

Tomasz Adamski

ORCID: 0000-0002-4702-5665

Uniwersytet w Białymstoku

Krajobraz Donbasu i jego znaczenia w filmie *Atlantyda* Walentyna Wasjanowicza

Słowa kluczowe: film, Donbas, Ukraina, estetyka negatywna, krajobraz

Keywords: film, Donbas, Ukraine, negative aesthetics, landscape

Reżyserem filmu *Atlantyda* (*Atlatis*, 2019) jest Walentyn Wasjanowicz, znany również jako operator wybitnego dzieła Mirosława Słaboszpyckiego *Plemię* (2014), ale też reżyser *Odbicia*, które miało swoją premierę w 2021 roku. W odniesieniu do wszystkich swoich produkcji reżyser podkreśla, że jego proces twórczy zawsze zaczyna się od krajobrazu. W jednym z wywiadów przyznaje: „Moja metoda polega na tym, że głównie zaczynam od obrazu. Co to jest obraz? Obraz to miejsce, tekstura. Im bardziej niezwykle miejsce, tym więcej w nim tekstury i tym silniejsza energia. Używam długich ujęć i tutaj bardzo ważna jest faktura, która wysyła impuls, tworzy nastrój. Dlatego zawsze zaczynam od lokalizacji. Po prostu przyjeżdżam na miejsce i jeśli mi się ono podoba, to dopasowuję do niego scenę. Zawsze” (Shevchuk, 2021).

Powyższy wywiad pokazuje, że już u samych źródeł twórczości Wasjanowicza leży duża wrażliwość na krajobraz, lokalizację, miejsce, co szczególnie widać w przypadku filmu *Atlantyda*. Inspiracją do powstania tego dzieła była wizyta reżysera w Donbasie, w okolicach Mariupola, leżącego nad Morzem Azowskim, Zatoką Taganroską, u ujścia Kalmiusu, gdzie trwał (i trwa nadal) regularny konflikt rosyjsko-ukraiński i gdzie w wyniku wojny doszło do wielu ludzkich tragedii, ale też zniszczenia środowiska.

W *Atlantydzie* Wasjanowicz nie tylko decydował o miejscu akcji, ale był też autorem zdjęć, producentem, reżyserem, montażystą i scenarzystą. W kontekście tego artykułu należy wspomnieć również o charakterystycznej formie, jaką nadaje swoim filmom. Rzadko przemieszcza kamerę, stosuje długie ujęcia z dużą głębią ostrości, szerokie plany oraz ograniczoną liczbę montażowych cięć. Analizowany film liczy sobie zaledwie dwadzieścia osiem ujęć, przy stu trzech minutach trwania, czyli średnio po trzy i pół minuty na jedno filmowe ujęcie. Ponadto reżyser raczej skupia się na przestrzeni w obrębie kadru niż na twarzach bohaterów, te rzadko filmuje w bliskich planach. Zauważyć

to można już w pierwszym ujęciu, gdy w szerokim planie dwóch mężczyzn strzela do ustawionych przed nimi metalowych figur. Bardzo wyraźnie widzimy ich otoczenie, skały, kamienie, pokrywający wszystko śnieg, ale nie dostrzegamy ich twarzy. Taki zabieg utrudnia widzom utożsamienie się z bohaterami, eksponuje za to znaczenie krajobrazu. Dlatego, w przypadku tej produkcji, możemy mówić o topograficznym rodzaju odbioru. Jak bowiem zauważa Ilona Copik: „Predestynowane do zastosowania tego rodzaju podejścia w pierwszym rzędzie będą dzieła, w których plener filmowy nie stanowi jedynie koniecznego miejsca akcji, konwencjonalnej scenografii, ale »znaczy« – jest równoprawnym aktorem, dzięki któremu kontekst geograficzny ma w filmie szansę dojść do pełni głosu” (Copik, 2017, s. 6).

Akcja filmu rozgrywa się w 2025 roku, czyli, według scenariusza, pięć lat po zakończonej wojnie rosyjsko-ukraińskiej. Głównym bohaterem jest Siergiej, były ukraiński żołnierz zmagający się z syndromem PTSD¹. Poznajemy go w momencie, gdy pracuje w hucie stali, w której jego przyjaciel popełnia samobójstwo, skacząc do kadzi wypełnionej rozgrzaną substancją. W wyniku tego wypadku huta zostaje zamknięta, a Siergiej zaczyna zajmować się dostarczaniem wody ukraińskim żołnierzom. W trakcie jednej z takich wypraw spotyka Katię, wolontariuszkę organizacji Czarny Tulipan. Dziewczyna wydobywa ciała z terenów objętych wojną, by pochować je z należnym im szacunkiem. Z czasem Siergiej decyduje się do niej dołączyć i razem przemierzają ciężarówką postapokaliptyczny krajobraz, który staje się bohaterem filmu na równi z ludzkimi postaciami.

