

SWIŁANA BIEDARIEWA (SVITLANA BIEDARIEVA), PRZEŁ. MAŁGORZATA SADOWSKA

Kyiv School of Economics (UA)

<https://orcid.org/0009-0006-8866-2675>

Dekolonizacja i wyzwolenie w sztuce ukraińskiej

Decolonization and Disentanglement in Ukrainian Art

Abstract

In this text focused on how postcolonial and decolonial processes are reflected in contemporary Ukrainian culture, art historian Svitlana Biedarieva examines methods of decolonizing Ukrainian cultural discourse through the lens of works by contemporary Ukrainian artists – specifically those addressing complex aspects of identity conflicts actualized by Russia's ongoing war of aggression against Ukraine. Each of the artworks analyzed here dismantles the notion of Ukraine's postcolonial entanglements through discussions of memory, language, and trauma. Further, Biedarieva attempts to establish a new theoretical framework in which to understand Ukraine's particular position on the world's geopolitical map, taking into account the fading impact of Russian colonialism on Ukrainian territory.

Keywords: Ukraine; decolonization; art

Abstrakt

Wiele prac stworzonych przez ukraińskich artystów w ciągu ostatnich ośmiu lat odzwierciedla kondycję postkolonialną i traumatyczne wspomnienia uwikłania Ukrainy i Rosji przed i przez cały XX wiek. Jednak odkąd rosyjskie bomby zaczęły spadać na ukraińskie miasta, zabijając cywilów, w tym dzieci, i niszcząc tysiące ukraińskich domów, a następnie wyewoluowały w pełnoskalową rosyjską inwazję (luty 2022 roku), zrozumienie tego postkolonialnego uwikłania zmieniło się, podobnie jak stosunek do dekolonialności w ukraińskiej kulturze. Sztuka jest jednym ze wskaźników takiego głębokiego impulsu wyzwolenczego.

Słowa kluczowe: Ukraina; dekolonizacja; sztuka

O autorce

Swiłana Biedarieva – historyczka sztuki, artystka i kuratorka. Uzyskała doktorat z historii sztuki w Courtauld Institute of Art na Uniwersytecie Londyńskim. Jest redaktorką książki *Contemporary Ukrainian and Baltic Art: Political and Social Perspectives, 1991–2021* (2021) oraz współredaktorką *At the Front Line. Ukrainian Art, 2013–2019* (2020). Była *visiting fellow* na Uniwersytecie Jerzego Waszyngtona; laureatka Prince Claus Seed Award za swoją pracę artystyczną. Publikowała teksty w czasopismach naukowych i pismach opinii, takich jak „October”, „ArtMargins Online”, „Space and Culture”, „post at MoMA”, „Revue Critique d'art”, „Financial Times”, „The Burlington Contemporary”, „Hyperallergic”, „The Art Newspaper”. Obecnie pracuje nad książkami o dekolonialności w kontekście Ukrainy (Palgrave Macmillan) oraz o sztuce i oporze (Routledge).

Dekolonialne wyzwolenie Ukrainy / samokolonizacja Rosji

Wiele prac stworzonych przez ukraińskich artystów w ciągu ostatnich ośmiu lat odzwierciedla doświadczenie postkolonialne i traumatyczne wspomnienia zniewolenia Ukrainy przez Rosję w całym XX wieku i wcześniejszych stuleciach¹. Jednak odkąd w lutym 2022 roku rosyjskie bomby zaczęły spadać na ukraińskie miasta, zabijając cywilów, w tym dzieci, i niszcząc domy tysięcy ludzi, rozumienie tego postkolonialnego uwikłania zmieniło się – podobnie jak stosunek do dekolonialności w ukraińskiej kulturze². Sztuka jest jednym ze wskaźników tego głębokiego impulsu wyzwolenczego.

