

Kultura ukraińska w posttotalitarnym społeczeństwie

Prace
Kulturoznawcze XV
Wrocław 2013

Pytając o kulturę i sztuki piękne we współczesnym zglobalizowanym świecie, mimo woli zderzamy się z problemem identyfikacji narodowej i samoidentyfikacji, związanym z postępującą alienacją z zakorzenienia w wielowiekowym dziedzictwie narodu i totalną ignorancją wobec dorobku ojczystej kultury. Dzieła sztuki, na przykład w dziedzinie muzyki albo malarstwa, tracą narodowo określone konotacje, a tradycyjne kulturalne kody ich odbioru stają się nieczytelne. Odbiorca stopniowo przestaje deszyfrować i rozpoznawać utwory jako artystyczne całości. W rezultacie spada zainteresowanie zjawiskami, które nie odpowiadają kryteriom założonym w masowo rozpowszechnianych „zachodnich” wzorcach albo ich nie naśladują. Jedną z głównych idei dzisiejszej filozoficznej i kulturologicznej myśli jest powstanie uniwersalnej wspólnoty, obejmującej wszystkie wymiary ludzkiego istnienia, co spowodowane jest dążeniem do pogłębiania wzajemnych związków oraz współdziałania krajów i narodów. W odpowiedzi na nie

pojawiły się nie tylko technologie znaczeniowe albo nowoczesne sposoby organizacji produkcji, ale też wspólne idee, kulturalne i artystyczne nabytki i orientacje na wartości, które wyraźnie prowadzą do unifikacji nie tylko form produkcji i konsumpcji, ale też sposobów życia, myślenia, zachowania¹.

Podlegając procesowi unifikacji, ukraińska kultura traci swoje narodowe i etnokulturalne cechy oraz przechodzi w fazę pochłaniania, absorbując wszystko, co najbardziej rozpowszechnione i pożądane w danym momencie, jednocześnie przesuwając się z centrum na peryferie i osiągając stan radykalnego eklektyzmu. Wszystkie działania, które były skierowane w stronę przyszłości i wiązały się

¹ Б. Сютя, *Музична творчість 1970–1990-х років. Параметри художньої цілісності*, Київ 2006, s. 25.

z rozwojowymi projektami dotyczącymi świadomości artystycznej, opinii publicznej czy samej kultury, teraz zastępuje naśladownictwo „zachodniej” sztuki. Bez przymusu, przy użyciu populistycznych środków, sprowadza to rodzimą, ukraińską kulturę do statusu erzacu czy namiastki (mimo oryginalnego i imponującego narodowo-etnicznego dziedzictwa w dziedzinie folkloru, sztuki stosowanej itp.). Wygląda na to, że kultura narodowa, poruszając się po dialektycznej spirali, przebywa ponownie przeżyte kiedyś własne stadia, zmieniając tylko, stosownie do wymogów czasu, swoją semantykę.

Kultura-surogat jako produkt masowego społeczeństwa pojawiła się już wcześniej w historii Ukrainy w okresie politycznego totalitaryzmu, z konstytutywną dla niej zasadą konformizmu, popieraniem i akceptacją wyłącznie tych dzieł, które odpowiadały dominującej, oficjalnie uznawanej za artystyczną metodzie realizmu socjalistycznego. Rosyjski badacz Wsiewołod Zadierackij zauważa:

reżim totalitarny na ogół dba o stworzenie erzac-kultury (która przeważnie niesie w sobie zestaw tradycyjnych składników, zmieniając jedynie ich semantykę i funkcje)².

Warto zauważyć, że zasady określające funkcjonowanie tej kultury dziś właściwie się nie zmieniły, poza iluzorycznym wrażeniem artysty, że przedmiot jego pracy jest efektem osobistego wyboru. Jednak w rzeczywistości „mody” w warunkach rynkowych nie są kształtowane przez twórcę i odbiorcę, których zastępują bezosobowe mass media (na przykład Internet) w ustalaniu, co warte uwagi, a co nie, i co w tym sezonie będzie głównym przedmiotem konsumpcji. Jak słusznie zauważa jeden z wybitniejszych literatów współczesnej Ukrainy Andrij Sodomora:

dzisiaj dominują tendencje do depersonalizacji. Nasza epoka jest epoką wielkich rozstań — z piosenką, z piórem, długopisem i w rezultacie — z samym sobą³.