Zdjęcia do tej produkcji powstawały w pobliżu Mariupola w Donbasie, w autentycznych lokalizacjach. Reżyser zdecydował się również na zatrudnienie mieszkańców okolic Mariupola, posiadających wojenne doświadczenia, podobnie jak odgrywane przez nich filmowe postacie. W ten sposób krajobraz filmowy pokrył się z rzeczywistym, a stworzeni przez Wasjanowicza fikcyjni bohaterowie otrzymali ciała, gesty i twarze ludzi zamieszkujących teren akcji filmu.

Donbas to po Kijowie drugi co do gęstości zaludnienia region Ukrainy, bogaty w złoża węgla kamiennego (koksowego i antracytu), rtęci i soli kamiennej. Obwód doniecki jest też najbardziej zurbanizowany w całej Ukrainie (dziewięćdziesiąt procent ludności mieszka w miastach). Charakterystyczny jest również jego nieco księżycowy krajobraz – pośród płaskiego stepu widnieją, niczym egipskie piramidy, stożkowe hałdy, terykony. Donbas to też najbardziej zanieczyszczony teren Ukrainy (Łoza, 2022, s. 266). Znajduje to również swoje odzwierciedlenie w filmie *Atlantyda*. W okolicach Mariupola położone są dwa duże kombinaty metalurgiczne: Mariupolski Kombinat Metalurgiczny imienia Illicza oraz Azowstal. Właśnie te budowle związane z przemysłem stanowiły dla opisywanej przestrzeni swoiste „centrum świata”, do czego nawiążę pod koniec tego artykułu.

Taka lokalizacja miejsca akcji przekłada się na pojawiający się w filmie krajobraz. Jest on zniszczony nie tylko przez przemysł, który przestał istnieć (scena zamknięcia fabryki) i po którym została cała masa rdzewiejących, rozpadających się budowli, ale też przez wojnę. W jej wyniku część terenu została

¹ PTSD (Post-Traumatic-Stress-Disorder – zespół stresu pourazowego).

zaminowana, wody gruntowe zatrute, a pola usłane rozkładającymi się ciałami żołnierzy. Człowiek tak długo wykorzystywał zasoby naturalne tej ziemi i tak długo o nią walczył, że uczynił to miejsce niezamieszkałym. Na kształt krajobrazu mają wpływ nie tylko czynniki przemysłowe i wojenne, jego niekorzystny obraz intensyfikują także czynniki ekologiczne i estetyczne. Ludzie żyjący w tym miejscu są bowiem nieustannie narażeni na zagrożenie związane z zanieczyszczeniem terenu, a ich pole perceptualne jest zdominowane negatywnymi doświadczeniami. Ich wrażliwość jest stale znieważana, nadużywana, a nawet niszczone przez estetyczne negatywności. Arnold Berleant zauważa, że mogą one przybierać charakter zarówno estetyczny, jak i moralny (Berleant, 2010, s. 10). Takie środowisko będzie zatem wpływało nie tylko bezpośrednio na ciało, ale też na umysł i rzutowało na sposób postępowania ludzi żyjących w obrębie nadmiaru negatywności. Negatywne doświadczenie krajobrazu oddziałuje na dwa sposoby, ponieważ: „Zniszczony krajobraz może (...) stanowić wyznacznik tego, co jest dobre lub złe dla ludzi i świata i dzięki temu pomóc w szukaniu kierunku dla lepszego kształtowania rzeczywistości” (Saito, 2010, s. 83).

Poraniony krajobraz Donbasu

Istotne w kontekście tych rozważań będzie rozróżnienie krajobrazu na widok – jako tło ludzkich działań oraz okolicę – jako przestrzeń, w której ludzie owe działania podejmują. Takie podejście do krajobrazu nawiązuje do propozycji Berleanta. Wprowadza on podział na krajobraz panoramiczny, wpisujący się w tradycyjne rozumienie krajobrazu, i krajobraz uczestniczący, oczekujący współdziałania w przestrzeni przebiegających w jego ramach procesów (Frydryczak, 2015, s. 179).

Beata Frydryczak wiąże krajobraz z określoną estetyczną postawą wobec przyrody, a szerzej – świata zewnętrznego. Jego postrzeganie nie kończy się na doświadczeniu wizualnym, ale również obejmuje zmysłowe obcowanie z nim (Frydryczak, 2015, s. 178). Przez większość filmu rzeczywiście obserwujemy, jak główny bohater nawiązuje zmysłowy kontakt z otaczającym go krajobrazem. W takim wypadku mamy do czynienia z krajobrazem uczestniczącym – okolicą, jednak z czasem ten kontakt zaczyna opierać się jedynie na doświadczeniu wizualnym. Wówczas krajobraz uczestniczący przekształca się w krajobraz panoramiczny, czyli widok. W pewnym momencie Siergiej ucieka od otaczającego go krajobrazu (który symbolizuje również jego zniszczoną psychikę), by przejść przemianę i spojrzeć na krajobraz, a przez to na siebie samego, z dystansu.

