

# Jakub Kościółek

---

## Kondycja postradzieckiego kina ukraińskiego

---

Przegląd Wschodnioeuropejski 5/2, 111-120

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JAKUB KOŚCIÓŁEK  
Uniwersytet Jagielloński

## KONDYCJA POSTRADZIECKIEGO KINA UKRAIŃSKIEGO

### The condition of post-Soviet Ukrainian cinema

KEYWORDS: the post-Soviet cinema, identity, Cossacks, folklore, poetry

ABSTRACT: The main research problem, which the author reconsiders in the article is the problem of the post-Soviet cinema state in Ukraine. It is briefly presented the history of the development of Ukrainian cinema in the Soviet period, with a particular focus on state policy, which limited the opportunities for the rise of a fully independent Ukrainian cinematography. Primarily author is interested how the regain of Ukraine's independence influenced the development of cinema. Having analyzed major film productions in recent years author sees the development of several major film genres, which marks the return of the so-called folk cinematography, historical cinematography, movies focused on Cossacks heritage. These topics were almost completely absent during the period of Soviet hegemony, so their popularity in modern times is not surprising. It is a vital question whether it may be attractive to contemporary audiences, and whether the language of contemporary Ukrainian cinema could be understood by a wider, international audience. The key problem, which author reconsiders refers to government policy in relation to the cinema or in the wider perspective Ukrainian culture and law-making process that is inspired by Western film production financing patterns. The problem of ethnic and linguistic situation in Ukraine is also taken into considerations, as it has a significant impact on position of the movies screened or filmed in Ukrainian in relation to flooding the market with Russian or western movie productions that are screened in Russian.

Rozważając kondycję, w jakiej znajduje się dzisiaj kino ukraińskie, badacz natyka na szereg problemów związanych z sytuacją narodowościową na Ukrainie, z polityką kulturową państwa, z historyczną zależnością kultury ukraińskiej od Rosji oraz z rolą kultury jako spoiwa nowej, postkolonialnej tożsamości Ukraińców. Kino ukraińskie od wielu już lat nie odnosi znaczących sukcesów na międzynarodowych festiwalach filmowych. Oczywiście zdarzały się nieliczne międzynarodowe sukcesy takich przedstawicieli ukraińskiego kina, jak: Kira Muratowa (Srebrny Niedźwiedź w Berlinie za *Syndrom asteniczny / Астенічний синдром* – 1989) czy Jurij Iljenko, jednak w porównaniu do osiągnięć takich reżyserów, jak Oleksandr Dowżenko czy Serhij Paradżanow, są to niejako tylko odpryski dawnej świetności ukraińskiej kinematografii.

Na kształt ukraińskiej kultury niewątpliwym wpływ miała i nadal ma sytuacja narodowościowa i językowa. Aby zrozumieć współczesną kulturę ukraińską, należy pokrótce przybliżyć te zagadnienia. Ukraina, jako państwo powstałe z rozpadu ZSRR i będące od końca II wojny światowej pod wpływem kulturowym radzieckiej Centrali, odziedziczyła zróżnicowaną strukturę narodowościową. Według urzędowego spisu ludności z 2001 r., Ukrainę zamieszkuje ponad 130 narodowości, co niewątpliwie świadczy o wielonarodowościowym charakterze tego państwa. Z przeprowadzonego spisu wynika, że drugą co do wielkości grupą narodowościową po Ukraińcach są Rosjanie (17,3%), których liczba wynosi około 8,3 mln obywateli (Państwowa Komisja Statystyki Ukrainy). Istotne znaczenie tej mniejszości narodowej na Ukrainie nie budzi wątpliwości. Można też widzieć w tak silnej pozycji Rosjan poważny problem narodowościowy, co potwierdzają słowa T. A. Olszańskiego: „Rosjanie, stanowiąc według danych spisowych 1/5 mieszkańców republiki i skoncentrowani w jej południowych i wschodnich obwodach, mogą stać się źródłem poważnych napięć politycznych, a nawet – nie pozbawionej szans irredenty” (Olszański 1991, 80). Co więcej, nie wszyscy etniczni Ukraińcy posługują się językiem ukraińskim, a liczba rosyjskojęzycznych Ukraińców przekracza aż o 12,3% liczbę obywateli zadeklarowanych jako Rosjanie. Różnica ta jest spowodowana najprawdopodobniej wysokim statusem języka rosyjskiego na Ukrainie, jego ekspansją w ukraińskich mediach i przyjmowaniem przez Ukraińców języka rosyjskiego jako języka codziennego użytku. Wszechobecność rosyjskojęzycznych kanałów telewizyjnych, książek i prasy powoduje pomniejszanie znaczenia rodzimej kultury ukraińskiej. Istnieje niebezpieczeństwo, iż zachwiany zostanie przekaz międzypokoleniowy tradycji kulturowych na Ukrainie. Stać się może tak dlatego, iż ukraińskie wytwory kultury nie mogą konkurować z rosyjską kulturą masową, której pozycja na ukraińskim rynku jest jak na razie niezachwiana (Włodkowska 2007; Kościółek 2008). Podobna sytuacja zaistniała na początku lat 90. w przemyśle filmowym. Nie jest to jedynie kwestia obecności rosyjskich produkcji w ukraińskich kinach, ale również finansowania filmów rosyjskojęzycznych przez organy odpowiedzialne za produkcję filmową na Ukrainie.

