



Wspólny projekt Nikity Kadana, Jurija Andruchowycza, Lery Polianskowej oraz Oleksandra Suszynskiego „Syndrom rewizjonistyczny”, 2021, węgiel drzewny na papierze, katalog wystawy „N. Syndrom Rewizjonistyczny”, Iwano-Frankiwnsk 2021.

Tytuł

# Odkrycie i przepracowanie Trauma i pamięć w projekcie „Syndrom rewizjonistyczny” Nikity Kadana

Autor

Valeriia Mostenets

Bernard Wnuk

Źródło

[MIEJSCE 11/2025](#)

DOI

<https://doi.org/10.48285/ASPWAW29564158.MCE.2025.11.7>

Słowa kluczowe

Nikita Kadan, Syndrom Rewizjonistyczny, historia Ukrainy, pamięć, trauma, awangarda

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/odkrycie-i-przepracowanie/>

Abstrakt

Współczesna świadomość narodowa Ukrainy kształtuje się w procesie reinterpretacji historii, trwającym od ponad trzydziestu lat. Szczególną uwagę poświęca się wydarzeniom XX wieku, w tym walce o niepodległość, które pozostawiły głęboko zakorzenione traumy w zbiorowej pamięci. Te trudne do wyrażenia doświadczenia są często podejmowane w projektach artystycznych, które pełnią funkcję zarówno archiwizacyjną, jak i terapeutyczną. Artykuł analizuje projekt „Syndrom rewizjonistyczny” Nikity Kadana i jego zespołu, wielowymiarowe dzieło obejmujące grafiki, wystawę, audycję radiową i książkę. Głównym bohaterem projektu jest fikcyjna postać artysty N., aktywnego w latach 1920–1970. N. cierpi na „syndrom rewizjonistyczny” – przypadłość polegającą na obsesyjnym przekonaniu, że „przepisując przeszłość, można zmienić teraźniejszość”. Jego choroba przejawiała się w kompulsywnym tworzeniu graficznych kopii modernistycznych

dzieł, które zyskały w projekcie Kadana status symbolu procesów pamięci zbiorowej. Historyczno-artystyczny kontekst projektu umieszcza go w toczącej się od lat 90. XX wieku dyskusji o historiografii i tożsamości narodowej Ukrainy. Kluczowe dla analizy „Syndromu rewizjonistycznego” są dwie kategorie: „odkrycie” i „przepracowanie”. „Odkrycie” odnosi się do fenomenu ponownego odkrywania historii, w tym przypadku historii galicyjskiej awangardy, zaś „przepracowanie” – do sposobów, w jakie współczesna sztuka reinterpretuje i przetwarza tę przeszłość. Wybrane grafiki N. zostają poddane formalnej analizie inspirowanej psychoanalizą. W kontekście teorii pamięci Aleidy Assmann projekt Kadana można zinterpretować jako plastyczną metaforę procesów zapamiętywania i przepracowywania traumy. Twórczość Kadana, daleka od jednoznaczności, dekonstruuje mechanizmy pisania historii.

W 1995 roku, w początkach funkcjonowania niepodległej Ukrainy, Mark von Hagen – amerykański historyk specjalizujący się w regionie Europy Wschodniej – zadał prowokacyjne pytanie: „Czy Ukraina ma historię?”<sup>1</sup>.

Jeżeli historię rozumiemy jako rozwój wydarzeń prowadzących do proklamacji niepodległości państwa ukraińskiego w 1991 roku, odpowiedź brzmi: oczywiście, że tak; wskazuje na to ucieleśnione, przeżywane doświadczenie samych Ukraińców. Dużo bardziej zniuansowana odpowiedź padnie wówczas, gdy interpretujemy historię jako dyscyplinę akademicką bądź zinstytucjonalizowane, oficjalne dziejopisarstwo.

To właśnie ta różnica – między historią przeżywaną a spisywaną – stanowi punkt wyjścia dla niniejszego artykułu, poświęconego refleksji nad sposobami konstruowania historii we współczesnej sztuce ukraińskiej. Przedmiotem naszej analizy jest projekt artystyczny Nikity Kadana *Syndrom rewizjonistyczny*, zaprezentowany po raz pierwszy w grudniu 2021 roku w ratuszu w Iwano-Frankowsku. W pierwszej części tekstu rekonstruujemy kontekst historyczno-polityczny, do którego odnosi się artysta w tym rozległym projekcie. Następnie, wykorzystując metodę analizy formalnej (silnie inspirowaną semiotyką i psychoanalizą), opisujemy estetyczny efekt czarnych plam – obecnych w obrazach z cyklu – jako symbolicznych metafor zapominania bądź wyparcia. W rezultacie projekt Kadana sytuujemy jako głos w dyskusji nad skomplikowaną historią Ukrainy w XX wieku, poszerzonej o wątki historyczno-artystyczne.

## Ukraina i historia

Produkcja wiedzy historycznej natrafiła w przypadku Ukrainy na szereg przeszkód. Jedną z najważniejszych było podrzędne traktowanie ziem ukraińskich w pseudofederalnym Związku Radzieckim, którego władze programowo utrudniały pracę historykom, w tym historykom sztuki<sup>2</sup>. Cel ten realizowano poprzez strategię prowincjonalizacji zachodnioukraińskich ośrodków naukowych, w których aż do końca lat 50. XX. wieku nie istniała możliwość realizacji prac doktorskich poświęconych historii sztuki<sup>3</sup>. Jednocześnie brak stypendiów oraz możliwości prezentowania swoich tekstów międzynarodowej publiczności zmuszał młodych badaczy do

wyjazdu do Moskwy lub Petersburga – gdzie z kolei byli zobowiązani do pisania w języku rosyjskim<sup>4</sup>.

W zachodnim świecie akademickim badania historii Ukrainy sytuowały się poza sferą zainteresowań większości naukowców. Wyjątek stanowi działalność ukraińskiej diaspory i osób ukraińskiego pochodzenia w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, gdzie rozwijały się ciekawe projekty badawcze<sup>5</sup>. Powodów tej nieobecności na światowych uniwersytetach zapewne jest wiele, ale jednym z nich był brak odpowiedniej ramy konceptualnej, umożliwiającej dowartościowanie wielokulturowości, płynnych granic i transnarodowości regionu Europy Wschodniej<sup>6</sup>.

Jak zauważają Stefaniia Demchuk i Illia Levchenko – badacze proponujący dekolonialne spojrzenie na ukraińską historię sztuki – sowiecka kolonizacja wytworzyła normatywizujący dyskurs wokół Ukrainy<sup>7</sup>. Kultura i historiografia Ukrainy nie były odgórnie zakazane – przeciwnie, były aktywnie rozwijane, jednak w ściśle zideologizowanych i narzuconych przez władzę ramach. Wszystko, co nie mieściło się w granicach oficjalnej kultury, było spychane do podziemia lub niszczone – nie mogło przetrwać nic, co sugerowałoby alternatywną wizję polityczną Ukrainy<sup>8</sup>. Forsowana koncepcja „braterstwa narodów”, w połączeniu z marskistowsko-leninowską nowomową, odcinała ją od wszelkich związków z Zachodem<sup>9</sup>. Badacze zwracają również uwagę na znaczenie rusyfikacji, która poprzez liczne zawłaszczenie kulturowe doprowadziła do sytuacji, w której ukraińska historia została wchłonięta przez rosyjską jeszcze zanim Ukraińcy mieli szansę napisać własną, niezależną historię swojego państwa<sup>10</sup>.

