

Ołena Bondarewa

Uniwersytet Borysa Hrinchenki w Kijowie (Ukraina)
o.bondarewa@kubg.edu.ua
ORCID: 0000-0001-7126-452X

W przeczuciu ukraińskich Majdanów, czyli wizualne modelowanie artystyczne rewolucji ukraińskiej samoświadomości w poemacie Jurka Gudzia *Barykady na Krzyżu*¹ i sztuce Dmytra Ternowego *Detalizacja*

1. Problem – obraz wstępny

Przez cały czas talent wizjonerski był przejawem prawdziwego artystycznego myślenia. Nie jest przypadkiem, że całą historię sztuki i literatury Mykoła Ihnatenko określa jako „historię literackich współczesności, które wyrastają organicznie z siebie”², a Nelli Kornienko, nadając kulturze artystycznej, w szczególności teatrowi, nie tylko funkcję diagnostyczną, ale i prognostyczną, rozważa swoisty „tryb migotania” artystycznego obrazowania, który zapewnia „pulsację-przemianę różnych stanów, możliwość zwijania i rozwijania w czasoprzestrzeni estetycznych „zagęszczeń” i „chwil”, możliwość natychmiastowego przejścia do dowolnego innego

¹ Tu i dalej w niniejszym tekście tytuły utworów i prac obcojęzycznych, a także cytaty zaczerpnięte z ich treści podano w przekładzie autorskim, przy czym fragmenty z analizowanych utworów podano w tekście głównym w tłumaczeniu filologicznym i w przypisach – w oryginale. W zaznaczonym tytule poematu Jurka Gudzia słowo ‘Krzyż’ jest tłumaczeniem dosłownym potocznego określenia (ukr. Хрест) na centralną ulicę/deptak miasta Kijowa – Chreszczatyk (ukr. Хрещатик). Wybór w tłumaczeniu polskiego ekwiwalentu zamiast transliteracji tu i dalej podyktowany jest koniecznością oddania dwuznaczności użytego określenia, zaplanowanej przez autora utworu, o czym szerzej mowa w samej pracy.

² М. Ігнатенко, *Генезис сучасного художнього мислення*, Київ, 1986, с. 7. (M. Ihnatenko, *Genezis sučasnoho chudożniho myslennia*, Kyjiw, 1986, s. 7.)

trybu, nawet do przeciwnego – a wszystko to nie jest efektem bodźców zewnętrznych. Energia takich przesunięć tkwi bezpośrednio w samym fakcie nieliniowości obrazu”³. Rozważania w kontekście i polu tematycznym nie tylko nauk humanistycznych, ale także ścisłych, a także w przestrzeni synergetyki, dają Nelli Kornienko możliwość argumentowania, że „w świadomości artystycznej, podobnie jak w świadomości w ogóle, czas „wyznaje” logikę kwantową, porusza się w jakimkolwiek kierunku lub nagle terazniejszość, przeszłość, przyszłość – mogą zbiec się w tym samym momencie”⁴.

Przedstawiciele współczesnej literatury ukraińskiej również demonstrowują tę wizualną istotę kultury artystycznej, jej zdolność do przeczuwania i przewidywania, dawania czytelnikom swego rodzaju „przygotowania” do samostanowienia w przyszłych wydarzeniach i konfrontacjach, zakładając w świadomości społecznej pewne wzorce i kody. „Kultura, poprzez którą społeczeństwo usiłuje się urzeczywistniać, jest naszą zbiorową odpornością, odpornością naszego społeczeństwa”⁵ – mówi dramaturg Dmytro Ternowij.

