



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Dobrochna Dabert

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

KINO W PODRÓŻY. SYTUACJA UKRAIŃSKIEJ KINEMATOGRAFII PO 1991 ROKU

Ukraina — mawia jeden z moich przyjaciół — jest jak waliza bez rączki:
i nieść ciężko, i rzucić szkoda¹

Kraje byłego bloku wschodniego, odzyskując niepodległość, do dziś przechodzą trudny proces transformacji. Po rozpadzie Związku Radzieckiego Ukraina otrzymała szansę odrodzenia własnej struktury państwowej, relacji społecznych i kultury. Już pod koniec lat 80. powoli usuwano z życia publicznego cenzurę. Kiedy w 1988 roku na ekranach europejskich krajów radzieckich pojawiły się *Покаяние* (*Pokuta*, 1984) Tengiza Abuładze (1924–1994, Тенгиз Абуладзе) i *Маленькая Вера* (*Mała Wiera*, 1988) Wasilija Piczuła (ur. 1961, Василий Пичул) stało się jasne, że do historii odchodzi cenzura ideologiczna i jednocześnie obyczajowa. Lata 1989–1991, przed rozpadem ZSRR, okazały się niezwykle łaskawe dla twórców filmowych. W Związku Radzieckim zrealizowano wtedy blisko tysiąc filmów. Ten czas dobrze wspomina Kira Muratowa (ur. 1934, Кира Муратова), która bez większych problemów otrzymała fundusze na realizację *Syndromu astenicznego* (*Астенічний синдром*) i kolejnych filmów. Epokę schyłkowego komunizmu wspomina jako pełną euforii, swobody i nadziei. Kiedy w 1991 roku rozpoczął się nowy etap w dziejach ukraińskiej kinematografii, wydawało się, że będzie tylko lepiej. Na przyszłą

¹ M. Riabczuk, *Europejskie marzenia, euroazjatyckie realia*, [w:] *Droga do Europy. Opinie ukraińskich elit*. Wywiady przeprowadzili W. Nahirnyj, N. Parchomenko, S. Sereda, I. Suszko, O. Suszko, przeł. K. Kotyńska, A. Łazar, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2004, Międzynarodowa Fundacja „Odrodzenie”, Kijów 2004, s. 9, <http://www.batory.org.pl/doc/droga.pdf> (dostęp: 18 lipca 2013).

suwerenną Ukrainę jej mieszkańcy spoglądali z ogromną nadzieją. W pierwszym okresie niezależnej ukraińskiej kinematografii entuzjazm zaowocował nadprodukcją filmową, której autorami byli nie tylko reżyserzy, pomocnicy reżyserów, asystenci, lecz nawet pirotechnicy. Poziom artystyczny z oczywistych powodów drastycznie się obniżył, a w połowie lat 90. ukraińskie wytwórnie: kijowska, charkowska i odeska, były w stanie wspólnie wyprodukować jedynie pięć–sześć filmów rocznie. Zniknęła cenzura, zapanowała wolność twórcza, jednak w jej miejsce pojawiły się nowe problemy ekonomiczne² i polityczne. Chociaż procesy przebudowy od początku zmierzały w stronę modernizacji państwa, to jednak Ukraina do dzisiaj boryka się z poważnymi trudnościami w dotrzymaniu standardów demokratycznych. Lawirowanie pomiędzy Wschodem i Zachodem, zmarnowanie nadziei integracyjnych, które niosła pomarańczowa rewolucja 2004 roku, nie napawa ukraińskich twórców optymizmem. Ukrainę trapią poważne problemy: z ustaleniem wspólnej historii, z różnym podejściem do kwestii języka i wyboru geopolitycznego.

Agnieszka Matusiak, próbując zrozumieć zaskakującą absencję ukraińskiego kina wśród odradzających się kinematografii Europy Środkowo-Wschodniej, upatrywała jej przyczyny głównie w czynnikach natury ekonomicznej:

Dopiero koniec lat 80. i początek 90. XX wieku, wraz z rozpadem imperium radzieckiego i ukraińskim odrodzeniem polityczno-narodowo-kulturowym, przynosi — na fali powszechnej dyskusji o kondycji i roli ukraińskiej tożsamości narodowej — obiecujące rodzime debiuty kinowe. Niestety, twórcom startującym w trudnej dobie transformacji lat 90. XX stulecia, nie udało się powtórzyć sukcesu kina ukraińskiego z lat 60. i sformułować własnej, klarownej platformy estetycznej. Dodatkowo nikły mecenat ze strony państwa, oferujący bardziej deklaracje niż realną, efektywną pomoc [...] nie sprzyjał aktywnemu rozwojowi ojczyźnianej kinematografii³.

Opinie polskiej badaczki potwierdzają najnowsze diagnozy ukraińskich znawców problematyki kinematograficznej, dla których najważniejszym problemem okazują się kłopoty z finansowaniem rodzimej produkcji filmowej. Dla Wołodymyra Filipowa, współzałożyciela i dyrektora generalnego studia produkcji filmowej „Inside-media”, strategicznym powodem braku szans na rozwój kinematografii jest brak promocji rodzimej produkcji:

Państwowe agencje filmowe dają pieniądze tylko na zdjęcia, postprodukcję oraz przygotowanie kopii gotowego już produktu. To dużo, ale gdy nie ma pieniędzy na promocję, twórcom bardzo trudno jest przebić się ze swoim filmem do szerszej publiczności⁴.

² W 2013 roku budżet państwa ukraińskiego zagwarantował finansowanie kinematografii na poziomie 19,6 miliona dolarów, podczas gdy Polska w 2012 roku za pośrednictwem Instytutu Sztuki Filmowej wydała 53 miliony dolarów.

³ A. Matusiak, *Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej*, „Porównania” 2007, nr 4, s. 141.

⁴ *Czy ukraińskie kino ma przyszłość? Opinie ukraińskich ekspertów*. Wołodymyr Filipow, przeł. T. Piechal, <http://eastbook.eu/2013/country/ukraine/czy-ukrainskie-kino-ma-przyszlosc-opinie-ukrainskich-ekspertow>.

Zdaniem krytyka filmowego Wołodymyra Wojmenki, jedną z przyczyn braku szans na zwrot zainwestowanych w produkcję środków jest zbyt mała liczba kin. Przeszło 45-milionowe państwo dysponuje dzisiaj jedynie 200 kinami!⁵ Według Andrija Wołoszyna, współtwórcy festiwalu „Kinoetnika”, przyczyny trudnej sytuacji ukraińskiego kina upatrywać należy także w niedostatecznie rozwiniętych sponsoringu i kontroli nad dotacjami z państwowego budżetu na produkcję, a także w złej edukacji filmowej, nieodpowiadającej wyzwaniom nowych czasów i nowych technologii. Wołoszyn postulował, by

zagwarantować młodym absolwentom reżyserii stypendia, ażeby mogli dalej uczyć się w innych szkołach filmowych poza Ukrainą. Warto też zapraszać światowej klasy twórców filmowych do Ukrainy, tak na festiwalach filmowe, jak i na „prywatne korepetycje”⁶.

Kinematografia ukraińska w 22 lata po odzyskaniu niezależności nadal nie rozwikłała kwestii podstawowych, na przykład udziału instytucji państwowych w finansowaniu produkcji filmowej czy uporządkowania rynku dystrybucyjnego.

Szansą na ożywienie niedoinwestowanej kinematografii miała być współpraca koprodukcyjna, budząca jednak w pierwszym okresie pewien opór natury ideologicznej, gdy dotyczyła partnera rosyjskiego. Jednym z pierwszych, którzy zdecydowali się realizować film w koprodukcji, ale z zachodnim partnerem, był Jurij Illenko (1936–2010, Юрій Ілленко). *Лебединое озеро. Зона* (*Jezioro łabędzie. Zona*, 1990) powstało dzięki udziałowi kapitałów szwedzkiego i kanadyjskiego. Zaledwie rok później film Andrija Donczika (ur. 1961, Андрій Дончик) *Кисневий голод* (*Głód tlenowy*)⁷ został sfinansowany przez kanadyjskiego partnera⁸. Dzisiaj większość filmów na Ukrainie realizowanych jest w koprodukcji nie tylko z zachodnimi partnerami, lecz coraz częściej z Rosją, z którą podpisywane są także umowy dystrybucyjne, albowiem dla ukraińskiego filmu wielomilionowy rynek sąsiada stanowi ogromną szansę.

JĘZYK JAKO PROBLEM

Jest oczywiste, że kino liczące na sukces kasowy poza swoimi granicami musi uwzględniać także kwestie językowe. W tym wypadku realizacja filmów w języku rosyjskim, którym posługuje się prawie 30% obywateli Ukrainy, w znacznym stopniu ułatwia wejście na potężny rynek za wschodnią granicą. Racje ekonomiczne są oczywiste, nadal jednak wśród części Ukraińców zamieszkujących zachodnie

⁵ Czy ukraińskie kino ma przyszłość? Opinie ukraińskich ekspertów. Wołodymyr Wojmenko...

⁶ *Ibidem*.

⁷ Film Donczika demaskował komunistyczne tabu o stosunkach w armii radzieckiej, podobnie jak w Polsce film Władysława Pasikowskiego *Kroll*, zrealizowany w tym samym roku.

⁸ Zob. M. Teteriuk, *Ukrajnińskie kino 90-ch: dosвід міжнародnoji spivpraci*, [w:] *Ukrajnińskie kino wid 1960-ch do sio godni. Problema wyzywania. Zbirnyk naukowych statej*, red. L. Bruchowecka, Kijyw 2010.

tereny kraju używanie języka rosyjskiego w przestrzeni publicznej jest nieakceptowane. Nie bez przyczyny podważa się ukraińską tożsamość filmów Kiry Muratowej jedynie dlatego, że wszystkie swoje dotychczasowe utwory zrealizowała językiem rosyjskim⁹. Natomiast Ołeś Janczuk (ur. 1956, Олександр /Олесь/ Янчук) używa obu języków (ukraińskiego i rosyjskiego), konfrontując je ideologicznie. Obecność obu języków w utworach „narodowców” nigdy nie jest neutralna, zawsze reprezentuje przeciwstawne wartości. Oto w filmie Janczuka *Аментам — Осінне вбивство у Мюнхені* (*Zamach — jesienne zabójstwo w Monachium*, 1995) językiem rosyjskim posługują się funkcjonariusze KGB, ukraińscy patrioci zaś mówią po ukraińsku. Twórcy, którzy uważają się za spadkobierców szkoły poetyckiej z lat 60., konsekwentnie realizują swoje filmy tylko w języku ukraińskim.