Problem ten – braku niezależnej historii – jest obecnie rozwiązywany zarówno przez badaczy z Ukrainy, jak i zagranicą<sup>11</sup>. Jest to możliwe między innymi dlatego, że chociaż właściwie nieobecna w wymiarze instytucjonalnym – historia funkcjonowała w żywej pamięci zbiorowej Ukraińców<sup>12</sup>. Przekazywana w formie obyczaju, symboliki czy sztuki pozwalała budować opór wobec unifikacyjnych zabiegów Związku Radzieckiego. Warto przy tym zaznaczyć, że – jak wskazuje Aleida Assmann – sama kategoria pamięci zbiorowej budzi wśród badaczy liczne kontrowersje<sup>13</sup>. Już pamięć w wymiarze indywidualnym stanowi olbrzymie wyzwanie konceptualne. W przypadku pamięci grupowej sprawa wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana. Wskazuje się, że posługiwanie się pojęciem pamięci zbiorowej jest nieuprawnioną ekstrapolacją życia psychicznego jednostki na grupę społeczną. Jak bowiem pomyśleć o towarzyszącej jednostce nieświadomości, wyparciu i traumie (wyróżniając zaledwie kilka kluczowych pojęć ze słownika psychoanalitycznego) w wymiarze grupowym<sup>14</sup>?

Jednocześnie Assmann zwraca uwagę, że w tworzeniu teorii pamięci kluczową rolę odgrywają plastyczne metafory<sup>15</sup>. Sama wykorzystuje obrazowy język, wyróżniając między innymi „pamięć

magazynującą” jako rezerwuar dla „pamięci funkcjonalnej”.

Twierdzimy, że również artyści – rozumiani jako osoby zajmujące się tworzeniem form wizualnych – mogą wnieść istotny wkład w tworzenie interesujących metafor pamięci. Bez wątplenia potrzeba zrozumienia relacji między poziomami pamięci indywidualnej, pokoleniowej i narodowej staje się kluczowym zagadnieniem dla współczesnych artystów z Ukrainy. Alisa Lozhkina w swojej monumentalnej syntezie sztuki ukraińskiej XX i XXI wieku stwierdza wręcz, że „współcześni ukraińscy artyści mają obsesję na punkcie przeszłości”<sup>16</sup>.

Kluczową postacią tego masowego zwrotu ku historii jest Nikita Kadan<sup>17</sup>. Jeden z tematów, do których wielokrotnie powraca w swojej twórczości, to – wedle jego własnych słów – „zapominany rozdział w historii sztuki”: ukraiński modernizm<sup>18</sup>. Poprzez zabiegi estetyczne i intermedialne udaje mu się zwrócić uwagę nie tylko na treść historii, ale także na sposoby jej konstruowania – na pozbawione neutralności, zideologizowane procesy narracyjne. Daleka od propagandowej jednoznaczności, sztuka Kadana wydaje nam się symptomem istotnych przemian we współczesnej kulturze ukraińskiej. Z jednej strony zмага się ona z odkrywaniem indywidualnych historii – wydobywaniem ich z represjonowanej pamięci – z drugiej zaś z ich przepracowaniem, czyli próbą rozwiązania społecznych napięć powiązanych z traumatyczną przeszłością.

## Odkrycie

Nikita Kadan zrealizował *Syndrom rewizjonistyczny* we współpracy z poetą Jurijem Andruchowiczem oraz artystami Ołeksandrem Suszyńskim i Lerą Polianską. Projekt obraca się wokół tematów pamięci, historii i wspomnień fikcyjnego artysty N., który mieszkał w Stanisławowie (obecnie Iwano-Frankiwsku) w okresie międzywojennym i sowieckim. Został zrealizowany jako wystawa, na której zaprezentowano archiwum rysunków i obrazów olejnych rzekomo stworzonych przez N. oraz fikcyjną audycję radiową stylizowaną na pochodzącą z 1931 roku (stworzoną przez Jurija Andruchowicza). Narrację ekspozycji dopełnia książka *Syndrom rewizjonistyczny*, zawierająca analizę obrazów N. opierającą się na listach od krewnych i znajomych wymyślonego artysty. Fikcyjna korespondencja ujawnia biografię bohatera i tłumaczy zjawisko syndromu rewizjonistycznego.

Publikacja poświęcona życiu i twórczości N. służy Kadanowi i Andruchowiczowi do krytyki naiwnej wiary w przeźroczyść narracji historycznej. Fragmenty tekstu, imitujące autentyczne dokumenty medyczne, urzędowe oraz prywatną korespondencję z lat 60. i 70., mają uwiarygodnić opowiadane losy bohatera. Jednocześnie autorzy posługują się zabiegiem polegającym na zawarciu w tekście wskazówek sugerujących, że mogli oni znać artystę albo słyszeć o nim jeszcze za jego życia (zwłaszcza starszy Andruchowicz)<sup>19</sup>. Mimo tej rzekomej znajomości, starają się

zdystansować wobec opisywanych wydarzeń i postaci. Prezentują się jako chłodni badacze przeszłości – skoncentrowani wyłącznie na wiarygodnym jej opisie i wyjątkowo powściągliwi w ocenach i interpretacjach.

Analityczny dystans zakłócony zostaje poprzez rozsiane w tekście anachronizmy, będące subtelными sygnałami wskazującymi na współczesne usytuowanie spisanej historii. Ten zabieg wywołuje silny afekt, wynikający z nagłej zmiany dyskursywnej ramy tekstu. Innymi słowy, w czytelniku rodzi się zarówno podejrzliwość wobec wiarygodności przedstawionej narracji, jak i niepokój – to, co dawne, nieoczekiwanie przekracza bowiem granice teraźniejszości, a uspokajający podział na fikcyjną literaturę i obiektywną historię zostaje podważony.

Zaburzenie spójności przekazu to zabieg dominujący w całym projekcie, również we wspomnianej audycji radiowej. Nagranie towarzyszące ekspozycji *Syndromu rewizjonistycznego* relacjonuje otwarcie fikcyjnej wystawy sztuki awangardowej z udziałem artystów Galicji i Naddnieprza w muzeum w Stanisławowie w 1931 roku. Audycja buduje spekulatywną fikcję – scenariusz niemożliwego spotkania, które mogłoby się wydarzyć jedynie w szczególnej konstelacji politycznej, jaką miał stanowić rok otwarcia wystawy, symbolicznie wskazany przez Nikitę Kadana jako moment potencjalnego zbliżenia politycznego Związku Radzieckiego i Polski. Dużą część nagrania zajmuje wychwalanie awangardowych twórców i próby wpisania ich działalności w komunistyczną ideologię. Tchnące propagandowym optymizmem przemówienie lektora, choć na pierwszy rzut oka przekonująco wiarygodne, po chwili zaczyna brzmieć dziwnie i złowrogo. To efekt przemieszania realiów radzieckiej przeszłości i jej współczesnej recepcji. Zwłaszcza zakończenie audycji przypomina mroczną przepowiednię zapowiadającą nadchodzące tragedie: wielki głód, prześladowania awangardowych artystów bądź drugą wojnę światową – wydarzenia, których radiowiec z lat trzydziestych jeszcze nie przeżył.

N. miał odwiedzić tę wystawę, a jej żywe wspomnienie po trzydziestu latach miało zainspirować go do jej odtworzenia. W sumie stworzył 54 rysunki, które zostały odnalezione przez Nikitę Kadana i zaprezentowane dopiero współcześnie. Zrealizowane w tym projekcie obrazy wyglądają na pierwszy rzut oka jak graficzne reprodukcje obrazów artystów awangardy galicyjskiej i naddnieprzańskiej, takich jak Otto Hahn, Henryk Streng (Marek Włodarski), Jerzy Janisz, Aleksander Krzywobłocki, Roman i Margit Selscy, Kazimierz Malewicz czy Mychajło Bojczuk, twórców cenionych również w Polsce. Zgodnie z narracją projektu, N. już od młodości inspirował się ich twórczością. W latach 1928–1929 uczył się rysunku we Lwowskiej Szkole Artystyczno-Przemysłowej, a następnie trzykrotnie bez powodzenia próbował dostać się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Zarabiał, wykonując plakaty i dekoracje sal koncertowych we Lwowie. W tym samym czasie w mieście odbywały się wystawy organizowane przez Stowarzyszenie

