



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Mariola Marczak

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn

MYKOŁA MASZCZENKO — NIEZNANY KLASYK UKRAIŃSKIEGO KINA

Dnia 2 maja 2013 roku zmarł Mykoła Pawłowicz Maszczenko, jeden z najbardziej cenionych ukraińskich reżyserów, przewodniczący Narodowego Związku Filmowców Ukrainy, wieloletni dyrektor najslawniejszego i najbardziej zasłużonego dla ukraińskiej kinematografii Studia Filmowego im. Ołeksandra Dowżenki w Kijowie, laureat Państwowej Nagrody im. Tarasa Szewczenki (1982, za film *Szerszeń*) i Państwowej Nagrody im. Ołeksandra Dowżenki (2011), „za wybitny wkład w rozwój sztuki filmowej na Ukrainie”¹, obdarzony zaszczytnym tytułem „Narodowego Artysty Ukrainy”. Jako długoletni szef studia filmowego Maszczenko miał wpływ na kształtowanie młodych reżyserów, wspierał ich poczynania, był inicjatorem działań, które miały służyć ułatwieniu młodym wejścia w artystyczny obieg. Przede wszystkim jednak zasłużył się tym, co dla kinematografii (i całej kultury) ukraińskiej szczególnie ważne — manifestowaniem i zarazem kształtowaniem narodowego charakteru artystycznej twórczości, co było równoznaczne z podtrzymaniem narodowej tożsamości.

Wydawało mi się intrygujące, iż filmowiec uznawany przez naszych najbliższych sąsiadów zza południowo-wschodniej granicy niemal za ikonę ukraińskiego kina, kojarzony z kulturą „niezależną” (cudzośćłów ze względu na tamtejsze warunki polityczne), manifestujący odrębność etniczno-narodową ukraińskiej kultury, jest w naszym kraju prawie nieznan. Potwierdza to chociażby fakt, że jego nazwisko nie pojawia się w polskich podręcznikach historii kina światowego czy leksykonach, natomiast polskojęzyczne publikacje poświęcone kinu ukraińskiemu lub kulturze ukraińskiej na ogół zawierają zaledwie wzmianki na jego temat.

¹ <http://zik.ua/pl/news/2013/05/03/407172> (dostęp: 14 października 2013).

Nie od rzeczy wydaje mi się więc przedstawienie w kilku słowach sylwetki reżysera oraz jego filmowego dorobku. Niniejszy tekst ma charakter wstępnego rozpoznania tematu, w żadnym razie nie pretenduje do roli pogłębionej analizy twórczości reżysera. Moim celem jest przede wszystkim przybliżenie ukraińskiej perspektywy w sposobie postrzegania tego artysty, co pomoże odpowiedzieć na pytania, dlaczego Mykoła Maszczenko był tak ważną postacią w Ukrainie, jaką rolę odegrał jako filmowiec i twórca kultury. Nie podejmuję się natomiast dogłębnej merytorycznej analizy autorskiej poetyki Maszczenki. Praca tego rodzaju dalece przekracza moje kompetencje, niemniej jednak wstępny rekonesans o charakterze faktograficznym i estetycznym poszerzony o kulturowe rozeznanie wydaje mi się pożytecznym pierwszym krokiem.

W związku z osiągnięciami kinematografii naszych południowo-wschodnich sąsiadów najczęściej pojawiają się nazwiska Łarisy Szepitko, Kiry Muratowej, Jurija Illenki, ewentualnie Aleksandra (Ołeksandra) Ałowa i oczywiście Aleksandra (Ołeksandra) Dowżenki. Ale i oni przez lata funkcjonowali albo jako reżyserzy rosyjscy, albo jako ukraińscy twórcy „kina radzieckiego”. Okazuje się, że przez długi czas stan naszej świadomości co do kinematografii naszych wschodnich sąsiadów był zgodny z zaleceniami władz centralnych Związku Sowieckiego, dla których istnienie artystów z innych niż rosyjska republik miało być ideologicznym potwierdzeniem, iż idea internacjonalizmu jest realizowana wewnątrz ZSRR jako supermocarstwa komunistycznego. Sytuacja była złożona, a polityczno-historyczne uwarunkowania sprawiały, że w dużej mierze tak właśnie było, dlatego „odzyskiwanie” dorobku twórców narodowych byłych republik sowieckich jest jednocześnie do pewnego stopnia „kreowaniem”, pisaniem tej historii od podstaw². Skoro oficjalnie kino ukraińskie nie powinno było istnieć, a jego ciągłość, a nawet kanon dzieł należało, po ukonstytuowaniu się państwa ukraińskiego, tworzyć, to nic dziwnego, że poza granicami nieznani są nawet jego klasycy.

Drugim powodem nieznaności samej postaci reżysera oraz jego dorobku może być fakt, iż Maszczenko nie przebił się ze swoją twórczością na Zachód. Tak jak jego bardziej znani rodacy, nie był gwiazdą żadnego zachodniego festiwalu filmowego, toteż i nasi krytycy mogli o nim nie słyszeć, ponieważ pisano o nim raczej w „lokalnej”, ukraińskiej prasie, wydawanej w Kijowie, nie zaś w centralnej, moskiewskiej, nie wspominając już o czasopismach zza żelaznej kurtyny. Zapewne jednak najistotniejsza była kwestia skali talentu, którego oczywiście nie można artystycznie odmówić, lecz prawdopodobnie największą barierą dla szerszej recepcji stała się najcenniejsza dla Ukraińców cecha jego twórczości — fakt, iż był on artystą „rodzimy”. Bez względu na opinie oraz neutralną ocenę twórczości Maszczenki,

² Za taką próbę uznać można powstałe w ostatnich latach publikacje L. Gosejko, *Istorija ukrains'kogo kinematografa*, Kijiv 2005; L. Bruchovec'ka, *Prychovani fil'my. Ukrajin's'ke kino 1990-ch*, Kijiv 2003.

był on na Ukrainie postacią tak znaczącą, jak w Polsce Wajda lub Zanussi, i pewne cechy każdego z tych reżyserów obecne są w jego filmach.

