

Renata Stonytė

Vilniaus universiteto Komunikacijos fakultetas

Politinis lūžis ukrainiečių dokumentiniuose filmuose

Nagrinėjant Ukrainos problematiką politinėje kino dokumentikoje, aiškėja, kad ši audiovizualinės raiškos rūšis šiandieninių medijų kontekste tampa itin svarbi politiniam pranešimui komunikuoti. Remiantis Billo Nicholso dokumentikos stilių klasifikacija ir Michaelio Renovo suformuluota dokumentinių filmų retorinių / estetinių funkcijų apibrėžtimi, straipsnyje siekiama išsiaiškinti, kokiais būdais ukrainiečių kūrėjai naudoja dokumentinius filmus kaip politinės komunikacijos priemonę, kaip juose reprezentuojama Ukrainos transformacija ir geopolitinis konfliktas, kokios ideologinės nuostatos komunikuojamos auditorijai. Analizei pasirinkti nuo Maidano revoliucijos pradžios iki plataus masto Rusijos invazijos į Ukrainą 2022 m. ukrainiečių dokumentinių sukurti filmai.

Reikšminiai žodžiai: politinė dokumentika, politinė komunikacija, reprezentacija, retorinės / estetinės funkcijos, Maidano revoliucija, Rusijos–Ukrainos karas

2014–2024 m. – tai Ukrainos politinio dokumentinio kino pasaulinės sklaidos dešimtmetis, kai augant politinei įtampai vis plačiau buvo atspindima gėrio ir blogio konfrontacijos tikrovė; dokumentika ėmė virsti propagandos, informacinio karo, galiausiai – fizinio karo palydove ir liudininke. „Ukrainos dokumentinio kino atgimimo arba naujos bangos pradžia laikoma Orumo revoliucija. Poreikis filmuoti Maidano įvykius, ypač tuometinio prezidento saugumo pajėgų nusikaltimus, ir spartus tautinės savimonės augimas tapo postūmiu jaunoms kūrybinėms asociacijoms ir industrijoms kurtis“¹, – apie naujos ukrainiečių dokumentikos aplinkybes rašo Sofija Panasiuk ir Jana Dudko. 2013 m. pabaigoje Ukrainoje prasi-dėję protestai dėl valdžios prorusiškos orientacijos ir asocijuotos narystės sutarties su Europos Sąjunga nepasirašymo tapo akstinu dokumentinių filmų kūrėjams fiksuoti ir reflektuoti šalies permainas, net nespėlioiant, kuo pasipriešinimas gali virsti. Viena iš svarbių šio laikotarpio iniciatyvų –

¹ Панасюк, Дудко (2024).

2013 m. susibūrusi dokumentininkų grupė „Babylon‘13“ – apie save rašo: „Susirinkome po smurtinio studentų išvaikymo Maidane (Nepriklausomybės aikštėje) 2013 m. lapkritį. Po to buvo sukurta daugiau nei 400 vaizdo įrašų, jie paskelbti socialiniuose tinkluose nenurodant autorystės.“² „Babylon‘13“ nariai sukūrė pirmąją protesto mitingų ir kovos kroniką – tai ne tik liudijimas, bet ir pamatas bei pavyzdys naujiems darbams apie politines permainas. Politiniai įvykiai gausiai reprezentuoti ir kituose Ukrainos kino kūrėjų ir žurnalistų filmuose, o politinės dokumentikos reikšmę anuo laikotarpiu įvertino ne tik kritikai, bet ir Ukrainos valdžios institucijos, pripažindamos, kad kultūros politika yra viena iš su valstybės saugumu susijusių strateginių sričių³.

Dokumentinis kinas pagrįstai laikomas minkštosios galios įrankiu, ypač politinių ir karinių įvykių atveju, nes formuoja ir įtvirtina tam tikras vertybes, pilietines nuostatas, kurios taip pat tampa pagrindu vienaip ir kitaip interpretuoti įvykius, kvestionuoti kitų sprendimus ar pagrįsti savus. Šiandien pagrįstai manoma, kad vaizdai vertybes perteikia stipriau nei žodžiai⁴. Dokumentinio filmo kūrėjai yra ne tik menininkai, bet ir socialinio bei politinio lauko veikėjai ir tyrėjai; dokumentinius filmus jie naudoja kaip priemonę politiniam pranešimui komunikuoti audiovizualine kalba, o išreikšdami paramą tam tikrai grupei atlieka ir švelniosios advokacijos vaidmenį⁵. Dokumentinis filmas politinę idėją perteikia vientisu pasakojimu ir priverčia juo patikėti didelę auditorijos dalį, kuri nebūtinai domisi politiką ar politologų pasisakymais kasdieninėse žinių laidose.

Karo Ukrainoje tema plačiai aptariama politologų tekstuose, tačiau kino tyrimų šioje srityje vis dar nėra itin daug. Tyrėjai analizuoja karo įrodymų pateikimą filmuose ir kūrėjų poziciją karo atžvilgiu⁶; nagrinėja, kaip

² Žr. „Babylon‘13“ cinema of civil society.

³ Olzacka (2022), 436.

⁴ Pvz., Nye (2004), 47.

⁵ Renata Šukaitytė savo straipsnyje analizuoja Šarūno Barto filmą „Šerkšnas“ (2017) ir Manto Kvedaravičiaus filmą „Mariupolis“ (2016) kaip švelniosios advokacijos pavyzdžius Rusijos–Ukrainos karo kontekste. Režisieriai užima aktyvią poziciją ne tik pateikdami karo įrodymus ir liudijimus savo filmuose – karo problematiką jie aktualizuoja ir viešais pasisakymais bei diskusijomis. Žr. Šukaitytė (2024).

⁶ Šukaitytė (2021, 2024).

dokumentinis filmas gali sukelti kolektyvinę katarsio patirtį, kuri yra svarbi ideologinių naratyvų formavimosi ir grupių vienijimosi procesams⁷; domisi, kaip filmai formuoja auditorijos suvokimą apie Rusijos–Ukrainos karą ir hibridinį karo pobūdį⁸, kaip dokumentiniuose filmuose panaudojami civilių gyventojų užfiksuoti įrašai, kaip asmeninės patirtys pereina į kolektyvinę atmintį⁹. Atlikti tyrimai parodo daugialypį požiūrį į karą ir jo reprezentaciją kine, šio lauko svarbą platesniame politiniame kontekste. Vis dėlto dažnai apsiribojama pavienių filmų nagrinėjimu, o išsamūs ukrainiečių dokumentiniam kinui skirti darbai tebėra reti.

