

Anastasiya Podlyuk

Lublin, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

„MOST NAD PRZEPAŚCIĄ”? *BOGDAN ZENOBI CHMIELNICKI* MYKOŁY MASZCZENKI WOBEC *OGNIEM I MIECZEM* JERZEGO HOFFMANA

“Bridge over the Precipice”? *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* by Mykola Mashchenko Compared to *With Fire and Sword* by Jerzy Hoffman

ABSTRACT: The film *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* by the Ukrainian director Mykola Mashchenko is little-known in Poland. The director intended it to become a “bridge over the precipice” which divides both nations, but from the very beginning it was negatively perceived both by the audience and critics. The Ukrainian reception of Jerzy Hoffman’s *With Fire and Sword*, a movie referring to the same events from a common past, seems to be completely different entity. The work by the Polish artist remains of interest even twenty years after its release. The article is an attempt to determine the reasons for this situation. The author analyzes the artistic values of Mashchenko’s film, the characters’ performances and historiosophy, and, comparing those with Hoffman’s screening, looks for an answer to the question as to the motives for the contrasting reception of these films by Ukrainian society.

KEYWORDS: historical film, *With Fire and Sword*, Jerzy Hoffman, *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky*, Mykola Mashchenko

Po tym, gdy w roku 1999 Jerzy Hoffman zekranizował *Ogniem i mieczem*, ukraiński reżyser Mykoła Maszczenko zdecydował się na sfilmowanie własnej wersji opowieści o wojnie polsko-kozackiej, zaszczipiając w sercach rodaków nadzieję, iż również oni, podobnie jak wcześniej Polacy, zyskają atrakcyjne artystycznie kinowe przedstawienie jednego z najważniejszych okresów w swojej historii. Podczas gdy jednak dzieło Hoffmana nawet dziś – po dwu dekadach od momentu jego nakręcenia – pozostaje w kręgu zainteresowań odbiorczych po obu stronach granicy, to film Maszczenki pt. *Bogdan Zenobi Chmielnicki* (*Богдан Зиновій Хмельницький*) z 2006 (prem. 2008) roku od początku był oceniany jako „неперетравне для сучасника кіно”¹.

¹ I. Грабович, *Симптоми „Богдана-Зиновія Хмельницького”*, [w:] <http://www.screenplay.com.ua/critics/?id=27> (27.12.2018).

Jest rzeczą intrygującą, że ukraińska widownia, wybierając między dwoma filmami przedstawiającymi ten sam okres i te same postacie z XVII-wiecznej historii, opowiedziała się za dziełem polskiego reżysera, nie doceniając zamysłu Maszczenki pragnącego zadowolić patriotyczne uczucia Ukraińców². Nasuwa się naturalnie pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy: czy tkwią one w wartościach artystycznych filmów, czy jednak głębiej, w warstwie ideowej, w filozofii dziejów, do których odwołują się twórcy. Niniejszy tekst stanowić będzie próbę przybliżenia ukraińskiego sposobu postrzegania wspomnianych dzieł, przy czym bardziej jednak niż na *Ogniem i mieczem* skupię się na *Bogdanie Zenobim Chmielnickim*, który pozostaje prawie nieznanym polskiemu odbiorcy. W związku z tym zasadne wydaje się krótkie przedstawienie sylwetki twórczej ukraińskiego reżysera – pozwoli to dodatkowo usytuować interesujący mnie film w kontekście jego twórczości³.

Do dorobku Mykoły Maszczenki (ur. 1929 – zm. 2013) należy zaliczyć ponad dwadzieścia filmów, a także około dziesięć zbiorów poetyckich i prozatorskich. Dla ukraińskiego kina zasłużył się także swoją wieloletnią działalnością na stanowisku dyrektora Wytwórni Filmowej im. Ołeksandra Dowżenki. Ponadto był jednym z inicjatorów Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Mołodist” w Kijowie⁴. Ogromny jest wkład Maszczenki w formowanie współczesnej kinematografii ukraińskiej. Obejmując stanowisko sekretarza Związku Filmowców, czynnie wspomagał młodych twórców i ułatwiał im start artystyczny⁵.

Najszynniejsze jego dzieła – m. in. *Як гартувалася сталь* (1975) i *Обід* (1980) – powstawały w okresie breżniewowskiej stagnacji, gdy dawno już zgasły zrodzone w czasach odwilży nadzieje na polepszenie sytuacji politycznej i niezależność kultury. Ówczesne filmy Maszczenki wyróżniały się na tle radzieckiej kinematografii nie tylko specyficzną stylistyką, lecz także nadrzędnym celem, którym było poruszenie „tkwiącego w bezruchu” społeczeństwa. Reżyser nie bał się spojrzeć krytycznie na rzeczywistość radziecką i poruszać tematy tabu, takie jak losy Ukrainy i języka ukraińskiego, bezwzględność reżimu etc⁶. Maszczenkę nie interesowały masy, lecz człowiek. Dlatego też swoistość filmowanych okresów historycznych ukazywał przez pryzmat wyjątkowej jednostki – „bohatera swoich czasów”⁷. Jego bohaterowie, pełni romantycznej

² Należy zasygnalizować, że istnieją również takie wypowiedzi na temat filmu, które starają się go dowartościować z perspektywy historiozoficznej i artystycznej. Przede wszystkim wspomnieć tu trzeba o artykule *Polska w kinie ukraińskim* Łarysy Briuchoweckiej („Studia Filmoznawcze” 2016, nr 37, s. 135-142). Badaczka m.in. wysoko ocenia sceny batalistyczne oraz kreację tytułowego bohatera.

³ Bardziej szczegółowe informacje o dorobku filmowym Maszczenki polscy odbiorcy mogą odnaleźć w artykule Marioli Marczak pt. *Mykola Maszczenko – nieznaną klasyk ukraińskiego kina*, „Studia Filmoznawcze” 2014, nr 35, s. 47-61.

⁴ Por. O. Чередниченко, *Микола Мащенко. Passio*, „Дзеркало Тижня” 2013, nr 17, [w:] https://dt.ua/CULTURE/mikola-maschenko-passio_.html (10.01.2019).

⁵ Por. Л. Брюховецька, *Героїчне у фільмах Миколи Маценка 1970-1985 років*, „Кіно-Театр” 2013, № 1, [w:] http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1451 (10.01.2019).

⁶ Por. *ibidem*.

⁷ O. Чередниченко, *Микола Мащенко...*

wiary w ideały, byli jednocześnie przedstawicielami epok, w których żyli, i nosicielami wartości uniwersalnych, zyskując przez to żywy oddźwięk wśród radzieckich odbiorców. Trzeba też podkreślić, że idee, w których imię walczyli filmowi protagoniści, zmieniały się wraz z kolejnymi okresami dziejów i poglądami samego twórcy. Kult rewolucji, widoczny w takich dziełach, jak *Komicapu* (1970) czy wspomniana ekranizacja powieści Nikołaja Ostrowskiego, został zastąpiony kultem niepodległości (filmy o historii Bułgarii), by wreszcie wykrystalizować się w „культ пристрасті як такої”, jak tę postawę reżysera określił jeden z ukraińskich filmoznawców⁸. Sam Mykoła Pawłowycz o swoich postaciach wypowiedział się następująco:

Мені здається, нібито я все своє скромне творче життя знімаю один фільм, про одного незмінно сильного героя, котрий жертвує собою задля великої Ідеї, що вміщується лише в одному слові – Свобода⁹.

