

UKRAIŃSKIE KINO LAT 90. XX WIEKU W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ

AGNIESZKA MATUSIAK
(Wrocław)

Słowa kluczowe: ukraińskie kino, narodowa tożsamość, Oleksandr Muratov, Mykola Chvyl'ovyj

Key words: Ukrainian cinema, national identity, Oleksandr Muratov, Mykola Chvyl'ovyj.

Ключевые слова: украинская кинематография, национальное самосознание, Александр Муратов, Микола Хвильовий

Abstract: Agnieszka Matusiak, THE UKRAINIAN CINEMA OF THE 1990S – IN SEARCH OF IDENTITY. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, p. 139-146. The Ukrainian cinema, starting from the 1930s and with a short Chrustchev *glasnost*, was subject to strong russification aimed at a consistent eradication and destruction of the Ukrainian national identity. It is only towards the end of the 1980s and the beginning of the 1990s – along with the fall of the Soviet empire and the Ukrainian political, national and cultural rebirth and on the wave of widespread discussion about the state and role of the Ukrainian national identity – that the Ukrainian cinema brought a series of promising domestic cinema debuts. Unfortunately, the artists having their debut in the days of transformation of the 1930s did not manage to formulate their own distinct artistic platform. In addition, scant state support offered declarations rather than real and effective [aid both in the legal and the financial areas], which did not contribute to the active development of domestic cinematography. A complex linguistic situation that devalued the Ukrainian language to the advantage of the Russian language, had an adverse effect on the Ukrainian cinema of those days [including the Ukrainian TV, radio or the press]. Both these and a number of other factors led to the close death of the national cinematography in Ukraine towards the end of the 1990s. The situation changed only with the change of power in 2000 when V. Yushchenko's government financed all the films planned for 2000. At the time the public was able to see films such as *Molytva za het'mana Mazepu* directed by Yuriy Illienko, *Mamaj* directed by Oles' Sanin, *Druhoriadni liudy* directed by Kira Muratova, or *Chorna rada* directed by Mykola Zasiiev -Rudenko.

Резюме: Агнешка Матусяк, УКРАИНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ 90-ГОДОВ XX ВЕКА. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, с. 139-146. Исключая короткий период хрущёвской гласности, украинское кино от момента своего появления в тридцатые годы подвергалось усиленной русификации, направленной на уничтожение украинского национального самосознания. К сожалению, режиссёры, дебютирующие в тридцатых годах, не смогли сформулировать собственных, значительных художественных высказываний. Только в конце 80-х начале 90-х годов, благодаря падению советской империи и украинскому национальному и культурному возрождению, в связи с широкой дискуссией о государственности и роли национального украинского самосознания, в украинском кино появилась серия многообещающих кинематографических дебютов. Однако, в связи с тем, что государство в основном поддерживало декларации, а не эффективные реальные начинания (также в финансовом плане), данные дебюты не могли активно участвовать в развитии отечественной кинематографии. Комплекс, связанный с языковой ситуацией - обезцениванием украинского языка по отношению к русскому, также повлиял на украинскую кинематографию того периода, а также на украинское телевидение, радиовещание, прессу.

Данные факторы, как и многие другие, представляли собой серьезную угрозу для украинской кинематографии в 90-х годах. Ситуация изменилась после смены власти в 2000 г., когда правительство В. Ющенко финансировало все, до сих пор запланированные фильмы. Общественность получила возможность ознакомиться с такими произведениями как: «*Молитва за гетмана Мазену*» Юрия Ильенко, «*Мамай*» Олеся Санина, «*Второстепенные люди*» Киры Муратовой, «*Чёрная рада*» Микола Засеева-Руденко.

Toj, chto ne maje svogo ekrana,
ryzkuje vtratyty svoju nacional'nu i kul'turnu identyčnist'.

I jakščo my ne chočemo, ščob v majbutn'omu Ukrajinu
i ukrajinci pozbulysja svojeridnosti,
slid poturbovatysja pro stan ekrannoji kul'tury.