Jurko Gudź, autor najlepszych zbiorów prozy z lat 2001 i 2009 według czasopisma „Słowo i czas” (ukr. „Слово і час”) pisarz, którego Wołodymyr Danylenko nazwał z jednej strony „marginalnym zjawiskiem literatury”, z drugiej – przedstawicielem ukraińskiego podziemia literackiego, które stało się kultowe w Żytomierzu – jego „małej ojczyźnie”⁶, na krótko przed przedwczesną śmiercią w 2002 roku stworzył poemat *Barykady na Krzyżu* (ukr. *Барикади на Хресті*)⁷. Dmytro Ternowij, charkowski dramaturg, dziennikarz, producent i aktor „Teatru na Żukach”, kurator projektu edukacyjnego *Teatralne okno na Europę* (ukr. *Театральне вікно до Європи*),

³ Н. Корнієнко, *Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності*, Київ, 2008, с. 193. (N. Kornijenko, *Zaproszenia do Chaosu. Teatr (chudożnia kultura) i synerhetyka. Sproba nelineijnosti*, Kyjiv, 2008, s. 193.)

⁴ Н. Корнієнко, *На порозі квантового театру: бунт часу в нелінійних системах*, [w:] *Курбасівські читання*. 2020. № 15, с. 12. (N. Kornijenko, *Na porozі kwantowoho teatru: bunt času w nelineijnich systemach*, [w:] *Kurbasivski čytannia*, № 15, s. 12.)

⁵ Д. Терновий, *Чому культура має стати «священною коровою»*, 2020. (D. Ternowij, *Чому культура має стати „swiaszczennoju korowuju”*, 2020.) <https://nv.ua/ukr/opinion/koronavirus-i-kriza-chomu-ne-mozhna-zupinyati-finansuvannya-kulturi-ostanni-novini-50082418.html> [dostęp 20.12.2020].

⁶ В. Даниленко. *Романи „Не-Ми” та „Ісихія” в літературній спадщині Юрка Гудзя*, 2011. (W. Danylenko, *Romany „Ne-My” ta „Isychija” w literaturnij spadszczyni Jurka Gudzia*, 2011.) <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/835/613> [dostęp 20.12.2020].

⁷ Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009. (Ju. Gudź, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009.)

napisał sztukę *Detalizacja* (ukr. *Деталізація*)⁸ między dwoma ukraińskimi Majdanami, a mianowicie – w 2012 roku. Dmytro Ternowij stał się osobą powszechnie znaną w lutym 2013 r., co, według Ołeha Wergelisa, było spowodowane uznaniem jego sztuki *Detalizacja* za najlepszą w Austrii na Międzynarodowym Konkursie Dramaturgów *Mówić o granicach*, wystawieniem jej w jednym niemieckich teatrów państwowych⁹ i wydawaniem w imponującym nakładzie 11 tys. egzemplarzy dla instytucji kulturalnych w Europie¹⁰, a także jej prezentacja w formie czytań w Wiedniu¹¹ i „Książkowym Arsenale” (Kijów, budynek Arsenału) w 2014 r.¹²). Jednak oba teksty literackie, rozdzielone dziesięcioletnim dystansem co do momentu powstania, nabrały znaczenia w dyskursie odczytania przez świat i kulturę ukraińską fenomenu ukraińskich Majdanów z lat 2003–2004 i 2013–2014 – znaczących wydarzeń także z dziesięcioletnim interwałem między dwoma wydarzeniami. Obecność „sakralnych ofiar” ukraińskiej rewolucji 2013–2014 i ich znacząca liczba w oczach świata przywróciła Ukrainie podmiotowość, zdolność ludzi XXI wieku do świadomego umierania za własny cywilizacyjny wybór wstrząsnęła cywilizowanym światem. Takim procesom zawsze towarzyszą lokalne wydarzenia i ich estetyczne przejawy, zwłaszcza jeśli te

⁸ Д. Терновий, *Деталізація*: Предметне життя для п'яти акторів. [w:] *Майдан. До і після*. Антологія актуальної драми, Київ, 2016. (D. Ternowij, *Detalizacija: Predmetne zhyttia dla pjaty aktoriv*, [w:] *Majdan. Do i pilsa. Antolohija aktualnoji dramy*, Kyjiv, 2016.)

