

Ukrainalaisen elokuvan runollinen perintö

Velipekka Makkonen

Ukrainalaisella elokuvalla on harvinaisen pitkät perinteet. Jo vuonna 1893 odessalainen Iosip Timtšenko rakensi liikettä tallentavan laitteen. Kolme vuotta myöhemmin harkovalainen valokuvaaja Alfred Fedetski täydensi elokuvakameran sekä kuvasi ja esitti ensimmäiset liikkuvat elokuvaotokset. Säännöllinen elokuvatuotanto alkoi vuonna 1907 Kiovassa ja Odessassa, vähän myöhemmin Jekaterinoslavissa (nykyään Dnipro) ja Harkovassa. Myös Jaltaan ja Kiovaan syntyi filmistudioita. Myöhemmin Venäjän sisällissodan aikoina Venäjän yksityinen elokuvateollisuus kukoisti Jaltassa kunnes valkoiset joutuivat luovuttamaan Krimin.

Dokumenttielokuvan mestari Dziga Vertov teki kaksi ehkä merkittävintä elokuvaansa Ukrainan vuonna 1922 perustetun, aluksi Odessassa toimineen kansallisen elokuvastudion VUFKUn laskuun. Hänen elokuvansa *Mies ja elokuvakamera* (*Tšelovek s kinoapparatom*, 1929) on mykkänäkin edelleen lukemattomien näytösten suosikki, ja hänen teollisuusdokumenttinsa *Entuziasmi: Donbass-sinfonia* (*Entuziazm: Simfonija Donbassa*, 1931) oli Ukrainan ensimmäinen äänielokuva. Kun Venäjällä erityisesti Sergei Eisenstein ja Vsevolod Pudovkin alkoivat 1920-luvulla tutkia elokuvailmaisun perusteita niin elokuvan tekemisen kuin teorian rakentamisen muodossa, Ukrainassa kehitettiin runollisempi ilmaisu.

Dovženkon pioneerityö

Ukrainalaisen elokuvan runollinen perintö pohjaa Odessassa 11.9.1894 syntyneen Oleksandr Dovženkon työlle, joka heijastuu maan koko elokuvakulttuuriin. Menestyksekkäitten luonnontieteellisten opintovuosiensa jälkeen hän vältti rintamalla joutumisen ja riemuitsi kuultuaan tsaarinvallan kaatumisesta. Vallankumousvuodet merkitsivät Ukrainalle jatkuvaa sekasortoa, jonka läpi Dovženko purjehti opiskellen taideinstituutissa, taistellen eri vallankumousliikkeiden riveissä ja päätyen lopulta kommunistiseen puolueeseen. Neuvostovallan vakiinnuttua hän joutui diplomaattisiin tehtäviin Varsovassa ja Berliinissä. Palattuaan Ukrainaan, maan silloiseen pääkaupunkiin Harkovaan, hän taiteista kiinnostuneena innostui ensin teatterityöstä ja lopulta elokuvasta. Vuonna 1926 hän ryhtyi työskentelemään Odessassa VUFKUssa eri tehtävissä, ja kun hänelle tarjottiin mahdollisuus saattaa ohjaajana kesken-eräinen elokuva valmiiksi, hän tarttui tilaisuuteen ja alkoi pitää itseään ohjaajana. Kahden

”harjoitustyön” – lyhytelokuva *Jaridka kohannja (Rakkauden hedelmä)* ja vakoiluseikkailun *Sumka dipkurjera (Diplomaattikuriirin salkku)* – jälkeen hän tarttui ensimmäiseen ”omaan” elokuvarunoelmaansa *Zvenigora*, jossa Ukrainan historian jaksot kietoutuvat sisällissodan kohtauksiin. Siinä yhdistyvät vallankumoukselliseen eepokseen satiiri ja runous. Ukrainalaisten elokuvahistorioitsijoiden mielestä elokuva merkitsi ukrainalaisen taide-elokuvan syntyä. Elokuvan syvää runoutta kuvaavat ohjaajan sanat: ”En tehnyt elokuvaa, vaan lauloin sen kuin lintu. Halusin venyttää valkokankaan raameja, irrota kerronnan kaavamaisuudesta ja ilmentää elokuvan kielellä suuria ilmiöitä.”