Na początku filmu główny bohater postrzega krajobraz jako okolicę i dlatego podlega on ciągłym zmianom. Jest rozkopywany, rozrywany minami, rozjeżdżany przez ciężarówki, zalewany surówką z huty stali, poprzecinany fabrykami lub budynkami w stanie rozkładu. Percepcja Siergieja pokrywa się z topografią krajobrazu filmowego, dla której kluczowe jest przekonanie o jego procesualnej naturze. Krajobraz w takim ujęciu nie tyle „jest”, co „staje się” w toku ludzkich

działań, stanowiąc rodzaj otwarcia na miejsce. Poza tym główny bohater do momentu przemiany (kąpiel w łyżce koparki) aktywnie uczestniczy w krajobrazie, nie dostrzega go, ponieważ go użytkuje. Przemierza go ciężarówką, wykopuje ziemię, jest w ciągłym ruchu. Istotne staje się dla niego zatem doświadczenie topograficzne. Prowadzi ono przez wielość wyłaniających się zmysłowych krajobrazów. Siergiej jest wędrowcem (Frydryczak, 2015, s. 182–183), ponieważ bycie w drodze to sposób odczuwania okolicy, nadawania jej sensów i znaczeń (Frydryczak, 2015, s. 187). Najlepiej ilustruje to scena z trzydziestej siódmej minuty filmu, kręcona po raz pierwszy za pomocą ruchomej kamery, umiejscowionej na ciężarówce, za plecami kierowcy. Przez dłuższy czas z takiej właśnie perspektywy widz obserwuje błotnistą, rozjeżdżoną, częściowo pokrytą śniegiem drogę. Ta pusta droga nie symbolizuje wyłącznie postapokaliptycznego przemieszczenia, ale w tym przypadku oznacza również drogę do nowej i bezpiecznej przyszłości. Specyficzna jazda kamery trwa do chwili, gdy w kadrze pojawia się zepsuta ciężarówka, obok której stoi kobieta. Moment spotkania odmienia życie Siergieja. Podkreśla to pojawiający się po raz pierwszy ruch kamery, ale też krajobraz – również po raz pierwszy widoczne są w nim drzewa. Bez liści, małe, słabe i zmarznięte, ale stają się symbolem nadziei i tego, że coś w życiu Siergieja może się zmienić.

Frydryczak zauważa, że krajobraz jako doświadczenie topograficzne „staje się medium, przez które doświadczamy i organizujemy świat” (Frydryczak, 2013, s. 232). W tym kontekście należy zwrócić uwagę, że przez większość filmu obserwujemy puste, postindustrialne, zniszczone, opuszczone przestrzenie. Doświadczenie obcowania z tą rzeczywistością koresponduje z nieprzepracowaną wojenną traumą głównego bohatera. Jego psychika jest tak samo poraniona jak krajobraz Donbasu. Takie zespolenie krajobrazu i psychiki wydaje się najlepszym sposobem, by za pomocą środków wizualnych opowiedzieć o traumie (Tabaszewska, 2011, s. 15)². Jak bowiem zauważa Justyna Tabaszewska: „Tylko poprzez zastosowanie odpowiednich środków artystycznego wyrazu można utrwalić w dziele sztuki bezpośredniość oddziaływania traumy” (Tabaszewska, 2011, s. 14). Autorka zgadza się z Jill Bennet, która twierdzi, że nie da się wyrazić traumy za pomocą narracji, ale da się to zrobić za pomocą sztuk wizualnych (Tabaszewska, 2011, s. 14), czyli właśnie m.in. obrazów filmowych, a w tym przypadku pustego, zniszczonego, postindustrialno-wojennego krajobrazu.

² Pojęcie to rozumiem jako: wyrażenie odbiorcy z określonego schematu myślowego, wywołanie szoku, który pozwoli na zupełnie odmienne spojrzenie na określony problem, o tyle z drugiej strony podmiot dotknięty za pośrednictwem traumy nie tylko jest szczególnie czuły na to, co na niego oddziałuje, ale także zostaje wprowadzony w pewien specyficzny stan emocjonalno-intelektualny. Tekst dostępny na stronie: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/50117/tabaszewska_trauma_kategoria_estetyczna_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y [05.09.2023].

