

A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

MARCIN DĘBICKI
Uniwersytet Wrocławski

SĄSIAD NA PŁÓTNIE MALOWANY
EDUKACYJNO-INFORMACYJNY WYMIAR WYSTAWY
„UKRAINA. WZAJEMNE SPOJRZENIA”

Nie pierwszy to przypadek, gdy kształt sąsiedztwa narodowego staje się przedmiotem namysłu przedstawicieli świata sztuki. Spora waga takich przedsięwzięć wiąże się z przeświadczeniem, że wieloaspektowe (samo)poznanie nie może abstrahować od narracji, które — dzięki zastosowaniu właściwych sobie środków wyrazu i perspektyw — zwracają uwagę na alternatywne motywy bądź właściwości danego zagadnienia i także sposoby ich przedstawiania i rozumienia. W ten sposób treści, które zwykle docierają do odbiorcy w postaci werbalnej, dzięki wystawom mogą poruszać także inne struny wrażliwości ludzkiej. Nie dziwi zatem, że o roli sztuki w uprzystępnianiu sąsiedztw narodowych pisało dotychczas wielu badaczy (Makaro 2014, s. 24–29).

W tym też duchu zostanie tu poprowadzona analiza wystawy *Ukraina. Wzajemne spojrzenia*, prezentowanej w Międzynarodowym Centrum Kultury (MCK) w Krakowie w dniach od 16 września 2021 do 16 stycznia 2022 r. Jej organizatorzy — MCK oraz Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainy (NAMU) w Kijowie — stanęli przed nie lada pytaniami: jak przeprowadzić „rachunek ontologiczny” Ukrainy? Jak ująć właściwe Ukraincom tożsamości, nie popadając jednocześnie w esencjonalizm i determinizm? Bo chociaż sztuka dysponuje wolnością twórczą — prawem do subiektywizmu, selektywności, metafory, niedopowiedzenia czy wieloznaczności —

to jednak praktycy również tych form wypowiedzi zderzają się z różnymi ograniczeniami.

Celem artykułu jest więc próba ustalenia, czego odbiorca ekspozycji może dowiedzieć się z niej o Ukrainie, jej mieszkańcach i ich tożsamości. Refleksja ogniskuje się tu wokół tego, co Julita Makaro (2014, s. 31) nazwała „edukacyjno-informacyjną funkcją zbiorów prezentowanych podczas wystawy”, a co w niniejszym przypadku sprowadza się do pytania o te jej treści, które mogą wzbogacić szkolną wiedzę Polaka o Ukrainie oraz historii i współczesności sąsiedztwa polsko-ukraińskiego. Efektem analizy będzie przypisanie owych faktów i zjawisk do wyodrębnionych w tym celu głównych motywów wystawy i ich interpretacyjne pogłębienie — cała zaś refleksja nad ukraińską tożsamością, podjęta z myślą o polskim odbiorcy, lokuje się w sferze zainteresowań badaczy sąsiedztwa polsko-ukraińskiego.

IDEA ARTYKUŁU, IDEA WYSTAWY

Rozwijając powyższy zamysł, należy stwierdzić, że przedmiotem analizy i jej jednostką jest wystawa, traktowana jako forma wypowiedzi na wskazany temat. Spośród sześciu pytań wchodzących w zakres klasycznie rozumianej analizy przekazów — „kto mówi, co, do kogo, dlaczego, jak i z jakim skutkiem?” (Babbie 2004, s. 342) — w artykule najwięcej uwagi poświęcam temu drugiemu, dotyczącemu treści, za pomocą których skonceptualizowano ukraińskość i polsko-ukraińskie sąsiedztwo i które stanowią punkt wyjścia do opisanego wspomnianego edukacyjno-informacyjnego wymiaru projektu.

W salach MCK zaprezentowano około 70 dzieł (w tym kilka wieloelementowych) — obrazów, rysunków, fotografii, filmów i in. — przyporządkowanych do ośmiu bloków tematycznych, o różnej liczbie wypełniających je prac. Mierząc się z tą zawartością, posłużę się tu analizą typologiczno-egzemplifikacyjną, polegającą na ustalaniu w obrębie analizowanego materiału pewnych typów, ilustrowanych następnie odpowiednimi przykładami (Szczepański 1971, s. 598–599). Za sięgnięciem po typologizację przemawia niemożność potraktowania prezentowanych na wystawie artefaktów w sposób rozłączny i wyczerpujący, które to wymogi cechują inne często wykorzystywane podejście — klasyfikację (Gruszczyński 2003, s. 136–137). Jednocześnie to, co u Szczepańskiego odnosiło się do typów osobowościowych, wyzyskiwanych z analizy dokumentów osobistych, w tym miejscu daje się ująć, za Lechem M. Nijakowskim (2004, s. 78–79), w ramy „zwnorników dyskursu”. Kategoria ta oznacza „temat

(problem, wątek), który ogniskuje uwagę uczestników dyskursu”, jest „elementem” wypowiedzi, dotyczącym „spraw fundamentalnych dla całego pola dyskursu”, a sieć takich zworników, „które nawzajem do siebie odsyłają i tym samym wzmacniają”, składa się na cały dyskurs. Identyfikacja i przybliżenie takich dziesięciu zworników, niekiedy też ukazanie przykładów ich sieciowania (który to zabieg jest zresztą funkcją nierozłączności artefaktów tworzących ową dziesiątkę toposów), będzie istotą poniższych rozważań.

Narratorem wystawy jest polsko-ukraiński zespół ekspertów — twórców jej koncepcji programowej i samej ekspozycji — sięgający do dzieł sztuki ukraińskiej i polskiej oraz (sporadycznie) rosyjskiej i radzieckiej. Rola tego gremium uwidacznia się również w tym, co istotne dla opisu sposobu, w jaki wystawa „mówi”, każdą z owych ośmiu części opatrzone bowiem tytułem i kilkudzaniowym wprowadzeniem do tematu, każdy eksponat został podpisany (w galerii) oraz opisany w towarzyszącym wystawie katalogu¹. Okoliczności te, ujmowane jako elementy aranżacji przedsięwzięcia artystycznego, nie pozostają bez wpływu na jego odbiór (Rose 2010, s. 222–225), która to kwestia bywa rozważana „w kategoriach konfliktu: werbalne *versus* wizualne”. Można też jednak „przyglądać się temu, co dzieje się na ich styku”, czerpiąc z zasobów ich obu na raz (Garncarek 2005, s. 227–229), a procedura ta wydaje się zasadna wtedy, gdy analiza nie jest zorientowana ściśle ani na kwestie dyskursu, ani wypowiedzi artystycznej. Wykorzystując typologię Clive’a Scotta, podpis pod dziełem można traktować w sposób właściwy fotografii artystycznej: jako punkt wyjścia, który „daje dyskretny sygnał ukierunkowujący odbiorcę, a potem pozwala działać samemu obrazowi” (cyt. za: Garncarek 2005, s. 234–235). Ze względu na brak kompetencji z zakresu krytyki dzieł sztuki nie podejmuję tu natomiast formalnego aspektu tego, jak wystawa „mówi”, ograniczając się do sporadycznych wypowiedzi, formułowanych z perspektywy tzw. przeciętnego odbiorcy wystawy na temat tego, co i jak można było pokazać, „by osiągnąć określone efekty” (Silverman 2009, s. 148).