L. Brjuchowecka podkreśla, że nowe ukraińskie kino musiało nie tylko zmierzyć się z rosyjskimi produkcjami, ale przede wszystkim z zalewem ukraińskiego rynku kinowego przez produkcje hollywoodzkie, które to już na cztery lata przed odzyskaniem przez Ukrainę niezależności zdominowały ekrany ukraińskich kin (Брюховецька 2003, 20). Stąd niezmiernie ciekawym dla autora staje się odpowiedzenie na pytanie, czy postradzieckie kino ukraińskie może konkurować z produkcjami rosyjskimi i amerykańskimi, przeważającymi na rynku ukraińskim, oraz czy język filmowy, jakim posługuje się kino ukraińskie, jest czytelny dla współczesnego widza.

W tym miejscu należy, w opinii autora, nakreślić sytuację kina ukraińskiego przed odzyskaniem przez ten kraj w pełni niezależności. Historyczna sytuacja spowodowała, że Ukraina na szereg lat znalazła się pod obcym wpływem politycznym i kulturowym, stała się częścią bloku państw socjalistycznych. Polityka Moskwy przez całe dziesięciolecia wywierała bardzo negatywny wpływ na kulturę ukraińską. Polityka rusyfikacyjna, która nastąpiła w czasach stalinowskich, oraz tzw. rozstrzelane pokolenie, pokolenie intelektualistów prześladowanych i często mordowanych przez władze sowieckie w latach 60. XX w., są tylko najdotkliwymi przykładami wyniszczania kultury ukraińskiej. Cenzura oraz przymus tworzenia filmów na zamówienie władzy i zgodnych z polityką partii niewątpliwie nie ominęły ukraińskich twórców. Jak podkreśla B. Y. Nebesio: „Kiedy Ukraina straciła kontrolę nad produkcją filmową w 1930 r., kino stało się najbardziej zrusyfikowanym sektorem ukraińskiej kultury” (Nebesio 2007, 267). Radziecka polityka kulturowa doprowadziła do sytuacji, w której w latach 70. i 80. filmowcy tworzyli niejako w atmosferze braku kultury ukraińskiej. W okresie tym promowana była kultura radziecka, a wszelkie odwołania do tradycji narodowych drastycznie tępieno. Władze radzieckie dążyły bowiem do pozbawienia poszczególnych grup narodowościowych własnej świadomości, do wynarodowienia, a ostatecznie do ukształtowania *homo sovieticus*<sup>1</sup>. Jak pisze L. Brjuchowecka, „tworząc w warunkach rusyfikacji, widzieli [ukraińscy twórcy kina – J. K.], jak wielu Ukraińców przystosowuje się do rosyjskiego języka, kultury” (Брюховецька 2003, 29). Stąd tak istotne stało się na początku lat 90. odkrycie własnego języka filmowego zatopionego w ukraińskiej tradycji. Co więcej, L. Hosejko podkreśla, że: „wyzwalając się z radzieckiej niewoli, ukraińskie kino utraciło państwowe subwencje, a przede wszystkim, swoich widzów” (Гоcejко 2005, 412).