Dovženkon runollisen vapauden taustalla on universaali käsitys syvällisen voiman olemassaolosta, voiman, joka yhdistää eri aikakausien tapahtumia toisiinsa. Tämä voima konkretisoituu Ukrainan kansaan. Hänelle se ei ole abstrakti käsite, vaan sitä ilmentää eri aikakausien tapahtumat, sotien tuomat kärsimykset. Tämän voiman olemusta hän tavoittelee kuvien ja kuvajaksojen rinnastuksella, jota hän ei yritä sanallistaa. Näin hän luo voimakasta kuvakieltä, joka tulee tajuttavaksi tunteen, tajunnan pohjavirtojen kautta.

Zvenigorassa Dovženko loi lujan pohjan elokuva-ajattelulleen, joka liitelee vapaammin kuin hänen myöhemmissä töissään, joiden pohja on konkreettisemmin ulkoisissa tapahtumissa. Ohjaajan oma lausunto kuvastaa harvinaisen radikaalia elokuvakäsitystä, jonka ulkopuoliset paineet pakottivat tavanomaisempiin ratkaisuihin. Ne eivät kuitenkaan riistäneet hänen luovaa voimaansa.

Elokuvan *Zvenigora* on ihmisten mielessä oleva vuori, joka heijastaa heidän käsitystään vapaudesta yhtenäisyydessä, jotakin korkeampaa, joka nousee arkikokemuksen yläpuolelle, mutta ei ole uskonnollisen transsendenttistä, vaan kosketeltavissa ajatuksen voimalla ja välkkyä jossain edessä ihanteena, mutta aina tavoittamattomissa. Se on kuin *fata morgana*, joka liikkuu aina kauemmas, mitä lähemmäs sitä kulkee.

Kaksi Dovženkon seuraavaa elokuvaa, *Arsenal* (1929) ja *Maa (Zemlja)*, 1929) tekivät hänestä kansainvälisen kuuluisuuden. *Arsenal* kertoo kiovalaistehtaan kapinasta vuonna 1918. Ohjaajan omien sanojen mukaan se on syvästi poliittinen kertoessaan väkivaltaiseksi kärjistyneestä luokkataistelusta. Ohjaaja itse oli ottanut osaa sen tapahtumiin, mutta porvarillisen hallituksen joukoissa työläisiä vastaan. Elokuvan hän teki vastakkaisesta näkökulmasta. Siinä hän jatkoi elokuvallista näkemystään runollisen ja realistisen ilmaisuuden yhteentörmäyksestä. Erityisen kuuluisaksi elokuva tuli voimakkaasta, epärealistisesti valaistusta loppukohtauksestaan, jossa ammutuksi joutunut työläinen, elokuvan päähenkilö repii paitansa auki ampumisesta huolimatta ja jatkaa elämäänsä häneen osuvista luodeista välttämättä. Se on Dovženkon runollinen ilmaisu sille, että vallankumouksellista liikettä eivät luodit voi pysäyttää.

Maa on vielä kuuluisampi. Jopa neuvostoliittolaisiin vallankumousosekkuihin nyreästi suhtautunut Andrei Tarkovski liitti sen kaikkien aikojen kymmenen parhaan elokuvan listaansa. Se kertoo maaseudun kollektivisoinnista, kolhoosien perustamisesta, ensimmäisen maatalouskoneen, traktorin, saapumisesta kylään, ja loppujen lopuksi maanviljelijöiden ja -omistajien välisestä taistelusta harvinaisen runollisella kielellä. Elokuvaa alkaa vanhan kuolemalla. 75-vuotias Semen on asettunut makuulle omenoiden keskelle ja ilmoittaa kuolevansa. Vanha poistuu, uusi astuu tilalle. Kylään saapuu uusi traktori, kansanjoukot riemuitsevat. Maanomistajia se ei miellytä, koska uuden tekniikan tulo merkitsee kolhoosin voittoa. Traktoria ajaa Semenin poika Vasil, joka ylpeästi riemuiten kyntää peltoa. Kun Vasil yöllä palaa rakastettunsa luota, kulakin poika ampuu hänet. Vasilin hautajaisista muodostuu kansanjoukko, kolhoosi on saanut marttyyrinsa. Vasilin rakastettu vääntelehtii alastomana surussaan. Murhaaja pakenee kauhuissaan paikalta.