W tak ujętej charakterystyce twórczej mieści się również dzieło o słynnym przywódcy kozackiego powstania. Mamy tu i żyjącego dla idei bohatera, i powtarzające się w wielu filmach rekwiizyty – świece i zwierciadła, i ekspresyjną stylistykę, wreszcie odwołanie do podstawy literackiej. A jednocześnie jest to projekt nietypowy dla Maszczenki, który po raz pierwszy w swojej twórczości sięgnął do czasów tak odległych. Własne zamiary związane z realizacją *Chmielnickiego* reżyser przedstawił w jednym z wywiadów jako próbę pokazania „prawdy o tragediach historycznych”, ponieważ tylko prawda pozwoli na „zbudowanie mostu nad przepaścią, dzielącą narody”¹⁰.

Intencja brzmi nad wyraz szlachetnie, zastanawiać może jednak wybór dzieła literackiego, które miało ową prawdę ilustrować¹¹. *Chmielnicki* jest bowiem adaptacją trylogii ukraińskiego pisarza Mychajła Staryckiego (*Перед бурей, Буря, У пустані*)¹². Krytycy traktują ten powstały w latach 1895-1897 cykl jako reakcję na pierwszą część *Trylogii* Sienkiewicza. Jak zauważa znawczyni kina Oksana Wołoszeniuik, w powieściach Staryckiego „відбувається постійний диспут з тим, як репрезентовані

⁸ O. Рутковський, *Кomicap пристрастей*, „День” 1999, № 3, [в:] <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/komisar-pristrastey> (10.01.2019).

⁹ Cyt. za: I. Грабович, *Симптоми...*

¹⁰ М. Машенко, *К своєму „Богдану Хмельницькому” я шел 12 лет – с того дня, как режиссер Ежи Гофман предложил довженковцам вместе снимать „Огнем и мечем”, rozm. przegr. И. Лисниченко, [w:] <https://culture.fakty.ua/83136-nikolaj-macshenko-quot-k-svoemu-quot-bogdanu-hmelnickomu-quot-ya-shel-12-let---s-togo-dnya-kak-rezhisser-ezhi-gofman-predlozhl-dovzhenkovcam-vmeste-snimat-quot-ognem-i-mechem-quot> (27.12.2018).*

¹¹ Dodajmy tu, że u podstaw ukraińskiego filmu legło nie jedno źródło, lecz kilka. Przygotowując się do pisania scenariusza, reżyser przeczytał m.in. teksty Prospera Mériméego, które, według Maszczenki, ujmują postać Chmielnickiego w sposób mniej zideologizowany niż prace rosyjskie i radzieckie. Zob. O. Гриценко, *Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994-2014)*, Київ 2017, s. 557.

¹² Пор. О. Волошенюк, *Кінопрезентації історичної пам'яті в Україні та Польщі: 1990-2010-ті роки*, „Українське мистецтвознавство” 2012, № 12, s. 161.

провідні герої в польському творі”¹³. Trylogia o Chmielnickim stoi na antypodach *Ogniem i mieczem*, wartościowanie Kozaków i szlachty jest bowiem dokładnie odwrotne niż u Sienkiewicza: podczas gdy pierwsi są gloryfikowani, drudzy zostają ukazani w sposób przesadnie negatywny, z brakiem umiaru zarówno artystycznego, jak i historycznego¹⁴. Co prawda, sam dobór dzieła adaptowanego jeszcze nie przesądza o wydźwięku adaptacji. Przecież również Sienkiewicz obrazował Kozaków na ogół w sposób negatywny, a jednak Hoffman starał się tu wyjść poza literacki schemat. Stało się to możliwe, ponieważ adaptacja, jak zauważa Marek Hendrykowski, jest czymś więcej niż przełożeniem fabuły literackiej na filmową. Należałoby tu raczej mówić o ponownym odczytaniu „w innym niż dotychczasowy (macierzysty) kontekście kultury”¹⁵. Adaptator dzięki swym kompetencjom kulturowym odkrywa w dziele adaptowanym różnego rodzaju możliwości interpretacyjne, odnosząc je do sytuacji współczesnej¹⁶. Reżyser *Ogniem i mieczem* dokonał interpretacji aktualizującej oraz dostosowującej pierwowzór do nowej rzeczywistości politycznej. Jego „twórcza zdrada” – by użyć tu znanego określenia Roberta Escarpita¹⁷ – posłużyła spełnieniu potrzeb i oczekiwań współczesnych odbiorców. Notabene, jak podkreśla Alicja Helman, adaptacja filmowa zawsze jest aktem twórczej zdrady, różni się tylko jej zakres. Można tu mówić o ciągłej skali, której skrajne bieguny to „przypadki wierności literze bądź duchowi oryginału” i „zdrada całkowita”, przyjmująca postać polemiki z pierwowzorem literackim lub jego zaprzeczenia¹⁸. Odstępstwa pozwalają więc na podjęcie dialogu z dziełem, zakwestionowanie zawartych w nim tez, wreszcie wykorzystanie go jako argumentu w nowej sytuacji komunikacyjnej. Z tych właśnie możliwości skorzystał Hoffman, kręcąc pierwszą część *Trylogii*, która ostatecznie stała się swoistym punktem zwrotnym w stosunkach polsko-ukraińskich, przyczyniając się do ich poprawy. Chęci aktualizacji ideowej problematyki pierwowzoru zabrakło natomiast u Maszchenki, co po polskiej stronie poskutkowało oskarżeniami o polityczną szkodliwość filmu¹⁹.

Biorąc pod uwagę fakt, że wybrany przez ukraińskiego reżysera literacki pierwowzór był nacechowany w równej mierze jak ten, z którym skutecznie zmierzył się Hoffman, oraz to, że ostateczny kształt dzieła jest wynikiem wyborów adaptatora, uznaję za oczywiste, iż problemów z recepcją *Chmielnickiego* należy doszukiwać się nie w literackiej podstawie, lecz w samym filmie. Mechanizmy adaptacyjne stanowią

¹³ Ibidem, s. 162.

¹⁴ Por. В. Поліщук, *Художня проза Михайла Старицького*, Черкаси 2003, s. 217.

¹⁵ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 72.

¹⁶ Ibidem, s. 90.

¹⁷ Por. R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, pod red. A. Mencwela, Warszawa: Wydawnictwo PIW 1980, s. 209-251.

¹⁸ Por. A. Helman, *Dziesięć tez na temat adaptacji literatury*, [w:] *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1997, [w:] <http://edukacjafilmowa.pl/dziesiec-tez-na-temat-adaptacji-literatury/> (29.12.2018).

¹⁹ Zob.: Ł. Jasina, *O kilku ukraińskich filmach historycznych...*, [w:] <http://www.psz.pl/99-film/lukasz-jasina-o-kilku-ukraińskich-filmach-historycznych> (28.12.2018).

zresztą odrębny temat, wykraczający poza zakres niniejszego szkicu. W tym miejscu interesuje mnie przede wszystkim wynik działań reżyserskich. Naświetlając kolejno okoliczności powstania dzieła Maszczenki, jego wartości artystyczne, kreacje bohaterów, przesłanie historiozoficzne oraz konfrontując film ukraiński z *Ogniem i mieczem* Hoffmana, postaram się wydobyć różnice i podobieństwa między oboma dziełami, by ostatecznie wskazać te cechy, które zadecydowały o odmiennym ich odbiorze na Ukrainie.