W okresie istnienia Ukraińskiej Republiki Radzieckiej produkcja filmowa była kontrolowana przez Moskwę, a filmy powstające w poszczególnych radzieckich republikach musiały przejść cenzurę i nie mogły być dystrybuowane zagranicę bez akceptacji Centrali. W przypadku kina ukraińskiego, w latach 1963–1972, nastąpiła odwilż związana ze zmianami politycznymi w ZSRR. Dojście do władzy Leonida Breżniewa spowodowało zmianę polityki względem grup narodowych i etnicznych zamieszkujących Związek Radziecki. Próbowano realizować politykę tzw. zbliżenia pomiędzy narodami ZSRR, a kultury poszczególnych republik zostały niejako zrehabilitowane, jako wnoszące istotną wartość w tworzeniu kultury sowieckiej (Nebesio 2000, 39). Na Ukrainie w okresie rządów Petro Szelesta, przewodniczącego Ukraińskiej Partii Komunistycznej, nastąpił rozwój tzw. kina poetyckiego. Nie była to jednolita grupa twórców filmowych,

<sup>1</sup> Termin wprowadzony po raz pierwszy przez rosyjskiego emigranta, filozofa Aleksandra Zinowiewa, autora książki *Homo sovieticus*.

jednak reprezentantów tego kierunku łączyły wspólne upodobania estetyczne, a przede wszystkim nawiązywanie do tradycji, historii i kultury ukraińskiej oraz posługiwanie się językiem ukraińskim (Gurga 2011). W tym krótkim okresie powstały tak znakomite dzieła, jak: *Kamienny Krzyż / Камінний хрест* (1968) Leonida Osyki, *Zakhar Berkut* (1971) Leonida Osyki, *Biały ptak z czarnym znamięm / Білий Птах з Чорною Ознакою* (1970) Jurija Ilienki, *Пропала грамота* (1972) Borysa Iwczenki i najbardziej uznane *Cienie zapomnianych przodków / Тіні забутих предків* (1964) Serhija Paradżanowa.

Kino poetyckie lat 60. miało istotny wpływ na twórców filmowych tworzących po odzyskaniu przez Ukrainę niezależności. Pokazywało drogę do odnalezienia własnego języka filmowego i było punktem odniesienia dla stworzenia tzw. kina narodowego. Jak podkreśla B. Y. Nebesio: „Stało się jasne, że narodowe kinematografie byłych republik nie mogą zostać zdefiniowane przez nowe filmy, ale raczej muszą przyjąć perspektywę retrospektywną i zwrócić się ku przeszłości aby odnaleźć ich własne tożsamości” (Nebesio 2011, 476). Twórcy lat 90. odnosili się do kina poetyckiego, czy to czerpiąc z jego tradycji i przejmując jego estetykę (kino folklorystyczne), czy też całkowicie się od niego odcinając, uznawszy, że jest nieadekwatne do opisywania współczesnej rzeczywistości. Jednak niewątpliwie było ono istotne dla zainicjowania dyskusji na temat nowego języka kina ukraińskiego i jego możliwości rozwoju w niezależnej Ukrainie.

Niewątpliwie istotny wpływ na rozwój kina ukraińskiego po odzyskaniu niepodległości miała sytuacja ekonomiczna w kraju. Na początku lat 90. pojawił się problem finansowania produkcji filmowej. Ważnym wydarzeniem dla ukraińskiego przemysłu filmowego było utworzenie w 1991 r. Państwowego Funduszu Kinematograficznego (Держкінофонд), na którego czele stanął Jurij Pjenko. Podkreślić jednak należy, że dopiero w 1998 r. przyjęta została przez Radę Najwyższą Ukrainy „Ustawa o kinie” (*Закон про кіно*), co uniemożliwiało aż do tego czasu prawidłowe finansowanie produkcji filmowej. Jednak pomimo tych zmian w ustawodawstwie, kino borykało się nadal z nie lada problemami finansowymi. B. Y. Nebesio uważa wręcz, że: „Niepowodzenie rządu w przyjmowaniu środków prawnych regulujących przemysł filmowy na Ukrainie po 1991 r. spowodowało szybki spadek narodowej produkcji filmowej” (Nebesio 2011, 480). Ukraina, jako państwo pozbawione doświadczeń związanych z działaniem wolnego rynku, posiadała bardzo słabo wykształconą instytucję prywatnego finansowania produkcji filmowych. Sytuacja znacząco polepszyła się dopiero po tzw. pomarańczowej rewolucji i po dojściu do władzy prezydenta Wiktora Juszczenki, który to w 2000 r. na kino przeznaczył 20 milionów hrywien. Fundusze te pozwoliły na zrealizowanie m.in. takich projektów, jak: *Modlitwa za hetmana Mazepę / Молитва за гетьмана Мазену* (2002) Jurija Ilienki czy *Mamaj / Мамай* (2003) Olesia Sanina. Jednak pozostał nadal problem uzależnienia

produkcji filmowej od administracji państwowej, co często powodowało, że decyzje o wspieraniu jakiejś produkcji filmowej były podejmowane nie na podstawie merytorycznej wartości projektu, a raczej poprzez posługiwanie się ideologicznym kluczem.