Estetyka negatywna

Z wykreowaną w filmie wizją donbaskiego krajobrazu koresponduje pojęcie estetyki negatywnej zaproponowane przez Berleanta. Objawia się ona wtedy, gdy sytuacja estetyczna posiada zdecydowanie negatywny charakter, przeważający nad pozytywnym (Berleant, 2010, s. 157). Doprecyzowując to pojęcie, Berleant zauważa, że gdy: „(...) wydarzenie estetyczne jest odrażające lub bolesne, bądź też wywołuje skutki, które są zgubne lub szkodliwe, wtedy rozumienie estetyczności każe nam uznać jego negatywność” (Berleant, 2010, s. 158). Może to być wysoki poziom dźwięku lub hałasu, nieświeże powietrze, nadmierna stymulacja wzrokowa oraz zatłoczenie, wszystkie te czynniki są szkodliwe zarówno estetycznie, jak i fizycznie (Berleant, 2010, s. 162–163). W podobnym tonie wypowiada się James Hillman, komentując swoją książkę zatytułowaną: *A Terrible Love of War*: „Jesteśmy zafascynowani subtelnym terrorem, inaczej nie oglądalibyśmy wojen w telewizji. Nigdy nie widziałem takiego piękna jak wybuch bomby, wybuch samolotu. Nikt nie chce tego słuchać, ale to fakt (...)” (Bartoś, 2021, s. 18)³. Tę fascynację negatywnym aspektem sytuacji szczególnie wyraźnie widać podczas sceny identyfikacji zwłok. Lekarze przez długi czas, bardzo szczegółowo, opisują leżące na łóżku, rozkładające się zwłoki, skrupulatnie nazywając poszczególne ich części. Główny bohater filmu ma również cały czas do czynienia nie tylko z wyniszczającym krajobrazem, ale też z różnymi formami zatrucia środowiska, jak zanieczyszczona woda, powietrze czy swąd wykopanych, rozkładających się ciał. Poprzez kontakt z tymi zjawiskami szkody poczynione psychiczne, percepcji czy zdrowiu mogą być głębokie oraz trwałe. Jak zauważa Mara Miller: „Negatywne estetycznie tło stanowi nie tylko scenę dla rozgrywającej się akcji, lecz także odnosi się do – lub raczej określa myśli – bohaterów” (Miller, 2010, s. 91).

Wraz z rosnącą w ostatnich latach popularnością filmów postapokaliptycznych kino nie tylko sprawiło, że zdewastowany krajobraz stał się powszechnym widokiem i powracającą reprezentacją kulturową, ale także ustanowiło nową fascynację estetyką zniszczenia. Jednocześnie dzięki filmowym wizjom możemy się przekonać, czego boją się ludzie w obliczu apokalipsy. W przypadku omawianego filmu będzie to przede wszystkim strach przed zniszczeniem natury, a jego wizualną egzemplifikacją stanie się ulegający degradacji krajobraz (Storm, 2014).

Depresja i postindustrialno-powojenny krajobraz

Siergiej od początku filmu walczy z syndromem PTSD. W jednej ze scen rozgrywających się w opuszczonym, obskurnym mieszkaniu widzimy, jak bohater przykłada sobie do uda rozpalone żelazko i boleśnie rani swoje ciało. W tym momencie nie wie jeszcze, co ze sobą zrobić, co jest źródłem jego depresji, dlatego

³ *Love and War*, James Hillman (fragment filmu dokumentalnego *The Mystery of Love*, PBS, 2006), film dostępny w serwisie youtube.com. Cytat za: T. Bartoś (2021), *Upadek niemożliwy. Eseje filozoficzne*, Kraków: Wydawnictwo Pasaże, s. 18.

dąży do autodestrukcji. Staje się jednocześnie katem i ofiarą, co jest cechą osób w stanie depresji (Han, 2022, s. 31).

Siergiej, by dalej żyć, musi stać się na nowo sobą i zacząć sam o sobie decydować. Przed zamknięciem fabryki i śmiercią przyjaciela był częścią wspólnoty, która kierowała jego życiem, mówiła mu, co ma robić. W wojsku musiał wykonywać rozkazy, praca w fabryce organizowała mu dzień, a przyjaciel – wolny czas. Był członkiem społeczności określanej przez Michela Foucaulta społeczeństwem dyscyplinarnym (Foucault, 1999). Po zamknięciu fabryki, opuszczeniu wojska i śmierci przyjaciela Siergiej przeżywa załamanie i popada w stan depresji, musi bowiem na nowo sam siebie określić. Jak zauważa przywoływany już Byung-Chul Han: „Depresję wywołuje rzekomo społeczny imperatyw zmuszający do posiadania siebie. Depresja to zatem patologiczny, typowy dla człowieka późnej nowoczesności, objaw niepowodzenia w stawaniu się samym sobą” (Han, 2022, s. 30). Ten sam autor pisze również, że do depresji prowadzi niedostatek więzi społecznych (Han, 2022, s. 30). To dlatego, by wyjść z tego stanu, Siergiej zaczyna najpierw dostarczać wodę innym żołnierzom, a potem podejmuje współpracę z organizacją Czarny Tulipan zajmującą się wydobywaniem z ziemi ciał ofiar wojny.

