

## Do czego doprowadza artystę ukraińska awangarda?

Jest kilka odpowiedzi na tytułowe pytanie. Pierwsza jest prosta, brutalna, lecz ma charakter polityczny i tkwi poza granicami samej sztuki: awangarda prowadzi do fizycznej śmierci, której symbolem jest eksterminacja pokolenia lat dwudziestych zwanego „rozstrzelanym odrodzeniem”. Druga odpowiedź jest nieco bardziej skomplikowana: awangarda prowadzi do poszukiwań, których efektem jest całkowita literacka negacja, prześmiewczość i – na Bachtinowski wzór – karnawalizacja świata, stojącego u schyłku chwiejącego się na glinianych nogach sowieckiego imperium połowy lat osiemdziesiątych. Trzecia odpowiedź nieco rozczarowuje, bo okazuje się, że artysta – tym razem malarz – zamiast awangardyzować powraca w 2001 roku do tradycji dziewiętnastowiecznych malunków. Takie wizerunki awangardyzacji, za każdym razem zaniechanej lub zbłąznowanej, oraz zupełnie współczesnej antyawangardy chcę pokrótce opisać jako „ruch wsteczny” w ukraińskiej kulturze. Wydawać by się mogło, że ponowoczesność będzie zdążyła w stronę fragmentaryczności, chaosu, równoprawnej lokalności – tymczasem wraca do hieratyczności, monumentalizmu i odnawiania tożsamości narodowej poprzez nawiązania do maskulinistycznie pojmowanej historii.

### Zakneblowana awangarda – awangarda rozstrzelana

XX wiek nauczył nas ze szczególną bezwzględnością prawdy, że żadna ze sztuk nie jest odrębną autonomiczną dziedziną, a artysta – niezależnym od kontekstu twórcą. Obojętnie, z jakim przekonaniem twórcy deklaruwaliby wolność i zawierzenie wyłącznie sztuce i jej wartościom („sztuka dla sztuki”), polityka i historia wcześniej czy później wdzierały się w ich

życie. Na Ukrainie zdarzyło się podobnie: o ile I wojna światowa w niewielkiej mierze wpłynęła na życie artystyczne, to już wojna domowa końca pierwszej dekady i początku lat dwudziestych oraz powstanie Ukraińskiej Sowieckiej Republiki Socjalistycznej w Kraju Rad miały nieuchronny wpływ na los każdego artysty. Wymyślona przez Stalina polityka korienizacji dawała nadzieję na uzyskanie jedności terytorialno-tożsamościowej każdej z republik – od Azji Środkowej po najdalej na zachód wysunięte części imperium. Początkowo mogło się wydawać, że korienizacja stanowi pozytywną odpowiedź bolszewików na aspiracje narodowościowe poszczególnych narodów i doprowadzi do przeszczerpienia komunizmu nawet tam, gdzie był on niechętnie widziany. Ukraina, najludniejsza w 1922 roku spośród republik poza samą Rosją, uzyskała już na samym początku, w 1923 roku, szczególne przywileje wprowadzane dekretemi o ukrajinizacji. Łazar Kaganowicz, a za nim komisarz ludowy do spraw oświaty Mykoła Skrypnyk, szczególnie przestrzegali konsekwentnego wprowadzania języka ukraińskiego w szkolnictwie, administracji i polityce informacyjnej. Ukrajinizacja z kolei widziana zza polskiej granicy stała się jeszcze bardziej obiecującą alternatywą: to dlatego niektórzy Ukraińcy z II RP czy szerzej rozumianej diaspory postanowili powrócić do kraju i uczestniczyć w budowie nowej Republiki.

Przesiedleńców zapewne utwierdzały w tych decyzjach relacje dziennikarzy i pisarzy, których Lenin słusznie określił mianem „pożytecznych idiotów”, a Trocki nazywał „poputczykami”, czyli towarzyszami podróży. Ich pierwowzorem jest do dziś reporter John Reed, autor książki *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem*, pierwszego zachodniego świadectwa rewolucyjnych zmian w Rosji. Reed wprawdzie nie znał rosyjskiego, jednak z zapałem komunisty u progu lat dwudziestych XX wieku popularyzował idee bolszewickie. Po śmierci na tyfus w 1920 roku spoczął pod murem kremlowskim chyba jako jedyny Amerykanin. Bardziej znany od Reeda stał się Walter Duranty, korespondent „New York Timesa”, który za swoje kłamliwe relacje z głodującej i represjonowanej Ukrainy otrzymał Nagrodę Pulitzera<sup>1</sup>. W Polsce także mieliśmy własnych pożytecznych idiotów, o czym świadczy choćby pełen naiwnej wiary wywiad ze Stalinem na łamach warszawskich „Wiadomości Literackich” czy przeprowadzona

<sup>1</sup> Zob. D. Tołczyk, *Gulag w oczach Zachodu*, Warszawa 2009, s. 65 i nast. Nie była to ani „zaraza” krótkotrwała, ani geograficznie ograniczona – świadczy o tym choćby praca Tony’ego Judta *Historia niedokończona. Francuscy intelektualiści 1944–1956*, tłum. P. Marczewski, Warszawa 2012.

w 1933 roku przez ten sam periodyk ankieta *Pisarze polscy a Rosja sowiecka*, w której około 20 czołowych intelektualistów i bywalców salonów międzywojennych rozplywa się w zachwycie nad komunistycznym państwem i projektem nowego człowieka. Julian Tuwim, Zofia Nałkowska, Paweł Hulka-Laskowski, by wymienić tylko kilka nazwisk, zachwycają się sowieckim eksperymentem, porównując atmosferę panującą w Rosji do „klasztoru o najsurowszej regule” i pokpiwając: „Utarło się głupie przekonanie, że pisarzom sowieckim każe się pisać na aktualne tematy, że literatura stała się powolnym narzędziem w rękach p. Stalina, który zamawia powieść lub poemat jak traktor”<sup>2</sup>. Zapewne zdziwiłyby się Tuwim, jak blisko był prawdy, wypowiadając te słowa.