Na wstępie chciałabym podkreślić, że pojęć „postkolonialność” i „dekolonialność” nie można stosować wymiennie w odniesieniu do wojny i historii relacji między Ukrainą a Rosją; odzwierciedlają one raczej dwa różne etapy uwalniania się ze zniewolenia. Podczas gdy pierwszy opisuje sytuację następującą bezpośrednio po doświadczeniu kolonialnym i walce antykolonialnej, biorąc na siebie wszystkie implikacje kolonializmu z zamiarem ich reinterpretacji, drugi mówi o ostatecznym procesie demontażu narracji kolonialnej. Badaczka dekolonialności Madina Tłostanowa zauważa chronologiczne i logiczne rozbieżności pomiędzy tymi dwoma podejściami:

Kondycja postkolonialna jest raczej obiektywną oczywistością, geopolityczną i geohistoryczną sytuacją, w której znajduje się wielu ludzi pochodzących z byłych kolonii. Postawa dekolonialna oznacza pójście o krok dalej, ponieważ obejmuje świadomy wybór sposobu interpretowania rzeczywistości i działania³.

Okrucieństwa anachronicznej rosyjskiej wojny doprowadziły Ukrainę do kulminacji etapu dekolonialnego, a dominująca niegdyś narracja o rosyjskiej kulturze „otulającej” kulturę ukraińską rozpadła się bezpowrotnie. W rzeczy samej wszelkie dalsze agresywne działania Rosji wobec Ukrainy będą tylko sprzyjały temu, co jest nieuniknioną zmianą.

Zupełnie inny proces obserwujemy w Rosji, gdzie trwające rzekome wyzwolenie Ukrainy wywołuje obsesję nie tylko na punkcie jej terytorium czy umysłów i dusz jej mieszkańców. W tej rosyjskiej pogoni za tym, co nieosiągalne, wojna stanowi znany przypadek „samokolonizacji”, w którym Rosja emocjonalnie związała się z kulturą i terytorium, do których nie ma prawa⁴. Ukraina stała się przedmiotem rosyjskiego pożądania, a Rosja, pragnąc okupować Ukrainę, w efekcie przekształciła się w niewidzialną kolonię Ukrainy. Obecnie to Rosja znajduje się jednocześnie na etapie kolonialnym i antykolonialnym, i nie osiągnęła jeszcze stanu postkolonialnego – niemożliwego do osiągnięcia bez usunięcia tyranii oraz decentralizacji władzy i instytucji. Ta społeczna i kulturowa rozbieżność między tymi dwoma krajami wydaje się ogromna i chociaż skutki dla Ukrainy są niezwykle bolesne, dla Rosji będą

SWITŁANA BIEDARIEWA
(SVITLANA BIEDARIEVA)

Dekolonizacja i wyzwolenie w sztuce ukraińskiej

one zabójcze, chyba że wewnętrzny opór doprowadzi kraj do bardziej zaawansowanego etapu postkolonialnego. Ukraińska determinacja wyraża się w najnowszych dziełach sztuki, które odzwierciedlają metamorfozę wspieraną przez dokonane w ciągu ostatnich ośmiu lat szybkie przejście od tego, co można interpretować jako stan postkolonialny, do dekolonialności. Co więcej, niektóre prace odnoszą się do tej postkolonialnej / dekolonialnej dynamiki poprzez język.

Zmniejszanie postkolonialnej dwuznaczności

Praca Antona Łapowa zytułowana *#bohater* [*#hero*] (2014–2020) to instalacja medialna, która gromadzi dane z internetu, aby zakwestionować logikę środowiska cyfrowego, które po 2014 roku dopuściło różne perspektywy polityczne, a jednocześnie utarło drogę prorosyjskiej propagandzie. Łapow stworzył generatywny system hipertekstualny, który konstruuje nieselektywną bazę danych utworzoną z portretów osób oznaczonych hasztagiem „bohater” w konkretnej zlokalizowanej sieci. Obrazy te są następnie łączone w jeden dynamiczny złożony portret, którego cechy zmieniają się wraz z dodawaniem nowych obrazów. Artysta chciał pokazać, jak nadmiar propagandy zniekształcił ocenę wybuchu rosyjskiej wojny w Ukrainie w 2014 roku, a także doprowadził do początkowej



Anton Łapow, *#hero*, 2014–2020, widok instalacji na wystawie [De]Re]Construction, Wrocław, 2016. Fot. Roman Huk.