„Na ekranach Ukrajinu”, 4. 01.1997¹

Kino na Ukrainie, począwszy od lat 30. XX stulecia, z małą przerwą na „odwilż” Chruszczowowską, podlegało silnej rusyfikacji, zmierzającej konsekwentnie do zatarcia i zniszczenia ukraińskiej tożsamości narodowej. Jak wiadomo, była to ogólnie praktykowana polityka władzy radzieckiej wobec nie-rosyjskich nacji ZSRR, które poprzez sztukę aspirowały do zmanifestowania świadomości własnej odrębności narodowej. Dlatego też wyjątkowo hołubionemu i maksymalnie ideologizowanemu kinu radzieckiemu od samego początku władza postawiła nadrzędny cel: osłabić, a w konsekwencji zniwelować jakiegokolwiek przejawy narodowo-kulturowej wielogłosowości. Ukraina – na tle pozostałych republik Związku Radzieckiego – znajdowała się jednak w sytuacji szczególnej, bowiem wobec żadnego innego narodu nie zastosowano (głównie w odpowiedzi na politykę ukrainizacji z lat 20. XX wieku) tak brutalnych i tragicznych oraz długotrwałych w swoich skutkach imperialno-szowinistycznych metod denacjonalizacji i unifikacji kultury, co w przypadku Ukraińców groziło realnym zanikiem rodzimej kultury, a zwłaszcza tej wysokiej, elitarnej, sprowadzonej ponownie (jak w XIX i na początku XX stulecia) do neonarodnickiego modelu kultury niskiej, masowej, tyle, że w wydaniu socrealistycznym. Kluczową zaś kategorią, za pomocą której władza radziecka ugruntowywała tę orientację, był negatywny stereotyp „małorosyjskości”, przejęty – co gorsze – przez Ukraińców na zasadzie autostereotypu, pozbawiającego kulturę ukraińską historycznego dziedzictwa oraz przydającego jej rysu kolonialnego prowincjonalizmu. Kinematografia ukraińska negatywne oddziaływanie bolesnego piętna

¹ „Ten, kto nie ma własnego ekranu, ryzykuje utratę narodowej i kulturowej identyfikacji. [...] I jeśli nie chcemy, by w przyszłości Ukraina i Ukraińcy pozbyli się swej tożsamości, musimy zatroszczyć się o stan naszej kultury filmowej”. Cyt. za: L. Bruhovec'ka, *Prychovani fil'my. Ukrajin's'ke kino 1990-ch*, Kyjiv 2003, s. 37. Zapis ukraińskich cytatów i odniesień bibliograficznych w transliteracji – red.

małorosyjskości odczuła wyjątkowo mocno, ponieważ przez szereg lat – z małym wyjątkiem okresu działalności artystycznej Serhija Paradżanowa – skazana była na ekspansję nie tylko rosyjsko-radzieckiej tematyki czy problematyki (z oszołamiącą skłonnością do tematyki rewolucyjnej i wojennej), ale przede wszystkim na niesamowitą ekspansję artystów kinowych: reżyserów, scenarzystów, operatorów, aktorów etc. Ta ekspansja rosyjskich twórców – zwłaszcza w obliczu braku możliwości profesjonalnego kształcenia rodzimej kadry (z autorami ukraińskiego kina narodowego, w tym i z wykładowcami Instytutu kina, definitywną rozprawę zainicjowano bowiem w 1929 roku) – nieprzypadkowo, jak podkreśla Łarysa Briuchowecka, rozpoczęła się już w latach 30. XX wieku, kiedy to do Kijowa przyjechali realizować swe filmy Iwan Pyriew (*Bogata narzeczona, Traktorzyści*) czy Abram Room (*Wiatr ze Wschodu*). Dla Rosjan realizowanie swych projektów w kino-studiach Ukrainy było przede wszystkim opłacalne ze względów ekonomicznych, zaś dla twórców ukraińskich sięganie, na przykład, po scenariusze rodem z Moskwy oznaczało mniej kłopotów natury formalnej, głównie z cenzurą. Stan ten trwał faktycznie do 1989 roku².