Ukraińscy intelektualiści w latach dwudziestych mieli dostęp do dwóch źródeł dostępnych poza granicami sowieckiej Ukrainy: materiałów dziennikarskich oraz relacji ustnych. Dziś mamy do dyspozycji także informacje o stanie wiedzy przedstawicieli dyplomacji, którzy przesyłali depesze do swoich rządów, zwłaszcza w najtrudniejszym okresie Wielkiego Głodu na Ukrainie<sup>3</sup>, oraz dokumentację fingowanych śledztw<sup>4</sup>. Ukraińcy mogli w 1933 roku czytać doniesienia w ukraińskojęzycznych czasopiśmie (najbardziej powszechne były „Diło”, „Nowe Seło”, „Nowyj Czas” czy „Ukrajńska Nywa”), w których publikowano listy, ale także relacje zaczerpnięte z innych gazet. Jednak początek lat trzydziestych XX wieku to moment dla większości emigrujących zbyt późny – albo wyjechali w połowie dekady i zostali już aresztowani, albo za chwilę zostaną objęci represjami, najczęściej pod zarzutem zagranicznego szpiegostwa. Najbardziej chyba tragicznym przypadkiem jest los lwowskiej rodziny Kruszel-

<sup>2</sup> Całość ankiety została opublikowana w kolejnych czterech numerach: „Wiadomości Literackie” 1933, nr 38, 39, 44, 49. Zob. też: A. Korniejenko, *Ukraiński modernizm*, Kraków 1998, s. 165–171; M. Szpakowska, „Wiadomości Literackie” *prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012, s. 181 i nast. (nt. podróży A. Słonimskiego do ZSRS) oraz s. 183–184 (nt. patiomkinowskiego wydania „Litieraturnoj Gaziety”). O przedwojennych złudzeniach polskiej inteligencji co do komunizmu pisze obszerniej w pierwszej części swojej książki M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2008.

<sup>3</sup> Zob.: Cz. Rajca, *Głód na Ukrainie*, Lublin–Toronto 2005, s. 109 i nast.; R. Kuśnierz, *Ukraina w latach kolektywizacji i Wielkiego Głodu*, Toruń 2012, s. 203–236. Dziś istnieje dość obfita literatura na ten temat w kilku językach, więc te pozycje podaję jako najłatwiej w Polsce dostępne.

<sup>4</sup> Dokumentacja dostępna jest w Internecie, mniej lub bardziej fragmentaryczna. Z drukowanych pozycji należy odwołać się do wydawnictwa Smoloskypu: *Archiw rozstrilanoho widowżennia. Materiały archiwno-śledczych spraw ukrajńskich pysmennykiw 1920–1930-ch rokiw*, red. L. i O. Uszkałow, Kyjiw 2010, t. 1. W pierwszym, dostępnym mi tomie przedrukowano dokumentację śledztw siedmiu ukraińskich pisarzy rozstrzelanego pokolenia.

nyckich, która postanowiła wyjechać na sowiecką Ukrainę bardzo późno, w lipcu 1932 roku – żaden z jej członków nie przeżył<sup>5</sup>. Można zrozumieć motywacje rodziny nastawionej sceptycznie do porządków panujących w II RP i zza granicy obserwującej odrodzenie kulturalne na Ukrainie lat dwudziestych, zwłaszcza że zarówno ojciec, Antin, jak i jego dwóch synów, Iwan i Taras, pasjonowali się literaturą i sztuką – byli działaczami kulturalnymi, artystami, pisarzami. Zapewne wszyscy widzieli w wyobraźni Wielką Ukrainę zamiast sterroryzowanej Ukrainy bolszewickiej.

Ta korzystna dla ukraińskiej kultury dekada lat dwudziestych XX wieku zaowocowała erupcją nieskrępowanej twórczości i pojawieniem się masy utalentowanych artystów urodzonych najczęściej w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. Muzyczny symbolizm Pawła Tyczyny (zwany „klarnetyzmem”<sup>6</sup>) czy querofuturyzm Mychajły Semenki, monumentalistyczna szkoła neobizantynistyczna Mychajły Bojczuka (bojczukizm<sup>7</sup>) bądź usytuowany na przeciwnym koncepcyjnie biegunie abstrakcyjny ekspresjonizm Wiktora Palmowa, teatr eksperymentalny Łesia Kurbasa i dramaty Mykoły Kulisza, wreszcie muzyka Borysa Latoszyńskiego – wszystkie te zjawiska w kulturze ukraińskiej wybuchły równocześnie w latach dwudziestych XX wieku. Jeśli dodać do tego jeszcze toczącą się w drugiej połowie tej dekady dyskusję wokół roli i zadań literatury i teatru wywołaną pamfletami Mykoły Chwyłowego (*Precz od Moskwy!*)<sup>8</sup>, być może największą i najważniejszą spośród tych, które odbyły się na Ukrainie do dzisiaj, to otrzymany obraz głębokich przemian, mających w obrębie sztuki różnymi artystycznymi szlakami prowadzić do modernizacji kultury ukraińskiej. Trudno jest dopisywać do zrealizowanej historii kultury jej alternatywną wersję, ale warto sobie zadać pytanie, jak wyglądałaby ukraińska literatura czy sztuka, gdyby nie stalinowskie czystki i eks-

<sup>5</sup> Najgorętszym zwolennikiem wyjazdu całej rodziny był senior rodu Antin Kruszelnycy, mąż Mariji, ojciec Wołodomyry i czterech synów: Tarasa, Iwana, Ostapa i Bohdana, z których dwóch na emigrację udało się wraz z żonami. Historię rodziny we wspomnieniach *Rubały lis* (Lwów 2001) opowiada wnuczka Antona, Łarysa, która cudem powróciła z ZSRS dzięki staraniom żon Józefa Piłsudskiego i Maksyma Gorkiego, aby po II wojnie powrócić z matką i babką do Lwowa. O ile motywacje, które kierowały emigracją całej rodziny w 1932 roku, wyjaśnia dość wiarygodnie (prześladowania i restrykcje ze strony polskich władz), o tyle własny powrót do „sowieckiego raj” nie jest we wspomnieniach Łarysy Kruszelnycy jakoś racjonalnie uargumentowany.

<sup>6</sup> J. Ławrinenko, *Na szlachach klarnetyzmu*, *Suczasnist’* 1977 (odbitka z czasopisma „Suczasnist’” 1977, nr 7–8).

<sup>7</sup> M. Bojczuk, *Albom-katalog zbereżenych tworiv*, red. T. Łozynskij, wstęp J. Krawczenko, Kyjiw 2010.

<sup>8</sup> Zob. M. Chwyłowyj, *Twory w dwoch tomach*, Kyjiw 1991, t. 2, s. 390 i nast. (pamflety).

terminacja tego pokolenia. Pojedyncze ocalenia, jak w wypadku Tyczyny lub Latoszyńskiego<sup>9</sup>, niewiele zmieniły – artyści porzucali awangardowe ścieżki i dalej wędrowali już wyznaczoną przez partię socrealistyczną drogą. Awangarda umarła wraz z całym artystycznym pokoleniem.