Żeby stać się popularnym, oficjalnie uznanym, przetrwać w rywalizacji na rynku sztuki, artysta już bez przymusu, z własnej woli korzysta z przyjętych i traktowanych jako wzorcowe stylów i gatunków. Zatem w konsekwencji stosunkowo rzadko pojawiają się oryginalne dzieła i niezależni artyści, a ich twórczość adresowana jest do nielicznej, elitarniej grupy wielbicieli „wysokiej” sztuki i przeważnie w ogóle nie odwołuje się do szerszej publiczności. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku odbiorca-słuchacz odnosi wrażenie udziału w tym, co już znane i doświadczone. Jest przekonany, że słyszał już tę muzykę, choć nie potrafi rozpoznać utworu i okoliczności jego wykonania. To odczucie jest nieweryfikowalne, ponieważ oznacza zetknięcie się z typowym dla postmodernizmu zjawiskiem stylizacji i adaptacji najbardziej typowych formuł i gatunków, podczas gdy autor rozpaczliwie balansuje na krawędzi autentyczności, stale grzęznąc w labiryntach konwencjonalnej gry.

² В. Задерацкий, *Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем*, [w:] *Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия*, Минск 1999, s. 11.

³ Na spotkaniu na lwowskim uniwersytecie wiosną 2012 roku.

W niniejszym tekście podejmuję próbę sprecyzowania współczesnych problemów, związanych z określeniem sposobu pojmowania narodowej kultury ukraińskiej — jej tradycji (w tym kształtowania się narodowego języka muzycznego), struktury i funkcji, a także szczególnych form, w jakich przejawiała się w różnych historycznych okresach swojego istnienia, zwłaszcza w ciągu ubiegłego stulecia.

Fenomen ukraińskiego języka narodowego początku XXI wieku odzwierciedla całość negatywnych i pozytywnych doświadczeń nagromadzonych w ciągu wieku dziesięcioleci, które stale oddziałując na poziomie podświadomego przeżycia, zaważyły na typie społecznej świadomości, myślenia i postrzegania. Jak pisała ukraińska pisarka, poetka i publicystka Oksana Zabyzko, stale powtarzające się

używanie niektórych słów niedwuznacznie wskazuje na nasze maniackalne zwrócenie się ku przeszłości. Żyjesz w kraju, który definiuje siebie... z przedrostkiem „post”: postkomunistyczny, posttotalitarny, postkolonialny⁴.

A pozostając nadal w duchu tych określeń — „postsocrealistyczny”, „postmodernistyczny”!?

Badania historii sztuki ostatnich lat udowadniają obecność wszystkożernego i mającego różnorodne oblicza postmodernizmu w estetyce samego socjalistycznego realizmu. A nawet więcej, jak twierdzą niektórzy badacze (warto tu wymienić Irynę Nikowską, muzykolożkę, czy reprezentującą literaturoznawstwo Tamarę Hundorową): „wczesny postmodernizm rozpoczął się jeszcze w ramach socrealizmu, obejmując *underground* i całą oficjalną kulturę”⁵, a sztuka socrealizmu jest jedną z ważniejszych jego stylistycznych odmian. W ciągu ostatniego dwudziestolecia temu skomplikowanemu tematowi poświęcono wiele dyskusji naukowych, w których uczestniczyli czołowi badacze z Ukrainy i innych krajów (gwoli przykładu warto przywołać zwłaszcza panele: „Sytuacja postmodernizmu w Ukrainie” i „Postmodernizm i kultura”). Władimir Nowikow, który brał w nich udział, wzmacniając wspomnianą tezę, twierdzi, że „w naszej kulturze rolę postmodernizmu odegrał... realizm socjalistyczny, który pojawił się po modernizmie”⁶.

Ale czy procesy, które miały miejsce w ukraińskiej kulturze w ciągu ostatnich siedemdziesięciu lat, rzeczywiście można określić terminem „postmodernizm”, nie narażając się na zarzut nadużycia? Jak wiadomo, przez zamknięty charakter kultury narodowej, wchłonięcie jej treści w procesie unifikacji w ramach radzieckiego socjalistycznego państwa i całego bloku wschodniego jej sposób funkcjonowania podlegał istotnej zmianie, obejmując także zdolności tworzenia i cechy

⁴ О. Забужко, *Хроніки від Фонтінбраса. Вибрана есеїстика 90-х.*, Київ 2001, s. 24.