Dokumentiniai filmai suteikia galimybę kritiškai įvertinti medijose dominuojančias tarptautinių politinių įvykių reprezentacijas, geriau suprasti įvykių ištakas, politinės retorikos turinį, sprendimų argumentavimą. Jie atskleidžia santykį tarp vizualiųjų medijų ir tarptautinės politikos¹⁰, todėl jų negalima tapatinti vien su tam tikra informacijos perdavimo medija, o reikėtų suvokti kaip svarbų savitos kalbos informacijos kanalą¹¹. Remiantis Billo Nicholso klasifikacija (dokumentiką jis skirsto į poetinę, stebimąją, ekspozicinę, interaktyviąją, performatyviąją, refleksyviąją)¹² ir Michaelio Renovo suformuluota dokumentinių filmų retorinių / estetiinių funkcijų apibrėžtimi¹³, straipsnyje nagrinėjama, kokiais būdais ukrainiečių dokumentiniai filmai tampa politinės komunikacijos priemonėmis, kaip juose reprezentuojama Ukrainos transformacija ir geopolitinis konfliktas, kokios ideologinės nuostatos komunikuojamos auditorijai. Analizei pasirenkami dokumentiniai filmai, sukurti ukrainiečių kūrėjų¹⁴ nuo Maidano revoliucijos iki plataus masto Rusijos invazijos į Ukrainą pradžios.

⁷ Tchermarykh (2022).

⁸ Ladygina (2022); Berman (2023).

⁹ Simor (2024).

¹⁰ Carter, Dodds (2014), 4.

¹¹ Munster, Sylvest (2015), 7.

¹² Nichols (2001).

¹³ Renov (1993), 21.

¹⁴ Įtraukiami ir koprodukciniai filmai.

Komunikacijos veiksnys politinėje dokumentikoje

Siekiant geriau suprasti dokumentinio kino funkcionalumą, verta aptarti Renovo išskirtas keturias dokumentinio kino retorines / estetiškes funkcijas: a) užfiksuoti, parodyti ar išsaugoti; b) įtikinti; c) analizuoti, ištirti; d) išreikšti¹⁵. Dokumentiniai filmai fiksuoja ir rodo tikrovę, jų kadrai, statiški vaizdai (dokumentai, nuotraukos, žemėlapiai) ir juose naudojami garso įrašai tampa tam tikru archyvu. Antrąją funkciją, grįstą faktų pateikimu ir argumentavimo technikomis, Renovas sieja su trečiąja, pabrėždamas auditorijos vaidmenį: filmas turi skatinti auditoriją domėtis, aktyviai įsitraukti į problemos vertinimą. Be to, pasak Renovo, didaktinė funkcija niekada negali būti visiškai atskirta nuo estetiškes – dokumentinis filmas yra meno kūrinys, čia svarbūs ne tik faktai ir argumentai, bet ir jų raiškos būdas¹⁶.

Ukrainoje nužudytas režisierius antropologas Mantas Kvedaravičius filmo apie Mariupolį (2016) intenciją argumentavo siekiu pažinti žmogaus būseną karo grėsmės akivaizdoje: „Bet koks filmas, bet koks kūrinys ar pasakymas yra reprezentacijos ir ideologijos forma. Mano filmas taip pat priklauso šiai kategorijai. Norėjau papasakoti apie žmones, kurie man įdomūs ir kurie man rūpi. Todėl šis filmas yra apie juos.“¹⁷ Pasak dokumentikos tyrėjo Michaelio Chanano, „politiškumas – tai ne tam tikros ideologijos įreminimas, ne tam tikrų aplinkybių liudijimas ar agitacija. Nebūtina net minėti politikos, nes dokumentinis filmas gali atkreipti visuomenės dėmesį į tam tikrus dalykus, paskatinti susirūpinti vien iškelęs probleminius klausimus į dienos šviesą.“¹⁸ Jau vien pateikiant temą ar keliant problemą, anot Chanano, ne tik perduodama informacija, bet ir tiesiogiai kreipiamasi į auditoriją, sužadinas jos dėmesys ir emocijos. Toks poveikis galėtų būti priskirtas ir vaidybiniam filmui, tačiau dokumentikoje jausmus pirmiausia sukelia realių įvykių arba jų rekonstrukcijos įtaiga. Dabartinė Ukrainos dokumentinio kino dinamika rodo, jog kova tarp gėrio ir blogio – ne šeimos, kario, politiko gyvenimo permainomis iliustruojamas abstraktus reiškiny, bet

¹⁵ Renov (1993), 25–35.

¹⁶ *Ibid.*, 31, 35.

¹⁷ Žr. Monikos Gimbutaitės interviu su režisieriumi Mantu Kvedaravičiumi, Gimbutaitė (2016).

¹⁸ Chanan (2008), 16.

priešingų pasaulių konfrontacija – yra žiaurių realybių susidūrimas, todėl nepakanka dokumentiniu pasakojimu vien atkreipti dėmesį, reikia paveikti, kad auditorija reaguotų, imtųsi sprendimų, akcijų ar kitokios veiklos.

Dokumentinius filmus pagal poveikį auditorijai galima suskirstyti į edukacinius, informacinius, siekiančius aktyvių auditorijos veiksmų ir kt. Politinės dokumentikos poveikis sietinas ne tik su ideologijų sklaida, bet ir su auditorijos politiniu aktyvumu. Pasak Thomo Austino, socialinę problematiką atskleidžiantys filmai ir televizijos programos skatina, nors ir retoriškai, žiūrovus skubiai spręsti problemą, būti aktyvius¹⁹. Jane Chapman, analizuodama filmo komunikaciją, taip pat įtraukia poveikio auditorijai klausimą. Pasak jos, dokumentinio filmo objektas gali būti komunikuojamas remiantis trimis strategijomis: liudijimo – asmeniškos liudytojų patirties; situacijos pateikimo, kai „visažinis“ komentatorius analizuoja, paaiškina, padeda suvokti aptariamą objektą ir siekia sukelti žiūrovo empatiją; žiūrovų įtraukimo ir poveikio jiems²⁰. Dokumentinis filmas gali instruktuoti auditoriją, pateikti veikimo būdus ir situacijų sprendimus realiaame pasaulyje²¹. Todėl šiandien politinė dokumentika siekiama ne tik parodyti, bet ir orientuoti į socialinį-politinį veikimą. Dokumentika tampa įpareigojanti.