Kuvien runollisuutta on vaikea kuvata sanoin. Omenoita on kaikkialla, tuleentunut vilja huokuu auringonpaisteessa, kaunista neitoa rinnastetaan auringonkukkaan, horisontti on alhaalla, suurin osa kuvasta on taivasta. Kuolema ei ole tappio, vaan uuden alku. Kuten *Arsenalissa* myös *Maassa* kuolema merkitsi voittoa.

Maasta tuli neuvostoelokuvan klassikko, mutta sitä ei vastaanotettu yksinomaan ihailun. Virallinen taho syytti elokuvaa biologismista. Luokkataistelua ei sopinut kuvata niin runollisesti. Se oli raakaa realismia. Aikaa myöten kritiikki kuoli pois. *Maa* oli Dovženkon viimeinen mykkäelokuva. Äänen myötä ohjaajalle koitti uusi vaihe, kuten Neuvostoliiton taidepolitiikalle. Sosialistinen realismi julistettiin viralliseksi, kaikenlainen avantgardismi formalismiksi. Dovženkon äänielokuvat olivat uskollisia sosialistiselle realismille, mutta heijastivat edelleen hänen runollista mielenlaatuaan.

Ivan-elokuva kertoo valtavan Dneprin vesivoimalaitoksen ja sen padon rakentamisesta keskelle Ukrainan kansallisarretta Dnepr-jokea (ukr. *Dnipro*). Elokuvaa vastustettiin, sillä rakennustyö ei ollut yksimielisesti suosittua. Seuraava elokuva *Aerograd* oli myös rakennustyön kuvaus, tällä kertaa Siperiasta. Dovženko lähetti elokuvasuunnitelmastaan kirjeen Stalinille ja hänet kutsuttiin tapaamaan johtajaa, joka lupasi projektille tukensa. Niin syntyi omalaatuinen elokuva laulellen hiihtelevästä arktisesta metsästäjästä, josta kasvaa suuren keskelle Siperian taigaa nousevan lentotukikohtakaupungin johtaja. Kaupunki on Dovženkon mielikuvituksen tuotosta. Se todistaa ohjaajan mielikuvituksen voimasta, joka yhdistyy Neuvostoliiton 1930-luvun rakennusprojektien valtavuuteen.

Seuraavassa elokuvassaan Dovženko palasi Ukrainan sisällissotien myrskyisiin päiviin. *Punaisen lipun alla* (*Štšors*, 1939) -elokuvan tekeminen kesti neljä vuotta, koska Stalin huomautteli jatkuvasti sen linjauksista. Alkuvaiheissa johtaja kuvasi aihetta ”Ukrainan Tšapajeviksi” viitaten 1930-luvun suursuosikkielekuvaa, jonka jopa Tarkovski mainitsi lapsuutensa elokuvaksi, ja jota nuori viulistinalku ei pääse katsomaan hänen diplomielokuvassaan *Katujyrä ja viulu* (*Katok i skripka*, 1959). Dovženkon elokuvasta ei tullut ihan verrokkinsa veroinen yleisöimuri, mutta sen ilmaisu ja käsiala ovat aiheesta huolimatta selkeästi tunnistettavaa Dovženkoa. Elokuvan aloitus on kiehtova. Se näyttää tuulessa vienosti huojuvan auringonkukkapellon, jonka idylli katkeaa räjähdykseen: Saksan sotavoimat ovat hyökänneet Ukrainaan. Elokuva kertoo Ukrainassa Saksan joukkoja ja porvarillisia vallanpitäjiä vastaan taistelleesta sotilasjohtajasta Štšorsista ja samalla Ukrainan vaikeista ja surullisista vaiheista ennen neuvostovaltaa.