Kolejne dwie kwestie — zakładanego *a priori* adresata ekspozycji i jej celu — opisuje łącznie Agata Wąsowska-Pawlik, dyrektor MCK: „Przygo-

¹ Katalog taki, z jednej strony, jest nieoceniony przy próbie analizy treści ekspozycji, ponieważ stwarza możliwość podjęcia refleksji powtarzalnej, głębszej i wspomaganą przez owe noty eksperckie; z drugiej strony — z tych samych powodów — ingeruje w przyjętą koncepcję artykułu, którego przedmiotem przestaje być wyłącznie wystawa, a staje się, i to w dużym stopniu, rzeczony wydawnictwo.

towując wystawę [...], chcielibyśmy przedstawić publiczności w Polsce wizualny autoportret naszych sąsiadów oraz współczesny kulturowy kontekst wzajemnych polsko-ukraińskich relacji”. Narracji ekspozycji „nie budujemy wyłącznie na podstawie ukraińskiej historii sztuki i rekonstrukcji mitów, będących fundamentem tożsamości naszych sąsiadów. Dajemy natomiast możliwość wniknięcia w ich wyobraźnię, a także przekonania się o tym, jak w obliczu trudnej współczesności i nowych wyzwań ważna jest świadomość własnych korzeni” (Wąsowska-Pawlik 2021, s. 7). Z kolei Julija Łytwyneć, dyrektor generalna NAMU, zauważa, że oba państwa „po raz pierwszy spoglądają na dzieje swoich stosunków przez pryzmat sztuki”, sama zaś wystawa „stwarza pole do dialogu”. Oferuje także „specjalną metodologię”, która została „skierowana na analizę interhistoryczną oraz interkulturową wspólnych idei poprzez dzieła sztuki” i która wiąże się między innymi z „odkrywaniem przemilczanych lub mało znanych kart historii i kultury” (Łytwyneć 2021, s. 13). Pierwsza wypowiedź akcentuje zatem polski odbiór portretu, stworzonego przede wszystkim przez sąsiadów, słowa Łytwyneć podkreślają natomiast wspólne spojrzenie na dzieje stosunków polsko-ukraińskich i wzajemnych wpływów kulturowych, choć już bez szczególnego eksponowania polskiego adresata wystawy. Ten jednak jest tu domyślnie oczywisty, nie ma bowiem planów, aby wystawę zaprezentować w miejscach innych niż Kraków (gdzie łącznie obejrzało ją 4500 osób²). Z braku danych trudno jest natomiast orzekać cokolwiek na temat skutku, jaki ekspozycja odniosła.

Ujmując rzecz proceduralnie, można więc powiedzieć, że podstawowym materiałem empirycznym poddanym analizie są tu dane zastane: sama ekspozycja oraz, w większym stopniu, treści zawarte w towarzyszącym jej katalogu. Organizatorzy wystawy dokonali pewnego wyboru prac, które następnie ukontekstowali: w ramach całej ekspozycji, jej poszczególnych części, a także poprzez komentarze. Skłania to do zastosowania w toku analizy podejścia wielopoziomowego, uwzględniającego interpretację rzeczywistości przez artystę, interpretację dzieła sztuki przez krytyka bądź kuratora wystawy oraz interpretację przez autora artykułu obu tych interpretacji i rzeczywistości zewnętrznej (pozawystawowej).

Jeśli chodzi o warstwę teoretyczną, przedsięwzięcie MCK i NAMU oraz jego analizę można lokować w ramach socjologii narodu. Sądząc po zawartych w katalogu wstępach (Wąsowska-Pawlik 2021; Łytwyneć 2021), głównymi kategoriami, które powinny nas w tym miejscu interesować,

² Obie informacje pochodzą z korespondencji autora z dr Żanną Komar, kuratorką wystawy, z połowy lutego 2022 roku.

są ukraiński: „autoportret”, „wyobraźnia”, „mity”, „stereotypy”, „tożsamości” i „świadomość własnych korzeni”. Nagromadzenie tak wielu pojęć definicyjnie ze sobą powiązanych uniemożliwia badaczowi podjęcie krytycznej dyskusji z ich artystycznymi reprezentacjami, sugerując raczej dokonanie arbitralnego wyboru jednej z nich jako punktu odniesienia dla prowadzonych analiz. Rolę taką przypisałem „tożsamości narodowej”, przyjmując za Anthonym D. Smithem (2007, s. 31) jej rozumienie jako „stałego odtwarzania i reinterpretowania wzorca wartości, symboli, wspomnień, mitów i tradycji, które tworzą dziedzictwo określonych narodów, a także identyfikacji jednostek z tym wzorcem i dziedzictwem oraz z jego elementami kulturowymi”. Zgodnie z zamysłem Smitha (2007, s. 33–35), ujęcie to akcentuje dwa zjawiska — ciągłość i zmianę — które są istotne zarówno dla niniejszej analizy, jak i dla autorek obu wstępów.

Przedmiotem poniższych rozważań są też te artefakty, które (co również wybrzmiało w obu wstępach) dotyczą sąsiedztwa polsko-ukraińskiego i jego kulturowego kontekstu jako innego obszaru zainteresowania socjologii narodu. Nieodzownym warunkiem tego zjawiska jest swoista diadyczność — obecność w ramach danego zagadnienia obu sąsiadów — w opozycji do koncentracji na tylko jednym z nich, kiedy to nie mamy do czynienia z rzeczoną kategorią (Dębicki, Makaro 2020, s. 351, 355–356). Wymóg ten jest spełniony już za sprawą samej wspomnianej autoprezentacji, jakiej Ukraińcy dokonują właśnie wobec Polaków jako kluczowego celu wystawy.