Innym istotnym problemem stała się wersja językowa filmów dystrybuowanych na Ukrainie. W celu zapobiegnięcia dalszemu wzrostowi roli zachodniej, a szczególnie rosyjskiej produkcji filmowej na Ukrainie, od 24 grudnia 2007 r. zgodnie z decyzją Sądu Konstytucyjnego Ukrainy wszystkie filmy zagraniczne mają być dubbingowane, posiadać ukraińskiego lektora lub napisy. Trzeba pamiętać, że ukraiński rynek kinowy był wręcz zalewany od połowy lat 90. tanimi, rosyjskojęzycznymi kopiami zachodnich produkcji. Wprowadzone przepisy spowodowały, że

w wielu wschodnio- i południoukraińskich kinach ilekroć wyświetlane są filmy ukraińskojęzyczne sale kinowe są prawie puste, co prowadzi do zamykania tych kin. Liczba rosyjskich pirackich kopii wzrasta znacząco. Z tych też przyczyn cały system dystrybucji filmów na Wschodniej i Południowej Ukrainie jest na krawędzi upadku a dystrybutorzy oraz właściciele kin domagają się odszkodowań od rządu za poniesione straty (Besters-Dilger 2009, 273).

Decyzja sądu jest jednak uzasadniona, biorąc pod uwagę, iż język rosyjski nie jest językiem urzędowym na Ukrainie. Pomimo to, w styczniu 2008 r., Rosja zaprotestowała, powołując się na Europejską Kartę Języków Regionalnych i Mniejszościowych, w której istnieją zapisy promujące dystrybucję filmów w językach mniejszości narodowych. Problemem stał się również zalew ukraińskiego rynku nielegalnymi kopiami, głównie rosyjskojęzycznymi filmami wideo i DVD, co spowodowało znaczne obniżenie frekwencji kinowej. Liczba widzów kinowych na Ukrainie w 2000 r. wyniosła sześć milionów, podczas gdy w 1990 r. – 552 miliony. Miało to negatywne skutki dla rodzimej produkcji filmowej, gdyż filmy ukraińskie posiadające słabą dystrybucję międzynarodową, ponosiły ogromne straty na rodzimym rynku kinowym (Holmes 2007, 137). Należy sobie zatem zadać pytanie, w jaki sposób ukraińscy twórcy walczyli o uwagę widza, jakie gatunki filmowe dominowały w tym okresie i czy przyniosło to oczekiwane rezultaty finansowe.

Kino ukraińskie lat 90. jest wielogatunkowe, choć pewne gatunki filmowe są w nim częściej reprezentowane, a niektóre problemy z większą częstotliwością podejmowane. Ze względu na znajdowanie się pod wpływem radzieckim, pewne kwestie w kinie ukraińskim nie mogły być prezentowane. Oceniając kino postradzieckie, L. Kaganovsky zauważa, że:

filmy powstałe w końcu lat 80. i wczesnych 90. odzwierciedlały świeżą atmosferę otwartości, podejmowały tematykę, uprzednio objętą cenzurą, taką jak seks i prze-

moc, destrukcja rodziny sowieckiej i fiasko „światlanej przyszłości” tak żarliwie obiecywanej przez radziecką ideologię (Kaganovsky 2010, 66).