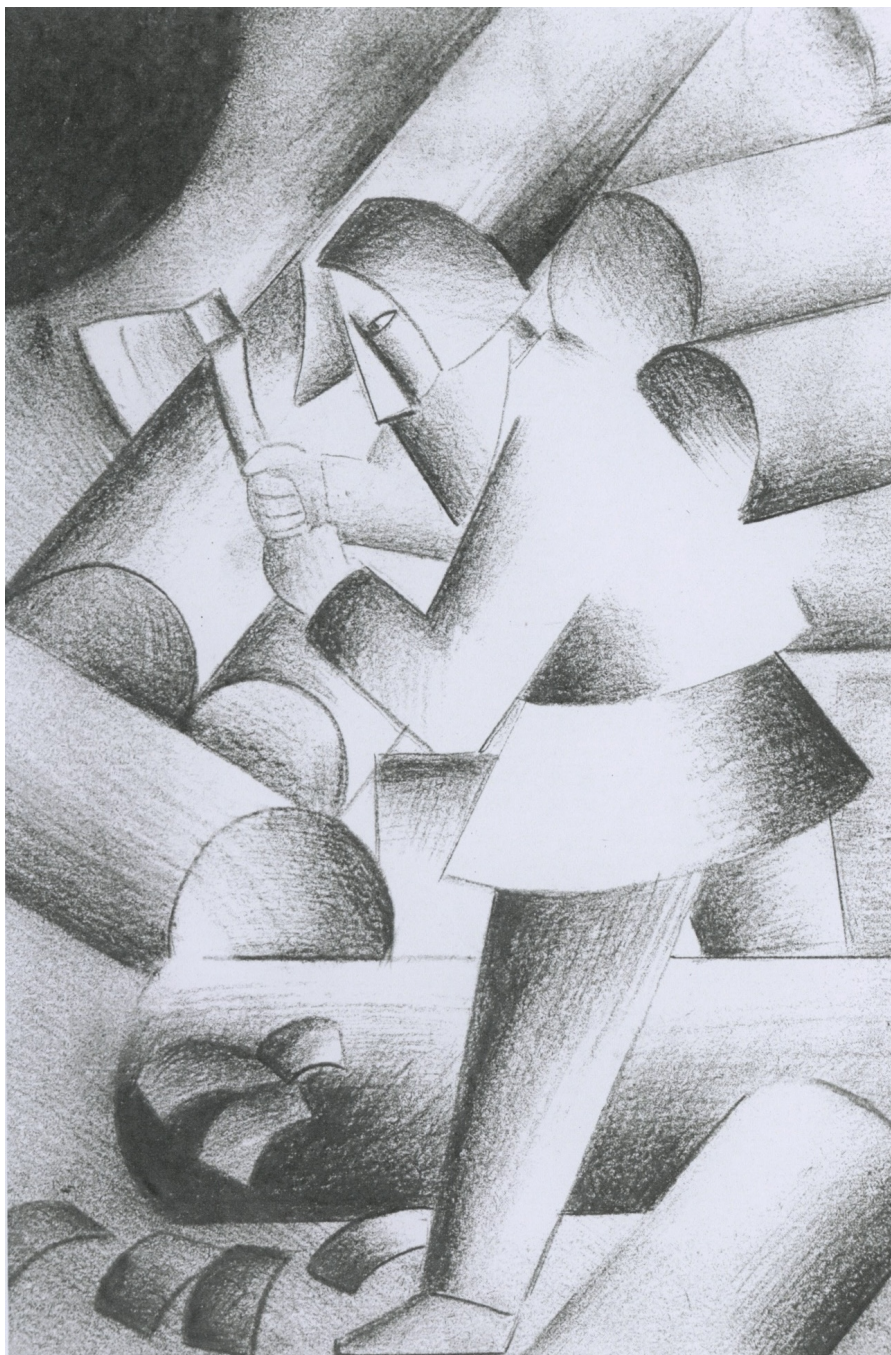
Niezależnych Artystów Ukrainy (1931–1939) oraz prezentacje członków Grupy Artes i Grupy Krakowskiej. Udział w wielonarodowym, dynamicznym życiu artystycznym Lwowa wywarł na młodym wówczas artyście silne wrażenie, do którego powrócił po trzydziestu latach.

Przyglądając się wykonanym przez N. wersjom dzieł wspomnianych artystów, łatwo zauważyć, że zostały one poddane znacznym modyfikacjom. Okazuje się, że obrazy składają się z wyrwanych z kontekstu detali lub sprawiają wrażenie częściowo wybrakowanych (pozbawionych części elementów) – i zdecydowanie różnią się od pierwowzorów. Dodatkowo każda praca posiada dorysowane ciemne plamy przesłaniające fragmenty kompozycji.

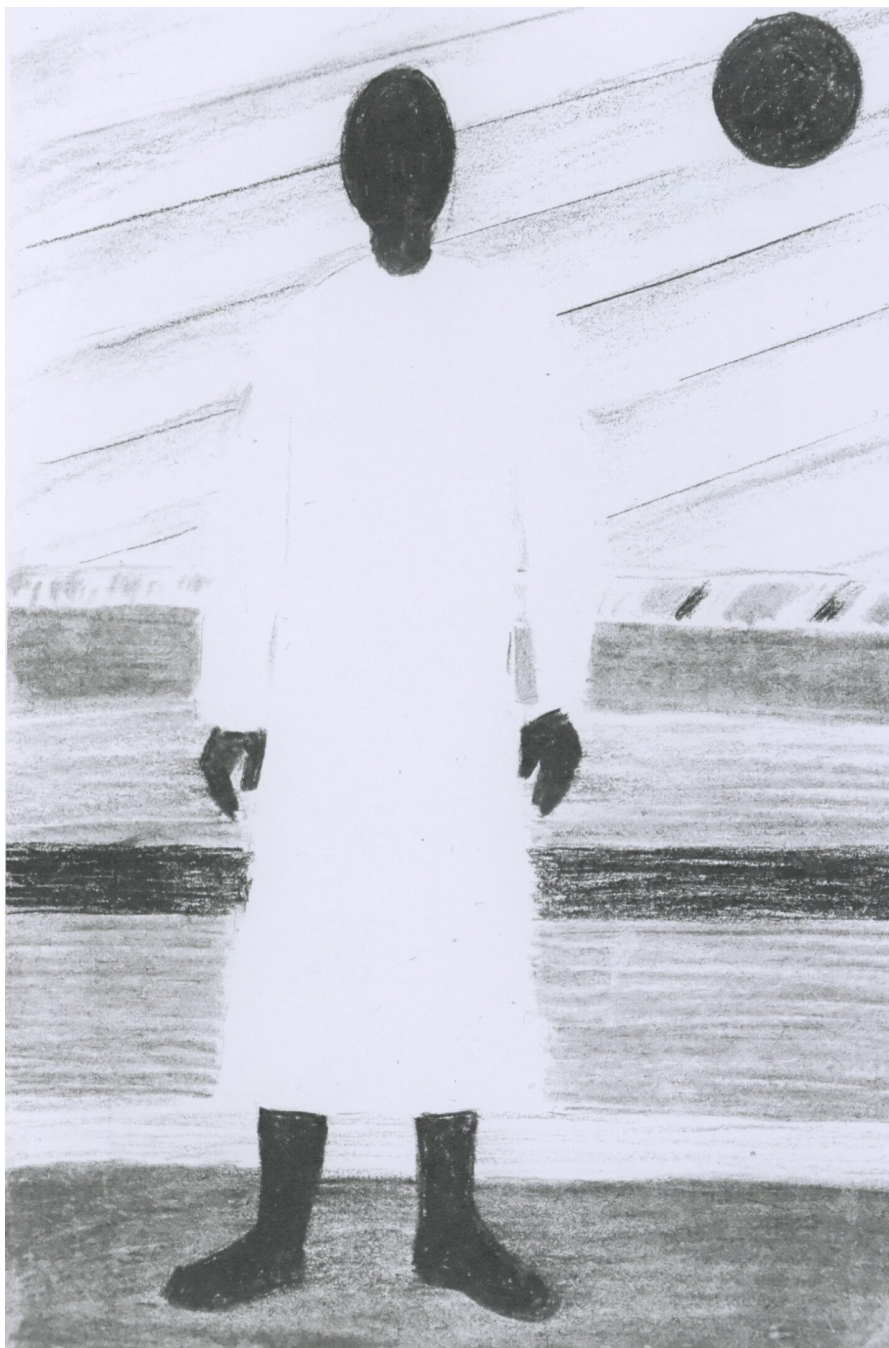
Artyści, których twórczość została przywołana w projekcie *Syndrom rewizjonistyczny* pochodzili z dwóch części podzielonych na początku XX wieku ziem ukraińskich: Galicji, znajdującej się pod panowaniem II Rzeczypospolitej, oraz Naddnieprza, wchodzącego w skład Związku Radzieckiego. W warunkach politycznego ucisku Ukraińcy podejmowali wysiłki, by ocalić własną kulturę, a wizja zjednoczenia pozostawała jedynie marzeniem<sup>20</sup>. Artyści i krytycy sztuki tamtych czasów, tacy jak Wasyl Kryżanivskij, Iłarion Swencićkij, Mykoła Hołubec i Światosław Hordyński, świadczą o tym w swoich dziennikach, listach i artykułach<sup>21</sup>.