Pewne trudności wiążą się natomiast z tytułem wystawy, który — jak zauważył Piotr Sarzyński (2021) — „nieco myli, bo w ekspozycji mamy przede wszystkim spojrzenie Ukraińców na samych siebie”; podobny wniosek nasuwa się zresztą również pod wpływem lektury obu katalogowych wstępów (Wąsowska-Pawlik 2021; Łytwyneć 2021). W istocie „wątki polskie” pojawiają się w zaprezentowanych dziełach artystów ukraińskich mniej więcej w takim zakresie, w jakim polskość współdefiniuje tamtejszą tożsamość, a więc raczej jako (historyczne) dopełnienie „kwestii ukraińskiej” niż byt samoistny. Dlatego bardziej adekwatny aniżeli „wzajemne” byłyby tu chyba przymiotnik „dwustronne” czy może wręcz „wielostronne”, lepiej oddający istotę wystawy: spojrzenie przede wszystkim na Ukrainę, przez pryzmat dzieł sztuki głównie ukraińskiej (ale też tej innej proveniencji), w zdecydowanie zaś mniejszym stopniu — spojrzenie na Polskę oczyma sąsiadów zza Bugu. Opcją trafniejszą niż polski wydaje się też tytuł angielski (*Ukraine. A different angle on neighbourhood; Ukraina. Inne spojrzenie na sąsiedztwo*) lub ukraiński (*Україна. Інші погляди на взаємини; Ukraina. Inne spojrzenia na stosunki*). Co ciekawe, wszystkie

trzy warianty językowe (w sumie dość różne, gdy chodzi o kluczowe kategorie) pozostawiają niedopowiedzianą kwestię tego, o które sąsiedztwo Ukrainy (o jej relacje z którym państwem, o czyje bądź na kogo spojrzenie) chodzi w tytule ekspozycji.

ZWORNIKI DYSKURSU

Opisując edukacyjno-informacyjny wymiar wystawy *Ukraina...*, można wyodrębnić szereg tematów dotyczących ukraińskości i polsko-ukraińskiego sąsiedztwa. Określone zostały one mianem „zworników dyskursu”. Nie jest to zadanie wdzięczne, gdyż ciąży na nim, z jednej strony, arbitralność proponowanej typologii, z drugiej zaś — efekt podobnych zmagień, jakie stały się udziałem kuratorek: podział ekspozycji na wspomnianych osiem części tematycznych („Prolog”, „Krajobraz”, „Chleb”, „Kozacy — Sarmaci”, „Podboje”, „Państwo”, „Chata” i „Postscriptum”). Dążąc jednak do autorskiego ujęcia ekspozycji (niekiedy czerpiąc przy tym z propozycji organizatorów) i trzymając się dwóch kluczowych dla analizy kategorii — ukraińskich tożsamości oraz polsko-ukraińskiego sąsiedztwa — w toku wirtualnego pocięcia ekspozycji i katalogu według innych kryteriów, wytypowałem dziesięć takich zworników, w których można dostrzec składowe trzech większych bloków (zworniki 1–3, 4–6 i 7–9). Warto przypomnieć, że zworniki te niekiedy układają się w pewne sieci, których kilka ilustracji również znajdzie się poniżej.

(1) Zwornik cywilizacyjny stanowiący jest przez wielowiekowe zmagania dwóch żywiołów — Orientu i Okcydentu — które naznaczały „personifikacje Ukrainy i Polski” [ŻK, s. 86]³ i dyskusje na ten temat (zob. np. Huntington 2000, s. 243–247; Hnatiuk 2003), zaświadczające o doniosłości tego zagadnienia. Wschód reprezentowany jest między innymi przez bizantyjskie wpływy w ikonografii czy wizerunek Kozaka bandurzysty [s. 88–89, 158–159] (zob. także zwornik nr 3), znaczenie Zachodu zaakcentowano zaś między innymi poprzez nagrobek księcia Konstantego Ostrońskiego, utrzymany „w duchu tradycji włoskiego renesansu”; pomnik ten „stał się symbolem apogeum latynizacji szlachty ukraińskiej” — kwestii również dziś żywo w Ukrainie dyskutowanej. Ten sam artefakt ukazuje także przenikanie się Orientu i Okcydentu, roztopianie się jed-

³ W nawiasach kwadratowych znajdują się inicjały autorek komentarzy zamieszczonych w katalogu (OB — Oksana Barszynowa, OBr — Oksana Briuchowecka, ŻK — Żanna Komar, AŁ — Anna Łazarz) — o ile po komentarz taki sięgnięto — oraz numery strony, na których znajdują się (również w katalogu) odnośne prace.

nego w drugim [ŻK, s. 144–147], który to topos widać też w przypadku eksponatów takich postaci, jak Jeremi Wiśniowiecki czy Bohdan Chmielnicki [s. 149–151].

(2) Zwornik wyznaniowy, który łączy się z punktem poprzednim, jako że orientacja cywilizacyjna nierzadko jest powiązana z kwestiami religijnymi. Jednak abstrahując od wspomnianego już motywu ikonograficznego i owej „kijowskiej rzeźby prawosławnej [utrzymanej] w duchu tradycji włoskiego renesansu” [s. 144–147], na wystawie nie umieszczono artefaktów podejmujących ten temat — jakby na przekór słowom Jarosława Hrycaka (2009b, s. 208), że „[u]kraińska tożsamość narodowa powstała właśnie w wyniku konfrontacji pomiędzy kulturami katolicką i prawosławną”.

(3) Zwornik polityczny, wyeksponowany poprzez wielość organizmów państwowych, w skład których ziemie dzisiejszej Ukrainy wchodziły lub pozostawały pod ich przemożnym wpływem. Chodzi tu o Rzeczpospolitą Obojga Narodów, Rosję i Polskę (w różnych owych bytów wcieleniach) — które, zważywszy na ich szczególną rolę w kształtowaniu (się) ukraińskiej tożsamości (Hrycak 2009b, s. 211), omawiam w ramach kolejnego bloku (zworniki nr 4–6) — oraz o Imperium Otomańskie i Austrię, a także o samą państwowość ukraińską.

Jak wiadomo, jedno z ważnych źródeł ukraińskości wypływa z kulturowości kozaczyzny, która z kolei była silnie uwikłana w pierwiastki orientalne: tureckie i tatarskie (Janion 2006, s. 166–169). Wpływ ten został pokazany na płótnach Ilji Riepina *Zaporozcy piszący list do sułtana tureckiego*, Józefa Brandta *Obóz Zaporozców (Obozowisko tatarskie)* i in. [s. 152–153, 158–159]. Z kolei bliżej współczesności pojawiły się stylizacje kozackie — jak to miało miejsce w przypadku szkiców kostiumów operowych z lat 1920–1921 [s. 160–163]. Przedstawienia te mają zapewne świadczyć o żywotności tego toposu — tradycji osadzonej w konkretnych realiach czasowych, wywodzącej się z określonego stanu społecznego, z czasem unarodowionej i w tej właśnie funkcji następnie intensywnie wykorzystywanej. Motyw ten — jak czytamy w katalogu — jest obecny także we współczesnych nadnieprzańskich dyskusjach tożsamościowych [ŻK, s. 140].