Można śmiało stwierdzić, że po odzyskaniu przez Ukrainę niezależności nastąpiła odwilż, polegająca na dojściu w kinie do głosu tematów stanowiących do tej pory tabu. Nie chodzi tutaj tylko o postmodernizm, który znalazł w postradzieckim kinie ukraińskim podatny grunt. Młodzi reżyserzy pragnęli eksperymentować, bawić się estetyką, formą. Uwagę zwraca jednak szczególnie zaangażowanie kina ukraińskiego w budowanie tożsamości odnawiającego się narodu ukraińskiego. Są to chyba filmy najbardziej widoczne w ostatnich latach w tej kinematografii. Istotną kwestią stało się dla twórców ukraińskich rozliczenie z przeszłością. Starsze pokolenie filmowców poprzez tworzenie portretów intelektualistów ukraińskich prześladowanych w czasach radzieckich, artystów idących pod prąd radzieckiej propagandy, próbowało rozliczyć się z własną przeszłością, czy też ukazać heroizm nieznanych bohaterów. Także młodszy filmowcy podejmowali ten temat, chcąc odnaleźć w ten sposób łączność z przeszłością. Nurt ten reprezentują między innymi: *Melancholijny walc / Меланхолійний вальс* (1990) Borysa Sawczenka, *Кисневий Холод* (1992) Andrija Donczuka, *Małżeństwo ze śmiercią / Вінчання зі смертю* (1992) Mykoły Maschenki czy proza Chwyłowego zekranizowana przez Oleksandra Muratowa: *Tango śmierci / Танго смерті* (1991), *Precz ze wstydem / Геть! сором!* (1994), *Słonki / Вальдишени* (1995).

Bardzo ważnym dla twórców ukraińskiego kina stało się także sięganie do historii. Wybór tematów historycznych nie był jednak przypadkowy. Chodziło o rozliczenie się z przeszłością, ukazanie prawdy historycznej o wydarzeniach, które zostały zafałszowane na kartach podręczników szkolnych w czasach radzieckich. Wśród najważniejszych filmów wartych wspomnienia na pewno znajdują się *Głód-33 / Голод-33* (1991) Olesia Janczuka, podejmujący temat sztucznego głodu zorganizowanego przez władze sowieckie na Ukrainie w latach 30., na skutek którego zginęło ponad trzy miliony osób, oraz szereg filmów ukazujących problematykę działalności Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA), a wśród nich: *Ostatni bunkier / Останній бункер* (1991) Wadyma Iljenki, *Nam nie dzwoniły dzwony kiedy umieraliśmy / Нам дзвони не грали коли ми вмерали* (1991) Mykoły Fediuka, *Utracone poranki / Страчені світанку* (1996) Hryhorijsa Kochana. Należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że nie wszystkie filmy reprezentujące ten nurt w kinie ukraińskim posiadały wielkie wartości artystyczne, jednak zapewne ich społeczna rola przemawiała za powstaniem tych produkcji.

Dwa nurty ukraińskiego kina lat 90. interesują jednak autora niniejszego artykułu najbardziej. Jest to tak zwane kino poetyckie, częściej określane przez krytyków ukraińskich jako „kino folklorne” (kino folklorystyczne), czyli używające folkloru jako narzędzia ekspresji twórczej, oraz ciekawy fenomen w kinie

ukraińskim tego okresu – filmy o kozakach. Oba te nurty zostaną przedstawione nieco szerzej, ponieważ wydaje się, że najpełniej są zanurzone w tradycji ukraińskiej. Być może analiza filmów powstałych w obu nurtach pozwoli stwierdzić, czy kino ukraińskie posiada swój własny, indywidualny język filmowy i czy jest on zrozumiały dla współczesnego ukraińskiego widza.

Kino, które za jeden z głównych środków przekazu oraz estetycznej formy obierało folklor, ma w kinie ukraińskim długie tradycje. Najwybitniejszym zapewne przedstawicielem tego gatunku w ukraińskiej kinematografii był Serhij Paradżanow i jego wiekopomne dzieło *Cienie zapomnianych przodków* z 1964 r., choć również inni twórcy korzystali z kultury ludowej w swojej twórczości. Apogeum rozwoju kina folklorystycznego nastąpiło w ZSRR w latach 60. ubiegłego wieku, nie dziwi zatem fakt, że twórcy kina ukraińskiego chętnie powrócili w latach 90. do tego gatunku. Kultura ludowa jednak miała swoją jasno określoną funkcję w postradzieckim kinie ukraińskim. Na pewno nie chodziło o bezpośrednie ekranizowanie dorobku literackiego ukraińskiego ludu, tworzenie filmowych wersji pokrytych kurzem muzealnych eksponatów, ale o wykorzystanie folkloru w celu ukazania aktualnego życia narodu. L. Brjuchowicka, analizując folklor we współczesnym kinie ukraińskim, zastanawia się, czy współczesny widz jest przygotowany na ten typ artystycznej ekspresji, czy nie jest już doszczętnie otumaniony amerykańską produkcją filmową.