Toisen maailmansodan alettua Dovženko siirtyi kokonaan dokumenttielokuvien tekemiseen. Kun Saksa oli hyökännyt Puolaan, Neuvostoliitto liitti Ukrainaan omikseen katsomiaan alueita Puolasta, Tšekkoslovakiasta, Unkarista ja Romaniasta. Näistä toimista Dovženko teki kaksi dokumenttielokuvaa, ja Saksan hyökättyä Neuvostoliittoon ja miehitettyä suuren osan Ukrainaa, Dovženko käytti aikaansa tapaamalla miehityksestä kärsiviä ihmisiä ja kirjoittamalla heistä päiväkirjaansa. Kun Neuvostoliitto sitten onnistui työntämään Saksan sotavoimia yhä enemmän länteen, Dovženko teki kaksi dokumenttielokuvaa takaisinvaltausteluista. Hän myös suunnitteli pitkää elokuvaa ”Ukraina liekeissä”, mutta ei saanut lupaa sen tekemiseen, koska se paljasti Neuvostoliiton byrokratian tuhansien siviilien kuoleman aiheuttaneet virheet. Häntä syytettiin ukrainalaisnationalistiksi – olihan hän ollut NKVD:n ja KGB:n tarkkailussa vuodesta 1928 ja oli sen takia eräänlaisessa työkielossa.

Vuonna 1948 Dovženko onnistui kuitenkin tekemään elämäkertaelokuvan perintötieteilijä Ivan Mitšurinista. Elokuva kohtasi runsaasti vastoinkäymisiä, koska Mitšurinin tieteenala oli käymistilassa Neuvostoliitossa – virallisissa piireissä uskottiin raudanlujasti Trofim Lysenkon

teorioihin hankittujen ominaisuuksien vaikutuksesta perintötekijöihin. Näiden teorioiden uskottiin vaikuttavan viljasatojen tuoton runsaaseen lisääntymiseen, mikä taas olisi ollut tärkeää elintarvikepulan ratkaisemiseksi ja sen myötä talouden tervehtymiseksi tuhoisan sodan jälkeen. *Mitšurin*-elokuva leikattiin raskaasti, ja Stalininkin on väitetty osallistuneen poistojen tekemiseen. Vaikka *Mitšurin* oli Dovženkon ensimmäinen ja ainoa värielokuva, tekijä tuskin tunsu kätensä jälkeä valmiissa teoksessa. Olisi ollut mielenkiintoista, jos ohjaaja olisi päässyt tekemään värielokuvia varhaisemmin, niin syvästi hän koki maiseman ja luonnon elementit jo mustavalkoisissa kuvissa. Dovženkoa häiritsi suuresti se, miten kaltoin viranomaiset kohtelivat hänen rakasta aihettaan, eikä hän sen jälkeen onnistunut ohjaamaan enää yhtään elokuvaa. Ennen kuolemaansa 1956 hän kirjoitti pinkan käsikirjoituksia, joista hänen leskensä, näyttelijänsä ja apulaisohjaajansa Julija Solntseva ohjasi elokuviksi kolme, *Runoelma merestä* (*Poema o more*, 1958), *Liekehtivän taivaan alla* (*Povest plamennyh let*, 1961) ja *Lumottu Desna* (*Zatšarovannaja Desna*, 1964). Viimeksi mainitun pohjana ollut Dovženkon kirja *Lumottu joki* (1958) on ilmestynyt suomeksi Eero Balkin suomentamana vuonna 1996.

Paradžanovin elokuvarunous

Siihen nähden, että Dovženko teki alle kymmenen elokuvaa, on hänen merkityksensä ukrainalaiselle elokuvalle suunnaton. Vuosikymmenten ajan hän on ollut esikuvana monille elokuvantekijöille. Hänen merkitystään kuvaa se, että Kiovan elokuvastudion nimi muutettiin vuonna 1957 A. Dovženkon studioksi. Suoranaisia seuraajia ei kuitenkaan tullut monta. Heistä kaksi ansaitsee maininnan.