Maszczenko ma swój znaczący wkład w dorobek kina ukraińskiego, w kształtowanie jego stylistycznej specyfiki, także w opór przeciw sowieckim dążeniom unifikacyjnym. Artysta jest rodzajem estetycznego kameleona, potrafił dostosowywać się do wymogów rozmaitych konwencji gatunkowych i poetyk twórczych, toteż krytycy i historycy ukraińskiego kina przypisują go zarówno do „szesťidiesiatników”, jak i do ukraińskiego kina poetyckiego, nieraz dodając, iż był z nurtem luźno powiązany. Jednakże, jak na kameleona przystało, zmieniając zewnętrzne barwy, artysta zachowywał swoje cechy „gatunkowe” i jednostkowe — w jego przypadku są to pewne względnie stałe elementy autorskiego stylu. Mówi się o nim, że jest twórcą „kina idei” oraz że uprawia kino „społecznie zaangażowane”, on sam podkreśla umowność swoich fabuł. W kinie etycznej refleksji, które jest jego specjalnością, fabuła jest narzędziem autorskiej wypowiedzi, cechą zaś charakterystyczną wielu utworów pozostaje przyjmowanie indywidualnej perspektywy, jednostkowego punktu widzenia. Dzięki temu emocjonalność licznych, wykreowanych przez niego bohaterów może być wyraźnie eksponowana; wśród nich są żarliwi bojownicy lub rewolucjoniści, poświęcający osobiste szczęście w imię wyższych wartości, z których najważniejsze są sprawiedliwość (rewolucjoniści, XIX-wieczni socjaliści), wolność (filmy z wątkami wojennymi) i niepodległość (filmy i seriale osnute na historii Bułgarii). Istotne jest ich zaangażowanie, osobiste przeżycia, poświęcenie. Typową cechą jest także predylekcja do estetyzowania obrazu filmowego za pomocą oświetlenia, regularnych kompozycji kadrów, ciężenia ku wizualnej abstrakcji, osłabiania lub odrywania obrazów od ich funkcji reprodukcyjnej, przedstawieniowej. Zabieg ten bywa wzmacniany przez sposób wykorzystania muzyki oraz cytatów i pseudocytatów obrazowych. „Żywiół poetycki” obecny jest również za sprawą narracji, której ciąg przyczynowo-skutkowy może być mniej lub bardziej rozluźniony. Wszystkie te cechy występują w przełomowych dla twórczości filmowca *Komisarzach*.

Mykoła Pawłowicz Maszczenko urodził się w 12 stycznia 1929 roku w Miłuwatce³. W 1953 roku ukończył studia w Instytucie Teatralnym⁴. W 1957 rozpoczął pracę w kijowskim studiu filmowym im. Ołeksandra Dowżenki, jednak debiutował na wielkim ekranie dopiero w roku 1962 filmem *Radość moja* (*Радість моя*), współreżyserowanym z Igozem (Dżigą) Wiertowem, samodzielnym zaś debiutem artysty był, powstały w 1965 roku, utwór *Chcę wierzyć* (*Хочу вірити*). Oba podej-

³ Obecnie szkoła w Miłuwatce nosi jego imię.

⁴ Larisa Briuchowiecka podaje, że był to instytut w Charkowie, zaś Viacheslav Oleksandrowych Kudin, że ukończył wydział reżyserii w Kijowskim Instytucie Teatralnym — V.O. Kudin, *Soviet Ukrainian Screen Art*, przeł. Nina Brezhko, rec. G. Evans, Kiev 1979, s. 96; L. Briuchowiecka, *Gierocznie y fil'mach Mikoly Maszczenka 1970–85 rokiv*, http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1451 (dostęp: 14 października 2013).

nią temat poszukiwania samego siebie, uświadamiania sobie własnych pragnień oraz osobistych wartości. Owa osobista perspektywa bohaterów nadawała fabułom Maszczenki walor oryginalności. Nowością był wyraźnie pokazany konflikt wartości materialnych, a nawet konsumpcyjnych i duchowych w *Radości mojej*. Symbolem tych pierwszych staje się upragniony przez kolchoźnika Wasyla telewizor. Jego ukochana zaś, Hanna-Aniuta (w tej roli aktorka Paradżanowa, Ludmiła Czerepanowa), wyraźnie odczuwa jakiś życiowy niedosyt, który ma głębsze podłoże, co czyni z niej niespokojnego ducha, niemogącego nigdzie długo zagrzać miejsca. Film wyróżnia „poszukiwanie radości w zupełnie innej [niż dotąd — M.M.], ludzkiej sferze, wzruszający idealizm bohaterki [...], maleńkie poszukiwania duchowej harmonii”⁵.

Samodzielny debiut kinowy był adaptacją opowiadania młodego pisarza Igora Gołosows’kogo⁶, opublikowanego na łamach czasopisma „Junost”⁷, które pozostawało w pewnej opozycji do oficjalnej partyjnej linii jako jeden z przejawów działalności „szestidiesiatników”. Nic więc dziwnego, że i film *Chcę wierzyć* (*Хочу верить*, 1965) został ukształtowany w zgodzie z postawą twórczą „szestidiesiatników”. Fabuła osnuta jest wokół doświadczeń młodego dziennikarza Alexa Trofienienki. Po opublikowaniu demaskacyjnego artykułu na temat opozycjonistki Ludmiły Zajkowskiej, która przeszła na stronę wroga, bohater zaczyna się przekonywać, że prawda może być inna, niż to wynika z dokumentów. Filmową narrację prowadzoną w dwóch planach czasowych: współczesnym, związanym z Alekssem, oraz przeszłym (rok 1942, kiedy Zajkowska została aresztowana), wypełniają dociekania prawdy, próby ustalenia, jak rzeczywiście było. Temperaturę owych dociekań podnosi fakt, że dziennikarzowi Aleksowi towarzyszy córka obwinionej — Masza. Chodzi zatem nie tylko o problem sumienia i odpowiedzialności dziennikarza za tworzony przez niego obraz przeszłości i nie tylko o niejednoznaczne etycznie losy i wybory pokolenia ojców, lecz przede wszystkim o wpływ owej pogmatwanej przeszłości na współczesność w jej kształcie zbiorowym — społecznym, wspólnotowym oraz jednostkowym (Masza dorastała bez matki, a teraz ma jeszcze dźwigać jej infamię, odpowiedzialność za śmierć tych, których podobno wydała).

Płaszczyzna współczesna została ukształtowana w ten sposób, by akcentować modernizacyjny charakter materialnego wymiaru rzeczywistości i przynależność młodego pokolenia do nowoczesnej, zachodniej kultury. W warstwie wyglądu eksponowana jest neomodernistyczna architektura z wielkimi przeszkleniami i lekkimi konstrukcjami stalowymi, otwartymi przestrzeniami publicznych gmachów,

⁵ V. Skurativskij, *Mołodyj Maszczenko. Pierszi kroki*, „Kino. Teatr” 2013, nr 4, http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1520 (dostęp: 17 października 2013).