Emigracyjny krytyk Jurij Ławrinenko, który uciekł z socjalistycznej ojczyzny do USA w czasie II wojny światowej, trafnie określił ten tragizm jako sytuację pograniczną<sup>10</sup>, gdy polemizował z Czesławem Miłoszem po publikacji *Zniewolonego umysłu*: po wojnie każdy polski pisarz był wprawdzie indoktrynowany i knebłowany, łykał pigułki Murti-Binga, najczęściej zapijając się w rozpaczę wódką, pamiętać jednak trzeba, że dekadę wcześniej jego ukraiński kolega po fachu szybko tracił życie na podstawie sfabrykowanych dowodów – argumentował Ławrinenko. W obu przypadkach artysta prowadzi walkę na dwóch frontach: zewnętrznym i wewnętrznym. Przegrana na którymkolwiek z nich oznacza albo utratę wolności, albo autocenzurę. Ławrinenko był na początku lat trzydziestych w Charkowie świadkiem i publicznych rozpraw sądowych, na które sprzedawano publiczności bilety, i samobójstw Chwyłowego czy komisarza ludowego Skrypnyka, i masowych zniknięć całych rodzin, jak w przypadku Bojczuka i jego żony – malarki Zofii Nalepińskiej-Bojczuk, Polki z pochodzenia. Toteż wzorem Miłosa zdiagnozował strategie zachowań artystów w sytuacji pogranicznej: o Tyczynie mówił, że poeta założył maskę, która w końcu przyrosła mu do twarzy. Ta metafora oznaczała, że z fenomenalnego poety, który bezbłędnie operował frazą muzyczną wiersza i budował niezapomniane obrazy poetyckie *Słonecznych klarnetów*, zmienił się w mechanicznego rymokletę, piszącego propagandowe wiersze pod hasłem *Partia prowadzi*<sup>11</sup>. Śmierć, tym razem fizyczna, została w przypadku prozajka i pamflecisty Chwyłowego spuentowana przez Ławrinenkę smutną konstatacją: „Śmierć przezwyjężona śmiercią” – strzał w głowę zamiast upokarzającego procesu i zniszczenia. Pozostałe dwie „strategie ku ocaleniu” nie brzmią w ustach Ławrinenki bardziej optymistycznie: „droga na Golgotę”, jako sytuacja zrezygnowanego wyczekiwania na to, co przy-

<sup>9</sup> Można powiedzieć, że dzięki ocaleniu Latoszyńskiego narodził się tej miary talent, co kompozytor Walentyn Sylwestrow, który był jednym z jego uczniów.

<sup>10</sup> J. Ławrinenko, *Literatura sytuacji pogranicznych*, tłum. i komentarz G. Herling-Grudziński, „Kultura” 1959, nr 3/137.

<sup>11</sup> To tytuł jednego z wierszy Tyczyny (*Partia wede*) z tomiku *Rewolucja ide...*, Kyjiw 1987, s. 78–79.

niesie los, jak to się stało w przypadku dramatopisarza Kulisza, i najbardziej szalona strategia pisarza i poety Todosia Ośmaczki, który zamknął się w *psychużce*: „Słabość jako ostatnia ucieczka”. Ośmaczka jako jedyny uratował się i w czasie II wojny światowej przez Lwów przedarł się na zachód. Wcześniej jednak symulowana choroba przemieniła się w mamię prześladowczą, która koniec końców i jego zabiła<sup>12</sup>. Tymi sposobami ukraińska awangarda straciła wszystkich swoich bohaterów: jednym polityka zamknęła usta, innych rozstrzelała.

## Awangardyzacja błazeńska – epigoni awangardy

Opowiedziane do tej pory historie były ledwo zarysowane w świadomości pokolenia lat sześćdziesiątych, a więc w świadomości ludzi, którzy – jako dzieci swoich zniszczonych ojców – wymogli w latach pięćdziesiątych ich rehabilitację<sup>13</sup>. Nie zmieniło to faktu, że w oficjalnym obiegu nie było tekstów poprzedniej generacji, nie oddziaływały one więc na nowe pokolenie „uduszonych”, bo i oni wkrótce mieli trafić do łagrów jako tania siła robocza i – jak błędnie przez lata sądzili aparaczczyki – ekonomiczna podpora imperium<sup>14</sup>. Pokoleniowa logika uporządkowań literackich w dwudziestowiecznej literaturze ukraińskiej narzucała się niejako sama – najpierw poprzez pamięć rozstrzelanych, następnie poprzez pamięć więzionych dysydentów lat sześćdziesiątych. Co mogło zrobić kolejne pokolenie? Chronologicznie byli kolejnymi dziećmi, tym razem „uduszonych”, historycznie – pierwszym pokoleniem, które usłyszało o reformach i pierestrojce. Jak płynne są te podziały, pokazują dwa fakty: gdy Gorbaczow ogłasza zmiany, we wrześniu 1985 roku w karcerze łagrowym na Solówkach umiera pierwszy dysydent Ukrainy Wasyl Stus, ikona pokolenia lat

<sup>12</sup> O lwowskim etapie ucieczki Ośmaczki w czasie II wojny światowej pisze Ostap Tarnawski, *Literaturnyj Lwiv 1939–1944*, Lwiv 1995 (polski przekład: *Literacki Lwów 1939–1944*, tłum. A. Chraniuk, wstęp i oprac. B. Bakuła, Poznań 2004); o amerykańskiej emigracji poety obszernie wspomina H. Kostiuk, *Zustriczi i proszczannia*, Kyjiw 2008, t. 2, s. 324–376.

<sup>13</sup> Poza jedynym z bohaterów „rozstrzelanego odrodzenia” – Kostiem Burewujem (Edwardem Strichą) – wszyscy rozstrzelani na początku lat trzydziestych lub po powtórnych zaocznych procesach w 1937 roku zostali zrehabilitowani po chruszczowowskiej odwilży.

<sup>14</sup> Udowodnienie, że darmowi więźniowie łagrów wcale darmowi nie byli i w rachunku ekonomicznym stanowili obciążenie dla państwa, zajęło Anne Applebaum bite 600 stron w książce nagrodzonej Pulitzerem: A. Applebaum, *Gulag*, tłum. J. Urbański, Warszawa 2005.

sześćdziesiątych<sup>15</sup>; w tym samym roku wiosną powstaje we Lwowie grupa Bu-Ba-Bu, dla której – Bachtinowskim tropem – pierwszym drogowskazem stają się prześmiewczość i karnawalizacja rzeczywistości, która nieuchronnie osuwa się w historyczny niebyt jako koniec imperium i powrót państw narodowych.