Dopiero koniec lat 80. i początek 90. XX wieku, wraz z rozpadem imperium radzieckiego i ukraińskim odrodzeniem polityczno-narodowo-kulturowym, przynosi – na fali powszechnej dyskusji o kondycji i roli ukraińskiej tożsamości narodowej – obiecujące rodzime debiuty kinowe³. Niestety, twórcom startującym w trudnej dobie transformacji lat 90. XX stulecia, nie udało się powtórzyć sukcesu kina ukraińskiego z lat 60. i sformułować własnej, klarownej platformy estetycznej. Dodatkowo nikły mecenat ze strony państwa, oferujący bardziej deklaracje niż realną, efektywną pomoc (tak w dziedzinie prawa, jak i finansów), nie sprzyjał aktywnemu rozwojowi ojczyźnianej kinematografii. Czynnikiem działającym również na niekorzyść ówczesnego kina ukraińskiego (podobnie, zresztą, jak i telewizji, radia czy prasy) była skomplikowana sytuacja językowa, dewaluująca ukraiński na korzyść języka rosyjskiego. Zarówno te, jak i szereg innych czynników, przyczyniło się w połowie ostatniego dziesięciolecia minionego wieku niemalże do krachu narodowej kinematografii na Ukrainie. Poprawa sytuacji nastąpiła dopiero wraz ze zmianą władzy państwowej w roku 2000, kiedy to rząd Wiktora Juszczenki sfinansował wszystkie z zaplanowanych na ten rok filmów. Wówczas ujrzały światło dzienne między innymi takie dzieła, jak *Modlitwa za hetmana Mazepę*, 2001, (*Molytva za get'mana Mazepu*) Jurija Illenki, *Mamaj*, 2004, (*Mamaj*) Ołesia Sanina,

² Ibidem.

³ Zob.: L. Gosejko, *Istorija ukrains'kogo kinematografa*, Kyjiv 2005, s. 333-412 (rozdz.: *Vid perebudovy do nezalez'nosti*).

Drugorzędni ludzie (Drugorjadni ljudi) Kiry Muratowej, czy *Czarna rada (Čorna rada)* Mykoly Zasiojewa-Rudenki.

W obliczu zaistnienia nowej sytuacji naczelnym postulatem świeżo konstruowanej kultury stała się konieczność zbudowania, niemalże od podstaw, ukraińskiej tożsamości narodowej. Niewątpliwie zjawiskiem, które w tym procesie zajęło jedno z czołowych miejsc, była tendencja do wskrzeszania utraconej przeszłości narodowej i odzyskiwania wiedzy na jej temat. Ów proces, który zaczął się stopniowo krystalizować już w latach 80. XX wieku, oznaczał konieczność rozliczenia się z totalitarnym piętnem kolonialnego dziedzictwa (swoiste pożegnanie z imperium; tu znamienne są tytuły filmów *Prosčavaj, SRSR* czy *Prosčavaj, kino*) i, w konsekwencji, wyrównania historycznych strat poprzez wprowadzenie pluralistycznego dyskursu kulturowego, negującego monolityczny wzorzec uniwersalnej kultury radzieckiej, oraz pobudzanie procesów identyfikacyjnych, jakie kierowałyby świadomości Ukraińców na ojczyźnianą kulturę wraz z właściwym jej kodem narodowym. Wiązało się to w pierwszej kolejności z przywracaniem do ukraińskiego obiegu kulturowego postaci, dzieł, zjawisk, tematów, motywów, które przez dziesiątki lat były skutecznie rugowane z oficjalnie obowiązującego kanonu (wystarczy wspomnieć choćby twórców „rozstrzelanego odrodzenia”, MUR-u czy „Grupy Nowojorskiej”). Właśnie w takim kontekście należy odbierać wyniknięcie w ukraińskim kinie lat 90. XX wieku tendencji do uważnego przeczytania rodzimej literatury, czego rezultatem były między innymi takie filmy, jak: Ołesia Janczuka *Głód-33 (Golod-33)* (1991), scenariusz napisany na podstawie książki Wasyla Barki *Žovtyj kniaz'*), Jarosława Łanczaka *Z życia Ostapa Wyszni (Iz žyttja Ostapa Vyšni)* (1991) z kapitalną kreacją Bohdana Stupki w roli tytułowego bohatera), Borysa Sawczenki *Melancholijny walc (Melancholijnyj val's)* (1990), scenariusz na podstawie powieści o tym samym tytule Olhy Kobylańskiej), *Dla domowego ogniska (Dlja domašn'ogo ognyšča* [1992], na motywach powieści Iwana Franki), Jurija Laszenki *Notatki garbatego Mefistofelesa (Zapysky kyrpatogo Mefistofela)* (1994); to ekranizacja utworu Wołodymyra Wynnyczenki o zbieżnym tytule), czy wreszcie trylogia Ołeksandra Muratowa *Tango śmierci (Tango smerti)*, (1991), *Precz ze wstydem! (Get' sorom!)*, (1994), *Slonki (Val'dšnepy)*, (1995) – wszystkie trzy zainspirowane tekstami Mykoły Chwyłowego.