⁶ www.dovzhenkofilm.com/uk/content/хочу-верити.

⁷ Pismo powstało w 1955 roku, kierował nim Walentin Katajew, autor *Samotnego białego żagla*, skupiało ono wokół siebie środowisko pisarzy odwilżowych, tworzących prozę młodzieżową — zob. J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Kraków 2012, s. 392.

efektywnymi klatkami schodowymi. Rozmowy i monologi wewnętrzne Aleksa prowadzone są zwykle w ruchu i dynamicznie montowane, z licznymi szwenkami. Odbywają się na ulicach, w parkach, w pobliżu torów, stacji szybkiej kolei, w modnych lokalach, na prywatkach, w redakcji, przy stadionach. Jednym słowem — aktywnym tłem są elementy urbanistyczne wskazujące na dynamizm i nowoczesność ukraińskich miast, a młode pokolenie charakteryzowane jest przez cechy typowe i wspólne dla kultury młodzieżowej lat 60. Dotyczy to sposobu ubierania, fryzur, wystroju mieszkań, sposobu spędzania wolnego czasu, rodzaju słuchanej muzyki (modne twisty z gramofonu, stary romans w nowoczesnej aranżacji śpiewany po francusku, amerykański standard śpiewany po polsku), aspiracji. Wszystkie te elementy świadczą o przynależności do kultury Zachodu. Podobną funkcję pełni inspiracja strukturą narracyjną *Obywatela Kane'a*. W filmie pojawia się parafraza słynnej sceny w redakcji z początku obrazu Wellesa. Przy całym tym okcydentalnym sztafażu pokolenie żyjące tu i teraz, skupione na własnych potrzebach, nie jest bez troski. Gwałtowna śmierć ojców i matek lub ich niejasna przeszłość ciąży na życiu młodych, pozostaje w ich sztuce (wątek młodej poetki, córki tragicznie zmarłego lotnika), kształtuje ich świadomość, jest częścią tożsamości.

W *Chcę wierzyć* ciekawa jest zarówno zewnętrzna warstwa filmowej struktury, ów „szestdziesiątnikowski” element, jak i typowo Maszczenkowski temat moralnych wyborów i obarczonych presją heroizmu postaw, związany z wojenną przeszłością. Najbardziej wartościowy wydaje mi się jednak wątek „dysydencki”, odważnie postawiony przez reżysera temat dociekania prawdy o przeszłości, przeszłości niejednoznacznej moralnie, w której wielu, choć w różnym stopniu, miało swój udział. Odważne jest wypowiedziane wprost zdanie o możliwym fałszu dokumentów, których odczytywanie nie jest równoznaczne z prawdą i nie zwalnia z obowiązku jej odkrywania. Przypadek Ludmiły Zajkowskiej pokazuje, że prawda o człowieku może nie być zgodna z dokumentami, choćby dlatego, że te są dziełem ludzi, którzy są omylni, może być nawet inna niż relacje naocznych świadków, którzy też nie mają oglądu całości. Obraz zakurzonych katalogów w przepastnym archiwum urasta do rangi symbolu. Mocno wybrzmiewa przekonanie, że bez względu na trudności związane z ustaleniem prawdy i łatwość, z jaką można ją zatrzeć, prawda istnieje i jest wartością rudymenarną dla ludzkiego życia zarówno w wymiarze społecznym, jak i najbardziej osobistym. W samodzielnym filmowym debiucie Maszczenki „Słowo »prawda« zostało odkryte i było to filmowo przekonujące”⁸.

Pokolenie „szestdziesiątników” żyło na przełomie lat 60. i 70., należeli do niego zarówno młodzi ludzie tuż po studiach filmowych, jak i nieco starsi, którym wcześniej nie udało się zadebiutować, a także ci, którzy mieli już za sobą artystyczne doświadczenia (w tym niektórzy w innych dziedzinach sztuki). Premiera debiutu Maszczenki zbiegła się w czasie z premierą filmu Marlena Chucyjewa *Mam 20 lat* —

⁸ V. Skurativskij, *op. cit.*

szczególnie znaczącej manifestacji tzw. nowego kina sowieckiego⁹, które zaznaczyło się w tej kinematografii odrębnym tonem młodych i nieco starszych artystów. Zaczęli oni portretować pokolenie, które dorosło już po wojnie i właśnie w latach 60. zaczęło poznawać (w sposób reglamentowany) kulturę Zachodu. Mimo tak udanej implementacji estetyki „szestidiesiatników”, Maszczence bliżej było do ukraińskiego nurtu kina poetyckiego niż do sowieckiej wersji nowej fali (młodzi, wrażliwi, rozczarowani wejściem w dojrzałość lub autoironiczni¹⁰, jak ich opisuje Wojnicka)¹¹. Nurt ten był ważnym etapem wyłaniania się i świadomego kreowania kina ukraińskiego jako kina narodowego. Jego paradoksem jest, iż za pierwszy film nurtu (pomijając *Ziemię Dowżenki* jako dzieło prekursorskie) przyjmuje się *Cienie zapomnianych przodków* autorstwa Gruzina przeniesionego do Kijowa w trybie administracyjnym — Sergieja (Sarkisa) Paradżanowa, będące jednak adaptacją opowiadania ukraińskiego pisarza Michała Kociubinskiego. Kino narodowe mogło się wyłonić z tzw. kina radzieckiego na fali Chruszczowowskiej odwilży, a z racji ograniczonego charakteru liberalizacji kino poetyckie było wówczas silną formą jego manifestacji¹². „Był to samoświadomy ruch, który powstał w wytwórni Dowżenki. Nie była to tylko estetyczna platforma narodowej reprezentacji. Chodziło raczej o sposób definiowania kina narodowego w relacji do indywidualnego kina autorów”¹³. Ów proces „unarodowienia” polegał w znacznym stopniu na przesunięciu akcentów, na zmianie perspektywy postrzegania powstających wówczas dzieł. Chodziło o proces odwrotny do tego, który przebiegał wówczas w światowym kinie, w którym zaczynało królować kino autorskie. Na Ukrainie zabiegano o to, by w ekranowych utworach dostrzegać nie dorobek poszczególnych artystów, nie filmy ukraińskich reżyserów, lecz ukraińskie kino. Natomiast w jego obrębie cenne z tej perspektywy było wszystko to, co służyło eksponowaniu elementów narodowo-etniczno-wspólnotowych.