Ukrainiečių dokumentiniame kine siekis įtraukti auditoriją ir raginimas veikti ypač pastebimas Maidano įvykių kontekste. 2013 m. lapkritį kaip tik ir susikūrė minėtoji dokumentinio kino kūrėjų grupė „Babylon'13“, savo manifeste skelbianti, kad „naujoji pilietinė visuomenė kuria reikšmingas idėjas. Nors šiuo metu per mažai žmonių, pasirengusių jas įgyvendinti. Žmonių ratas turi pradėti plėstis ir vėliau mes turėsime galimybę įtikinti visą Ukrainą, kad atėjo laikas socialinėms reformoms. Ir tiesiai sakant, dokumentika yra priemonė, galinti pakeisti visuomenės požiūrį, realybės suvokimą.“²² Grupės dokumentiniai filmai buvo rodomi net tik Kyjive, bet ir Rytų Ukrainoje, problemiškuose prorusiškuose regionuose. Politinių įvykių fone siekta sutelkti Ukrainos visuomenę. Filmų seansai ir diskusijos taip pat vyko Vakarų šalyse. Siekiant tarptautinio politinio palaikymo, užsienio

¹⁹ Austin (2008), 51.

²⁰ Chapman (2009), 29.

²¹ Terrill (2008), 148.

²² Citata iš „Babylon'13“ manifesto. Žr. Nowosad (2014), 143.

auditorijai buvo siunčiamos žinios apie Ukrainos teritorinį vientisumą, tarptautinės teisės normų pažeidimus.

Politinės tikrovės reprezentavimas dokumentikoje

Politinių įvykių ir jų dalyvių pristatymas dokumentiniame filme dažniausiai apibūdinamas kaip reprezentacija ir / ar konstravimas. Abu šie žodžiai žymi aktyvią veiklą, kai režisierius sprendžia, kokia įvykio versija pasieks žiūrovą. Anot Louise'o Spence'o ir Viniciuso Navarro, reprezentacijos sąvoka puikiai apibūdina dokumentinius filmus: priešdėlis „re“ žodyje reprezentacija (angl. *representation*) žymi ko nors pakartojimą, ir šiame procese transformacija neišvengiama, kitaip tariant, „reprezentacija yra transformacija“²³.

Billas Nicholzas, analizuodamas reprezentacijos sąvoką dokumentikoje, pažymi, kad dokumentika – tai pasaulio reprezentacija, o ne realybės reprodukcija²⁴. Reprezentacija, pasak jo, susijusi ne su panašumu ar replikavimu, o su retorika – įtikinimu ar argumentavimu, pateikiant požiūrį, siekiant tam tikru klausimu paveikti auditorijos nuomonę²⁵. Nicholalui svarbesnė filmo raiška, arba įvykių reprezentacija, o ne transformacija, atsirandanti perteikiant politinius įvykius. Jis pasiūlo dokumentinio kino reprezentacijos strategijų klasifikaciją pagal įvairius temos / problemos perteikimo būdus ir dokumentiką skirsto į poetinę, stebimąją, ekspozicinę, interaktyviąją, performatyviąją ir refleksyviąją²⁶.

Poetinė dokumentika, anot Nicholso, siekia ne įtikinti, informuoti, o sukurti tam tikrą nuotaiką, toną. Jai visuomet būdingas subjektyvumas, fragmentiškumas, tam tikras padrikumas. Filmų veikėjų charakteriai dažniausiai nesudėtingi, dėmesys sutelkiamas į paprastą greta esantį žmogų. Stebimojoje dokumentikoje negirdime filmo kūrėjo balso, per neapdorotą vaizdo medžiagą siekiama sukurti tikro, išgyvenamojo laiko pojūtį. Veiksmas vyksta čia ir dabar, žiūrovui suteikiama galimybė būti aktyviu (ne fizine prasme) stebėtoju / interpretuotoju. Ekspozicinė dokumentika

²³ Spence, Navarro (2011), 11.

²⁴ Nichols (2001), 20.

²⁵ Nichols (1991), 111.

²⁶ Nichols (2001), Nichols (1991).

siekia informuoti, argumentuotai pasakoti apie tam tikrus dalykus. Tam ji pasitelkia užkadrinį komentarą ar specialistų nuomonę. Ši strategija dažniausiai tapatinama su moksliskumu, tyrimu. Bandoma viską paaiškinti pavyzdžiais, grįsti faktais, todėl dažnai naudojami ne tik kiekybiniai, bet ir kokybiniai duomenys. Interaktyvioji (arba dalyvaujamoji) dokumentika paremta pokalbiu: dėmesys sutelkiamas į specialistų, visuomenės veikėjų komentarus, bendruomenių bei paprastų žmonių patirtis. Režisierius čia dalyvauja kaip tyrėjas, siekiantis visapusiškai atskleisti problemą. Performatyvioji dokumentika žinojimą kuria per jausminę patirtį, emocinį poveikumą. Refleksyvioji dokumentika reflektuoja ir paties filmo tikrovę, atverdamą filmo kūrimo procesą. Žiūrovas gali stebėti, kaip kuriamas dokumentinis filmas, tad užuot pateikusi „pasaulį per dokumentiką, refleksyvioji dokumentika leidžia pažiūrėti, kokia yra dokumentika – konstrukcijos ar reprezentacijos atžvilgiu“²⁷. Kitaip tariant, žiūrovas gali susipažinti, kaip konstruojama tikrovė.

Dokumentika šiandien yra ne tik svarbi viešosios politinės komunikacijos priemonė, bet naudojama ir propagandos tikslais. Šiuolaikiniame pasaulyje vienas reikšmingiausių iššūkių – pasirinkti turinį, neturintį manipuliatyvaus siekio. Kaip liudija 2024 m. Venecijos ir Toronto festivaliuose vykę protestai dėl filmo, kuriame apgailima Ukrainoje mobilizuotų kariauti Rusijos kareivių dalia²⁸, tai vis dar gali būti problema.

Ukraina politinėje dokumentikoje

Ukrainiečių kūrėjų dokumentika nuo pat Maidano revoliucijos pradžios tapo svarbia šalies politinių įvykių pateikimo medija. Kūrėjai fiksavo ir analizavo revoliucijos priežastis bei pasekmes ir perteikė jas šalies bei užsienio žiūrovams. 2014 m. filmai sukurti stebimosios dokumentikos principu. Tai galima sieti su siekiu sparčiau kurti ir platinti filmus. Stebimosios dokumentikos filmuose („Maidanas“ (*Maidan*, 2014), „Viskas liepsnoja“ (*Vse palaje*, 2014)) atskleidžiama Ukrainoje kilusio politinio judėjimo, nukreipto prieš prezidento Viktoro Janukovyčiaus politiką, įtampa, visuomenės ir valdžios

²⁷ *Ibid.*, 125.

