich Termopilach”. Historyczne nieścisłości w fabule zostały wypunktowane przez historyków, na przykład w artykule „*Kruty 1918*”. *Gdzie kończy się historia a zaczyna fikcja* Andrija Rukkasa (2019) opublikowanym w czasopiśmie „Historyczna Prawda”. Z kolei znany ukraiński krytyk Ihor Hrabowycz (2019a) nazywał film „kolejną bezradną kalką rosyjskiego kina pseudohistorycznego”. Jego zdaniem, ten rodzaj kina historycznego powstał za czasów Stalina, kiedy historia służyła przede wszystkim bieżącym potrzebom politycznym (Hrabowycz 2019b). Podobnie na głęboko ideologiczny wymiar filmu wskazały Kateryna Bohusławska i Olha Briuchowecka (2020). Twórcy filmu wykorzystali wydarzenia historyczne, by podkreślić paralele pomiędzy sytuacją z lat dwudziestych XX wieku a czasami współczesnymi. Miało to na celu pokazanie ciągłości historycznej państwa ukraińskiego i niezłomności ukraińskiego dążenia do życia w wolnym kraju. Ta współczesna wymowa filmu i bezpośrednie nawiązania do rosyjsko-ukraińskiej wojny w Donbasie służyły ideologicznym celom mobilizacji ukraińskiego społeczeństwa i legitymizacji prowadzonej przez państwo polityki.

⁴ Ciekawe zestawienie faktów i mitów dotyczących bitwy pod Krutami przygotował Ukraiński Instytut Pamięci Narodowej w ramach internetowej serii publikacyjnej „Anty-mit”: *Mif pro «300 spartanciw – herojiw Krut», jakych Central'na Rada «kynuła na ubij» (UINP).*



Dzieło Ołeksija Szapariewa wpisuje się we współczesną ukraińską politykę symboliczną również przez sposób, w jaki konstruuje tożsamość cywilizacyjną Ukrainy. Bohaterowie filmu, mieszkańcy Kijowa, są kulturalni, dobrze wykształceni, prowadzący życie, jakie mogliby prowadzić w każdej innej stolicy europejskiej. Mieszkają w nowoczesnie urządzonej mieszkaniach, mają dobre maniery i ubierają się w eleganckie, modnie skrojone stroje. Sugestywne są tu zwłaszcza sceny z kijowskiej kawiarni, gdzie para głównych bohaterów żartuje przy wiedeńskiej kawie i ciastkach, czy reminiscencja z wakacji, gdzie bohaterowie ubrani na biało beztrudnie grają w tenisa. Obrazy te bardzo różnią się od stereotypowego wizerunku filmowego Ukraińca z początków XX wieku, czyli ubranego w tradycyjny strój chłopca bądź barwnego Kozaka⁵.

Bohaterowie filmu *Kruty 1918* to prawdziwi Europejczycy, co dotyczy nie tylko ich powierzchowności, ale także wyznawanych wartości i norm. Podkreślono indywidualizm postaci, które same, niezależnie, podejmują decyzje dotyczące swojej przyszłości. Dowódca oddziału tłumaczy nowym kadetom „Od tej chwili wasze życie zależy tylko od was samych, od waszych umiejętności i dyscypliny”. Co istotne, wolność decydowania o własnym losie dotyczy również kobiet. Główna bohaterka filmu, Sofia, nagabywana przez matkę, dlaczego odrzuca zaloty dobrze sytuowanego młodego oficera, odpowiada: „Mamo, zajmij się swoim fikusem, a ja sama zdecyduję, jak i z kim chcę żyć”. Zachowanie takie, trudne do wyobrażenia sobie w kijowskim „dobrym domu” tamtych czasów⁶, bardziej niż do realiów historycznych odsyła nas w stronę współczesnych wartości liberalnych, na których – według zachodniego „standardu cywilizacyjnego” – powinno być oparte nowoczesne społeczeństwo.

Europejska tożsamość cywilizacyjna wyraża się również w sposobach organizacji wspólnoty politycznej. Scena wiecu pod Soborem Sofijskim przypomina nowoczesną manifestację demokratyczną, na której przynależność polityczną wyraża się za pomocą flag, transparentów, wstążek w kolorach narodowych i symboli przypinanych do odzieży. Demokratyczne są również reguły walki politycznej. Gdy jeden z ukraińskich oficerów, rozszłoszczony bolszewicką agitacją, stwierdza: „To agenci Trockiego, zabiję ich!”, prezydent

⁵ Taki stereotypowy wizerunek odnajdujemy w kinie radzieckim, ale także w ukraińskim kinie poetyckim. Zob. Nebesio 2000, 40.