Bogdan Zenobi Chmielnicki jest ostatnim przedsięwzięciem Maszczenki. Reżyser ogłosił, iż planuje pożegnać się nim z kinowym ekranem²⁰. W tym kontekście wart podkreślenia jest fakt, iż podobnie jak w wypadku relacji między pierwowzorami literackimi, krytyka często odbierała ukraiński film jako swoistą odpowiedź na polskie dzieło. Maszczenko polemizował z tego typu wypowiedziami, tłumacząc, że *Ogniem i mieczem* to film o powstaniu kozackim, zaś sam on chciał stworzyć kino biograficzne²¹. Poza tym, ukraiński reżyser podkreślał swoją dawną przyjaźń z Hoffmanem, a także wspominał o planach współpracy z polskim twórcą²², co tym bardziej miało wykluczyć jakąkolwiek rywalizację między nimi:

[...] ми домовилися з режисером про те, що стрічка буде зніматися на кіностудії ім. Довженка, директором якої я вже був на той час. Але проти цього повстала частина української інтелігенції: кілька відомих академіків, деякі режисери, які стверджували, що це буде антиукраїнське кіно. [...] Зійшлися на тому, що наша студія за польський рахунок і досить недорого виготовить декорації для польського фільму, а потім все це господарство буде використане для зйомок *Богдана Хмельницького*. Однак спільний проект розвалився²³.

Zamiarem Maszczenki było stworzenie trzech filmów oraz obejmującego dwadzieścia jeden odcinków serialu telewizyjnego²⁴. Zleceniodawcą produkcji *Chmielnickiego* stało się Ministerstwo Kultury i Turystyki, które też dało pieniądze na jego realizację²⁵. Pierwsza część planowanej trylogii, zatytułowana *Zbaraż (Збараж)*, została przedstawiona już w roku 2002 w ramach XXXII edycji Festiwalu „Mołodist”, jednakże liczne negatywne recenzje zmusiły reżysera do zmian w scenariuszu.

²⁰ Por. M. Maщенко, *За незалежність треба боротись власними силами*, rozm. przegr. В. Гіржов, [w:] <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=1136> (27.12.2018).

²¹ Por. M. Maщенко, *Богдан Хмельницький першим підняв народ на битву за незалежність*, rozm. przegr. Л. Фесенко, „Хрещатик” 2002, № 31, [w:] <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/2042/art/4106.html> (27.12.2018).

²² Nie znalazłam potwierdzenia tej deklaracji ukraińskiego reżysera po stronie polskiej.

²³ M. Maщенко, *За незалежність...*; por. także: M. Maщенко, *Богдан Хмельницький першим...*

²⁴ Łarysa Briuchowicka podaje inną liczbę planowanych odcinków – miało ich być, według badaczki, dwadzieścia cztery. Inne są też daty powstawania kolejnych wersji. Zob. Ł. Briuchowicka, *Polska w kinie...*, s. 135-136.

²⁵ Por. A. Кокотюха, *Козаки в прокаті чи в прольоті?*, [w:] <https://comments.ua/politics/28845-Kozaki-prokati-chi-proloti.html> (29.12.2018).

Po festiwalowym niepowodzeniu nastąpiła dwuletnia przerwa spowodowana brakiem środków na realizację drugiej i trzeciej części. Zdjęcia zostały wznowione dopiero pod koniec 2004 roku i trwały z przerwami (w zależności od możliwości finansowych) aż do roku 2006. Kolejne dwa lata dzieło czekało na skierowanie do dystrybucji. W końcu zamiast trylogii powstał jeden film, a zamiast dwudziestu jeden odcinków telewizyjnych zaledwie cztery. Oksana Wołoszeniuk podsumowała to następująco:

Із задуманого епічного й багатопарового кінополотна залишилась одна серія про перемогу українського війська над польським, виробництво якої затягнулося на роки й додало драматичної невмотивованості та квапливості дії фільму, першопочатково зорієнтованого на значно ширші часові й оповідні горизонти²⁶.

Produkcja *Chmielnickiego* kosztowała dwanaście milionów hrywien, czyli dwa miliony trzysta siedemdziesiąt tysięcy dolarów²⁷. Oczywiście, była to kwota znacznie skromniejsza niż ta, którą miał do dyspozycji Jerzy Hoffman, lecz jak na ówczesne warunki ukraińskiego kina to budżet rekordowy²⁸, szczególnie że całość tych kosztów pokryło państwo²⁹. Oficjalna data premiery – 8 maja 2008 roku – nie była przypadkowa: została bowiem powiązana z obchodami 360-lecia narodowo-wyzwoleńczej wojny narodu ukraińskiego, jak w ukraińskiej historiografii określa się powstanie kozackie³⁰. Sama zaś premiera filmu miała stać się ogólnopanstwowym wydarzeniem pod auspicjami Ministerstwa Kultury³¹. Pokazom w kinach miały towarzyszyć liczne happeningi, ponadto planowano też wyświetlanie filmu na wielkich ekranach zamontowanych na placach ukraińskich miast. Jak złośliwie zauważył krytyk Oleg Wergelis, przypominało to „гарячі радянські часи, коли пропагандистські агітки так само всеоюзно »прем’єрили« по містах-селах – на радість партії та на біду народу»³². Owe ambitne projekty jednak się nie urzeczywistniły. Jednym z powodów miała zaś być negatywna reakcja dystrybutorów na działania promocyjne odebrane jako próba „narzucenia przez państwo swojego kina”³³. Za inny powód odmowy uznaje się propagandowy charakter i niską wartość artystyczną dzieła. Ze względu na ograniczoną

²⁶ О. Волошенюк, *Кінопрезентації історичної пам’яті...*, с. 163.

²⁷ Por. О. Вергеліс, *Коні не винні. Новий фільм про Богдана Хмельницького як екологічно чистий продукт*, „Дзеркало тижня” 2008, № 18. https://dt.ua/CULTURE/koni_ne_vinni_noviy_film_pro_bogdana_hmelnitskogo_yak_ekologichno_chistiy_produkt.html (26.12.2018).

²⁸ Por. Hasło: *Список українських фільмів*, [в:] https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_українських_фільмів (28.12.2018).

²⁹ W przypadku *Ogniem i mieczem* było to około sześciu milionów dolarów. Wkład państwa wyniósł jedynie 15% całej wartości, reszta pochodziła z kredytów i od sponsorów (zob. E. Zajiček, *Poza ekranem: kinematografia polska 1918-2005*, Warszawa 2009, s. 333).

³⁰ Por. О. Гриценко, *Президенту і пам’ять...*, с. 557.

³¹ Por. О. Вергеліс, *Коні не винні...*

³² Ibidem.

³³ Por. Р. Лебедь, *Фільм про Богдана Хмельницького знімали 7 років*, [в:] https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/05/printable/080509_film_khmelnytsky_is.shtml (29.12.2018).

liczbę kopii film grano w zaledwie kilku większych miastach i w niewygodnych dla widzów godzinach³⁴.

Zupełnie inaczej przebiegała kinowa dystrybucja *Ogniem i mieczem*. O jego niebywałym sukcesie wspominają liczni ukraińscy badacze, m. in. Andrij Kokotiucha, Petro Kraliuk, Łarysa Briuchowecka. Film był grany w wielu ukraińskich miastach, a bilety rozchodziły się z kilkudniowym wyprzedzeniem³⁵. Przyjmując więc, że ostateczne słowo należało tu do ukraińskiej widowni, która kupiła bilety na film polski, odrzuciła zaś ukraiński, zastanówmy się nad powodami takiej sytuacji.

Chmielnicki zaczyna się od tego, czym się kończy historyczny wątek *Ogniem i mieczem*, czyli od oblężenia Zbaraża. Wart podkreślenia jest już fakt, że w przypadku ukraińskiego filmu warunki wyjściowe, jeśli chodzi o miejsca realizacji zdjęć, były lepsze niż u Hoffmana. Maszczenko miał bowiem dostęp do autentycznych historycznych miejsc (sceny filmowe kręcił między innymi w Kamieńcu Podolskim oraz w kozackim skansenie „Słoboda Mamaja”), podczas gdy Hoffman z powodów finansowych musiał się zadowolić makietami zbudowanymi na poligonie w Biedrusku³⁶. Podobny problem miał polski reżyser z ujęciami stepu imitowanego przez tereny poligonowe. Choć jednak ekipa Maszczenki realizowała zdjęcia w plenerze w najbardziej malowniczych miejscach, to ukraiński twórca nie wykorzystał dostępnych możliwości. W przeciwieństwie do Hoffmana nie stosował on panoramicznych obrazów, a piękne ukraińskie pejzaże widoczne są tylko w tle kadrów.