²⁸ Vlessing (2024).



Viskas liepsnoja, 2014, 20:09. Lenino paminklo nuvertimas

susidūrimas, kurį išprovokavo sprendimas nepasirašyti asociacijos sutarties su Europos Sąjunga. Filmuose perteikiamas Ukrainos politinis nestabilumas, sąsajos su Rusija ir plėtojami ryšiai su Europos Sąjunga. Tačiau žiūrovai taip pat mato Ukrainos politinę transformaciją kaip pilietinę visuomenę sujungiantį, ją kuriantį aspektą. Protestas prieš valdžios sprendimus buvo inicijuotas jaunesniosios kartos ir stiprios pilietinės visuomenės, kuri žvelgė į Vakarų ir siekė nutolti nuo posovietinės praeities²⁹, tad jis pirmiausia interpretuojamas kaip pasirinkimas tarp Rytų ir Vakarų. Filmų žiūrovai tarsi atsидuria įvykių centre ir gali stebėti kitų žmonių reakcijas, aplinką, konfliktines situacijas. Maidano revoliucijos filmus galime vertinti kaip tam tikrą sukilimo dienoraštį, indeksiniu ryšiu susijusį su tuo, kas vyko prieš kameros

²⁹ Pridham (2014), 59.

objektyvą. Filmų režisieriai, pasirinkdami stebimosios dokumentikos strategiją, „ne sąveikauja su veikėjais, o tik juos stebi“³⁰, nesiekia įvykių išsamiai analizuoti, gilintis į revoliucijos priešistorę ir revoliucijos padarinius. Šiuo atveju svarbus pats įvykių ir jų dalyvių įamžinimas.

Sergejaus Loznicos filmo „Maidanas“ tikslu tampa ir tautos sutelkimas, pilietiškumo skatinimas vykstant revoliucijai. Pasak Roberto Rosentone'o, istoriniai įvykiai dažnai pasakojami per individualias žmonių istorijas³¹, iškeliant tam tikrą asmenybę kaip herojų, sektiną pavyzdį. Loznicos filme apie sukilimą prieš režimą pagrindine veikėja tampa tauta, režisierius neišskiria tam tikrų asmenų ar jų grupių, kiekvieną visuomenės narį mato kaip bendros kovos dalyvį. Kamera dažniausiai statiška ir ilgais kadrais fiksuoja aikštėje susirinkusią minią, jos veikimą – iš pradžių taikius protestus, vėliau susidūrimus su milicija ir „Berkut“ specialiojo būrio kovotojais, o galiausiai – žuvusių protestuotojų pagerbimą.

Oleksandro Tečinskio, Oleksijaus Solodunovo ir Dmitro Stojikovo filme „Viskas liepsnoja“ aktualesnis tampa protestų plėtojimas, augimas ir susidūrimas su „Berkut“ pareigūnais, vaizduojamas iš abiejų pusių – protestuotojų ir pareigūnų. Filmų kūrėjai, gilindamiesi į kruvinų susirėmimų pobūdį ir juos išprovokavusias aplinkybes, palaipsniui pateikia protestuotojų ir „Berkut“ kovotojų paveikslus. Aktyviausioje filmo dalyje, atspindinčioje fizinę kovą su milicijos ir „Berkut“ pareigūnais, svarbi tampa emocinė kovos įtampa. Ją sustiprina filmavimo stilistika: kamera dažnai būna įvykių centre, ji ne stebi viską iš šono, bet iš arti fiksuoja susirėmimus ir pokalbius tarp filme matomų žmonių. Tik čia „kalba yra nugirstama, o ne tiesiogiai girdima“³².

Kitas ukrainiečių dokumentinių filmų kūrimo etapas gali būti apibūdintas keliais bruožais. Pirmiausia Ukrainos situacija reflektuojama per pačių kūrėjų išgyvenimus. Filmuose jie pasakoja, kaip Maidano revoliucija, kariniai veiksmai Rytų Ukrainoje paveikė jų gyvenimą, pakeitė mąstymą, bendravimą, vertybes. Svarbesnė tampa performatyvioji dokumentika, pabrėžianti „pasaulio pažinimo sudėtingumą, subjektyvius ir emocinius

³⁰ Nichols (2017), 22.

³¹ Rosentone (2001), 55.

³² Nichols (1991), 39. „ – Tu mušei ką nors, ar ne? – Ne. Antroji eilė stovėjau, paskui pasileidau kartu su „Berkut“, jie pradėjo ten viską daužyti“. *Viskas liepsnoja*, 06:19-06:27.

aspektus“³³. Subjektyvumas išryškėja per kūrėjo siekį patirti, asmeniškai susipažinti su problema ir reflektuoti savo patirtį.

Asmeninis santykis su tema ir vizuali jo raiška tampa sentimentalia ir emocinga istorijos versija Alisos Kovalenko ir Liubov Durakovos filme „Alisa karo lauke“ (*Alisa v krajinie vojny*, 2015), Anastasijos Starožickos ir Marijos Starožickos filme „Chimerų karas“ (*Vijna chimera*, 2017). Kovalenko ir Starožicka tampa ir pagrindinėmis savo filmų herojėmis, pačios stebi, dalyvauja įvykiuose ir visa tai fiksuoja vaizdo kamera arba yra pačios stebimos kitos kameros. Pasak Stellos Bruzzi, performatyvūs elementai filme kartu gali sutrikdyti santykį tarp realybės ir jos reprezentacijos dėl dramatiškumo, atsirandančio „vaidinimo“ prieš kameros objektyvą ir vykstančios atrankos³⁴. Taigi kyla klausimas dėl natūralumo ir veikimo prieš kamerą. Tačiau „Alisoje“ ir „Chimerų kare“ derinami skirtingų kategorijų vaizdai: kadrai iš karo lauko Rytų Ukrainoje, kur dauguma medžiagos užfiksuota fronto linijoje, ir nufilmuotas pokalbis, kai išgyvenimai atskleidžiami tiek autorėms fiksuojant pačioms save, tiek filmuojant kitiems. Svarbiu aspektu atskleidžiant herojų santykį su Maidano revoliucija ir konfliktu Rytų Ukrainoje tampa tiesioginis dalyvavimas įvykiuose ir sava refleksija bei interpretacija. Filmuose perteikiama ir patriotinė linija: kovotojai, jų drąsa, pasišventimas, Ukrainos jaunimo santykis su valstybe, ukrainiečio (-ės) tapatybė ir jos nušaltomis vertybėmis. Filmu „Alisa karo lauke“ viena režisierių ir viena pagrindinių herojų buvo ta pati mergina ir filme naudojama tik su ja asmeniškai susijusi filmuota medžiaga. „Chimerų kare“ performatyvumas išryškėja tiek per režisierės išgyvenimus ir fiksuojamus karo padarinius, tiek per kito filmo herojaus (režisierės gyvenimo draugo) filmuotą medžiagą karo lauke. Pagrindiniai filmo herojai ir herojės bando suvokti susiklosčiusią situaciją, dalyvauti įvykiuose, tačiau matomi karo vaizdai nėra artikuliuojami, analizuojami, o veikiau išgyvenami – jie emociškai paveikūs, „kad mes pajustuome ar išgyventume pasaulį tam tikru būdu, kuo ryškiau“³⁵. Filmai tampa ir asmeninio augimo, savianalizės priemone, o asmeninės patirtys, būsenos ir jų pokyčiai atskleidžiami žiūrovams.