⁶ Jak zauważa ukraińska historyczka Ołesia Isajuk (2019), do rodziców zwracano się wówczas z użyciem formy grzecznościowej „wy”. Dotyczyło to również rozmów młodych ludzi odmiennych płci. Na dodatek – jak zauważa Isajuk – strój głównej bohaterki w wielu scenach był niestosowny, na przykład niedbała fryzura i brak kapelusza podczas wizyty na stacji kolejowej.

Hruszewski z dobrotliwym uśmiechem upomina go: „Kolego, tak nie wolno, z ludem nie można tak postępować, trzeba demokratycznie”.

Oglądając *Kruty 1918* nie mamy zatem żadnych wątpliwości, że Ukraińska Republika Ludowa – pierwsze w nowoczesnych czasach niezależne państwo ukraińskie – była państwem europejskim, a jej mieszkańcy Europejczykami „z krwi i kości”. Jednocześnie, jak sugeruje film, bycie Europejczykiem jest tożsame z byciem „cywilizowanym człowiekiem”, a więc osobą dobrze wykształconą i dobrze ubraną, grzeczną w stosunkach z innymi ludźmi, cechującą się dobrymi manierami. „Cywilizowane” relacje międzyludzkie dotyczą również wojska. W scenie, w której starsi koledzy dokuczają młodemu ochotnikowi, zabierając mu szalik, który ten otrzymał od ojca, od razu pojawia się dowódca, który nie pozwala na tego rodzaju zachowania.

Cywilizacyjna tożsamość Ukraińców, związana z wyborem takich wartości jak wolność, demokracja, liberalizm i godność, zostaje uwypuklona w zestawieniu ze stereotypowym wyobrażeniem Rosjanina i rosyjskich metod walki politycznej. Głównodowodzący natarciem bolszewików na stację Kruty Michaił Murawjow reprezentuje „azjatyckie barbarzyństwo”⁷. Zlecając zamachy bombowe w Kijowie, nie dba o to, że podczas nich zginą cywile. Jest bezwzględny i żądny krwi. Stwierdza: „Nie należy bać się krwi i żałować mieszkańców Kijowa, oni zasłużyli na to”. Bohater – mimo że lubi muzykę klasyczną – otacza się wulgarnym przepychem, brakuje mu dobrych manier, a jego wagon w pociągu pancernym bardziej przypomina salon domu publicznego niż kwaterę wojskowego. Murawjow, w odróżnieniu od przedstawionych w filmie Ukraińców, nie stroni od papierosów i alkoholu, a jego degenerację podkreśla uzależnienie od morfiny. Jest on infantylny i niedojrzały – w przyływie manii rzuca do walki setki żołnierzy, a po przegranej zwija się na sofie jak opuszczone dziecko.

Narkotyczny szal Murawjowa, który strzela z pistoletu i karabinu maszynowego na oślep, zostaje zestawiony z wtargnięciem pociągu pancernego na terytorium Ukrainy. Ta sugestywna scena symbolizuje brutalny najazd bolszewików, którzy bardziej przypominają dziką hordę niż wojsko cywilizowanego kraju. To odwołanie do „barbarzyństwa” czy wręcz „demoniczności” jest również widoczne w scenie, w której Murawjow odwiedza schwytanych Ukraińców czekających w piwnicy stacji kolejowej na egzekucję. Bolszewicki dowódca nastawia gramofon, zaczyna mówić o swojej wielkiej, „nadmudzkiej” misji, grozi Ukraińcom zrobieniem „nowej Wandej”, a następnie rozpoczyna szaleńczy taniec. Czerwień dominująca w tej scenie, obłąkany śmiech i ruchy,

⁷ O stereotypie „barbarzyńcy ze Wschodu” zob. więcej: Zbirański 2019.



a także pojawiające się nie wiadomo skąd świńskie łby i ogień sugerują, że mamy do czynienia z antychrystem, demonem w ludzkiej postaci. Oczywiście, to karykaturalne przedstawienie jest aluzją do tego, że bolszewizm był swoistą „antycywilizacją”, dążącą do zniszczenia całego „wolnego świata”.

