

JESSICA ZYCHOWICZ, PRZEL. ALEKSANDRA PASZKOWSKA  
Institute of International Education

## Zły mit. Obrazowanie międzypokoleniowych przeżyć rewolucji i wojny

### Bad Myth: Picturing Intergenerational Experiences of Revolution and War in Ukraine Before 2022

#### Abstract

This abridged chapter from the book *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First Century Ukraine* provides a historical and theoretical context for the arts in Ukraine concerning concepts of freedom of expression, in particular among generations who emerged in the 2000s and the years leading to 2022. The author considers “intergenerational” transmissions of memory of twentieth-century wars and revolutions, in particular in those cases when the great “myths” of the Soviet past are challenged and reinvented in aesthetic experiments conducted within the post-revolutionary (post-Maidan 2013) public sphere, aimed at exposing and overturning antidemocratic rule, systematic corruption, and censorship in recent decades.

**Keywords:** Ukraine; art; memory

#### Abstrakt

Artykuł jest skróconą wersją rozdziału książki *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First Century Ukraine* i przedstawia historyczny oraz teoretyczny kontekst ukraińskiej sztuki w odniesieniu do koncepcji wolności słowa. Autorka rozważa międzypokoleniową transmisję pamięci o dwudziestowiecznych wojnach i rewolucjach, w szczególności w przypadkach, gdy wielkie mity sowieckiej przeszłości są kwestionowane i wymyślane na nowo w eksperymentach estetycznych prowadzonych w porewolucyjnej (po Majdanie 2013) sferze publicznej, mających na celu ujawnienie i obalenie antidemokratycznych rządów, systematycznej korupcji i cenzury w ostatnich dziesięcioleciach.

**Słowa kluczowe:** Ukraina; sztuka; pamięć

#### O autorce

**Jessica Zychowicz** – dyrektorka biura Fulbright Ukraine & Institute of International Education w Kijowie. Jest autorką książki *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First Century Ukraine* (2020); jej polskie wydanie ukaże się w kwietniu 2024 roku jako *Kobiety zbędne: Sztuka, feminizm i rewolucja na Ukrainie XXI wieku* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Karakter), ukraińskie – w styczniu 2024 roku. Jest redaktorką książki *Freedom Taking Place: War, Women and Culture at the Intersection of Ukraine, Poland, and Belarus* (2023), a także autorką artykułów oraz rozdziałów w publikacjach zbiorowych. Była stypendystką Fulbrighta w Kijowskiej Akademii Mohylańskiej, pracownikiem naukowym Munk School of Global Affairs (Uniwersytet w Toronto), stypendystką wizytującą na Uniwersytecie w Albercie i na Uniwersytecie w Uppsali w Szwecji. Posiada tytuł doktora Uniwersytetu Michigan.

Minęło sto lat i znowu przyszłość nie jest na swoim miejscu. Dostały nam się czasy używane, czasy *secondhand*<sup>1</sup>.

Swietłana Aleksijewicz, *Czasy secondhand*.  
*Koniec czerwonego człowieka*, 2013

Skoro Ariadna zbiegła z dawnego labiryntu,  
jedyną nicią prowadzącą dziś nas wszystkich,  
kobiety, mężczyzn i innych,  
jest lina rozciągnięta nad pustką.

Rosi Braidotti, *Patterns of Dissonance*, 1991

Po pomarańczowej rewolucji oczekiwano demokratycznego ożywienia polityki, ale ukraiński parlament, Rada Najwyższa, stoczył się w autorytaryzm, a prawa obywatelskie zepchnął na margines. W niektórych obszarach Ukraina znacznie się cofnęła, jak w przypadku praw osób LGBTQ. Choć jako pierwsza spośród byłych republik radzieckich dokonała dekryminalizacji homoseksualizmu w 1991 roku, to u progu lat 20. XXI wieku poszła w ślady Putina, ustanawiając prawo o „propagandzie homoseksualnej” kryminalizujące jakiegokolwiek zachowania świadczące o pożądaniu osób tej samej płci oraz dystrybucję związanych z tym informacji. Narodowa Ekspertka Komisja Ukrainy do spraw Ochrony Moralności Publicznej (*Nacionalna ekspertna komisija Ukrainy z pytań zachystu suspilnoj morali*), która przygotowała między innymi projekt ustawy antyaborcyjnej, działała autorytarnie, na wzór sowiecki. I choć została w końcu rozwiązana, do dziś odczuwalne są konsekwencje jej działań opartych na cenzurze i publicznym prezentowaniu negatywnych postaw wobec mniejszości<sup>2</sup>.

Wobec zagrożeń dla społecznego, twórczego i emancypacyjnego potencjału rewolucji wspierający ją artyści i artystki swoje działania i prace kierują do publiczności dysydenckiej, z którą można wchodzić w dialog na tematy przez inne grupy marginalizowane bądź uznawane za zbyt kontrowersyjne. Natomiast na tych, którzy walczą na froncie [trwającej od 2014 roku – przyp. red.] wojny rosyjsko-ukraińskiej albo żyją w uboższych rejonach kraju i doświadczają rosnących nierówności, losy rewolucji mogą sprawiać wrażenie metafory wstrzymanego życia.

Wojna zresztą stawia polityce pamięci narodowej konkretne pytania o dziedzictwo radzieckiej przeszłości. Dlatego w 2015 roku, za kadencji prezydenta Poroszenki, uchwalono serię ustaw dekomunizacyjnych. Przepisy te autorytarnie narzucały usuwanie wszelkich symbolicznych nawiązań do Związku Radzieckiego z przestrzeni publicznej i w arbitralny sposób miały być stosowane także do tekstów, przedmiotów i osób<sup>3</sup>. Ustawy, godzące przecież w wolność słowa i inne swobody obywatelskie, spotkały się ze sprzeciwem środowisk opozycyjnych, w tym artystycznych.

Rząd ukraiński nie piętnował również publicznie przemocy wśród ludności cywilnej – pomimo nawoływań międzynarodowych organizacji takich jak Amnesty International i Human Rights Watch. W 2018 roku think tank

JESSICA ZYCHOWICZ

## Zły mit. Obrazowanie międzypokoleniowych przeżyć rewolucji i wojny w Ukrainie przed 2022

Atlantic Council opublikował raport, w którym według klasycznych kryteriów demokracji zachodniej uznał tę beczynność za oznakę słabości państwa i upadku instytucji<sup>4</sup>. Umowa społeczna daje przecież państwu monopol na przemoc po to, by mogło spełniać jedną ze swoich podstawowych funkcji, czyli prewencyjnie i interwencyjnie chronić obywateli. Choć poczyniono pewne postępy, głównie dzięki przyjęciu przez rząd w 2021 roku strategii dotyczącej praw człowieka, to przed 2022 rokiem nadal zgłaszano przypadki napaści. Wciąż trwają dochodzenia w sprawie korupcji i nadużyć.

Kilku uczonych określa umocnienie się oligarchicznych klanów i opóźnienie reformy sądownictwa po Euromajdanie mianem *demodernizacji*. Wspomniana dekomunizacja jest tylko jednym z wielu czynników dławiących energię demokratyczną i „polityczną twórczość” tego momentu w historii<sup>5</sup>. Artystki – poetki, reżyserki, twórczynie sztuk wizualnych – zwracają uwagę, że pomajdanową polityką do 2021 roku rządzi logika autorytarno-radziecka: stosuje się rozmaite mechanizmy cenzury (i powstają nowe jej formy), co szczególnie boleśnie odczuwają środowiska muzealne, oświatowe i kulturalne<sup>6</sup>. Wraz z przyjęciem Narodowej Strategii Praw Człowieka nastąpił pewien postęp, ale wprowadzenie stanu wojennego w 2022 roku postawiło przed nami nowe wyzwania.

Nowe pokolenie ukraińskich artystów i artystek odnosi się do estetycznych form radzieckiej przeszłości po to, by ukazać ograniczenia dzisiejszego konfliktu społeczno-politycznego, a niekoniecznie jego źródła. Twórczynie sięgają do miejscowych skarbców sztuki, by przywrócić pamięć o wszechobecnej w wieku XX przemocy, a jednocześnie odnawiać własny język wizualny, tak by sprostał wyzwaniom wieku XXI. Przywodzi to na myśl wymuszoną cenzurą oryginalność środków artystów dwudziestowiecznej Ukrainy, dziś należących do kanonów literatury, malarstwa i filmu. Adaptację radzieckich konwencji estetycznych przez współczesnych artystów i artystki można również postrzegać jako swego rodzaju prowokację. Modyfikując lub zapośredniczając estetykę dawniej służącą celom propagandowym, przechwytyują oni znaki i symbole niegdysiejszych wielkich narracji, unieważniających indy-

widualne doświadczenia. Dzisiejsze władze niszczą bądź cenzurują takie prace, co od razu kojarzy się z praktykami radzieckimi. Dążą one do tego, by władza symboliczna (wraz z kapitałem symbolicznym) nie podlegała demokratyzacji.

Wielkie narracje o rewolucji i wojnie wywodzą się nie tylko z oficjalnych mitów ideologicznych, wymyślonych i zmonopolizowanych przez radziecki reżim, lecz także (może istotniej) z mitu dysydenta, człowieka świadomie pogrywającego sobie z logiką przeciwieństw, jaką rządzi się państwo autorytarne. Do dziś w tych starych mitach ścierają się siły upamiętniania i wymazywania. Tarcie może doprowadzić do przepisania opowieści: do powstania nowego dyskursu oporu dzisiejszych dysydentów i dysydek, w którym będą oni pozyskiwać dla siebie przestrzenie publiczne i tworzyć nowe instytucje.

Międzyrewolucyjne pokolenie Ukraińców i Ukrainek – jako pierwsze w dziejach – ukształtowało się niemal wyłącznie w mediach społecznościowych, w internetowych dyskusjach o lokalnej polityce. Radziecka mowa potoczna, niczym gatunek równoległy, wciąż jednak pozostaje żywa – i dopiero teraz pojawia się w publikowanych tekstach i fotografiach: w dokumentujących społeczeństwo źródłach wtórnych. Starsze pokolenie autorów i autorek (jak Svetlana Boym, Swietłana Aleksijewicz, Serguei A. Oushakine, Aleksiej Jurczak) utrwaliło jej cechy w antropologicznym gęstym opisie własnego doświadczenia – między wierszami oficjalnego dyskursu państwowego czy lirycznych narracji narodowych. Ów potoczny język związany jest też z rewolucją godności oraz konfliktem rosyjsko-ukraińskim. Czasem działa wbrew narracjom radzieckich dokumentów i tekstów kultury, demaskowanych jako mity. Ustawy dekomunizacyjne funkcjonują podobnie – stwarzają pozory (przemocowego) przekonania, jakoby mit można było zupełnie wymazać z osobistych wspomnień i przeżyć wspólnych dla większości mieszkańców byłego bloku wschodniego<sup>7</sup>.

„Historie osobiste”, jak określa je Alewtyna Kachidze, prawie zawsze okazują się spisane w radzieckim gatunku potocznego mitu. Maskulinistyczne narracje o zwycięstwie rozbija Swietłana Aleksijewicz w swoim wykładzie noblowskim *O przegranej bitwie*<sup>8</sup> – mowie pacyfistycznej, na pierwszy plan wysuwającej porażkę. Gatunek się nie zmienia, a codzienne doświadczenie obu pokoleń polega na przegadywaniu kilku wersji tej samej opowieści: o wojnie, upadku i rewolucji.

### ***Przestrzeń miejska jako medium eksperymentu estetycznego. Szkoła kijowska – pomniki, muzea, radziecka architektura***

Twórcy i twórczynie związani z kijowskim Centrum Badań nad Kulturą Wizualną (VCRC) stosują charakterystyczne techniki przekształcania, ramowania, zestawiania, fragmentacji i kolażu zapożyczone z wcześniejszych form wizualnych, aby zgłębiać wciąż żywe mity

kulturowe kształtujące dyskurs publiczny. Założone w 2008 roku VCRC miało być współczesnym kolektywem intelektualnym, „platformą współpracy pomiędzy społecznościami akademicką, artystyczną i aktywistyczną”<sup>9</sup>. Dziś ważny ośrodek pracy twórczej walczy z represjami ze strony władzy i środowisk skrajnej prawicy. Grupa prowadzi też placówkę upolitycznionej edukacji alternatywnej, krytyczną wobec centralizowania ukraińskich instytucji sztuki.

VCRC deklaruje, że dąży przede wszystkim do stworzenia „nowego dyskursu Ukrainy”, w którym „reprezentacja oznacza uzyskanie podmiotowości politycznej – bycie obecnym, widocznym i słyszalnym jako oddzielna jednostka”<sup>10</sup>. Problem reprezentacji jest szczególnie znaczący w społeczeństwie ukraińskim, żądającym suwerenności, która zdystansowałaby je od przedstawień w propagandzie sąsiadów.