Skoro już mowa o sposobie filmowania, to szczególną uwagę należy zwrócić na sceny batalistyczne. Zabrakło w nich szerokich planów bitewnych umożliwiających ukazanie wszystkich statystów (według różnych źródeł w zdjęciach uczestniczyło ich od trzech do pięciu tysięcy). Zamiast tego widzimy strzelające armaty, wybuchy na lądzie i w wodzie, oddzielne walczące grupki żołnierzy (często pokazane w zwolnionym tempie). Brak panoramiczności w ujęciach walk pomniejsza widowiskowość obrazu, z kolei spowalnianie kadrów odejmuje scenom batalistycznym dynamiki. Wrażenie sztuczności potęgują nienagane w trakcie całej bitwy stroje wojowników. Nie obyło się też bez potknięć o charakterze merytorycznym: przykładem jest chociażby walcząca bez koni husaria³⁷. Zresztą, jak zaznacza wspomniany wcześniej Wergelis, ukraiński reżyser, inaczej niż Jerzy Hoffman, nigdy nie miał wybitnych zdolności do kreowania scen batalistycznych³⁸.

Poza brakiem widowiskowości ujęć bitewnych należy odnotować jeszcze inne słabe strony *Chmielnickiego*. I tak, w epizodach niebatalistycznych nie ma prawie żadnej dynamiki. Krytyk filmowy Igor Grabowycz uważa to zresztą za charaktery-

³⁴ Por. A. Кокотюха, *Козаки в прокаті чи в прольоті?*...

³⁵ Por. A. Кокотюха, *За що у Варшаві цінують дівчаток зі Львова*, [w:] <https://detector.media/kritika/article/116186/2016-06-21-za-shcho-u-varshavi-tsinuyut-divchatok-zi-lvova/> (29.12.2018).

³⁶ Por. Ł. Jasina, *O kilku ukraińskich filmach historycznych*...

³⁷ Nie mając na celu wyliczenia wszystkich przekłamań historycznych obu filmów, chcę jedynie zasygnalizować, że w dziele Maszczenki jest ich znacznie więcej.

³⁸ Por. O. Вергеліс, *Кони не винні*...

tyczną cechę dzieł Maszczenki: „[...] він фільмує здебільшого статичні портрети охоплених певною емоцією людей”³⁹. W konsekwencji *Bogdan Zenobi Chmielnicki* jest niejednorodny stylistycznie i nieprzejrzysty gatunkowo. O tej niespójności konwencji pisał następująco po obejrzeniu filmu w roku 2002 jeden z krytyków: „Надто покvapливо для реконструкції, надто стримано для вальс-фантазії, надто занудно для бойовика, надто старанно для експерименту”⁴⁰. Dokręcenie kolejnych fragmentów niczego tu nie poprawiło.

Na początku filmu pojawiają się napisy, które informują widza o wydarzeniach poprzedzających oblężeniu zbaraskiej warowni. Pomijając to, że już na wstępie zostaje użyte określenie „narodowo-wyzwoleńcza wojna przeciw zniewoleniu polskiemu” (do ideologicznego wydźwięku dzieła jeszcze powrócę), to na dodatek do tekstu wkradły się błędy językowe. Można się jedynie domyślać, że powodem tych usterek było zmęczenie długim okresem realizacji *Chmielnickiego* i związanymi z nim trudnościami. Tego rodzaju hipotezę formuluje także Oleg Wergelis:

За дванадцять років платонічна любов до гетьмана обернулася якимось примусовим співжиттям – на „замовлення” Мінкульту. І обидва вони – гетьман і режисер – очевидно, за стільки часу вже так остогидли одне одному, що й чекати втомилися, доки екранний Хмельницький наостанок змахне булавою...⁴¹.

Podobnie niedbała jest również kompozycja filmu. Maszczenko planował dzieło, które objęłoby wydarzenia od oblężenia Zbaraża do Rady Perejasławskiej i nawet zdążył nakręcić kilka epizodów mających wejść do drugiej części trylogii. Jednak problemy finansowe nie pozwoliły tych zamiarów zrealizować⁴². Toteż film zmontowano z już istniejących, gotowych, lecz niekoniecznie ze sobą powiązanych scen. W konsekwencji zaburzona też została chronologia wydarzeń. Ostatecznie w *Chmielnickim* ukazano lata 1649-1651, zaczynając od Zbaraża i kończąc podpisaniem ugody białocerkiewskiej. Jednakże nazwy stoczonych w owym okresie bitew (oprócz Zbaraża i Zborowa) oraz zawartych uгод w samym filmie nie zostają przywołane. Ułatwieniem dla widza miały stać się pojawiające się od czasu do czasu napisy szczegółowo informujące o umiejscowieniu w czasie obrazowanych wydarzeń. Czy

³⁹ І. Грабович, *Симптоми...*

⁴⁰ О. Сидор-Гібелінда, *Богдан Хмельницький в епоху політкоректності*, „Кіно-коло” 2002, № 16, с. 24, cyt. за: О. Волошенюк, *Кінопрезентації історичної пам’яті...*, с. 164.

⁴¹ О. Вєргеліс, *Кони не винні...*

⁴² Z ukazania Rady Perejasławskiej Maszczenko zrezygnował, ponieważ – jak twierdził w wywiadach – odmówiono mu udostępnienia oryginału ugody. Zgodnie z wersją reżysera jeszcze w czasach radzieckich minister spraw zagranicznych ZSRR Andriej Gromyko podpisał rozporządzenie, by Maszczenko pokazano dokument. Nie doszło jednak do tego jakoby ze względu na podpisaną przez Władimira Lenina klauzulę „Никогда, никуда, никому” (Ros.: М. Мащенко, *За незалежність...*). O dyrektywie Lenina wspomina także ukraiński historyk Jarosław Daszkewycz, choć on z kolei uważa, że jest to jedynie mit (Ros.: Я. Дашкевич, *Тавро Переяслава на історії України*, „Універсум” 2004, № 1-2, с. 4).

jednak same daty mogą być pomocne dla przeciętnej odbiorcy, który wcale nie musi pamiętać dokładnego kalendarium powstania? Trudności zwiększa jeszcze brak chronologicznego uporządkowania filmowej opowieści. Notabene, wśród ukazanych w filmie wydarzeń zabrakło największej bitwy powstania kozackiego stoczonej pod Beresteczkiem na przełomie czerwca i lipca 1651 roku. Nasuwa się pytanie, dlaczego reżyser, deklarując chęć pokazania „prawdy o tragediach historycznych”, pomija tę jej część, która mówi o sukcesach przeciwnika. Takie wybiórcze traktowanie historii świadczy o tendencyjności dzieła. Zwróćmy uwagę, iż Jerzy Hoffman nie tylko zaranżował efektowne sceny batalistyczne, w których wygrywają Kozacy, ale również zrezygnował z ukazania polskiej wygranej pod Beresteczkiem. Stało się to zresztą podstawą oskarżeń reżysera o proukraińskość⁴³.