Z kolei znaczenie dziedzictwa austriackiego (a zarazem środkowoeuropejskiego) ukazano, choć nie w wariacie *sauté*, poprzez zestawienie postaci księcia Wilhelma Habsburga (Wasyla Wyszywanego), kojarzonego z działaniami Wiednia na rzecz częściowego upodmiotowienia się Ukraińców, i Pawły Skoropadskiego — hetmana o przeszłości w służbie carskiej, ale też przywódcy Państwa Ukraińskiego podczas kilkumiesięcznego okresu jego istnienia. Pokazanie obu mężczyzn „w odrębnej estetyce i kon-

wencji stylistycznej [...] wskazuje na terytorialną i historyczną złożoność kraju”, odzwierciedloną także w różnych wizjach przyszłości Ukrainy [ŻK, s. 94–95] (zob. np. Hnatiuk 2003; Riabczuk 2004; Hrycak 2009b). Warto dodać, że znaczenie wątku austriackiego, w tym galicyjskiego, dla Ukrainy potraktowano obszernie w ramach innej wystawy zorganizowanej przez MCK (por. Purchla i in. 2014).

Chociaż dzieje niepodległej Ukrainy są stosunkowo krótkie, na wystawie nie mogło zabraknąć prac, których autorzy mierzyli się z bilansem tej państwowości. Oglądamy ją — pomijając wymiar ściśle historyczny, zasygnalizowany w zworniku nr 5 — między innymi w kontekście jej formalnego atrybutu: waluty. Na uwagę zasługuje tu kolaż *Wymiana* (1997) — banknot będący połączeniem dwóch innych: amerykańskiej jednodolarówki i ukraińskich pięciu hrywien. W ten sposób wskazano na niegdysiejszą relację siły nabywczej obu walut, pragnienie choćby względnej równorzędności [OB, s. 199], ale i na zmagania z wyzwaniem (nie)popolitej codzienności, tylko do pewnego stopnia mitygowane faktem — skądinąd symbolicznie jakże istotnym (Smith 2007, s. 19) — posiadania, od 1996 roku, własnej waluty.



(4) Zwornik współistnienia polsko-ukraińskiego, który jest *de facto* zbiorem wątków polskich, litewskich i rusińsko-ukraińskich, a więc kojarzonych z Rzeczpospolitą Obojga Narodów, „Polską rozbiorową”, a także z II i III (w znacznie mniejszym stopniu) RP — a który jest tu szczególnie ważny z uwagi na interesującą nas kategorię sąsiedztwa. Dla współistnienia tego ważne jest zestawienie dwóch, poniekąd paralelnych, idei oddziałujących na autowizerunek, ale i wzajemny wizerunek Polaków i Ukraińców, toteż nie dziwi, że jedna z części wyodrębnionych na wystawie dotykała splotu kozacko-sarmackiego. „Przez romantyków z początku XIX wieku [...] kozaczyzna była postrzegana jako ekscytujące orientalną egzotyką i regionalnym kolorytem zjawisko z przeszłości” [ŻK, s. 140], który to motyw, jak się wydaje, przetrwał w polskiej wyobraźni po dziś dzień. Polska i Ukraina bywają jednak na wystawie ukazywane również w zestawieniach asymetrycznych. Mamy tu więc polskiego pana oraz Stańczyka (błazna, ale nadwornego, obdarzonego nieprzeciętną inteligencją), skontrastowanych z reprezentantami warstw niższych: Kozakiem bandurzystą czy Wernyhorą [s. 89–92].

Cztery grafiki z cyklu *Gałązka* [s. 178–181] są o tyle istotne, że — jak dowiadujemy się z katalogu — nawiązują do najdramatyczniejszych,

a przy tym czasowo względnie świeżych wydarzeń z dziejów polsko-ukraińskich. „W swojej serii graficznej Nikita Kadan opierał się na zdjęciach z lat 1930–1940, często wykorzystywanych w dzisiejszej «wojnie pamięci». Artysta skupia uwagę na problemie manipulowania obrazami fotograficznymi [...]. Te same obrazy są podpisywane w różny sposób: w źródłach polskich ich bohaterowie są przedstawiani jako ofiary UPA na Wołyniu w 1943 roku, w ukraińskich zaś jako ofiary Polaków”. Co ważne, treść tych prac — zarówno sama zbrodnia, jak i jej ukraińsko-polskie ukontekstowanie — nie jest dla odbiorcy łatwa w odbiorze; jak zauważa cytowana autorka: „Wyzute ze szczegółów [grafiki te] uniwersalizują wydarzenia z przeszłości” [OB, s. 178]. Ponadto dzieła te nieco odbiegają od zasadniczej wymowy części wystawy „Podboje”, do której przynależą, gdyż jako jedyne ujmują Ukrainę jako ofiarę cudzej agresji w sposób dość nieoczywisty.

Z kwestią budowy wzajemnego porozumienia mierzą się z kolei autorzy prac zaprezentowanych w ramach „Postscriptum” — odrębnej, ilościowo skromnej części krakowskiego projektu, zorientowanej wyłącznie na „sprawy polsko-ukraińskie”. Składają się na nią trzy artefakty: akwarela zawierająca, niełatwe w odbiorze, kategoryzacje ideowe obu społeczeństw [ŻK, s. 230]; praca akcentująca wielowymiarową bliskość obu państw i narodów oraz łączące je szwy, która z kolei wydaje się dość uboga treściowo [s. 231]; a także pomysł nałożenia na siebie flag Polski i Ukrainy i opatrzenia całości angielskim tłumaczeniem pierwszych fraz z obu hymnów: „*has not died yet*”. „Być może oznacza to nowoczesną niepodległość narodową” [OBr, s. 232], przy czym, co ciekawe, interpretacja ta — celowo niejednoznaczna? — jest dziełem samej artystki. Zabieg ten, formalnie dość oryginalny, pozostaje w jawnej opozycji do doniosłości, jaką zwykle przypisuje się obu atrybutom państwowości (Smith 2007, s. 19–20) i ich subiektywnie dostrzeganej specyficzności (Billig 2008, s. 164). W szczególności dotyczy to Ukrainy, gdzie w ostatnich latach niebiesko-żółte barwy są niemal wszechobecne, wprowadza się je — jak to ujął Tadeusz A. Olszański (2020, s. 183) — „gdzie się da (i nie da)”.

Wspomnianą sentencją nawiązano do innej frazy (również wyrażonej po angielsku) o przesłaniu eschatologicznym — „*We need a dead body to communicate*”, zamieszczonej w „Prologu”. Praca ta „staje się komentarzem do charakteru polsko-ukraińskich stosunków, które są nieproporcjonalnie zdominowane przez historię, uruchamiając idiom romantyczny i znaczące pytanie o to, jak formowane są wspólnoty. Wspólnoty, które w pierwszym wersie swoich hymnów oscylują wokół śmierci: «jeszcze nie zginęła», «szcze ne wmerła»” [AŁ, s. 106–107]. Spięcie całej wystawy klamrą o ta-

kiej właśnie treści sugeruje, jak się wydaje, niejaką nadrzędność tej myśli: potrzebę wzajemnego kontaktu i komunikacji bardziej skoncentrowanych na „tu i teraz”.