Wbrew retoryce stosowanej przez międzynarodowe media kijowscy artyści w okresie pomiędzy pomarańczową rewolucją a Euromajdanem nie ustawiali w ujawnianiu tego, że państwo pod rządami Janukowycza stosuje wobec obywateli symboliczną, często ukrytą przemoc. Publiczne działania w obszarze projektowania, tworzenia i wystawiania sztuki doprowadziły do powstania społeczności funkcjonującej niezależnie od państwa i jego instytucji. Po rewolucji godności takie grupy zawiązywały się jednak coraz rzadziej, nie wszystkie też przetrwały próbę czasu.

Wspomniane międzypokoleniowe konflikty dotyczące radzieckiej przeszłości ujawniają się w twórczości członków i członkiń VCRC. Ikonoklastyczna polityka Ukrainy wymierzona w radziecką historię napędza lokalne konflikty społeczne tłące się nawet po obaleniu pomników czy rozbiorce budynków przypominających o spuściźnie ZSRR. Dyskusje na temat przestrzeni miejskiej i architektury równoważy „antyarchitektura” ponownego nadawania tym miejscom społecznych znaczeń trwalszych niż kamienne fasady. Kijowskie artystki i aktywistki stwarzają dzięki swoim partycypacyjnym akcjom przestrzeń do dyskusji o szkodliwości tego, że media należą do państwa, a rząd ma wyłączną kontrolę nad informacją. Poza ukraińską specyfikę wykraczają pytania o to, jak systemy władzy (również władzy nad cyfrowymi danymi) oddziałują na ludzkie ciało. Radziecki eksperyment wyróżniała istna fiksacja na punkcie cielesności – na ciało, kształty i funkcje organów wewnętrznych projektowano ideę narodu i ideologię, państwo koncentrowało się na rytuałach naznaczających piętnem śmierci seksualność i reprodukcję oraz na ideologicznym wytyczaniu granic, regulowaniu populacji i zagospodarowaniu przestrzeni.

Zachodzące w Ukrainie zmiany mające swe źródło w rewolucji i wojnie z Rosją zostały zrelacjonowane przez artystów i artystki w zbiorze esejów pod tytułem *Kijowska knyżka* [Książka kijowska]<sup>11</sup>. Niektórzy autorzy odwołują się aż do początków miasta założonego w X wieku. Przeplatają teraźniejszość z przeszłością w dialogach, przypowieściach czy metaforach mających sprawić, że

czytelniczki i czytelnicy krytycznie spojrzą na swoje otoczenie i przełamają liczne tabu nakazowego użytkownika przestrzeni, by ujawnić, jak pamięć wpisuje się w otoczenie i je zmienia.

Dziś obrzeża bazaru zajmują Tatarzy. Po ucieczce z zajętego przez Rosję Krymu smażą tu i sprzedają czebureki – pierogi z nadzieniem. W 1980 roku na bazarze postawiono zadaszony budynek. Przypomina mewę, w powietrzu też unosi się zapach mew, bo wolno żyjące koty walczą z ptakami o rybie resztki. Ale ci niedawno przybyli z Krymu Tatarzy już kiedyś tutaj byli; istnieje nawet wzgórze, które nazwano Tatarką i w ten sposób zwrócono je pierwotnym mieszkańcom – teraz raczej opuszczone i zachwaszczone, ukryte przed ludzkim wzrokiem<sup>12</sup>.

Teksty zamieszczone w książce składają się na swisty przewodnik po osiemnastu miejscach organizowanego w mieście wydarzenia artystycznego *Kyiwsska szkoła* [Szkoła kijowska], które szybko zyskało międzynarodową rangę i stało się przyczynkiem do rozmowy o rewolucji godności<sup>13</sup>. Performanse, wykłady i instalacje artystyczne prezentowane od września do listopada 2015 roku pierwotnie miały odbywać się w 2014 roku jako II Kijowskie Biennale, ale zostały przesunięte z powodu rewolucji<sup>14</sup>. Sześć miesięcy przed otwarciem imprezy w 2015 roku ukraińskie ministerstwo kultury zrezygnowało z finansowania jej: uznano, że sztuka nie jest priorytetem w czasie wojny. W tej sytuacji lokalna społeczność artystyczna podwoiła wysiłki, by podtrzymać projekt.

W październiku 2017 roku VCRC przygotowało biennale pod hasłem Kijowskiej Międzynarodówki (Kyiwsskyj Internacjonal, Kyiv International), był to swego rodzaju eksperyment w ramach obchodów stulecia 1917 roku. Narodowa Akademia Sztuki, Narodowa Akademia Sztuk Pięknych i Architektury, Narodowe Muzeum Historii Ukrainy oraz Narodowa Biblioteka Architektoniczna wynajęły VCRC swoje przestrzenie za względnie niską opłatą. Na główny ośrodek biennale wybrano zabytkowy budynek radziecki, nazwany od jego kształtu Tariłką – jak talerz, ale i latający spodek – który miał zostać wchłonięty przez centrum handlowe Ocean Mall. O wstrzymanie rozbiórki apelowali aktywiści i aktywistki ruchu #SaveKyivModernism walczący o ochronę poradzieckiej architektury miasta<sup>15</sup>. Mimo udziału w imprezie zagranicznych organizacji Kijowska Międzynarodówka mocno trwała w lokalnym kontekście, wiążąc konflikt wokół planów rozbiórki Tariłki z kwestią wolności słowa w całym świecie poradzieckim.

Stale dyskutowano o tym, jak dziedziczyć historię ZSRR i dokumentować ją wobec próżni polityki historycznej.

W Ukrainie wraz z obaleniem radzieckich pomników usunięto z przestrzeni publicznej modernistyczną tradycję awangardy jako niepokojący symbol kontrapamięci

i alternatywnych narracji historycznych. „Patriotyczny” populizm eksternalizuje epokę radziecką i wstecznie nacjonalizuje pamięć historyczną, wykorzystując dziś komunistyczną przeszłość do redystrybucji kapitału polityczno-symbolicznego. To wymazywanie pamięci skutkuje tym, że mści się ona we wszystkich nowych formach niszczenia społeczeństwa, które obserwujemy. Regresyjna polityka pamięci kładzie podwaliny pod konflikty, które w przyszłości rozerwą tkanę społeczną, pogłębiając przemoc i rozciągając ją na całe społeczeństwo – społeczeństwo, któremu coraz trudniej jest zachowywać trzeźwość umysłu i pamięć<sup>16</sup>.

Radziecka przeszłość stanowi punkt odniesienia – pozwala wytyczyć granice, ale nie pokazuje źródeł trwających do dziś konfliktów społeczno-politycznych. Przekształcając bądź zapośredniczając estetykę, która niegdyś służyła celom propagandowym, wielu artystów, artystek, myślicieli i myślicielek skupionych wokół VCRC sprzeciwia się „dekomunizacji” ich pracy. Mówią, że „tworzenie międzynarodowej kooperatywy zaangażowanych politycznie instytucji, którym przyświecają takie same idee i które prowadzą politykę międzynarodową mimo istniejących granic i nowo powstałych murów doby globalizacji, to najbardziej potrzebne dziś dzieło sztuki”<sup>17</sup>. Chodzi o coś więcej niż o sztukę. Krytyka dotyczy najstraszniejszego widma komunistycznej przeszłości: głęboko wpisanych we współczesny ukraiński dyskurs wielkich narracji unieważniających przeżycie indywidualne, ignorujących gniew wywołany niespełnionymi obietnicami reform i mających uzasadniać wojnę, w której najbardziej cierpią cywile, bo nie wiedzą, kto walczy z kim.

W latach 70. XX wieku architekt Eduard Bilski przygotował projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które miało powstać przy ulicy Instytuckiej (dawnej ulicy Rewolucji Październikowej), tam gdzie dziś stoi pomnik Niebiańskiej Sotni. Plany opracowano w tak zwanej epoce zastoju, a ich cel był czysto pragmatyczny: tworzenie instytucji kulturalnych z inicjatywy władzy miało tłumić głosy artystów i zjednywać ich, tak by nie angażowali się w działalność dysydencką. Represje wobec inteligencji w latach 70. poskutkowały skurczeniem się tego muzeum do jednej galerii. Tuż po upadku ZSRR niedokończony gmach rozebrano, a teren przeznaczono pod budowę „centrum handlowego i hotelu”. W tej sprawie trwała jednak batalia sądowa. Później duet architektów – Awraama Mileckiego i Władimira Szewczenki – zaproponował projekt obejmujący nie tylko nowe muzeum, lecz także część łączącą nowy budynek z dziewiętnastowiecznym gmachem Narodowego Muzeum Sztuki Ukrainy (NaMU) w jeden kompleks. Chciano połączyć rozdzielone stromym zboczem i kilkoma budynkami ulice Hruszewskiego i Instytucką.

Dwa główne korytarze prowadzące do siedziby rządu stworzyłyby szeroki prospekt wiodący ku Majdanowi. Gdyby ten alternatywny kompleks państwowo-artystyczny został zrealizowany, być może rewolucja obrałaby inny

kierunek. To znaczące, że dziś w miejscu, w którym znajduje się pomnik Bohaterów Niebiańskiej Sotni, a gdzie miało powstać radzieckie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, planowane jest Muzeum Majdanu. 18 lutego 2018 roku, w czwartą rocznicę starć, obejrzałam ponad czterdzieści makiet przyszłej bryły muzeum na wystawie czasowej pokazywanej na placu – taka duża liczba dowodzi zaangażowania publicznego w jego upamiętnienie.

W ciągu kilkumiesięcznego pobytu w Kijowie byłam też świadkiem kilku marszy, zgromadzeń i przemówień demonstrantów sprzeciwiających się takiemu upamiętnianiu rewolucji, w tym osób publicznych chcących wymazać albo zupełnie wypaczyć obywatelskie narracje.

### Dane i wiedza

Kijowskie biennale nie jest organizowaną regularnie imprezą artystyczną, nie wpisuje się też w rynek sztuki. Stanowi raczej eksperyment społeczny mający między innymi ożywić dawne instytucje kulturalne Ukrainy. To kolejny cień w oku prywatnych monopolistów na rynku ukraińskiej sztuki współczesnej. Kiedy podczas rewolucji godności oddolnie organizowano centra kryzysowe, aktywiści i aktywistki przekonali się, że zwalczanie najważniejszych problemów Ukrainy, takich jak wykluczenie cyfrowe, nietolerancja społeczna i rosnące nierówności płacowe, nie obędzie się bez biegłości w mediach i stabilności finansowej. W dobie *big data* dostęp do informacji i komunikacji stał się podstawową potrzebą ludzi na całym świecie, tak istotną jak schronienie, woda i inne niezbędne do życia zasoby. W 2013 roku ONZ przyjęło Otwartą Kartę zatytułowaną *The Principled Use of Humanitarian Information in the Network Age* dla „wprowadzenia polityki otwartych danych po 2015 roku”, usprawniającej dzielenie się danymi między rządami a organizacjami humanitarnymi<sup>18</sup>. Mimo że karta ta uwzględnia mechanizmy kontroli i równowagi, takie ilości informacji można łatwo wykorzystać do złych celów, między innymi do łamania praw człowieka<sup>19</sup>.

Po drugiej wojnie światowej Theodor Adorno stwierdził, że „pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem”. Wobec wojny z Rosją także można się zastanawiać, po co komu w takiej chwili sztuka. Historia pokazuje jednak, że artyści i aktywistki już nieraz odegrali ważną rolę w równie doniosłych momentach dziejowych, przerywając zbiorowe milczenie. Sztuka nie oznacza protestu w tradycyjnym sensie – dążenia do zmiany społecznej poprzez sprzeciw społeczeństwa wobec państwa bądź grupy wobec społeczeństwa. Sztuka jest praktyką eksponowania i interpretowania informacji: za pomocą krytyki oddziałuje na „ja”, widzów i społeczeństwo.