³³ Nichols (2017), 149.

³⁴ Bruzzi (2006), 187.

³⁵ Nichols (2017), 151.



Gimainaičiai, 2016, 1:06:30. Filmo režisierius Vitalijus Manskis kalbasi su Kryme gyvenančia teta.

Vitalijus Manskis filme „Gimainaičiai“ (*Rodnyje*, 2016) remdamasis savo šeimos situacija pateikia skirtingus požiūrius į ukrainietišką tapatybę. Interaktyvioji dokumentika „parodo, kaip asmeniniai ir politiniai aspektai susipina, kurdami istorinio pasaulio reprezentacijas iš specifinių perspektyvų“³⁶. Manskis kalbina ir savo artimuosius Vakarų bei Vidurio Ukrainoje, kurie laiko save ukrainiečiais ir orientuojasi į Vakarų; ir gimainaičius, gyvenančius Kryme ir Donecko regione, žvelgiančius į Rusiją kaip į paramos davėją. Šie regionai skirtingai supranta, kas yra nacionalinis identitetas ir valstybės kūrimas. Kiekvienam gimainaičiui režisierius suteikia žodį, t. y. nekvestionuoja jų atsakymų, nuomonės, nepateikia vertinimo ar komentaro, todėl kalbinamojo pozicija tampa asmeniška ir paties / paties suartikuluota. Pasak Spence'o ir Navarro, priešingų pozicijų pateiki-

³⁶ Nichols (2017), 144.

mas yra priemonė pateikti platesnį vaizdą, išsamiau išnagrinėti problemą³⁷, o Renovas pabrėžia, kad „meno kūriniai turėtų skatinti tyrinėti, suteikti erdvės vertinimui“³⁸. Režisierius pateiktą problemą palieka atvirą, išsamesnis jo komentaras atsiranda tik filmo pabaigoje, kai gilėjant geopolitiniam konfliktui, jis daugiau dėmesio skiria savo asmeniniams išgyvenimams, asmeninio gyvenimo permainoms (išvyko iš Rusijos).

Geopolitinio konflikto temą pratęsia Kostiantyno Kliackino filmas „Krymas. Įvykių kronika“ (*Krym, jak ce bulo*, 2016), atskleidžiantis Krymo aneksijos istoriją. Filmo kūrėjai pasakojimą dėlioja pasitelkdami ne tik interviu su įvykių liudytojais – ukrainiečių kariais ir kariškiais, – bet ir pačių karių filmuotą medžiagą, kitų dokumentininkų, filmavusių įvykius per Krymo referendumą, vaizdo siužetus. Įvykiai atkuriami naudojantis archyvine medžiaga bei liudytojų pasakojimais, žiūrovas sužino, kaip vyko Krymo aneksija, kokie buvo Ukrainos kariškių veiksmai³⁹. Perduodamas žodį įvykių liudytojams, režisierius siekia perteikti ne tik faktinę informaciją ir įvykių eigą, bet ir orientuotis į žmonių išgyvenimus bei vertybes, tiesiogiai susijusias su priesaika ir tarnavimu tėvynei. Filme jaučiama aiški skirtis tarp herojų, kurie siekė išlaikyti pozicijas Kryme, išsaugoti karinę techniką, laikėsi priesaikos, ir į Rusijos pusę pasitraukusių išdavikų.

Karui Rytų Ukrainoje toliau plėtojantis, kūrėjai savo filmuose išskleidžia civilių gyventojų kasdienybę karo sąlygomis. Irinos Cilyk filme „Mėlyna kaip apelsinas žemė“ (*Zemlia blakytna, nybi apelsin*, 2020) stebimosios dokumentikos stiliumi perteikiamas kasdienis šeimos gyvenimas, iš pažiūros kupinas kūrybingumo ir spalvingumo. Centrinės filmo figūros – civiliai gyventojai: vieniša mama Anna, su savo keturiais vaikais gyvenanti Donbase, Krasnohorivkoje, prie fronto linijos. Žiūrovas iš dalies stebi filmą apie filmo kūrimą – šeimos nariai kuria filmą apie savo ir miestelio gyvenimą, remdamiesi jau išgyventa patirtimi. Filmų kūrimo procesas visiems tampa ir terapine priemone, kiekvienas iš šeimos narių bando reflektuoti

³⁷ Spence, Navarro (2011), 66.

³⁸ Renov (1993), 31.

³⁹ Pasak Nicholso, interaktyviojoje dokumentikoje ypatingas dėmesys skiriamas tiek įvykių liudytojams, tiek jų pasakojimą pagrindžiančiam vizualiniam turiniui. Nichols (1991), 39.



Mėlyna kaip apelsinas žemė, 2020, 22:25. Filmo herojė Miroslava ir jos draugė pozuoja su mokyklos baigimo diplomais.

ir suprasti, kaip karas ir gyvenimas prie fronto linijos pakeitė juos pačius. Režisierė subtiliai atskleidžia šeimos gyvenimą karo akivaizdoje, perteikdama kasdienybės detales, kurios iš pirmo žvilgsnio neatrodo ypatingos – meilė, santykiai, mokyklos baigimas, šeimos šventės. Tačiau visa tai vyksta įtampos ir nestabilumo fone. Kamera užfiksuoja ne tik šventines akimirkas, tokias kaip mokyklos baigimo iškilmės, bet ir karo ženklus – suniokotą infrastruktūrą, po bombardavimo likusias skylėtas pastato sienas, kareivių ir miestelio kasdienybę tapusį karinės technikos judėjimą. Viena iš veikėjų karą apibūdina kaip tuštumą, bet filme stebime, kaip nestabilioje, traumuojančioje aplinkoje žmonės suvokia savo vaidmenį, kalba apie rūpinimąsi šeima, miestelio atstatymą.