Awangardowość, lecz już nowego typu: w wydaniu Wiktora Neboraka, autora tomiku poezji *Litajucza hołowa*, to powtórzenie panfuturyzmu lat dwudziestych z nutą surrealizmu. Artyści lat osiemdziesiątych przeczuwają, że więcej im wolno, organizują własne imprezy, performance, akcje, koncerty, recytacje, lecz w praktyce artystycznej są jakoś spętani nieobecnością awangardystów zamilkłych lub rozstrzelanych. Latająca głowa może fruwać nad Lwowem lub Kijowem, jednak sens twórczości tkwi gdzie indziej – nie w surrealizmie akcji ulicznych, lecz w wolności twórczej i możliwości sięgania po masę inspiracji dotąd niedostępnych lub półlegalnych. Pisarze ze zdumieniem odkrywają drugą nitkę kultury ukraińskiej, zupełnie swobodnie rozwijającą się na Zachodzie, aktualizowaną na bieżąco i ścigającą się z trendami aktualnymi w kulturze światowej – surrealizm Bretona, malarski abstrakcjonizm i konceptualizm, psychoanalizę, powieściowe strumienie świadomości, warianty narratywistyki powieściowej, amerykańską poezję lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, którą fascynuje się Jurij Andruchowycz, modę na literaturę iberoamerykańską – to wszystko huraganową falą przychodzi i miesza niewinne awangardyzacje z zupełnie nową epoką postmodernizmu, który zdekonstruuje sam siebie w niezliczonych permutacjach. Z drugiej strony nadciąga fala krajowej literatury rozstrzelanego odrodzenia i dysydentów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych<sup>16</sup>, która także stanowi alternatywną propozycję w tym wielogłosowym literackim koncercie.

<sup>15</sup> Zob. *Kalendarium*, [w:] A. Korniejenko, *Poezja Wasyla Stusa*, Kraków 1992.

<sup>16</sup> Warto zaznaczyć, że ukraiński *samwydaw* rozpoczyna się już w latach sześćdziesiątych XX wieku, więc dużo wcześniej niż polski drugi obieg. Zob.: O. Obertas, *Ukrajński samwydaw*, Kyjów 2010; *Ruch oporu w Ukraini 1960–1990. Encyklopedyczny dowidnyk*, red. O. Zinkewycz, Kyjów 2010. Obie pozycje wydało wydawnictwo Smoloskyp, niezwykle zasłużone dla pamięci o kulturze prześladowanej politycznie w XX wieku.

Wspomniany Neborak, jako młody poeta, próbuje zmierzyć się między innymi z querofuturyzmem<sup>17</sup>, którego twórca Semenکو taki wystawił sobie *Autoportret*<sup>18</sup>:

Chajl seme nkomu  
Ychajl kocha jl alse komych  
Ychajl mesen mychse ochaj  
Mchajl kms myk mych mych  
Semenko onko nko mychajl  
Semenko mych mychjlse menko  
O semenko mychajl!  
O mychajl semenko!

Pomijając ocenę samego futuryzmu i powstałych w jego ramach prób poetyckich Mykoły Bażana, Geo Szkurupija, Ołeksy Slisarenki i samego lidera ruchu, Semenki, warto podkreślić, że kierunek narodził się stonkunkowo wcześniej, w 1914 roku, i wygasł wraz z politycznymi przesładowaniami poetów doby stalinowskiej. Tego typu jak wyżej przytoczona zabawa w anagramy imieniem i nazwiskiem samego poety – „My-chaj-ło-Se-men-ko” – czyli poezja wizualna w wydaniu futurystycznym – zdawała się wykraczać poza same słowa jako nośniki znaczeń (metafor, metonimii itd.), czasem sygnalizowała pozarozumowe znaczenia, czasem zaś służyła po prostu dynamizacji wiersza. Teksty stawały się swoistymi konstrukcjami literowymi, oprawianymi niekiedy w ramki jak dzieła malarzkie – Semenکو lubił je nazywać „mozaikami”. W poemacie *Kablepoema za okean* następuje pojednanie poetyki telegramu i poezji, w innych wierszach mamy ślady graffiti, haseł politycznych, grafik tekstowych z rosnącym lub malejącym liternictwem, pionizację tekstu bądź próby genologicznych przeformułowań, jak w cyklu *Suprepoezja*<sup>19</sup>. W powieści Andrija Czuzęgo *Wedmid’ poluje za soncem* (1928) niektóre strony składają się wyłącznie ze złożonych z liter graficznych kompozycji, które można literalnie czytać lub oglądać jak rysunki. Dziś podobnymi zabiegami lubi

<sup>17</sup> Zob. *Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie*, wybór, wstęp i noty B. Nazaruk, Warszawa 1995. Gruntowne opracowanie nt. ukraińskiego futuryzmu ukazało się w 1997 roku w Harvard Ukrainian Research Institute, ukraińskie tłumaczenie wyszło sześć lat później: O. Ilnyćkyj, *Ukrajński futuryzm 1914–1939*, tłum. R. Tchoruk, Lwów 2003.

<sup>18</sup> M. Semenکو. *Autoportret*, [w:] *Z poezji ukraińskiej. Przekłady*, tłum. T. Hollender, wstęp i noty F. Nieuważny, Warszawa 1972, s. 78.

<sup>19</sup> O. Ilnyćkyj, *Ukrajński futuryzm...*, dz. cyt., s. 355–357.



posługiwać się liberatura, a możliwości interaktywnego tworzenia tekstu i jego przekształcania w formy graficzne zapewnia komputer.

Ani w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy powstawała grupa Bu-Ba-Bu (Burleska-Bałagan-Bufonada), ani w 1990 roku, kiedy Prokurator<sup>20</sup> ugrupowania, Neborak, wydał swój tomik *Litajuczca hołowa*, nikt jednak nie zna pojęcia „liberatura”, za to powraca zainteresowanie rodzimymi awangardami. Neborak w tomiku zamieszcza krótki wiersz *Bubon*, który jest oczywistym odniesieniem do nazwy ugrupowania, a jednocześnie nawiązaniem do przynajmniej dwu awangardowych kierunków – futuryzmu i surrealizmu. W podtytule poeta deklaruje, że jest to „sonet wygłoszony przez Latającą Głowę” – rzeczywiście, utwór jest sonetem angielskim złożonym z trzech czterowierszy i końcowego dystychu. Jeśli ktoś zna poetyckie masowe akcje uliczne organizowane przez członków grupy, taka deklaracja nie powinna go zdziwić – artyści stawiali na karnawał, uliczny performance i teatr:

– *Maliujcie BABU hołu BU* [Malujcie BAbę gołą BA]  
*huBAmy dywyt’sia doBA* [wargami patrzy doBA]  
*BU dyfiramBAmy BU tabu* [BU dytyrambem BU taBU]  
*wam zuby wstawił’ BUBABU* [wam zęby wstawi BUBABU]  
*roste poezja z horBA* [rośnie poezja z garBU]  
*w horbi z hroszyma borot’BA* [w garbie z pieniędzmi BAAtalia]  
*ta BUntom BU-de BUBABU* [i BUntem będzie BUBABU]  
*wid azBUk hołowa słaBA* [od alfabetów głowa słaBA]  
*huBAmy wyBUchne BArd* [wargami wyBUchnie BArd]  
*czym swit syczyt’ – kryczyt’ teatr* [czym syczy świat – krzyczy teatr]  
*zohrajesz wirsz jakoho wart* [zagrasz wiersz jakiegoś wart]  
*potrapysz w raj (czy na monmartr)* [trafisz do raj (lub na montmartre)]  
*BU smerti i bezsmertiu BU* [BU śmierci i nieśmiertelności BU]  
*i BU i BA i BUBABU* [i BU i BA i BUBABU]<sup>21</sup>.