Aby zrozumieć, dlaczego w filmach panuje swoista rywalizacja językowa i jakie niesie to z sobą konsekwencje, należy mieć na uwadze, że na Ukrainie cały czas trwa żywa dyskusja nad tą kwestią. Używanie języka rosyjskiego w życiu publicznym, w literaturze i filmie budzi kontrowersje, albowiem językiem urzędowym jest ukraiński¹⁰. Według Mykoły Riabczuka, politologa i kulturoznawcy, dwujęzyczność Ukrainy mimo wszystko nie stanowi jednak centralnego problemu we współczesnym dyskursie tożsamościowym. Jak twierdzi:

Kwestia językowa na Ukrainie odgrywa stosunkowo niewielką rolę w codziennym życiu większości obywateli, którzy z reguły nie zastanawiają się nad tym problemem i nie wyodrębniają go spośród innych, o wiele ważniejszych dla nich problemów życiowych. Jednocześnie, kwestia ta ma na Ukrainie ogromne znaczenie symboliczne, zwłaszcza dla „świadomych Ukraińców”, to znaczy przede wszystkim dla ukraińskojęzycznej inteligencji. „Język jest duszą nacji”. „Bez języka nie ma narodu” — tego rodzaju romantycznymi hasłami usiana jest także ukrajinofilska publicystyka¹¹.

Zdaniem Jurija Andruchowycza, ukraińskiego pisarza i eseisty, język pozostaje jednym z kluczowych problemów dla wewnątrzukraińskich napięć¹². Chociaż po odzyskaniu niepodległości językowi ukraińskiemu nadano status języka państwowego, to jednak zamiast się odradzać, zaczął on tracić na swojej pozycji. Zdaniem pisarza jednym z powodów jest mechanizm psychologiczny: „nieatrakcyjny wygląd własnego państwa w oczach większości obywateli. Stąd też i nieatrakcyjność języka tego państwa, czyli języka państwowego”¹³.

⁹ K. Muratowa wszystkie swoje filmy zrealizowała w Odessie, w tamtejszej wytwórni filmowej, w języku „odeskim” — jak nazywana jest specyficzna odmiana rosyjskiego, która wykształciła się w tym mieście.

¹⁰ W maju 2012 roku w ukraińskim parlamencie odbyła się debata nad kształtem nowej ustawy dotyczącej możliwości używania języka rosyjskiego w przestrzeni publicznej. Doszło do bijatyki, albowiem pronarodowa opozycja obawiała się zrównania obu języków, co w rzeczywistości oznaczałoby zepchnięcie ukraińskiego na drugi plan.

¹¹ M. Riabczuk, *Dwie Ukrainy*, przeł. M. Dyhas *et al.*, Wrocław 2004, s. 95.

¹² Zob. J. Andruchowycz, *Próba dezinformacji*, [w:] *idem, Ostatnie terytorium. Eseje o Ukrainie*, Wołowiec 2002, s. 123.

¹³ *Ibidem*, s. 124.

Iwan Dracz, ukraiński poeta i krytyk, także podkreśla nieoczywistość skutków użycia obu języków: „Podział na mówiących po rosyjsku i ukraińsku wcale nie musi być podziałem zasadniczym i politycznym, ale odciska się on wyraźnie na naszym życiu duchowym, stanie kultury”¹⁴.

Trudna w komunistycznej przeszłości sytuacja języka ukraińskiego, kiedy devaluowano go na korzyść rosyjskiego, miała zdaniem A. Matusiak bezpośredni wpływ na ówczesne kino ukraińskie¹⁵. Władze traktowały kino poetyckie z lat 60. jako demonstrację nacjonalistycznych nastrojów, między innymi dlatego że filmy te zrealizowano w języku ukraińskim. Dzisiaj ideologiczne nacechowanie obu języków w kinie współczesnych „narodowców” coraz częściej unieważniane jest w kinie młodych twórców, którzy traktują użycie danego języka jako fakt neutralny. Pojawienie się w kinie ukraińskim języka rosyjskiego wynika dziś przede wszystkim z zainteresowania rosyjskim rynkiem dystrybucyjnym, i — jak się wydaje — nie ma w tym geście deklaracji politycznej.

Znamienne, że przyczyn permanentnego kryzysu ukraińskiego kina dopatrywano się przede wszystkim w czynnikach natury ekonomicznej, gdy tymczasem należałoby mówić również o kryzysie w sferze artystycznej. Słaba kondycja ukraińskiego kina nie wynika jedynie z kwestii ekonomicznych i językowych, ale także z jego trudnych dziejów. Jako część kinematografii Związku Radzieckiego było ono separowane od tendencji i nurtów artystycznych rozwijających się w kinie europejskim. Ograniczano naturalny dostęp do wiedzy dotyczącej przeobrażeń w dziedzinie techniki filmowej. Jak podkreśla Tetiana Diadewicz,

artyści nie mieli możliwości wymiany poglądów i idei, nie mogli też rozwijać swojego twórczego potencjału. Kino, podobnie jak inne sfery działalności duchowej i intelektualnej, pozostało zakonserwowane na pewnym etapie rozwoju¹⁶.

W ten sposób badaczka starała się tłumaczyć wyraźne zapóźnienie ukraińskiej kinematografii, zamknięcie w kręgu wąskiej tradycji, które skutkuje operowaniem kulturowymi stereotypami wywodzącymi się z literackiej tradycji ukraińskiego baroku¹⁷ i romantyzmu¹⁸.

¹⁴ *Kondycja literatury ukraińskiej. Rozmowa z Iwanem Draczem*, [w:] B. Bakula, *Skrzydło Dedała. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50.–90. XX wieku*, Poznań 1999, s. 164.

¹⁵ Zob. A. Matusiak, *op. cit.*, s. 141.

¹⁶ T. Diadewicz, *Bolesne poszukiwanie mitu tożsamości: konflikt pokoleniowy w kinie ukraińskim*, [w:] *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*, red. B. Bakula, M. Talarczyk-Gubała, Poznań 2008, s. 178.

¹⁷ Wybitnym przedstawicielem ukraińskiego literackiego baroku był Hryhorij Skoworoda (Григорій Савич Сковорода) — XVIII-wieczny poeta, filozof, moralista i kompozytor. Wykładał na uniwersytetach, wędrował po wsiach ukraińskich, śpiewając pieśni i opowiadając bajki własnego autorstwa. Jego poezja miała formę przypowieści.

¹⁸ Narodowy charakter nadał literaturze ukraińskiej Taras Szewczenko (Тарас Шевченко), który w 1840 roku wydał tom utworów poetyckich *Kobziarz (Кобзарь)*, traktowany jako manifest lite-

Nowe kino Europy Środkowo-Wschodniej, które rozwija się po odzyskaniu niezależności przez państwa byłego bloku wschodniego, napotykało i napotyka wciąż nierozwiązane problemy. Każde z tych państw stanęło przed podobnymi kłopotami wynikającymi z konieczności wprowadzenia radykalnych zmian w sferze ekonomicznej, które w sposób bezpośredni wpływały na kondycję narodowego przemysłu kinematograficznego. Dochodziły jednak do tego problemy specyficzne, związane z wewnętrznymi uwarunkowaniami politycznymi, społecznymi i kulturowymi.

ADAPTACJE LITERACKIE LITERATURY UKRAIŃSKIEJ

Po odzyskaniu przez państwo suwerenności na Ukrainie rozpoczęto kampanię odbudowywania świadomości narodowej, której istotnym składnikiem są rodzime teksty kultury, pełniące funkcję spoiwa rozluźnionych więzi wewnątrznarodowych. Adaptacje filmowe kanonicznych utworów literackich danego narodu mogą wspomóc proces akulturacji. Przy ich udziale dokonać się może szybkie, o możliwie szerokim zasięgu przyswojenie literatury narodowej.

Potwierdza to doświadczenie polskie. Nie do przecenienia była w II Rzeczypospolitej produkcja licznych adaptacji filmowych rodzimej literatury z XIX i XX wieku, które współuczestniczyły w odbudowywaniu poczucia wspólnoty narodowej naruszonej doświadczeniem kilkusetletniego nieistnienia polskiej państwowości.

Adaptacje, które pojawiły się w pierwszym okresie od odzyskania przez Ukrainę niezależności, pełniły podobną funkcję. Na ekranach kin pojawiły się filmy realizowane na podstawie tekstów literackich ważnych dla ukraińskiej tożsamości kulturowej. Borys Sawczenko (ur. 1939, Борис Савченко) w 1990 roku sfilmował między innymi opowiadanie Olhy Kobyłańskiej¹⁹ z roku 1898, zatytułowane *Melancholijny walc*, a także w 1992 roku pokusił się o adaptację opowiadania *Dla domowego ogniska*, Iwana Franki — jednego z najwybitniejszych przedstawicieli ukraińskiej literatury. Jurij Łaszenko (Юрій Лашенко) sięgnął po prozę Wołodymyra Wynnyczenki²⁰ *Notatki garbatego Mefistofelesa*, by w 1994 roku zrealizować film pod tym samym tytułem. Ołeksandr Muratow (ur. 1935, Олександр Муратов)

racki tworzącej się literatury narodowej. Jest on jednym z trzech, oprócz Iwana Franki (Іван Франко) i Lesi Ukrainki (Леся Українка), najwybitniejszych poetów ukraińskich. Największą indywidualnością literacką po śmierci Szewczenki był Pantelejmon Kulisz (Пантелеймон Куліш), między innymi tłumacz W. Szekspira, F. Schillera i J.W. Goethego, a także autor pierwszej ukraińskiej powieści historycznej *Чорна рада*, 1857 (*Czorna rada*).

¹⁹ O. Kobyłanska (Ольга Юліанівна Кобилянська, 1863–1942) — jedna z ważniejszych pisarek ukraińskich XIX wieku, w swojej prozie poruszała między innymi problemy kobiet, reprezentantek ukraińskiej inteligencji.

²⁰ W. Wynnyczenko (Володимир Кирилович Винниченко, 1881–1951) — zasłynął przede wszystkim jako twórca pierwszej ukraińskiej powieści fantastycznej *Słoneczna maszyna*, 1928.

zainteresował się zaś prozą Mykoły Chwyłowego²¹, realizując: *Танго смерти* (*Tango śmierci*, 1991); *Геть сором!* (*Przez ze wstydem!*, 1994); *Вальдишени* (*Słonki*, 1995)²². Podjęte zostały także trudne przedsięwzięcia adaptacyjne, na przykład Mychajło Illenko (ur. 1947, Михайло Ілленко)²³ w 2013 roku rozpoczął pracę nad ekranizacją poezji Tarasa Szewczenki, prawdopodobnie przygotowując premierę na przypadające w 2014 roku dwóchsetlecie urodzin poety.

Filmy te, stanowiąc ważny etap w rozwoju odradzającej się kinematografii, pozostały jednak przede wszystkim istotnym faktem kulturowym, który uświadamiał znaczenie, jakie starano się teraz nadać X muzy, włączonej w wielką misję odbudowywania samoidentyfikacji społeczeństwa ukraińskiego.