Wymowna jest również scena zestawienia rosyjskiego szaleńca obłąkanego żądzą zniszczenia z niewinnym ukraińskim chłopcem rozebrany do śnieżnobiałej bielizny, który przed śmiercią śpiewa jeden z wersów ukraińskiego hymnu. Pozwala ona odczuć, że granica oddzielająca Ukraińców i Rosjan przebiega nie tylko na płaszczyźnie geograficznej, ale także na płaszczyźnie moralnej. Wybór Ukrainy nie jest zatem wyborem pomiędzy dwoma równorzędnymi porządkami aksjonormatywnymi i symbolicznymi reprezentowanymi przez europejską i euroazjatycką cywilizację, lecz manichejskim wyborem pomiędzy dobrem a złem, Europą-cywilizacją a Rosją-antywywilizacją.

Wnioski – rola kina w kształtowaniu tożsamości cywilizacyjnej

W artykule, na przykładzie analizy ukraińskiego filmu *Kruty 1918*, pokazałam, w jaki sposób krytyczna analiza dzieł filmowych może pomóc w zrozumieniu, z użyciem jakich obrazów i treści są tworzone określone wyobrażenia narodu i jego cywilizacyjnej przynależności. Podejście takie uzupełnia ujęcia, które skupiają się na analizie wykorzystania pojęcia „cywilizacja” w dyskursach politycznych, akademickich czy medialnych lub poszukują danych na temat „tożsamości cywilizacyjnej” określonych społeczeństw za pomocą ilościowych sondaży. Należy przy tym zauważyć, że w odróżnieniu od retoryki politycznej, wyrażanej między innymi w przemówieniach polityków czy w publikowanych tekstach, filmy posługują się obrazami i mają większy potencjał we wzbudzaniu emocji niż same słowa. Dlatego mogą stać się skutecznym narzędziem zaszczepiania w społeczeństwie aspiracji, wartości i ideałów związanych z przynależnością do określonej cywilizacji. Jednocześnie dyskurs cywilizacyjny zarówno w retoryce politycznej, jak i w kinie pełni podobne funkcje (O'Hagan 2008).

Po pierwsze pomaga w definiowaniu własnej wspólnoty oraz określaniu jej aspiracji i ideałów. Przedstawieni w filmie Szapariewa Ukraińcy wyglądają i zachowują się jak Europejczycy i bliskie są im europejskie wartości. Ponieważ nie jest to do końca zgodne z realiami historycznymi – co zauważyli ukraińscy specjaliści – możemy się domyślać, że film bardziej odnosi się do współczesnych aspiracji Ukraińców pragnących życia w demokratycznym,



liberalnym, dostatnim społeczeństwie. Zachód jest tu utożsamiony z „cywilizowanym życiem” w „cywilizowanym kraju”. Po drugie kreśli granicę pomiędzy „nami” a „nimi”, co pomaga uwydatnić pożądane cechy i wartości, warte podtrzymywania i pielęgnowania. W *Krutach 1918* elegancyści, wyedukowani i pełni patriotycznych ideałów młodzi Ukraińcy zostali zestawieni z brutalnym i wulgarnym Rosjaninem, któremu obce są honorowe reguły walki i który dąży do podboju za wszelką cenę. Po trzecie ten kontrast ułatwia ocenę własnej i obcych/wrogich wspólnot według standardu, jakim jest cywilizacja (Bowden 2004). Analizowany film narzuca taki osąd w sposób dosadny i niepozostawiający miejsca na inne interpretacje. Bolszewicka Rosja zostaje przedstawiona jako „antycywilizacja” kierowana przez chorych, niemoralnych szaleńców. Filmowy obraz rosyjskiego „barbarzyństwa” jest bardzo sugestywny, co może ułatwić współczesną mobilizację ukraińskiego społeczeństwa, kolejny raz zagrożonego ze strony „odwiecznego wroga” ze Wschodu.