Zarówno schodkowa budowa tego wiersza, zasada anagramowego wyakcentowania poszczególnych sylab i samego ich doboru, jak i lekka

<sup>20</sup> Członkowie grupy Bu-Ba-Bu pełnili od początku humorystyczne funkcje, które stanowiły po części parodię zhieratyzowanej i osaczającej ich sowieckiej rzeczywistości, po części tak samo zmurszałej tradycji galicyjskiej: Jurij Andruchowycz stał się Patriarchą, Ołeksandr Irwaneć – Podskarbin, a Wiktor Neborak – Prokuratorem. Zob. *BU-BA-BU zibrani z nahody storiczczia jichnich urodyn, jake wypownylosia 9 trawnia 1994 roku wid Rizdwa Chrystowoho*, Lwów 1995, s. 2.

<sup>21</sup> Przekład poezji tu i dalej mój. Nie wszędzie udało się oddać wielkoliterowe wyakcentowanie w poszczególnych wersach, lecz wydaje się, że sama zasada przyjęta w tym wierszu mimo to jest przejrzysta. W. Neborak, *Litajuczca hołowa*, Lwów 1990, s. 36.

absurdalność towarzysząca poszczególnym strofom są współczesną grą z wtedy, u progu lat dziewięćdziesiątych, odzyskanymi konwencjami futuryzmu, dadaizmu i surrealizmu – zużytymi już podówczas w poezji europejskiej, a jednak w konwencji karnawału i literackiej polifoniczności ze swobodą użytymi przez Neboraka. Jeśli Semenکو pisał w *Bardzo szczerzej poezyjce*: „Po kiego diabła mi było pchać się do Kijowa / Miasto właściwie nudne / Wiosną śmierdzą akacje / Po ulicach włóczyć się – ohyda (...) / Ja nie chcę sławy tu / Wśród swoich, gdzie za garść / Śmiecia czy za kozacki wąs sławę gotowi dać. / Eh, cóż mi po Kijowie, po rodzicach / gdy Semenka Marsjanie sami poznać chcą”<sup>22</sup>, to Wiktor Neborak napisze *Monolog z powodu psa*: „Dżulbars powiesił się – pies-samobójca! / Duszę Dżulbasa pogonią z raj. / Powiedzą mu: »Nie zdechłeś jak wypada!«”. I nieco dalej: „Nazywasz siebie poetą, a on – psem / Ciebie wiersz gryzie – a jego łańcuch / Staniesz się kiedyś profesjonalnym pismakiem / a Dżulbas zamiast mięsa – wybrał ducha”<sup>23</sup>. W obu przypadkach projektowane sytuacje liryczne doprowadzają do ostatecznego pytania: o miejsce poezji i poety. Wydawałoby się, że oba wiersze są od siebie i czasowo, i tematycznie odległe – ale w obu ocieramy się o absurd i paradoks, jeśli nie liczyć zdystansowanej ironii.

Bu-Ba-Bu jednak nie zda egzaminu z nowoczesności i po dziesięciu latach ogłosi rozpad. Każdy z jej trzech prześmiewczych członków – Wiktor Neborak, Ołeksandr Irwaneć, Jurij Andruchowycz – idzie od dwóch dekad inną drogą, lecz dla przypomnienia przemienionej w karnawaliczny sposób awangardy nie sposób odmówić im zasług. To awangarda „babciowata”, choć po wszystkich traumach XX wieku przypomniana i aktualna w swojej tradycji. Dziś kategoria nowoczesności – równie złudna jak postmodernizm – przyciąga artystów ukraińskich, którzy na nowo czytają i wczesnego Tyczyne, i pamphleciście Chwyłowego, zadając sobie to samo pytanie: mieć oczy zwrócone na Zachód czy na Wschód? Kontynuować tradycję, wysmiewać na przekór rzeczywistości, czy być nowatorem, który wie, że wszystko w kulturze już było? Zatem siłą rzeczy pozostaje być epigonem.

<sup>22</sup> M. Semenکو, *Bardzo szczerza poezyjka*, [w:] *Z poezji ukraińskiej...*, dz. cyt., s. 80–81. Poprawnie Tadeusz Hollender powinien był przełożyć tę frazę tak: „gdy Semenkę Marsjanie sami poznać chcą”.

<sup>23</sup> Cyt. w: W. Neborak, *Monoloh z psiaczoho prywodu*, [w:] tegoż, *Litajuczka...*, dz. cyt., s. 34.

## Awangardyzacja uśmiercona

Na te pytania w sposób rzeczowy i jasny odpowiedział sobie Ołeksij Kułakow – malarz, który nie boi się ani nagości, ani historii. Jego dorobek to dzieła na wespół pornograficzne, na wespół monumentalne – zawsze mające łączność z przeszłością, bo są to współczesne reinterpretacje obrazowań, które znamy, symboli, które potrafimy rozszyfrować. Pytanie jednak nie dotyczy Kułakowa jako malarza usłużnego władzy i pracującego na jej zamówienie za dobre pieniądze, co sam przyznaje w wywiadach. Pytanie dotyczy jakości awangardy jako tej kategorii, przez którą filtrujemy współczesną sztukę. Kułakow, świadom istnienia awangardy i przywrócenia jej dokonań na Ukrainie, pozostaje doskonale impregnowany na wszelkie eksperymentatorstwo i poszukiwania.