KINO REFLEKSJI HISTORYCZNEJ

Unaocznianie przeszłości w kinie przełomu jest ściśle powiązane z problematyką tożsamościową, obecną w dyskursie transformacyjnym wszystkich krajów postkomunistycznych. Pytanie o tożsamość aktywizuje się w sytuacjach przełomu, które — jak zauważa Zygmunt Bauman — wywołują konieczność ponownego autodefiniowania: „»Ma się tożsamość« wtedy, gdy nie trzeba o niej myśleć. Tożsamość i potrzeba jej posiadania — dociera do świadomości dopiero, gdy pytamy »kim jestem« i »gdzie moje miejsce«” — a pytamy wówczas, gdy prosta, jednoznaczna i natychmiastowa odpowiedź nie przychodzi łatwo, przysparza kłopotu, wymaga zastanowienia”²⁴ Dla Leszka Kołakowskiego kwestie te, w oczywisty sposób, wiążą się z sobą bardzo ściśle. Filozof podkreśla:

Zbędnie dowodzić, że tożsamość narodowa wymaga pamięci historycznej. [...] Żaden naród nie może trwać nie będąc świadomy, iż jego obecna egzystencja jest przedłużeniem istnienia w przeszłości²⁵.

W stwierdzeniu tym przeszłość jako bagaż doświadczeń nie zostaje zwaloryzowana. Składa się zarówno z wartości, które w sensie pozytywnym wzbogacają doświadczenia narodów, jak i takich, które zatrzymują w biegu rozwój społeczny. W przekonaniu Kołakowskiego oba doświadczenia w ostatecznym rozrachunku

²¹ M. Chwyłowij (Микола Хвильовий, 1893–1933) — pisarz i krytyk literacki, jeden z głównych przedstawicieli XX-wiecznego romantyzmu literackiego, wybitny reprezentant tzw. rozstrzelanego odrodzenia. Większość artystów tworzących tę formację pokoleniową poddana była represjom komunistycznym w latach 30.

²² Zob. A. Matusiak, *op. cit.*, s. 142.

²³ Mychajło Illenko jest bratem Jurija Illenki.

²⁴ Z. Bauman, *Tożsamość. Wtedy, teraz, po co?*, [w:] *Idee a urządzanie świata społecznego. Księga jubileuszowa dla Jerzego Szackiego*, red. E. Nowicka, M. Chałubiński, Warszawa 1999, s. 43.

²⁵ L. Kołakowski, *O tożsamości zbiorowej*, [w:] *idem, Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 2000, s. 162.

budują tożsamość narodową, skłaniając do krytycznej autorefleksji. Jak podkreśla socjolog kultury Marian Golka:

Nadawanie sensu w narracji tożsamościowej polega na odpowiednim układaniu sekwencji w pamięci zbiorowej, eliminowaniu czy zamazywaniu jednych wydarzeń i wątków, a podkreślaniu innych, wydobywaniu zależności między nimi. Takie opowieści mają pomóc w określeniu tożsamości przez doprowadzenie do samookreślenia grupy z wykorzystaniem jej pamięci oraz wpodtrzymywaniu tego sensu i samookreślenia w aktualnej pamięci²⁶.

Uwagi polskich badaczy odnoszą się również do doświadczenia ukraińskiego, w którym dyskurs historyczny ma charakter strategiczny dla budowanej tożsamości. Z tego też powodu filmy dotyczące problematyki przeszłości traktowane są przez mecenasa państwowego priorytetowo.

Jedno z istotnych zagadnień obecnych w ukraińskim dyskursie narodowym układa się w pytanie: jak krytykować nacjonalizm i nie wpaść przy tym w postradziecką narrację? Postaci kulturowego kanonu: Bohdan Chmielnicki, Iwan Franko, Łesia Ukraïnka czy Taras Szewczenko są pozytywnie odbierane na zachodzie i wschodzie kraju. Kino ukraińskie skupiło się więc na przywoływaniu w obrazach filmowych kanonicznych figur: Bohdana Chmielnickiego, Iwana Mazepy, kozaka Mamaja. Ołes Janczuk próbował poszerzyć tę listę o bohaterów nieobecnych w dotychczasowym kanonie, a jednocześnie trudnych do przyjęcia dla sporej grupy mieszkańców wschodniej Ukrainy: Stepana Banderę (Степан Бандера), Symona Petlurę (Симон Петлюра) czy Andrzeja Szeptyckiego (Андрей Шептицький). Tym samym kanon kulturowy zbudowany w czasach radzieckich próbuje się, z różnym skutkiem, wzbogacić o postaci kontrowersyjne nie tylko dla mieszkańców wschodniej części kraju, lecz także dla sąsiadów — tych ze wschodu i zachodu.

Z tej perspektywy istotną rolę w odradzającej się kinematografii ukraińskiej odegrał Jurij Illenko — ostatnia żywa legenda ukraińskiego kina poetyckiego. Jego najwybitniejsi przedstawiciele: Siergiej Paradżanow (1924–1990, Сергей Иосифович Параджанов) — nie doczekał niepodległej Ukrainy, Leonid Osyka (1940–2001, Леонід Осика) — na wiele lat przed śmiercią zakończył aktywność twórczą filmem historycznym z czasów Bohdana Chmielnickiego i jego syna Jurija *Гетьманські клейноди* (*Hetmanskie klejnoty*, 1993). Illenko, pomimo zaawansowanego wieku, do końca swych dni był aktywny — nie tylko jako reżyser, ale również w życiu społecznym i politycznym. Mimo kontrowersyjnej działalności politycznej pozostał w pamięci jako wybitny operator filmów S. Paradżanowa i twórca własnych obrazów wyreżyserowanych w okresie trwania ukraińskiego kina poetyckiego²⁷. U progu wielkich przemian, już po śmierci swojego mentora i przyjaciela, zrealizował według jego zapisków i dziennika wstrząsający film-

²⁶ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 55.

²⁷ *Studnia dla spragnionych* (*Криниця для спраглих*, 1966); *Noc Kupały* (*Вечір на Івана Купала*, 1968); *Biały ptak z czarnym znamięm* (*Білий птах з чорною ознакою*, 1971).

-świadczenie dotykający doświadczenia łagrowego *Jeziro łabędzie. Zona*. W ten sposób Illenko odważnie otwierał filmem rozrachunkowym odradzającą się kinematografię ukraińską. To oprócz *Syndromu astenicznego* K. Muratowej i filmu *Голод-33 (Głód-33, 1991)* Ołesia Janczuka najważniejszy film kina przełomu. Jurij Illenko zrealizował go na podstawie autobiograficznego scenariusza Siergieja Paradżanowa, który powstał na bazie więziennych zapisków reżysera. Tematyka filmu, opowiadającego o ucieczce więźnia z obozu, skupiona jest przede wszystkim na opisie doświadczenia niemożności życia poza łagrem, utracie umiejętności i potrzeby wolności. Illenko potraktował werystyczną, paradokumentalną formułę scenariusza jako punkt wyjścia, decydując się na połączenie techniki realizmu, niekiedy przeradzającego się w bezwzględny naturalizm, z symbolizmem sytuującym sens „pomiędzy”, ukryty w szczelinach między słowem a słowem, między obrazem a obrazem²⁸. *Jeziro łabędzie. Zona* było pierwszym w Ukraińskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej filmem powstałym w niezależnym studiu filmowym z niepaństwowych funduszy. Apokaliptyczny i klaustrofobiczny obraz schyłku totalitarnego świata po krótkim okresie zainteresowania na festiwalach europejskich został, niestety, zapomniany.

Przez następną dekadę Illenko nie realizował własnych filmów, oddając się misji edukacyjnej. Uczyl młodych adeptów sztuki reżyserskiej w Kijowskim Uniwersytecie Teatru, Kina i Telewizji imienia Iwana Karpenko-Karego, podjął się napisania podręcznika reżyserii filmowej *Парадигма кіно (Paradygmat kina, 1999)*. Wreszcie w 2001 roku zrealizował jeden z najbardziej kontrowersyjnych filmów *Молитва за гетьмана Мазену (Modlitwa za hetmana Mazepę, 2001)*²⁹. Illenko natrafił na korzystny moment w dziejach ukraińskiej kultury. Prezydentem był wtedy Wiktor Juszczenko, a ministrem kultury znany i ceniony aktor Bohdan Stupka³⁰. Film mógł liczyć na hojne dotacje państwowe.

Hetman Iwan Mazepa jest do dziś jednym z symboli oporu wobec Rosji imperialnej, stąd film uznany został za antyrosyjski, Illenko łagodził zaś, że należałoby raczej mówić o antyimperialnym wydzwisku tego utworu. Film powstał bowiem w pewnym specyficznym kontekście. Nieco wcześniej ekranami ukraińskich

²⁸ Zob. D. Dabert, *Doświadczenie totalitarne w twórczości filmowej ukraińskich reżyserów doby postsowieckiej*, [w:] *Oblicza komunistycznego zniewolenia. Między nauką a literaturą*, red. K. Brzechczyn, Poznań 2009.

²⁹ Był to pierwszy pełnometrażowy i wysokobudżetowy film zrealizowany w czasach niezależnej Ukrainy, kosztował około 12 milionów hrywien (ok. 1 000 300 dolarów). Zob. T. Diadewicz, *op. cit.*, s. 180.

³⁰ Bogdan Stupka (Ступка Богдан Сильвестрович, 1941–2012) — wybitny aktor teatralny i filmowy. Zadebiutował w 1970 roku w filmie *Biały ptak z czarnym znamięm* (1971) w reżyserii Jurija Illenki. Wystąpił również w polskich filmach: *Ogniem i mieczem* (1999) jako Bohdan Chmielnicki, *Starej baśni* (2003) jako Popiel, zagrał też Konstantego — jedną z głównych ról w filmie Krzysztofa Zanussiego *Serce na dłoni* (2008). Jedną z jego ostatnich filmowych kreacji była tytułowa rola w rosyjsko-ukraińskiej produkcji *Taras Bulba* (2008).

kin zawiądnął film Nikity Michalkowa (Никита Михалков) *Cyrułik syberyjski* (*Сибірський цирюльник*, 1998). Jak podkreśla Łucja Demby:

W Rosji dostrzegano w filmie przede wszystkim świadectwo monarchistycznej ambicji twórcy i zafalszowany na użytek Zachodu obraz Rosji. W Polsce miano Michalkowowi za złe, że wynosi na piedestał cara, który prześladował Polaków³¹.

Podobne reakcje film musiał wywoływać także na Ukrainie. Z kolei *Ogniem i mieczem* (1999) Jerzego Hoffmana odniosło ogromny sukces na Ukrainie, tak ogromny, że budzący kontrowersje, choć innego rodzaju niż film Michalkowa. Kąśliwie komentowano, że

najważniejszy film o ukraińskiej historii, który wszedł na ekrany po odzyskaniu niepodległości w 1991 r., powstał nie nad Dnieprem, lecz w Polsce. Modlitwa za Iwana Mazepę Illenki częściowo miała być odpowiedzią na film Hoffmana, ukraińskim spojrzeniem na historię kozactwa, spojrzeniem z perspektywy kilkudziesięciu lat po buntach Chmielnickiego, gdy obu stronom nie udało się odbudować zaufania między Kozakami i Rzeczpospolitą, a Mazepa próbował uciec z uścisku carskiej Rosji, zawierając sojusz z królem Szwecji Karolem XII³².