Mykoła Ridnyj, Serhij Żadan, *Plamka ślepa [Blind Spot]*,
widok instalacji w Berlinie, 2014.

dezorientacji. Jego celem było również zakwestionowanie tego, czy kryteria „bohaterstwa” były nadal adekwatne w czasach głębokiej konfrontacji politycznej oraz ożywionej wojny informacyjnej. Praca ta jest przykładem postkolonialnej ambiwalencji, która zgodnie z interpretacją Homiego Bhabhy pojawia się, gdy ciemniejsza i ciemniejszy posiadają podobne cechy, a kultura dominująca zaraża swoją domenę kolonialną własną tożsamością kulturową⁵. Jak pokazała sytuacja po pełnoskalowej inwazji w 2022 roku, strategia Rosji opierała się na podobnym rodzaju ambiwalencji: wiązała się z nadzieją, że ukraińskie społeczeństwo tworzy podobny rodzaj nieselektywnego hipertextu, a rosyjska propaganda niechybnie doprowadzi do ukraińskiego poparcia dla rosyjskiej agresji na terytorium Ukrainy. Jak jednak potwierdza ukraiński opór przeciwko najeźdźcy, rzeczywistość medialna różni się od realnego stanu rzeczy. Szczera walka Ukraińców i sprzeciw wobec rosyjskiej wojny są świadectwem, że postkolonialna ambiwalencja nie jest charakterystyczna jedynie dla ukraińskiego społeczeństwa – i tym samym nie tylko oznacza koniec debaty na temat pojęcia ambiwalencji, ale także jest momentem narodzin kultury dekolonialnej.

Inną pracą, która odzwierciedla różne sposoby ostrzegania przemocy, jest *Plamka ślepa* (2014) autorstwa Mykoły Ridnyja. W tej serii zdjęć budynku we wschodniej Ukrainie, który został poważnie uszkodzony przez rosyjski ostrzał, owa „plamka ślepa” (a w rzeczywistości czarny kleks atramentu) przesłania znaczną część każdego obrazu. W niektórych pracach to, co zniszczone, pokryte jest tuszem, wskutek czego przestaje być widoczne. Pozwala więc dostrzec jedynie otaczający krajobraz, podczas gdy w innych miejscach gruz pozostaje widoczny, choć pozornie usunięty z otaczającego go kontekstu. W innej wersji projektu, zrealizowanej wspólnie z poetą Serhijem Żadanem na dużym banerze częściowo zakrywającym budynek w Berlinie, niewielki okrągły widok gruzu ze zniszczonego budynku w Ługańsku wydaje się unosić w powietrzu, oderwany od pola czerni. Ridnyj wizualnie odnosi się do stopniowej utraty widoczności przemocy i dobrowolnej społecznej ślepoty wobec traumatycznych wojennych wydarzeń. Z kolei Żadan używa słów, by odnieść się do tematu zniszczenia: przywołuje bombardowanie muzeum

w Doniecku i wskazuje, że dewastacja budynków oraz dziedzictwa kulturowego rzadko pozostaje w zbiorowej pamięci tych, którzy nie mieszkali w miejscu, w którym do niej doszło. Praca ta może być również odczytywana w bardziej ogólny sposób jako metafora niewidzialności zła jako stanu postkolonialnego – a dokładniej faktu, że peryferyjne terytoria wschodniej Ukrainy nie były uważane za najważniejsze, gdy w 2014 roku wybuchła tam wojna. W roku 2022 stało się jednak jasne, że unikanie tematu wojny na wschodzie w debacie publicznej nie rozwiązało problemu, tylko go pogłębiło. Istotnie, zbrodnie ukryte za ślepyimi punktami są teraz na widoku.