Wiszący w siedzibie Rady Najwyższej w Kijowie monumentalny obraz *Tworzenie państwa* przedstawia uchwalenie Aktu niepodległości Ukrainy. Uroczyste odsłonięcie obrazu odbyło się w dziesiątą rocznicę uchwalenia niepodległości, 22 sierpnia 2001 roku. Tego dnia w kuluarach budynku otwarto również galerię portretów kolejnych przewodniczących Rady Najwyższej (Wołodymyra Iwaszki, Leonida Krawczuka, Iwana Pluszcza, Ołeksandra Moroza, Ołeksandra Tkaczenki). Odsłonięto także tablicę pamiątkową na fasadzie siedziby Rady Najwyższej z tekstem Aktu niepodległości Ukrainy, przyjętym przez parlament 24 sierpnia 1991 roku. Ten dokument, stanowiący podwaliny nowego państwa w Europie, miał dość oszczędną formułę, którą przytoczę tutaj w całości:

W obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa, jakie zagroziło Ukrainie w związku z państwowym przewrotem w ZSRR 19 sierpnia 1991 roku, kontynuując tysiącletnią tradycję tworzenia państwowości na Ukrainie, opierając się na prawie do samostanowienia, zagwarantowanego przez Statut ONZ i inne międzynarodowe dokumenty prawne, realizując deklarację o państwowej suwerenności Ukrainy – Rada Najwyższa Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej uroczystie ogłasza niepodległość Ukrainy i utworzenie niezależnego ukraińskiego państwa: Ukrainy. Terytorium Ukrainy jest niepodzielne i nietykalne. Od tej pory na terytorium Ukrainy obowiązują wyłącznie zapisy Konstytucji i prawodawstwa Ukrainy. Ustawa ta wejdzie w życie w momencie jej zatwierdzenia<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Źródło: [http://gska2.rada.gov.ua/site/postanova/akt\\_nz.htm](http://gska2.rada.gov.ua/site/postanova/akt_nz.htm) (dostęp: 23.01.2014). Wspomnienie o „państwowym przewrocie w ZSRR 19 sierpnia 1991 roku” odwołuje się do moskiewskiego puczu przeprowadzonego przez Gennadija Janajewa, który stanął na czele komitetu „twardogłowych”. Ogłosili oni stan wyjątkowy na terenie całego ZSRR i degradację prezydenta

Sam Kułakow to rosyjskojęzyczny twórca, którego projekty zaskakują rozmachem: prócz obrazu zawieszono w Radzie Najwyższej namalował również historyzujący *Chrzest Rusi*, ale także liczne mitologizowane lub orientalizujące akty, sceny folklorystyczne, malarską parafrazę *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Artysta nie ukrywa, że korzystał z grantów i nagród państwowych, a to specjalne, rocznicowe zamówienie zrealizował w pół roku i dzięki honorarium kupił mieszkanie w Kijowie. Jego dewiza brzmi: „sztuka powinna być zrozumiała dla wszystkich”. By powstało płótno *Tworzenie państwa*, niezbędne było powołanie specjalnej komisji pod przewodnictwem Iwana Pluszcza (inicjatora idei stworzenia dzieła i przewodniczącego Rady w dniu ogłoszenia niepodległości), która zdecydowała, czyje wizerunki spośród deputowanych obecnych w Radzie Najwyższej 24 sierpnia 1991 roku powinny się znaleźć na obrazie. Komisja obradowała dwa miesiące. Inspiracją dla przedstawionej sceny zbiorowej było nagrane w tym kluczowym dniu wideo, które artysta obejrzał wielokrotnie – wniesienie ukraińskiej flagi na salę obrad po głosowaniu. Wizerunki polityków miały być maksymalnie wiernym odwzorowaniem tamtej sceny. Dopiero do takiej sceny zbiorowej Kułakow „dopisał” resztę symboliki patriotyczno-martyrologicznej<sup>25</sup>.

Obraz o wymiarach 8 × 2 metry wisi na pierwszym piętrze w szerokich kulkarach reprezentacyjnej klatki schodowej Rady Najwyższej. Obok niego w gablocie umieszczono ogromną niebiesko-żółtą flagę Ukrainy (8 × 4 metry), widoczną zresztą na samym płótnie, bo wybrańcy narodu podtrzymują ją wspólnie z innymi bohaterami ukraińskiej historii i kultury – niektórymi rzeczywistymi, innymi obecnymi zaś jedynie w zbiorowej świadomości narodu. To zobrazowanie wniesienia flagi przez posłów na salę po odbytych głosowaniu w sprawie niepodległości, które odbyło się tamtego dnia i stanowiło symboliczny akt powrotu do wolności i niezależności. Przemieszanie postaci współczesnych z historycznymi oraz z figurami zaczerpniętymi ze stereotypowych wzorników wyobraźni, jak kobziarz lub Matka Boska w otoczeniu świętych, okazuje się zabiegiem

Gorbaczowa, rzekomo ze względu na zły stan jego zdrowia. Był to początek końca zarówno systemu komunistycznego w ZSRR, jak i epoki pieriestrojki Gorbaczowa, a początek władzy Borysa Jelcyna. Ostateczny kres istnienia ZSRR przyniósł grudzień 1991 roku. Zob. [http://www.karamurza.ru/books/sc\\_b/sc\\_b62.htm#hdr\\_80](http://www.karamurza.ru/books/sc_b/sc_b62.htm#hdr_80) (dostęp: 23.01.2014).

<sup>25</sup> Zob. wywiad z malarzem przeprowadzony przez Annę Czech: *Zasłużonyj chudożnik Ukrainy Alieksiej Kułakow: „Błagodarja „Derżawotworenniu” kupił siebie kwartyru w Kijewie, „Komsomolskaja Prawda”, 9.09.2011.*

dla ukraińskiego widza atrakcyjnym i zrozumiałym, jednak gdy głębiej przeanalizować zasadność takich połączeń, to czasem okazuje się ona problematyczna. Podobnie jest z uwiecznionymi na płótnie postaciami polityków, których losy i działania w latach dzielących dzień niepodległości od daty odsłonięcia obrazu często były – delikatnie mówiąc – kontrowersyjne. Kim zatem byli w momencie odsłonięcia obrazu jego polityczni bohaterowie?

Mamy przede wszystkim na obrazie pierwszego prezydenta Leonida Krawczuka oraz jego następcę Leonida Kucznię, na którego zlecenie płótno powstało i który w momencie jego prezentacji był już drugą kadencją u władzy (oskarżany wówczas o korupcję, nielegalną sprzedaż broni i morderstwa polityczne, między innymi dziennikarza Georgija Gongadze). Warto uświadomić sobie, że obraz Kułakowa powstaje i jest prezentowany w czasie, gdy Ukraina ogarnięta jest zbiorowym protestem obywatelskim, który zyskał nazwę „Ukraina bez Kuczmy!”, oraz że parlament usiłuje dwukrotnie uruchomić wobec urzędującego prezydenta procedurę impeachmentu. Kuczma jest wówczas „pariasem Europy” i najmniej akceptowanym prezydentem w swoim kraju, którego popularność spadła z 60 do 20 procent<sup>26</sup>. Mamy przedstawionych na płótnie 70 deputowanych do ówczesnej Rady Najwyższej<sup>27</sup>, którzy podnieśli ręce za niepodległość państwa: Pluszcza, który przewodniczył obradom w dniu ogłaszania niepodległości, finansistę i reformatora Wadyma Hetmana (trzy lata wcześniej zastrzelonego w windzie swojej kamienicy<sup>28</sup>), mamy lidera socjalistów Ołeksandra Moroza, który rok wcześniej (2000) upublicznił tak zwane taśmy majora Melnyczenki, będące bezpośrednim dowodem na zlecenie przez prezydenta Kucznię zabójstwa dziennikarza Gongadze, mamy wreszcie lidera opozycyjnego Ludowego Ruchu Ukrainy Wiaczesława Czornowiła, nieżyjącego od dwóch lat, który zginął w wypadku samochodowym spowodowanym – jak podejrzewa się do dzisiaj – przez służby specjalne, aby uniemożliwić mu start w zbliżających się wyborach