W filmie Illenki historia Ukrainy opowiedziana została z perspektywy Mazepy, XVII-wiecznego ukraińskiego bohatera narodowego. Obraz zrealizowany został w konwencji radykalnie potraktowanej tradycji kina poetyckiego. Groteska, psychoanalizy aluzje, oniryczność oddaliły go od historycznego reprezentowania przeszłości, przeistaczając w nazbyt przerysowaną próbę podniesienia bolesnych pytań o ukraińską tożsamość. Jego stylistyka, przechylona w stronę barokowo-ekspresjonistycznej estetyki nadmiaru, skupiła się na nierzeczywistym spotkaniu cara Piotra I i hetmana Iwana Mazepy. Reżyser poszerzył swoje, wyniesione z lat 60., artystyczne doświadczenie

o poetykę absurdu, prowokację artystyczną i szokowanie publiczności, hipertrofię cielesności na granicy z sadomasochistyczną pornografią, a wszystko to połączone z głębokim kontekstem historycznym i politycznym oraz ideologicznym zaangażowaniem — z perspektywy rozwoju europejskiego kina było przestarzałe i spóźnione o 25–30 lat³³

— krytycznie konkludowała Tetiana Diadewicz.

W przekonaniu ukraińskiej badaczki film okazał się wyraźnym produktem swojej epoki, pełnym sporów politycznych, świadomie agresywny i prowokacyjny:

Nie tylko z racji treści (postać hetmana Mazepy jest jedną z najbardziej drażliwych kwestii w próbach uzgodnienia wspólnej ukraińsko-rosyjskiej historii), ale także formy. Już sam wybór tytułu jest w dużej mierze wyzwaniem rzuconym publiczności. Jak wiadomo, Mazepa został ekskomunikowany za zdradę Piotra I, nałożono na niego klątwę i w związku z tym zabronio-

³¹ Ł. Demby, *I ja urodziłem się w Arkadii... Cyrułik syberyjski*, [w:] *eadem*, *Twórczość filmowa Nikity Michalkowa*, Kraków 2009, s. 313.

³² M. Wojciechowski, *Kontrowersje wokół „Modlitwy za Iwana Mazepę”*, <http://www.ukraine-poland.com/u/publicystyka/publicystyka.php?id=909> (dostęp: 25 sierpnia 2013).

³³ T. Diadewicz, *op. cit.*, s. 181.

no modlitw o zbawienie jego duszy, czego w dalszym ciągu przestrzega Cerkiew prawosławna Patriarchatu Moskiewskiego. Oczywiście klątwa ta jest dziś przedmiotem wielu spekulacji politycznych. Film jest agresywnie antyrosyjski, a także skierowany przeciwko Piotrowi I, który przedstawiony został wyłącznie w negatywnym świetle³⁴.

Obraz Illenki uznano za film niewykorzystanej szansy stworzenia pewnej „jednolitej wizji przeszłości zdolnej zjednoczyć ten wielki kraj”³⁵ i wypracowania koncepcji tożsamościowej. W Polsce krytyk młodszego pokolenia Jakub Majmurek wyrażał wątpliwości nie tylko co do wartości artystycznej tego filmu, lecz także jego potencjału koncyliacyjnego:

Oniryczny, wizyjny, barokowy, miejscami balansujący na granicy kostiumowej pornografii film, opowiadając historię legendarnego kozackiego hetmana, jednocześnie charakteryzuje ukraińską tożsamość w opozycji zarówno do Polski, jak i Rosji — dwóch sąsiednich potęg przedstawianych jako stałe zagrożenie dla ukraińskiej niezależności i tożsamości. To, co w filmach Illenki z lat 60. było odważnym eksperymentem, poetycką pracą na formie filmowej, tu jest przede wszystkim krzykliwą, kiczowatą manierą³⁶.

Film *Modlitwa za hetmana Mazepę* stał się swego rodzaju antywzorcem dla twórców młodszych pokoleń, którzy coraz częściej i coraz bardziej konsekwentnie odchodzą od tak rozumianej tematyki historycznej.

Obok Illenki jednym z ważniejszych reprezentantów „kina narodowców” stał się Oełś Janczuk, absolwent Kijowskiego Narodowego Instytutu Teatru, Kina i Telewizji, który zadebiutował w 1989 roku filmem średniometrażowym *В далеку дорозу (W daleką drogę)*. Był jednym z pierwszych, którzy skorzystali z możliwości, jakie przyniosło oderwanie Ukrainy od Moskwy. W 1991 roku podjął zakazany w kinematografii radzieckiej temat dramatu *Hołodomoru*. Jego pełnometrażowy film *Głód-33*³⁷ w formie prostej ludowej ballady przedstawił losy jednej ukraińskiej rodziny, najpierw świadków, a potem ofiar wielkiego głodu. Janczuk — reżyser, który postanowił opowiedzieć o tym tragicznym doświadczeniu, musiał znaleźć formę pozwalającą uniknąć „nadmiaru obecności” wydarzeń wykraczających poza granice myśli: fizjologii głodu, masowości śmierci, wreszcie wcale nie tak odosobnionych przypadków kanibalizmu, którego ofiarami najczęściej bywały dzieci. Tabu przedstawienia tych obrazów zostało przekroczone już wcześniej, albowiem wraz z odzyskiwaniem własnej historii na Ukrainie ujawniono wstrząsające dowody — świadectwa zbrodni i fotografie z Hołodomoru. Podobnie jak zdjęcia z Zagłady, niemieckich obozów koncentracyjnych, masowych grobów w Katyniu, weszły one w przestrzeń zbiorowej ikonografii. I właśnie te

³⁴ *Ibidem*, s. 180.

³⁵ M. Wojciechowski, *op. cit.*

³⁶ J. Majmurek, *Ukraina 2012: dwie dekady kryzysu*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/-3622-ukraina-2012-dwie-dekady-kryzysu.html> (dostęp: 2 września 2013).

³⁷ Scenariusz filmu powstał na podstawie książki amerykańskiego prozaika ukraińskiego pochodzenia Wasyla Barki, który już na emigracji w 1963 roku opublikował powieść *Жовтий князь*.

wstrząsające kadry staną się punktem wyjścia filmowej opowieści, zyskując charakter proustowskiej magdalenki *à rebours*³⁸. Premiera filmu została wykorzystana jako istotny głos przypominający tuż po referendum w sprawie niepodległości, zaplanowanym na 1 grudnia 1991 roku, bolesną historię odbudowującą pamięć historyczną Ukraińców.

W niepodległej Ukrainie Janczuk rozpoczął pracę reżyserską od „trylogii banderowskiej”. *Zamach. Jesienne zabójstwo w Monachium*, 1995, poświęcony został Stepanowi Banderze — przywódcy jednej z Frakcji Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów. Reżyser skupił się na jego powojennych, emigracyjnych losach. W 2000 roku zrealizował następny film o tematyce historycznej *Нескорений* (*Niezłomny*), będący apologizującą biografią Romana Szuchewycza, generała Ukraińskiej Armii Powstańczej, jednego z najważniejszych działaczy banderowców. Tę samą tematykę podjął Janczuk w kolejnym filmie, z 2004 roku, *Залізна сотня* (*Żelazna sotnia*). Jego bohaterami są żołnierze UPA, którzy po wojnie znaleźli schronienie w Bawarii.

Владика Андреї (*Metropolita Andriej*, 2008) poświęcony został jednej z ważniejszych postaci życia religijnego i politycznego na Ukrainie okresu przedwojennego i wojennego — arcybiskupowi metropolicie lwowskiemu i halickiemu Andriejowi Szeptyckiemu. Janczuk przygotowuje już kolejny film — *Таємний щоденник Симона Петлюри* (*Tajemny dziennik Symona Petlury*), poświęcony znaczącej postaci przedwojennego ukraińskiego życia politycznego Symonowi Petlurze. Język filmowy, którym posługuje się Janczuk, nie jest w stanie dotrzeć nie tylko do najbliższych zachodnich sąsiadów, lecz przede wszystkim do młodych Ukraińców. Utwory Janczuka nie bronią się artystycznie. Cięży na nich tradycjonalistyczny warsztat filmowy odwołujący się do praktyk estetycznych kina radzieckiego z lat 50.

W Polsce filmy Olesia Janczuka są mało znane i nie mają szans na szeroką dystrybucję. Obejrzeć je można jedynie na niszowych przeglądach kina ukraińskiego³⁹. Nie interesuje nas jednak polska (ograniczona i ideologiczna) recepcja filmów Janczuka⁴⁰, lecz ich znaczenie dla poprzelomowego kina ukraińskiego.

³⁸ Zob. D. Dabert, *op. cit.*

³⁹ Wydaje się, że są dwie przyczyny takiego stanu rzeczy. Sposób przedstawiania wspólnej historii i kontrowersyjnych dla Polaków ukraińskich postaci historycznych nie może zyskać akceptacji. Reżyser zdobył nawet wśród polskiego środowiska narodowego miano „filmowego gloryfikatora i propagandzisty OUN-UPA”, antypolskiego i probanderowskiego reżysera. Zob. E. Tuzow-Lubański, *Szatańska religia banderyzmu*, <http://www.isakowicz.pl/index.php?page=news-&kid=8&nid=7222> (dostęp: 23 lipca 2013). Ponadto kino to w znacznym stopniu nie spełnia wymogów artystycznych. Trudno więc znaleźć powody, by polscy dystrybutorzy zainteresowani byli sprowadzeniem filmów Janczuka do polskich kin, skoro nie ma szans na sukces — ani w sferze ekonomicznej, ani artystycznej.

⁴⁰ „[...] trudno pozbyć się wątpliwości, że ich pokazy obudziłyby w naszym kraju wcale jeszcze nie uśpione demony, a już sama ich tematyka — Bandera, Szuchewycz, UPA — spotkałaby się

Tematyka nacjonalistyczna, tak silnie obecna w filmach reżysera, ma swoje uzasadnienie. Wynika bowiem z doświadczeń historycznych. Jak wyjaśnia Agnieszka Matusiak:

Kino na Ukrainie, poczynawszy od lat 30. XX stulecia, z małą przerwą na „odwilż” Chruszczowowską, podlegało silnej rusyfikacji, zmierzającej konsekwentnie do zatarcia i zniszczenia ukraińskiej tożsamości narodowej⁴¹.

Ukraiński literaturoznawca Mykoła Żułyński tak bronił praktyki nachalnej obecności kanonicznych bohaterów w najnowszej kulturze:

Ukraińcom dziś trzeba przypominać ich tradycję, bo jej wcześniej nie mogli kultywować. Zatem trzeba przypomnieć, kim był Iwan Mazepa, powiedzieć historyczną prawdę o Semenie Petlurze, wyjaśnić wiele zdarzeń po to, by stały się one fundamentem zbiorowej tożsamości. Na tym fundamencie możemy dopiero budować bardziej skomplikowaną wizję historii i kultury. Ile trzeba wysiłku i lat, by ten stan zbiorowej tożsamości osiągnąć? Nie wiadomo⁴².