Kolejnym „grzechem” kompozycyjnym jest bardzo luźne powiązanie niektórych epizodów, tak iż wydają się one wyrwane z kontekstu. Przykładem może tu być drastyczna scena mordu ukraińskich muzyków przez Jeremiego Wiśniowieckiego. Rozrywa ona ciąg zdarzeń związanych z walką o Zbaraż: oto montażowe cięcie przenosi uczestniczącego w bitwie księcia do izby, w której przebywają bandurzyści. Nie docierają tu żadne odgłosy walki, zwalnia także czas zdarzeń. Wiśniowiecki, zanim zamorduje muzyków, przez jakiś czas z nimi rozmawia. Po kolejnym cięciu wracamy do batalistyki. Można odnieść wrażenie, że ten epizod został wklejony w przypadkowym miejscu ze względu na wymuszone skrócenie scenariusza. Jedna rzecz jest oczywista: scena została dodana ze względów ideologicznych, ukazuje bowiem Polaków jako wrogów ukraińskiej tożsamości, w myśl złożonej przez filmowego Wiśniowieckiego przysięgi „Жоден ваш дзвін не дзвонитиме більше, і жодна ваша бандура не гратиме ніколи”.

Tendencyjne są kreacje bohaterów. Maszczenko – w polemice ze stereotypem pijącego, prymitywnego Kozaka – niepomernie idealizuje swoje postaci, wykreowane, zgodnie z jego deklaracją, na wzór Spartan⁴⁴. Tym gorzej na ich tle wypadają filmowi Polacy, tchórzliwie uciekający z pola bitwy, mimo wszelkich próśb i gróźb Jana Kazimierza. Porzucony przez większość swojego wojska król w rezultacie dostaje się w ręce hetmana, który zresztą traktuje go z szacunkiem i zwalnia z niewoli jako Bożego Pomazańca⁴⁵. Zbrodnie Kozaków, mimo iż wspomniane w rozmowach, pozostają jednak za kadrem, natomiast masakry dokonane przez Polaków są pokazane bardzo dokładnie, czego przykładem jest spalenie pojmanego mołojca – scena rażąca swoim naturalizmem. Polacy są bezlitośni: dobijają ukrywających się w cerkwi rannych, mordują wołającego o litość popa i depczą prawosławny krzyż. W takim kontekście tym mocnej wybrzmiewają słowa Chmielnickiego skierowane do Kozaków chcących zabić

⁴³ Por. П. Кралюк, *Богдан Хмельницький. Легенда і людина*, Харків 2017, s. 6.

⁴⁴ Por. О. Волощенко, *Кінопрезентації історичної пам'яті...*, s. 164.

⁴⁵ Warto zwrócić uwagę na reakcję króla na swoje uwolnienie. Aby nie wpaść w histerię, gryzie rękę swojego doradcy. Można przypuszczać, iż w intencji Maszczenki scena ta miała pokazać dumę Jana Kazimierza, urażoną przez miłosierny czyn Chmielnickiego. Niemniej jednak, takie zachowanie jest odbierane jako śmieszne i świadczy o słabości i niestabilności emocjonalnej polskiego władcy.

katolickiego księdza: „Хто не поважає чужу віру, той своєї не шанує”. Odmienność filmowego *Ogniem i mieczem* jest pod tym względem wyrazista. Mamy w nim przykłady okrucieństwa ze strony obu walczących narodów. Oglądamy nabitych na pal kozackich posłów, spalone przez Bohuna Rozłogi, obwieszony trupami Czechryń. Podczas gdy Hoffman stara się godzić polską i ukraińską wersję przyszłości, Maszczenko „wybiela” Kozaków i ukazuje powstanie jako sposób przywracania politycznej sprawiedliwości, zaś polskiej perspektywy historycznej w ogóle nie bierze pod uwagę.

Wspomnieć należy o jeszcze jednej bardzo istotnej okoliczności związanej z realizacją *Chmielnickiego*: mianowicie, o planach dystrybucji filmu również w Rosji. Świadczą o tym rosyjski dubbing i napisy, które zostały przygotowane jeszcze zanim odbyła się ukraińska premiera w roku 2008⁴⁶. Co więcej, nastawienia na rosyjskiego widza dowodzi nawet kolejność prezentacji wykonawców głównych ról. Rosyjski car Aleksy I Romanow, który pojawia się w filmie tylko raz, zostaje wymieniony zaraz po Chmielnickim i przed Janem Kazimierzem, obecnym w trakcie całej fabuły. Fakt, iż dzieło odwołujące się do wydarzeń z ukraińsko-polskiej przeszłości zostaje skierowane na rynek rosyjski, a nie polski, wiele mówi o ideologicznym nastawieniu filmu, w którym zresztą problem rosyjskich zakusów na państwo kozackie nie został wyekspozowany. Perejasławia Maszczenko nie pokazał, jego Chmielnicki nie myśli też o sojuszu z Moskwą. Za pośrednią zapowiedź przyszłej ugody perejasławskiej można natomiast uznać słowa Aleksego: „Україна і Крим мене цікавлять більше, ніж Польща”. Ponieważ zleceniodawcą produkcji były władze państwowe, należy przypuszczać, że wpływ na ideowy kształt dzieła (w czasach powstania jego pierwszej wersji z 2002 roku) miało prorosyjskie nastawienie ówczesnego prezydenta Leonida Kuczmy⁴⁷. Jednakże zmiana sytuacji politycznej po wyborach prezydenckich z 2004 roku spowodowała konieczność przesunięcia politycznych akcentów. Reżyser, aby zadowolić obie strony – tak wschodniego sąsiada, jak i zachodniego – dodał również epizody, w których złagodził wizerunek strony polskiej. Zdaniem Olega Wergelisa, owa chęć spodobania się „i Качиньським, і Ющенкові, і Путіну” doprowadziła do zaburzenia jednorodności ideowej filmu⁴⁸.

Przyjrzyjmy się więc hetmanowi Maszczenki nieco bliżej. Dobierając obsadę swojego dzieła, rolę Chmielnickiego reżyser chciał zaproponować Bogdanowi Stupce. Wydaje się to całkiem zrozumiałe: aktor już w *Ogniem i mieczem* udowodnił umiejętność kreowania wielkich postaci historycznych. Jego interpretację kozackiego

⁴⁶ Według oświadczenia przewodniczącej Państwowej służby kinematografii Ukrainy Hanny Czmił z 2008 roku władze zaplanowały pokazy *Chmielnickiego* na festiwalu w Cannes i Nowym Jorku, w Kanadzie i Rosji (por. A. Кокотюха, *Козаки в прокаті чи в прольоті?*). Natomiast o premierze filmu w Polsce mowy nie było. Premiera *Ogniem i mieczem*, jak wiadomo, odbyła się w Polsce i Ukrainie w tym samym, 1999 roku.

⁴⁷ Zob. В. Карасьов, С. Головаха, А. Єрмолаєв, В. Фесенко, *Кучма і „кучмізм” як явище. Експерти „Дня” про політичне десятиріччя (1994-2004)*, rozm. przegr. М. Олійник та ін., „День” 2005, № 77, [w:] <https://day.kyiv.ua/uk/article/nota-bene/kuchma-i-kuchmizm-yak-yavishche-0> (30.12.2018).