⁹ J. Wojnicka, *op. cit.*, s. 380–405.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Jest ono różnie definiowane i przypisuje mu się różne fenomeny filmowe; najbardziej kompromisowa pod względem klasyfikacyjnym wydaje mi się propozycja B. Bakuley, który pisze o sowieckim kinie poetyckim, którego dwie najsilniejsze „linie rozwojowe” tworzyły gruzińskie kino poetyckie oraz ukraińskie kino poetyckie — zob. B. Bakula, *Kino ukraińskie l. 60. i 70. a totalitaryzm. „Cienie zapomnianych przodków” Sergieja Paradżanowa*, [w:] *idem, Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50.–90. XX wieku*, Poznań 1999, s. 80.

¹² Dowodem na to, że było ono postrzegane jako zjawisko o charakterze politycznym jest fakt, że „popieranie filmu Paradżanowa było traktowane jako wyraz sprzeciwu wobec ustroju i karane”, mimo iż władze zabiegały o uznanie dla niego na zagranicznych festiwalach. Paradoksalnym potwierdzeniem narodowych wartości nurtu była napaść moskiewskiego publicysty M. Blejmana, który w „Iskusstwo Kino” 1970, nr 7 w artykule *Archaiści czy nowatorzy* pisał, że nurt poetycki jest „zamykaniem sztuki w kręgu [...] nieplodnych tradycji narodowych” — zob. B. Bakula, *op. cit.*, s. 79.

¹³ J.J. First, *Scenes of Belonging. Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the Long 1960s*, University of Michigan 2008, s. 207.

W filmach Maszczenki tego rodzaju elementów nie brakuje i z tego właśnie powodu jego twórczość jest tak ważna dla współczesnej kinematografii ukraińskiej. Jeśli nie mówi się wprost o jego przynależności do nurtu, to wraz z Leonidem Osyską zaliczany jest do grupy „powiązanej z ukraińskim kinem poetyckim”¹⁴, które przecież powstawało w jego macierzystej, kijowskiej wytwórni.

W tym kontekście łatwo zrozumieć, że nurt poetycki miał swój wymiar polityczny i to w kilku aspektach. Po pierwsze, ponieważ „przeciwstawiał się bezwzględnej dominacji kultury rosyjskiej *à la maniere sovietique*”¹⁵, po drugie, dlatego że był powiązany z tworzącymi się postawami dysydenckimi¹⁶, wreszcie z tego powodu, że kultura odwilżowa na Ukrainie z istoty swej była „polityczna”, ponieważ stanowiła manifestację tożsamości narodowej, która poszukiwała dla siebie instytucjonalnych form. A te ściśle wiązały się z manifestacjami o charakterze artystycznym. Szczególne znaczenie dla działalności „szestidiesiatników” jako ruchu narodowego miał działający w Kijowie w latach 1960–1964 Klub Młodzieży Twórczej oraz mu pokrewne, powstające w tym czasie w innych miastach Ukrainy¹⁷. Ich funkcjonowanie wpływało na losy artystów oraz ich dzieł i *vice versa*, na ogół chodziło o represje, w tym zakazy publikacji, pobicia, aresztowania, a nawet śmierć w tajemniczych okolicznościach¹⁸. Najbardziej odważną działalność o charakterze politycznym prowadził powstały już w 1962 roku klub w Bykowni, gdzie utworzono Społeczną Komisję ds. Zbadania Miejsc Masowych Straceń i domagano się od władz postawienia pomnika Ofiar Bykowni. W 1963 roku wystosowano zaś pierwszy na Ukrainie zbiorowy list, w którym domagano się zaprzestania dewastacji miejsc kultu¹⁹. Od początku lat 60., mimo umiarkowanej liberalizacji w kwestiach narodowych, postępowała eskalacja represji. Kulminacja nastąpiła w połowie dziesięciolecia, kiedy to nasiliła się nagonka na inteligencję ukraińską oraz „polowania na czarownice”, którymi niezwykle często okazywali się artyści. Dnia 30 czerwca 1966 roku KC Komunistycznej Partii Ukrainy przyjął tajną uchwałę

¹⁴ *Ibidem*, s. 245.

¹⁵ B. Bakula, *op. cit.*, s. 81.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. Lewicka, *Powiernienie do korinnia. Ukrains'kie poetične kino*, przeł. L. Gorbenko, Kiiv 2011, s. 17.

¹⁸ Reprezentatywny jest przypadek niewyjaśnionej śmierci Larisy Szepitko; ze względu na zakres represji, które skierowane były przeciw twórcom odrzucającym socrealizm, Jurij Ławrinienko nazwał ich „rozstrzelanym pokoleniem” — zob. B. Berdychowska, *Szestydesiatnicy — bunt pokolenia*, [w:] *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi*, rozm. i komentarz B. Berdychowska i O. Hnatiuk, Lublin 2000, s. 9. O represjach wobec artystów ukraińskich w latach 60. pisze szczegółowo A. Lewicka, *op. cit.*, s. 19 nn.

¹⁹ W odwecie wydano zakaz publikacji poecie W. Symonence, dochodziło do pobic członków klubu, szefa klubu Lesia Taniuka odsunięto, a w 1964 roku klub został zamknięty — B. Berdychowska, *op. cit.*, s. 10–11.

„o poważnych niedociągnięciach w organizacji produkcji filmowej w kijowskim Studiu im. Ołeksandra Dowżenki”, w której następnie kierownictwo zmuszone było złożyć samokrytykę, a trzy filmy twórców ukraińskiego kina poetyckiego, w tym *Krynica dla spragnionych* Jurija Illenki oraz *Kijowski fresk* Paradżanowa, jako wytwory „nacionalistycznych odszczepieńców”, musiały zostać odłożone na półkę²⁰. Trzy lata później podjęto podobną uchwałę, tym razem Komitetu ds. Kineematografii przy Radzie Ministrów Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Ludowej. Mówiła ona o „zwalczaniu antyradzieckiego podziemia ideowego” oraz „demaskacji wszelkich przejawów ideologii burżuazyjnej w kinematografii”. Za taki uznano zarówno festiwalowy, poetycki film Illenki *Biały ptak z czarnym znamieniem*, jak i *Komisarzy* Maszczenki (1970), film, który opowiadał o byłych rewolucjonistach, niepotrafiących sprostać wyzwaniom powszedniego życia. Obu, jako szkodliwym, zabroniono kontaktu z publicznością²¹.