Owo zadanie rekonstrukcji, odbudowywania tożsamości narodowej jest problemem, który warunkuje drogi rozwojowe ukraińskiego kina. Na filmy Januczuka należałoby więc spojrzeć jako na uczestniczące w procesie przywracania „do ukraińskiego obiegu kulturowego postaci, dzieł, zjawisk, tematów, motywów, które przez dziesiątki lat były skutecznie rugowane z oficjalnie obowiązującego kanonu”⁴³.

W podobnej konwencji estetycznej i ideologicznej tworzył inny reżyser starszego pokolenia Mykoła Maszczenko (1929–2013, Микола Мащенко), który w 2006 roku sięgnął po eksploatowany z wyjątkową częstotliwością w kinie ukraińskim, od samych jego początków, temat powstań kozackich i jego przywódcy Bohdana Zenobi Chmielnickiego⁴⁴. Po raz kolejny polskie postaci historyczne, szczególnie Jeremi Wiśniowiecki i Jan Kazimierz zostały przedstawione nie tylko bez sympatii, lecz także z lekceważeniem prawdy historycznej⁴⁵. Rosyjski reżyser pochodzenia ukraińskiego Władimir Bortko (ur. 1946, Владимир Бортко)⁴⁶ zrealizował natomiast ekranizację *Tarasa Bulby* (*Тарас Бульба*, 2009) według prozy Mikołaja Go-

z potępieniem osób pochodzących z Kresów Wschodnich. Źle, bo spuszczać nad tymi obrazami zasłonę milczenia, tracimy okazję do merytorycznej dyskusji z tezami przedstawianymi przez reżysera. I w pewnym sensie utwierdzamy młode pokolenie Ukraińców, że tak było naprawdę”. S. Chociński, *East side story: jak nie skłamać, ale i prawdy nie powiedzieć*, <http://esensja.stopklatka.pl/film/recenzje/tekst.html?id=17160> (dostęp: 23 sierpnia 2013).

⁴¹ A. Matusiak, *op. cit.*

⁴² „Zrozumieć istotę przelomu”. Rozmowa z Mykołą Żułyńskim, [w:] B. Bakuła, *op. cit.*, s. 338–339.

⁴³ A. Matusiak, *op. cit.*, s. 142.

⁴⁴ Film nosi tytuł *Bohdan Zenobi Chmielnicki* (*Богдан-Зиновій Хмельницький*).

⁴⁵ Produkcja miała charakter jubileuszowy, powstała z okazji 360-lecia powstania pod przewodnictwem wielkiego hetmana.

⁴⁶ W. Bortko zrealizował wiele udanych adaptacji, w tym prozy Michaiła Bułhakowa *Psie serce* (1988), *Mistrz i Małgorzata* (serial TV, 2005) oraz Fiodora Dostojewskiego *Idiota* (serial TV, 2002).

gola. Film, który powstał w koprodukcji rosyjsko-ukraińskiej, wydobywał antypolonizm tekstu Mikołaja Gogola, jednocześnie uwypuklając rosyjski nacjonalizm.

Ciekawą formę zyskał natomiast temat kozacki w obrazie reżysera młodszego pokolenia Ołesia Sanina (ur. 1972, Олесь Санін). W filmie *Мамай (Kozak Mamaj, 2003)*⁴⁷ reżyser odszedł od konwencji realistycznej w stronę estetyki kina poetyckiego, wyraźnie inspirowanego twórczością z lat 60.⁴⁸ Tradycyjny gatunek muzyczny — дума ukraińska — zyskał intrygującą filmową realizację. W odróżnieniu od Illenki, który nie potrafił twórczo rozwinąć tradycji historycznej rodzimego kina, Sanin zrozumiał, że kino poetyckie z lat 60. może być jedynie punktem wyjścia, źródłem inspiracji współczesnej wypowiedzi filmowej, a nie gotową, wiecznie eksploatowaną formą. Sanin stworzył ascetyczną opowieść malowaną obrazem i muzyką, w mniejszym zaś stopniu słowem. Na styku kultur ukraińskiej i tatarskiej ożyła legendarna postać kozaka. Film dotknął niezwykle istotnego zjawiska, jakim były w kulturze tego narodu związki ukraińskie z tatarami krymskimi. Powstał utwór filmowy, któremu bliższe wydają się tradycje kina Dalekiego Wschodu niż europejskiego. Paradoksem jest, że film, który nie starał się ani obrazowo, ani tematycznie sugerować związków z kulturą europejską, objawił się nieoczekiwanie jako jedna z najciekawszych propozycji kina ukraińskiego ostatnich lat. Sanin zrozumiał, że największym dziedzictwem kina poetyckiego z lat 60. była próba dotknięcia kwestii uniwersalnych i zamknięcia ich w formie najbliższej własnemu doświadczeniu kulturowemu. Okazuje się, że egzotyzm fabuły, odmienność obrazowania nie utrudnia zrozumienia istoty przesłania. Niesie za to kolejną ważną konkluzję, iż oddalenie w sferze obyczajowej i tradycji nie jest tożsame z poczuciem obcości w sferze najistotniejszych wartości humanistycznych⁴⁹.

Tradycja kina poetyckiego i jego wielkich twórców pozostaje trwałym składnikiem rekonstruowanego kanonu kulturowego współczesnej Ukrainy. W proces ten wpisuje się film biograficzny przygotowywany przez Olenę Fetysową (Олена Фетисова), zatytułowany *Параджанов (Paradžanow, 2013)*, który poświęcony będzie dramatycznym, a jednocześnie niezwykle barwnym losom twórcy *Cieni zapomnianych przodków (Тіні забутих предків)*.

⁴⁷ Moment, w którym powstał film O. Sanina, był niezwykle korzystny: prezydentura Wiktora Juszczenki zaowocowała na chwilę ożywieniem w kinie ukraińskim. To wtedy powstała omawiana wcześniej *Modlitwa za hetmana Mazepę* Illenki, a także *Drugorzędni ludzie (2001, Второстепенные люди)* Kiry Muratowej i *Czarna rada (Чорна рада, 2000)* Mykoły Zasjejewa-Rudenki (Микола Засєєв-Руденко).

⁴⁸ O. Sanin zadedykował film swoim nauczycielom: Mykole Budnykowi i Leonidowi Osyce, wybitnym przedstawicielom nurtu poetyckiego w ukraińskim kinie lat 60.

⁴⁹ W 2013 roku O. Sanin zrealizował swój kolejny film zatytułowany *Поводир, або Кейму Майоть Очі (Prowadź, або Кейму Майоть Очі)*, opowiadający dziejącą się w czasach wielkiego kryzysu historię pewnego Amerykanina, którego losy nieoczekiwanie związane zostały z Ukrainą.

W kinie ukraińskim pojawiła się także przeszłość nie tak odległa. Z najnowsza historią zmierzył się Roman Bałajan (ur. 1941, Ромán Гургéнович Бала́ян) w filmie *Райські птахи* (*Rajskie ptaki*, 2008). Opowieść o losach młodego pisarza z kręgów dysydenckich pozwoliła wprowadzić realia życia w systemie totalitarnym: przesłuchania, inwigilacje i procesy polityczne. Film stanowił swoistą kontynuację obrazu z 1982 roku *Польоти уві сні та наяву* (*Loty we śnie i na jawie*), w którym pod subtelną formą dramatu psychologicznego reżyserowi udało się oddać klimat tamtych czasów⁵⁰. Bałajan także w tym wypadku nie zrezygnował z charakterystycznego stylu, pełnego delikatnej i nostalgicznej poetyczności. W *Rajskich ptakach* styl ten ujawnił się już bez ograniczeń. Oddający okrutną rzeczywistość surowy realizm przełamany został nadrealistycznymi wizjami rodem z *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa: umiejętność latania zyskują ci, którzy osiągają wewnętrzną wolność. Ale ten niezwykły dar nie jest dany raz na zawsze. Symboliczna utrata zdolności latania przez młodego pisarza, jego dramatyczne dalsze losy (dozgonny pobyt w szpitalu psychiatrycznym, definitywny koniec kariery pisarskiej) nie pozwalają uznać opowieści filmowej za sentymentalne kino romantyczne w duchu Eldara Riazanowa⁵¹.

U progu przemian kino ukraińskie próbowało zmierzyć się także z traumą katastrofy czarnobylskiej. Już w 1990 roku (a więc jeszcze za czasów Związku Radzieckiego) Mychajło Bielikow (Михайло Беликов) zrealizował film *Розпад* (*Rozpad*), w którym dziennikarz tuż przed katastrofą wraca do rodzinnego Kijowa, by zorientować się, że coś niedobrego zaczyna się dziać. Próbuje dotrzeć do prawdy, lecz w tamtych czasach i wiele lat później nie było to możliwe. Utwór Bielikowa wyprowadził temat z zakazanej strefy, zachęcając również twórców do podjęcia go w formie artystycznej. Filmy dotyczące katastrofy czarnobylskiej realizowane były w różnej konwencji i estetyce. Jednym z ciekawszych filmów jest *Аврора* (*Aurora*, 2006) w reżyserii Oksany Bajrak (Оксана Байрак). W konwencji filmu obyczajowego reżyserka opowiedziała historię śmiertelnie chorej dziewczynki, ofiary czarnobylskiej, na której drodze stanął pewien artysta baletowy. Jego życie paradoksalnie odrodziło się za sprawą spotkania z niezwykłą dziewczynką.

W koprodukcji francusko-polsko-niemiecko-ukraińskiej powstał film *Земля забуття* (*Znieważona ziemia*, 2011) w reżyserii Michale Boganim (Міхаль Боганім)⁵². To historia trojga bohaterów, których losy wiąże tragedia czarnobyl-

⁵⁰ W rolach głównych wystąpili cenieni aktorzy kina radzieckiego: Oleg Jankowski i Ludmiła Gurczenko. Jankowski pojawi się ponownie w *Rajskich ptakach*, w roli dysydenta i mentora młodego pisarza.

⁵¹ Mam tu na myśli przede wszystkim jego dwa filmy, które także miały ambicję dotknięcia problematyki terroru sowieckiego: *Вокзал для двох* (*Dworzec dla dwojga*, 1982), a także zrealizowany już w nowych czasach *Небеса обетованніе* (*Niebiosa obiecane*) z 1991 roku.

⁵² W jednej z głównych ról wystąpił Andrzej Chyra, a muzykę napisał Michał Lorenc. M. Boganin jest reżyserką izraelską znaną przede wszystkim z filmu dokumentalnego *Odessa...Odessa!*, 2005, poświęconego ukraińskim i rosyjskim Żydom z Odessy.

ska, a jej konsekwencje nie mijają nigdy. W 2013 roku powstały kolejne fabuły, na przykład czteroodcinkowy serial telewizyjny *Метелики (Їтy)* w reżyserii Witalija Worobiowa (ur. 1958, Віталій Воробйов). W sentymentalnej formule opowiadał o romansie młodej dziewczyny i żołnierza. Ich miłosna historia rozgrywa się na tle czarnobylskich wydarzeń. *Zagubione miasto (Загублене місто)* Witalija Potrucha (ur. 1966, Віталій Потрух), utrzymane w konwencji filmu fantastycznego, tworzy mroczną opowieść o wymarłym mieście.