Armenialaissyntyinen Sergei Paradžanov (armenialaisittain Sarkis Ovsepi Paradžanjan) sai ensimmäiseksi työpaikakseen Dovženko-studion, silloiselta nimeltään vielä Kiovan elokuvastudio. Oltuaan jonkin aikaa apulaisohjaajana hän sai vuonna 1955 ohjattavakseen ensimmäisen pitkän elokuvansa *Andriješ*. Sen jälkeen hän teki sarjan dokumenttielokuvia ja kolme pitkää elokuvaa, jotka eivät herättäneet laajempaa huomiota. Niistä sanottiin, että nämä sosialistisen realismin tyyliin tehdyt elokuvat olivat sovinnaisia, ideologisesti nöyristeleviä suhteessa studion johtoon ja taiteelliselta sisällöltään pinnallisia ja kliseisiä.

Sitten Paradžanov tarttui kansatieteelliseen aiheeseen, M. M. Kotsjubinskin ”eoppiseen legendaan” perustuvaan elokuvaan *Menneitten sukupolvien varjot* (*Tini zabutyh predkiv*, 1965). Tämä Länsi-Ukrainan vuoriseuduilla pienen hutsuli-kansan mailla tapahtuva draama kertoo nuoresta Ivanista ja jo hänen lapsuusaikanaan heränneestä rakkaudestaan Maritškaan, joka kuuluu naapurin vihamieliseen sukuun. Elokuva herättää elämänfilosofisia peruskysymyksiä, joihin Paradžanov palaa myöhemmissä elokuvissaan, kuten elämä ja kuolema, rakkaus, ruumiillisuus ja henkisyys. Ohjaaja keräsi studion politiikasta poiketen oman tiiminsä, johon kuului nuori kuvaaja, tuleva ohjaaja Juri Iljenko, ja naispääosaan ohjaajan vaimo, alun perin kadulla kohdattu Larisa Kadotšnikova.

Ensi kertaa Paradžanov toteutti myöhemmin hänelle ominaisia erikoispiirteitä: etnografinen sisältö, tietty mystisyys, kuvien ilmaisuvoima, maalausellisuus ja runollisuus. Juuri kuvallinen runous yhdistää hänen elokuvansa Dovženkon tuotantoon. Lisäpiirteinä elokuvassa on plastisuus, hienovarainen psykologia. Ilmaisukeinoina ohjaaja käytti mustavalkoisen ja värikuvan vuorottelua, erilaisia värisuotimia sekä polarisaatiota. Erikoispiirteeksi voi vielä mainita, ettei sen ukrainankielistä dialogia dubattu venäjäksi; ainutlaatuinen ilmiö Neuvosto-

liitossa. Siihen johti taiteellinen vaatimus säilyttää aidot hutsuli-ilmaisut ja etninen ilmapiiri. Puoluejohto ja Ukrainan oppositiohenkinen älymystö tulkitsi sen nationalistiseksi eleeksi.

Kun elokuva sai poikkeuksellisen laajan ulkomaisen levikin, mm. lukuisilla elokuvajuhlilla, sitä alettiin muualla maailmassa kutsua esimerkiksi ”Neuvostoliiton uudesta aallosta”. Ukrainassa oli meneillään laaja kansallisen älymystön pidätysaalto, ja elokuvan ensi-iltaa käytettiin pidätysten vastaisena protestina. Myös Paradžanov käytti tilaisuutta hyväkseen protestoimiseen, eikä häntä päästetty elokuvan maailman ensi-iltaan.

Menneitten sukupolvien varjojen myötä Paradžanov sai uutta rohkeutta. Hän alkoi suunnitella elokuvaa *Kyjivski freski (Kiovalaisia freskoja)*. Se olisi irtisanoutunut kaikesta dynamiikasta, kuvien maalauksellisuudesta, jopa dialogista. Kuvaukset aloitettiin kesällä 1965, mutta muutaman kuukauden jälkeen ne keskeytettiin. Studion johto syytti ohjaajaa ”mystis-subjektiivisesta suhteesta aikansa todellisuuteen”. Ohjaaja päätti siirtää elokuvan nykyajasta menneisyyteen ja kuvata armenialaisen runoilijan Sajat Novan elämäntarinan. Sitä Paradžanov tarjosi Jerevanin studioon, ja siellä se hyväksyttiin.