Tymczasem, nie wyręczając historyków sztuki, choć zarazem opierając się na eksperckich opisach eksponatów, można zaryzykować twierdzenie, że „Postscriptum”, jako część nominalnie bodaj najbardziej angażująca się w ów dialog polsko-ukraiński, pozostawia niedosyt. Wspomniane prace są ideowo niezbyt jasne albo też pozbawione głębi, raczej formalistyczne, co sprawia, że szansa na merytoryczne dociążenie przez sztukę wagi współczesnego sąsiedztwa polsko-ukraińskiego w wymiarze społecznym — odniesienia się do szerszej gamy konkretnych, również „przyziemnych” zjawisk ze sfery codziennego współżycia — nie została tu w pełni wykorzystana. Tego typu oczekiwania rozbudza zresztą już samo posłużenie się w ukraińskiej wersji tytułu wystawy słowem *взаємнн*, konotującym raczej stosunki interpersonalne aniżeli międzypaństwowe czy międzynarodowe (opisywane przez słowo *відносини*)⁴, tymczasem to właśnie te drugie przeważają w jej zawartości.

(5) Zwornik współlistnienia ukraińsko-rosyjskiego, który jest *de facto* zderzeniem wątków kozacko-ukraińskich z rosyjsko-radzieckimi. Zarazem nie brakuje tu odniesień turecko-tatarskich, jak na grafikach Szewczenki [s. 196] czy na wspomnianym płótnie Riepina *Zaporozcy...* Artysta „rzetelnie wybrał wątek z rodzimej historii. Kozacy zaporoscy byli jednym z niewielu aprobowanych przez rząd [carski] nawiązań do historii narodowej Ukrainy, w oczywistym pojednaniu z bratnim narodem rosyjskim” [OB, ŻK, s. 152]. To przykładowe dzieła, które równie dobrze mogłyby ilustrować „zwornik orientalny”. Relacje kozackiej Ukrainy (Hetmanatu) i Moskwy dobrze uosabia postać Iwana Mazepy, z jego biograficznymi meandrami, ikoniczny Kozak bandurzysta czy *Ochrona wolności Zaporozza* [s. 154–155, 158–159, 174], dla której zagrożenie może nadciągnąć ze wschodu. Z kolei na gobelinie *Zjednoczenie* z 1988 roku splata się motyw ugody perejasławskiej (1654 rok) i pakt Ribbentrop–Mołotow, wyartykułowany także na radzieckim plakacie propagandowym, również zatytułowanym *Zjednoczenie* [OB, ŻK, s. 194]. Praca ta, oderwana od specjalistycznego komentarza, jest jednak dla przeciętnego odbiorcy ideowo mało czytelna.

Jeśli chodzi o współlistnienie ukraińsko-radzieckie, to dotyczy go seria prac tematycznie nawiązujących do realiów społeczno-politycznych Ukrainy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, coraz ściślej podpo-

⁴ Za zwrócenie mojej uwagi na to rozróżnienie dziękuję dr. Andrijowi Sawenciowi z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

rządkowywanej sobie przez Kreml, a także do półwiecza powojennego. Tu do kluczowych zjawisk należy zaliczyć: kolektywizację, Wielki Głód, industrializację, ścisłą kontrolę państwa nad wieloma sferami życia czy katastrofy (jak w Czarnobylu), których przedłużenie jest zauważalne także w niepodległej Ukrainie. Dziedzictwo epoki radzieckiej na wystawie reprezentowane jest też przez mozaikę upamiętniającą czas „kolejnych represji wymierzonych przede wszystkim w nowo powstały ruch dysydentów ukraińskich” [ŻK, s. 96].

Oczywiście na wystawie mamy również motyw wojny czasowo nam najbliższej, w Donbasie, i jej konsekwencji (także tych codziennych), podjęty w ramach szeregu prac cechujących się różnorodnością formalną, w mniejszym zaś stopniu, jak się wydaje, treściową [część „Podbój”]. Na uwagę zasługuje tu interesujące dzieło *Poglądowa mapa Ukrainy* (2008), będące „kontrapunktem do romantycznej liryki bohaterskiej przeszłości, wolności i bezkresu stepu”. Teraz bowiem jest to „ziemia przeznaczona do wzięcia siłą”, to wręcz „przedmiot pożądania wszystkich krajów sąsiadujących” [OB, ŻK, s. 176], choć wydaje się, że impet — o ewidentnym podtekście seksualnym — napiera tu na Ukrainę wyłącznie od wschodu („rozlewając się” zresztą na odległość kilkudziesięciu kilometrów w głąb Polski). Niewątpliwie ukraińskie turbulencje z Rosją w tle, a przede wszystkim sama agresja Kremla — przez Huntingtona (2000, s. 245) uważana zresztą za mało prawdopodobną⁵ — stały się kolejnymi, tożsamościowo nader istotnymi odśłonami kilkusetletnich zmaganiań (Olshański 2020, s. 376), intensywnie eksploatowanymi także przez świat artystyczny (por. Sułek 2018, s. 89–100).

(6) Zwornik (trójkąt) polsko-ukraińsko-rosyjski, który *de facto* obejmuje konglomerat wątków przywołanych w ramach wszystkich poprzednich zworników, wskazując tym samym na „pograniczne” położenie Ukrainy, przez którą — jak chciał Huntington (2000, s. 231) — miały przebiegać „cywilizacyjny uskok”. Topos ten ma jednak swą wielką nośność — i z tego powodu zasługuje tu na szczególne potraktowanie. Ważną, partykularystyczną egzemplifikację idei tego zwornika stanowi figura bezsilnej męczennicy — personifikacja „ludowej” Ukrainy, krzyżowanej przez „pańską” Polskę, ale i socjaldemokratycznego Symona Petlurę. Tę właśnie klasowo-narodowościową dychotomię chętnie eksploatowała propaganda rosyjska i radziecka, tu — na przykładzie litografii z ważnego dla tego „trójkąta” roku 1920 [s. 92–93].

⁵ To tylko jedna z szeregu tez dotyczących Ukrainy autorstwa słynnego politologa, które doczekały się obszernej literatury polemicznej.



(7–8) Zwornik regionalno-krajobrazowy, który to punkt (dualny — z racji przenikania się obu, zasadniczo ontologicznie dość odrębnych zjawisk), wraz z kolejnym (klasowym), tworzą ostatni z bloków, w jakie można ująć krakowską wystawę. Zacząć można od motywu ponadregionalnego — bezkresnego stepu, który „jest główną cechą przyrodniczą Ukrainy. Płaski krajobraz to jeden z archetypów świadomości narodowej Ukraińców — najważniejszy składnik ich narodowego modelu wszechświata”, z fundamentalnymi pojęciami wolności i przestrzeni [ŻK, s. 110] (zob. także Janion 2006, s. 168), co współgra z rolą, jaką przypisuje się krajobrazowi w myśleniu narodowym (Edensor 2004, s. 58–59). Do wątków tych nawiązują cztery płótna konotujące, oprócz stepowości, nostalgii, (bez)kresowości oraz — za sprawą kurhanu — śmierci [s. 112–117].