KINO OSOBNE MURATOWEJ

Tematyka rozrachunkowa, zwłaszcza w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości, ze szczególną częstotliwością podejmowana była w kinematografiach byłego bloku wschodniego. W tej kategorii niewątpliwie mieści się kino, które od lat z konsekwencją tworzy Kira Muratowa.

Stała obecność Kiry Muratowej w kinematografii najpierw radzieckiej, a potem suwerennej Ukrainy ma ogromne znaczenie dla kształtu i statusu tej kinematografii. To przecież jedna z najbardziej cenionych i rozpoznawalnych reżyserek Europy Środkowo-Wschodniej. Świat, który z zatrważającą konsekwencją rysuje w swoich filmach przed i po przełomie, jest dramatycznie przygnębiający. Zrzuńowane krajobrazy Ukrainy, które opisuje w swoich esejach Jurij Andruchowycz, współgrające z kreowanymi w filmach reżyserki charakterystycznymi wizerunkami przestrzeni, w których

każdy przypomina taki mniejszy Czarnobyl, coś w rodzaju przemysłowych rumowisk, które w wizjach Tarkowskiego stawały się pomnikami produkcyjnego idiotyzmu. Przepelnione śmietniki, z których każdy zdaje się świadczyć o naszej kulturze, która sama siebie nazywa jedną z najstarszych kultur w Europie. Powszechna lumpenizacja wszystkiego i wszystkich: tandetna rosyjska muzyka, ogolone głowy, spirytus przemysłowy, wybuchy epidemii cholery i brutalności⁵³.

Jednym z ważniejszych filmów przełomu, nie tylko dla kina ukraińskiego, lecz także dla kina regionu, był film *Syndrom asteniczny*, zrealizowany w 1989 roku⁵⁴. W radykalnej formie ukazał on całkowitą degradację świata po komunizmie, nie tylko w sferze materialnej, ale również duchowej. Muratowa z laboratoryjną dokładnością postawiła diagnozę społeczeństwu postradzieckiemu. Tytułowy syndrom asteniczny wskazywać miał na kondycję ludzi, którzy doświadczyli stanu pełnego fizycznego i psychicznego wyczerpania, skutkującego niemożnością podjęcia jakiegokolwiek aktywności. Muratowa środkami filmowymi opisała społeczeństwo znajdujące się w sytuacji niepewności aksjologicznej wynikającej

⁵³ J. Andruchowycz, *Czarnobyl, mafia i ja*, [w:] *idem, Ostatnie terytorium...*, s. 56–57.

⁵⁴ Film nagrodzono na MFF w Berlinie Srebrnym Niedźwiedziem.

z momentu przejścia — transformacji systemu społecznego. Ludzie nie są w stanie wytworzyć spójnego systemu norm i wartości, wielu odczuwa niepewność i zagubienie, dla niektórych formami przeżywania owego „bezczasu” stają się bunt lub wycofanie. Obrazy rozpadu reżyserka zawarła w niekoherentnej estetycznie formie: na poły realistycznej, na poły fantasmagorycznej, tworzącej w efekcie klimat koszmaru sennego⁵⁵. Kolejne jej filmy *Чуттєвий міліціонер* (*Wrażliwy milicjant*, 1992) oraz *Захоплення* (*Pasjonaci*, 1994), utrzymane w podobnym duchu, dawały do zrozumienia, że rzeczywistości posttotalitarnej nie uda się szybko przezwyciężyć. Pesymistyczną diagnozę potwierdzała w swoich następnych filmach *Три історії* (*Trzy historie*, 1997), *Другорядні люди* (*Ludzie drugiej kategorii*, 2002), *Чеховські мотиви* (*Czechowowskie motywy*, 2002), *Настроювач* (*Nastrojowiec*, 2004), *Два в одному* (*Dwa w jednym*, 2007), *Мелодія для шарманки* (*Melodia dla katarynki*, 2009), *Вічне повернення* (*Wieczny powrót*, 2012), w których stałym i dominującym problemem stały się: atrofia uczuć, brak elementarnej empatii międzyludzkiej, samotność człowieka w tłumie. Bohaterowie Kiry Muratowej to outsiderzy, odrzuceni, wewnętrznie rozbici, zamknięci we własnym świecie lub w opresyjnym i całkowicie obojętnym społeczeństwie. Drastyczna analiza chorób społeczeństwa postradzieckiego prezentowana w bezkompromisowej formie stawia Muratową niejako poza głównym nurtem kina, czyni z niej osobowość, która nie jest w stanie stworzyć wspólnej wypowiedzi artystycznej wespół z pokoleniem, nurtem, kierunkiem itp. Inny, osobliwy świat filmów ukraińskiej reżyserki, w którym zasady logiki przyczynowo-skutkowej zostają podważone, nie wynika z pustej ekscentryczności, lecz z przekonania, że świat, który reżyserka ogląda na co dzień, domaga się właśnie takiego radykalnego opisu.

KINO KREACYJNE IHORA PODOLCZAKA

Jedną z najbardziej oryginalnych postaci w najnowszym kinie ukraińskim jest, jak sam siebie określa, artysta sztuk wizualnych Ihor Podolczak (ur. 1962, Ігор Подольчак), który zrealizował do tej pory dwa filmy fabularne: *Las Meninas* (2008) i *Delirium* (2012). Lwowski artysta tworzy oryginalne kino autorskie, w którym za pomocą metaforycznego obrazu stara się dotknąć problemu braku wolności. W *Las Meninas* zrezygnował z klasycznej narracji na rzecz rozrzuconych skrawków fabularnych, które ułożyły się w opowieść o młodym mężczyźnie, zniewolonym i zniewalającym, o życiu w rytuałach. Film nawiązywał do płótna Diego Velázqueza pod tym samym tytułem. Kolejny utwór zatytułowany *Delirium*, rozgrywający się w środowisku lekarzy psychiatrów i chorób psychicznych, środkami filmowymi maluje świat halucynacji, onirycznych wizji, w których świat rzeczywisty, choć

⁵⁵ Zob. D. Dabert, *op. cit.*

stanowi punkt wyjścia, zostaje poddany niczym nieograniczonym modyfikacjom. Kino kreacyjne Podolczaka nie zna limitów wyobraźni. Wszystkie dostępne środki filmowe wspomagają i współtworzą niezwykle świat tego oryginalnego artysty. Twórcza droga zapoczątkowana przez lwowskiego reżysera jak na razie nie znalazła kontynuatorów, choć wydaje się to jedynie kwestią czasu.

INNE SPOJRZENIE NA PRZESZŁOŚĆ

Reżyserzy młodszego pokolenia albo podejmują temat historyczny, unikając rewanżystowskiego tonu (O. Sanin), albo przesuwają kontekst historyczny na plan dalszy (choć nadal istotny). Jedną z ciekawszych reżyserek młodszego pokolenia jest Ewa Neyman (ur. 1974, Ева Нейман), uczennica Kiry Muratowej, która sięga do tradycji artystycznej ukraińskiego kina, realizując kino poetyckie, nie zatracając potrzeby związków z ważnymi doświadczeniami narodowymi. Film *У пеку (Nad rzeką)*, (2007) stanowi adaptację opowiadania urodzonego w Kijowie Friedricha Gorensteina, pisarza emigracyjnego, odkrytego i docenionego dopiero po pierestrojce. Zarówno opowiadanie, jak i zrealizowany na jego podstawie film mają charakter rozrachunkowy, który w warstwie aluzyjnej odnosi się do represji stalinowskich. Oto dwie stare kobiety — matka i córka — od lat żyją pogodzone z rzeczywistością, ze swym umykającym coraz szybciej, samotnym życiem i wzrastającą wzajemną irytacją. Z egzystencjalnego bezruchu wyrывa je wizyta urzędnika, który przynosi decyzję władzy o restytucji mienia bezprawnie zagarniętego ich rodzinie przed wielu laty. Wiadomość wywołuje u kobiet wspomnienie przeszłości i bliskich, którzy nie doczekali się lepszych czasów, czasów szczęśliwych, bo wśród rodziny, której dzisiaj zabrakło. Film przenika kojarzona z kulturą wschodu melancholia, stając się nie tylko wyznacznikiem stylistycznym filmu, lecz także jego założeniem ideowym — sposobem oglądu świata⁵⁶. W 2012 roku Neyman zrealizowała *Дом с башенкой (Dom z wieżyczką)*, film również oparty na motywach autobiograficznego opowiadania F. Gorensteina. Pomysłem konstrukcyjnym filmu o tematyce wojennej stał się motyw podróży. Wojna pokazana została nie od strony batalistycznej, lecz od strony intymnej, rejestrującej odczucia i nastroje tego czasu. Ośmioletni chłopiec wędruje z chorą matką w poszukiwaniu aresztowanego ojca. Akcja kameralnego dramatu rozgrywa się w Rosji Radzieckiej w ciągu jednego zimowego dnia. Reżyserka zastosowała subiektywny punkt widzenia, bardziej interesowała ją bowiem próba oddania nastroju ostatniego dnia wojny niż stworzenie kolejnego batalistycznego obrazu. Skutki wojny, wyczerpani nią i wiecznym niedostatkiem ludzkie, nieustające życie ze świadomością bliskości śmierci, zyskały niezwykle wymiar za sprawą dziecięcej perspektywy, z której opowiadana jest historia.

⁵⁶ Zob. *ibidem*.

KINO KOMERCYJNE — KINO BEZ WŁAŚCIWOŚCI

Próba naśladowania schematów i estetyki zachodniego kina komercyjnego prowadzi ukraińskie kino komercyjne w oczywistym kierunku — powielania utartych wzorców i utraty jakiegokolwiek swoistości. Jeszcze Alan Kazbekowycz Badoew (ur. 1981, Алан Казбекович Бадоев), twórca filmu *Оранжлав* (*Pomarańczowa miłość*, 2006)⁵⁷, w obawie, że film nie zainteresuje widzów swoim egzystencjalnym przesłaniem, nadał mu tytuł, który mógł sugerować jakieś związki z wydarzeniami politycznymi, z pomarańczową rewolucją, choć takich odniesień w filmie nie ma. Już jednak film *Помаранчеве небо* (*Pomarańczowe niebo*, 2006) Ołeksandra Kirijenki (Олександр Кірієнко), którego romantyczna fabuła została ulokowana w kontekście ukraińskiego przebudzenia, wykorzystał historyczne wydarzenia do opowiedzenia li tylko prostej miłosnej historii. Jego kolejny film *Інді* (*Indi*, 2007) powielał już bez jakiegokolwiek oryginalności zachodnie schematy kina popularnego. Lubomyr Lewicki (ur. 1980, Любомир Левицький) swój thriller, zrealizowany według wzorców gatunkowych praktykowanych w amerykańskim kinie klasy B, zatytułował *Тіні незабутих предків* (*Cienie niezapomnianych przodków*, 2013), licząc na skojarzenia z arcydziełem kina poetyckiego. Film nie ma nic wspólnego z utworem Paradżanowa, wykorzystuje jednak jego nośny tytuł do celów komercyjnych. W wywiadach promujących film reżyser wyrażał zamiysł wprowadzenia go na runek amerykański. Niewątpliwie „podparcie się” arcydziełem Paradżanowa miałyby w tym zamyśle dopomóc.