W Europie Wschodniej i Rosji przyjęcie społecznych zadań przez artystę lub artystkę często prowadziło do czegoś więcej niż zawłaszczenia, umniejszenia lub mechanicznego traktowania treści w dowolnym medium: dobór słów bywał kwestią życia i śmierci. Języki ekspresji rządzące sztuką w kontekście poradzieckim są immanentnie

związane z utrwalaniem rywalizujących ze sobą reżimów, a zatem prawie zawsze zawierają jakiś pierwiastek społecznej kontrowersji. Sowietci formalnie uznawali sztukę za działalność wywrotową – sama jej definicja wynikała więc z komunistycznej biurokratyzacji kultury materialnej. W 1917 roku bolszewicy rozkułaczyli chłopów, czyli przejęli posiadaną przez nich ziemię, a mienie złożyli w magazynach stanowiących własność zbiorowości danej wsi, obwodu albo ośrodka miejskiego. Utworzenie kompleksu państwowo-muzealnego miało więc powstrzymać indywidualną akumulację przedmiotów wartościowych, a centralnie planowana ekspozycja propagandy rewolucyjnej chronić przed zagrożeniami kapitalistycznego spektaklu.

Kiedy na początku 2014 roku Wiktor Janukowycz zbiegł z Ukrainy, oddziały samoobrony opanowały jego luksusową posiadłość Meżyhirję. Odkryto tam przywłaszczony przez polityka zabytki warte miliony dolarów, w tym prawosławne księgi i artefakty z X wieku. Najwartościowsze kulturowo przedmioty przekazano Narodowemu Muzeum Sztuki Ukrainy, gdzie kuratorzy i kuratorki z kilku państwowych placówek – z Alisą Łożkiną i Ołeksandrem Rojtburdem na czele – zainicjowali wystawę zatytułowaną *Codex Meżyhirja*<sup>20</sup>. Obiekty wyeksponowano na tych samych skrzyniach, w których przyjechały z Meżyhirji, i otoczono opakowaniami, w które były zawinięte. Od zwiedzających oddzielono je jedynie żółto-czarną taśmą, niczym na miejscu zbrodni<sup>21</sup>. Poszczególne sale przekrojowo pokazywały dziwaczny gust obalonego dyktatora. Sekcje nazwano między innymi *Księga idoli* i *Księga próżności* (to pomieszczenie wypełniono kiczowatymi podobiznami przywódcy). Okazało się więc, że kleptokracie podczas rabowania narodowych dóbr kultury przyświecał taki sam jarmarczny zamysł jak oligarchom trzęsącym Ukrainą w pierwszej dekadzie XXI wieku, kiedy prowadzili polityczne kampanie. Ich władza wytworzyła pustkę informacyjną w okresie po pomarańczowej rewolucji.

Nowa struktura muzeum pozwoliła odejść od dawnych praktyk kultury scentralizowanej i sponsorowanej przez państwo, tak aby dostęp do zabytków i dzieł sztuki był publiczny i wszyscy mogli się nim cieszyć. Zaaranżowanie wystawy w NaMU w formie „sal-książek” pozwoliło zogniskować ją wokół bezcennych kodeksów ukradzionych przez Janukowycza. Udało się to dzięki koordynacji rozmaitych wydarzeń pokazujących muzeum z zupełnie nowej strony. Inicjatywa miała duży potencjał dzięki niejednoznacznemu potraktowaniu regionalizmów Wschodu i Zachodu i innych polaryzujących narracji (nie obowiązywał jeden język, nie było sztywnego związku z żadnym sponsorem). Nowe pokolenie kijowskich artystów – z pomocą polskich partnerów<sup>22</sup> – ogromnie przyczyniło się do ochrony debaty publicznej w okresie pomiędzy rewolucjami w Ukrainie. Nie szczędziło wysiłków, by łagodzić skutki regresywnych praw, które odbiły się na działalności niezależnych instytucji pracujących na rzecz nie tylko dostępu do sztuki, ale i wolności ekspresji, walki z korupcją, uczciwych wyborów i praw osób LGBTQ.

Priorytetowe potraktowanie rozwoju kultury i oświaty oznacza przedłożenie edukacji nad ideologię. VCRC wyznaczyła sobie ambitny cel stworzenia w Ukrainie „nowego dyskursu”, co oznacza przejście do języka eksperymentu, w którym „reprezentacja oznacza uzyskanie podmiotowości politycznej – bycie obecnym, widocznym i wypowiedzianym jak osobny byt”<sup>23</sup>. W tej odwołującej się do dysydemizmu retoryce ujawnia się postulat zwiększenia autonomii instytucjonalnej – szlachetnego, choć trudnego do zrealizowania celu, który mógłby doprowadzić do pojawienia się bardziej krytycznych perspektyw w propagandowych starciach pomiędzy Rosją a Zachodem. Dla tego też zgadzam się z Czerepanynem, który w 2015 roku stwierdził, że

biennale jest kontynuacją idei Majdanu. Funkcjonuje jako polityczna agora w polu kultury [...]. Uczenie się stanowi najlepsze antidotum na kontrrewolucję, zwłaszcza przybierającą formę wojny. Oto właściwe miejsce i czas, by je zastosować: jesteśmy wszak w Kijowie, mieście kluczowym dla współczesnej Europy<sup>24</sup>.

Sztuka – dziedzina mająca swój udział we wzlotach i upadkach reżimów – wskazuje Ukrainie kierunek wyjścia z kryzysu i wojny, wzywając publiczność do przyswojenia sobie burzliwej historii bez obwiniania czy wskazywania sprawców i ofiar.

W dokumencie wykładającym założenia *Szkoły kijowskiej* Czerepanyn zawarł wyczerpujący opis misji sztuki w życiu publicznym. Deklaracja spaja sześć sekcji „szkoły” i wskazuje najważniejsze cele, jakie powinny przyświecać uczestniczkom i uczestnikom eksperymentu społeczno-politycznego zorientowanego na „zrozumienie tego, co przeżyliśmy”. W każdej sekcji opisane zostały inne problemy ukraińskiego ruchu porewolucyjnego, związane choćby z transformacją, neokolonializmem czy brakiem środków do życia. Na przykład poszukiwania intelektualne *Szkoły porwanej Europy* obejmują

wykluczenie europejskiego innego i nową „ścianę Schengen”; „koniec ideologii” i wezbranie fali skrajnej prawicy w Europie i poza nią; konflikt pamięci historycznych i przetwarzanie wojny; wojny kulturowe pomiędzy pornografią a religią; „nienawiść do sztuki”, ikonoklazm i wojnę z obrazami<sup>25</sup>.

Projekt porusza kwestie sprawczości obywatelskiej w globalnym dyskursie na temat reform demokratyzacyjnych w Ukrainie. Na przykład w *Szkole wysiedlonych* uczestniczyli uchodźcy i przesiedleńcy, pracowano nad tym, jak złagodzić skutki kryzysu poprzez działania partycypacyjne. *Szkoły realizmu i pejzażu* badały kontestowaną przeszłość form estetycznych tych nurtów, natomiast podczas warsztatów otwartych w *Szkole samotnych* uczono teorii i praktyki dokumentowania historii współczesnej. Zajęcia *Jak pamiętać? Jak archiwizować?* prowadziła ar-

tystka Zeyno Pekünlü. Najważniejsza dla zagranicznych obserwatorów i obserwatorek mogła być *Szkoła obrazu i dowodu*, której program bazował na filmach tworzonych przez internautów, a jej celem była nauka przygotowywania materiałów dokumentalnych kontestujących obecność w mass mediach propagandę wojenną.

Dezinformacja i fałszywe wiadomości ze strony Rosji i rosyjskich pełnomocników w instytucie Ukrainy do 2022 roku wskazują na to, że lokalne dążenia do decentralizacji instytucji kultury, zapewniającej różnorodność perspektyw, pozostają daleko w tyle za wzmocnionymi wysiłkami rządzących, którzy chcą sprawować kontrolę nad dostępem do danych. Prywatny sektor kultury częściowo pozostał w rękach oligarchów, a częściowo obiera nowe, umiędzynarodowione kierunki rynkowe. Tymczasem państwowe instytucje oświatowe, muzealne i naukowe są w stanie rozkładu. Debaty na temat swobodnego przepływu informacji pomiędzy państwami i rynkami nie przynoszą odpowiedzi na pytanie o to, jak wypełnić te luki. Nierówności społeczne dalej prowadzą do fizycznego i cyfrowego wykluczenia konkretnych grup Ukraińców i Ukrainek.

Osobom zabierającym głos w sprawie swobód obywatelskich w Ukrainie przed 2022 rokiem stale groziło fizyczne niebezpieczeństwo. Jak powiadomiła mnie mailowo reżyserka filmu Marusia Bociurkiw, na zorganizowaną 16 października 2015 roku w Czerniowcach projekcję filmu *This Is Gay Propaganda! LGBT Rights and the War in Ukraine* [To jest gejowska propaganda! Prawa osób LGBT i wojna w Ukrainie] wpadły prawicowe bojówki. Po obu stronach politycznej barykady istotną rolę odegrały media społecznościowe. Na wcześniejszym pokazie tego samego filmu w Toronto Bociurkiw dyskutowała o swojej pracy z reżyserką z Ugandy; zgodziły się, że więź państwa z Kościołem w tych krajach ogranicza swobodny przepływ informacji i pogłębia dyskryminację mniejszości. Kolejny seans w Ukrainie zabezpieczała policja, bo o ochronę poproszono burmistrza Tarnopola.

Groźba ograniczenia dostępu do informacji i wzmocnienia cenzury w Ukrainie była niepokojąco realna. Dążenie do reform wytracało impet, w miarę jak zachodnich przywódców nużyły regres w sprawie zwalczania korupcji oraz wojna hybrydowa Putina za prezydentury i Petra Poroszenki, i Wołodymira Zełenskiego. Teraz nagli pytanie, jak podtrzymać te wszystkie debaty. Euromajdan okazał się przełomowym momentem sprzeciwu, jednak konflikt na wschodzie kraju naznaczył obraz ukraińskiej demokracji niejednoznacznością. W raportach Freedom House z 2017 i 2018 roku sklasyfikowano Ukrainę jako „częściowo wolną”, jednak tak jak w innych krajach europejskich, także tu doszło do spadku tolerancji i ograniczenia wolności słowa. Na początku 2018 roku Amnesty International i Human Rights Watch wydały oświadczenia dotyczące napaści na Romów i dziennikarzy<sup>26</sup>.

Bez pluralizmu nie da się wpuścić świeżego powietrza do świata kultury; trzeba zdecentralizować prywatny mo-

nopol na sztukę, zrestrukturyzować finansowanie i znieść ograniczenie wolności słowa w publicznych instytucjach edukacyjnych, w tym w muzeach i uczelniach wyższych. Społeczeństwo ma prawo mieć dostęp do krytycznej wymiany informacji i wiedzy.

Twórcynie i twórcy oraz aktywiści i aktywistki związani z VCRC i innymi przywoływanymi tu kolektywami podkreślają, że to na władzach i instytucjach kultury spoczywa odpowiedzialność za pielęgnowanie swobód obywatelskich. Najważniejsze kwestie obejmują nie tyle ukraińską tożsamość narodową, ile krytykę tego, że w Ukrainie często patrzy się na prawa obywatelskie poprzez pryzmat globalnych porównań (a więc zrównywanie ze sobą słów, takich jak: „Europa”, „humanitaryzm” i „godność”, czasem prowadzi do wypowiedzi problematycznych, między innymi do przejawów dawnego dyskursu o „Drugim/Trzecim Świecie”, spowodowanych pragnieniem całkowitego wymazania doświadczenia radzieckiego).

Performanse, debaty i działania partycypacyjne w przestrzeni Kijowa to zatem nowe sposoby na dzielenie się informacją i przeciwdziałanie wpływowi mediów głównego nurtu (szerzących dezinformację) na wizję demokracji. Na panelach dyskusyjnych *Szkoły kijowskiej* podejmowano takie tematy jak *Sztuka jako coś innego. Artyści robią instytucje, Kto ma budować mosty?, Ucząc się Europy. Tworzenie przestrzeni dla praktyk samokształcenia, Pisanie ponad granicami. Widoki na europejską sferę publiczną*. Grupa DIS/ORDER urządziła *Queerową kaplicę*, gdzie zorganizowała performatywną, interaktywną ceremonię ślubu LGBTQ. Nikita Kadan w swojej instalacji rzeźbiarskiej *Opętany może zeznawać w sądzie* wykorzystał zaś przedmioty znane z radzieckiej codzienności, by za ich pomocą zdekonstruować sposób przypisywania ideologicznych sensów przypadkowym rzeczom.

Polityczne tradycje łączące awangardowe grupy artystyczne z początku XX wieku i protestujących na ulicach u progu XXI wieku są wciąż żywe. W okresie po Euromajdanie zaczęto jednak spychać na margines artystów i artystki oraz aktywistów i aktywistki sympatyzujących z lewicą – albo o takie sympatie posądzanych. Przedstawiciele skrajnej prawicy dopuszczali się ataków na mniejszości za milczącą zgodą władz państwa i instytucji kultury. Sytuację pogarsza wykorzystywanie historii ZSRR w kremłowskiej propagandzie, w której Stalin jest przedstawiany jako nieskazitelny bohater, zaś Ukraina demonizowana z powodu zaciętej obrony swojej suwerenności<sup>27</sup>.