Nietuzinkowa osobowość Chwyłowego, którego twórczość do lat 80. XX wieku stanowiła jedno z największych tabu kultury ukraińskiej, skłania, by tryptykowi Muratowa poświęcić szczególną uwagę. Zwłaszcza, że – co reżyser podkreślał niejednokrotnie⁴ – praca z dziełami autora *Arabesek* to nie tylko efekt jego pasji artystycznej, ale niejako zrządzenie losu: w rodzinnej skrytce w swym charkowskim domu, w którym mieszkał kiedyś i sam Chwyłowy, Muratow odnalazł kilka cudem ocalałych tekstów twórcy WAPLITE. Nie mogły one

⁴ T. Kononenko, *Vpijmaty metelyka*. „Kino-Teatr” 2000, nr 2, s. 44.

pozostawić go obojętnym wobec intrygującej postaci pisarza – głównego ideologa ukraińskiego renesansu kulturowo-narodowego lat 20. XX wieku, autora głośnego zawołania „dalej od Moskwy!” i dramatycznie przenikliwego pamfletu z 1926 roku *Ukraina czy Małorosja* (przypomnijmy: tekstu zakazanego przez cenzurę na ponad sześć dziesięcioleci i opublikowanego w całości na Ukrainie dopiero w 1990 roku), w którym Chwyłowy postawił fundamentalne dla nacji ukraińskiej pytanie: „czy mamy być prowincją czy krajem, kolonią czy metropolią, narodem czy plemieniem” [*buty nam provincijeju czy krajinoju, kolonijeju czy metropolijeju, nacijeju czy plemenem*]. Ponadto zainicjowana przez autora *Ja (Romantyki)* ogólnoukraińska dyskusja, ukierunkowana na narodowo-kulturową modernizację Ukrainy, doskonale współgrała z atmosferą i tendencjami dyskursu modernizacyjnego uczestników kultury ukraińskiej końca minionego stulecia, którzy – podobnie, jak pokolenie „rozstrzelanego odrodzenia” – dążyli do nadania rodzimej kulturze aktualnego znaczenia i wyprowadzenia jej z europejskiego zaścianka.

Tą drogą Ołeksandr Muratow rozpoczął pracę nad *Opowieścią o sanatoryjnej zonie* (*Povist' pro sanatorijnu zonu*), która w 1991 roku zaowocowała *Tangiem śmierci*. Muratow, podejmując przesłanie Chwyłowego, głównym tematem swego filmu czyni tragedię całego pokolenia ukraińskich inteligentów – rewolucyjnych romantyków, boleśnie (poprzez obłęd aż do śmierci) przeżywających fatalny krach swych szczytnych komunistycznych marzeń, które nie wytrzymały próby czasu w konfrontacji z brutalną rzeczywistością. Ową kolizję obrazuje praktycznie wszechobecny na ekranie symboliczny i wysoce ekspresywny taniec zamaskowanej Śmierci (mającej, co istotne, płęć męską, dzięki czemu w prostej linii prowadzi to do skojarzenia z terrorem imperium sowieckiego), wykonującej tytułowe tango z kobietą. W konsekwencji raz po raz dramatycznie napiętą ciszę sanatoryjnej zony rozdziera przenikliwy krzyk powiadamiający o czyjejś śmierci.