W STRONĘ ANTYHEROICZNEJ WSPÓŁCZESNOŚCI, CZYLI JAK OPISAĆ PALANTÓW

Problemy artystyczne i finansowe kina ukraińskiego najsilniej dotyczą najmłodszego pokolenia filmowców, którzy nie mogą pogodzić się z kondycją rodzimego kina, z jednej strony uwięzionego w przestarzałych konwencjach kina historycznego, z drugiej powielającego wzorce zachodniego kina popularnego. Młodzi twórcy, pozbawieni wystarczającego wsparcia finansowego ze strony państwa, coraz głośniej buntują się wobec przestarzałego systemu nauczania w kijowskiej uczelni artystycznej. Dmytro Pryhobko, reżyser, scenarzysta, absolwent łódzkiej szkoły filmowej, uważa, iż główną przyczyną fatalnej sytuacji kinematografii jest właśnie zły stan edukacji artystycznej na Ukrainie:

⁵⁷ Akcja dramatu rozgrywa się w Kijowie. Jego bohaterem jest osamotniony, chory na AIDS mężczyzna. Zdesperowany zamieszcza w gazecie ogłoszenie, w którym proponuje parze młodych ludzi wyżywienie oraz przyznanie praw własności do atrakcyjnego mieszkania w centrum miasta. W zamian wymaga obietnicy, że spędzą z nim ostatnie chwile i nie pozwolą, by choć jeden dzień pozostał sam.

Kadra naukowa [Kijowskiego Instytutu Teatru i Kina im. Iwana Karpenko-Karogo] nie ma bladego pojęcia o współczesnych metodach nauczania. Wiem, o czym mówię, bo mogę porównywać ukraińską szkołę z łódzką filmówką, gdzie studiowałem. [...] Tam nie wbijają studentom do głowy od rana do wieczora historii kina, a starają się go edukować za pomocą współczesnych przykładów — trzyma się rękę na pulsie, jeśli chodzi o najnowsze produkcje filmowe. Miejscowi reżyserzy często odwiedzają uczelnie amerykańskie, są w nieustannym kontakcie ze swoimi europejskimi kolegami, a swoim światowym doświadczeniem dzielą się z nami. [...] To zupełnie dwa różne światy⁵⁸.

Rozczarowanie dotyczy także kierunku i form przemian politycznych, społecznych, a w rezultacie kulturowych na Ukrainie. Młodzi filmowcy, nie godząc się z ostatecznym zmarnowaniem szans, jakie niosła pomarańczowa rewolucja, postanowili nie liczyć na swoje państwo i na własną rękę poszukiwać możliwości samorealizacji. Jedną z nich jest udział w niezależnych projektach nisko- i średniobudżetowych. Z żywym zainteresowaniem filmowej młodzieży spotkał się projekt nazwany „Palanty. Arabeski” (Мудаки. Арабески). Ten niezależny ukraiński projekt filmowy powstał w 2011 roku. Filmom realizowanym przez młodych twórców towarzyszyło przesłanie Manifestu, w którym zadeklarowano: „Filmujemy tutaj, teraz, dla siebie”. Tak rozpoczyna się przesłanie stojących w opozycji wobec niezmiennej od dekad koncepcji kina ukraińskiego, skupionego na uwiecznianiu historii narodowej, wybitnych postaci kultury, eksploatowaniu tradycji ludowej jako głównego źródła tożsamości. Tymczasem młodzi mają świadomość, że nieustanne spoglądanie w przeszłość, rozpamiętywanie narodowych dramatów zatrzymuje kulturę ukraińską w miejscu. Tymczasem Ukraina się zmienia, codzienne życie z trywialnymi sprawami, przeciętnością na każdym kroku jest rzeczywistością domagającą się filmowego opisu. Stąd w manifestie młodzi twórcy zadeklarowali:

Każdy czas ma swoich bohaterów. O nich śpiewają pieśni, piszą książki, tworzą filmy i ich naśladowają: rycerzy, żołnierzy, myślicieli, poetów, muzyków. Zmieniają się czasy, zmieniają się bohaterowie. W odróżnieniu od poprzedników bohaterowie naszego zagadkowego czasu nie walczą, nie odkrywają nowych ziem, nie piszą książek... i zazwyczaj ich nie czytają. Są dziećmi „przycichłej demokracji”, po prostu żyją. Chodzą po sklepach, oglądają telewizję, piją piwo, dłubią w nosie... Można ich spotkać w metrze, na ulicy, w windzie, w końcu także — u siebie w domu. To oni opanowali kraj, nie podejmując żadnego wysiłku. I jeśli zastanawiasz się, czy zawsze było ich tak wielu, to coraz więcej można znaleźć wystarczających argumentów dla kategorycznej odpowiedzi — nie.

W każdym razie te 18 lat nieudanych prób stworzenia ukraińskiego społeczeństwa obywatelskiego doprowadziło, jak nam się wydaje, do epidemii choroby społecznej — „palanctwa”, która przenika nie tylko do ukraińskiej polityki albo zdeformowanego modelu ekonomicznego, lecz także od obywatela do obywatela, zarówno drogą bezpośrednią, jak i pośrednią.

Właśnie nasze „społeczne palanctwo” nadawało uświęconej elicie i nadętym nowobogackim prawo do manipulowania społeczeństwem, prawie jakby manipulował ogon psem.

⁵⁸ *Czy ukraińskie kino ma przyszłość? Opinie ukraińskich ekspertów. Dmytro Pryhobko...*

Palanty to wedle określenia ludzie nieadekwatni do sytuacji, w której się znaleźli. Oni są poza wyzwaniem swojego czasu. Poruszają się błędnym szlakiem i uparcie oddają swoje wysiłki na zmarnowanie.

Filmujemy te arabskie nie na zamówienie pewnych siebie, lecz tchórzliwych lub niepewnych co do swojej przeszłości i przyszłości funkcjonariuszy państwowych, także nie z powodu własnej zachcianki, lecz z nieodzownej potrzeby, jaką poczuliśmy i uświadomiliśmy sobie.

Jesteśmy przekonani, że decydujące nawet dla tak finansowo wymagającej sztuki, jaką jest kino — są nie pieniądze, lecz światopogląd, idee, talent, chęć tworzenia.

Dlatego swoje krótkometrażowe arabskie realizujemy na pozafinansowych zasadach — bez pensji, honorariów i opłat za sprzęt techniczny — jak inni, towarzysze i koledzy, jak obywatele. To wyzwanie pokolenia i dla pokolenia — nie robić odrębnych filmów, lecz stworzyć nowe ukraińskie kino — którego jeszcze nie ma w naszym pokoleniu, nie ma w kraju — dla siebie i świata.

FILMUJEMY TUTAJ, TERAZ, DLA SIEBIE.

Świadomi jesteśmy przyjętej na siebie misji: wprowadzić na ekran, wyśmiać i zniszczyć palanta, przede wszystkim w sobie, w swoich bliskich, w ukraińskim społeczeństwie.

Sądźcie nas za nasze czyny⁵⁹.

Kim są autorzy filmów zrealizowanych w ramach projektu „Palanty. Arabskie”? To pokolenie reżyserów urodzonych w latach 70. i 80., w większości absolwenci Kijowskiego Państwowego Uniwersytetu Teatru, Kina i Telewizji. Roman

⁵⁹ „МУДАКИ. АРАБЕСКИ” Маніфест МИ ФІЛЬМУЄМО ТУТ, ТЕПЕР, ПРО СЕБЕ. Кожен час має своїх героїв. Про них співають пісень, пишуть книжки, створюють фільми, їх наслідують — лицарі, воїни, мислителі, поети, музиканти... Змінюються часи, змінюються герої. На відміну від попередників, герої нашого загадкового часу не воюють, не відкривають нових земель, не пишуть книг, і, зазвичай, їх не читають. Вони, діти «стихійної демократії», просто живуть. Ходять по крамницях, дивляться телевизор, п'ють пиво, длубаються в носі... Їх можна зустріти в метро, на вулиці, в ліфті, ба — навіть у себе вдома. Вони підкорили країну, не доклавши жодного зусилля. І коли замислюєшся, чи завжди було їх так багато, то дедалі важче знайти достатньо аргументів для категоричної відповіді — ні. Та, в кожному разі, 18 років невдатливих спроб створити українське громадянське суспільство призвели, як нам бачиться, до епідемії соціальної хвороби – «мудацтва», що вона передається не стільки через український політикум або викривлену економічну модель, скільки від обивателя до обивателя, як контактним, так і неконтактним шляхом. Радше, саме наше «громадянське мудацтво» делегувало просвіщенному політикуму й надугим скоробагатам право крутити суспільство, немов той хвіст собакою. Мудаки, за визначенням, — люди, неадекватні ситуації, в якій опинилися, вони поза викликами часу — рухаються хибним шляхом і впертокладають свої зусилля в марноту-марнот. Ми фільмуємо ці арabskie не на замовлення самовпевнених, але похлихлих телебосів чи непевних у своєму минулому і майбутньому державців, та й не з власної примхи, а з нагальної потреби, яку відчули й усвідомили. Ми переконані, що визначальними — навіть для такого фінансово місткого мистецтва, як кіно — є не гроші, а світогляд, ідеї, талант і воля до творення. Тож свої короткометражні арabskie ми знімаємо на цілком безбюджетній основі — без зарплатні, гонорарів і визискування за кінотехніку — як друзі, товариші й колеги, як громадяни. Це виклик покоління і для покоління – робити не окремі фільми, а створити нове українське кіно, — якого досі нема у нашій генерації, нема у країні — для себе і світу. МИ ФІЛЬМУЄМО ТУТ, ТЕПЕР, ПРО СЕБЕ. Ми свідомі взятої на себе місії: вивести на екран, висміяти і вчинити замах на вбивство мудака — передусім у собі, у своєму ближньому, в українському суспільстві. Судить бо нас за злочином нашим... <http://mudaky-kino.com.ua/manifest/> (dostęp: 22 sierpnia 2013), tłum. własne.

Bondarczuk (Роман Бондарчук), reżyser i operator w projekcie „Mudaki”, był uczniem Jurija Illenki, do tej pory realizował filmy dokumentalne i wideoklipy dla telewizji. Ma także na swoim koncie zbiór opowiadań. Żanna Dowgucz (Жанна Довгич) po studiach dziennikarskich pracowała jako producentka, reżyserka i scenarzystka w telewizji. Zrealizowany dla projektu „Mudaki” film *Tchórze (Трусю)* był jej fabularnym debiutem. Reżyserią telewizyjną zajmował się także Jurij Kowalow (Юрій Ковальов), autor filmu *List pożegnalny (Останній лист)*. Mirosław Słaboszpicki (Мирослав Слабошпицький), twórca filmu *Gluchota (Глухота)*, do tej pory pisał jedynie scenariusze filmowe. Dla Aksynii Kuriny (Аксинія Куріна), filmoznawcy, krytyka filmowego, scenarzystki i dziennikarki Konczena (Кончєна) była debiutem filmowym. Jedynym twórcą kina animowanego w tym gronie okazał się Anatolij Ławreniszyn (Анатолій Лавренішин), autor filmu *Ukraińska literatura: podręcznik dla palantów (Українська література: посібник для мудаків)*.