Komisarze są jednym z najbardziej znanych filmów reżysera, a ponadto przełomowym dla jego artystycznej kariery. Maszczenko zmanifestował w nim swój własny styl, który został zaakceptowany i przyniósł mu uznanie. Władzy naraził się wyborem tematu-tabu, jakim był poziom etyczny partyjnego aparatu, oraz zmianą paradygmatu ukazywania rewolucjonisty: zamiast bohaterstwa mamy tu ofiarę podejmowaną bez entuzjazmu, zamiast optymizmu i zapatrzania w przyszłość — wątpliwości, zniechęcenie, rozczarowanie, zmęczenie. Akcja rozgrywa się w 1921 roku, w zniszczonym mieście, do którego przybywa grupa komisarzy w celu odbycia specjalnie zorganizowanego dla nich kursu dokształcającego. Ma to być początek ich pracy w czasie pokoju. W okolicznych lasach ukrywają się oddziały partyzanckie, z którymi współpracuje zarówno jeden z komisarzy, jak i piękna nauczycielka — ukochana dowódcy leśnego oddziału, którą zaczyna łączyć niejednoznaczna więź z „komisarzem komisarzy”. Stopniowo komisarze zaczynają ginąć lub znikać w niejasnych okolicznościach. Osobliwa jest narracja filmu, w której nie ma wyraźnych powiązań przyczynowo-skutkowych, za to uwaga skupia się na postaciach. Główni bohaterowie pokazani są jako ludzie skłonni do refleksji nad własną kondycją, poznajemy ich w statycznych dialogach, przeradzających się w monologi-spowiedzi. Po czterech latach walki o zwycięstwo rewolucjoniści mają świadomość, że nadszedł „czas budowania” (symboliczna scena ścinania drzew w lesie), lecz nie wyglądają na szczęśliwych, nie ma w nich entuzjazmu, są raczej wypaleni. Nawet dowódca (komisarz komisarzy), od czasu do czasu wygłaszający płomienne przemówienia, gromiący etyczne braki kolegów, traktuje nowe zadania jako trudny obowiązek. Największy pośród nich idealista, pragnąc być wewnętrznie uczciwym, postanawia odejść z od-

²⁰ *Ibidem*, s. 15.

²¹ J.J. First pisze, że sytuacja młodych twórców w Kijowie była dużo trudniejsza niż w Moskwie, że brakowało atmosfery życzliwości, oraz że taki film, jak np. *Lecą żurawie* Kałatozowa, w wytwórni kijowskiej nie mógłby powstać — zob. J.J. First, *op. cit.*, s. 101.

działu i z partii. Znaczącym *novum* była daleko idąca analogia w prezentowaniu postaci adwersarzy leśnego oddziału. Wyglądem, aparycją, zaangażowaniem w wyznawane idee nie różnią się od środowiska rewolucjonistów. „Petlurowcy” są bardziej okrutni i bezwzględni, ale za to bardziej zdeterminowani, gotowi do ponoszenia ostatecznej ofiary z życia, bardziej przez to uczciwi niż poddający się już zepsuciu komisarze.

Film miał ostatecznie wymowę prorewolucyjną, osią akcji jest śmierć — ofiara kolejnych komisarzy z rąk partyzantów lub ich zwolenników, a ostatecznie w czasie II wojny światowej przeżyć ma tylko jeden. Jedni i drudzy pokazywani są w ten sam sposób, w ekspozycji widzimy ich pośród prostych pni gęstego lasu, obserwujemy ich skupione, budzące sympatię twarze, słyszymy, jak śpiewają ukraińskie pieśni.

W *Komisarzach* objawia się predylekcja Maszczenki do poetyzacji obrazu przez jego estetyczną stylizację oraz przez retardację. Reżyser każe widzom kontemplować zarówno płasko kadrowaną ścianę lasu, jak i długo trwające ujęcia rozległej pustej przestrzeni z komisarzem stojącym w samym centrum kadru. Zanim zniknie — jak się później dowiemy — zakopany żywcem, długo patrzy wprost w stronę widza. Obraz zostanie podobnie skomponowany i zatrzymany jeszcze kilkakrotnie — postaci umieszczone są zwykle w jakimś naturalnym pejzażu, stoją nieruchomo, upozowane. Podobną funkcję pełnią wyraziste obrazowe symbole, jak świece w ciemnym wnętrzu pokoju symbolizujące zarówno śmierć kolejnych osób, jak i życie oraz poddane presji ludzkie dusze. W tej samej stylistyce utrzymany jest finał, w którym w półzblizeniach kolejni komisarze patrzą wprost do kamery, gdy zza kadru lektor informuje o czasie i okolicznościach ich śmierci. Podobną rolę odgrywają inne chwytły narracyjne, takie jak obrazowe intermedia, w których zindywidualizowany, choć zbiorowy portret komisarzy zastępowany jest stylizacją na rewolucyjne kroniki lub filmy w typie „Czapajewa”, z ich dynamicznym montażem i radosną muzyką w tle. Stylizacje te, wyraźnie schematyczne i mocno skonwencjonalizowane, reprezentują szersze tło rzeczywistości społeczno-politycznej, w której jakoby komisarze funkcjonują. Innym tego rodzaju rozwiązaniem jest symetryczna kompozycja kadru w ujęciu pokazującym kolumnę wojska odjeżdżającego w górę ekranu i równoległe mijającą ją, idącą w dół ekranu, w stronę widza, analogiczną kolumnę kobiet wyposażonych w kilofy i łopaty — widomy symbol budowy nowego świata po rewolucyjnych zniszczeniach. W istocie owe intermedia tworzą dysonans między optymizmem oficjalnego obrazu rzeczywistości a ponurym nastrojem bijącym ze scen pokazujących życie komisarzy oraz ich dylematy i przemyślenia. Wszystkie te środki kreują dystans, dzięki któremu reżyser zawiesza „fabularność” utworu po to, by przejść do poziomu refleksji nad tym, co zostało pokazane, do poziomu „idei”, który go interesuje przede wszystkim.

Dla budowania ukraińskiej tożsamości istotny jest fakt, że także przeciwnikom rewolucji nie odmawia się prawa do sympatii widza, zrozumienia i ofiary.

Temat degrengolady partyjnego aparatu, zasilanego przez ludzi najgorszego autoramentu, rozwinięto Maszczenko dekadę później, jednak w utworze artystycznie mniej interesującym (*Zona*). W *Komisarzach* władza za najbardziej szokujące uznała ujęcie, w którym Gromow, zabiegający o uczciwość wśród komisarzy, odwraca się w stronę widza, patrząc wprost do kamery. Potraktowano to jako wyzywającą prowokację. Interweniowała cenzura, domagając się zmian, a reżysera oskarżono o rewizjonizm²².