Natomiast prezentowani pensjonariusze kliniki psychiatrycznej – eufemistycznie nazwanej sanatorium – stanowiącej z jednej strony schronienie i ukojenie przed szaleństwem świata zewnętrznego, a z drugiej strony zarazem gorzki substytut prawdziwego życia (stwarzając nieodparte wrażenie wyrafinowanego odwrócenia Czechowowskiej *Sali numer sześć*), przedstawiają galerię typów zbędnych (ale co gorsza: i szkodliwych) ludzi nowej epoki, w której główna rola przypada Anarchowi (w tej, niestety, nie do końca przekonującej kreacji Wołodymyr Łytwynow) – niegdysiejszemu zapalonemu bojownikowi rewolucji, jaki w fanatycznym ferworze rewolucyjnej walki – niczym jej „karzący miecz” – gotów był do najgorszych potworności w imię nadrzędnej idei. Poprzez postać Anarcha Chwyłowy, a za nim i Muratow, ostrzega jednak, iż bezlitosna rewolucyjna machina nie pozostaje obojętna dla duchowego zdrowia narodu; ta bowiem – posiadając obusieczne ostrze – z niezwykłą łatwością, niepostrzeżenie potrafi przeobrazić wczorajszych katów w ofiary. Wówczas zetknięcie z jej mechanizmem, zetknięcie, które żałośnie obnaża permanentną fałszywość i iluzoryczność wyznawanych ideałów, jak również totalną niemoc jednostki wobec skali

przemocy, nie może zakończyć się inaczej niż samobójstwem. Taki też jest koniec Anarcha. W przekonaniu pisarza jednak najgorsi i najniebezpieczniejsi nie są ci „zbędni ludzie”, którzy załamują się pod ciężarem wyrzutów sumienia w obliczu popełnionych występków, lecz tacy, których już nie męczą wyrzuty sumienia, którzy w wykonywanej przez siebie roli kata upatrują sens życia, źródło samosprawdzenia, a nawet swoistej, patologicznej rozkoszy. W powieści ten typ bohatera reprezentuje tajemniczy metrapaź Karno, w filmie pozbawiony swej zagadkowości i sprowadzony do roli tępego plebejusza, antysemitę i prowokatora o wymownym nazwisku Bagno (Wiktor Stepanow). Natomiast ów infernalny urok Karno z powieści Chwyłowego Muratow przekazał innej postaci – fanatycznej, lecz jakże czarującej czekistce Mai, wyraziście i dynamicznie zagranej przez Irynę Małyszewą. To ona jest ową femme fatale, która złożywszy duszę i ciało na ołtarzu rewolucji, tańczy tango ze Śmiercią, doprowadzając do samobójstwa protagonisty. Maja, będąc ucieleśnieniem psychiki człowieka zaprogramowanego na czynienie zła, nie zna żadnych moralnych czy etycznych barier: w swym maksymalnym wyrachowaniu jest gotowa bez zastanowienia posłużyć się własnym ciałem, by tylko osiągnąć zamierzony cel, zaś szpiegowanie i donoszenie stają się dla niej elementarną potrzebą ducha, jedyną formą samorealizacji.

Amoralność i dewaluacja ludzkiej godności – to także motywy przewodnie drugiej części trylogii Muratowa *Precz ze wstydem!*, do której scenariusz na motywach kilku utworów Chwyłowego – głównie *Sentymentalnej historii* (*Sentymental'na istorija*) i *Iwana Iwanowycza* (*Ivan Ivanovyč*) – napisała Wiktoria Muratowa. Reżyser w swym obrazie skoncentrował się w pierwszej kolejności na przekazaniu widzowi urbanistycznego patosu tekstów autora Redaktora Karka, który ze wszech sił starał się dowartościować niemalże nieistniejący w literaturze ukraińskiej do lat 20. XX wieku temat miasta i jego głównych mieszkańców – inteligencji. Z myślą o uwiarygodnieniu przekazu artystycznego w tkankę filmu zostały wpisane archiwalne materiały kronikalne, przedstawiające w większości sceny zbiorowe. W zamyśle reżyserskim ta dwoistość sposobu prezentowania rzeczywistości miała za zadanie unaocznic również egzystencjalne rozdwojenie głównej bohaterki, 19-letniej Bianki (Natala Dola), która będąc wyrazistą, wysoce zindywidualizowaną osobowością, żadnym sposobem nie może się podporządkować i stopić z kolektywem. Jednakowoż filmowa koncepcja Bianki, w odróżnieniu od swego prototypu literackiego, budzi mieszane uczucia. W filmie bohaterka od samego początku lansuje przeświadczenie o nieuchronności swej śmierci, stąd w miarę rozwoju akcji miast wzrostu ekspresywności roli następuje jej powolne wygasanie, wskutek czego kreacja ta wydaje się mało przekonująca. Natomiast Chwyłowy konstruuje swą protagonistkę na osobę z mocną konstrukcją psychiczną i po Nietzscheańsku kochającą życie, dzięki czemu spotykające ją porażki i rozczarowania nie prowadzą jej do samobójstwa, lecz do absurdałnej afirmacji życia, stanowiąc tym samym swoisty odwet wobec szaleństwa otaczającego świata.