Także sam Siergiej jest żywą ofiarą wojny – tej zewnętrznej, ale też tej, która toczy się w jego umyśle. Metaforą wewnętrznej wojny jest otaczający go krajobraz, będący w stanie rozkładu. Jego stała obecność (nawet niezauważalna) wywiera niszczący wpływ na psychikę bohatera. Berleant o tym zjawisku pisze tak: „(...) to, co estetycznie negatywne często wymyka się niezauważone i unika krytycznego osądu, przyjmując postać nieokreślonego dyskomfortu. Dyskomfort ten (...) może częściowo wynikać z dyskretnej obecności negatywności lub też z braku naszej zdolności do rozpoznania, że negatywność estetyczna faktycznie jest obecna” (Berleant, 2010, s. 160). Stan ten można rozpoznać nie tylko za pośrednictwem negatywnych uczuć, bądź wrażeń z nimi związanych, ale też przez negatywne skutki (Miller, 2010, s. 101), które odciskają swoje piętno na zachowaniu Siergieja. Obserwujemy je w scenach, gdy agresywnie atakuje swojego przyjaciela, zaraz na początku filmu, gdy okalecza siebie żelazkiem czy strzela do metalowych figur. Tego rodzaju zachowania rodzą się m.in. w wyniku ciągłego kontaktu ze zniszczonym, zdegradowanym krajobrazem. Co więcej znajduje się on w stanie przejściowym, gdzieś między zimą a wiosną, czego symbolem jest wszechobecne błoto. Yuriko Saito pisze, że: „Ludzie, którzy żyją w chaosie brzydkiej architektury i brzydocie przedmiotów codziennego użytku, podlegają nieludzkim zasadom relacji społecznych. Żyją w smutnym poczuciu, że nikogo nie obchodzą warunki ich życia. Szybko ulegają demoralizacji, nabierając przekonania, że mogą wykazywać się obojętnością i brakiem wrażliwości w stosunku do innych, gdyż i tak nic to nie zmieni. Podejście takie nie sprzyja kształceniu wrażliwości moralnej i poszanowaniu innych” (Saito, 2010, s. 83).

Efekty oddziaływania przemysłu i wojny na krajobraz reżyser pokazuje w następujących po sobie dwóch ujęciach. W scenie, gdy wielkie samochody ciężarowe (związane z przemysłem), pojawiające się w pierwszym ujęciu, są zastąpione w kolejnym kadrze przez równie ogromne czołgi, pojazdy te jeszcze

głębiej „wgryzają się” w błotniste podłoże. Zniszczenia krajobrazu powodują, że w jego przedstawianiu dominuje szarość, barwy wyjałowionej gleby, spalonej trawy, ale także księżycowa, opuszczona, kamienna przestrzeń, pozbawiona jakichkolwiek śladów zieleni. Takie przedstawienia krajobrazu intensyfikują jego recepcję i nasuwają skojarzenia z zoną Andrieja Tarkowskiego, którą widzimy w filmie *Stalker* (1979), ze zdjęciami z Prypeci⁴ po wybuchu elektrowni jądrowej w Czarnobyli (1986) lub z grą *Fallout*.

Wszystko zaczyna się i kończy na krajobrazie

Ważna rola krajobrazu w filmie *Atlantyda* jest podkreślona również przez fakt, że jego obraz bardzo często otwiera lub zamyka poszczególne sceny w filmie. Taki zabieg widzimy już w pierwszym ujęciu – po krótkim *intro* nakręconym kamerą termowizyjną pojawia się tytuł filmu, a po nim, przed oczami widza, ukazuje się szeroki kadr z ziemią i skałami pokrytymi śniegiem. Przez dłuższą chwilę wpatrujemy się w ten nieprzyjazny krajobraz i dopiero po pewnym czasie słyszymy pozadiegetyczny dźwięk nadjeżdżającej ciężarówki, która wylania się z lewej strony kadru. Dopiero od tego momentu kadr zasiedlają postacie będące nośnikami akcji. Podobny zabieg widzimy w filmie kilka razy, m.in. w scenie, w której Siergiej ratuje z płonącego samochodu uwięzioną w nim kobietę. Po tym jak samochód z Siergiejem i ranną kobietą opuszcza miejsce akcji, statyczna kamera „przygląda się” jeszcze przez dłuższy moment pustej przestrzeni. W ten sposób Wasjanowicz pokazuje, że miejsce akcji – w tym przypadku postindustrialny krajobraz – jest równie ważne, co losy bohaterów filmu i nawet bez ich obecności niesie ze sobą określone znaczenia.