Artystka i pisarka Jewhenija Biełorusec w swoich codziennych relacjach z wojennego Kijowa, które zaczęła publikować 24 lutego 2022 roku, przedstawia ludzkie spojrzenie na okropności, w których miasto i jego okolice są pogrążone od początku rosyjskich ataków:

Wieczorem dowiedziałam się, że moja przyjaciółka została ewakuowana z małego miasteczka Irpień, położonego na północny zachód od Kijowa. Po drodze zgubiła psa, który przestraszył się wybuchów i uciekł w panice. Na własne oczy widziałam, jak kobiety z dziećmi były atakowane, gdy próbowały dostać się do autobusu ewakuacyjnego. Wtedy coś ciężkiego rozbiło się o ziemię niedaleko nich, być może bomba, i wszyscy w autobusie się przewrócili. Moja przyjaciółka powiedziała mi: „Chcę przeżyć, żeby móc opisać tę ewakuację w Hadze”... Niektórzy zostali zamordowani podczas ewakuacji. Jak



Łada Nakoneczna, *Wojna w Ukrainie*, 2015.

dotąd szacuje się, że było to sześć kobiet i dzieci, ale dokładna liczba ofiar i rannych jest wciąż weryfikowana⁶.

Ten fragment dziennika jest przykładem obserwacji i raportowania, w których nie ma „ślepych punktów”, nie ma ambiwalencji widzenia, ponieważ Ukraina i świat wyraźnie widzą rosyjskie zbrodnie wojenne, w tym zabijanie cywilów. Paradigmatyczna przestrzeń tożsamości kulturowej ciemniejszy została całkowicie wyeliminowana wśród Ukraińców, którzy byli świadkami niewyobrażalnej przemocy, zniszczenia i śmierci niesprawiedliwie prowadzonej na nich przez Rosję.

Uwalnianie języka

Użycie języka w kontekście rosyjskiej wojny przeciwko Ukrainie jest przedmiotem pracy Łady Nakonecznej *Wojna w Ukrainie [War in Ukraine]* z 2015 roku. Artystka stworzyła serię tekstów, w których bada, jak struktury językowe są uwarunkowane określonymi stanowiskami politycznymi i sposobami myślenia. Drobne szczegóły, takie jak kolejność słów lub użycie przyimków, mogą zmienić znaczenie frazy. W każdym przykładzie artystka wykorzystuje trzy powiązane struktury frazeologiczne, w których znaczenie zostało głęboko przekształcone, aby pokazać, jak klisze językowe odzwierciedlają leżące u ich podstaw paradygmaty – takie jak „wojna domowa na w Ukrainie”, „konflikt zbrojny na wschodzie Ukrainy” i „wojna rosyjsko-ukraińska”. Sposób, w jaki te frazy są konstruowane, jasno wskazuje punkty widzenia, z których są generowane: to, jak rozróżniają podmiot i przedmiot agresji oraz eksponują określone idee promowane przez rosyjską propagandę



Lija Dostlewa, Andrij Dostlew, *Wciąż jest mi przykro, gdy wyrzucam jedzenie – babcia opowiadała mi historie o Holodomorze*, 2018. Dzięki uprzejmości artystki.



Grupa Szybkiego Reagowania (Siergiej Bratkow i Borys Michajłow), *Trzyliterowe pudełko*, 1994.

dę lub zwyczajowo akceptowane przez ukraińskie środki masowego przekazu. Zwroty te nie są związane z konkretnym użyciem języka ukraińskiego lub rosyjskiego; to raczej składnia i słownictwo tworzą zamierzone znaczenie. Choć praca powstała w 2015 roku, pozostaje aktualna w 2022 roku poza ukraińską sferą medialną, ponieważ zarówno rosyjska propaganda, jak i zachodnie media często opisują wojnę jako „konflikt”, w efekcie umniejszając jej znaczenie i zamazując rzeczywistą sytuację.