Ich bunt, a w konsekwencji sposób opisu rzeczywistości, wynikał z braku akceptacji redukcji ukraińskiego filmu do kina historycznego i kostiumowego, ignorowania ważnych problemów współczesnej Ukrainy, izolacji od najnowszych tendencji w kinie europejskim i światowym. Na przekór polityce kulturalnej swojego kraju, która ich zdaniem nie wspomaga rozwoju młodych twórców, postanowili realizować własne kino, dotykające ważnych w ich przekonaniu problemów. Projekt skupił się na próbie zdiagnozowania „choroby społecznej”, której objawem jest kulturowy nihilizm jako najbardziej popularna postawa w społeczeństwie ukraińskim. Młodzi, nie godząc się z szerzącą się abnegacją i indyferentyzmem, stworzyli filmy w lakonicznej formie, próbujące dotknąć istoty tych niebezpiecznych zjawisk. „Arabeski”, które opisywały ludzkie charaktery i losy, a także zwykle, niekiedy zabawne historie codzienności, znalazły swoje dopełnienie w drugim projekcie młodych filmowców, który nazwano „Goodbye, Ukraine!”. Ten z kolei dotyczył zjawiska emigracji młodego pokolenia, jednego z poważniejszych problemów niepodległej Ukrainy. Zbyt niskie zarobki, brak możliwości samorealizacji, a także naturalna potrzeba zobaczenia świata pchają młodych Ukraińców do wyjazdu z kraju. Co ciekawe, najczęstszym kierunkiem wybieranym przez emigrantów jest Rosja, potem Polska, Czechy, Włochy, Hiszpania, Portugalia, Węgry... Najczęściej wyjeżdżają młodzi, wykształceni ludzie, także naukowcy⁶⁰.

W krótkiej formie filmowej młodzi twórcy opowiadali gorzkie, niekiedy zabarwione ironią historie ludzkie. Grupa młodych reżyserów — Łarysa Artiuchina (Лариса Артюгіна) *Bez GMO (Без ГМО)*, Wołodumyr Tychuj (Володимир Тихий) *Hamburg (Гамбург)*, *Krótką historia (Коротка історія)*, Walerij Szałyga (Валерій Шалига) *Grzyby (Гриби)*, Julia Szaszkowa (Юлія Шашкова) *Prawie mi-*

⁶⁰ W 2011 roku z Ukrainy do USA, Niemiec i Rosji wyjechało 1622 naukowców. Inf. za: <http://eastbook.eu/2013/08/country/belarus/wyjechac-aby-przezyc-emigracja-w-krajach-partnerstwa-wschodniego/> (dostęp: 10 września 2013).

łość (*Майже кохання*) i inni, w kilkuminutowych obrazkach filmowych zawarli celne obserwacje życiowe, sygnalizowali tematy nieobecne, niezauważane przez twórców należących do ukraińskiego filmowego mainstreamu.

Głównym założeniem projektu „Goodbye, Ukraine!” była próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego tyłu rodaków wybiera emigrację, jakie są przyczyny tej decyzji. Czy tkwią one w nietrafnej polityce ekonomicznej i kulturalnej, nieznośnej, wszechobecnej korupcji? Niedorozwoju społeczeństwa obywatelskiego? Niemożności samorealizacji? A może przyczyny leżą jeszcze gdzieś indziej? Projekt ten, o charakterze sondy socjologiczno-antropologicznej, miał doprowadzić nie tylko do postawienia diagnozy i zrozumienia motywacji masowych ruchów emigracyjnych młodego pokolenia, lecz także do wprowadzenia do filmu elementów współczesnej ukraińskiej rzeczywistości, problemów, którymi żyją ludzie na co dzień. Dla twórców, a jednocześnie uczestników projektu ważną inspiracją filmową, która patronowała ich artystycznym próbom, jest europejska tradycja realizmu, począwszy od włoskiego neorealizmu, brytyjskich młodych gniewnych, francuskiej Nowej Fali⁶¹. Potrzeba opisu codzienności, powrotu do czystego realizmu, stanowi wyzwanie rzucone tradycji kina ukraińskiego — zarówno jego historycznym inklinacjom, jak i kinu poetyckiemu — największemu osiągnięciu, które jako jedyne do tej pory zapewniło obecność kinematografii ukraińskiej w dziejach europejskiej kultury. Te etiudy filmowe diagnozujące najistotniejsze problemy współczesności sygnalizują coraz wyraźniej demonstrowaną potrzebę przekierowania tendencji rozwojowych ukraińskiego kina w stronę współczesności⁶².

* * *

Silnie zarysowany w pierwszej dekadzie po odzyskaniu niezależności projekt kina narodowego powoli poddawany jest pod dyskusję przez młodych filmowców. Rozluźniony gorset powinności pozwala ukraińskiej kinematografii nabrać oddechu. Trudno jednak przewidywać, w jakim kierunku zmierzać będzie ukraińskie kino.

Bo Ukraina to kraj baroku — tłumaczy Jurij Andruchowycz. — Wszystko tu jest szalenie skomplikowane, bardzo niejednoznaczne, a jednocześnie na tyle ze sobą powiązane, że wszelkie związki tracą sens, a krótkotrwałych tendencji jest nie mniej niż stałych⁶³.

⁶¹ Zob. Manifest młodych filmowców sformułowany w 2011 roku, zatytułowany: „*Goodbye, Ukraine!*”, <http://goodbye.com.ua/goal/?lang=eng> (dostęp: 14 września 2013).

⁶² Zwrot tego typu dokonał się już w najnowszej literaturze ukraińskiej, w której grupa pisarzy młodsze pokolenia: Oksana Zabużko, Natalia Śniadanko, Sofija Andruchowycz, Taras Prochaśko, Andrij Bondar, Jurij Andruchowycz, Serhij Żadan i inni, zmieniała diametralnie ton narodowej sztuki piśmienniczej, wprowadzając ją w obieg literatury europejskiej.

⁶³ J. Andruchowycz, *Próba dezinformacji...*, s. 126.

Wolność jako szansa dla odradzającej się ukraińskiej kinematografii okazała się trudnym wyzwaniem, dlatego Mykoła Riabczuk, jeden z najbardziej przenikliwych interpretatorów ukraińskiego losu, przestrzega swoich rodaków przed jej nęcącym smakiem:

przeżywanie wolności to nie zawsze (a przeważnie nigdy) poczucie szczęścia. [...] Wolność to odczuwanie próżni, pozaczasowości, nicości, przejmującej bliskości, ba, nawet dotknięcia jakiejś lodowej ściany, za którą istnieje bezlik możliwości, za którą jest wszystko i jednocześnie absolutnie niczego nie ma⁶⁴.

Warto przywołać tytułową metaforę podróży, by podsumować współczesną sytuację kina ukraińskiego. Metafora podróży jest jednocześnie metaforą wolności, trudnej, stawiającej nowe wyzwania, wymagającej odwagi. Tymczasem, jak pisze Jurij Andruchowycz: „Obraz Ukrainy to obraz wczorajszego więzienia, przerobionego w pośpiechu na targowisko-dworzec”⁶⁵. Młodzi twórcy nie chcą jednak spędzić swojego życia w poczekalni. Rozpamiętywanie przeszłości, które stanowiło istotę odradzającej się kultury ukraińskiej, za sprawą młodego pokolenia pisarzy, a teraz także filmowców przestaje być zjawiskiem dominującym.

Oto z ową walizką bez rączki podróżują ukraińscy filmowcy...

Grupa starszego pokolenia, Jurij Illenko, lecz także młodszy Ołes Janczuk, jeszcze nie rozpoczęli podróży. Pilnie studiują rozkład jazdy pociągów, może zdecydują się osobowym przejechać po okolicy? Najpewniej wybiorą podróż krajoznawczą, niewykraczającą poza opłotki w poszukiwaniu własnych korzeni, pilnie strzegąc nieporęcznego bagażu ciężącego pamięcią o przeszłości, która nie pozwala na dalekie wojaże. Kira Muratowa, jak zawsze, wybierze się w samotną podróż ze swoim niezmiennym od lat podręcznym bagażem.

Coraz większa grupa reżyserów młodszego pokolenia: Ołes Sanin, Ihor Podolczak, Ewa Neyman, wsiadła już do pospiesznego, który zmierza w dłuższą podróż, poza granice kraju. Walizka bez rączki nieco zawadza, ale przecież jest cenna, albo-wiem wypełniona tradycją dowżenkowską i kina poetyckiego.

Najmłodszy ruszyli w podróż ekspresem daleko przed siebie, może nawet za ocean. Niektórzy bez żalu porzucają nazbyt ciężący bagaż rodzimego języka, ograniczającej tradycji, narodowych powinności. To jedynie balast, twierdzą, który nie będzie potrzebny u celu podróży. Inni nie pozbywają się bagażu, w którym dźwierzają nie tylko rodzinne pamiętki, lecz także tradycje ponadnarodowego filmowego dziedzictwa. Mkną, by dogonić zmarnowany czas, pędzące do przodu europejskie kino — ich kino.

⁶⁴ M. Riabczuk, *Saturday Night. Przerwa w podróży*, [w:] *idem, Ogród Metternicha*, Wrocław 2010, s. 136.

⁶⁵ J. Andruchowycz, *Czarnobyl, mafia i ja*, [w:] *idem, Ostatnie terytorium...*, s. 56.

CINEMA ON A JOURNEY. THE SITUATION OF UKRAINIAN CINEMATOGRAPHY AFTER 1991

Summary

This essay is an attempt at a synthesized look at the Ukrainian cinema after 1991. Some troubles with the unfinished transformation of government have an influence on the actual condition of this cinematography that is still searching for its own development ways. In the first phase of the period some adaptations of classical Ukrainian literary works were a very important phenomenon of regenerating cinematography. However, in the latest cinema historical-national discourse dominates. It plays a strategic role in restoration of national identity. Films by Yuri Illenko, Oles Yanchuk, unique in their poetics works by Kira Muratova, original and a little psychological cinema of reckoning with the political past by Roman Balayan, Eva Neyman's different view of history — all these phenomena suggest that historical themes prevail in contemporary Ukrainian film discourse. And yet, the young generation of moviemakers slowly takes the initiative. Although they are deprived of support from the state institutions, they do not agree with the condition of national cinema so drastically diverged from the level of European cinema and they realize independent artistic enterprises. Short and small-budget movies concerning the most important problems of Ukraine turn to be a challenge thrown towards the society remaining in dangerous lethargy and indifference.

Translated by Sławomir Bobowski