<sup>26</sup> Zob. J. Wilczak, *Sprawiedliwość po latach*, „Polityka” 2011, 23 marca; A. Korniejenko, *Pomarańczowa spryciara*, „Wprost” 2008, nr 45; T. Serwetnyk, *Kuczma znowu na prezydenta?*, „Rzeczpospolita” 2009, 15 kwietnia.

<sup>27</sup> Na sali było wówczas 362 deputowanych, 350 z nich głosowało za niepodległością Ukrainy.

<sup>28</sup> Serhij Kuliew został w 2003 roku za to morderstwo skazany na dożywocie, nie wiadomo jednak, kto był zleceniodawcą zabójstwa w 1998 roku. Wadym Hetman był szefem Narodowego Banku Ukrainy i dwukrotnie parlamentarzystą. O jego pozycji niech świadczy to, że w 1996 roku zdobył tytuł „parlamentarzysty roku”, a rok później – „finansisty roku”.

prezydenckich<sup>29</sup>. Widzimy też wieloletniego więźnia łagrów, dysydenta i członka Grupy Helsińskiej Łewkę Łukjanenkę, którego uwolniono dopiero w 1988 roku, proponując mu wieczny wyjazd z Ukrainy za granicę, oraz reżysera i teatroznawcę Łesia Taniuka<sup>30</sup>. Już z tego pobieżnego zestawienia widać, że pokazanie w 2001 roku tych postaci na jednym płótnie mogło być traktowane przez politycznie świadomego widza albo jak wierna ilustracja inauguracji młodego państwa, albo jak gruba, polityczna prowokacja.

Alegoryczny charakter mają umieszczone na obrazie dwie grupy wyobrażeń: postaci/budynki porządku religijno-archetypicznego oraz na wespół zmitologizowane postaci ukraińskiej kultury i literatury. Do pierwszej grupy zaliczyć trzeba umieszczony w tle zarys Soboru Sofijskiego w Kijowie (a nie Ławry Kijowsko-Peczerskiej znajdującej się pod zarządem moskiewskiego Patriarchatu Kościoła Prawosławnego) – a więc symbolu Rusi Kijowskiej, pośrednio przypominającego o „starszeństwie” ukraińskiego narodu wśród narodów wschodniej Słowiańszczyzny. Sobór wznosił św. Włodzimierz zwany Wielkim, ten sam, który przyjął chrześcijaństwo ze wschodu, ożenił się z siostrą cesarza Bizancjum Anną oraz zbiorowo ochrzcił w Dnieprze kijowian. Umieszczony jest na obrazie po lewicy Matki Boskiej, górującej nad zgromadzeniem posłów-dobroczyńców narodu ukraińskiego.

O średniowiecznej proveniencji państwa ukraińskiego ma przypominać także postać księcia Światosława z X wieku, w przedstawieniach malarskich często stylizowanego na Kozaka. Mamy tutaj ponadto postaci największych hetmanów Ukrainy: Bohdana Chmielnickiego i Iwana Mazepę. Obaj w historiografii polskiej czy rosyjskiej wzbudzają kontrowersje, w ukraińskiej natomiast stanowią kolejne, niezbędne dla rekonstrukcji ukraińskiej narodowej tożsamości, ogniwa w procesie tworzenia państwowości. Jest tu również brodaty Mychajło Hruszewski – ojciec ukraińskiej historii nowoczesnej, a jednocześnie przewodniczący Ukraińskiej

<sup>29</sup> Okoliczności wypadku i los osób, które przeżyły, do dziś budzą podejrzenia. Czornowił był wielokrotnie represjonowany i zamykany w łagrach. Pod koniec lat sześćdziesiątych był inicjatorem stworzenia Ukraińskiej Grupy Helsińskiej. W 1967 roku wydał zbiór dokumentów o dysydentach ukraińskich i więźniach sumienia *Łych z rozumu. Portrety dwanadciaty złoczyńców* (tłum. angielskie 1968, tłum. francuskie 1974). Jego pogrzeb w Kijowie na cmentarzu Bajkowym był okazją do wielkiej manifestacji ponad 150 tysięcy ludzi. Zob. W. Burij, *Małowidomi sztrychy do biohrafiji Wiaczesaława Czornowola*, „Misto Robitnycze (Watutine)” 2012, 21 hрудnia, s. 4.

<sup>30</sup> Nie wymieniam tutaj innych rozpoznawalnych polityków: Anatolija Kinacha, Ihora Juchnowskiego czy Wołodymyra Jaworiwskiego.

Centralnej Rady, czyli prezydent nowo ukonstytuowanej Ukraińskiej Republiki Ludowej (1918). Hruszewski jest tutaj postacią szczególną: jako historyk opisywał perypetie ukraińskiej państwowości i patronował ukraińskiemu nacjonalizmowi, jako polityk i „postępowy nacjonalista” został przywódcą odrodzonej po bolszewickiej rewolucji niezależnej (choć efemerycznej) Ukrainy, jako obywatel prześladowany na początku lat trzydziestych XX wieku przez NKWD umarł na terenie Związku Sowieckiego w 1934 roku<sup>31</sup>.

Pośród literatów, którzy zostali umieszczeni przeważnie na pierwszym planie, znalazły się cztery postaci: Taras Szewczenko, Nikołaj Gogol (a raczej: Mykoła Hohol, w brzmieniu ukraińskim, a taką redakcję należałoby stosować w kontekście obrazu Kułakowa), Łesia Ukrainka oraz Iwan Franko<sup>32</sup>. Wprawdzie od śmierci ostatniego z tej czwórki minęło niespełna stulecie – Iwan Franko zmarł w 1916 roku – jak się jednak okazuje, tyle czasu wystarczy, by stać się ikoną niepodległości i klasykiem kanonu literackiego<sup>33</sup>. Najwięcej patriotycznych emocji budzi tutaj oczywiście Gogol, którego – zdaniem ukraińskich patriotów – bezprawnie zawłaszczyła literatura rosyjska. W zbiorowej pamięci nie zapisał się fakt, że także Szewczenko funkcjonował niemal wyłącznie w obiegu kultury petersburskiej, a swoje pamiętniki pisał po rosyjsku. Ponieważ postać kanonizowanego pisarza na Ukrainie jest postawiona na piedestale i wysokich koturnach, odziana w *soroczkę* i odzywająca się wyłącznie wzniosłe i patriotycznie, to w zasadzie w zbiorowej świadomości funkcjonują literaci „odczłowieczeni” i stereotypowi, którym już w szkołach przydaje się cech typowych dla świętych. W takiej też formule znaleźli się na obrazie Kułakowa<sup>34</sup>.