Karo tematika ir civilių gyventojų patirtys, liudijimai ir išgyvenimai vykstant karui atskleidžiami ir Julijos Hontaruk filme „Dešimt sekundžių“

(*Desiat sekund*, 2016). Čia matome Mariupolio miestą po to, kai jį apšaudė prorusiškos jėgos. Aplinka stebima pro kameros objektyvą, bet įvykių fiksuoja, „Azovo“ bataliono narys, užima ne pasyvaus stebėtojo funkciją, o atvirksčiai, filmuodamas reiškia emocijas (dažnai ir necenzūriniais žodžiais), klausia, ar yra sužeistų, ar gali kam padėti ir panašiai. Karys operatorius yra ir dokumentuotojas, ir aktyvus įvykių dalyvis. Karą jis pristato iš savo pozicijos. Filme siekiama žiūrovą priartinti prie vykstančio karo padarinių, pateikiant įtikinamus ir emociškai paveikius faktus. Išryškinamas karo žiaurumas ir brutalumas: fiksuojami gatvėje besiblaškantys žmonės, rodomi kūnai, žaizdos, nutrauktos galūnės. Tai naujo dokumentikos etapo estetika, kuri nesaugo jautraus žiūrovo nuo karo tiesos. Atvirai rodomi nužudytųjų ar sužeistųjų kūnai, filmuojami ir mirusiųjų veidai. Kareivio nufilmuotą medžiagą pirmoje filmo dalyje vėliau keičia interaktyviąją strategiją paremti pasakojamai, perteikiantys asmenines nukentėjusiųjų istorijas, netektis, žmonių mintis ir gyvenimą nuolat gresiant pavojui.

Dar iki plataus masto Rusijos invazijos ukrainiečiai dokumentininkai naudojo karių ir savanorių nufilmuotą autentišką vaizdo medžiagą iš fronto. Tai būdinga ir Romano Liubij filmui *Karo užrašai* (*Zošyt vijny*, 2020). Kameros fiksuoja sėkmes ir nesėkmes mūšio lauke, kasdienybės akimirkas – klausantis muzikos, švenčiant gimtadienį. Režisierius surenka ir sudėlioja šiuos fragmentus į bendrą paveikslą, į pasakojimą. Kaip teigia Albertas Mayslesas interviu apie stebimąją dokumentiką, čia „galime įžvelgti dviejų rūšių tiesą. Viena yra neapdorota medžiaga – tai filmuota medžiaga, tokia tiesa, kokią randame literatūroje dienoraščio forma, – ji yra betarpiška, nepakitusi“, o kita tiesa „atsiranda išgaunant ir sugretinant šią neapdorotą medžiagą į prasmingesnę, nuoseklesnę pasakojimo formą, kuri galiausiai tampa kai kuo daugiau nei vien neapdorota medžiaga“⁴⁰. Liubij pasakojimas perteikia kasdienę karo patirtį – ne tik fizinius karo padarinius, bet ir emocines, dvasines kariaujančių žmonių būsenas. Karių ir savanorių užfiksuoti vaizdai atskleidžia trapią ribą tarp gyvenimo ir mirties, o pertrūkiai tarp sumontuotų kadrų sukuria ir tuštumos jauseną, nežinomybę dėl herojų likimų. Įvykių ir savęs fiksavimas (performatyvioji

⁴⁰ Levin (1971), 277.

dokumentika) čia įgauna keletą prasmų: tampa ir liudijimu, ir kovojančiųjų įsimamžinimu, savotišku paminklu⁴¹.

Sergejaus Lysenkos filme „Ginklo broliai“ (*Braty po zbroji*, 2018) humanitarinę pagalbą teikiančių savanorių nufilmuota medžiaga dėliojama į trumpas istorijas, pasakojančias apie civilių gyventojų būseną, karių motyvaciją, tarpusavio santykius, karo realijas. Keliaudami prie fronto linijos ir fiksuodami fizinę ir psichologinę karo žalą, savanoriai kartu stebi civilių ir karių gyvenimą, atskleidžia vis didėjančios regimos ir jaučiamos grėsmės būseną. Nuolatinė baimė privertė vietinius gyventojus apleisti butus ir persikelti į daugiabučio rūšį: „Aš gyvenu čia. Aš tik grįžtu namo nusi-prausti veido. [...] Mes jau ne žmonės. Mes kaip gyvuliai, ar suprantate?“⁴² Šis liudijimas autentiškai perteikia, kaip karas keičia žmonių kasdienybę, kokį psichologinį poveikį daro. Kartu matome tvirtą kovotojų ryšį su šalimi ir atsakomybės jausmą: „Nėra tokio dirvožemio kaip mūsų. Niekur. Nėra tokių obelių kaip mūsų. Nėra tokios gamtos kaip mūsų. Nėra tokio skaidraus vandens kaip mūsų. Vyšnia... Ji duoda mums vyšnių. Obelis... Ji duoda mums obuolių. Ir tai yra mūsų žemė. Mes neturime kur trauktis. Nei į Izraelį, nei į Egiptą su jo dykuma. Mes neturime kur eiti. Mūsų žemė yra čia.“⁴³ Išgyvenimui tampant iššūkiu filme parodomas ne deklaratyvus, o tikri kario ar civilio vertybiniai principai: ištverti, kovoti, ginti. Šie vertybiniai principai ir yra ideologinis filmo pamatas.