Rozbieżność językowa w ramach ukraińskiej dwujęzyczności została zakwestionowana przez takie wczesne postsowieckie prace jak *Puszka z trzema literami* (1994), czyli instalację i performans grupy Fast Reaction. Artyści Serhij Bratkow i Borys Mychajłow stworzyli „puszkę Pandory” zawierającą trzy litery i, i oraz e, które podkreślają różnicę między językiem rosyjskim i ukraińskim, i wykorzystali ją do złożenia politycznego oświadczenia wypuklającego rozbieżność językową jako proces postkolonialny⁷. W pierwszych dwóch dekadach ukraińskiej niepodległości przyjęcie takiej binarnej opozycji było kluczem do procesu samoidentyfikacji Ukraińców. Trzy ukraińskie litery – wyraźne markery przynależności w czasie, gdy struktura państwa narodowego była wciąż niestabilna, a niepokój społeczny związany z postsocjalistycznym oporem kulturowym pozostawał widoczny – były ważne dla kształtowania ukraińskiej tożsamości. Praca powstała w okresie transformacji, kiedy postsowieckie przemiany zachęcały do używania języka ukraińskiego; powrót do niego uważany był za ważny element tożsamości kulturowej – pozostawiano jednak egzystencjalną przestrzeń dla używania języka rosyjskiego w różnych regionach Ukrainy.

W swoim performansie *Zmusz mnie do mówienia po ukraińsku* (2019) Taras Kamiennoj odniósł się do *Puszki z trzema literami*, badając, jak imperatyw używania ukraińskiego jako języka urzędowego może (ale nie musi) zostać włączony do sfery publicznej rosyjskojęzycznego Charkowa. Według słów artysty projekt został sprowokowany przez jednego z jego rosyjskich krewnych, który zastanawiał się, czy Kamiennoj jest zmuszany przez „nacionalistyczny” rząd do mówienia po ukraińsku. Aby zakwestionować ten kolonialny pogląd, artysta zaprezentował na ulicach Charkowa performans: podchodził do ludzi, niosąc transparent z prośbą o „zmuszenie” go do mówienia po ukraińsku. Następnie udokumentował odpowiedzi, od wyrażających



Żanna Kadyrowa, *Palianytsia*, 2022.

zaskoczenie do twierdzących – to znaczy takich, które mówiły, że byłoby dobrze, gdyby przeszedł na ukraiński jako oficjalny język państwowy; nie udało mu się jednak uzyskać imperatywu, którego szukał. Praca ta podważyła rosyjski pogląd na Ukrainę jako na miejsce podobne do autorytarnej Rosji, gdzie codzienne kwestie podlegają opresyjnej kontroli. Kamennoj podkreślił wolność wyboru i ekspresji, na której w dużej mierze opiera się ukraińska solidarność. Ta solidarność, wraz z pluralizmem, zdefiniowała ukraińską odporność podczas rewolucji na Majdanie w 2013 roku, a następnie podczas wojny z Rosją w Donbasie – czyniąc Ukrainę tak bardzo różną od sąsiedniego kraju, który ogłosił się spadkobiercą kolonialnego imperium.

Jak pokazują te projekty, konflikt polityczny może wynikać ze sposobu mówienia, a nie z używanego języka. Zrozumienie tego jest kluczową zasadą w ukraińskim procesie dekolonizacji. Jak napisał ukraiński historyk Jarosław Hrycak:

W artykule na temat walk wokół lotniska w Doniecku w 2014 roku korespondent „Los Angeles Times” Siergiej Łojko zauważył, że na lotnisku ukraińskie siły zbrojne używały wyłącznie rosyjskiego jako języka operacyjnego, a ukraińskiego nigdzie nie było słyhać. Najbardziej uderzyło go to, jak czysty, kulturalny i niemal literacki był ich rosyjski⁸.

Na podstawie tego przypadku Hrycak wnioskuje, że postkolonialny stan w Ukrainie – jeśli jest to rzeczywiście właściwy paradygmat do opisanego sytuacji – nie może być zredukowany do dominacji kulturowej poprzez język.