⁹ В. Сердюк, *У Німеччині готують виставу сучасного українського драматурга Дмитра Тернового «Деталізація»*, 2014. (W. Serdiuk, *U Nimeczczyni hotujuj' wystawu suchasnoho ukrajinskoho dramaturha Dmytra Ternowoho „Detalizacija”, 2014.*) <https://dramaturg.org.ua/%d1%83-%d0%bd%d1%96%d0%bc%d0%b5%d1%87%d1%87%d0%b8%d0%bd%d1%96-%d0%b3%d0%be%d1%82%d1%83%d1%8e%d1%82%d1%8c-%d0%b2%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%b2%d1%83-%d1%81%d1%83%d1%87%d0%b0%d1%81%d0%bd%d0%be%d0%b3/#more-970> [dostęp 20.12.2020].

¹⁰ О. Вепреліс. *Скуйовджене покоління. Шість драматургів у пошуках*, 2013. (O. Werhelis, *Skujowdzenе pokolinnia. Szist' dramaturhiw u poszukach*, 2013.) https://zn.ua/ukr/ART/skuyovdzhene-pokolinnys-hist-dramaturgiv-u-poshukah-_.html [dostęp 20.12.2020].

¹¹ В. Сердюк, *У Відні презентовано п'єсу сучасного українського драматурга Дмитра Тернового*, 2013. (W. Serdiuk, *U Widni prezentowano pjesu suchasnoho ukrajinskoho dramaturha Dmytra Ternowoho*, 2013.) <https://dramaturg.org.ua/%d1%83-%d0%b2%d1%96%d0%b4%d0%bd%d1%96-%d0%bf%d1%80%d0%b5%d0%b7%d0%b5%d0%bd%d1%82%d0%b0%d1%86%d1%96%d1%8f-%d0%bf%d1%80%d0%b5%d0%b7%d0%b5%d0%bd%d1%82%d0%b0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%be-%d0%bf%d1%81%d1%83-%d1%81%d1%83%d1%87%d0%b0%d1%81%d0%bd%d0%be%d0%b3%d0%be-%d1%83/#more-373> [dostęp 20.12.2020].

¹² В. Сердюк, *Презентація п'єси драматурга Дмитра Тернового «Деталізація»*, 2014. (W. Serdiuk, *Prezentacija pjesy dramaturha Dmytra Ternowoho «Detalizacija», 2014.*) <https://dramaturg.org.ua/%d0%bf%d1%80%d0%b5%d0%b7%d0%b5%d0%bd%d1%82%d0%b0%d1%86%d1%96%d1%8f-%d0%bf%d1%94%d1%81%d0%b8-%d0%b4%d1%80%d0%b0%d0%bc-%d0%b0%d1%82%d1%83%d1%80%d0%b3%d0%b0-%d0%b4%d0%bc-%d0%b8%d1%82%d1%80%d0%b0/#more-1005> [dostęp 20.12.2020].

przejawy są kompetentnie spopularyzowane poza Ukrainą, jak to się stało z twórczością Dmytra Ternowego.

2. Dwa teksty – jedna wizja

Jeśli Jurko Gudź to ukraiński artysta do głębi duszy, który zawsze był świadomy „jaka cena // uratowanych słów, // zachowanych obrazów, // i ile uważnych czaszek // patrzy na nas // w zobojętniałe plecy”¹³, dla którego Ukraina zawsze była bólem genetycznym, a język ukraiński był postrzegany jako święte narzędzie harmonijnego budowania świata i organiczny sakrament dla „wtajemniczonych”, to Dmytro Ternowyj stworzył po rosyjsku *Detalizację*, co wydawało się całkowicie logiczne w zrusyfikowanym Charkowie na początku XXI wieku. W antologii *Majdan. Przed i po* (ukr. *Майдан. До і після*), opracowanej przez Oddział Dramaturgii Narodowego Centrum Sztuki Teatralnej im. Łesia Kurbasa¹⁴, sztukę tę opublikowała w ukraińskim przekładzie Switłana Tymczenko. Oba teksty literackie mają jednak wiele podobieństw i wspólnych intencji, a obaj autorzy deklarują przynależność narodową i obywatelską jako ukraińską, stawiają artystyczny opór rosyjskiemu modelowi skolonizowanych Ukraińców i realizują własną misję kształtowania ukraińskiej tożsamości poprzez kulturę artystyczną.