⁵ Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005, s. 40.

⁶ В. Новиков, *В поисках определения: Материалы «круглого стола»*, „Вопросы философии” 1993, nr 3, s. 9.

stylistyczne. Właściwy ukraińskiej kulturze rytm ewolucyjnych przemian został przerwany przez wkroczenie do naszej artystycznej świadomości programu i ideologii realizmu socjalistycznego. Oznaczało to koniec rozpoczętego na początku XX wieku czasu panowania eksperymentu modernizmu i jego odmian (awangardy, futuryzmu, symbolizmu, indywidualizmu itd.), co radykalnie zmieniło procesy kulturowe na Ukrainie (ale także, co na marginesie warto zauważyć, w Europie Zachodniej). Zadziwiające jest jednak to, że z dzisiejszej perspektywy możemy retrospektywnie prześledzić i wskazać na zjawiska i tendencje, które później stały się podstawą narodowej odmiany postmodernizmu.

Przyjrzyjmy się sytuacji w sztuce muzycznej. Dla estetyki postmodernizmu typowa, a zarazem charakterystyczna dla twórczości kompozytorów radzieckich połowy XX wieku jest „praca ze stylowymi odmianami”. Należy wskazać na historyczne znaczenie czasu, w którym paradygmatyczne zdolności socrealistycznej sztuki zostały zastąpione syntagmatyczną „wszystkożernością” postmodernizmu, a monostyle przekształciły się w polistylistyczność autorskiej twórczości. Alfred Schnittke na VII Międzynarodowym Kongresie Muzycznym w Moskwie w 1971 roku wskazywał, że lata 60.:

cechują się rozpowszechnieniem polistylistycznych tendencji w muzyce. Fala współczesnej mody na collage jest tylko wewnętrzną oznaką nowej pluralistycznej świadomości muzycznej.

Powszechne stosowanie zasady cytatu i aluzji miało swój bezpośredni rezonans w twórczej metodzie socrealizmu, znalazło także odbicie w polistylistycznej twórczości w epoce postmodernistycznej. W istocie możemy śmiało stwierdzić, że radziecka muzyka nie była całościowym, wewnątrznie zintegrowanym zjawiskiem, gdyż panowanie erzac-kultury w jej czystej postaci miało miejsce tylko w epoce stalinowskiej (czyli w latach 30. i 40.), przepelnionej politycznym, totalitarnym kiczem, w którego tworzeniu uczestniczył prawie każdy artysta i kompozytor. Tak zwana odwilż Chruszczowa była jednak eksplozją wcześniejszych tendencji, albowiem początki sprzeciwu i kiełkowanie podziemnej kultury zaczęły się już w okresie stalinowskim — przez stopniowe wyzwalamie się, emancypację i przewyżczenie bezpośredniej zależności od polityki. Interesujące, że zachodnie informacyjne społeczeństwo

spotyka się tu z totalitarnym w jednym punkcie, niczym w tunelu kopanym z dwóch przeciwnych krańców: obydwie eliminują samo pojęcie niezastąpieności, zamieniając liczbę pojedynczą na mnogą⁷.

Ich wspólną cechą jest także przewyżczenie hermetycznego podziału na „wysokie” i „niskie” formy kultury, co wiąże się z estetyczną akceptacją form muzyki stosowanej (muzyki „lekkiej”, popowej, muzyki filmowej, jazzu).

Zintegrowanie w ramach socrealistycznej sztuki rodzajów i stylów poprzednich epok było metodą odpowiadającą także estetyce postmodernizmu. Stosowa-

⁷ O. Забужко, *op. cit.*, s. 28.

no ją jednak w odmienny sposób — w zachodniej kulturze postmodernistyczne sięganie do przeszłości wskazywało nie tylko na nową jakość recepcji, ale wiązało się z ironicznym dystansem. Natomiast zwrócenie się ukraińskich artystów ku przeszłości symbolizowało związek z europejską tradycją kulturową. Było nostalgicznym odtworzeniem stylów i rodzajów, stanowiącym przejaw Pamięci Kultury, tęsknotą za czasem, w którym wiara w metanarrację (za J.F. Lyotardem) chroniła duchową i psychiczną równowagę.