Prace ukraińskiej awangardy odzwierciedlały panujący w obu regionach klimat niepokoju. W artykule *Kultura antraktu* Hordyński pisze o zainteresowaniu artystów galicyjskich twórczością kolegów z Naddnieprza oraz trudnościach w komunikacji spowodowanych napiętymi relacjami między Polską a Związkiem Radzieckim. Z pewną dozą ironii zauważa, że „łatwiej było dostać książkę lub obrazek z Australii niż z Naddnieprza”<sup>22</sup>. Z jego tekstów wynika również, że już w 1934 roku tamtejsze środowiska intelektualne – podobnie jak w całej Polsce i Europie – żyły przecuciem nadchodzących zmian i katastrof. Warto zaznaczyć, że z powodu represji zarówno artyści z Galicji, jak i Naddnieprza unikali bezpośrednich odniesień politycznych lub ukrywali je tak, by nie zostały wychwycone przez cenzurę. Przykład takiej strategii odnaleźć można w twórczości Kazimierza Malewicza, jednego z czołowych przedstawicieli naddnieprzańskiej awangardy<sup>23</sup>. Kilka namalowanych przez niego obrazów interpretuje się dziś jako komentarz wobec represji wymierzonych w inteligencję i chłopstwo na początku lat 30. XX wieku<sup>24</sup>. Jak zauważa historyczka sztuki Aleksandra Szatskich, dzieła takie jak *Człowiek bieżący* (alternatywny tytuł: *Między mieczem a krzyżem*), *Człowiek stojący* czy *Ukraina zniewolona* – zostały przez Malewicza celowo antydatowane, aby ukryć ich odniesienia do aktualnej sytuacji politycznej<sup>25</sup>. Malewicz zdecydował się na ten ruch ze względu na strach przed represjami, które mogłyby go spotkać, gdyby odczytano jego dzieła jako reakcje na Hołodomor. Skalę tych represji może zilustrować historia Mykchajło Bojczuka i jego żony Zofii Nalepynskiej, którzy zostali niesłusznie oskarżeni o współpracę z obcym wywiadem i skazani na śmierć. W rzeczywistości wyrok był konsekwencją

ich odmowy podporządkowania się reżimowi – zarówno w zakresie tworzenia sztuki propagandowej, jak i donoszenia na przedstawicieli ukraińskiej inteligencji<sup>26</sup>



Wspólny projekt Nikity Kadana, Jurija Andruchowycza, Lery Polianskowej oraz Oleksandra Suszynskiego „Syndrom rewizjonistyczny”, 2021, węgiel drzewny na papierze, katalog wystawy „N. Syndrom Rewizjonistyczny”, Iwano-Frankiwnsk 2021.



Wspólny projekt Nikity Kadana, Jurija Andruchowycza, Lery Polianskowej oraz Oleksandra Suszynskiego „Syndrom rewizjonistyczny”, 2021, węgiel drzewny na papierze, katalog wystawy „N. Syndrom Rewizjonistyczny”, Iwano-Frankiwsk 2021.

W tym samym okresie podczas jednej ze studenckich wystaw we Lwowie ocenzurowano i zdjęto z ekspozycji prace członków Grupy Krakowskiej: Leopolda Lewickiego i Stanisława Osostowicza. Obrazy *Rewolucja na bagnetach* Lewickiego i *Demonstracja antyfaszystowska, Satyra antyfaszystowska* Osostowicza nawiązywały do nurtu sztuki radykalno-krytycznej, określanej tak przez innego członka Grupy Krakowskiej, Jonasza Szterna<sup>27</sup>. Równolegle twórczość Otto Hanna – członka grupy artes – spotkała się z zarzutami naruszenia norm obyczajowych. Jego obraz *Koń* z 1934 roku został ocenzurowany i ostro skrytykowany, m.in. na łamach Kuriera Lwowskiego, co skutecznie zniechęcało instytucje do prezentowania jego prac<sup>28</sup>. Cenzura dotyczyła więc zarówno

artystów oskarżanych o „niemoralność”, jak i tych, których twórczość uznawano za politycznie nieprawomyślną. Zarówno przedstawiciele Grupy Krakowskiej, jak i członkowie Artesu musieli nieustannie balansować między artystyczną ekspresją a realiami ideologicznej kontroli.



Wspólny projekt Nikity Kadana, Jurija Andruchowicza, Lery Polianskowej oraz Oleksandra Suszynskiego „Syndrom rewizjonistyczny”, 2021, węgiel drzewny na papierze, katalog wystawy „N. Syndrom Rewizjonistyczny”, Iwano-Frankiwnsk 2021.



Wspólny projekt Nikity Kadana, Jurija Andruchowycza, Lery Polianskowej oraz Oleksandra Suszynskiego „Syndrom rewizjonistyczny”, 2021, węgiel drzewny na papierze, katalog wystawy „N. Syndrom Rewizjonistyczny”, Iwano-Frankiwnsk 2021.



Wspólny projekt Nikity Kadana, Jurija Andruchowycza, Lery Polianskowej oraz Oleksandra Suszynskiego „Syndrom rewizjonistyczny”, 2021, węgiel drzewny na papierze, katalog wystawy „N. Syndrom Rewizjonistyczny”, Iwano-Frankiwnsk 2021.

Bohater *Syndromu rewizjonistycznego*, artysta N., tworzył graficzne kopie prac wspomnianych wcześniej twórców w okresie tzw. odwilży, przypadającej na lata 60. i 70. XX wieku. Choć czas ten przyniósł częściową liberalizację życia politycznego i osłabienie cenzury, niedługo potem nastąpiła kolejna fala represji i zaostrzenie kontroli nad kulturą. Dla ukraińskich artystów odwilż oznaczała możliwość podejmowania tematów związanych z historią i kulturą narodową z mniejszym ryzykiem aresztowania. Nie oznaczało to jednak pełnej swobody – wiele prac wciąż nie mogło zostać publicznie zaprezentowanych<sup>29</sup>.

Trzecim punktem odniesienia w historii N. – po latach 30. i 60. – jest współczesna Ukraina.