Kuratorka Kateryna Botanowa sugeruje, że języki i tożsamości zostały w Ukrainie uzbrojone i zinstrumentalizowane w ramach postsowieckiej neokapitalistycznej walki wyborczej. Wysiłki publicznych protestów związanych z wyborami w 2004 i 2013 roku podważyły rosyjskie starania na rzecz wykorzystania języka jako wyznacznika tożsamości w Ukrainie, podkreślając zamiast tego złożoność przeszłości i solidarność wykraczającą poza lingwistykę jako cechy charakterystyczne politycznego narodu

ukraińskiego. Zbiorowa walka z brutalną i brudną wojną Rosji w Ukrainie tylko zwiększa to poczucie solidarności. Usuając możliwość użycia języka w dyskursie kolonialnym, staje się on kolejnym narzędziem dekolonizacji. Cytując jednego z ukraińskich artystów, Botanowa stwierdza: „język rosyjski będzie naszym trofeum wojennym”⁹.

Wyzwalanie pamięci

Zwracając się ku traumatycznej przeszłości, seria kolaży Andrija Dostlewa i Lii Dostlewej *Wciąż jest mi przykro, gdy wyrzucam jedzenie – Babcia opowiadała mi historie o Wielkim Głodzie* (2018) jest refleksją na temat klęski głodu z lat 1932–1933, wywołanej przez stalinowskie represje wobec ukraińskich chłopów. Jeden z najbardziej traumatycznych momentów w dwudziestowiecznej historii Ukrainy jest reinterpretowany przez artystów jako subtelne odbitki zepsutej żywności na papierze. Dziś praca ta boleśnie rezonuje z obecną sytuacją w Mariupolu, gdzie z powodu blokady brakuje jedzenia, a ludzie umierają nie tylko z powodu ostrzału, ale także z głodu¹⁰. Jest to nowa forma ludobójstwa rozwijająca się w Ukrainie dziewięćdziesiąt lat po stalinowskim głodzie, gdy Rosja chce odtworzyć swoje kolonialne zamiary we współczesnych warunkach. W pracy Dostlewa i Dostlewej obrazy generowane przez wyrzuconą żywność zestawione są z obrazami anonimowych pejzaży, które przywołują trwałość. Ludobójstwo poprzez głód nie wpływa na krajobraz – w przeciwieństwie do ludobójstwa spowodowanego rosyjskimi bombardowaniami w Mariupolu. Śmierć spowodowana ostrzałem zostaje w nim osadzona i pozostawia trwały ślad. Jak ujęła to badaczka sztuki Kateryna Jakowlenko, mówiąc poetycko o zniszczeniach wojennych i ciągłych eksplozjach na niebie nad Ukrainą, „24 lutego skradziono nam piękno wschodu słońca”¹¹.

W subtelnym dialogu z tematem głodu nowa praca Żanny Kadyrowej *Palianytsia* (2022) odwraca wizję jedzenia jako źródła życia podjętą przez Andrija Dostlewa i Liję Dostlewą, a w szczególności chleba jako znaku gościnności, zamieniając ten ostatni w środek oporu. *Palianytsia* opisuje rodzaj ukraińskiego chleba, który podobno wykorzystywany był do demaskowania podejrzanych rosyjskich sabotażystów, którzy nie są w stanie poprawnie wymówić tego słowa. Co więcej, ze względu na pewne różnice w fonetyce ukraińskiej i rosyjskiej jednojęzycznym użytkownikom języka rosyjskiego trudno było przeliterować to słowo w jego zwyczajowej formie. W zachodniej Ukrainie, gdzie artystka znalazła się po wybuchu wojny, Kadyrowa nakryła do stołu, zastępując chleb pokrojonymi w plastry rzeczynymi kamieniami – tak samo nie do ugryzienia i niejadalnymi, jak ukraińska fonetyka i terytorium są dla Rosjan. Projekt ten prezentuje ostateczny dekolonialny gest odwrócenia tematu głodu: obrócenia go przeciwko wrogowi, który przybył, by zabijać. Tym samym oznacza zerwanie z historyczną traumą, reinterpretując jedzenie jako narzędzie oporu.