Takie filmowe wizerunki pustki mają długą, kinematograficzną tradycję. Można wymienić w tym kontekście film *noir*, którego akcja w dużej mierze rozgrywała się w pustych lub opuszczonych przestrzeniach miejskich, jak np. zniszczony, powojenny Wiedeń w *Trzecim człowieku* w reżyserii Carol Reed (1949). Puste krajobrazy są też często kontemplowane przez bohaterów filmu *Atlantyda*. Patrzą na nie w ciszy i zamyśleniu, co obserwujemy choćby w ostatniej scenie. Ma się wrażenie, że taki postapokaliptyczny krajobraz może być reminiscencją minionego świata. Huta oglądana przez Siergieja i Katię w ostatnim ujęciu jest już tylko martwym budynkiem, tak jak martwe są ciała żołnierzy wykopywane z ziemi przez organizację Czarny Tulipan. Ta scena również ma miejsce w pustej, niewyróżniającej się niczym przestrzeni krajobrazu, w obrębie której udaje się dostrzec „obecność drobnych, punktowych, niewyróżnionych, niespecyficznych, trudniejszych do zidentyfikowania i konceptualizowania miejsc ludobójstwa i czystek etnicznych (Sendyka, 2014, s. 66). Lokalizacja tego rodzaju miejsc jest często niejasna (np. rów, las, polana, prowincja) i dopiero ludzie przez swoje działania

⁴ Niegdyś pięćdziesięciotysięczne miasto, powstałe w 1970 roku na potrzeby pracowników elektrowni i ich rodzin. Żyłó szesnaście lat. Miasto leżące w cieniu elektrowni, zaledwie trzy kilometry drogą, było najbliższe skażeniu i przyjęło największą dawkę, najtragiczniejszą w skutkach.

i ingerencję w krajobraz nadają tym miejscom jakieś charakterystyczne cechy (wykopane doły, góry usypane z ziemi, miejsca pamięci, cmentarze).

Ucieczka od krajobrazu

W scenie ekshumacji zwłok Siergiej, nieprzyzwyczajony do odoru towarzyszącego rozkładającym się ciałom, zaczyna wymiotować i to jest pierwszy znak jego oczyszczenia i przemiany, która ma nastąpić. Po tej scenie pojawia się bowiem jeden z najbardziej symbolicznych, ale też atrakcyjnych wizualnie obrazów. Najpierw obserwujemy, ukazany przez statyczną kamerę, skalisty krajobraz z umieszczoną na samym środku kadru ogromną łyżką koparki. Następnie z lewej strony nadjeżdża cysterna i wysiada z niej Siergiej. Za pomocą długiego, gumowego węża wlewa wodę do łyżki, rozpala pod nią ogień i zaczyna się kąpać, zanurzając się cały pod taflą. Zmiana porządku przestrzennego, w którym miejsca i przedmioty zyskują nowe znaczenia, jest zabiegiem często stosowanym w filmach postapokaliptycznych. W tym przypadku łyżka koparki zaczyna pełnić funkcję wanny.

Jest to scena o emblematycznej wymowie. Po pierwsze, następuje symboliczne obmycie bohatera, czyli zerwanie z przeszłością i ustanowienie nowego początku. Po drugie, pod koniec tej sceny Siergiej cały zanurza się w wodzie i nie widzimy już jego wynurzenia⁵. Tak jakby uciekał od otaczającego go nieprzyjaznego krajobrazu, jakby chciał się przed nim skryć. Ta obcość krajobrazu jest podkreślona również przez sam sposób komponowania ujęcia. Cały kadr obejmuje skały lub kamienie, nie widać w jego obrębie żadnego fragmentu nieba, czy jakichkolwiek śladów natury. Taki rodzaj „ucieczki” od krajobrazu obserwujemy potem jeszcze dwukrotnie. Wówczas gdy Siergiej przygląda się temu, jak żołnierze stawiają ogromny mur odgradzający go od znajdującego się przed nim widoku, oraz w jednej z ostatnich scen filmu, gdy w czasie deszczu, na środku błotnistej drogi, Siergiejowi i Katii psuje się samochód. Oboje czekają na pomoc zamknięci w kabinie kierowcy i przez dłuższy moment patrzą na padający, ulewny deszcz.

Opuszczona huta jako *axis mundi*

W ostatniej scenie widzimy, jak Siergiej i Katia stoją na dachu bloku, a przed nimi rozpościera się ogromna budowla huty stali. Stanowi ona dominujący element obrazu. Ujęcie zarejestrowane jest obiektywem długoogniskowym i taki zabieg formalny sprawia, że obie postacie zdają się „wklejone” w znajdującą się przed

⁵ Woda w tym filmie niesie ze sobą również inne znaczenia i jest związana z przemianą głównego bohatera. Podczas pracy w hucie Siergiej miał do czynienia z żywiołem ognia, utożsamiały go gorące piece, rozgrzana stal i dymiące kominy huty. Po porzuceniu pracy w hucie bohater wiąże się z żywiołem wody, którą rozwozi ukraińskim żołnierzom, co symbolizuje oczyszczenie i przemianę Siergieja.

nimi budowlę, jakby stanowiły część przemysłowego krajobrazu. Pokrywa się to z opinią Frydryczak, która zauważa, że: „Krajobraz jest częścią nas, tak jak my stajemy się częścią niego” (Frydryczak, 2015, s. 188). Oboje patrzą na relikw minionego czasu, związany z latami świetności Donbasu, ale jednocześnie zdają sobie sprawę, że jeszcze nie pojawiło się w tym miejscu nic nowego. Jest za wcześnie. Przeszłość nadal trwa w teraźniejszości i nie zrobiła miejsca przyszłości. Jak zauważa Robert Harbison: „Nie ma w architekturze drugiego tak wielkiego rozziw, jak między wstrętem dla działającej fabryki a fascynacji jej skorupą. Coś z tej gwałtowności, którą fabryka przedtem w sobie zawierała, teraz skieruje się przeciwko niej; gigant z agresora zmienił się w ofiarę i teraz zyskuje nasze ciepłe uczucia” (Harbison, 1999, s. 130). Huta, na którą patrzy Siergiej, łączy w sobie przeszłość i przyszłość. To, kim on był, i to, kim się staje.