Išnagrinėtai dokumentikai gali būti taikomi keli vertinimo kriterijai: a) vertybinis, kai atskleidžiamos visuomenės, žmogaus ir valstybės nuostatos; b) meninis, kai pasitelkiamos kino kūrybinės ir techninės priemonės tarnauja įvykiams fiksuoti ir sukuria faktų tikrumo įspūdį; c) dokumentinio liudijimo, naudingo įrašyti, saugoti, analizuoti istorinius įvykius, asmenybes ir įvertinti jų vaidmenis; d) politinės kovos, kai filmas išplečia žinias apie politinių sprendimų pasekmes ir aplinkybes, paskatina veikti. Ukrainiečių dokumentinio kino kūrėjai nuo Maidano pradžios suprato savo vaidmenį kaip neatsiejamą nuo pilietinės atsakomybės: fiksavo įvykius, rinko

⁴¹ „– Koks laidos pavadinimas „Aš pasiimu kamerą su savimi“, „Savamokslis režisierius“? – Šūdas! Kas bus, jei rytoj mirsiu? Bent jau kas nors liks.“ *Karo užrašai*, 35:04–35:09.

⁴² *Ginklo broliai*, 14:16–14:52.

⁴³ *Ginklo broliai*, 07:34–08:03.

vizualius įrodymus, siekė permąstyti Ukrainos transformaciją, prisidėti prie pilietinės visuomenės kūrimo, suteikti žodį įvairioms grupėms; gilinosi į ukrainiečių išgyvenimus, būseną, požiūrį į situaciją, vertybines nuostatas bei siekiamus pokyčius. Aštrėjant Rusijos agresijai, pilietiškumas, ryšys su visuomenės interesais ginti deklaruotas vertybes tampa dokumentinio kino kūrėjų moraline nuostata.

Apibendrinimas

Dokumentinis filmas, daugiaaspektis audiovizualinis tekstas, yra ir politinės komunikacijos priemonė. Atspindėdamas kūrėjų intencijas ir politinės tikrovės faktus, filmas perteikia auditorijai ne tik dokumentą, bet ir politinio įvykio refleksiją, politinę idėją ir poziciją, tad lemia diskusiją, didina auditorijos norą prisidėti prie problemos sprendimo. Dokumentinis kinas Ukrainoje pastarąjį dešimtmetį atlieka ne tik informacinę, edukacinę funkciją, bet ir prisideda vertinant įvykių ir asmenų vaidmenis, įrašant juos kaip archyvo liudijimą, skatinant naujos pilietinės visuomenės kūrimą. Čia regimas akivaizdus grėžinasis į vakarietiškas vertybes valstybės valdymo ir žmogaus teisių srityse.

Maidano pradžia išsiskyrė stebimosios dokumentikos filmais. Jiems būdingas kruopštus įvykių fiksavimas, įamžinimas ir sparti filmų gamyba bei sklaida, siekiant skubiai informuoti užsienio auditoriją apie šalyje vykstančius procesus, taip pat aktyvinti vietinę auditoriją ir skatinti jos pilietiškumą. Stebimoji dokumentika išliko svarbi ir fiksuojant Rusijos karinę intervenciją, separatistinius judėjimus. Kitos dvi ukrainiečių filmuose dažnai naudojamos socialinės ir politinės tikrovės reprezentavimo strategijos – performatyvioji ir interaktyvioji. Pirmoji leidžia atskleisti kūrėjų nuomonę apie pilietiškumą, laisvę ir asmeninio pasirinkimo svarbą per dalyvavimą Maidano revoliucijoje, darbą konflikto zonoje Rytų Ukrainoje. Šie asmeniniai dienoraščiai suteikia galimybę pažvelgti į padėtį šalyje iš mikro- ir makroperspektyvos. Interaktyvioji strategija leidžia skleisti tiek individualiems, tiek grupiniams ukrainiečių pasakojimams. Asmeninės patirtys, liudijimai sukuria bendrą karo padarinių Ukrainos gyventojams vaizdą. Per dešimtmetį pakinta ir dokumentikos estetika: iš pradžių filmai perteikia

veikiau politinę konflikto pusę, sutelkia dėmesį į visuomenėje (miestuose ir regionuose) kylančią įtampą, rodo žmogų, norintį gintis, bet dar nesuvokiantį pavojaus masto, o ilgainiui filmai vis dažniau šokiruoja žiūrovus, vaizduodami karo žiaurumus. Filmuose, kuriuose Ukrainos politiniai įvykiai atskleidžiami kaip konflikto raida, centrinėmis figūromis tampa konkretūs, tačiau pasauliui mažai žinomi žmonės. Jų susidūrimas virsta dramatiškiausia įvykių aiškinimo ašimi. Režisieriams svarbu parodyti, kaip žmonės supranta savo vaidmenis esamoje situacijoje. Operatoriaus akis įdėmiai fiksuoja įvykius, jie tampa įtaigaus pasakojimo apie tautos ir šalies transformaciją bei tarptautinę politiką epizodais.

Iki šiol dokumentinio kino teorija jį palyginti nuosaikiai interpretavo kaip įvykių ir realių veikėjų pasakojimą. Rusijai pradėjus plataus masto invaziją į Ukrainą ir keliant vis didesnę įtampą informaciniame kare, naudojant dokumentiką kaip šantažo, melo, dezinformavimo priemonę, svarbu iš naujo suformuluoti pagrindinius dokumentikos apibrėžties kriterijus: a) dokumentinis kinas turinio požiūriu yra socialinių permainų liudijimas; b) dokumentika rodo faktus, kurie neprieštarauja istorinės raidos logikai. Šie kriterijai ypač praverstų nagrinėjant naujo, invazijos, etapo ukrainiečių dokumentinius filmus.

Šaltiniai

- Gimbutaitė Monika, Režisierius Mantas Kvedaravičius: „Baisiausia, jog žmonės skirstomi į politines kategorijas“, *15min.lt*, 2016 03 17, https://www.15min.lt/kultura/naujiena/kinas/rezisierius-mantas-kvedaravicius-baisiausia-jog-zmones-skirstomi-i-politines-kategorijas-4-597105?utm_medium=copied.
- Nowosad Joanna, Babylon'13. Cinema of a civil protest, *Revolutions*, vol. 2, issue 1, 2014, https://revjournal.org/wp-content/uploads/REV2/global_trends/10rev2_gt_nowosad.pdf.
- Vlessing Eta, Documentary 'Russians at War' Sparks Protest, Heated Debate in Toronto, *The Hollywood Reporter*, 2024 09 10, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/russians-at-war-director-protests-1235997541/>.
- Панасюк Софія, Дудко Яна, Минуле та майбутнє українського документального кіно, *Ukrainer*, 2024 08 19, <https://www.ukrainer.net/dokumentalne-kino/>.
- Babylon'13 cinema of civil society, <https://babylon13.org.ua/about/>.