Poetyzacja obrazu w filmach Maszczenki, która w *Komisarzach* współtworzyła efekt umowności świata i osłabiała zarazem jego funkcję przedstawieniową, wzmacniając funkcje: ekspresywną oraz impresywną, jest dominującym chwytem artystycznym telewizyjnego filmu, powstałego rok później *Idę do ciebie* (*Idy do meńe*, 1971). Jego fabuła jest wątła: młoda, zakochana poetka Łarisa, wbrew matce i konwenansom wyrusza do Mińska, by zamieszkać z dojrzałym mężczyzną, socjalistą-demokratą, który po zesłaniu i aresztowaniach dożywa swoich dni chory na gruźlicę. Dziewczyna towarzyszy mu aż do śmierci, swoją miłość i ból wyrażając w poezji. Po jego śmierci recytuje w teatrze pełne patosu słowa swojego poematu, odnosząc spektakularny sukces. Narracja tej adaptacji fragmentu poematu Łesi (Łarisy) Ukrainki, jest podporządkowana żywiołowi poezji w każdym znaczeniu tego słowa. Poszczególne sceny i ujęcia zyskują autonomię, funkcjonują niemal w całkowitym oderwaniu od funkcji narracyjnej, albowiem w niewielkim stopniu albo wcale nie posuwają akcji naprzód. Poezja jest obficie recytowana przez aktorkę Ałłę Demidową, grającą ukraińską poetkę, wreszcie poetycki pierwowzór tworzy oś narracyjną utworu i na koniec, dzięki zastosowanym środkom operatorskim, poetycki wymiar zyskuje filmowy obraz. Filmowym odpowiednikiem poetyckiej, lirycznej ekspresji jest podmiotowy charakter narracji. Chodzi o coś więcej niż subiektywizm narracji, raczej o nasycenie toku narracyjnego owym poetyckim żywiołem, o stosowanie filmowych odpowiedników werbalnej ekspresji poetyckiej, takich jak operowanie bliskimi planami, ciężącymi ku abstrakcji, np. poprzez dominację jednej barwy (bieli lub czerni), nasycenie obrazu emocjami o jednolitej jakości: bólem, cierpieniem, smutkiem, miłością, rozpaczą. Filmowa Łesia Ukrainka żyje poezją i miłością do mężczyzny, które się w jej świadomości mieszają. Miłość do poezji utożsamia z miłością do języka, a tę zaś z miłością do ojczyzny. Dla niej ojczyzna jest w języku i silnie z nim związanej ludowej kulturze ukraińskiej (innej tradycji kultury narodowej Ukraina nie ma). Pośród nielicznych scen w konwencji czysto realistycznej znajduje się jedna, w której ukraińscy inteligeni w domu Łesi przy herbacie rozmawiają na ten temat. Wtedy właśnie młoda kobieta prezentuje swoją intelektualną niezależność, przeciwstawiając się wpływowemu urzędnikowi carskiemu. Pokazuje się jako gorąca orędowniczka kultywowania języka ukraińskiego i sztuki ludowej jako źródeł ukraińskiej tożsamości narodowej.

²² Ł. Briuchowiecka, *op. cit.*

Struktura filmu opiera się na trzech filarach: na stylizowanych zdjęciach w czerni i bieli, na skupionej, przekonującej kreacji aktorskiej oraz na poezji słowa. Grająca w dużej mierze na zbliżeniach Ałła Demidowa potrafi zachować równowagę między wykreowaniem ofiarnej zakochanej kobiety a jednocześnie niezależnej outsiderki i świadomej swego talentu poetki. Oryginalne, kameralne dzieło, w którym reżyser zastosował telewizyjną poetykę, ujawnia kunszt aktorski, odsłaniający głębie ludzkiego wnętrza. Film, będący adaptacją poematu miłosnego, w dramatyczny sposób opowiada o „opętaniu miłości”²³, które znajduje swój wyraz w języku i zarazem przenika się z miłością do rodzimego języka. Temat ten należał do najmniej tolerowanych przez władze centralne, toteż film od razu zyskał kontekst polityczny, co wzmocniło tylko pozycję reżysera jako piewcy i kreatora narodowej kultury ukraińskiej

Ukraińscy krytycy zaliczają *Komisarzy* oraz *Idę do ciebie* do tzw. tetralogii o wierze i zaufaniu²⁴, na którą składają się jeszcze *Dziecko* (*Дитина*, 1967) oraz *Jak hartowała się stal* (*Як гартувалася сталь*, 1975, serial telewizyjny — 1973) na podstawie powieści M. Ostrowskiego pod tym samym tytułem. *Bohater socjalizmu*, Pawka Korczagin, w interpretacji Maszczenki jest „bohaterem swoich czasów, wyrażającym duchowo-moralne potrzeby młodzieży”²⁵, a utwór wpisany zostaje w kontekst przemian pokoleniowych przełomu lat 60. i 70., albowiem artyście chodziło o namysł nad tym, co kształtuje świadomość młodego człowieka.

Specyfika stylu reżysera polega na osobistym tonie, wizualnej ascezie, ukazywaniu bohaterów w pewnym zbliżeniu, jednak za najbardziej charakterystyczne uznano „opętanie przez idee”²⁶. Ukraiński artysta nie zaprzecza swoim upodobaniom. Łarisa Briuchowiecka cytuje charakterystyczną dla niego autodiagnozę:

Nikt nigdy nie zobaczy mojego bohatera jedzącego zupę. Nie, żeby to nie mogło mieć „artystycznego” charakteru. [...] codzienny koloryt nie odpowiada umowności moich obrazów. Kuszą mnie zawsze sytuacje wyjątkowe, które wymagają od moich bohaterów pewnego poświęcenia²⁷.

Ten właśnie aspekt heroizmu bohaterów Maszczenki akcentuje Briuchowiecka w swojej interpretacji dorobku reżysera z lat 1970–1985. Badaczka dostrzega go i u Łesi Ukrainki, oddanej ukochanemu, i u Pawki Korczagina, najwyraźniej jednak obecny jest on w historycznych, kostiumowych freskach, które zdominowały ten okres twórczości. Powstają wtedy głównie seriale telewizyjne i filmy, których tematem są walki Bułgarów o wyzwolenie z niewoli tureckiej: *Droga do Sofii* (*Шлях до Софії*, 1977), *Karastojanowowie* (*Карастоянови*, 1982), *W przededniu*

²³ *Ibidem*.