Mogła ta — ponura, ale jednak osadzona na wielobarwnym tle — kontrastuje z rzeczywistością wschodniej Ukrainy, utrzymaną na fotografii z cyklu *Donbas — kraina marzeń* w tonacji biało-szaro-czarnej. Tytułowe marzenia są tam realizowane przez osoby, które wciąż — już po zamknięciu kopalń — wydobywają węgiel, tyle że nielegalnie i na użytek własny. Kontekstem dla całej tej opowieści jest „postprzemysłowy krajobraz upadku, którego znakiem rozpoznawczym nie są kurhany, lecz hałdy” [ŻK, s. 118], a kontrast pomiędzy tymi motywami, ale i ich wzajemne dopełnianie się (Bal 2012, s. 15), jawi się jako jeden z oryginalniejszych pomysłów wystawy. W szerszym ujęciu można tu dostrzec pewne kontinuum, rozciągnięte na osi stu kilkudziesięciu lat: od stepu jako obiektu uniesień młodopolskich elit, przez wątek upaństwowionych gruntów rolnych, ziemi silnie przetworzonej przez człowieka na potrzeby wydobywcze, po teren przezeń wyeksploatowany i zdewastowany. Topos rozpadu pojawia się także w wątku czarnobylskim, przedstawionym za pomocą trudnego w odbiorze (co do treści i formy) rysunku.

Antropopresja zaznacza się jednak także poprzez ekspansję turystyczną, dotykającą przede wszystkim ukraińskich gór. Wątek ten wybrzmiewa w projekcie *Kraina czarów*, który stanowi „refleksję nad dramatyczną deformacją Karpat w ostatnich dekadach”. Jeden z obrazów, utrzymany w tonacji cukierkowo-pastiszowej, „promujący niebiesko-zielone góry, przezroczyście górskie rzeki i krystalicznie czyste powietrze”, ujmowany w szerszym kontekście, „jest krytycznym studium jednego z charakterystycznych dla ukraińskiego społeczeństwa i jego kultury wstrząsów, które nieodwracalnie zapisują się w krajobrazie kraju” [OB, ŻK, s. 123]. Konsekwencją tego „morderczego zachwyty” jest wyprzedaż ziemi, a więc dobra

wspólnego, podmiotom prywatnym — materializacją tego zjawiska są zaś kadry z filmu, zawierające ujęcia atrakcyjnych plenerów, opatrzonych ceną za określony areał ziemi [s. 126–127]. Na tym tle na idylliczności zyskuje utrzymany w tonacji ludowej plakat *Polska na Huculszczyźnie* (1926), a także fotografie społeczności wiejskiej, dokumentujące „życie zwykłych Hucułów w drugiej połowie XX wieku w środku Karpat” [ŻK, s. 124]. Ów „tradycyjny”, tożsamościowo ostatnio coraz istotniejszy huculski topos daje się zatem odczytać jako kontrapunkt dla wspomnianych praktyk komercjalizacji Karpat. W nawiązaniu zaś do „sieci zworników” można go postrzegać jako kolejną ilustrację innych toposów — „państwa” czy „współistnienia polsko-ukraińskiego”.

Ważną częścią krajobrazu kulturowego jest chata, jak na przykład ta z płótna Riepina — przedstawienie, którego warstwy ideowa i artystyczna mają silny komponent archetypiczności. „Ukraiński dom zwany «chatą» to odrębny fenomen kultury i tożsamości narodowej. Chata to nie tylko miejsce zamieszkania, lecz także rodzaj sacrum ukraińskiego ducha” [ŻK, s. 214]. Motyw ten jest reprezentowany także w odstającym od pierwotnego ducha ekspresjonistycznym i abstrakcjonistycznym, z przesunięciem akcentów na sferę estetyki przestrzeni, jej funkcjonalności i relacji społecznych [s. 217–225], poszerzającym ramy dyskusji nad znaczeniem, jakie w kulturze ukraińskiej zajmuje dom (por. Edensor 2004, s. 80–87).

(9) Zwornik stanowo-klasowy pokazano na wystawie nie tylko przez pryzmat donbaskiego proletariatu i karpackiego chłopstwa, ale także — ponownie — w ujęciu ponadregionalnym. *Na kołchoźnym stepie*, *Dziewczyna podwijająca rękawy* i *Chleb* [s. 132–135] to propagandowe płótna obrazujące „życie szczęśliwe” na socjalistycznej, skolektywizowanej ziemi pod kołchozowym zarządem. Przywodzą one na myśl niemal ikoniczny wizerunek Ukrainy jako „spichlerza Europy”, krainy obfitującej w czarnoziemy, które miały chronić ją przed głodem. Nie uchroniły jednak, bo i nie mogły, przed planowym działaniem władz radzieckich, czego efekty dokumentuje fotografia *Dziecko z rodziny robotniczej z Charkowa* (1933) jako element cyklu przedstawiającego Wielki Głód. „Seria zdjęć Austriaka Alexandra Wienerbergera jest prawdopodobnie jedynym fotograficznym świadectwem Hołodomoru i dowodem, który udało się przechować i wywieźć z ZSRR jeszcze w latach 30. XX wieku” [ŻK, s. 136]. Dokument ten stanowi ponury i dobitny kontrast dla „kołchozowego szczęścia”, sportretowanego w przededniu jednej klęski głodu i wkrótce po wygaśnięciu innej, tużpowojennej.

Wspomniane artefakty, w MCK wystawione w ramach wspólnej części „Chleb”, dają się też interpretować przez pryzmat kulinariów — innych zjawisk o szczególnym znaczeniu dla tożsamości narodowej, choć nie-

koniecznie w literaturze intensywnie eksploatowanych (Edensor 2004, s. 119). Rangi bochna nie umniejsza tu jego pospolitość, wręcz przeciwnie — w figurze tej wątek klasowy łączy się z krajobrazowym, a jeszcze bardziej z narodowo-państwowym, wyrastającym także z tego, co uchodzi za popularne i banalne (Billig 2008)⁶.