Mimo wszystko autonomiczne sojusze artystyczne zawarte podczas rewolucji wciąż są podtrzymywane przez autorów i autorki, kuratorów i kuratorki, artystów i artystki oraz mieszkańców i mieszkanki Kijowa związanych z VCRC, ChudRadą i Przestrzenią Rewolucyjno-Eksperymentalną (Rewolucyjny Eksperymentalny Prostir, REP). Zabiegają oni o to, by nadal istniały miejsca dostępne dla szerokiej publiczności, gdzie można przekuć informację w wiedzę. Ich zdolność radzenia sobie z politycznymi i finansowymi tąpnięciami, w tym dwiema rewolucjami,

wyniknęła z odjęcia się od jakiegokolwiek pojedynczego sponsora czy konkretnej państwowej instytucji. W Ukrainie jest to niezbędne, jeśli jakieś środowisko artystyczne nie chce podlegać sankcjom i wikłać się w układy z oligarchami pragnącymi kontrolować niezależne inicjatywy obywatelskie. Twórcy i twórcynie nowych muzeów i akademii mogą więc czerpać inspirację z takich eksperymentów, by mądrze tworzyć ogólnodostępne miejsca praktyk interpretacyjnych.

### **Nonkonformistki – archiwum nieoficjalne**

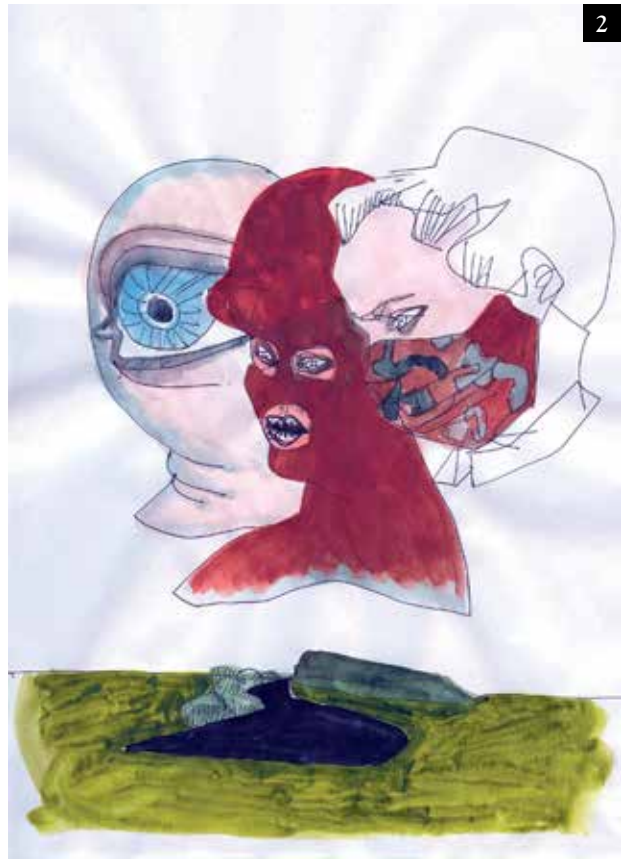
Działające dziś w Ukrainie kolektywy artystyczne balansują – podobnie jak niegdyś awangarda – na granicy sztuki i antysztuki, tyle że wykorzystują ideologiczne relikty przeszłości, szukając alternatywnej przyszłości w obliczu toczącej się wojny. Nie ma już czerwonych bohaterów do sławienia, więc co, jeśli nie wojnę, można odziedziczyć?

Państwowe związki artystów i domy pisarzy – tak jak inne niezliczone pozostałości po ZSRR – można by wykorzystać do badania i uważnej analizy cywilizacji zachowanej w pamięci starszych pokoleń Ukraińców i Ukrainek. Dialog i zniuansowana dyskusja są skuteczniejsze niż barbarzyńskie praktyki dekomunizacyjne, także będące swoistą radziecką spuścizną. Filmy dokumentalne późnego komunizmu takich twórców jak Juris Podnieks, Marina Gołdowska i Stanisław Goworuchin miały pokazywać „prawdę” o tym, co „się rzeczywiście zdarzyło” w latach stalinizmu. Reżyserzy współcześni, na przykład Siergiej Łoźnica, traktują zaś dokumentalizm mniej wprost, skupiając się raczej na ujawnianiu społecznych impulsów prowadzących do powielania głęboko zakorzenionych radzieckich mitów.

Film *Euromajdan. Surowy montaż (Jewromajdan. Czornowj montaż / Euromaidan. Rough Cut)* składa się z etiud dokumentalnych autorstwa kilkorga niezależnych twórców i twórczyń filmowych: Wołodymyra Tycheho, Andrija Łytwynenki, Kateryny Hornostaj, Romana Bondarczuka, Julii Hontaruk, Andrieja Kisielowa, Romana Lubego, Ołeksandra Teczynskiego, Ołeksija Sołodunowa, Dmytra Stojkowa. Film stał się ich najważniejszym sposobem zaangażowania w protesty; tak zrodził się kolektyw *Babylon'13*. W *Euromajdanie* podjęte zostały kwestie zaangażowania artystów i filmowców oraz ich odpowiedzialności w sytuacji politycznych napięć. Zimą 2013 roku twórcy i twórcynie zrzeszeni w *Babylonie'13* pracowali osobno nad częściami kręconymi w różnych miejscach, które potem zostały zmontowane w jeden film składający się z krótkich, spójnych pod względem estetycznym narracji. Podobne filmy o rewolucji godności rozlały się zresztą po całym świecie, a każdy przedstawia publiczności krajowej i zagranicznej inną rewolucję, z własnym przebiegiem wydarzeń i ich skutkami.

*Euromajdan* ukazuje przebieg rewolucji przez trzy miesiące, chronologicznie, w formie wizualnej kroniki. Każdy epizod rozgrywa się w innej części Majdanu albo





1, 2, 5. Vlada Ralko, *Dziennik kijowski*, 2014.  
 3. Alewtyna Kachidze, *Truskawkowa Andrejewna*, 2014–2015.  
 4. Nikita Kadan, *Opętani mogą zeznawać w sądzie*, Kijów, 2015.



w ogóle poza nim. Film otwiera scena pod pomnikiem Niepodległości, gdzie policja pierwszy raz zaatakowała demonstrantów. Kolejne sceny prowadzą widza przez okupowany budynek kijowskiego urzędu miejskiego do placu Besarabskiego. Ta przestrzeń aż ocieka historią. To tu w 1917 roku wzniesiono pierwszy pomnik Lenina na terytorium Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, który wrócił na miejsce po krótkim okresie niepodległości Ukrainy. Znowu poszedł w ruch utrwalony cykl narodowego niszczenia i wznoszenia: to ten pomnik rozbito jako pierwszy w czasie rewolucji godności, zanim w całym kraju zaczęto obalać kolejne.

Etiuda autorstwa Kateryny Hornostaj, zatytułowana *Zęby Lenina*, przedstawia burzliwe interakcje osób zebranych pod pomnikiem kruszonym kilofami i uderzeniami kostki brukowej, rzucanej przez demonstrantów w każdym wieku. Kiloro protestujących kłóci się o postawy. Kobieta trzymająca pod pachą jamnika krzyczy po rosyjsku: „Mijałam ten pomnik w drodze do szkoły!”. W jej głosie pobrzmiwają gniew i nostalgia. Młodszy mężczyzna, uśmiechając się, drażni ją propozycją postawienia tu posągu Bandery. Troje młodych ludzi pochyla się nad starszym mężczyzną, który siedząc na ławce w pobliżu pomnika Lenina, zaczyna łkać. Kolejny uchwycony w obiektywie uczestnik tych zdarzeń jest kompletnie pijany. Potyka się, poprawia czarną zimową czapkę i chrapliwie się śmieje. Patrzy wprost w obiektyw zapłakanymi, przekrwionymi oczami – szuka wzrokiem kryjącej się za sprzętem operatorki. Nie napotkawszy jej spojrzenia, patrzy spode łba, próbuje złapać równowagę. W twarzy tego człowieka nagle krystalizuje się wszystko to, co zostało pokazane wcześniej. Płacz staruszka. Krzyki kobiety z pieskiem. Drwina młodego mężczyzny. **B o l e s n o ś ć h i s t o r i i.** Wątki te zderzają się ze sobą w wyrazie twarzy pijanego człowieka – i jest to smutek tak głęboki, że cały dialog się sypie. Mężczyzna stoi w milczeniu. Respekcie. Lęku. Spojrzenie, którego szukał w obiektywie, odbija się w jego łzach. Jest pomnikiem, którego tłum nie obali, bo w nim skupiają się wszystkie emocje tych ludzi.

„Dziewczyno, chodź, pokażę ci coś. Chcesz wywiad?” – zagaduje, nadrabiając bezpośrednio niemożność zwrócenia się do operatorki po imieniu, kiedy znowu patrzy w kamerę. Tym razem jest bardziej opanowany. Chce jej zaimponować. Operatorka odpowiada: „Dziękuję, nie robię wywiadu. Ale niech pan się trzyma”. On ociera łzy: „Ja się nie muszę trzymać. Powiedzieli, że mnie pobijają, tak?”. Twórczyni odpowiada: „Nie pobijają”. Udaje jej się utrzymać kamerę w miejscu. Po policzkach płyną mu łzy. Dodaje: „Ja im powiedziałem, kim oni są. A oni mi mówią, że mnie pobijają. Nigdy!” – i teatralnym gestem wyjmując zza pazuchy pistolet. W tej krótkiej chwili przypomina bohatera dziewiętnastowiecznej rosyjskiej powieści. Tyle że nie ma żadnej walki do stoczenia – być może on już ją stoczył, gdy w 1981 i 1983 roku był, jak mówi, na wojnie. **J e s t c z ł o w i e k i e m z b ę d n y m.**

Pijany chowa broń i odchodzi chwiejnym krokiem, obraca się jednak ostatni raz do kamery, oświetlony jaśnym ulicznym światłem. Ludzie wokół wciąż się spierają, wiwatują i płaczą. Od strony pomnika błyskają migawki aparatów, niczym absurdalny pokaz fajerwerków. Na odchodnym mężczyzna woła: „Wasza prawda to wasza prawda!”.

Wielkie radzieckie mity XX wieku zderzają się z atmosferą postkomunistycznego okresu międzyrewolucyjnego naznaczonego nostalgią, zachowywaniem i zmianą znaczeń wytworów kultury, niepokojami związanymi z nierównościami klasowymi (które znajdują swoje odzwierciedlenie w prawach pracowniczych i sytuacji mieszkaniowej) oraz potrzebą odejścia od oficjalnego języka (tj. równego traktowania ukraińskiego i rosyjskiego). *Euromajdan. Surowy montaż* miał premierę w marcu 2014 roku, podczas otwarcia Docudays, ukraińskiego festiwalu filmowego poświęconego prawom człowieka. Trzy miesiące później pokazano go na Odeskim Festiwalu Filmowym, a potem między innymi w Budapeszcie, Wilnie, Tbilisi, Iglawie, Amsterdamie i Moskwie. Zarejestrowane w nim niewielkie, autentyczne międzypokoleniowe interakcje można w pełni zrozumieć, gdy zna się kontekst formowania generacji dwudziesto- i trzydziestoletnich Ukraińców i Ukrainek. Obrazują one bowiem kod kulturowy pokolenia, które dorastało w Ukrainie już w XXI wieku. Jego reprezentantami i reprezentantkami kieruje imperatyw odkrywania alternatywnych historii radzieckiego życia w żywej pamięci ich dziadków i rodziców, historii mówionej, autobiografiach, przedmiotach, wzornictwie i mapach. Opowieści młodszych pokoleń o izolacji, samotności i lęku biorą się z marginalizacji i wyobcowania.

Jak mogłoby być inaczej? Spuścizna „rozpadu” ZSRR bądź „transformacji” zakłada jakiś koniec. Emocjonalne konsekwencje rewolucji i wojny jeszcze bardziej wypuklają to, jak młodsze pokolenie na własnej skórze doświadcza tych paradygmatów. Tego typu przeżycia podważają dwudziestowieczny mit „postępu” oraz propagandową skuteczność pomników Lenina i jemu współczesnych. Totalitarne wykorzystania przeszłości powracają bez końca i dezorientują, a symbole niegdyś stworzone po to, by nieść pełny i niepodważalny przekaz, dziś stają się wieloznaczne i sprzeczne ze sobą – Lenin dla każdego przechodnia znaczy coś innego. Nie ma już monopolu na „prawdę”.