Takie przykłady kina poetyckiego, jak: *Wiedźma / Відьма* (1990) Haliny Szyhajewej, *Fuczżou / Фучжоу* (1993) Mychajła Iljenki, czy *Głos trawy / Голос трави* (1992) Natalii Motuzko były według krytyczki: „próbą przeciwstawienia się amerykańskiej ekspansji, zachowania narodowej tożsamości oraz tradycyjnych artystycznych wartości” (Брюховецька 2003, 155). Brjuchowicka podkreśla przy tym, że folklor jest w tych filmach traktowany z humorem. Służy dowcipnemu ukazywaniu rzeczywistości, a nie przekazywaniu kolejnemu pokoleniu skarbnicy ludowej tradycji. Występują w nich również częste odwołania do demonologii.

Najgłośniejszy film z nurtu kina poetyckiego to z pewnością *Fuczżou* Mychajła Iljenki, którego premiera miała miejsce w 1993 r. Film ten był pierwszym spotkaniem Iljenki, reżysera z bogatym dorobkiem filmowym, z folklorem. Co więcej twórca po raz pierwszy nie korzystał z dorobku współczesnej i klasycznej literatury, ale posłużył się własnym scenariuszem. Fabuła filmu jest wielopoziomowa, choć można podzielić ją na dwie części. Pierwsza z nich rozgrywa się na ukraińskiej wsi, druga zaś na Florydzie. Czas akcji filmu nie jest określony i można się domyślać, że był to zabieg celowy. Film rozpoczyna się od idyllicznej sceny sianokosów, zaburzonej przez nadejście silnej burzy, podczas której z nieba spadają ryby, a także główny bohater Orest (Taras Denysenko). Pozbawiony pamięci chłopiec okazuje się posiadać dar wywoływania wiatru. Nie jest to jedyny niesamowity element zawarty w pierwszej części filmu. Mamy też



szansę ujrzenia scen sprowadzania zmarłych, odprawiania czarów w celu odegnania choroby, składania ofiary z kciuka, by przebłagać rusalkę wodną, i wiele innych. Część ta nie jest przepełniona jedynie demonologią ukraińską, ale także ludowymi pieśniami, strojami oraz obrazami malowanymi przez wiejskiego malarza, w którego domu znajduje schronienie Orest. To właśnie w jego chacie Orest znajduje obrazek amerykańskiej dziewczyny, która wzbudza w nim wielkie marzenie podróży na ten odległy kontynent i odnalezienia miłości. Wędrownika, którą rozpoczyna chłopiec, przenosi nas do drugiej części filmu, rozgrywającej się na Florydzie. Orest napotyka tam osadę ukraińskich imigrantów. Oni właśnie rozpoznają w nim porwanego przez burzę przed trzema laty chłopca. Odnajduje tam także dziewczynę z obrazka, z którą po wielu perypetiach udaje mu się związać. W tej części filmu obraz ulega zmianie, jest wyidealizowany, wręcz rajski. Ameryka staje się miejscem wymarzonym, doskonałym.

Reżyser parodiuje tutaj charakterystyczne dla kina amerykańskiego gatunki filmowe, takie jak western czy kino akcji, między innymi poprzez długie sceny walki zmontowane w przyspieszonym tempie. *Fuczzou* jednoznacznie w swojej warstwie estetycznej i treści odwołuje się do folkloru ukraińskiego. Często przez krytyków ukraińskich porównywany bywał do filmów Emira Kusturicy, jednak siła jego oddziaływania na widzów ukraińskich nie była tak silna (Тримбач 2002). Planowana dystrybucja filmu zagranicą z niejasnych przyczyn nie doszła do skutku. Być może uznano, że jego lekka forma i często nieczytelna symbolika nie będzie zrozumiała dla widzów. Jednak dla większości krytyków powstanie tego filmowego obrazu było ogromnym krokiem na drodze poszukiwania własnego, ukraińskiego języka filmowego. Jak pisze Brjuchowecka: „Próba tworzenia własnych mitów, próba folklorystycznego kina, była próbą narodowego odrodzenia za pomocą lekkich gatunków. Ich zniknięcie sprzyja tym, którzy pragną aby kino ukraińskie nie miało własnego oblicza” (Брюховецька 2003, 169).