²⁴ W. Skurativskij, *op. cit.*

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ł. Briuchowiecka, *op. cit.*

²⁷ *Ibidem*.

(*Ханперодні*, 1985) — adaptacja powieści Iwana Turgieniewa. Realizowane na ogół w koprodukcjach przyniosły Maszczence popularność i uznanie w Bułgarii. Ze względu na rozpowszechnienie wiedzy o chwalebnej stronie bułgarskiej historii ukraiński filmowiec uzyskał tytuł honorowego obywatela Sofii. Podobną popularnością cieszyła się adaptacja powieści Ethel Lillian Voynich, *Szerszeń*, (*Обод*, 1980), dobrze znanej także w Polsce, a osnutej wokół walk o zjednoczenie Włoch. Książka, będąca efektem fascynacji autorki, żony polskiego zesłańca, XIX-wiecznym socjalizmem, zawierała silne akcenty antykościelne. Przy pełnej aprobacie władz powstał efektowny przygodowy fresk, serial z dziejów XIX-wiecznej historii Włoch, eksponujący bezkompromisowość bojowników, którzy gotowi są do poświęcenia osobistego szczęścia dla dobra wyższej idei. Jak pisze Briuchowiecka, podsumowując ten etap twórczości Narodowego Artysty Ukrainy — w filmach tego reżysera „są emocje, bolesny namysł nad losem bohaterów-męczenników”²⁸. Przy czym w większości wypadków udaje się Maszczence odsłonić w bohaterach jakiś szczególny rys, pokazać ich we właściwy mu, oryginalny sposób.

W tym okresie Mykoła Maszczenko stał się już klasykiem, który — jak na takiego przystało — w poczuciu odpowiedzialności za ciągłość kultury i wartości zajmuje się wspieraniem młodych reżyserów. Stara się ułatwić im dostęp do publiczności²⁹, w 1971 roku organizuje festiwal „Mołodist”, a jako sekretarz Spółki kinematografistów (Związku Filmowców) przez wiele lat zajmuje się współpracą z młodymi twórcami³⁰.

W 1988 roku powrócił do tematu etycznej degrengolady aparatu partyjnego, podejmując się adaptacji dramatu Mykoły Kulisza *Zona*, który od czasu swojego pierwszego wydania w 1926 roku aż do tego momentu był zakazany. Podobnie jak autor pierwowzoru, Maszczenko poddaje wiwisekcji partyjną nomenklaturę, z jej układami, korupcją i sitwowymi zależnościami³¹.

Najciekawszy w ostatnim okresie twórczości jest wątek rozliczeń ze stalinizmem. Wątek zaczerpnięty od autora tekstu literackiego, Olesia Gonczara (Honczara), laureata Nagrody Stalinowskiej, który następnie popadł w niełaskę, Maszczenko opatrzył ironicznym tytułem *Miłość wszystko zwycięża*. Film przedstawia historię ukraińskiego żołnierza Olesia Didienki zakochanego w węgierskiej dziewczynie Laurze. Broniąc jej przed atakiem zazdrosnego rywala, zabija go, po czym w wyniku stronniczego procesu, wykorzystywanego w celach politycznych i dla kariery, zostaje skazany na śmierć i podczas pokazowej egzekucji rozstrzelany. Zważywszy na kontekst historyczno-polityczny (jest rok 1945, a Oleś jest bohaterem wojennym armii zaprowadzającej w Europie „nowy ład”), punkt wyjścia jest z gruntu fałszywy. O ile tego rodzaju historia miłosna nie była niemożliwa, o tyle zaprezentowany

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Por. *ibidem*.

³¹ Zob. *ibidem*.

przez reżysera obraz sowieckiego „soldata” na pewno nie jest typowy. Piękna para: sympatyczny, liryczny, delikatny, uśmiechnięty, miły chłopiec zakochany z wzajemnością w pięknej, równie jak on niewinnej i oddanej dziewczynie, została na początku pokazana w poetyckiej scenie na prześwietlonej słońcem łące, gdy dzielą się mlekiem z dzbaną i polnymi kwiatami. Jeżeli jednak przyjmujemy fabularną osnowę jako polityczny trybut, to dalszy ciąg ma wszelkie walory filmu demaskatorskiego: przedstawia bowiem w skondensowanej formie najważniejsze mechanizmy i techniki stosowane w procesach politycznych. Ów mało prawdopodobny, wyidealizowany punkt wyjścia tym bardziej podkreśla skuteczność aparatu przemocy, który nawet w sytuacji ewidentnego braku winy i życzliwości ludzi zaangażowanych w proces obligatoryjnie, choć wbrew wszelkiej logice, prowadzi do skazania, realizując założenia wypowiedziane wprost przez prokuratora na samym początku postępowania: wyrok ma zapaść taki, jak postanowiono. Dramatyzm podkreśla przedśmiertna sekwencja, pokazująca w miękkich zdjęciach nakładanych rozwój wypadków, jakiego niemal wszyscy by sobie życzyli: odmowę wykonania egzekucji, karabiny wbite w ziemię, uściski zakochanych pokazane w zwolnionym tempie. Nic takiego jednak się nie zdarza: koledzy strzelają, dziewczyna leży na trupie ukochanego, dziennikarze chciwie fotografują efektowną scenę, „sprawiedliwość ludowa” triumfuje.

Przedostatni film w dorobku Maszczenki, *Zaślubiny ze śmiercią* (*Вінчання зі смертю*, 1992), również dotyczy rozliczenia ze stalinizmem, przy czym pojawia się tu bardzo znaczący wątek religijny. Obraz łączy w sobie wiele elementów obecnych w dotychczasowej twórczości ukraińskiego artysty: główną ideę, która pełni funkcję porządkującą całość dzieła, symbolizm, heroizm i antyheroizm, niezwykłość sytuacji, w jakiej zostaje postawiony bohater, a która zmusza go do etycznych wyborów, i wreszcie rozrachunkowy charakter. Film jest reprezentatywny ze względu na styl, ale z powodu pewnego nadmiaru środków, „poetyzowania” obrazu (liryczna muzyka, która zastępuje realistyczną ścieżkę dźwiękową w chwilach brutalnych, zwłaszcza śmierci) stwarza efekt dysonansowego pomieszania konwencji. Efekt ten w zamiarze twórcy miał zapewne służyć uwzniośleniu oraz dramatyzacji. Jednocześnie w odbiorze kreuje estetyczny dystans wobec zdarzeń o silnym ładunku emocjonalnym, wyzwała natychmiastową refleksję, zamiast emocjonalnego zaangażowania. Ten charakterystyczny dla Maszczenki zabieg od razu przenosi widza ze sfery zdarzeń i emocji w sferę idei. Tak jak w wielu wcześniejszych utworach, mocną stroną filmu jest umiejętne budowanie silnego dramaturgicznego napięcia i wyrazistych postaci. Dzięki temu reżyser pokazuje genezę moralnej degrengolady wrażliwego rewolucjonisty jako gwałt na duszy, tym samym ujawnia gigantyczną skalę dramatu związanego „z wyrwaniem duszy Bogu” i rzucaniem jej w objęcia systemu ukonstytuowanego na krańcowym zlu³². W zaślubinach ze śmiercią objęcia zła się konkre-