Bibliografia

- Anastas'jewa, Olesia. 2018. „Patriotyczne kino: szczo, jak i nawiszczo?”. *Detector Media*. Dostęp: 10.02.2022. <https://detector.media/rinok/article/134829/2018-02-19-patriotyczne-kino-shcho-yak-i-navishcho/>.
- Andrijczuk, Mykoła. 2019. „Rol witeczyznianoho kinematohrafa u formuwanni nacionalnoji pamjati ukrajins'koho narodu”. *Wczeni zapysky TNU imeni W. I. Wernad'skoho. Serija: Filohohija. Socialni komunikaciji* 30 (69), 122–127.
- Bettiza, Gregorio. 2014. „Civilizational analysis in international relations: Mapping the field and advancing a ‘civilizational politics’ line of research”. *International Studies Review* 16, 1–28.
- Bohusławska, Kateryna i Olha Briuchowecka. 2020. „Ideologiczni interpelaciji suchasnych filmiw pro UNR w ukrajins'komu kulturnomu konteksti: (na pryklady striczok »Tajemnyj szchodennyk Symona Petlury« (2018) ta »Kruty 1918« (2019))”. *Naukowi zapysky Naukma. Istorija i teorija kultury* 3, 49–61.
- Boletsi, Maria. 2013. *Barbarism and Its Discontents*. Stanford: Stanford University Press.
- Boletsi, Maria, i Tyler Sage. 2018. „Introduction: subjects barbarian, monstrous, and wild”. W *Subjects Barbarian, Monstrous, and Wild: Encounters in the Arts and Contemporary Politics*, Maria Boletsi i Tyler Sage (eds.). Leiden: Brill Rodopi.
- Bowden, Brett. 2002. „Reinventing imperialism in the wake of September 11”. *Alternatives* 1 (2), 28–46.
- . 2004. „In the name of progress and peace: The ‘standard of civilization’ and the universalizing project”. *Alternatives* 29 (1), 43–68.
- Box Office Mojo. 2019. Dostęp: 10.02.2022. <https://www.boxofficemojo.com/release/rl245335041/weekend/>.
- Dabert, Dobrochna. 2014. „Kino w podróży. Sytuacja ukraińskiej kinematografii po 1991 roku”. *Studia Filmoznawcze* 35, 21–45.



- Duncombe, Constance, i Roland Bleiker. 2015. „Popular culture and political identity”. *E-International Relations*. Dostęp: 10.02.2022. <https://www.e-ir.info/2015/05/02/popular-culture-and-political-identity/>.
- Edensor, Tim. 2004. *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. Agata Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hale, Henry E. 2014. „Civilizations Reframed: Towards a theoretical upgrade for a stalled paradigm”. *Journal of Civilization Studies/Medeniyet Arařtırmaları Dergisi* 1 (1), 5–23.
- Hale, Henry E., i Marlene Laruelle. 2020. „Rethinking civilizational identity from the bottom up: A case study of Russia and a research agenda”. *Nationalities Papers* 48 (3), 585–602.
- . 2021. „A new wave of research on civilizational politics”. *Nationalities Paper* 49 (3), 1–12.
- Hall, Martin, i Patrick Thaddeus Jackson. 2008. „Introduction: Civilizations and international relations theory”. W *Civilizational Identity: The Production and Reproduction of “Civilizations” in International Relations*, Martin Hall i Patrick Thaddeus Jackson (eds.), 1–12. New York: Springer.
- Hansen, Lene. 2000. „Past as preface; civilizational politics and the ‘third’ Balkan War”. *Journal of Peace Research* 37 (3): 345–362.
- Hjort, Mette, i Scott MacKenzie (eds.). 2000. *Cinema and Nation*. London–New York: Routledge.
- Hnatiuk, Ola. 2003. *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Hrabowycz, Ihor. 2019a. „»Krutyy 2018« Oleksija Szapariewa – bezporadna kalka z rosijskoho psewdoistorycznoho kino”. *Detektor Media*. Dostęp: 6.05.2022. <https://web.archive.org/web/20200224053038/https://detector.media/kritika/article/144797/2019-02-12-kruti-2018-oleksiya-shapareva-bezporadna-kalka-z-rosiiskogo-psewdoistorichnogo-kino/>.
- . 2019b. „»Krutyy 1918« – szcze raz pro istoryczne kino”. *Ukrinform*. Dostęp: 6.05.2022. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2636719-kruti-1918-se-raz-pro-istoricne-kino.html>.
- Isajuk, Olesia. 2019. „Krutyy 1918: newpiznannia swoho”. Dostęp: 10.02.2022. https://lb.ua/culture/2019/02/24/420493_kruti_1918_nevpiznannya_svogo.html.
- Kåre, Johan Mjør, i Turoma Sanna (eds.). 2020. *Russia as Civilization: Ideological Discourses in Politics, Media and Academia*. London–New York: Routledge.
- Kaya, Ayhan, i Ayşe Tecmen. 2019. „Europe versus Islam? Right-wing populist discourse and the construction of a civilizational identity”. *The Review of Faith & International Affairs* 17 (1), 49–64.
- Kidd, Dustin. 2007. „Harry Potter and the Functions of Popular Culture”. *Journal of Popular Culture* 40 (1), 69–89.
- Kościółek, Jakub. 2014. „Kondycja postradzieckiego kina ukraińskiego”. *Przegląd Wschodnioeuropejski* 5 (2), 111–120.
- Linde, Fabian. 2016. „The civilizational turn in russian political discourse: From Pan-europeanism to civilizational distinctiveness”. *The Russian Review* 75 (4), 604–625.
- Linnyk, Demjan. 2019a. „My inwestujemy w ukrajins’ki serialy, jakymy napovnymy telebachennia – ministr kul’tury pro majbutnie wityczyznanoho kino”. *Hromadske*. Dostęp: 10.02.2022. <https://hromadske.ua/posts/mi-investuyemo-v-ukrayinski-seriali-yakimi-napovnimy-telebachennya-ministr-kulturi-pro-majbutnye-vitchiznyanogo-kino>.
- . 2019b. „Hołowa Derżkino Pyłyp Hłenko: Ukrajins’kyj hładacz perestaw spryjmaty rosijs’ke kino jak mental’no blyz’ke”. *Ukraińs’ka Prawda*. Dostęp: 10.02.2022. <https://life.prawda.com.ua/culture/2019/03/23/236119/>.