Filmy o kozakach należą do gatunku filmu historycznego. W odróżnieniu od kina folklorystycznego, które rozwijało się w kinie ukraińskim przez cały okres kolonialnej zależności, obrazy podejmujące tematykę Kozaczyzny, bardzo rzadko pojawiały się w ukraińskiej kinematografii tego czasu. Nieliczne produkcje, które powstały w tym okresie i przybliżały tę tematykę, pełniły funkcję ideologiczną, żeby wspomnieć chociażby o filmach: *Bogdan Chmielnicki / Богдан Хмельницький* Ihora Sawczenki z 1941 r. czy *Trzysta lat temu / Триста років тому* Wołodymyra Metrowa z 1956 r. Filmy te podkreślały walkę narodu ukraińskiego z polskim najeźdźcą oraz jedność Ukrainy i Rosji. Obrazy niezaangażowane w ideologiczną propagandę partii, a podejmujące tematykę Kozaczyzny, były niedopuszczane do produkcji. Po odzyskaniu przez Ukrainę niezależności nastąpiła wielka potrzeba tworzenia filmów podejmujących tę tematykę. Pomimo problemów ze znalezieniem źródeł finansowania powstały m.in. tak sławne produkcje, jak: *Droga na Sicz / Дорога на Січ* (1995) i *Kozacy idą / Козаки*

*idym* (1991) – oba zrealizowane przez Serhija Omelczuka, a także *Hetmańskie klejnoty / Гетьманські клейноди* (1993) Leonida Osyki, *Modlitwa za hetmana Mazepę / Молитва за гетьмана Мазену* (2002) Jurija Iljenki. Serhij Łysenko podkreślał w wywiadzie dla *Kino-Teatru* potrzebę powstawania filmów, które: „tworzyłyby mitologiczne struktury naszej świadomości na wzór tego, czym były westerny dla Ameryki” (Лисенко 1996, 190).

Jednym z najszerzej komentowanych na Ukrainie filmów ostatnich lat, podejmujących tematykę kozactwa, jest bez wątpienia *Mamaj / Мамай* (2003) Olesia Sanina, twórcy uważanego za indywidualność współczesnej kinematografii ukraińskiej. Jego poetycki, barwny obraz nawiązuje do jednego z najjaskrawszych symboli ukraińskiej kultury, czyli kozaka Mamaja, bandurzysty i wędrownego pieśniarza, alegorii wolności oraz niezależności. Film ukazuje jedną z możliwych interpretacji historii życia tego mitycznego bohatera. Akcja rozgrywa się na rubieżach chrześcijańskiego świata, na ukraińskich bezkresnych stepach, gdzie stykają się dwie kultury – tatarska i ukraińska, a także konkurują ze sobą dwie cywilizacje i dwie wielkie religie. Film zanurzony jest nie tylko w folklorze ukraińskim, ale także w symbolice ludów turecko-tatarskich. Uwidoczniono w nim ścieranie się dwóch porządków etycznych, stanowiących niejednokrotnie wręcz swoje zaprzeczenie. Jednym z głównych obrazów ukazanych w dziele jest historia trzech kozaków uciekających z niewoli tatarskiej, oparta na dumie kozackiej *Ucieczka trzech braci z Azowa z niewoli tureckiej* i opowiedziana słowami samej dumy.

Podsumowując powyższe rozważania, nie można jednoznacznie rozstrzygnąć postawionego w artykule problemu. Przykłady filmów z gatunku kina folklorystycznego oraz filmów o kozakach mogą wskazywać, że kino ukraińskie odnosi sukcesy w poszukiwaniu własnego języka filmowego. Oba obrazy odznaczają się wysokim poziomem artystycznym i ciekawą formą, która może być interesująca dla współczesnego widza. Jednak bardzo trudno bez przeprowadzenia odpowiednich badań wywnioskować, czy stanowią one pożądany produkt dla współczesnych konsumentów kina. Jak twierdzi L. Brjuchowecka: „ukraińskie społeczeństwo bardzo szybko utraciło zainteresowanie swoim kinem, ponieważ masowa świadomość paraliżowana była serialami telewizyjnymi, hollywoodzkim kinem” (Брюховецька 2003, 20). Diagnoza Brjuchoweckiej brzmi dość niepokojąco, dlatego trzeba wziąć pod uwagę, że jest to jedynie hipoteza krytyczki. Na pewno wielu współczesnych twórców kina oraz przedstawicieli administracji rządowej odpowiedzialnych za kinematografię próbuje tworzyć kino zaangażowane, kino, które wspierałoby przeformułowanie współczesnej tożsamości narodowej Ukraińców, scalanie narodu z użyciem odradzającej się kultury ukraińskiej. Niektórzy krytycy zwracają jednak uwagę, że takie postępowanie może przynieść zgoła odmienne skutki. I. Hrabowycz twierdzi, iż współczesne kino ukraińskie jest preideologizowane, zanurzone zbytnio w historii, martyro-