Literatūra

- Austin Thomas, Jong Wilma de (eds.), *Rethinking Documentary: New Perspective and Practices*, Berkshire, England: Open University Press, 2008.
- Berman Bianca, Sergei Loznitsa, Ethereal Documentarian: Untangling the Russia-Ukraine War in the Kiev Trial, Donbass, and Maidan, *Small Wars & Insurgencies*, 2023, vol. 34, p. 1322–1342, <https://doi.org/10.1080/09592318.2023.2220501>.
- Bruzzi Stella, *New Documentary*, New York: Routledge, 2006.
- Carter Sean, Dodds Klaus, *International Politics and Film: Space, Vision, Power*, United States of America: Columbia University Press, 2014.
- Chanan Michael, *The Politics of Documentary*, London: British Film Institute, 2008.
- Chapman Jane, *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge and Malden: Polity, 2009.
- Ladygina Yuliya V., Cyborgs vs. Vatniks: Hybridity, Weaponized Information, and Mediatized Reality in Recent Ukrainian War Films, *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 2022, vol. 9, p. 105–138, <https://doi.org/10.21226/ewjus588>.
- Levin G. Roy, *Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers*, New York: Doubleday, 1971.
- Munster Rens Van; Sylvest Casper (eds.), *Documenting World Politics: A Critical Companion to IR and Non-Fiction Film*, United Kingdom: Routledge, 2015.
- Nichols Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Nichols Bill, *Introduction to Documentary*, Third Edition, Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- Nichols Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Nye Joseph S, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs, 2004.
- Olzacka Elżbieta, The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine, *East European Politics and Societies*, vol. 37, 2023, p. 435–454, <https://doi.org/10.1177/08883254221101907>.
- Pridham Geoffrey, EU/Ukraine Relations and the Crisis with Russia, 2013–14: A Turning Point, *The International Spectator*, vol. 49, 2014, p. 53–61, <https://doi.org/10.1080/03932729.2014.965587>.
- Renov Michael, Toward a Poetics of Documentary, Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, London: Routledge, 1993, p. 12–36.

- Rosenstone Robert, The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age, Landy Marcia (ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, London: Athlone Press, 2001.
- Simor Kamilla, (Re)Constructing Collective Memory. Mobile Media Based Documentaries on the Siege of Mariupol, *Studies in Eastern European Cinema*, 2024, p. 1–16, <https://doi.org/10.1080/2040350X.2024.2412798>.
- Spence Louise, Navarro Vinicius, *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*, New Brunswick, New York: Rutgers University Press, 2011.
- Šukaitytė Renata, Karo Ukrainoje įrodymai Šarūno Barto filme „Šerkšnas“, *Meno istorijos studijos*, t. 10, 2021, p. 261–290, <https://doi.org/10.53631/MIS/2021.10.9>.
- Šukaitytė Renata, Mantas Kvedaravičius's Mariupolis (2016) and Šarūnas Bartas's Frost (2017): Soft Advocacy for the Ukrainians in the Russo-Ukrainian War, *Studies in Eastern European Cinema*, 2024, p. 1–20, <https://doi.org/10.1080/2040350X.2024.2412387>.
- Tchermalykh Nataliya, „We Felt That the Country Was in the Stage of a Rough Cut...“: Vernacular Documentation, Political Affects and the Ideological Functions of Catharsis in Ukraine, *Visual Anthropology*, vol. 35, 2022, p. 95–119, <https://doi.org/10.1080/08949468.2022.2063670>.
- Terrill Robert, Mimesis and Miscarriage in Unprecedented, Thomas W. Benson, Brian J. Snee (eds.), *The Rhetoric of the New Political Documentary*, Carbondale: SIU Press, 2008, p. 131–152.

Filmografija

- Maidanas (Maidan)*, Sergej Loznica, 2014, Nyderlandai, Ukraina.
- Viskas liepsnoja (Vse palaje)*, Oleksandr Tečinskij, Oleksij Solodunov, Dmitro Stojikov, 2014, Ukraina.
- Alisa karo lauکه (Alisa v krajinie vojny)*, Alisa Kovalenko, Liubov Durakova, 2015, Lenkija.
- Dešimt sekundžių (Desiat sekund)*, Julija Hontaruk, 2016, Ukraina.
- Giminių (Rodnye)*, Vitalij Manskij, 2016, Ukraina, Rusija, Vokietija, Estija, Latvija.
- Krymas. Įvykių kronika (Krym, jak ce bulo)*, Kostiantyn Kliackin, 2016, Ukraina.
- Chimerų karas (Vijna chimer)*, Anastasija Starožicka, Marija Starožicka, 2017, Ukraina.
- Ginklo broliai (Braty po zbroji)*, Sergej Lysenko, 2018, Ukraina.
- Karo užrašai (Zošyt vijny)*, Roman Liubij, 2020, Ukraina.
- Mėlyna kaip apelsinas žemė (Zemlia blakytna, nybi apelsin)*, Irina Cilyk, 2020, Ukraina, Lietuva.

Renata Stonyć

Political Turning Point in Ukrainian Documentary Films

Summary

With the growing influence of visual rhetoric and the expanding range of communication channels that allow political messages to quickly reach and influence various audience segments, documentary cinema has become an important tool for political communication. Using the documentary styles identified by Bill Nichols and the rhetorical/aesthetic functions of documentaries as defined by Michael Renov, this study aims to examine how Ukrainian filmmakers use documentaries as a tool for political communication, how Ukraine's transformation and the geopolitical conflict are represented, and what ideological attitudes are conveyed to audiences. The analysis of documentaries produced by Ukrainian filmmakers from the Maidan Revolution to the large-scale Russian invasion of Ukraine in 2022 suggests that in most films by Ukrainian directors the narrative is directed at strengthening the Ukrainian civil society in the face of geopolitical conflict, with a clear appeal to Western values regarding state governance and human rights. Ukrainian documentary filmmakers frequently use media to capture and preserve political events. The onset of the Maidan was characterised by observational documentaries, which rely on direct video capture, recording, and rapid production and dissemination. The study found that observational documentary remained essential in later stages, capturing the conflict, Russian intervention, and separatist movements. Additionally, two other documentary strategies actively used in Ukrainian films are the performative and interactive approaches. The performative strategy reveals the creators' personal connections to the events and their views on citizenship, freedom, and the importance of personal choices, such as participation in the Maidan Revolution or in conflict zones in eastern Ukraine. Meanwhile, the interactive strategy allows both individual and collective Ukrainian narratives to emerge.

Keywords: political documentary, political communication, representation, rhetorical/aesthetic functions, Maidan Revolution, Russia-Ukraine war