Wydarzenia z utworów dzieją się w centrum powstańczej stolicy Ukrainy na początku XXI wieku. Lokalizacja *Na Krzyżu* Jurka Gudzia to skrzyżowanie dróg u zbiegu ulic Prorizna i Chreszczatyk: to adekwatna slangowa nazwa Chreszczatyka, o której sam autor pisze w notatce: na tym skrzyżowaniu narodowo nazyfikowany model krzyża co piątek przemienia się w Drogę Krzyżową; w końcu to w piątkowe wieczory pojawia się tam Starzec z wielkim miedzianym puzonem, wzywający Ukraińców do buntu w celu wypełnienia *Testamentu* („i wrażą złą krwią wolność skropcie”)¹⁵. Niektóre z kluczowych wydarzeń w utworze Dmytra Ternowego mają miejsce w mieszkaniu Andrija i Ołeny, którego okna wychodzą na powstańczy

¹³ Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, . 244. (Ju. Gudź, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009, s. 244.) *Ориг.*: „яка ціна // врятованим словам, // збереженим картинам, // і скільки черепів уважних // нам дивиться // у збайдужілі спini”.

¹⁴ *Майдан. До і після*. Антологія актуальної драми, Київ, 2016. (*Majdan. Do i pisla*. Antologija aktualnoji dramy. Kyjiv, 2016.)

¹⁵ Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 234. (Ju. Gudź, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009, s. 234.) *Ориг.*: „і вражою злою кров'ю волю окропіте”. Mowa o fragmencie utworu Tarasa Szewczenki *Testament* (ukr. *Zanoeim*).

Majdan (rodzaj głębokiej studni, na dno której trzeba zejść, aby się odnaleźć i która może być źródłem „żywej wody” dla bohaterów – stąd w finale bohater wreszcie schodzi na „dno” tej studni i przechodzi wewnętrzną przemianę, odnajdując sens swego artystycznego powołania). „Spektakl nie wspomina ani o Kijowie, Placu Niepodległości ani nawet nazwie kraju choćby jednym słowem”¹⁶ – podkreśla Dmytro Ternowij. Jednakże zarówno dla ukraińskich, jak i europejskich czytelników / widzów topograficzne położenie centrum Kijowa i Placu Niepodległości w tej pracy nie budzi wątpliwości. Pisarze postrzegają Majdan jako punkt rozwidlenia, który zachęca Ukraińców do zrozumienia własnej tożsamości. „Ludzie i kraje, które doświadczyły kryzysu, powinny dokonać uczciwego rozrachunku swoich możliwości i wartości (...) Będą również musieli wyznaczyć jasną linię rozgraniczenia i zidentyfikować te elementy, które są tak fundamentalne dla ich tożsamości, że nie można ich zmienić”¹⁷, – argumentuje współczesny amerykański filozof Jared Diamond. Obie prace dotyczą wartości i tego, jak współczesna literatura ukraińska reaguje na ich tworzenie i ochronę.

Obaj pisarze modelują konfrontację na Majdanie z początku XXI wieku jako globalny pojedynek „ludu” z „władzą” (która w pewnych okolicznościach jest w istocie antyukraińska na pewnych etapach rozwoju kraju) i jej strukturami siłowymi w centrum stolicy Ukrainy. I to nie jest tylko konflikt społeczny, ale globalny wybór kierunku ruchu społeczeństwa ukraińskiego, które powinno zdecydować między wektorem rosyjskim a europejskim. O ile Dmytro Ternowij ma już przykład „Pomarańczowego Majdanu” jako możliwego modelu konfrontacji („jak mówił autor, pisząc sztukę, przewidywał, że takie wydarzenia mogą mieć miejsce w 2015 roku podczas wyborów prezydenckich” – powiedział Włodzimierz Serdiuk¹⁸), o tyle Jurko