⁴⁸ Por. О. Вєргеліс, *Коні не винні...*

przywódcy wysoko oceniono zarówno w Polsce, jak i na Ukrainie. Jednak po powstaniu dzieła Hoffmana Stupka zaangażował się w film o innym kozackim przywódcy – w *Молитву за гетьмана Мазепу* Jurija Iljenki. W rezultacie w Chmielnickiego wcielił się Wołodmyr Abazopuło, aktor Narodowego Akademickiego Teatru Dramatycznego im. Iwana Franki w Kijowie. Oleg Wergelis, wysoko oceniając talent Abazopuły, szczególnie jego umiejętność oddania skomplikowanych, niejednoznacznych charakterów, zwrócił jednak uwagę na brak w scenariuszu takich scen, które umożliwiłyby wszechstronną prezentację głównego bohatera⁴⁹. Statyczne obrazy, stworzone przez Maszczenkę, nie nadają się do uzewnętrznienia złożoności tej postaci. Podstawową techniką prezentowania jej stanów wewnętrznych stała się więc nazbyt ekspresywna mimika. W filmie jest niezwykle dużo ujęć oczu hetmana – szeroko otwartych i nienaturalnie wytrzeszczonych, co stwarza bardziej komiczny niż dramatyczny efekt. Inną uderzającą cechą jest sposób mówienia Chmielnickiego: przesadnie patetyczny, koturnowy, bardziej przypominający staranne oracje niż naturalną mowę potoczną. Podobnie teatralna jest też jego gestykulacja z najbardziej charakterystycznym wzniesieniem rąk. Zdaniem Oksany Wołoszeniuk i Igora Grabowycza, ta „pseudoekstazyca” maniera gry Abazopuły daje efekt marionetkowości bohatera, który wręcz przypomina kukielkę rządzoną przez siły wyższe⁵⁰. Ów fatalizm jest wyczuwalny od pierwszej sceny filmu – Chmielnicki mówi o sobie jako o wybrańcu powołanym do wykonania Bożej woli. Jednocześnie teza o boskiej genezie przywództwa hetmana prowadzi do podkreślania jego wyjątkowości także przez polskich przeciwników: Jana Kazimierza czy hetmana Potockiego.

O zaletach Chmielnickiego mówi się wiele, jak gdyby Maszczenko chciał przekonać widzów do takiego właśnie odbioru tytułowej postaci. Widzowi odmówiono prawa do własnego osądu czynów hetmana, narzucając jednostronną reżyserską interpretację. Inaczej jest w *Ogniem i mieczem*: Hoffman ogranicza wypowiedzi na temat bohatera, pokazuje go natomiast w działaniu, umożliwiając odbiorcom samodzielny ocenę.

Porażki Chmielnickiego w dziele Maszczenki choć wspomniane, to ukazane zostały tak, by odpowiedzialność za nie obciążała nie tyle samego przywódcę, co okoliczności zewnętrzne. Hetman został wykreowany na wzór bohatera romantycznego – dzielnie walczącego w imię idei (w tym przypadku jest nią niepodległość), gotowego do poświęceń i niezrozumianego przez innych. Zdradzony przez Islama Gireja Chmielnicki, mimo zwycięstwa pod Zborowem i schwytania Jana Kazimierza, co dawało realną szansę zakończenia wojny na własnych warunkach, jest zmuszony – wbrew Kozakom – do zawarcia ugody pokojowej.

Inną cechą romantycznej stylizacji bohatera jest nieszczęśliwa miłość, zatem warto wspomnieć o tej sferze życia Chmielnickiego. W *Ogniem i mieczem* trójkąt miłosny był pierwszoplanowy, historia została ukazana poprzez losy dwojga zakochanych. W *Chmielnickim* również pojawia się konflikt miłosny, zaczerpnięty z historycznych przekazów, które zresztą często uznają w nim główny powód wzniesienia powstania.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Пор. О. Волошенюк, *Кінопрезентації історичної пам'яті...*, с. 164; І. Грабович, *Симптоми...*

Chodzi tu o spór z Danielem Czaplińskim o żonę Helenę (w filmie jest to Olena, jej polskie pochodzenie nie zostało wspomniane). Jednakże, jeśli Hoffman wykorzystuje wątek romansowy do wyeksponowania dziejów dwu narodów i za jego pośrednictwem wzmaga dramatyzm wojny polsko-kozackiej, to u Maszczenki przygoda miłosna pozostaje jedynie w tle i nie ma powiązań z wydarzeniami historycznymi. Ta właśnie nieumiejętność połączenia prywatnych losów bohaterów z wielką historią, zdaniem Oksany Wołoszeniuik, stała u podstaw frekwencyjnego niepowodzenia filmu⁵¹.

W filmie Maszczenki wszelkie perypetie miłosne pozostają za kadrem, widzimy tylko ich konsekwencje. Reżyser ustami anonimowego Kozaka podaje widzowi do wiadomości, iż Czapliński porwał Olenę, lecz został schwytany przez mołojców. Stwarza to jeszcze jedną okazję do prezentacji zalet Chmielnickiego, który wykazuje się zaskakującym miłosierdziem, darując swemu krzywdzicielowi nie tylko życie, ale nawet wolność. Wydaje się, że ten gest wobec Czaplińskiego można uznać za symboliczny także w kontekście ideowej wymowy dzieła. Ma on zniwelować powszechne w historiografii przeświadczenie o prymacie motywów osobistych w postępowaniu hetmana⁵². Innymi słowy, chodzi więc o przekonanie widza, że Chmielnicki działa, kierując się wyłącznie dobrem narodu, a nie z powodu doznanej krzywdy.

Same relacje hetmana z Oleną nie mają w filmie większego znaczenia i pozostawiają wrażenie, jakby reżyser dodał je tylko *pro forma*. Ani miłość hetmana do żony, ani jej późniejsza śmierć nie wywierają żadnego wpływu na politykę Chmielnickiego (kobieta nawet nie próbuje się w nią angażować). Można o bohaterce jedynie powiedzieć, że to osoba zdradliwa, dbająca wyłącznie o własne dobro. Dodatkowo, negatywne cechy tej postaci jeszcze wyraziściej demaskują słabość kozackiego przywódcy, który nawet nie jest w stanie odpowiednio zareagować na zdradę. Uczynił to zamiast niego syn z pierwszego małżeństwa Tymosz, który, złapawszy Olenę z kochankiem, powiesił ją na branie dworu Chmielnickiego.

W takim kontekście bardzo trafna wydaje się dobitna metafora, którą posłużył się Igor Grabowycz do podsumowania swoich refleksji na temat filmu. Nazwał on *Chmielnickiego* „pseudohistoryczną opowieścią o kastracie”, w której pozbawiony męskości główny bohater wiele mówi, ale nie jest w stanie zrobić tego, co do realizacji jego celów konieczne: ukarać niewierną żonę, dokonać egzekucji na Czaplińskim, odmówić podpisania ugody pokojowej i kontynuować oblężenie Zbaraża⁵³. W konsekwencji kreacja hetmana okazuje się nieumotywowana i wewnętrznie sprzeczna, a laurkowe jej pochwały wypowiedziane przez pozostałych bohaterów – nieuzasadnione. Nie dziwi więc, że postać ta nie przekonała do siebie widzów.

Kilka słów należy poświęcić także głównemu oponentowi Chmielnickiego – księciu Jeremiu Wiśniowieckiemu. Bohater ten przez długi czas w świadomości ukraińskiej (a raczej rosyjsko-radzieckiej) funkcjonował jako zdradziecki konwertyta oraz najgroźniejszy wróg ukraińskości i prawosławia. Dopiero najnowsze prace ukraińskich

⁵¹ Por. O. Wołoszeniuik, *Кінопрезентації історичної пам'яті...*, s. 164.

⁵² Zob. J. Kaczmarczyk, *Bohdan Chmielnicki*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 43-44.

⁵³ I. Грабович, *Симптоми...*

historyków łagodzą jego obraz, doceniając np. działania w obronie interesów ludności prawosławnej. Właśnie z jego rozkazu w obwodzie czernichowskim powstał klasztor prawosławny z cerkwią, szkołą, szpitalem i miejscem dla spotkań⁵⁴. W cechach rzeźmiślniczych na ziemiach Wiśniowieckiego przeważali wyznawcy greckiego obrządku, podczas gdy np. w Galicji prawosławnym majstrom było bardzo trudno dołączyć do zrzeszenia⁵⁵. Co więcej, nawet prześladowani w całej Rzeczypospolitej arianie mieli na Zadnieprzu zagwarantowaną swobodę wyznania⁵⁶. Zatem stereotypy, do których odwołuje się Maszczenko, wydają się nie w pełni wiarygodne.