Anna Storm, autorka książki *Post-industrial Landscape Scars* (Storm, 2014), nazywa postindustrialne pozostałości architektoniczne bliźniami i zauważa, że nie tylko odgrywają one rolę medium opowiadającego o przeszłości, ale mają też potencjał uzdrawiający (Valls Oyarzun i in., 2020, s. 3). Obecność w tkance miejskiej takich budowli wysuwa na pierwszy plan trudną przeszłość miejsc, a wówczas można ją sobie uświadomić i się z nią zmierzyć. Co ważne, związany z tym proces uzdrowienia jest możliwy, jeśli zajdzie nie w biologicznym, a w społecznym, kulturalnym czy politycznym kontekście. Siergiej właśnie w taki sposób przepracował swoją powojenną traumę, dołączając do grupy innych ludzi (organizacja Czarny Tulipan). Tylko dzięki temu mógł zbliznić „ropiejącą ranę”, o czym przypomina mu opuszczona skorupa budynku huty. Jej strzeliste kominysy odsyłają też do pojęcia *axis mundi*, czyli idei środka świata, osi, na której następuje zatrzymanie czasu, przez co możliwy jest kontakt zarówno z przeszłością, jak i przyszłością. Wydaje się, że taką właśnie rolę odgrywała huta w regionie Donbasu. Była rodzajem centrum, miejscem „świętym”, tu zaczynano budowę nowego świata. To bowiem przemysł powodował, że do Doniecka ściągali całe rzesze ludzi, którzy teraz chcą go opuścić, ponieważ stał się dla nich niezamieszkały. Siergiej jednak odrzuca możliwość ucieczki i w pewnym momencie zwraca się do Katii słowami: „To jest rezerwat dla takich jak my”. W przypadku większości ekokrytycznych filmów postapokaliptycznych ich bohaterowie również odrzucają możliwość ucieczki i często powracają do miejsc, z których się wywodzili (Valls Oyarzun i in., 2020, s. 181), tak jak Siergiej powraca do huty, co możemy odczytać jako rodzaj topofilii. Na początku filmu główny bohater został przedstawiony w takim samym ujęciu, stojąc w tym samym miejscu. Był jednak sam. Wtedy huta jeszcze działała, a nad jej dachem kłębił się siwy dym. Teraz Siergiej patrzy na martwe kikuty kominów, ale przebywa w towarzystwie Katii. Z zewnątrz jest to ta sama huta i ten sam Siergiej, jednak bohater uległ wewnętrznej przemianie.

W tej scenie widzimy również, jak Siergiej świadomie kontempluje krajobraz, a nie uczestniczy w nim, przekształcając go czy zamieszkując. Przepracował swoją traumę, dokonał symbolicznego pochówku zwłok w ziemi, obmycia ciała i wyzwolił się od nieprzyjemnego krajobrazu. W ten sposób po raz pierwszy zmienia swój status obecności w świecie. Z uczestnika wydarzeń przeobraża się

w widza, z tubylca – w turystę, otrzymując tym samym możliwość spojrzenia z zewnątrz na otaczający go krajobraz, a ten przestaje być dla Siergieja okolicą i staje się widokiem. Taka percepcja krajobrazu, jako scenerii, możliwa jest tylko dla tych, którzy nie odgrywają już w nim żadnej aktywnej roli. Nie można bowiem dostrzec piękna przyrody, gdy się ją użytkuje, nie można odczuć jej zmysłowych wartości, gdy chce się nad nią zapanować (Frydryczak, 2015, s. 180). Dlatego Siergiej zawiesza swoje działanie i po prostu kontemplanuje wyłaniający się przed nim obraz.

Podobny proces przekształcił industrialne miejsce w postindustrialny krajobraz. Krajobraz ten jest definiowany przez spojrzenie turysty na podstawie jego wizualnego doświadczenia – widoku porzuconego miejsca, odradzającej się roślinności czy koloru rdzy (Storm, 2014, s. 23–24). Niszczący budynek huty wkrótce także się zmieni, przyroda bowiem nie znosi próżni, porzucony obiekt zarosnie. Z chwilą gdy zakład przemysłowy zostaje opuszczony, natura przejmuje nad nim władzę i pokrywa go ustawicznie drzewami, krzewami, lasem. Taki obszar jest uznawany przez botaników i ekologów za siedlisko bardzo bogate gatunkowo (Valls Oyarzun i in., 2020, s. 181). Powstanie w tym miejscu nowy, żyzny krajobraz, tak jak w miejsce starego Siergieja narodził się nowy.