W rozmowie z Hansem Ulrichem Obristem Nikita Kadan wskazuje, że wielopoziomowe odniesienia do historii sztuki służą mu jako klucz do paradoksów historii politycznej<sup>30</sup>. Obok sztuki okresu Rusi Kijowskiej i tzw. ukraińskiego baroku to właśnie awangarda stała się jednym z punktów zapalnych na kulturowym i historycznym froncie wojny z polityką Federacji Rosyjskiej<sup>31</sup>. Autor *Syndromu rewizjonistycznego* podkreśla, że ponowne odkrywanie lokalnego i uniwersalnego wymiaru awangardy ukraińskiej stanowi użyteczne narzędzie do rozmontowywania imperialnego konstruktów zwanego awangardą rosyjską<sup>32</sup>. Jednocześnie ta pożądana narracja o oryginalnym ukraińskim wkładzie w dzieje sztuki bywa zniekształcana jest przez tendencyjną politykę dekomunizacji<sup>33</sup>. Prowadzi ona do niszczenia szeroko pojętego radzieckiego dziedzictwa, w tym również neomodernistycznej architektury, którą trudno posądzać o posiadanie funkcji propagandowej. W tym miejscu ujawnia się wspomniany paradoks: „Ukraińska awangarda jest oceniana pozytywnie, traktowana jako ważna część narodowego dziedzictwa kulturowego – ale tylko pod warunkiem, że pominięta zostanie jej komunistyczna treść. I – o ile nie wracamy do pierwotnych intencji autorów awangardy – jej komunistyczna forma”.<sup>34</sup>

Komunistyczna forma nie ogranicza się przy tym wyłącznie do zwycięskiej wizji bolszewików, lecz obejmuje również wiele odcieni anarchistycznych i lewicowych koncepcji sztuki i społeczeństwa – wizji zdławionych przez potężniejsze siły. Kadan nie maskuje politycznego zaangażowania dwudziestowiecznych artystów – przeciwnie, odkrywa je, podkreślając ich wewnętrzne sprzeczności. Twierdzi zarazem, że tylko przywrócenie tych wielokrotnie tłumionych głosów – wraz z ich właściwym kontekstem politycznym i lokalnym – może umożliwić aktualizację awangardowego uniwersalizmu jako radykalnego projektu emancypacyjnego.

## Przepracowanie

Powrót do wydarzeń i sztuki sprzed ponad trzydziestu lat w ujęciu N. nie jest niewinnym sentymentalizmem, a zaburzeniem zwanym *Syndromem rewizjonistycznym*. Autorzy projektu zadbali o psychiatryczny opis tej patologii:

Syndrom rewizjonistyczny to przewlekłe psychopatologiczne zaburzenie pamięci charakteryzujące się stopniową amnezją wsteczną i pseudoreminiscencją. Występuje przy jasnej świadomości, powodując stopniowe zaćmienie i utratę kontaktu z rzeczywistością.

Zespół charakteryzuje się obsesyjnymi urojeniami, a mianowicie osoba zaburzona jest przekonana, że może wpływać na wydarzenia, które miały miejsce w przeszłości, poprzez opowiadanie o nich na różne sposoby. W wyobraźni chorego skonstruowana przez niego narracja o wydarzeniach przeszłych jest narzędziem do korygowania ówczesnych zdarzeń, a odpowiednio poprzez system przyczynowo-skutkowy – narzędziem wywierania wpływu na

teraźniejszość.

Symptomatycznie, urojenia w syndromie rewizjonistycznym mogą przybierać postać pseudohalucynacji słuchowych i wzrokowych oraz tzw. wymuszonego wspomnienia. Świadomość chorego atakują wspomnienia i rzekomo musi on stworzyć indywidualny system obrony przed ich destrukcyjnym wpływem. Chory konstruuje plastyczny obraz przeszłości ze zmienioną logiką i tym samym szuka wyjścia z nierozwiązanych sprzeczności między tymi wspomnieniami i możliwości pogodzenia przeszłości z teraźniejszością.

Wykorzystanie dyskursu medycznego wiąże się w fikcyjnej biografii ze wstydem diagnozy. Rodzina N. miała prosić o anonimizację bohatera w celu uniknięcia stygmatyzacji. Język psychiatrii – stylizowany na obiektywny i przeźroczysty – koncentruje się w tym przypadku na opisie symptomów niedostosowania do zdrowej normy, zupełnie pomijając potencjalne przyczyny tego stanu rzeczy. Niewykluczone, że również w tym przypadku interweniowała cenzura. Brakuje informacji o autorze opinii lekarskiej – dokument nie został podpisany. Szeroko rozumiany dyskurs naukowy wykorzystywany był do temperowania potencjalnie wywrotowych jednostek – zarówno w Związku Radzieckim, jak i w państwach zachodniej Europy.

Mimo uzasadnionej podejrzliwości względem funkcji i ostatecznego znaczenia tej diagnozy, staje się ona dopełniającym opisem praktyki artystycznej N. Wspomniane natrętne przypominanie, jego przymus, przywodzi na myśl to, co Zygmunta Freud nazwał rytuałem powtarzania traumatyzacji<sup>35</sup>. Trauma w metaforze zaczerpniętej z Nietzscheańskiego słownika jest tym, co nie daje się przepracować – czymś, co uparcie pozostaje i przez co nie może nastąpić wyzwalająca praca zapomnienia<sup>36</sup>. Sytuacja traumy powraca w zniekształceniach, bowiem jest nie do zniesienia w swojej bezpośredniości. W kontekście twórczości N. poczucie zagrożenia śmiercią i prześladowaniami ujawnia się w zrealizowanych przez niego kopiach prac dawnych awangardzistów. Każde z tych powtórzeń, poza dosłownymi cytatami z dzieł, zawiera niepokojące zniekształcenie, które intensyfikuje poczucie niebezpieczeństwa.

Spośród kilkudziesięciu rysunków wykonanych przez N. to właśnie replika grafiki Światosława Hordyńskiego wydaje się najlepiej oddawać napięcia obecne w jego praktyce artystycznej. Oryginał powstał jako okładka dla *Almanachu sztuki lewicowej* w początku lat 30. XX wieku. Obraz przedstawia syntetyczną sylwetkę ludzkiej postaci, która robi krok pod górę. Do jego szyi przyciśnięty jest młotek. Głowa jest zwrócona profilem, a białe oko na czarnym tle wygląda jak pusta przestrzeń lub latarka. Na niebie, nad postacią, znajdują się chmury zarysowane ostrymi pociągnięciami węgla. Zza nich na idącego mężczyznę pada jednak bezpośredni snop światła. Klimat tej grafiki koresponduje z ówczesną działalnością publicystyczną Hordyńskiego, który pisał o przeczuciu głębokich przemian politycznych i społecznych zachodzących w latach 30. Trafnie

wyczuwał atmosferę ogólnego napięcia, ale i nadziei na postęp, szczególnie w kontekście ukraińsko-polskiego środowiska Lwowa. Wizja postępu zawarta w grafice wyraża się w wizerunku tytanicznej postaci wspinającej się pod górę – bohatera, który zdaje się dźwigać brzemień historii. Umieszczony przy jego szyi symbol młota może być interpretowany jako metafora trudnej sytuacji politycznej, w jakiej znaleźli się galicyjscy artyści.



Wspólny projekt Nikity Kadana, Jurija Andruchowycza, Lery Polianskowej oraz Oleksandra Suszynskiego „Syndrom rewizjonistyczny”, 2021, węgiel drzewny na papierze, katalog wystawy „N. Syndrom Rewizjonistyczny”, Iwano-Frankiwsk 2021.

Opierając się na narracji Kadana i Andruchowycza, artysta N. postanowił wzmocnić symbolikę niepokoju i zagrożenia, dodając element graficzny przypominający czarnego węża, który owija się wokół postaci, blokując jej drogę. Wszystkie graficzne kopie prac Artes i Grupy Krakowskiej posiadają dodatkowe elementy w postaci rozdartych pasów i czarnych okręgów, które sprawiają wrażenie, jakby pochodziły z innego porządku reprezentacji. N. przeważnie posługuje się w swoich rysunkach wyraźnym, rysunkowym konturem, który wykreśla łatwe do odczytania fragmenty kompozycji. Szczątkowy światłocień w części obrazków osiągnięty został delikatnym szrafowaniem, które zdecydowanie odróżnia się od ciemnego waloru okręgów. W całym cyklu fragmenty te przyjmują zróżnicowane kształty, rozpięte między idealnym okręgiem a amorficznym, amebowatym bezformiem daleko zniekształconej kuli. Również rola kompozycyjna tych czarnych dziur nie jest prosta do jednoznacznego ustalenia: w części prac są one zharmonizowane z innymi elementami graficznymi, tworząc statyczne i zamknięte kompozycje; z kolei w innych rysunkach

przejmują rolę dominanty poprzez zdynamizowanie i otwarcie kompozycji. Punktem wspólnym tych ciemnych kształtów jest ich surowy (oddany poprzez niedbały i intensywny rysunek) i abstrakcyjny charakter, który kontrastuje z czytelnością innych znaków zawartych w obrazach. Zdaje się, że N. podziurawił historię awangardy, rysując z pamięci nie tylko widziane lata temu dzieła, ale również oddając proces wyparcia. Zestawienie czytelnych fragmentów z dziurą rozrywa porządek deszyfrującej interpretacji, wprowadzając to, co nienazywalne – to, co ogranicza się do czarnej materii węgla. Rozbicie narracji jest dla podmiotu zarazem czymś wstrząsającym, wskazującym na arbitralny i złudny charakter każdego symbolu, jak i czymś wyzwalającym, ponieważ umożliwia poszukiwanie nowego języka.