Jerzy Hoffman sportretował Wiśniowieckiego i Chmielnickiego w *Ogniem i mieczem*, między innymi dzięki obsadzeniu ich ról przez wysokiej klasy aktorów: Andrzeja Seweryna i Bogdana Stupkę, jako równych sobie przeciwników. Za pośrednictwem Skrzetuskiego polski reżyser potrafił przedstawić racje każdego z nich w sposób nieuprzedzony (warto podkreślić, że filmowa scena dysputy polskiego rycerza z kozackim przywódcą różni się pod tym względem od powieściowej⁵⁷), a ponieważ w niczym sobie nie ustępują pod względem osobowościowym, to tylko do widza należy decyzja, po czyjej stronie się opowiedzieć. W dziele Maszczenki Wiśniowiecki został ukazany w kontraście wobec wyidealizowanego Chmielnickiego. Cechami przewodnimi charakteru księcia na Łubniach stały się tchórzostwo i psychopatyczne zachowanie, o czym świadczy np. atak paniki w przeddzień pojedynku z hetmanem (na który Wiśniowiecki ostatecznie się nie stawił) oraz wspomniane wcześniej okrucieństwo w scenie mordu na muzykach. Co prawda, również Chmielnicki zabija oprawcę swego małoletniego syna. Jednak poprzedzająca ten epizod scena pogrzebu dziecka nie tylko uzasadnia, ale wręcz usprawiedliwia samosąd, podczas gdy w przypadku Wiśniowieckiego nie ma logicznej motywacji zbrodni. Niewiarygodny historycznie jest także wygląd ubranego „po europejsku” wojewody, co, jak zauważa polski recenzent filmu Maszczenki Łukasz Jasina, „nie jest zgodne z żadnym zachowanym wizerunkiem księcia na Łubniach i Wiśniowcu”⁵⁸. W tym jednak przypadku należy przyznać, że również Hoffman odszedł od ikonograficznych tradycji przedstawiania ruskiego księcia. Trzeba też dodać, iż zaletą ukraińskiego dzieła, jeśli chodzi o kreację tego bohatera, jest zdecydowanie wiek grającego go aktora: trzydziestopięcioletni Wiktor Kruczyna był bliższy historycznemu Wiśniowieckiemu, który w czasie obrony Zbaraża miał trzydzieści siedem lat, niż pięćdziesięcioletni Andrzej Seweryn z polskiego filmu.

Postawmy na koniec bardziej ogólne pytanie o to, jaką wizję dziejów reprezentuje dzieło ukraińskiego reżysera. Nie jest to narracja prorosyjska, bo, jak zaznaczałam, ekranowy Chmielnicki o sojuszu z Moskwą nawet nie rozmyśla, a z pokazywania Rady Perejasławskiej reżyser zrezygnował. Nie można nazwać jej także propolską,

⁵⁴ Por. Ю. Рудницький, *Ієремія Вишневецький. Спроба реабілітації*, Львів 2008, s. 22.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 23.

⁵⁷ Zob. S. Liguziński, *Helena porwana albo relacje polsko-ukraińskie w „Ogniem i mieczem” Jerzego Hoffmana*, „Studia Filmoznawcze” 2016, nr 37, s. 217.

⁵⁸ Ł. Jasina, *O kilku ukraińskich filmach historycznych...*

o czym świadczą przywołane wyżej argumenty. Wskażę w tym miejscu na dwa aspekty uwidocznione na samym początku filmu, a więc sugerujące pewien sposób odbioru dzieła, mianowicie: użycie we wprowadzających w kontekst historyczny napisach ideologicznie nacechowanego sformułowania „polskie zniewolenie” oraz wykreowanie kozackiego przywódcy na wybrańca, który, prowadząc wojnę przeciwko Polsce, realizuje Boży zamysł. Ideowy wydzźwięk zyskuje nawet kompozycja dzieła. Choć najpóźniejszym chronologicznie pokazanym w filmie wydarzeniem jest ugoda białocerkiewska, to jednak pojawiło się ono w środku narracji, zaś z punktu widzenia retoryki bardziej wymowne jest to, co się znalazło w zakończeniu – czyli zerwanie ugody zborowskiej i zapowiedź Beresteczka. Na płaszczyźnie historiozoficznej porządek filmowej opowieści przypomina więc zakłęte koło. Zaczyna się od wojny i wojną się kończy, akcja „тече з нізвідки в нікуди”⁵⁹. Natomiast zamknięcie ideologiczne wybrzmiewa dosyć wyraźnie. Pytając o ideowy sens utworu, przypomnijmy też słowa współczesnego teoretyka kina Roberta A. Rosenstone’a, który podkreślał wagę moralnego przesłania jako niezbędnego elementu filmu historycznego⁶⁰. Takim właśnie przesłaniem może być wypowiedź hetmana z finałowej sceny: „Будьмо ж певні: нас ніхто в світі не здатен знищити, якщо ми самі себе не знищимо. [...] Підемо на Львів, на Галич, на Перемишель, на Холм. Де сягає наша мова і віра, там буде Україна”. Mocno podkreśla ona ukrajinocentryczny charakter dzieła Maszczenki. W tym przemówieniu głównego bohatera – ostatnim przesłaniu filmu – wojna jest jedynym środkiem, gwarantującym kozacką wolność. Nic nie mówi się o rosyjskich korzyściach wynikających z wykrwawienia się obu stron konfliktu (inaczej rzecz się ma w *Ogniem i mieczem*, w którym problem ugody perejasławskiej i jej dramatycznych skutków pojawia się w słowach lektora z końcowej sceny). Jedynym więc wrogim „innym” pozostaje w *Chmielnickim* Rzeczpospolita, zaś dookreślanie owej „inności” odbywa się za pomocą negatywnych obrazów i stereotypów wypracowanych jeszcze za czasów radzieckich⁶¹.

Wracając na koniec do wyjściowego pytania o powody, dla których ukraiński odbiorca bardziej ceni polski film niż odwołującą się do tych samych wydarzeń rodzimą produkcję, uznaję, że odpowiedź kryje się nie tylko w znacznie większej sprawności realizacyjnej autora pierwszego z dzieł, ale i w ekskluzywizmie etnicznym drugiego z nich. Podczas gdy *Ogniem i mieczem* jest otwarte na sąsiedzki naród, stara się uhonorować jego tradycje i sposoby postrzegania przeszłości, choć – co należy przyznać – nie zawsze czyni to w sposób w pełni zadowalający ukraińskich krytyków i historyków⁶², *Bogdan Zenobi Chmielnicki* zamyka się w konserwatywnym modelu monokultury. „Ніби Міносвітою замовлені рухомі картинки до деяких розділів

⁵⁹ O. Вергеліс, *Коні не винні...*

⁶⁰ Por. R.A. Rosenstone, *Zobaczyć przeszłość*, przeł. P. Witek, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 328.

⁶¹ Por. O. Волошенюк, *Кінопрезентації історичної пам'яті...*, s. 165.

⁶² Zob. Ф. Сисин, *Вправи з політичної коректності*, „Критика” 1999, № 9, [w:] <http://www.krytyka.com/ua/articles/vpravy-z-politychnoyi-korektnosti> (19.01.2019).

новітніх підручників *Історії України* (зрозуміло, для молодших класів)” – ocenia ukraiński film Oleg Wergelis⁶³. Nie jest to perspektywa zbyt atrakcyjna dla znacznej części współczesnych, wykształconych Ukraińców. W obliczu wyzwań, które stawiają przed obydwoma narodami kolejne dekady nowego tysiąclecia, konieczne jest zdefiniowanie na nowo stosunków polsko-ukraińskich. Był tego świadomy Hoffman, rozumiejąc to także ukraińscy widzowie jego filmu. Natomiast podjęty przez Maszczenkę projekt stworzenia własnego „mostu nad przepaścią” dzielącą oba narody pozostał próbą nieudaną zarówno ze względu na samo pozostanie tej deklaracji jedynie w sferze intencji reżysera, jak i z powodu błędów warsztatowych obniżających artystyczną wartość jego dzieła.