Bibliografia

- Bartoś, Tadeusz (2021). *Upadek niemożliwy. Eseje filozoficzne*. Kraków: Wydawnictwo Pasaże.
- Berleant, Arnold (2010). Wrażliwość: wzrost pewnej estetyki. *Sztuka i Filozofia*, 37, 7–13.
- Copik, Ilona (2017). Topografie krajobrazu filmowego. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 9(4), 6–18.
- Foucault, Michel (1993). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia.
- Frydryczak, Beata (2013). *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Frydryczak, Beata (2014). O dwóch sensach krajobrazu. W: Frydryczak, Beata i Ciesielski, Mieszko (red.). *Krajobraz kulturowy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 15–26.
- Frydryczak, Beata (2015). Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu. W: Wilk, Eugeniusz, Nacher, Anna, Zdrodowska, Magdalena, Twardoch, Ewelina i Gulik, Michał (red.). *Więcej niż obraz*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 175–190.
- Han, Byung-Chul (2022). *Spółczesność zmęczenia i inne eseje*. Tłum. Rafał Pokrywka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Harbison, Robert (1999). *Zbudowane, niezbudowane i nie do zbudowania. W poszukiwaniu znaczenia architektonicznego*. Tłum. Barbara Gadomska. Warszawa: Murator.
- Łoza, Katarzyna (2022). *Ukraina. Soroczka i kiszona arbuzy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Miller, Mara (2010). Estetyka negatywna w sztuce, środowisku i życiu codziennym: teoria Arnolda Berleanta a powieści Kirino Natsuo. *Sztuka i Filozofia*, 37, 90–117.
- Saito, Yuriko (2010). *Rola estetyki w kształtowaniu świata*. *Sztuka i Filozofia*, 37, 71–89.
- Sendyka, Roma (2014). Odzyskiwanie utraconej pamięci – o kontestowanych krajobrazach i ich reprezentacjach. W: Frydryczak, Beata i Ciesielski, Mieszko (red.). *Krajobraz kulturowy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 65–74.
- Shevchuk, Yuri (2021). Interview with Valentyn Vasyanovych, [online]. *Kino Kultura*, 71. Access: http://www.kinokultura.com/2021/71-INT_vasyanovych.shtml [13.03.2023].
- Storm, Anna (2014). *Post-industrial Landscape Scars*. New York: Palgrave Macmillan.

- Tabaszewska, Justyna (2011). Trauma – kategoria estetyczna? W: Wróbel, Józef i Podniewska, Zofia (red.). *Trauma, pamięć, wyobraźnia*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 13–27.
- Valls Oyarzun, Eduardo, Gualberto Valverde, Rebeca, Malla Garcia, Noelia, Colom Jiménez, Maria and Cordero, Sánchez Rebeca (2020). *Avenging nature. The Role of Nature in Modern and Contemporary Art and Literature*. London: Lexington Books.

Streszczenie

W artykule poddano analizie krajobraz Donbasu pojawiający się w filmie *Atlantyda* (2019) w reżyserii Walentyna Wasjanowicza. Autor artykułu zwraca uwagę na topograficzne możliwości odczytania filmu w kontekście estetyki negatywnej A. Berleanta. Podkreśla również, jakie korelacje zachodzą między zniszczonym krajobrazem Donbasu a psychiką Siergieja, głównego bohatera zmagającego się z syndromem PTSD i powojenną traumą. Siergiej, aby przejść przemianę, musi zmienić się sam, ale musi też zmienić swój stosunek do krajobrazu, który po przemianie głównego bohatera stanie się dla niego widokiem, a nie (jak wcześniej) okolicą, w obrębie której prowadził działania. Zmianie ulegnie też postindustrialny krajobraz, określanej za A. Storm mianem „postindustrialnej blizny”, która odnosi się nie tylko do przeszłości, ale ma też charakter uzdrawiający.

The Donbas landscape and its symbolism in the film *Atlantis* by Valentin Vasyanovich

Summary

This article analyses the landscape of Donbas appearing in the film *Atlantis* (2019), directed by Valentin Vasyanovich. The author of the article draws attention to the topographical possibilities of reading this film in the context of the negative aesthetics of Arnold Berleant. He also highlights how the devastated landscape of Donbas and the psyche of the main character (Sergei), who is struggling with PTSD syndrome and post-war trauma, correspond to each other. Sergei, in order to undergo a transformation, has to change himself, but he also has to change his attitude toward the landscape, which, after the main character's transformation, will become a sight to him and not (as before) the neighbourhood within which he carried out his activities. The post-industrial landscape will also change, which, following Anna Storm, is referred to as a post-industrial scar, which refers not only to the past but also has a healing character.