Odwoływanie się ukraińskiej muzycznej neoawangardy lat 60. do narodowej tradycji muzycznej (szczególnie do folkloru) stało się jednym z pierwszych przejawów nowego, właściwego jedynie ukraińskiej sztuce zjawiska, które uzasadnia późniejsze określanie go mianem postmodernizmu narodowego albo słowiańskiego typu⁸. Jak pisze jeden z uznanych ukraińskich naukowców, Bogdan Sjuta, właśnie w środowisku muzyków od lat 50. do 70. wraz z sięganiem do źródeł narodowego folkloru dokonała się twórcza adaptacja dorobku najnowszej muzyki obcej. Pojawiły się wybitne dzieła, które stały się fundamentem nowej ukraińskiej muzyki końca XX wieku i stworzyły „stylowe podstawy parametrów narodowego wariantu postmodernizmu”⁹. Lata 50. i 60. ubiegłego stulecia (czasy „odwilży Chruszczowa”) charakteryzują się stworzeniem nowych szkół w muzyce krajów Europy („nowa szkoła polska”: Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki), amerykańskiego minimalizmu, ale także „folklorystycznej nowej fali” w państwach i regionach socjalistycznego obozu (w krajach bałtyckich, na Zakaukaziu, Ukrainie czy w Rosji).

Biorąc to pod uwagę, do już istniejących w ogólnym filozoficznym dyskursie odmian postmodernizmu¹⁰ warto dodać jeszcze jeden — „słowiański postmodernizm”, którego wspólne cechy dostrzec możemy w kulturze ukraińskiej, ale także rosyjskiej czy polskiej. Przy czym jako alternatywa negatywnej oceny postmodernizmu przedstawiały jego pozytywny wzorzec (obecny zwłaszcza w sztuce muzycznej). Wydaje się, że ogarnia on całą drugą połowę XX wieku, czego potwierdzeniem jest wiele stylistycznych kanonów (neoromantyzm, etniczność, awangardowość i syntetyzm) w ich następstwie, wzajemnym uzupełnianiu się czy nakładaniu, które uobecniają syntagmatyczny pluralizm estetyki narodowego wariantu postmodernizmu.

⁸ Na Ukrainie czas „Chruszczowowskiej odwilży”, „pokolenia lat sześćdziesiątych”, odkrywa nowe postaci w świecie kompozytorów — Leonida Grabowskiego, Jewhena Stankowycza, Myrosława Skoryka, Walentyna Sylwestrowa, których twórczość stworzyła podstawy ukraińskiej muzycznej awangardy lat 60. (mimo swego opóźnienia stała się też ważnym etapem w opanowaniu nowych środków muzycznej technologii).

⁹ Б. Сjuta, *Кіч у стильових параметрах українського музичного постмодернізму*, „Записки НТШ. – Львів”, 2004, t. 247, s. 144.

¹⁰ J. Życiński twierdzi: „we współczesnych dyskusjach współlistnieją różne warianty postmodernizmu, wyrażające czasem całkiem przeciwstawne poglądy” i wyodrębnia jako jego rodzaje postmodernizm francuski, amerykański, populistyczny i chrześcijański. Ю. Жицінський, *Бог постмодерністів*, перекл А. Величко, Львів 2004, s. 15–16.