Wyjście ze stanu dekolonialnego

Prace takie jak te autorstwa Ridnyja, Zadana, Nakołecznej czy Łapowa, które wykorzystują ambiwalencję lub

hybrydyczność względnych pozycji kolonizatora i skolonizowanego jako siłę napędową, przesunęły środek ciężkości z wewnętrznego na zewnętrzny, odkąd w lutym 2022 roku rozpoczęła się pełnoskalowa inwazja Rosji na Ukrainę, a Ukraińcy całkowicie zerwali z rosyjską sferą kulturową. Wszystkie kontrowersje i różnorodność stanowisk, o których mówią artyści, zostały natychmiast i na zawsze wymazane przez atak Rosji. Dwuznaczność zniknęła, podobnie jak postkolonialna walka Ukrainy. Dla Ukrainy ta nieludzka wojna, jakkolwiek bolesna i niewiarygodnie destrukcyjna, oznacza nie tylko uwolnienie kraju z postkolonialnych uwikłań, lecz także jego ostateczne wejście w etap dekolonialny. Po 2014 roku zarówno postsocjalistyczne, jak i postkolonialne warunki stopniowo wyparowały z terytorium Ukrainy, a bezinteresowny i surowy opór narodu ukraińskiego przeciwko rosyjskim najeźdźcom pokazał, że wszelkie inne uwikłania również zniknęły.

W szczególnym dekolonialnym przypadku Ukrainy Rosja nie jest już obecna jako polityczny lub kulturowy czynnik wpływu. Wśród Ukraińców dostrzec można coś więcej niż ogólny brak zainteresowania Rosją i jej terytorium; w rzeczywistości istnieje świadoma zbiorowa postawa dystansowania się, aby uniknąć uwikłania. Musimy jeszcze wymyślić nowe ramy interpretacji i opisu stanu dekolonialnego, w którym się znajdujemy, ponieważ wykracza on poza jakikolwiek istniejący postkolonialny lub dekolonialny paradygmat. W przypadku Rosji – jednocześnie kolonialnej i antykolonialnej – samokolonizacja poprzez pożądanie i przywiązanie do Ukrainy utrzymuje ją w anachronicznym trybie poklatkowym, hamuje jej postęp oraz prowadzi do jej rozpadu i ostatecznej ruiny. W międzyczasie dekolonialny proces wyzwolenia w Ukrainie przebiega w bezprecedensowym tempie – pomimo wojennych płomieni i utraty dziedzictwa.

Przełożyła Małgorzata Sadowska

* Tekst ukazał się pierwotnie 2 czerwca 2022 roku po angielsku jako *Decolonization and Disentanglement in Ukrainian Art* na stronie Post MoMA. Autorce i redakcji dziękujemy za zgodę na tłumaczenie i publikację.

Przypisy

- ¹ Wylizanie ostatnich wydarzeń rozpoczęło się w 2013 roku wraz z rewolucją na Majdanie i kontynuowane było w 2014 roku wraz z nielegalną aneksją Krymu przez Rosję i rosyjską okupacją Donbasu.
- ² Chociaż zwyczajowo można by uznać, że w kulturze ukraińskiej obecne zmiany w interpretacji bieżących traumatycznych wydarzeń przejawiają się w optyce dekolonialnej, jeśli spojrzeć na dychotomię postkolonializmu / dekolonializmu z paradygmatycznego, a nie chronologicznego punktu widzenia, staje się oczywiste, że żaden z nich nie stanowi odpowiedniej ramy teoretycznej w przypadku Ukrainy. Podczas gdy teoria postkolonialna odnosi się w przeważającej mierze do zachodniej władzy w dyskursie nowoczesności z perspektywą byłych kolonii, biorąc pod uwagę trwające wpływy