- Lubarec', Andrij. 2012. „Bij pid Krutamy w istorycznij pamjati. Jak ekspluatujet'sia mif”. *Istoryczna Prawda*. Dostęp: 10.02.2022. <https://www.istpravda.com.ua/research/2012/01/29/70470/>.
- „Mołod' L'wivszczyzny zaproszujut' na perehľad fil'mu »Kruty 1918«”. 2021. Dostęp: 10.02.2022. https://loda.gov.ua/news?news_departments=5,18,24&id=56680.
- Nebesio, Bohdan. 2000. „Questionable foundations for a national cinema: Ukrainian poetic cinema of the 1960s”. *Canadian Slavonic Papers* 42 (1-2), 35–46.
- O'Hagan, Jancita. 2004. „The power and the passion: Civilizational identity and alterity in the wake of September 11”. W *Identity and Global Politics: Empirical and Theoretical Elaborations*, Patricia M. Goff and Kevin C. Dunn (eds.). New York: Palgrave Macmillan.
- O'Hagan, Jacinta. 2008. „Discourses of civilizational identity”. W *Civilizational Identity: The Production and Reproduction of “Civilizations” in International Relations*, Martin Hall and Patrick Thaddeus Jackson (eds.). New York: Springer.
- Portnov, Andriy. 2014. „EuroMaidan: Context and meanings”. *Euxeinos* 13, 9–14.
- Presenti, Marina. 2020. *Cultural Revival and Social Transformation in Ukraine. The Role of Culture and the Arts in Supporting Post-Euromaidan Resilience*. London: Chatham House.
- Poroszenko, Petro. 2014. „Promowa Prezydenta Poroszenka pid czas ceremoniji inawhuraciji”. Dostęp: 10.02.2022. <http://web.archive.org/web/20140701084417/http://www.president.gov.ua/news/30488.html>.
- . 2015. „Wystup Prezydenta Ukrainy pid czas provedennia Marszu Nezaleznosti 24 serpnia 2015 roku, m. Kyjiw”. Dostęp: 10.02.2022. <http://web.archive.org/web/20170827131810/http://www.president.gov.ua/news/vistup-prezydenta-ukrayini-pid-chas-provedennya-marshu-nezal-35841>.
- . 2016. „Wystup Prezydenta Ukrainy pid czas Paradu Nezaleznosti”. Dostęp: 10.02.2022. <http://web.archive.org/web/20180721110438/http://www.president.gov.ua/news/vistup-prezydenta-ukrayini-pid-chas-paradu-nezalezhnosti-37949>.
- . 2017. „Wystup Prezydenta Ukrainy pid czas 53-ji Miunchens'koji konferenciji z pytan' bezpeky”. Dostęp: 10.02.2022. <https://www.eurointegration.com.ua/articles/2018/02/17/7077658/>.
- Richards, Jeffrey. 1997. *Films and British National Identity. From Dickens to Dad's Army*. Manchester: Manchester University Press.
- Rivera, Sharon, i William Zimmerman. 2019. „Introduction: New Directions in Survey Research on Russian Elites”. *Post-Soviet Affairs* 35 (5–6), 359–364.
- Rukkas, Andrij. 2019. „»Kruty 1918«. De zakinczujet'sia istorija j poczynajet'sia vyhadka?”. *Istoryczna Prawda*. Dostęp: 10.02.2022. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/02/21/153681/>.
- Stryjek, Tomasz. 2020. „Ukraine between the EU and Russia since 1991: Does it have to be a battlefield of memories?”. W *The Burden of the Past. History, Memory, and Identity in Contemporary Ukraine*, Małgorzata Głowacka-Grajper, and Anna Wylegała (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- Tsygankov, Andrei P. 2003. „The irony of Western ideas in a multicultural world: Russians' intellectual engagement with the 'end of history' and 'clash of civilizations.’” *International Studies Review* 5 (1), 53–76.