Tehtyään elokuvan ja tuettuaan Andrei Tarkovskia tämän elokuvan *Andrei Rublev* (1969) saamia moitteita vastaan Paradžanov palasi Kiovaan, mutta hänelle ei annettu filmaustöitä. Hän yritti kirjoittaa käsikirjoitusta Kotsjubinskin omaelämäkerrallisesta romaanista *Intermezzo*, mutta se hylättiin. Sitten hän kävi käsiksi Hans Christian Andersenin satuihin perustuvaan projektiin ”Tšudo v Odense” (”Odensen ihme”), joka hyväksyttiin Armenfilmissä. Työ keskeytyi, kun hänet yllättäen pidätettiin. Häntä vastaan tekaistiin syyte miespuolisen henkilön raiskauksesta. Vuonna 1974 Paradžanov tuomittiin viideksi vuodeksi kuritushuoneeseen useiden syytteiden nojalla.

Paradžanovin tueksi nousi valtava kansainvälinen protestiaalto, jota lietsoi Moskovasta käsin runoilija Majakovskin yhteydestä tunnettu Lili Brik. Hänen sisarensa Elsa Triolet oli naimisissa ranskalaisen runoilijan Louis Aragonin kanssa. Yhdessä he suunnittelivat operaation Paradžanovin vapauttamiseksi. Leonid Brežnev tarjosi Louis Aragonille kansojen ystävyyden kunniamerkkiä, mihin tämä suostui sillä ehdolla, että Paradžanov vapautetaan. Hänen tarjoukseensa suostuttiin ja ohjaaja vapautettiin vuotta ennen tuomion päättymistä.

Vuonna 1988 Paradžanov lähti jatkamaan elokuvauraansa Georgiassa ja teki vielä toisen elokuvan Armeniassa. Hän menehtyi keuhkosityöpään vuonna 1990, mitä ennen hänelle myönnettiin Ukrainan neuvostotasavallan kansantaiteilijan arvonimi. Häneltä jäivät kesken elokuvan ”Hostovanank” (”Tunnustus”) kuvaukset.

Iljenkon elokuvarunous

Kuvaaja Juri Iljenko (Illjenko) nousi maailmanmaineeseen *Menneitten sukupolvien varjojen* visuaalisesta hahmotuksesta, joka oli koko maailman mittakaavassa ennennäkemätöntä. Sen jälkeen hän ei jatkanut kuvaustöitä vaan siirtyi ohjaamaan. Hänen ensimmäinen elokuvansa oli *Krynytsja dlja sprahlyh (Lähde janoaville, 1965)*, jonka tekijä on määritellyt elokuva-allegoriaksi. Se merkitsee, ettei elokuvassa ole varsinaista juonta, vaan sen voi luonnehtia runoelmaksi raikkaan veden virkistävästä vaikutuksesta ja sen puutteen tuhoisuudesta sekä vanhan muuttumisesta uudeksi ja muistojen merkityksestä. Elokuva lavenee elämän yleisiksi ulottuvuuksiksi. Pienessä kylässä jossakin Ukrainassa ajat muuttuvat. Stalinin patsaat katoavat, samoin sotamuistomerkit. Muistoissaan sotilaat juovat raikasta vettä. Heistä on tullut vanhoja, mutta kaivo, elämän lähde, antaa edelleen raikasta vettä. Vanha mies veistää itselleen ruumisarkkua ja koemakaa sen. Hän on valmis kuolemaan kuin *Maa*-elokuvan vanha Semen.

Iljenko vie Dovženkon kuvarunoutta monta askelta eteenpäin. Elokuva on tehty aikana, jolloin Neuvostoliiton suojasään kulttuurin uudistus alkoi vetää viimeisiä hengenvetojaan. Tarkovski joutui vaikeuksiin *Andrei Rublevin* kanssa ja Paradžanov tuomittiin vankilaan. Elokuvia siirrettiin hyllylle. Tätä suojasään kuolemaa Iljenko kuvaa syrjäkylän kuvauksessaan. Perinteet ja nykyaika törmäävät toisiinsa. Vanha on kuolemassa pois, vaikka se olisi elävää, mutta nuoren naisen sisällä sykkii jo uusi elämä. Tulevalla äidillä on suru silmässään, huoli tulevasta elämästä. Vanha ja nuori pitävät toisiaan kädestä.