References

Filmography

- Ogniem i mieczem*, reż. J. Hoffman, Zodiak Jerzy Hoffman Film Production 1999.
Bohdan Zynoviy Khmel'nyts'kyi, rezh. M. Mashchenko, Natsional'na kinostudiya im. O. Dovzhenka 2006, (prem'jera 2008).

Literature

- Briuchowecka Ł., *Polska w kinie ukraińskim*, „Studia Filmoznawcze” 2016, nr 37, s. 89-150.
 Bryukhovets'ka L., *Heroyichne u fil'makh Mykoły Mashchenka 1970-1985 rokiv*, „Kino-Teatr” 2013, № 1, [v:] http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1451.
 Cherednychenko O., *Mykola Mashchenko. Passio*, „Dzerkalo Tyzhnya” 2013, № 17, [v:] <https://dt.ua/CULTURE/mikola-maschenko-passio-.html>.
 Dashkevych Ya., *Tavro Pereyaslava na istoriyi Ukrayiny*, „Universum” 2004, № 1-2, s. 4-9.
 Escarpit R., *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, pod red. A. Mencwela, Warszawa: Wydawnictwo PIW 1980, s. 209-251.
 Hasło: *Spysook ukrayins'kykh fil'miv*, [v:] https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_українських_фільмів.
 Helman A., *Dziesięć tez na temat adaptacji literatury*, [w:] *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1997, [w:] <http://edukacjafilmowa.pl/dziesiec-tez-na-temat-adaptacji-literatury/>.
 Hendrykowski M., *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.
 Hrabovych I., *Symptomy „Bohdana-Zynoviya Khmel'nyts'koho”*, [v:] <http://www.screenplay.com.ua/critics/?id=27>.
 Hrytsenko O., *Prezydenty i pam"yat'. Polityka pam"yati prezidentiv Ukrayiny (1994-2014)*, Kyiv 2017.
 Jasina Ł., *O kilku ukraińskich filmach historycznych...*, [w:] <http://www.psz.pl/99-film/lukasz-jasina-o-kilku-ukraińskich-filmach-historycznych>.
 Kaczmarczyk J., *Bohdan Chmielnicki*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
 Karas'ov V., Holovakha Ye., Yermolayev A., Fesenko V., *Kuchma i „kuchmizm” yak yavishche. Eksperty „Dnya” pro politychne desyatyrychchya (1994-2004)*, rozm. przepr. M. Oliynyk ta in., „Den” 2005, № 77, [v:] <https://day.kyiv.ua/uk/article/nota-bene/kuchma-i-kuchmizm-yak-yavishche-0>.

⁶³ O. Wergelis, *Koni ne vinni...*

- Kokotyukha A., *Za shcho u Varshavi tsinuyut' divchatok zi L'vova*, [v:] <https://detector.media/kritika/article/116186/2016-06-21-za-shcho-u-varshavi-tsinuyut-divchatok-zi-lvova/>.
- Kokotyukha A., *Kozaky v prokati chy v prol'oti?*, [v:] <https://comments.ua/politics/28845-Kozaki-prokati-chi-proloti.html>.
- Kralyuk P., *Bohdan Khmel'nyts'kyy. Lehenda i lyudyna*, Kharkiv 2017.
- Lebed' R., *Fil'm pro Bohdana Khmel'nyts'koho znymaly 7 rokov*, [v:] https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/05/printable/080509_film_khmelnytsky_is.shtml
- Liguziński S., *Helena porwana albo Relacje polsko-ukraińskie w „Ogniem i mieczem” Jerzego Hoffmana*, „Studia Filmoznawcze” 2016, nr 37, s. 207-224.
- Marczak M., *Mykola Maszczenko – nieznaný klasyk ukraińskiego kina*, „Studia Filmoznawcze” 2014, nr 35, s. 47-61.
- Mashchenko M., *Bohdan Khmel'nyts'kyy pershym pidnyav narod na bytvu za nezalezhnist'*, rozm. przepr. L. Fesenko, „Khreshchatyk” 2002, № 31, [v:] <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/2042/art/4106.html>.
- Mashchenko M., *Za nezalezhnist' treba borotys' vlasnymy sylamy*, rozm. przepr. V. Hirzhov, [v:] <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=1136>.
- Mashchenko M., *K svoemu „Bohdanu Khmel'nyts'komu” ya shel 12 let – s toho dnya, kak rezhysser Ezhy Hofman predlozhyl dovzhenkovtsam vmeste snymat' „Ohnem y mechem”*, rozm. przepr. Y. Lysnychenko, [v:] <https://culture.fakty.ua/83136-nikolaj-macshenko-quot-k-svoemu-quot-bogdanu-hmelnickomu-quot-ya-shel-12-let----s-togo-dnya-kak-rezhisser-ezhi-gofman-predlozhil-dovzhenkovcam-vmeste-snimat-quot-ognem-i-mechem-quot>.
- Polishchuk V., *Khudozhnya proza Mykhayla Staryts'koho*, Cherkasy 2003.
- Rosenstone R.A., *Zobaczyć przeszłość*, przeł. P. Witek, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 319-350.
- Rudnyts'kyy Yu., *Iyermiya Vyshnevets'kyy. Sproba rehabilitatsiyi*, L'viv 2008.
- Rutkovs'kyy O., *Komisar prystrastey*, „Den” 1999, № 3, [v:] <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/komisar-pristrastey>.
- Sysyn F., *Vpravy z politychnoyi korektnosti*, „Krytyka” 1999, № 9, [v:] <http://www.krytyka.com.ua/articles/vpravy-z-politychnoyi-korektnosti>.
- Verhelis O., *Koni ne vynni. Novyy fil'm pro Bohdana Khmel'nyts'koho yak ekolohichno chystyy produkt*, „Dzerkalo tyzhnya” 2008, № 18, [v:] https://dt.ua/CULTURE/koni_ne_vynni_novy_film_pro_bogdana_hmelnitskogo_yak_ekologichno_chistiy_produkt.html.
- Voloshenyuk O., *Kinoprezentatsiyi istorychnoyi pam'yati v Ukrayini ta Pol'shchi: 1990-2010-ti roky*, „Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo” 2012, № 12, s. 160-167.
- Zajiček E., *Poza ekranem: kinematografia polska 1918-2005*, Warszawa 2009.

NOTA O AUTORCE

Anastasiya Podlyuk – mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej UMCS w Lublinie.

Publikacje: *Fanfikcja po rosyjsku – w kręgu polskich inspiracji*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 1, s. 47-60; *Dziela Henryka Sienkiewicza jako inspiracja rosyjskojęzycznej twórczości fanowskiej*, [w:] *Henryk Sienkiewicz w literaturze i krytyce literackiej*, pod red. D. Samborskiej-Kukuć i T. Sobieraja, Warszawa 2018, s. 293-314; *Przeszłość we współczesności. O ukraińsko-rosyjskiej recepcji „Ogniem i mieczem” Jerzego Hoffmana*, „Acta Humana” 2018, nr 9, s. 91-106; *Język Sienkiewicza vs. Język tłumacza. Kulturowa specyfika ukraińskich przekładów „Ogniem i mieczem”*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Język – semantyka*, pod red. M. Pietrzak i A. Zalewskiej, Warszawa 2019, s. 299-314.

ORCID: 0000-0002-5562-3059

Email: anapodluk@gmail.com