Przedstawienia stepu (zwykle utrzymane w poetyce z przełomu XIX/XX wieku) i innych pierwiastków natury (niebo, rzeka, góry), jak również kultury materialnej (kurhan, chata, elementy rustykalne), można tu postrzegać w duchu służby, jaką zjawiska te pełnią wobec idei zasadniczej — symbolicznej budowy narodu i jego tożsamości (por. Edensor 2004). Z kolei umieszczenie „chaty” we współczesnym, dość ujednoliconym kulturowo środowisku miejskim pociąga za sobą wielopoziomą rekonfigurację konotowanych przez nią sensów: oderwanie zarówno od określonego regionu, typu krajobrazu (wiejskiego), ale także stanu (chłopskiego — na rzecz robotniczo-mieszczańskiego). Wypada też zauważyć, że koncentrując się niemal wyłącznie na Donbasie i ziemiach dawnej Galicji (sporadycznie pojawia się również Kijów), autorzy wystawy (mimowolnie?) włączyli się w dyskusję wokół tego, czy Ukrainy są dwie (Riabczuk 2004), dwadzieścia dwie (Hrycak 2009c, s. 264–284), czy po prostu jest ich kilka (Olszański 2017, s. 95–99; Hrycak 2009c, s. 265 n.).

(10) Zwornik genderowy, którego elementy dostrzegamy na wspomnianej mapie z Ukrainą jako przedmiotem pożądania sąsiadów, w filmie z kijowskim pomnikiem *Matka Ojczyzna* czy w rysunkach i akwarelach [s. 99–103] (co stanowi kolejną ilustrację koncepcji „sieci zworników”). Uwypuklone w tych ostatnich obfite ciała i ostre rysy postaci mogą skłaniać do innego niż tradycyjne spojrzenia na miejsce i rolę kobiet w społeczeństwie, również w kontekście toczącej się w Donbasie wojny. Być może jednak najważniejszy jest tu sam fakt poszerzenia dyskusji tożsamościowej o perspektywę genderową.

PODSUMOWANIE

Przedsięwzięcia artystyczne pełnię swego potencjału ujawniają dopiero przed odbiorcą wyposażonym zarówno w wiedzę przedmiotową, jak

⁶ Celem wyjaśnienia należy dodać, że chociaż przywołany badacz koncentruje się na przykładach banalnego reprodukcji tego, co już posiada swą symbolikę narodową, to jednak niekiedy dokumentuje także zabieg odwrotny — dyskursywne nadawanie znaczeń symbolicznych („unarodowianie”) temu, co samo w sobie jest banalne (narodowo obojętne), na przykład informacjom o pogodzie (Billig 2008, s. 215–216). W ten sposób można też rozważać znaczenie chleba.

i w umiejętność odczytywania specjalistycznych skryptów. Zgodnie więc ze złożoną na wstępie deklaracją, o edukacyjno-informacyjny wymiar wystawy *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* zapytam, pozostawiając na boku „czy stała” sztukę, odpowiadając zaś, odniosę się najpierw do opisywanych powyżej zworników.

Chociaż w toku analizy wyróżniono ich aż dziesięć, to jednak łatwo zauważyć, że wypełniające je artefakty koncentrują się na sprawach państwo-wo-(geo)politycznych, z Rosją/ZSRR (w mniejszym stopniu z Rzeczpospolitą/Polską) w rolach głównych. Tak właśnie rzecz się ma z zawartością (niemal) całości bloków „Chleb”, „Podboje”, „Państwo” i „Postscriptum”, znaczącej części „Prologu” i „Kozaków — Sarmatów” oraz z fragmentami „Krajobrazu”. Oznacza to, że ów nadrzędny topos rzuca długi cień również na te sfery życia, które zasadniczo mogłyby funkcjonować w kontekście względnie autonomicznym. Jak się wydaje, wydarzenia z ostatnich lat, ale też odleglejsze dzieje sąsiedztwa Kijowa i (przede wszystkim) Moskwy, potraktowano w projekcie MCK i NAMU jako klucz do zrozumienia współczesnej ukraińskiej tożsamości (po części również w jej wariacie zwielokrotnionym). Tym samym stosunkowo mało miejsca poświęcono fenomenom od tego wpływu wolnym, zarysowując je jedynie w większych partiach bloku „Krajobraz” oraz w jedynym na ekspozycji motywie pozostającym niemal zupełnie poza tym kontekstem — „Chacie”. Wszystko to oznacza, że nie mniej zasadne byłoby posłużenie się w toku analizy, sygnalizowaną kilkakrotnie, siecią zworników (Nijakowski 2004).

Zarazem jednak edukacyjno-informacyjny aspekt wystawy daje się ujmować także na inne sposoby. Idąc tym tropem, można dostrzec, że w salach MCK, po pierwsze, zaakcentowano wielowymiarowość ukraińskiej tożsamości, skłaniającą tym samym raczej do mówienia o „tożsamościach”. Jednak, po drugie, tożsamości te osadzono w określonym kontekście geopolityczno-kulturowym, który mocno określa ukraiński los, je same zaś nierzadko glajchszaltując. Po trzecie, sięgnięto do motywów wywodzących się z tak różnych „rejestrów”, jak Wielka Historia i banalna codzienność, która przywodzi na myśl ustalenia Tima Edensora (2004) i Michaela Billiga (2008). Po czwarte, wskazano na odzwierciedlające się w rzeczonych tożsamościach ciągłość i zmianę (Smith 2007, s. 33–35) — tę drugą widoczną na przykład w zasadniczo pozytywnym nastawieniu do Polski (która przez całe dekady była za Bugiem odbierana w sposób, nazwijmy to ostrożnie, ambiwalentny⁷) czy w atencji dla karpackości

⁷ Na sformułowanie tu jednoznacznych tez nie pozwala daleko posunięta kulturowa i regionalna różnorodność społeczeństwa ukraińskiego (szerzej zob. Hrycak 2009a).

(podczas gdy jeszcze do niedawna góry znajdowały się na marginesie zainteresowań znacznej części Ukraińców). Po piąte, pokazano treści, które „dobrze znamy” (motyw stepu, figurę Kozaka); te, których obecność „być może przeczuwaliśmy, ale dopiero wystawa je w pełni ujawnia — motywy sztuki ludowej czy chaty”, jak i te — jak ukraiński barok — które „mogą stać się dla polskich odbiorców odkryciem” (Sarzyński 2021). I chociaż, po szóste, na wystawie pominięto szereg wątków, które poszerzyłyby i zdynamizowały całą prezentację (na ich przedstawienie nie pozwalają ograniczone ramy artykułu), to jednak omawiany projekt dostarczył dobrej okazji, by na sąsiadów zza Bugu — ale i z piętra lub osiedla — spojrzeć w sposób inny niż zwykle.