Ensimmäisessä elokuvassaan Iljenko kulkee elokuvan uudistajana samalla tavoin kuin Dovženko omana aikanaan, kuin Tarkovski samaan aikaan ja Paradžanov Iljenkon eräänlaisena oppi-isänä. Puoluejohdossa ei kuitenkaan ymmärretty elokuvaa ja se heitettiin hyllylle ideologisesti virheellisenä. Se sai julkisen ensi-iltansa vasta vuonna 1987.

Iljenko sai kuitenkin jatkaa elokuvantekoa. Hän valitsi aiheekseen Nikolai Gogolin kauhunovellin ja elokuva sai nimekseen *Juhannusaatto (Vetsir na Ivana Kupala, 1970)*. Ohjaaja on palannut *Menneitten sukupolvien varjojen* etnografiseen kuvastoon kauhun ja pilailujen täyttämässä juhannuksenvietossa. Nuori rakastavainen pari kokee yliluonnollisia asioita, henget riehuvat ennen kuin rakastavaiset pääsevät nauttimaan rakkaudestaan. Arkisista asioista syntyy painajaisia.

Uskonnollisella aiheistolla on osansa kauhuissa, kirkonkellot kumisevat painajaismaisesti. Kaiken taustalla vietetään kuitenkin juhannusta kansanperinteen mukaan, poltetaan kokkoa ja pyöritään piirissä. Tämänkään elokuvan vastaanotto virallisella taholla ei ollut ymmärtäväinen, ja elokuva sai ensi-iltansa vasta paljon myöhemmin.

Iljenkon pääteoksena voi pitää hänen seuraavaa elokuvaansa *Mustalla merkitty valkoinen lintu (Bilyi ptah z tšornoju oznakoju, 1970)*. Se oli Iljenkon paluu *Menneitten esi-isien varjojen* maisemiin Bukovinan vuoriseuduille hutsulien pariin. Elokuva sijoittuu vuosien 1937 ja 1947 väliselle ajalle. Elokuvan alussa alue kuuluu Romanianlle, joka pyrkii väkivalloin romanialaistamaan ukrainaa puhuvaa väestöä. Neljän pojan isä Les päättää myydä poikansa, joita ei pysty ruokkimaan. Vanhimman pojan romanialaiset ovat pidättäneet, kun taas nuorin – tuskin murrosikäinen – pääsee töihin papin luo. Hän ihastuu papin kauniiseen aikuiseen tyttäreeseen, kaksi keskimmäistä taas naitetaan rikkaisiin perheisiin.

Näiden neljän pojan ja isän kautta heijastetaan historian käännteitä: välillä kuulutaan Romaniaan, sitten yhtäkkiä Neuvostoliittoon. Ulkopuolisten mielestä pienellä kansansirpaleella ei omaa identiteettiä ole. Sitten ajatukset erievät. Yksi pojista lähtee sotaan taistelemaan neuvostokansan puolesta, toinen piiloutuu metsään vastustamaan neuvostovaltaa ja pakenee viranomaisia. Sodan jälkeen veljekset yrittävät sovittaa enemmän tai vähemmän onnistuen.

Iljenko kuvaa tätä historiallista ongelmaa konkreettisesti ja runollisesti, välillä traagisin yksityiskohdin. Kaiken yllä lepää kuitenkin tunne omasta kansasta, hutsuleista, jolla on omat perinteet, tavat ja rituaalit. Iljenko toteuttaa tätä kaikkea omalla ainutlaatuisella kuvastollaan, joka muistuttaa Paradžanovin kuvakäsitystä.

Nämä kolme ohjaajaa – Dovženko, Paradžanov ja Iljenko – edustavat erilaisuudessaan yhteistä linjaa ukrainalaisessa elokuvassa. Tietenkään he eivät edusta sitä yksinään, mutta töissään he edustavat jotakin syvästi kansallista kulttuuria. Kuten on monesti todettu, syvästi kansallinen taide, josta on käytetty myös sanaa 'nationalistinen', vaikka se oikeastaan merkitsee jotain muuta, on pohjaltaan täysin kansainvälistä.