Podobny niepokój budzi wspomniana wcześniej audycja radiowa, opracowana przez Jurija Andruchowycza zainspirowanego archiwalnymi transkrypcjami z lat 30. Choć nagranie początkowo sprawia wrażenie optymistycznego, zakłócenia na linii radykalnie zmieniają ton narracji. Pojawiają się złowrogie przepowiednie, poetycko opisane przez pisarza: „Katastrofa postępuje, nie tracąc wigoru i pojawia się element rewolucyjnej autodestrukcji”. Między typowymi sowieckimi sloganami o postępie i budowaniu lepszej przyszłości wplatają się dźwiękowe ekwiwalenty ciemnych plam. Frazy takie jak: „Śmierć nam wszystkim w izbach tortur i więzieniach! Śmierć nam wszystkim, szpiegom i agentom...” – bezpośrednio odzwierciedlają realia represji i los ukraińskich artystów awangardowych. Czarne plamy z rysunków zostają dosłownie przywołane w zakończeniu audycji: „Śmierć wszystkim – których rozdzieli ciemność – czarne plamy żyją w nas...”.

Zciemnienia obecne w projekcie *Syndrom rewizjonistyczny* mogą również przywołać na myśl ślady zniszczeń powstałych na papierze lub płótnie w wyniku długotrwałego przechowywania w nieodpowiednich warunkach. Niewykluczone, że prace te zostały celowo ukryte – zarówno przed wzrokiem cenzora, jak i samego autora. Sama potrzeba ich ukrywania zdaje się odzwierciedlać historyczne realia – zarówno lat 30., jak i 60. XX wieku – do których, jak już wspomniano, nawiązuje wystawa przygotowana przez Kadana i jego zespół.

## Konkluzje

Wedle Demchuk i Levchenko praktyka artystyczna nie tylko Nikity Kadana, ale również Oleha Tistol, Mykola Matesnko, Kateryny Lysovenko i Lady Nakonechnej – poprzedziła i do pewnego stopnia wpłynęła na zainteresowanie historyków sztuki problemami kolonialnego dziedzictwa, konstrukcji tożsamości i instrumentalizacji historii w kontekście Ukrainy<sup>37</sup>. Badacze, przeglądając szeroki zbiór tendencyjnych narracji historyczno-artystycznych doszli do wniosku, że w celu stworzenia spójnego obrazu ukraińskości należy z góry określić rolę sztuki w trzech punktach:

1. Terytorialnie pokrywa się z granicami państw i funkcjonuje jako sztuka narodowa. Alternatywnie, jest uważana za eksterytorialną i staje się podstawą ekspansji terytorialnej;
2. Historia sztuki jest konstruowana jako ciągłość, tradycja, a nie historia luk, służąc w ten sposób jako podstawa formowania się państwa;
3. Interpretacja dzieł sztuki koncentruje się na kwestiach tożsamości narodowej i różnicach kulturowych w stosunku do innych plemion, państw i cywilizacji<sup>38</sup>.

Projekt *Syndrom rewizjonistyczny* wyraźnie gra z drugim punktem – potrzebą ciągłości historii. Wrażenie wyłomu w spójności narracji historiograficznej udaje się uzyskać Kadanowi poprzez wykorzystanie procesów indywidualnej pamięci, tego jak wchodzi ona w konflikt z politycznymi i narodowymi oczekiwaniami. Sam artysta, podważając unifikujące tryby historiografii, określa się mianem dyletanta, argumentując za wartością takiej pozycji:

Dyletantyzm artysty na terenie nauki historycznej jest zasadniczo tożsamy z dyletantyzmem każdego indywidualnego obywatela, na którego życie z jednej strony wpływa polityka historyczna państwa, a z drugiej świadomość siebie jako żywego archiwum pamięci historycznej. Mniej lub bardziej rozsądnie, taka osoba albo identyfikuje się z jednym z konkurujących projektów państwowo-ideologicznych, albo – znacznie rzadziej – odmawia takiej identyfikacji. Albo oddaje pamięć osobistą w służbę tożsamości zbiorowej, albo postrzega ją jako sposób na zakwestionowanie tej tożsamości. Najczęściej jest zakładnikiem tożsamości narodowej jako konstruktu ideologicznego, otrzymując jako rekompensatę prawo do pewnej przestrzeni życia prywatnego, w której możliwe jest traktowanie tego konstruktu z rozsądną obojętnością. Rzadziej wytwarza własną, elastyczną, niestabilną tożsamość, opierając się nie tylko na pamięci osobistej (czy np. rodzinnej), ale także na znajdowaniu luk między wielkimi zideologizowanymi „politykami pamięci”, stając się swoistym partyzantem pamięci, jej nielegalnym użytkownikiem<sup>39</sup>.

Stworzona przez artystę historia N. stanowi w tej perspektywie nie tylko eksperyment polegający na podważeniu dominującej polityki historycznej, lecz również próbę ukazania potencjalności historii<sup>40</sup>. Jak zauważa Ariella Aïsha Azoulay, jedną z fundamentalnych cech wytwarzania imperialnych narracji historycznych jest radykalny gest ich oddzielenia od dokonanej już przeszłości. Matryca historii, wspierana przez aparat instytucjonalny, obejmujący archiwa, muzea oraz inne instytucje działające w imię postępu utożsamianego z państwem narodowym, eliminuje jako nieużyteczne dawne „sposoby życia, praktyki i doświadczenia”<sup>41</sup>. Ten powielany na wielu poziomach podział – między przeszłością a teraźniejszością, obywatelem-historykiem a wszystkimi pozostałymi, między dyskursem oficjalnym a sferą prywatną – zostaje zakłócony

przez paradoksalną pozycję (pozycję niestałej tożsamości) partyzantów pamięci. Ujawniają oni historię jako rezerwuar niezrealizowanych możliwości, które mogą zostać zaktualizowane w teraźniejszości<sup>42</sup>. Z perspektywy historii rozumianej jako dyscyplina imperialna taki gest jawi się jako „nielegalny”: naruszający jej procedury i zasady, przedkładający nad bezosobowy dystans afektywne zaangażowanie.

Praktyka Nikity Kadana, skoncentrowana na pracy z przedmiotami i dziełami sztuki, wzmacnia efekt obecności i potencjalności historii. Artysta unika bezpośredniej narracji, przenosząc znaczenia na materialne nośniki, które opierają się jednoznaczному odczytaniu i zachowują własną autonomię. W rezultacie powstają obiekty stanowiące centralne elementy jego projektów. Kadan wskazuje, iż jedynie za pośrednictwem takiej formy wypowiedzi możliwe jest ukazanie złożonych, niejednoznacznych i wielowarstwowych narracji historycznych z dystansu umożliwiającego uwolnienie się od dominujących, instytucjonalnie utrwalonych interpretacji.

Dieter Roelstraete, jeden z kluczowych teoretyków tzw. zwrotu historiograficznego, zauważa, że współcześni artyści często tworzą sztukę albo przeciwko procesom zapomnienia – odkrywając i próbując zachować zagrożone karty historii – albo wchodzą w refleksję nad samymi mechanizmami pamiętania i ich reprezentacji<sup>43</sup>. Projekt Kadana w wyjątkowy sposób łączy obie te strategie, scalając perspektywę meta-historyczną z praktyką archiwalną. Kadan nie tyle rekonstruuje przeszłość, ile ujawnia jej niestabilność – uwikłanie w konflikty pamięci, zapomnienia i manipulacji. W tym sensie jego praca staje się nie tylko formą artystycznej ekspresji, ale również środkiem dekonstrukcji historii jako narzędzia władzy.