Dla wykazania pozytywnej natury ukraińskiego postmodernizmu warto porównać go z zachodnim wariantem postmodernizmu. W zachodnim postmodernizmie przeważa kult sztuczności, w jego wersji ukraińskiej — kult autentyczności. Przymiotem i wartością zachodniego postmodernizmu jest dekonstrukcja (w znaczeniu fragmentaryzacji), w kulturze ukraińskiej dominuje zobowiązujące artystów zadanie rekonstrukcji. Kultura zachodnia skupia się na hedonistycznym przeżyciu czasu teraźniejszego, odsuwając w cień zarówno przeszłość, jak i przyszłość, natomiast na Ukrainie przeszłość pozostaje wciąż przedmiotem kultu, a przyszłość — pragnieniem. Zachodni postmodernizm, fragmentaryzując przeszłość, niszczy ciągłość, podczas gdy nieprzerwane trwanie ukraińskiej kultury (potrzeba odnalezienia jej zgubionego, zniszczonego ogniwa) jest programowo broniła. Kultura ukraińska zachowuje historyczny charakter i dostrzega tragizm historii, natomiast zachodnia całkowicie lekceważy i niweluje te kategorie. W estetyce zachodniego wariantu postmodernizmu nie ma wartości, istnieją tylko stereotypy, natomiast w ukraińskim postmodernizmie nawet stereotypy zachowują swoje odniesienie do wartości. Zachodni postmodernizm to apologetyka podkreślonych powtórzeń, w ukraińskim postmodernizmie przeważa imperatyw poszukiwania nowości i poznawania przeszłości. Kultura zachodnia przestała wierzyć, że można zbudować coś od nowa, natomiast w ukraińskiej ta wiara, przekazywana z pokolenia na pokolenie, jest nieodłącznym czynnikiem społecznej świadomości. To wyliczenie można kontynuować.

Podobne porównanie na przykładzie polskiej literatury współczesnej przeprowadził Włodzimierz Bolecki¹¹, który zestawiał ją z uogólnionym modelem postmodernizmu, sformułowanym w dyskursie francuskiej szkoły filozoficznej. Jego analiza służyć może potwierdzeniu tezy o spójności przebiegu procesów kulturalnych na Ukrainie i w Polsce, ilustrowanych zjawiskami charakterystycznymi zarówno dla współczesnej ukraińskiej muzyki, jak i polskiej literatury. Na tym tle dziwi pełne napięcia poszukiwanie immanentnych cech ukraińskiej kultury, które miałyby określać jej tożsamość i oryginalność w globalnych estetycznych wymiarach. Przecież, jak zaznaczono wcześniej, kultura ukraińska, zakorzeniając się w bogatej tradycji folklorystycznej, która mogłaby być ozdobą każdej kultury, swą tożsamość łączy z ochroną tego dziedzictwa i historycznej pamięci. Jej przyszłość wiąże się z przedłużaniem, uzupełnianiem i rozszerzaniem tego narodowego skarbcza o nowe, wartościowe artystycznie dzieła.

Być może ukraińskiej kulturze w wytyczaniu własnej przyszłości na przeszkodzie stoi „wspólne wszystkim rodzajom postmodernizmu zwątpienie w prawdę w obliczu wielości i kruchości tego, co poprzednie pokolenia uważały za pewne i niezmiennie”¹², a być może kolonialny status „zablokowanej kultury” w granicach metropolii? W każdym razie aktualne pozostaje pytanie, jaki kierunek wy-

¹¹ В. Бolečкий, *Лови на постмодерністів // 12 польських есеїв*, Київ 2001, s. 246–247.

¹² Ю. Жицінський, *op. cit.*, s. 20.

bierze dla siebie współczesne ukraińskie społeczeństwo — czy podda się postmodernistycznym i postsocjalistycznym tendencjom, czy wybierze własną drogę? Przez aktywne włączenie się w zasięg oddziaływania europejskiej kultury w ciągu ostatnich dwudziestu–trzydziestu lat staliśmy się tym samym uczestnikami procesów globalizacyjnych. Pragnąc wnieść tu swój wkład, wzmacniamy własne podstawy, budując perspektywę rozwoju narodowej kultury w kontekście wspólnoty światowej. Nie jest ważne, czy będziemy nazywać ten okres postmodernizmem i czy to określenie jest adekwatne i precyzyjne. Chcemy bowiem patrzeć na postmodernizm nie tylko jako na styl, który nastąpił po modernizmie (postmodernizm — to, co jest po modernizmie), ale podobnie jak w wypadku prefiksu „post-” w *post scriptum* jako do-pisek do właśnie skończonego listu, podyktowane chwilą wypowiedzenie, a nie powrót do myśli już wyrażonej po otrzymaniu odpowiedzi. Ocena tego okresu należeć będzie do przyszłych pokoleń, które zobaczą go w historycznej perspektywie, z większego dystansu. Dziś próbujemy jedynie w obrębie tej złożonej problematyki podkreślić znaczenie kwestii tożsamości, a w szczególności tożsamości narodowej.