Sama premiera *Euromajdanu* okazała się otwarciem nowego paradygmatu. Wspominana już krytyczka, kuratorka i antropolożka Natalia Czermałych pisze o swoich trudnościach ze „zbiorowym przeżyciem *katharsis*”. W ten sposób umiejscawia siebie oraz swoich studentów i studentki w ramach potężnej wymiany emocjonalnej, równocześnie szczerzej, niejednoznacznej – i pozbawionej sensu:

W marcu 2014 roku wykladałam w kijowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Miałam więc okazję omówić ze studen-

tami i studentkami, którzy też byli na widowni, festiwalowy seans *Euromajdanu. Surowego montażu* i późniejsze wydarzenia. Opowiedzieli mi, jakie emocje wzbudziło w nich to, co zobaczyli. Niektórzy opowiadali, że w czasie projekcji aż ciarki przechodziły im po plecach. Nie wszyscy jednak określali to zbiorowe przeżycie jako pozytywne. Jedna dziewczyna, Maria M., wyznała, że zaniepokoiła ją „regulacyjna władza” przeżycia w sali kinowej. Złapała się na tym, że nie potrafi od tego uciec; powielala gesty – a nawet emocje – osób wokół niej: wstających z miejsc, śpiewających hymn i płaczących. Potem – jak mówiła – czuła jednocześnie smutek i wstyd.

Dziś, kilka lat po tym, jak na Majdanie zginęli ludzie, mimo że śledztwo w sprawie tych zabójstw toczy się pod nadzorem organów międzynarodowych, żaden snajper nie został skazany. Wygląda na to, że pomimo zebranych dowodów w społeczeństwie ukraińskim nie wybrzmiało prawdziwe, spójne i postawione wprost żądanie jawnego procesu, tak by na drodze sądowej przywrócony został porządek społeczny. Społeczeństwo ukraińskie już prosiło o wybaczenie za setkę niewinnych ofiar poprzez zbiorowe katartyczne przeżywanie na Majdanie żałoby. To doświadczenie było później przywoływane w symbolicznym performowaniu, tak jak wtedy, w sali kinowej.

Moje odczucia były zbliżone do odczuć Marii. Pomimo sympatii dla twórców filmu, aktywistycznych doświadczeń, wylewania łez i uczucia ścisku w gardle za każdym razem, gdy słyszę pieśń *Pływie kacza*, irracjonalność narodowego patosu, który wyłonił się natychmiast z emocjonalnego poczucia wspólnoty wywołanego zakończeniem filmu, pozostawiła mnie z mieszanymi uczuciami. Jeśli doznaliśmy zbiorowego *katharsis* – dla mnie nie było to oczyszczające doświadczenie.

Dzisiaj mogę wyznać, że i ja oprócz tych wszystkich mieszanych uczuć odczuwałam wstyd. Zawstydzaly mnie mocne, prawie niekontrolowane fizjologiczne reakcje na dyskurs, który niekoniecznie aprobuję intelektualnie, a jednak porwał mnie tak, jak porывa tłum. Istota *katharsis* i jego głęboka niejednoznaczność tkwi chyba właśnie w zerwaniu łańcucha ludzkiego rozumowania, kiedy emocjonalne, cielesne reakcje niemal stapiają się z intelektualnymi. Skutki takiego zbiorowego doświadczenia estetycznego można łatwo przełożyć na zbiorowy, ale na wół uświadomiony polityczny afekt, podparty koniecznością doniosłego ujarznienia efektów przemocy, których nie da się wytłumaczyć rozumowo<sup>28</sup>.

Być może ta neutralizująca dynamika bierze się również z bezpośredniości wydarzeń i lokalności kontekstu. Niepopełnienie przemocy rewolucyjnej przemienia się we wspólnotowe poczucie szczerości i empatii. Czyjej rewolucji jesteśmy świadkami? Czy to rozmontowanie projektu radzieckiego? Czy klęska pomarańczowej rewolucji? A może zapowiedź nowego etapu protestów na Majdanie? W odbiorze naj-

młodszego pokolenia film stał się nieoficjalnym archiwum ujawniającym z *ł e m i t y* – zrytualizowane narracje, tabu, nostalgię, pragnienie odkupienia żywione przez odchodzące pokolenia oraz bolesność zmiany reżimów. Zwrot kulturowy pokolenia, które nazywam międzyrewolucyjnym, został zdeterminowany przez to, czego ono nie pamięta, czyli przez Związek Radziecki, ponieważ pod władzą tych, którzy pamiętają, przeżywa ono skutki tamtego reżimu.

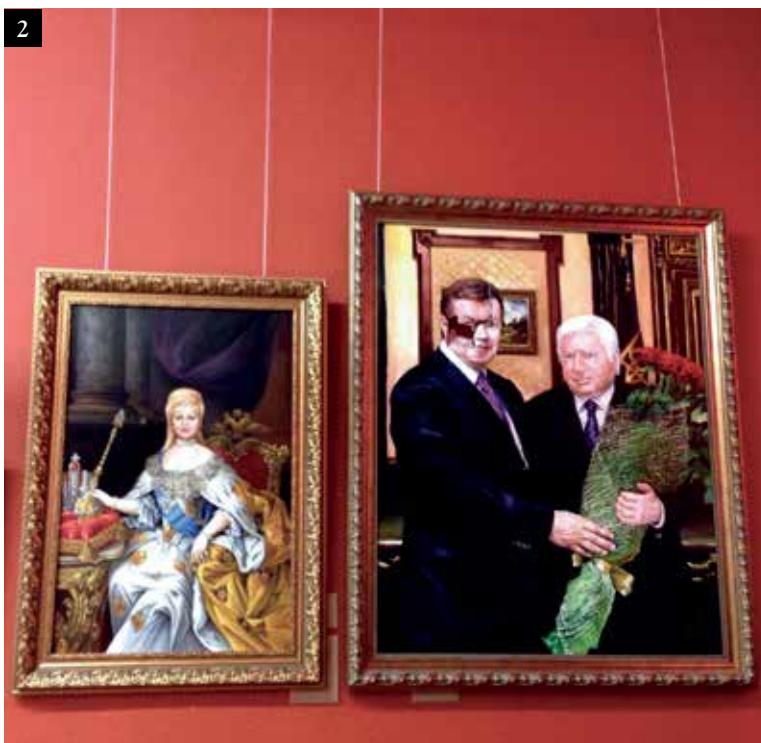
### Rysunki Alewtyny Kachidze

Niektórzy twórcy zdecydowali się przedstawić międzypokoleniowe różnice w sposób ekscentryczny i humorystyczny. Alewtyna Kachidze w powieści graficznej *Truskawka Andrijejwna (Kłubnika Andrijijwna)* inspirowała się postacią swojej matki. Kobieta postanowiła pozostać w okupowanym regionie donieckim, gdzie urodziła się Kachidze, i zmarła tragicznie pod koniec 2018 roku po przekroczeniu linii demarkacyjnej pomiędzy Doniecką Republiką Ludową a Ukrainą. Musiała regularnie przechodzić na stronę ukraińską, by pobierać emeryturę. W wywiadzie na temat projektu artystka opowiada: „To nie ja wymyśliłam to przewisko; nadały je [...] mojej mamie dzieci z przedszkola, w którym pracowała. Ale to teraz odległa przeszłość, długo przed wojną”<sup>29</sup>. Kachidze opowiada, jak we wrześniu 2014 roku jej rodzinne miasteczko opanowały wojska rosyjskie: „Matka dzwoniła do mnie codziennie z cmentarza, bo tylko tam był zasięg. Wydało mi się to symboliczne, że cmentarz to jedyne miejsce w Żdanowce, które ma łączność ze światem”. Opowieść o relacji córki z matką toczy się na mapach i w rozmowach telefonicznych.

Rysunki Kachidze mówią o pamięci, przywołując radziecką przeszłość poprzez rozpoznawalność miejsc: ukazują spotkania składające się na doświadczenie kobiece w peryferyjnej przestrzeni wojny<sup>30</sup>. Wydarzenia Majdanu i wojnę z Rosją Kachidze ujmuje jako zjawiska tak obce zwykłemu życiu, jak ideologiczne narracje wmieszane w codzienny język. Niejednoznaczne postacie i brak stałej fabuły w sekwencjach jej obrazów ukazują, jak umowne są historie, które ludzie sobie opowiadają, by nadać sens indywidualnemu przeżywaniu miejsca i czasu. Te „historie osobiste”, tak bardzo zakorzenione w radzieckim dyskursie codzienności, prawie zawsze okazują się mitami. Tu związek córki z matką zostaje przedstawiony poprzez „światy” problematyzujące czas i płęć. Kachidze pisze:

Myszę, że do dziś noszę w sobie coś, co nazywam „kompleksem matki-ojca”. Moja matka jest człowiekiem surowym. Jej mieszkanie jest urządzone prosto, tylko niezbędne rzeczy osobiste. Ojciec przeciwnie. Ma mnóstwo rzeczy i wielki dom. Moje dzieciństwo toczyło się między tymi dwoma światami: światem ascezy i światem dostatku i materializmu.

Jako że dorastałam w Donbasie, podczas protestów na kijowskim Majdanie byłam zupełnie skonfundowana. Gdy w marcu 2014 roku w Doniecku zaczęły się pojawiać



1. Statuetka Janukowycza z jego pałacowej posiadłości Meżyhirja na wystawie w Narodowym Muzeum Sztuki Ukrainy, 2014.
2. Kościelne artefakty nielegalnie przywłaszczone przez Janukowycza na wystawie w Narodowym Muzeum Sztuki Ukrainy, 2014.
3. „Patriotyzm jest ideą Majdanu: Stop propagandzie! Tu nie ma faszyzmu!”. Majdan, Kijów 2013–2014.
4. *Inhabiting Shadows*, instalacja Cynthii Gutierrez, IZOLYATSIA, Kijów, 7 lipca 2016.

rosyjskie flagi, pojechałam tam z prezentacją pod tytułem *Studium historii w rysunkach*. Pokazałam wiele szkiców, które wykonywałam na Majdanie od listopada. Przez sześć godzin rozmawiałam z mamą przez telefon o tym, co się wydarzyło. Nie było łatwo – płakałyśmy, kłóciłyśmy się, a potem godziłyśmy. Już na wstępie zapytała: „Czy twoim zdaniem można tak po prostu rzucać kamieniami w milicję?”.

Moja mama oglądała właściwie tylko państwową telewizję. Zanim uciekł Janukowycz, doniesienia medialne na rosyjskich i ukraińskich kanałach publicznych były prawie identyczne. Powiedziałam jej: „Dość tego!”. Od tamtej pory zaczęłyśmy się bardziej otwierać. Opisywałam jej wszystko, co widziałam i czułam.

Wydawało się, że wreszcie zrozumiałam, co oznacza słowo „eskalacja”. To nie okrucieństwo, przemoc lub agresja, ale ekspansja konfliktu do momentu, kiedy przestają funkcjonować jakiegokolwiek normy społeczne. To ten motyw sprawia, że moje prace są mroczne. Ale ciekawsze chyba jest jednak to, że po doznaniu przemocy następuje amnezja – pragnienie zapomnienia wszystkiego...<sup>31</sup>

Przestrzenna aranżacja tekstu w rysunkach Kachidze oddaje alternatywny świat kobiecego doświadczenia w przeciwieństwie do „materialnego” męskiego świata, w którym toczy się wojna. Tam, aby przeżyć jako matka wychowująca dziecko w pojedynkę, trzeba być „człowiekiem surowym” (jak mówiła matka artystki). Sama wojna niesie ryzyko, iż spowszednieje tak bardzo, że ludzie przestaną ją dostrzegać. Kachidze zachęca swą publiczność, by kwestionowała środki kognitywne i afektywne, za pomocą których polityka kształtuje krajobraz.

Czy mieszkańcy i mieszkanki okupowanych terenów różnią się czymś od reszty społeczeństwa poradzieckiego? Sadzą truskawki, walcują ciasto na wareniki, tracą swojego pupila – to przeżycia najczęściej zwyczajne, powszednie. Wpływ wojny na codzienne rozmowy matki z córką wykracza poza chaotyczny szum medialnej dramaturgii rozgrywającej się gdzie indziej. Narracyjny detal rozwiewa mity: „Sto lat nie słyszałam, jak mówisz: zapnij się, dobrze odżywiaj, nie garb, nie podnoś głosu, nie denerwuj się [...]. Tak w ogóle, nie tylko do mnie”<sup>32</sup>.