Ostatnia część tryptyku, *Słonki*, sama w sobie jest zjawiskiem intrygującym, bowiem do naszych czasów zachowała się jedynie pierwsza część powieści Chwyłowego, której nakład z 1927 został zarekwirowany natychmiast po opublikowaniu. Do dziś nie wiadomo, co tak naprawdę się stało z drugą częścią: czy uległa zniszczeniu jeszcze przed wydaniem, czy też może

zagubiła się w archiwach. Stąd przed Ołeksandrem Muratowem stało nie lada wyzwanie: dokończyć utwór za Chwyłowego i w stylu Chwyłowego, tzn. z zachowaniem ostrej wymowy politycznej i jednocześnie wyrafinowanym psychologizmem. Przy wykonaniu tego zadania reżyser posiłkował się wspomnieniami Wołodymyra Sosiury, Arkadija Lubczenki i przede wszystkim Ołeksandra Dowżenki. W ten sposób powstała pełna wersja *Słonek*, na bazie której Wiktoria Muratowa opracowała scenariusz filmowy.

Akcja filmu rozgrywa się w 1930 roku, niejako w przededniu masowych represji i czystek w szeregach ukraińskich intelektualistów, a zwłaszcza tych „myślących inaczej” niż ojciec „wielkiego narodu radzieckiego” – Stalin. Na wypoczynek do niewielkiego prowincjonalnego miasteczka, malowniczo położonego na brzegach Dniepru, przyjeżdża wraz z żoną i przyjaciółmi Dymitr Karamazow (Ołeksandr Kuz’menko) – niegdysiejszy żarliwy bolszewik, czekista i czerwonarmista, a obecnie – podobnie jak Anarch z Tanga śmierci – wyzuty z jakichkolwiek złudzeń człowiek z nadwątloną, chorą duszą, w której zmagają się rosyjski imperialny sadyzm z ukraińskim kolonialnym masochizmem narodowym. W postaci Karamazowa Muratow skoncentrował się na wyeksponowaniu fundamentalnego dla twórczości autora *Arabesek* przesłania: radykalnego rozprawienia się z bolesnym i piętnującym „małorosyjskim” dziedzictwem Ukrainy. Warto przypomnieć, że ów rozrachunek dokonuje się u Chwyłowego poprzez akt przemocy nad kobietą, przemocy, zyskującej w najjaskrawszych wypadkach formę matkobójstwa (nowele *Ja [Romantyka]* czy *Maty*). Nieprzypadkowo więc centralnym dylematem Karamazowa staje się konieczność „zabicia w sobie Bogurodzicy”, stanowiącej dla niego hipostazę wszelkiej kobiecości tożsamej z miękkością, uległością, poddaństwem itp., które przekazywane z pokolenia na pokolenie (niejako wyssane wraz z matczynym mlekiem) nie pozwalają Ukraińcom jako nacji dorosnąć: zrzucić kolonialne jarzmo kobiecej infantylności i podporządkowania, by stać się narodem w pełni dojrzałym/samodzielnym, autentycznie męskim. Są to „grzechy główne”, o które bohater oskarża nie tylko siebie, lecz naród ukraiński w ogóle. Zaś winą za owe grzechy obarcza swą żonę, Hanę, będącą dla niego znienawidzonym ideałem „typowej ukraińskiej kobiety”: „mirgorodzkiej mieszczanki”, która „tak haniebnie wyprawiwszy synów Tarasa Bulby na Zaporoską Sicz, poszła płodzić bezwolnych ludzi”. Bez wątplenia ta „typowa ukraińska kobieta” to dla Chwyłowego uniwersalny symbol skolonizowanej Ukrainy, rodzącej, jak przekonuje Karamazow, „narodowych kastratów”, „skateryniałych paseistów” o