### **Bibliografia:**

Assmann, Aleida. *Metafory, modele i media pamięci*, przeł. Zofia Dziewanowska-Stefanowska, w: idem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Assmann, Aleida. *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, przeł. Karolina Sidowska, w: idem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Azoulay, Ariella. *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. Aleksandra Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.

Baran, Volodymyr. *Ukraina: Historia najnowsza (1945–1991)*, Instytut Ukrainoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy im. I. Krypiakewycza, Lwów 2003.

- Beauvois, Daniel. *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, przeł. Krzysztof Rutkowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
- Bilokin, Sergij. *Diariush Lupy Grabuzdova*, „Sergij Bilokin. Personal'nij sajt”, <<https://www.s-bilokin.name/Culture/NarbuttDiariusz/Notes.html>> [dostęp: 27 stycznia 2024].
- Caruth, Cate. *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii: Freud, Mojżesz i monoteizm*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- Demchuk, Stefaniia. Levchenko, Illia. *Decolonizing Ukrainian Art History*, „Nationalities Papers”, 2024.
- Demchuk Stefaniia. Levchenko, Illia. *The nation as a framework for art historical writing*, w: *Entangled Art Histories in Ukraine*, red. idem, Routledge, New York 2025.
- Domańska, Ewa. *Historia ratownicza*, „Teksty drugie” 2014, nr 5.
- Dziewulska, Marta. *Awangarda Podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2024.
- Filonenko, Borys. *Historiographic turn in art*, “Past/Future/Art Glossary”, <<https://pastfutureart.org/en/glossary/>> [dostęp: 16 maja 2025].
- Hordyńskij, Stefan. *Kultura Antraktu*, w: *Ideji, smysly, interpretacii obrazotvorchogo mystectva, ukrains'ka teoretychna dumka XX st.: antologia*, red. Stepan Pavliuk, LNAM, Lviv 2012.
- Kadan, Nikita. *In the place of history*, „Moscow Art Magazine”, <<https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1566>> [dostęp: 23 maja 2025]
- Kadan, Nikita. Andrukhovych, Yuriy. *Katalog wystawy N. Syndrom Rewizjonistyczny*, Iwano-Frankiivsk 2021.
- Lavrinenko, Yuriy. *Rozstrilane vidrodzhennia*, w: *Antologia 1917–1933. Poezia — proza — drama — esej*, Kultura, Paris 1959.
- Lebedeva, Kateryna. *Malevich ta Ukraina*, Biblioteka ukraińskiego mistectva, <<https://uartlib.org/exclusive/malevich-ta-ukrayina/>> [dostęp: 27 stycznia 2024].
- Lozhkina, Alisa. *Pernament revolution: art in Ukraine, the 20th to the Early 21st Century*, ArtHuss, Kyiv 2020.

Łukaszewicz, Piotr. *Zrzeszenie Arystów Plastyków Artes 1929–1935*, Ossolineum, Wrocław 1975.

Markin, Alexey. Shirokostup, Olga. Yakovenko, Illia. *To Whom Does the Avant-Garde Belong? Malevich Project*, Krasnaya Shpana 2019.

Nazaruk, Osyp. *Galychyna j Velyka Ukraina (1936)*, "zbruc.eu", <<https://zbruc.eu/node/4758>> [dostęp: 27 stycznia 2024].

Obrist, Hans-Ulrich. *Welcome to our Ruins*, „Spike Art Magazine” 22 czerwca 2022.

Roelstraete, Dieter. *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary*, „e-flux journal” 2009, nr 4.

Shapoval, Yrij. *Korenizacia*, w: *Politychna encyklopedia*, red. Yrij Levenec, Yrij Shapoval, Parlamentske wydawnictvo, Kyiv 2011.

Shkandrij, Myroslav. *Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memory*, Academic Studies Press, Boston 2019.

Snyder, Timothy. *The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569–1999*, Yale University Press, New Haven 2003.

Solovjov, Oleksandr. *Turbulentni shluzy*, Institut problem suchasnogo mystectva, Kyiv 2006.

*W oku cyklonu. Modernizm w Ukrainie*, red. Katia Denysova, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2025

von Hagen, Mark. *Does Ukraine Have a History?*, “Slavic Review” 1995, nr 3.

von Hagen, Mark. *Revisiting the Histories of Ukraine*, w: *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, red. Georgiy Kasianov, Philipp Ther, Central European University, Budapeszt 2009.

1. M. von Hagen, *Does Ukraine Have a History?*, “Slavic Review” 1995, nr. 3, s. 658–673. ↩
2. Ibidem, s. 662–664. ↩
3. S. Demchuk, I. Levchenko, *Decolonizing Ukrainian Art History*, „Nationalities Papers” 2024, s. 13. ↩
4. Ibidem. ↩
5. M. von Hagen, op.cit., s. 658. ↩
6. Ibidem, s. 659–662. ↩
7. S. Demchuk, I. Levchenko, op. cit., s. 4. ↩
8. Ibidem. ↩

9. S. Demchuk, I. Levchenko, *The Nation as a Framework for Art Historical Writing*, w: *Entangled Art Histories in Ukraine*, red. idem., Routledge, New York 2025, s. 207. ↵
10. S. Demchuk, I. Levchenko, *Decolonizing Ukrainian Art History*, „Nationalities Papers” 2024, s. 6. ↵
11. Po czternastu latach Mark von Hagen wrócił do zainteresowania badawczego tematem pisania ukraińskiej historii, zwracając w ten sposób uwagę na jego bujny rozwój zob. M. von Hagen, *Revisiting the Histories of Ukraine*, w: *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, red. G. Kasianov, P. Ther, Central European University, Budapeszt 2009, s. 25–20. W tym kontekście warto przywołać prace ujmujące historię w szerokich komparatystycznych ramach, analizującą ją w kontekście narodowościowego tygla regionu por. T. Snyder, *The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569–1999*, Yale University Press, New Haven 2003; D. Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, przeł. K. Rutkowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011. ↵
12. O pojęciu pamięci zbiorowej zob. A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, przeł. K. Sidowska, w: idem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 58–74. ↵
13. Zob. A. Assmann, *Wprowadzenie: o krytyce, popularności i adekwatności terminu „pamięć”*, w: ibidem, s. 9–11. ↵
14. Ibidem, s. 105. ↵
15. A. Assmann, *Metafory, modele i media pamięci*, tłum. Zofia Dziewanowska-Stefanowska, w: idem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 89–126. ↵
16. A. Lozhkina, *Pernament Revolution: Art in Ukraine, the 20th to the Early 21st Century*, ArtHuss, Kyiv 2020, s. 542. ↵
17. Zob. B. Filonenko, *Historiographic Turn in Art*, Past/Future/Art Glossary, <<https://pastfutureart.org/en/glossary/>> [dostęp: 16 maja 2025]. ↵
18. H. U. Obrist, S. Clark, *Welcome to our Ruins*, „Spike Art Magazine” z 22 czerwca 2022. ↵
19. Za jeden z wielu przykładów podobnego projektu artystycznego i strategii narracyjnej można przyjąć historię Lupy Hrabuzdowa autorstwa Jurija Narbuta, zob. S. Bilokin by [Сергій Білокін, *Діаріуш Луپی Грабуздова*, „Сергій Білокін. Персональний сайт”, <<https://www.s-bilokin.name/Culture/NarbuttDiariusz/Notes.html>>, dostęp 27 січня 2024 р]. ↵
20. Zob. omówienie publikacji ukraińskiego dziennikarza O. Nazaruka, w której autor wyjaśnia relacje kulturalne między Galicją a Naddnieprzańszczyzną od lat 20 do lat końca lat 30. O. Nazaruk, „zbruc.eu” 1 kviten’ 2013, Galichyna j Velyka Ukraina (1936), <<https://zbruc.eu/node/4758>>, dostęp: 27 stycznia 2024 r. [Осип Назарук, „zbruc.eu” 1 квітень 2013, *Галичина*