Jest wreszcie na obrazie sfera świętości: dominująca nad wszystkimi postaciami Bogurodzica ogarniająca ramionami wszystkie postaci w geście błogosławieństwa i opieki, namalowana z inspiracji ikoną Opieki Najświętszej Bogurodzicy (Pokrowy). W oryginalnych przedstawieniach

<sup>31</sup> Ł. Adamski, *Nacjonalista postępowy: Mychajło Hruszewski i jego poglądy na Polskę i Polaków*, Warszawa 2011.

<sup>32</sup> Prócz nich na obrazie zostali przedstawieni także poeta i filozof oświeceniowy Hryhorij Skoworoda oraz autor pierwszej powieści historycznej *Czorna rada* Pantelejmon Kulisz.

<sup>33</sup> Zob. J. Hrycak, *Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1856–1886)*, tłum. A. Korzeniowska-Bihun, A. Wylęgała, Warszawa 2010, s. 388 i nast.

<sup>34</sup> Jest też na obrazie postać całkiem „zmyślona” i osobiście związana z malarzem – jego syn Michał, urodzony „rocznicowo” w 1991 roku, został przedstawiony jako dziesięcioletni chłopiec, stojący w lewym dolnym rogu obrazu. Zob. wywiad z malarzem: A. Czech, *Zasłużonyj chudożnik Ukrainy...*, dz. cyt.

Bogurodzica trzyma w dłoniach rozpostarty szal, który góruje nad licznymi postaciami świętych, aniołów, duchownych, władców lub po prostu ponad ludem bożym, albo ma rozłożone w opiekuńczym geście ręce jak na obrazie Kułakowa. Warto wiedzieć, że na Ukrainie Dzień Opieki Przenajświętszej Bogurodzicy, przypadający na 1 (14) października, został przynajmniej dwukrotnie dodatkowo „uhonorowany” w tradycji państwowości: to symboliczny dzień powstania Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) w 1942 roku oraz ustanowiony przez Kuczmę w 1999 roku Dzień Ukraińskiego Kozactwa. Dlatego Kułakow nie musiał umieszczać na płótnie wizerunku żadnego z na wpół zapomnianych dowódców UPA – wystarczyły asocjacje związane z symboliką ikony Bogurodzicy. Obok Bogurodzicy Pokrowy mamy postać Michała Archanioła z gorejącym mieczem – anioła stróża ludu chrześcijańskiego wzywanego do obrony przed złem. To postać, podobnie jak Matka Boska, ochraniająca, lecz jako „ognisty wojownik”, „książę Niebiańskiej Armii”, „nieuchronny mściciel”, dlatego przedstawiony jest w czerwonej szacie z żółto-niebieską tarczą i ogromnymi skrzydłami. Michał Anioł to w tradycji wschodniej także sędzia: na Sądzie Ostatecznym waży dusze i obok Gabriela zasiada przy tronie samego Boga. Czy mógł nie znaleźć się na rocznicowej „ikonie” państwa ukraińskiego, które tym malarskim aktem zyskało adwokata u stóp samego Pana Boga?

\*\*\*

Ważny wydaje się sam wybór konwencji dla dzieła o charakterze kommemoratywnym, które przemienia wydarzenie rzeczywiste, tkwiące w naszej pamięci, w symboliczny akt poprzez zastosowanie typowych dla malarstwa dziewiętnastowiecznego zabiegów. Jest tutaj i uwznioślenie, i wtórna symbolizacja zarówno postaci, jak i samego zdarzenia ufundowania nowego państwa, i wreszcie sakralizacja samego zdarzenia. Uderzające jest przywrócenie tradycji uświęcania władzy i symbolicznej legitymizacji aktów przez nią dekretowanych, które kojarzy się najbardziej z tradycją carską, ale taką samą zasadą kierowali się propagandyści epoki komunizmu. Nie wystarczy zastosowanie konwencji realistycznej, niejako zrównującej sferę boskości ze sferą świeckości – umarłej i żyjącej; należy także przedstawić „zabezpieczyć” i uchronić przed kontaktem z widzem masowym, który mógłby zderzyć dzieło ze światem dynamicznej reklamy, nowoczesnej sztuki czy eksperymentem performance’u w przestrzeni publicznej.



Obraz Kułakowa, ale także poprzednio przytoczone przeze mnie artefakty – artystów rozstrzelanego odrodzenia lat trzydziestych oraz formacji Bu-Ba-Bu przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku – jest ciekawym dowodem na przynajmniej dwie prawdy: im mniej państwa, tym więcej awangardy, wolności twórczej i skłonności do eksperymentatorstwa, i drugiej: tendencje awangardyzacyjne w sztuce i literaturze swoje apogeum osiągnęły w pierwszych dwóch–trzech dziesięcioleciach XX wieku i wcale nie zagwarantowały progresu twórczego w miarę upływu czasu. Przeciwnie – skłonność do eksperymentu (głównie pod presją polityczną) zaczęła w Europie Środkowo-Wschodniej zanikać, choć wydawałoby się, że przebiegi periodyzacyjne niejako skazują poszczególne -izmy na nieuchronny rozwój i ewolucję. Strzałka czasu zawsze powinna wskazywać przyszłość. Tymczasem kierunki awangardowe pulsują, jak gejzery pojawiają się od czasu do czasu na powierzchni sztuki, by potem zniknąć i wybuchnąć w formule mniej nowoczesnej niż ich pierwowzór: tak się stało w literaturze i sztuce wraz z odzyskaniem przez Ukrainę niepodległości. Co za tym idzie, pojawia się i trzecia prawidłowość, która mówi o tym, że awangarda stoi w sprzeczności z budowaniem państw narodowych i kategorią „nacionalizmu” w ogóle. Tam, gdzie tożsamość narodową odbudowuje się nie przez kategorie nowoczesne, jak choćby społeczeństwo obywatelskie czy sieciowe, tylko poprzez sakralizację i monumentalizację mitów i bohaterów przeszłości – tam awangardy umierają.