- UINP. „Mif pro »300 spartanciw – herojiw Krut«, jakych Central’na Rada »kynula na ubij«”. Dostęp: 10.02.2022. <https://uinp.gov.ua/informaciyni-materialy/antymif/mif-pro-300-spartanciv-geroyiv-krut-yakyh-centralna-rada-kynula-na-ubiy>.
- Yekelchyk, Serhy. 2015. *The Conflict in Ukraine: What Everyone Needs to Know*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Gorp, Jasmijn. 2011. „Inverting film policy: film as nation builder in post-Soviet Russia, 1991–2005”. *Media, Culture & Society* 33 (2), 243–258.
- „W Ukraini zapustyli wyrobnyctwo istorycznoji kinodramy *Kruty 1918*. *Zachyst*”. 2017. *UkrInform*. Dostęp: 10.02.2022. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2197997-v-ukraini-zapustili-virobnictvo-istoricnoi-kinodrami-kruti-1918-zahist.html>.
- Zakon Ukrainy. 2019. „Pro wnesennia zmin do Konstytuciji Ukrainy (szczodo stratehicznoho kursu derżawy na nabuttia pownowprawnoho czenstwa Ukrainy w Jewropejs’komu Sojuzi ta w Orhanizaciji Piwnicznoatlantycznoho dohoworu”. Dostęp: 10.02.2022. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2680-19#Text>.
- Zbirański, Aleksander. 2019. „Barbarzyńca ze Wschodu. Od stereotypu do mitologizacji Rosjan”. *Nowa Polityka Wschodnia* 20 (1), 107–119.



Cinema as a Tool for Constructing Civilizational Identity on the Example of the Ukrainian Film *Kruty 1918* (2019)

Abstract

The article, inspired by the “new wave” of civilizational studies, focuses on a sphere that usually remains outside the mainstream of civilizational research: cinema. The main aim of the article is to show that the analysis of film works can be a valuable source of knowledge about the civilizational identity promoted by the political and cultural elite. This complements approaches that focus on ways to use the term “civilization” in political, academic, or media discourses, or to look for data on the “civilizational identity” of specific societies through quantitative surveys. The case analyzed in the article is the historical film *Kruty 1918*, generously financed by the Ukrainian state, which was released in January 2019. The studies focused on how the film expresses the “European choice” of Ukraine and how it creates specific images of the Ukrainian nation and its civilizational affiliation.

KEYWORDS: *civilizational identity, civilizational discourse, cinema, Ukraine*

ELŻBIETA OLZACKA, graduated from the Jagiellonian University in Kraków: MA in Sociology and Russian Studies; Ph.D. in Sociology. Adjunct in the Centre for Comparative Studies of Civilisations, Jagiellonian University. Her current research includes the dynamics of Ukrainian national identity construction in the context of the Russian-Ukrainian conflict.