Poprzez takie ujmowanie otoczenia rysunki Kachidze odwracają procesy, które doprowadziły do skostnienia instytucji sztuki. Autorka pisze gdzie indziej:

W Ukrainie postać kuratora wyrosła z Komsomolu. Rozumiem więc, dlaczego tu artyści zostają kuratorami. Nie każdy artysta potrzebuje doradcy. Lubię, kiedy kurator lub kuratorka proponuje, żebym sama podjęła się opieki kuratorskiej nad moim projektem prezentowanym w ramach realizowanego przez niego lub nią większego pokazu. Jednak w tak trudnych warunkach, jakie panowały podczas biennale Manifesta w Rosji, takie podejście byłoby niemożliwe<sup>33</sup>.

Podobnie wypowiada się Łada Nakoneczna, artystka i kuratorka blisko związana z innymi poprzez swoje prace i działalność w grupach REP, ChudRada i Method Fund:

Nie tylko się organizujemy i wymieniamy wiedzę, lecz także, co najważniejsze, tworzymy przestrzenie dyskusyjne: konteksty pozwalające zaistnieć współczesnej praktyce artystycznej<sup>34</sup>.

Od 2008 roku Kachidze zaprasza artystów i artystki na krótkie rezydencje do swojej pracowni we wsi Muzyczi pod Kijowem, gdzie mieszka<sup>35</sup>. Także ta przestrzeń znalazła miejsce w sztuce Kachidze – artystka używa wizualnego i opisowego języka botaniki, by ironicznie przedstawiać codzienne „spotkania” ludzi i miejsc.

### Obrazy Władysław Ralko

Inna współczesna artystka, Władysław Ralko, również stworzyła swoistą kronikę przerażających się w wojnę zdarzeń na Majdanie. Graficzna narracja jej *Dzienników kijowskich* (*Kyjiwsski szcudennyk / Kiev Diary*) składa się z trzystu pięćdziesięciu ośmiu rysunków wykonanych przez artystkę w latach 2013–2015. Ralko wyjaśnia:

W dziennikach jest wiele nawiązań do bohaterów [Tarasa] Szewczenki, którzy – wraz z postaciami z narodowej mitologii i folkloru (Kozak Mamaj, szmaciana lalka i tak dalej) – stali się poniekąd czynnymi uczestnikami niedawnych zdarzeń albo raczej dzięki nim zyskali drugie życie. Niezwykła ukraińska rzeczywistość zdawała się raz za razem potwierdzać swoją tożsamość, a nawet swoje istnienie poprzez opór, ból, traumę i śmierć<sup>36</sup>.

Pierwszy cykl rysunków Ralko pokazała w lutym 2014 roku na wystawie, której tytuł – *Kartki białe owe* – zaczerpnięto z wiersza Tarasa Szewczenki<sup>37</sup>. Ralko również inspirowała się szkicami Szewczenki. Jej rysunki przywodzą na myśl jego sposób oszczędzania papieru poprzez rysowanie kilku postaci na jednej kartce, przez co sprawiały one wrażenie unoszących się w pustej przestrzeni. Obrazy kobiet w obfitych ludowych sukniach i odświętnych strojach pośród bawiących się postaci na rysunkach *Bachantka*, *Harem* i *Oksany* jak gdyby płynęły Dnieprem, wtapiały się w wierzby na kijowskim brzegu lub spoczywały na chmurach piętrzących się nad stepem. Kiedy spotkałyśmy się w Kijowie latem 2019 roku, Ralko potwierdziła, że ukojenie znajduje w okolicach Kaniowa, gdzie urodził się i jest pochowany Taras Szewczenko. Często pracuje tam nad swoimi projektami.

Rysunki w *Dziennikach kijowskich* – wykonane ołówkiem, piórką, akwarelą albo markerem, warstwowo nakładane na wielu wyrwanych ze szkicowników kartkach papieru – jawią się jako surrealistyczne sny i koszmary, wizje z duchami, ramki z komiksów lub kadry z filmów przetykane radzieckim symbolizmem i przedstawieniami rodem ze słowiańskiej kultury ludowej zmiksowanej

z przemocą we współczesnym stylu: krwawiące niedźwiedzie, płonące kopuły, babuszki w kolorowych chustach machające czerwonymi goździkami, z których czarny dym unosi się w niebo. Powtarzają się motywy takie jak: zło wrogie cienie, barykady, broń, wszystkowidzące oczy.

Metafora wszechwidzącego oka dociera do sedna specyficznie ukraińskiego doświadczenia historii. Ochrona przed złym spojrzeniem jest ważnym elementem folkloru, jej fetyszycyzacja przenika ukraińską kulturę. Choć wszechwidzące oko nawiązuje do tradycji tureckiej, jego popularność w kontekście poradzieckim funkcjonuje w bezpośredniej opozycji do traumatycznych wspomnień z okresu komunizmu, których źródło leży w przemocy panoptycznego radzieckiego aparatu nadzoru. Rałko pisze:

Cykl rysunków przypominających pod względem struktury pamiętnik wyobraziłam sobie, kiedy któregoś wieczoru podczas rozruchów w Kijowie zobaczyłam w tłumie [na Majdanie] ogromne oko, to znaczy męczyznę przebranego za Oko – to musiała być jakaś reklama<sup>38</sup>.

W przedstawieniach Majdanu proponowanych przez Rałko oko jest w moim odczuciu metonimią psychiki tych, którzy przenoszą traumy i mity z doświadczenia radzieckiego – pokolenie artystki próbuje ich zrozumieć, ale to niemożliwe, by zyskało tę samą wiedzę.

Kroniki Rałko radykalnie i na nowo przedstawiają rewolucję z dużym ładunkiem emocjonalnym, kierującą uwagę na „zły mit” jako powrót wypartego. Psychiką zawładnęły tabu i wszelkiego rodzaju kosmary. Mimo że znane, strukturyzujące tożsamość i naród punkty odniesienia – przestrzenne, słowne, czasowe – nie znikają całkowicie, pojawia się paranoiczny lęk przed ich utratą. Obrazy Rałko nie dostarczają ani nie stosują gotowych definicji czy szablonów zaczerpniętych z wcześniejszych form estetycznych, można je zatem odczytać jako twórczy pierworys obywatelskiego słownika dla Ukrainy po Euromajdanie – otwartego, przekrojowego i nieskończonego. Zdekonstruowane socrealistyczne ikony, stworzenia z folkloru, wianki, graffiti, unoszące się w próżni głowy, płaczące niemowlęta, groteskowe strumienie krwi, tułowie z odrąbanymi kończynami i symbole walki partyzanckiej – wszystko to godzi w oficjalnie porządkujące czy grupujące populację opisy dawnych i współczesnych niepokojów społecznych na terenach dzisiejszej Ukrainy. Symbole wywodzące się czasem aż z przedrewolucyjnej kozackiej Siczy nie roszczą sobie pretensji do „prawdy”, zaburzając linearny czas.

Kronikarka Rałko koncentruje się na kobietach i dlatego język tekstu jeszcze mocniej podważa radziecki kanon, przejawiający się w rozciąganiu przez władze państwa ideologii komunistycznej wiecznej emancypacji na iluzje czasu i przestrzeni. Przeszość jawi się raczej jako gniewny duch, a nie ślad, nostalgia lub nieobecność.

Tym, którzy nie mają własnych wspomnień z XX wieku i znają te wydarzenia tylko z drugiej ręki, dostępne we

fragmentach i materialnych pozostałościach, mity opróżnione z własnych przeżyć przynoszą gorzką ulgę. Najmłodsze ukraińskie artystki szukają ciągłości ze wspomnieniami swoich babć i dziadków poprzez odkrywanie na nowo radzieckich przestrzeni jako miejsc zgromadzeń publicznych, nawet jeśli w przekazach wojny informacyjnej przeszłość jest sztywno podzielona na Wschód i Zachód.

Malarstwo jako sztuczny język estetyczny jest skutecznym środkiem zestawiania reprezentacji „rzeczywistości” w życiu publicznym z jej mitami i nasyconymi ideologią materialnymi pozostałościami po epoce ZSRR. W przeciwieństwie do fotografii, przemowy lub oficjalnego dokumentu rysunek czy obraz nie może rościć sobie pretensji do dokumentalizmu w sensie dawania świadectwa konkretnej chwili. Dopuszczalne są więc w tym medium wyrwy w czasie, wewnątrz których pamięć indywidualna może stać w sprzeczności z paradygmatami historycznymi ograniczającymi wyobraźnię. Rałko swoją kreską wbija siekiere w pusty cokół na placu Besarabskim w Kijowie, gdzie – jak dokumentuje *Euromajdan. Surowy montaż* – obalono pomnik Lenina. To tu można zgłaszać roszczenia do przyszłości. Czas wyszedł z orbit i przynależy już do innego mitu.

### **Dekolonizacja twórczości politycznej**

W okresie po Euromajdanie impuls do milczenia i całkowitego podporządkowania się dała dekomunizacja przestrzeni publicznych obejmująca również obalenie kolejnych pomników Lenina. Wiele działań związanych z tą ustawą, w tym akty cenzury i wyrachowane zawłaszczanie władzy, przypominało ataki Sowietów na wczesnych modernistów oraz ich ideowych potomków i potomkinie z lat 90. W 1994 roku Jurij Muszketyk, sekretarz Związku Pisarzy Ukrainy, opublikował artykuł potępiający „współczesną postawangardę ukraińską” za próby

uprawiania twórczości wychodzącej od zupełnie odmiennych przesłanek – nierealności, abstrakcji, egoizmu, bezideowości i kosmopolityzmu [...] „czysta” i „doskonała” awangarda ponadnarodowa, anarodowa. Kwestia narodowa (czy społeczna) dla niej nie istnieje [...] na zabawę literaturą może sobie pozwolić [...] Francuz czy Anglik, którzy należą do narodów mających silne, cieszące się dobrobytem państwa<sup>39</sup>.

Pogląd ten w nieco zmienionej formie przetrwał jako fałszywe przekonanie, że ponieważ Ukraińcy są „małym narodem” (liczącym mniej więcej 46 milionów ludzi, przy czym obecne szacunki różnią się w związku z emigracją spowodowaną rosyjską inwazją), powinni zachowywać daleko idącą ostrożność, by nie zamykać sobie dróg do sojuszy, wymiany handlowej i otrzymywania pomocy od bogatszych krajów.

W miejsce obalonego pomnika Lenina na placu Besarabskim postawiono instalację artystyczną, która miała się tam znajdować przez tydzień, od 9 lipca 2016 roku.



Była to praca o nazwie *Zamieszkiwanie cieni* (*Inhabiting Shadows*), powstała z inicjatywy meksykańskiej artystki Cynthii Gutiérrez. Wygrała ona międzynarodowy konkurs zorganizowany przez Platformę Inicjatyw Kulturalnych „Izolacja” w ramach prowadzonego przez kuratorkę Katerynę Filiuk projektu *Social Contract / Suspilna uгода* [Umowa społeczna].

Instalacja Gutiérrez buduje zróżnicowany obraz zmiany rewolucyjnej, zbliżony do zdekonstruowanych kronik Kachidze i Rałko. Autorka dokonuje w tej pracy symulacji zarówno oswobodzenia, jak i zniewolenia, umieszczając publiczność na pozycji dawnego dyktatora. Otwarta ze wszystkich stron przestrzeń rozбивa spojrzenie nieobecnego kamiennego Lenina, niegdyś biegnące wzdłuż topolowej alei, wciąż ciągnącej się na tym kijowskim wzgórzu. Estetyka placu budowy, którą tworzyły metalowe rusztowanie i prowizoryczne schody wokół cokołu, inaczej ustawia narrację „postępu”. Obrazy uchwycone z cokołu za sprawą telefonów komórkowych płyną w świat, tworząc panoptykon sieci w mediach społecznościowych, doniesieniach medialnych i na innych platformach cyfrowych. W ten sposób spojrzenie niegdyś symbolizujące totalitarną władzę zostaje przełożone na sieci społecznościowe i cyfrowe, w których mogą zaistnieć nowe formy społecznej wolności. Okazuje się jednak, że stwarzają one także nowe wyzwania w związku z ograniczeniem prywatności, handlem danymi i wątpliwościami wynikającymi z nadzoru państwa nad adresami IP oraz danymi wrażliwymi obywateli i obywaterek, który znacznie się wzmógł po wybuchu wojny w 2014 roku<sup>40</sup>.