Zachodu na tych terytoriach, podejście dekolonialne opiera się na rozwoju równoległej struktury władzy jako niezależnej alternatywy dla niegdyś dominujących narracji, i koncentruje się głównie na Ameryce Łacińskiej. Jednak Ukraina i inne kraje postsocjalistyczne nie odpowiadają w pełni żadnemu z tych podejść, stanowiąc w pewnym momencie historii część socjalistycznej przestrzeni na peryferiach zachodnich dyskursów o nowoczesności. Literaturoznawca Witalij Czernecki postuluje, że „postkolonializm jest zakorzeniony w kulturowych i społecznych realiach Trzeciego Świata, a «postkomunizm» [lub postsocjalizm] stosowany był, przynajmniej w naukach społecznych, jako specyficzna cecha Drugiego Świata” (Vitaly Chernetsky, *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, McGill-Queen’s University Press, Montreal–Kingston–London–Ithaca 2007, s. 12). W tym samym czasie Madina Tłostanowa wykonała wiele pracy, aby zastosować podejście postkolonialne i dekolonialne do tak zwanego Drugiego Świata, ale twierdzą, że nadal trzeba znaleźć specyficzne podejście do Ukrainy, ponieważ sytuacja kolonialna przed i w czasie socjalizmu znacznie różniła się od znanych przykładów, które są zwykle przedmiotem badań zarówno postkolonialnych, jak i dekolonialnych.

- ³ Madina Tłostanowa, *Postkolonialna kondycja, dekolonialna opcja i postsocjalistyczna interwencja* w tym numerze „Kontekstów”.
- ⁴ Aby zdefiniować samokolonizację, krytyk literacki Aleksander Kiosew mówi o „hegemonii bez dominacji”, to znaczy sytuacji, gdy kraj dobrowolnie poddaje się symbolicznej władzy kulturowej innego państwa, bez faktycznej inwazji i kolonizacji. Jak pokazują ostatnie wydarzenia, Ukraina przyjęła dominującą rolę w rosyjskiej wyobraźni politycznej, a machina propagandowa wielokrotnie sugerowała egzystencjalne zagrożenie, jakie Ukraina stanowi dla Rosji – i obsesję Rosji na punkcie Ukrainy. Pełniejszą definicję „samokolonizacji” można znaleźć w tekście Aleksandra Kiosewa *The Self-Colonizing Metaphor*, [w:] *Atlas of Transformation*, JRP/Ringier, Zürich 2010, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>, dostęp 11.12.2023.
- ⁵ Homi Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, nr 28, numer specjalny „Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis”, s. 125–133, <https://doi.org/10.2307/778467>.
- ⁶ Jewhenija Bielorusceć, *Kyiv: The War Diary of Yevgenia Belorusetz*, <https://isolarii.com/kyiv>, dostęp 11.12.2023.
- ⁷ Litery і, і oraz є (a także r) istnieją w alfabecie ukraińskim, ale nie w rosyjskim.
- ⁸ Jarosław Hrycak, *The Postcolonial Is Not Enough*, „Slavic Review” 2015, t. 74, nr 4, s. 737, <https://doi.org/10.5612/slavicreview.74.4.732>.
- ⁹ Kateryna Botanowa, *Sprache und Krieg: ‘Russisch ist eine Trophäe, die wir behalten’*, „Der Tagesspiegel”, 18 marca 2022, <https://plus.tagesspiegel.de/kultur/sprache-und-krieg-russisch-ist-eine-trophae-die-wir-behalten-426958.html>, dostęp 11.12.2023.
- ¹⁰ Valerie Hopkins, Ben Hubbard, Gina Kolata, *How Russia Is Using Ukrainians’ Hunger as a Weapon of War*, „New York Times”, 29 marca 2022, www.nytimes.com/2022/03/29/world/europe/mariupol-ukraine-russia-war-food-water.html, dostęp 11.12.2023.
- ¹¹ Kateryna Jakowlenko, *Krajobraz, dekolonialność i ukraiński opór* w tym numerze „Kontekstów”.