logii narodu ukraińskiego. Uważa on, że to może odrzucać współczesnego młodego widza (Грабович 2004). Nieliczne sukcesy kina ukraińskiego mogą wskazywać na jego dobrą kondycję i ważną funkcję społeczną, jaką odgrywa, jednak trudno jest dzisiaj stwierdzić, czy ma szansę konkurować z rosyjską kulturą masową lub amerykańskimi produkcjami.

### Bibliografia

- Besters-Dilger, J. (2009), Language Policy In Mass Media. W: Besters-Dilger, J. (red.), Language Policy and language Situation in Ukraine. Analysis and Recommendations. Frankfurt am Main, 243–286.
- Chernetsky, V. (2008), Visual language and identity performance in Leonid Osyka's *A Stone Cross*: The roots and the uprooting. In: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 2, No. 3, 269–280.
- Gurga, J. (2011), Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Roland Serhienko's *White Clouds* (1968). In: *Studies in Russian & Soviet Cinema*, Vol. 5, No. 3, 353–370.
- Holmes, M. (2007), Culture without the State? Reinvigorating Ukrainian Culture with Diasporic Efforts. In: *Review of Policy Research*, Vol. 24, No. 2, 133–154.
- Kaganovsky, L. (2010), There Is No Acoustic Relation. Considerations on Sound and Image in Post-Soviet Film. In: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, Vol. 19, No. 1, 65–87.
- Kościółek, J. (2008), Rola języka w kształtowaniu tożsamości narodowej współczesnych Ukraińców. W: Pietrzycka-Bohosiewicz, K./Wawrzyńczak, A./Gołąbek, B. (red.), *Słowianie w Europie. Historia. Kultura. Język. III*. Kraków, 285–292.
- Matusiak, A. (2007), Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej. W: *Porównania*. 4, 139–146.
- Nebesio, B. Y. (2000), Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s. In: *Canadian Slavonic Papers*, Vol. XLII, No. 1–2, 35–46.
- Nebesio, B. Y. (2007), The First Five Years with No Plan: Building National Cinema in Ukraine, 1992–1997. In: *Canadian Review of Comparative Literature*, September, 265–297.
- Nebesio, B. Y. (2011), Are We There Yet?: Studies of National Cinema in Ukraine. In: *Canadian Slavonic Papers*, Vol. LIII, No. 2–3–4, 475–484.
- Olszański, T. A. (1991), Kwestia rosyjska na Ukrainie. W: *Więź*. 11–12, 80–84.
- Państwowa Komisja Statystyki Ukrainy. W: <http://www.ukrcensus.gov.ua/results/general/nationality> [dostęp 15.11.2012].
- Pavlyshyn, M. (1992), Post-Colonial Features in Contemporary Ukrainian Culture. In: *Australian Slavonic and East European Studies*, Vol. 6, No. 2, 41–55.
- Włodkowska, A. (2007), Polityka Federacji Rosyjskiej wobec Ukrainy. W: Buczyński, J./Binkowski, H. (red.), *Polska i Ukraina w kształtowaniu bezpieczeństwa europejskiego (aspekty militarne i pozamilitarne)*. Przemysł.
- Арюховецька, Л. (2003), Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. Київ.
- Госейко, Л. (2005), Історія українського кінематографа 1896-1995. Київ.
- Грабович, І. (2004), Українське кіно: трупи – на цвинтар! W: *Кіно-Коло*. 22, 116–120.
- Лисенко, С. (1996), Інтерв'ю. W: *Кіно-Театр*. 1.
- Тримбач, С. (2002), (Не) кінець рефлексії. Українське кіно вчора і сьогодні. W: <http://www.ukraine-poland.com/u/kultura/kultura.php?id=65> [dostęp 15.11.2012].