W 2018 roku, kiedy pisałam tę książkę, cokół na placu Besarabskim pozostawał pusty – jak zresztą wiele innych w Ukrainie. Losy obalonych kamiennych Leninów są różne: niektóre posągi wyrzucono, inne przechowywane w muzealnych magazynach. Toczy się rozmowa o utworzeniu lapidarium na wolnym powietrzu, w którym wystawiono by dla zwiedzających dziesiątki Leninów. Takie inicjatywy wywołują jednak zwykle dyskusję o motywacjach – chodzi o finansowy zysk czy o badanie historii? Swietłana Aleksijewicz w reportażu *Czasy secondhand* wskazuje na te ideologiczne sprzeczności związane z popkulturowymi kliszami powielanymi przez pokolenia rosyjskiej pierestrojki: „Spotkałam na ulicy chłopaków w tiszertach z sierpem i młotem oraz portretem Lenina. Czy oni wiedzą, co to jest komunizm?”<sup>41</sup>.

W świetle wspomnianych przykładów wydaje się, że bardziej krytyczna interakcja ukraińskich artystów i artystek nowego pokolenia z radzieckimi symbolami nie została jeszcze w pełni doceniona ani zrozumiana. Dość wspomnieć Jewheniję Biełorusec, która wykorzystała fragmenty twarzy z rozbitych posągów Lenina, by skomentować współczesne problemy społeczne w pracy *Let's Put Lenin's Head Back Together Again!* (Poskładajmy głowę Lenina), składającej się z fotografii i instalacji rzeźbiarskich. Nikita Kadan, Mykoła Ridnyj, Ołeksij Radynski i inni twórcy związani z czasopismem „Prostory” wciąż eksperymentują

z estetycznymi – związanymi z socrealizmem, projektowaniem urbanistycznym i modernizmem – koncepcjami w filmie, poezji, rzeźbie i innych mediach chętnie wykorzystywanych przez niezależnych artystów, artystki i kolektywy. Na przykład *Pomnik pomnika* Żanny Kadyrowej, artystki z REP, składał się z wygenerowanych komputerowo obrazów posągów, które ustawiono w parku i przykryto białą tkaniną, jak gdyby wkrótce miały zostać odsłonięte.

Twórczość nawiązującą do postaci Lenina w Ukrainie można czytać jako przedłużenie pierwszej instalacji na cokole w Kijowie, przy wyciągnięciu z niej daleko idących historycznych wniosków o umiędzynarodowieniu i replikowaniu przestrzeni postkomunizmu: co do kogo należy? Kto kogo ogląda? Kto z kim walczy w konflikcie rosyjsko-ukraińskim?

Pomniki Lenina, podobnie jak inne pozostałości po ZSRR, stały się lokalnymi środkami ekspresji i narzędziem do badania „złych mitów”. Przyznanie Swietłanie Aleksijewicz w 2015 roku literackiej Nagrody Nobla było lokalnie ważne także dlatego, że państwo właściwie zakazało obiegu jej tekstów, a w ojczyźnie reporterki po 1993 roku wydawały je tylko wydawnictwa prywatne. Refleksje zawarte w *Czasach secondhand* ani trochę nie straciły na aktualności. Dziś w kontekście działań pokoleń artystów i artystek próbujących zabrać głos w dyskursywnej zmianie przełomu tysiącleci są bardzo żywe: „Przed rewolucją 1917 roku Aleksandr Grin napisał: «A przyszłość jakoś przestała być na swoim miejscu». Minęło sto lat i znowu przyszłość nie jest na swoim miejscu. Dostały nam się czasy używane, czasy *secondhand*”<sup>42</sup>.

„Euroremont zarówno przyczynia się do marginalizacji społecznej, jak i zachęca do etykietowania i stygmatyzacji wszelkiego odejścia od normy”<sup>43</sup>. Mimo że często poradzieckie przestrzenie i relikty popadają w ruinę albo zapomnienie, są dziś ważnymi polami eksperymentów w obszarze dialogu społecznego prowadzonego przez lu-



Żanna Kadyrowa, *Pomnik nowemu pomnikowi*, 2009.



dzi, którzy dorastali w okresie zimnej wojny. To wszak mikrokosmosy społeczeństwa poradzieckiego, które można jednak odnieść do zjawisk globalnych. Nasycone ideologią materialne pozostałości po epoce ZSRR paradoksalnie przypominają o tym, żeby nie wpaść w pułapkę przyjmowania wszelkich ideologii bezkrytycznie.

W 2014 roku film ukraińskiego reżysera Mirosława Ślaboszyckiego *Plemię* odbił się na świecie głośnym echem: został nominowany do Oscara jako najlepszy film zagraniczny, dostrzeżono go też na festiwalu w Cannes. Akcja rozgrywa się w szkole z internatem dla głuchoniemych, do której trafia nastolatek. By utrzymać się w szkolnym gangu, dość szybko zostaje zmuszony do handlu seksem i narkotykami. Główny bohater, Serhij, zaczyna kwestionować system przestępczych transakcji, w którym funkcjonują uczniowie i uczennice szkoły. Zakochuje się w dziewczynie, która ma być pierwszą ofiarą jego stręczycielskiej „kariery”.

Zamiast wymazywać kody symboliczne radzieckiego społeczeństwa, Ślaboszycki przejmując je jako swoje medium. Niebieska lamperia na białej ścianie, podobna do tej, którą Wowa Worotniow wystawił na *Ukraińskim ciecie*, jest tu swego rodzaju metonimią państwa. Ten relikw Związku Radzieckiego, wciąż obecny w publicznych przestrzeniach Ukrainy – od instytucji państwowych po klatki schodowe w blokach mieszkalnych – obrazuje urzędniczą obojętność. Być może dla niektórych Ukraińców i Ukrainek w burzliwym okresie transformacji lamperia jako jedyna pozostawała niezmienna. W *Plemieniu* kolor niebieski stanowi takie tło, które przez silny kontrast wydobywa wszelkie postacie alternatywnego, zakazanego i nielegalnego kapitału symbolicznego, wykorzystywanego przez uczniów w niemoralnych transakcjach.

Nagość w filmie Ślaboszyckiego (podobnie jak wątek płci w cyklach zdjęć Bieleusec) wyczuła publiczność na państwowe mechanizmy kontroli populacji. Obnażenie ludzi na tle ściany podczas aktu seksualnego sprawia, że ich uregulowane role obywateli opadają jak odzież. Biopolityka zawarta w urzędowym katalogu aprobowanych zachowań załamuje się w bójkach, manipulacjach i prowokacjach, w tej instynktownej walce o zabezpieczenie podstawowych potrzeb. Wyzysk, chciwość i pycha charakteryzują ten hobbesowski mikrokosmos interesu własnego, ukazany przez Ślaboszyckiego w murach szkoły. Natomiast biopolityce nieuregulowanych wymian między uczniami ton nadają „władze” gangu, co przypomina przemoc radzieckiego reżimu. Mimo że oficjalny znak podziału na prywatne i publiczne i dopuszczane przez te kategorie zachowania reprezentują ściany z urzędu pomalowane na białą i niebiesko, młodzi nie rezygnują z wprowadzenia własnej alternatywnej polityki. Jej konsekwencją są dehumanizujące transakcje i wzajemny wyzysk: na tle niebieskiej lamperii toczy się brutalna walka o władzę.

W tym mikrokosmosie oznaczającym nie tylko Ukrainę, lecz społeczeństwa poradzieckie w ogóle, lamperia jest również znakiem w języku przestrzeni, funkcjonującym obok innych języków. Wszystkie postacie mówią w ukraińskim języku migowym, ale w filmie nie ma napisów ani muzyki. Wypowiedzi podbijane są odgłosami z okolicy – ze szkoły, ulic wielkiego przemysłowego miasta oraz dużego parkingu dla tirów, gdzie członkowie bandy stręczą uczennice. Język migowy miesza się z wieloma innymi językami powstającymi pomiędzy bohaterami, zwłaszcza językiem ciała. Wszystkie sceny – często bardzo brutalne – są zrozumiałe nawet dla niezających ukraińskiego języka migowego. Neutralność czynnika językowego ma szczególne znaczenie wobec wydarzeń rozgrywających się równoległe do powstania filmu: rewolucji godności i wojny rosyjsko-ukraińskiej. Spontaniczne gesty są nawet ważniejsze niż te ustalone dla języka migowego. Na drodze naśladownictwa napędzają one fabułę i dialog w technicznym tańcu języków. Widzowie mogą wejść w ten mikrokosmos bez oczekiwań i uprzedzeń. Istotna jest tu ponadgraniczność i alegoryczność: ta szkoła dla głuchych w rzeczywistości mogłaby się znajdować gdziekolwiek.

Ślaboszycki przedstawia więc całą społeczność ludzi z bębnych. Zostali oni zepchnięci na margines społeczny, nikogo w zasadzie nie obchodzą. A to zjawisko znane we wszystkich kulturach. Społeczeństwo, które zaprzepaściło swoje wartości, zupełnie zapomniało o młodym pokoleniu. Gdzie są rodzice, wychowawcy, policja? Nie wiadomo, jak uczniowie trafili do tej placówki. Prawie nie widzimy przedstawicieli starszych pokoleń – świat dorosłych, którym rządzi brutalna hierarchiczność, reprezentują kierowcy tirów płacący za seks, nauczyciele całkowicie obojętni na los swoich wychowanków, akuszerka przeprowadzająca aborcję, którą obchodzą tylko pieniądze za zabieg, nie ból pacjentki. W filmie nie pojawia się w zasadzie ani jeden człowiek mogący dać uczniom pozytywny przykład. Nie ma żadnej moralnej postaci reprezentującej rządzącego prawa. A dzieci odtwarzają między sobą zimną, pragmatyczną przemoc zadawaną im przez dorosłych.

Młodzi bohaterowie filmu okazują się wyjątkowo twórczy i współczujący, mimo że granice ich wytrzymałości są ciągle przesuwane. Walka o zrozumienie siebie polega również na próbie zrozumienia innych. Biją się, ale nie chcą zabijać czy krzywdzić. Użyte środki filmowe wyobrażają radziecki czas i przestrzeń jako cykliczne i zamknięte, ale nie niemożliwe do przekroczenia. To chyba najpotężniejszy przekaz tego filmu – bo cykliczny czas i nieuregulowana przestrzeń stanowią bardzo plastyczny materiał do tworzenia historii na nowo. Młodzi nie poddają się autorytarnej spuściznie tak głęboko zakorzenionej w ich otoczeniu, ale ją dla siebie przejmują.

Młodsze pokolenia zwracają uwagę na motywy takie jak niebieska lamperia czy pomnik Lenina, radzieckie symbole przestrzeni publicznej, ponieważ są to materialne konstrukcje naładowane ideologią. Takie znaki służą do wizualnego wyróżniania miejsc, w których wybiórcze przeinaczanie hi-

storii spotyka się ze współczesnymi manipulacjami władzy przy wykorzystaniu uciążliwej biurokracji i przymusowego wymazywania pamięci. To tylko dwa motywy spośród wielu zapisanych w kodach takiego posługiwania się ciałem, by zdobyć najważniejszą przestrzeń, czyli plac; kodach powiązanych z wartościami i ideami zdarzeń przelomowych dla tego pokolenia – pomarańczowej rewolucji i rewolucji godności. Wartości te kłócą się z prawdziwymi i wyobrażonymi wojnami propagandowymi, militaryzacją społeczeństwa w kontekście konfliktu rosyjsko-ukraińskiego oraz politykami dotyczącymi upamiętnienia i „modernizacji” tego, co przecież kiedyś chwalono jako „najnowocześniejszą” infrastrukturę radziecką. Podobnie jak w rysunkach Rałko i Kachidze projekcja narodu i ideologii na ciało również stanowi alegorię. Zakwestionowany zostaje podział na prywatne i publiczne.

W mikrokosmosie szkoły u Słaboszpyckiego ostatecznie to pleć dyktuje transakcje prowadzone przy ścianie. Nic nie wiemy o życiu rodzinnym Ani, dziewczyny, w której zakochał się Serhij: seksualność jest dla niej zarówno drogą do emancypacji, jak i pułapką – aby przetrwać, Ania musi sprzedawać swoje ciało. Młodociani stręczyciele w zamian mogą jej zaoferować ochronę przed światem zewnętrznym, światem osób, które słyszą, ale głuchych nie dostrzegają.

Słaboszpycki za pomocą cielesności dubluje urzędowe regulacje granic, architektury i czasu. Próby renegotjowania tych utartych zasad przez młode pokolenie pokazują, że nie można ich wymazać, nie da się też od nich uciec. Pozostaje więc wymyślenie nowego języka. Kiedy Ania i Serhij zakochują się w sobie, ryzykują wyrzucenie z bandy, ale zyskują możliwość przetrwania na własnych zasadach – poprzez przekucie rywalizacji we współpracę. Jedne mechanizmy przetrwania, czyli użycie języka ciała do wymiany towarowej, zostają zastąpione innymi, przeciwnymi uprzedmiotowieniu i dehumanizacji ciała: empatią i współczuciem.