- й Велика Україна (1936), <https://zbruc.eu/node/4758>, доступ 27 січня 2024 р.]. ↵
21. S. Hordyńskij, *Kultura Antraktu* [w:] *Ideji, smysly, interpretacii obrazotvorchogo mystectva, ukrainska teoretychna dumka HH st.: antologija*, red. Stepan Pavliuk LNAM, Lviv 2012, s. 412–413 [Святослав Гординський *Культура антракту* [в:] *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва, українська теоретична думка ХХ ст.: антологія*, ред. Степан Павлюк, *ЛНАМ, Львів 2012*, с. 412–413]. ↵
22. Ibidem, s. 412. ↵
23. W duchu *Syndromu rewizjonistycznego* proponujemy sproblematyzowanie pojęcia tzw. rosyjskiej awangardy. Po pierwsze, jak wskazuje między innymi Myroslav Shakandrij, interpretacja twórczości Kazimierza Malewicza, w której podkreśla się wpływy Petersburga i Moskwy, wyczerpała swoją heurystyczną wartość. Przede wszystkim tak ustawione odniesienie geograficzne lekceważy wpływ ukraińskich wsi i miasteczek na działalność i tożsamość artysty. Innymi słowy reprodukuje się w ten sposób wertykalny model uprawiania historii sztuki, który prześlepia wpływ peryferiów. Po drugie, postulowanie rzekomej rosyjskości Malewicza, ale też innych awangardowych twórców jest orężem polityki kulturalnej i historycznej Federacji Rosyjskiej, która stara się w ten sposób marginalizować ukraińską perspektywę. Zob. M. Shkandrij, *Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: contested memory*, Academic Studies Press, Boston 2019, s. 102–116. Jednocześnie, jak wskazuje między innymi Katia Denysova, należy konsekwentnie podać w wątpliwość również rzekomą ukraińskość awangardy. Wedle badaczki polifonii stylów w tym okresie odpowiadała równie bujna polifonia tożsamości, którą klasyfikacja etniczna upraszcza, utrudniając tym samym stworzenie adekwatnego i subtelnego opisu środowiska artystycznego początku XX wieku. Wobec tego, najlepszym rozwiązaniem byłoby pisanie o modernizmie bądź awangardzie w Ukrainie. Zob. K. Denysova, *Wstęp*, [w:] *W oku cyklonu. Modernizm w Ukrainie*, red. idem, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2025, s. 15–16. Wyjątkowo ciekawe wydają nam się próby przełamania narodowych narracji poprzez eksperymentowanie z ujęciem geograficznym, np. w pojęciu „Awangarda Podkarpacka” Małgorzaty Dziewulskiej. Autorka, poza oczywistym zwróceniem uwagi na burzliwe tło polityczne, odmalowuje pejzaż wielonarodowych przedsięwzięć awangardowych artystów w „scenerii” surowych gór. zob. M. Dziewulska, *Awangarda Podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2024. ↵
24. Ibidem. ↵
25. K. Lebed'ieva, *Malevich ta Ukraina*, „Biblioteka ukraińskoho mystectva” <<https://uartlib.org/exclusive/malevich-ta-ukrayina/>>, dostęp 27 stycznia 2024 r. [Катерина Лебедева, *Малевич та Україна*, „Бібліотека українського мистецтва”, <<https://uartlib.org/exclusive/malevich-ta-ukrayina/>>, доступ 27 січня 2024 р.]. ↵

26. Y. Lavrinenko, *Rozstrilane vidrodzhennia: Antologia 1917—1933. Poezia— proza — drama — esej*, Kultura, Paris 1959, s. 158–159 [Юрій Лавріненко, *Розстріляне відродження: Антологія 1917—1933. Поезія — проза — драма — есей*, Культура, Париж 1959, с. 158–159]. ↵
27. N. Kadan, Y. Andrukhovych, katalog wystawy *N. Syndrom Rewizjonistyczny*, Iwano-Frankiwnsk, s. 71. ↵
28. P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Arystów Plastyków Artes 1929-1935*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 59. ↵
29. V. Baran, *Ukraina: Historia najnowsza (1945–1991)*, Instytut Ukrainoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy im. I. Kryp'iakewycza, Lwów 2003 [Баран В. К. *Україна: новітня історія (1945-1991рр.)*. Львів: Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003, 667с.]. ↵
30. H. U. Obrist, *Welcome to Our Ruins*, „Spike Art Magazine”, 22 czerwca 2022. ↵
31. S. Demchuk, I. Levchenko, *The Nation as a Framework for Art Historical Writing*, w: *Entangled Art Histories in Ukraine*, red. idem., Routledge, New York 2025, s. 213–217. ↵
32. *Conversation with Nikita Kadan „One may not Leap from a Colonized State to Universalism”*, w: *To Whom the Avant-Garde Belong?*, red. A. Markin, O. Shirokostup, I. Yakovenko, Krasnaya Shpana 2019, s. 84. ↵
33. Ibidem, s. 85. ↵
34. Ibidem, s. 86. ↵
35. Skrótowe omówienie traumy w kontekście klasycznego dzieła Freuda *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* zob. C. Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii: Freud, Mojżesz i monoteizm*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 111–123. ↵
36. A. Assmann, *Łykanie, przeżuwanie, trawienie*, w: idem, op. cit, s. 109–112. ↵
37. S. Demchuk, I. Levchenko, *Decolonizing Ukrainian Art History*, „Nationalities Papers” 2024, s. 17. ↵
38. Eadem, *The nation as a framework for art historical writing*, w: *Entangled Art Histories in Ukraine*, red. idem., Routledge, New York 2025, s. 217. ↵
39. N. Kadan, *In the place of history*, *Moscow Art Magazine*. [Нікіті Кадан, *На месте истории*, *Moscow Art Magazine*], <<https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1566>> [dostęp: 23 maja 2025]. ↵
40. Zob. A.A. Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 268–292. ↵
41. Ibidem. ↵
42. Podejście to do pewnego stopnia wpisuje się również w szerokie ramy badań spod znaku

„historii ratowniczej”, czyli wyłaniającego się z inspiracji nie-antropocentrycznych i post-europejskich paradygmatu badawczego. Badaczka historiografii Ewa Domańska określa to nowe podejście jako skupione na „historii lokalnej, potencjalnej, egzystencjalnej i afirmatywnej”. Elementem dystynktywnym prowadzonych w tym duchu badań jest ich „perspektywa przyszłościowa” – jako, że pisana w ten sposób historia dotyczy „przede wszystkim ratowania przyszłości”. Jednocześnie Domańska podkreśla, że to historia ratownicza to coś „więcej niż projekt”, to wizja mająca siłę transformacji podmiotu czy „podniesienia świadomości”. Zob. E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26. ↵

43. Zob. D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, „e-flux journal” 2009, nr 4. ↵

### Valeriia Mostenets

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Współpracowała z Gallery 101 we Lwowie, autorka tekstów o sztuce współczesnej, twórczyni projektu LvivArtWalk w latach 2019-2022. Od 2022 współpracuje z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Interesuje się wykorzystaniem symboliki

ludowej w sztuce współczesnej i interpretacją wydarzeń historycznych w sztuce.

ORCID: 0009-0005-3345-9592

### Bernard Wnuk

Historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie w ramach MISH studiował filozofię, kulturoznawstwo i historię sztuki. Obecnie doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, przygotowujący rozprawę doktorską poświęconą eksperymentalnej sztuce lat osiemdziesiątych w Polsce. Jego zainteresowania badawcze obejmują niezależne

praktyki artystyczne tego okresu, queerowe i mniejszościowe narracje w kulturze wizualnej oraz historię plenerów artystycznych.

ORCID: 0009-0004-3108-7919

**ISSN 2956-4158**