Jako bardziej skomplikowana jawi się kwestia dwustronnych relacji. Polskość była i jest ważnym punktem odniesienia w ukraińskich dyskusjach tożsamościowych (Hrycak 2009a, s. 226–228), tymczasem momenty prawdziwego zderzenia obu narracji — szczególnie tych wykraczających poza historię — czy odniesienia do zjawisk ze sfery wspólnej codzienności pojawiają się na ekspozycji dosyć rzadko. Rzecz jest o tyle istotna, że w rodzimej edukacji wątków tych zwykle nie omawiano ani w ujęciu ilościowo bogatym, ani jakościowo pogłębionym; również współcześnie uwagę zwraca wątkość, sztamkowość i polonocentryczność odniesień, jakie w podręcznikach szkolnych do nauki historii czyni się względem ziem tworzących Rzeczpospolitą Obojga Narodów, ich mieszkańców czy samej ukraińskości (Burszta i in. 2019, s. 139–143, 148–151). Można się zastanawiać, na ile wystawa poszerzyła wiedzę Polaków na temat kształtu owych stosunków, jednak nie znając kryteriów, które rządziły doborem artefaktów, wypada powstrzymać się tu od dalekosiężnych tez.

Na projekt MCK i NAMU można spojrzeć również w duchu swoistej kulturowej legitymizacji ukraińskiej państwowości, niejako w nawiązaniu do działań rodem z XIX wieku. Wtedy to instytucje muzealne, będąc częścią „szerszego procesu instytucjonalizacji przeszłości”, wносиły wkład w „uprawomocnianie” państw narodowych, sprawiając, że „jako takie stały się [one] w ogóle wyobrażalne” (Macdonald 2021, s. 215–216). Wprawdzie rola, jaką tego rodzaju placówki odgrywały w tym względzie dziś, jest znacznie mniejsza, to jednak przedstawiony ukraiński autoportret można też widzieć jako stempel, którym Kultura podbija certyfikat niezależności i odrębności tego państwa i społeczeństwa. Co więcej, w dobie agresji Kremla wartość tego świadectwa — symboliczna, ale i jak najbardziej realna, gdy uwzględnić rosyjską dewastację dzieł ukraińskiej kultury — staje się trudna do przecenienia. Rangę owego wizerunku podnoszą też zawarte w nim odwołania do wspólnej przeszłości, którą nad Wisłą zasadniczo

wpisuje się w dzieje Polski (w najlepszym razie — Rzeczypospolitej Obojga Narodów), a która w galerii krakowskiego Międzynarodowego Centrum Kultury została ukazana głównie z perspektywy ukraińskiej. Głos niegdyś wykluczonych nie nabrał tu cech kontrhegemonii, ale przynajmniej pewnego upodmiotowienia, co samo w sobie też jest wartością niebagatelną.

BIBLIOGRAFIA

- Babbie Earl, 2004, *Badania społeczne w praktyce*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bal Mieke, 2012, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Billig Michael, 2008, *Banalny nacjonalizm*, tłum. Maciek Sekerdej, Znak, Kraków.
- Burszta Wojciech J. i in., 2019, *Naród w szkole. Historia i nacjonalizm w polskiej edukacji szkolnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Dębicki Marcin, Makaro Julita, 2020, *Sąsiedztwa narodowe*, w: *Studia nad granicami i pograniczami. Leksykon*, Elżbieta Opiłowska i in. (red.), Scholar, Warszawa.
- Edensor Tim, 2004, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Garncarek Magdalena, 2005, *Instrukcja obsługi obrazu — o podpisach pod fotografiami prasowymi*, w: Tomasz Ferenc, Krzysztof Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Łódź.
- Gruszczyński Leszek A., 2003, *Kwestionariusze w socjologii. Budowa narzędzi do badań surveyowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Hnatiuk Ola, 2003, *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Hrycak Jarosław, 2009a, *Jeszcze raz o stosunku Ukraińców do Polaków (z Rosją w tle)*, w: Jarosław Hrycak, *Nowa Ukraina. Nowe interpretacje*, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław.
- Hrycak Jarosław, 2009b, *Ukraina między Wschodem a Zachodem: znany temat w inny sposób*, w: Jarosław Hrycak, *Nowa Ukraina. Nowe interpretacje*, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław.
- Hrycak Jarosław, 2009c, *Ukraina. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Z Jarosławem Hrycakiem rozmawia Iza Chruślińska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Gdańsk–Warszawa.
- Huntington Samuel P., 2000, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, tłum. Hanna Jankowska, Muza, Warszawa.
- Janion Maria, 2006, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Łytwyneć Julija, 2021, [Wstęp], w: *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* [b.red.], Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.
- Macdonald Sharon, 2021, *Krainy pamięci. O dziedzictwie i tożsamości we współczesnej Europie*, tłum. Robert Kusek, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.
- Makaro Julita, 2014, *Pamięć o sąsiedztwie narodowym. Wokół wystawy „Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”*, „Przegląd Zachodni”, nr 2.

- Nijakowski Lech M., 2004, *Znaczenie analizy dyskursu dla socjologii narodowości*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1.
- Olszański Tadeusz A., 2017, *Ćwierćwiecze niepodległej Ukrainy. Wymiary transformacji*, Ośrodek Studiów Wschodnich, Warszawa.
- Olszański Tadeusz Andrzej, 2020, *Ukraińskie stulecie 1914–2014. Szkice historyczne*, Wysoki Zamek, Kraków.
- Purchla Jacek i in. (red.), 2014, *Mit Galicji*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.
- Riabczuk Mykoła, 2004, *Dwie Ukrainy*, tłum. zbiorowe, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław.
- Rose Gillian, 2010, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Sarzyński Piotr, 2021, *Suchy przestwór oceanu*, „Polityka”, nr 39.
- Silverman David, 2009, *Interpretacja danych jakościowych. Metody analizy rozmowy, tekstu i interakcji*, tłum. Małgorzata Głowacka-Grajper, Joanna Ostrowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Smith Anthony D., 2007, *Nacjonalizm. Teoria, ideologia, historia*, tłum. Ewa Chomicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Sulek Ewa, 2018, *Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Szczepański Jan, 1971, *Odmiany czasu teraźniejszego*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Wąsowska-Pawlik Agata, 2021, [Wstęp], w: *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* [b.red.], Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.

NEIGHBOUR ON CANVAS. THE EDUCATIONAL AND INFORMATIONAL DIMENSION OF THE EXHIBITION “UKRAINE. MUTUAL VIEWS”

Marcin Dębicki
(University of Wrocław)

Abstract

This article is an attempt to look at the way in which the art exhibition “Ukraine. A different angle on neighbourhood” (presented in Cracow from September 2021 to January 2022) conceptualised this eponymous country, as well as the Polish-Ukrainian neighbourhood. To this end, ten “discourse keystones” were identified, illustrated with examples of relevant exhibits, sometimes also provided with a historical and cultural commentary and with reference to relevant theoretical concepts. The educational and informational dimension of the exhibition was framed by content analysis, asking the questions: who is speaking through the exhibition, what are they saying, to whom, and for what purpose? In line with the intention of its curators, the Polish public as the main target was taken into account in the content analysis of the exhibition.

key words: Ukraine, Poland, mutual perception, exhibition

słowa kluczowe: Ukraina, Polska, wzajemne spojrzenie, wystawa