Miłość w *Plemieniu* nie jest jednak romantyczna. Brutalna scena aborcji w obskurnym mieszkaniu (na tle niebiesko-białej ściany) być może najbardziej dojmująco przypomina, że w postkomunistycznej rzeczywistości to najslabsi płacą państwu najwyższą cenę, a ich ciała stale przypominają im o tym, że regulacji podlega niemal wszystko, może z wyjątkiem życia i śmierci. Głuchota daje ciszę pozwalającą usłyszeć języki starszego pokolenia i wydobyć jego poważny problem z komunikacją, pogłębiający jeszcze międzypokoleniowe różnice. Nic jednak nie świadczy o tym, że młodzi zdobędą środki i okażą wolę odtworzenia społeczeństwa w jakiegokolwiek uznanej formie adekwatnej do obecnego stanu rzeczy. Przyszłość jest więc albo otwarta, albo nieobecna – jak w okresie rewolucji. Artyści i artystki natomiast tworzą własne ekonomie przetrwania, wytyczając swą przyszłość poprzez negocjacje wokół znaków i kodów w swoim pokoleniowym słowniku.

Przełożyła Aleksandra Paszkowska

\* Polskie wydanie książki Jessiki Zychowicz *SUPERFLUOUS WOMEN. Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First-Century Ukraine* (2020) w przekładzie Aleksandry Paszkowskiej ukaże się wiosną 2024 roku w serii „mówi muzeum” wydawnictwa Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

## Przypisy

- 1 Swietłana Aleksijewicz, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, przeł. Jerzy Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 16.
- 2 Negatywny stosunek do osób LGBTQ w Ukrainie pogłębił się w dekadzie po pomarańczowej rewolucji, zob. Tamara Martsenyuk, *Ukrainian Societal Attitudes towards the Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Communities*, [w:] *Gender, Politics, and Society in Ukraine*, red. Olena Hankivsky, Anastasiya Salnykova, University of Toronto Press, Toronto 2012.
- 3 Zob. Mikhail Minakov, *Development and Dystopia: Studies in Post-Soviet Ukraine and Eastern Europe*, red. Andreas Umland, Columbia University Ibidem Press, New York 2018.
- 4 Josh Cohen, *Ukraine's Got a Real Problem with Far-Right Violence (And No, RT Didn't Write This Headline)*, Atlantic Council, 20.06.2018, <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/ukrainealert/ukraine-s-got-a-real-problem-with-far-right-violence-and-no-rt-didn-t-write-this-headline>, dostęp: 10.01.2023.
- 5 Mikhail Minakov, *Development and Dystopia...*, dz. cyt.
- 6 Tamże. Wraz z przyjęciem Narodowej Strategii Praw Człowieka nastąpił pewien postęp, ale wprowadzenie stanu wojennego w 2022 roku postawiło przed nami nowe wyzwania.
- 7 Więcej na ten temat zob. Juliet Jacques, *Interview with Jessica Zychowicz and Maria Kulikovska: Reimagining Utopias: Art and Politics in 21st Century Ukraine*, Suite 212, <https://soundcloud.com/suite-212/reimagining-utopias-art-and-politics-in-21st-century-ukraine>, dostęp: 10.01.2023.
- 8 Swietłana Aleksijewicz, *O przegranej bitwie*, przeł. Jerzy Czech, *Gazeta.pl*, 12.12.2015, <https://wyborcza.pl/7,75410,19331307,swietlana-aleksijewicz-o-przegranej-bitwie-przeczytaj-wyklad.html>, dostęp: 10.01.2023.
- 9 Zob. strona internetowa VCRC: <http://vcrc.org.ua/>.
- 10 Tamże.
- 11 *Kyjiwsska knyżka / The Book of Kyiv*, red. Kateryna Miszczenko, Medusa, Kyjiw 2015.
- 12 Tamże.
- 13 Strona internetowa The School of Kyiv, <http://theschoolofkyiv.org/>, dostęp: 10.01.2023.
- 14 Zob. Yan Matusевич, *This Is Not a Biennale*, Medium.com, 17.11.2015, <https://medium.com/@yanmatusевич/this-is-not-a-biennale-63c20637646e#.abzudotdp>, dostęp: 10.01.2023. Dalsze losy kijowskiego biennale odzwierciedlają dramatyczną historię Ukrainy: w 2022 roku biennale nie odbyło się z powodu pełnoskalowej inwazji Rosji; edycja 2023 miała miejsce „na wygnaniu”, jako wspólny solidarnościowy projekt instytucji europejskich z Wiednia, Warszawy, Lublina, Antwerpii, a także Kijowa, Użhorodu i Iwano-Frankiwska (i będzie kontynuowana w Berlinie od lutego do czerwca 2024) [przyp. red.].
- 15 Zob. #SaveKyivModernism, *Aktywisty wstąpiłybyśia za architekturę spadok modernizmu w Kijewi*, „Art Ukraine”, 17.11.2017, <http://artukraine.com.ua/n/aktivisti-vstupilysia->

- za-arkhitekturniy-spadok-modernizmu-v-kiyevi/#.Wr-wnam-nOQ, dostęp: 10.01.2023.
- <sup>16</sup> Vasyl Cherepanyn, *What Is International?*, [w:] *Guidebook of the Kyiv International: Kyiv Biennial 2017*, red. Kateryna Mishchenko, Vasyl Cherepanyn, Medusa Books – Art Knyha, Kyiv 2017.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 19.
- <sup>18</sup> Raport ONZ *Humanitarianism in the Network Age*, red. Rahul Chandran, Andrew Thow, Daniel Gilman, Andrea Noyes, OCHA Policy and Studies Series, United Nations Publication, New York 2013, [https://www.unocha.org/sites/unocha/files/HINA\\_0.pdf](https://www.unocha.org/sites/unocha/files/HINA_0.pdf) [link nieaktywny]; <https://reliefweb.int/report/world/humanitarianism-network-age-including-world-humanitarian-data-and-trends-2012>.
- <sup>19</sup> Zob. Zachar Popowycz, *Nowi zawodnania stratehicznoho pozycionuwannia Ukrtelemekomu na rynku kompiuternoho związku*, „Problemy Nauky” 2004, nr 6, s. 40–47. Zob. też Freedom House, *Freedom on the Net 2017: Ukraine*, 2017, <https://freedomhouse.org/country/ukraine/freedom-net/2017>, dostęp: 10.01.2023.
- <sup>20</sup> Zob. Alisa Lozhkina, Alexander Roytburd, *Inventory of a Dictator*, Art Ukraine, 13.06.2014, <http://artukraine.com.ua/eng/a/inventory-of-a-dictator/#.VoGnkhN3Oo>, dostęp: 29.04.2023.
- <sup>21</sup> Zob. Kateryna Badianowa, *The Pitfall of Vagueness. A Commentary on the Codex of The Mezhyhirya Exhibition*, Obieg.pl, 6.03.2020, <https://obieg.pl/en/188-the-pitfall-of-vagueness-a-commentary-on-the-codex-of-the-mezhyhirya-exhibition>, dostęp: 29.04.2023.
- <sup>22</sup> To znaczy, że Wasyl Czerepanyn był redaktorem naczelnym ukraińskiego wydania polskiego czasopisma „Krytyka Polityczna” założonego przez Sławomira Sierakowskiego. Kurator Jerzy Onuch wspierał omawianą w poprzednim rozdziale grupę REP.
- <sup>23</sup> Vasyl Cherepanyn, *Declaration of the School of Kyiv: Kyiv Biennial*, Krytyka Polityczna & European Alternatives, 24.09.2015, <http://politicalcritique.org/cee/ukraine/2015/declaration-of-the-school-of-kyiv-kyiv-biennial-2015/>, dostęp: 10.01.2023.
- <sup>24</sup> Tamże.
- <sup>25</sup> Tamże.
- <sup>26</sup> Freedom House, *Freedom on the Net 2017*, dz. cyt.; Amnesty International, *Ukraine: The Authorities' Inaction Emboldens Rising Violence by the Far Right*, 16.05.2018, [www.amnesty.org/en/documents/eur50/8434/2018/en/](http://www.amnesty.org/en/documents/eur50/8434/2018/en/), dostęp: 10.01.2023; Human Rights Watch, *World Report 2018: Ukraine*, [www.hrw.org/world-report/2018/country-chapters/ukraine](http://www.hrw.org/world-report/2018/country-chapters/ukraine), dostęp: 10.01.2023.
- <sup>27</sup> Zob. Emily S. Channell-Justice, *Thinking through Positionality in Post-Socialist Politics: Researching Contemporary Social Movements in Ukraine*, „History and Anthropology” 2019, t. 30, nr 1, s. 47–66.
- <sup>28</sup> Nataliya Tchermarykh, „We Felt That the Country Was in the Stage of a Rough Cut...”: *Vernacular Documentation, Political Affects and the Ideological Functions of Catharsis in Ukraine*, „Visual Anthropology Review” 2022, t. 35, nr 2, s. 112. *Pływie kacza* to bardzo stara pieśń ludowa o żalobnym wydźwięku, śpiewana w podniosłych momentach. Śpiewana na Majdanie w 2013 roku, stanowiła swoisty rytuał zbiorowego przeżywania żaloby.
- <sup>29</sup> Alevtina Kakhidze, *W 2015 roku moi...*, Livejournal, 31.12.2015, <https://trueAlevtyna.livejournal.com/> [link nieaktywny].
- <sup>30</sup> Kakhidze w 2013 roku wzięła udział w moskiewskiej wystawie *Feministkij karandasz – II* [Feministyczny ołówek II] poświęconej tematyce feministycznej. Nadia Plungian, Victoria Lomasko, *Feminist Pencil II: An Exhibition of Women's Socially Engaged Graphic Art Catalogue*, Moscow, 23.10–6.11.2013, [http://issuu.com/feminifoteka/docs/fk2\\_en](http://issuu.com/feminifoteka/docs/fk2_en), dostęp: 10.01.2023.
- <sup>31</sup> Alevtina Kakhidze, *W 2015 roku moi...*, dz. cyt.
- <sup>32</sup> Tejże, *Prożyt' wojnu*, [w:] *Dombasski studiji. Hendemi doslidżennia*, red. Kateryna Miszczenko, Izolyatsia, Kyjiv 2015, s. 198, [https://ua.boell.org/sites/default/files/gender\\_publication\\_all.pdf](https://ua.boell.org/sites/default/files/gender_publication_all.pdf), dostęp: 10.01.2023.
- <sup>33</sup> Taż, [w:] *Where Curating Is: The Artist-as-Curator and the Curator-as-Artist in Ukraine from the 1980s to the 2010s*, przeł. VERBatsiya (Tanya Rodionova, Veronika Yadukha, Julia Didokha), red. Kateryna Nosko, Valeriya Luk'yanets, IST Publishing, Kharkiv 2017, s. 117.
- <sup>34</sup> Lada Nakonechna, [w:] *Where Curating Is...*, dz. cyt., s. 96.
- <sup>35</sup> Alevtina Kakhidze, *The Muzychi Expanded History Project / Private Residency Program*, [www.alevtinakakhidze.com/topic\\_07.html](http://www.alevtinakakhidze.com/topic_07.html), dostęp: 10.01.2023.
- <sup>36</sup> Włada Rałko, *Kyjivski szczodennyk*, Chervonechorne Galeria, Kyjiv 2016, s. 10.
- <sup>37</sup> Taras Szewczenko, \*\*\* [W niewoli liczę dnie i noce...], [w:] tegoż, *Kobziarz*, przeł. Petro Kupryś, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, s. 569.
- <sup>38</sup> Włada Rałko, *Kyjivski szczodennyk*, dz. cyt., s. 9.
- <sup>39</sup> Jurij Muszketyk, *Koleso. Kilka dumok z prywodu suchasnoho ukrajinskoho postawanhardu*, „Literaturna Ukrajina”, 27.10.1994, cyt. za: Andrew Wilson, *Ukraińcy*, przeł. Marek Urbański, Świat Książki, Warszawa 2002, s. 245.
- <sup>40</sup> Zob. Jan van Dijk, *The Network Society*, Sage Publications, London 2012.
- <sup>41</sup> Swietłana Aleksijewicz, *Czasy secondhand...*, dz. cyt., s. 16.
- <sup>42</sup> Tamże.
- <sup>43</sup> Anastasija Riabczuk, *Eurorenovation of the Soviet Soul*, [w:] *R.E.P.: Revolutionary Experimental Space: A History*, przeł. Larissa Babij, Mariana Matveichuk, Weronika Nowacka, Anastasiya Osipova, Olena Sheremet, red. Lada Nakonechna, The Green Box, Berlin 2015.