„zakobzarzonej/sentymentalnej psychice”⁵, bez sztywnego/męskiego kręgosłupa narodowego, słowem: niezdolnych do buntu „tępych niewolników”.

W filmie, podobnie jak i w tekście Chwyłowego, pojawia się jeszcze jedna istotna kreacja kobieca. To pojętna i podstępna agentka WCzK Agłaja (znakomicie i wyraziście zagrana przez Julię Wołczkową), która razem ze swoją ciotką Kławą i jej mężem (również wystającami WCzK) przyjeżdżają na lotnisko, by zrobić ostateczny porządek z „odszczepieńcem” Karamazowem. Na pierwszy rzut oka niewinny lotniskowy romans z rosyjską pięknoscia okazuje się dla Karamazowa fatalnym „pocałunkiem śmierci”. Bezpośrednio przyczynia się do tego jego towarzysz, lingwista: przystaje na diabelski pakt z mężem ciotki Kławy (jak się okazuje – głównym inkwizytorem), który w zamian za morderstwo przyjaciela daruje mu życie. Wszystko dzieje się w myśl ustalonego scenariusza z jednym tylko uzupełnieniem: w geście samopokarania oraz nihilistycznego odrzucenia życia ufundowanego na niewinnie przelanej krwi podnosi na siebie rękę i sam lingwista. W ten sposób realizuje się tytuł filmu: Karamazow i lingwista – to owe słonki, zaś zwodnicza Agłaja, i Kława ze swym bezlitosnym mężem – to polujący na nie reżimowi myśliwi z Moskwy.

Niezwykle symboliczną wymowę przybiera finałowa scena filmu, gdzie niewyraźnie zarysowane sylwetki obu czekistek odpływających na statku przypominają dwa oddalające się złowieszcze anioły śmierci. Całości dopełnia rozbrzmiewająca muzyka Bacha (oprawa muzyczna Tatiany Czepurenko), jaka znakomicie dookreśla sens ideowy filmu. Na podkreślenie zasługuje także eksperymentatorska praca operatora Wołodymyra Bassa. Dzięki zastosowaniu przez niego efektu rozproszonego światła, które niejako przenika bohaterów, ich postaci wydają się jedynie mglistymi fantomami. Natomiast ów irrealny sposób prezentowania postaci sugestywnie wzmacnia wszechobecną trwogę i przeczucie tragicznego końca. Zagubili się w mglistej zawierusze swych ideałów rozmarzeni bohaterowie, przebrzmiała i odeszła w przeszłość burzliwa młoda epoka. „Piękna, wymarzona komuna”, za którą tak tęsknił Mykoła Chwyłowy wraz z całą plejadą pokrewnych mu duchowo „młodych gniewnych” drugiego dziesięciolecia XX wieku, pozostała nieziszczonym, martwym marzeniem.

A zatem, jak mogliśmy się przekonać, pożegnanie z duchami przeszłości w kinie ukraińskim lat 90. XX stulecia nie przypominało idyllicznego uniesienia. Przeszłość uparcie odkrywała swe złowieszcze oblicze, zaś twórcy filmowi pokazując je, pragnęli przestrzec Ukraińców przed powtórным wdawaniem się w zgubny romans z fatalną kochanką, której na imię Rosja.

⁵ W stwierdzeniach tych pisarz nawiązuje do poematu Tarasa Szewczenki *Kateryna* (1838) i jego tomiku poetyckiego *Kobzarz* (1840). Zresztą w samej powieści Chwyłowy jednoznacznie formułuje swój negatywny stosunek do ukraińskiego wieszczka, którego obwinia za wielopokoleniowe duchowo-narodowe „kastrowanie ukraińskiej inteligencji”.