³² Tego typu przedstawienie komunistycznej przeszłości z naciskiem na „praktyki niedemokratycznego systemu: spustoszenie dokonane w sferze mentalnej i obyczajowej, wymiar duchowego

retyzują, należą bowiem do torturującej młodego porucznika Szcerbakowa koleżanki-NKWD-zistki. Jednak rubikonem jest dla bohatera jego pierwsza egzekucja, którą dowodzi. Przypadek sprawia, że — zgodnie z instrukcją — „zmuszony jest” wziąć udział w rozstrzelaniu całego orszaku weselnego, który przypadkowo natknął się na potajemną egzekucję NKWD, dokonywaną w pobliskim lesie.

Reżyser kontrastowo prezentuje trzy postaci — cynicznego, zrezygnowanego majora, młodego porucznika Szcerbakowa, łamanego przez tortury, szantaż, własną zdradę i strach, oraz tępego wykonawcę rozkazów, w którym budzi się sumienie. Paradoks opowieści Maszczenki polega na tym, że to właśnie najwrażliwsza dusza idealisty ulega najgłębszej korozji i to on staje się zwyrodniałym narzędziem w aparacie terroru, bardziej okrutnym od swoich poprzedników.

Dorobek reżysera wieńczy film, do którego realizacji długo się przygotowywał. Film o hetmanie Chmielnickim — *Bohdan Zenobiusz Chmielnicki* (*Богдан Зиновій Хмельницький*, 2004–2009) trudno jednak nazwać artystycznym osiągnięciem. Opinia taka nie jest bynajmniej podyktowana przywiązaniem do Sienkiewiczowskiego obrazu zdarzeń i postaci, jaki utrwalił się w naszej świadomości. Ukraiński patriotyzm zaowocował w tym wypadku filmem tendencyjnym, któremu miejscami nie sposób odmówić plastycznej urody, ale laurkowość ujęcia ukraińskiego atamana oraz nadmierna emfaza i schematyczność aktorskich interpretacji w sposób decydujący wpływają na jego jakość³³.

Trudno obiektywnie ocenić wartość dorobku Mykoły Maszczenki w ojczyźnie reżysera. Być może nawet nie ma takiej potrzeby, ponieważ ważna jest kulturotwórcza rola jego filmów oraz wkład w budowanie narodowej tożsamości kina jako części rodzimej kultury. Jego rodacy mają zapewne emocjonalny stosunek do swojego klasyka, choć nie brak im także krytycyzmu³⁴. Tym bardziej warto, aby jego twórczość została lepiej poznana i poddana krytycznej analizie w naszym kraju, w którym w sposób neutralny możemy przyrzeć się jakości artystycznej poszczególnych utworów, rozumiejąc, może lepiej niż ktokolwiek inny, uwarunkowania, w których powstawały. Jeśli nie po to, by uprzystępnąć ją reszcie Europy, to przynajmniej dla lepszego zrozumienia kultury sąsiada.

FILMOGRAFIA

Радість моя (*Radość moja*), 1962, współreż.

Новели Красного дому (*Powieści czerwonego domu*), 1963, współreż.

i materialnego ubóstwa” D. Dabert nazywa bezpowrotnością, zob. D. Dabert, *Ostalgia i bezpowrotność w środkowoeuropejskim kinie przelomu*, „Porównania” 2012, nr 11, s. 153.

³³ Por. S. Chosiński, *East Side Story: Chmielnicki wiecznie żywy*, www.esensja.stopklatka.pl/film/recenzja/tekst.html?id=5826 (dostęp: 5 października 2013).

³⁴ Widać to w cytowanych wcześniej tekstach, zwłaszcza u Skurativskiego.

Хочу вірити (Chcę wierzyć), 1965.
Всюди є небо (Wszędzie jest niebo), 1966.
Дитина (Dziecko), 1967.
Комісары (Komisarze) 1970.
Іду до тебе (Idę do ciebie), 1971.
Як гартувалася сталь (Jak hartowała się stal), 1973 (serial TV, 6 odc.; wersja kinowa 1975).
Шлях до Софії (Droga do Sofii) 1977 (serial TV, 5 odc., ukr.-bułg.).
Овод (Szerszeń) (1980, serial TV, 3 odc.).
Карастоянови (Karastojanowowie), 1982 (serial TV, 3 odc., ukr.-bułg.).
Паризька драма (Dramat paryski), 1983.
Напередодні (W przededniu), 1985.
Мамо, рідна, дорога... (Mamo, rodzona, droga...), 1986.
Все перемагає любов (Miłość wszystko zwycięża), 1987.
Зона (Zona), 1988, współreż.
Вінчання зі смертю (Zaślubiny ze śmiercią), 1991.
Богдан Зиновій Хмельницький (Bohdan Zenobiusz Chmielnicki), 2004–2009.

MYKOLA MASHCHENKO — THE UNKNOWN CLASSIC OF UKRAINIAN CINEMA

Summary

Mykola Mashchenko, one of the eminent Ukrainian directors, the former president of Dovzhenko Film Studios in Kyiv, is hardly known in Poland. The article reminds his role as a personage for years creating Ukrainian culture and supporting young filmmakers. The author focuses on Mashchenko's leading role as a national artist of Ukraine with regard to his participation in different activities, aiming to constitute Ukrainian national culture, including Ukrainian national cinema. Therefore, especially important were Mashchenko's links with the *szetidiesiatniki movement* and Ukrainian poetic cinema of the 60s., because in Soviet Ukraine it was one of the most efficient artistic manifestations of national identity. Describing the main screen works by Mykola Mashchenko, the author underlines the characteristics of his style, e.g. his attachment to ideas, expressive protagonists and unusual choices to challenge.

Translated by Mariola Marczak