¹⁶ Дмитро Терновий відкриває сучасну українську драматургію для Австрії, Німеччини та Швейцарії. Інтерв'ю В. Сердюка з Д. Терновим, 2013. (*Dmytro Ternowij widkrywaє suczasnju ukrainsku dramaturhiju dla Awstriji, Nimeczczyny ta Szwecjariji*. Interwju W. Serdiuka z D. Ternowym, 2013.) <https://dramaturg.org.ua/%d0%b4%d0%bc%d0%b8%d1%82%d1%80%d0%be-%d1%82%d0%b5%d1%80%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%b8%d0%b9-%d0%b2%d1%96%d0%b4%d0%ba%d1%80%d0%b8%d1%94-%d1%81%d1%83-%d1%87%d0%b0%d1%81%d0%bd%d1%83-%d1%83%d0%ba%d1%80%d0%b0/#more-9> [dostęp 20.12.2020].

¹⁷ Дж. Даймонд, *Переворот. Зламні моменти в країнах, що переживають кризу*: Пер. з англ., Київ, 2019, с. 12. (Dz. Dajmond. *Pereworot. Zlamni momenty w krajinach, szczo pereżywajut' kryzu*: Per. z anhl., Kyjiw, 2019, s. 12.)

¹⁸ В. Сердюк, *У Німеччині готують виставу сучасного українського драматурга Дмитра Тернового «Деталізація»*, 2014. (W. Serdiuk, *U Nimeczczyni hotujut' wystawu suczasnoho ukrains' koho dramaturha Dmytra Ternowoho „Detalizacija”*, 2014.) <https://dramaturg.org.ua/%d1%83-%d0%bd%d1%96%d0%bc%d0%b5%d1%87%d1%87%d0%b8%d0%bd%d1%96-%d0%b3%d0%be-%d1%82%d1%83%d1%8e%d1%82%d1>

Gudź tworzy taki model siłą własnej artystycznej wyobraźni, biorąc pod uwagę jedynie doświadczenia „rewolucji na granicie” 1990 roku i zamieszki studenckie w centrum Kijowa oraz ich szybkie rozpędzenie, które w tekście oddają „gniewne, smukłe rzędy, // Państwowej Ptasiej Fermi kolumny – // wszelkie „berkuty”, „омони”, // z Pawłówki na weekend // „gryfy” wypuszczone”, // із Павлівки на вихідні // на волю спущені „грифони”¹⁹. Obaj autorzy modelują przyszłe konfrontacje na Majdanie nie jako polityczne, ale jako geopolityczne i ideologiczne konflikty, przekształcające nie tylko protestujących, ale także „zwykłych” ludzi, którzy byli przekonani, że te wydarzenia ich ominą, a najważniejsze było dla nich nieingerowanie i zachowanie neutralności. W takich wydarzeniach, zdaniem obu autorów, powinna się wykrystalizować nowa tożsamość ukraińska – nie na zasadzie narodowości, ale na bazie wolnego skonsolidowanego narodu zdolnego do pokonania ciężaru kolonializmu (gospodarczego, politycznego, językowego, mentalnego) i sformowania własnego systemu wartości, akceptowalnych tak we własnym kraju, jak i cywilizowanym świecie. Tak naprawdę mówimy o embrionach i tworzeniu społeczeństwa obywatelskiego opartego na traumatycznych, za każdym razem indywidualnych doświadczeniach znacznej liczby „zwykłych” ludzi.

Porównanie traumatycznych przeżyć „zwykłych” ludzi w obu utworach jest ujęte z wielkim kunsztem artystycznym.

U Jurka Gudzia to przeżycie jest przeważnie traumatyczne i kolonialne, i zasługuje na interpretację postkolonialną oraz posttotalitarną: na początku utworu pojawia się mimochodem nazwisko bohatera, „który tak umiejętnie udawał mężczyznę, choć całe życie nosił imię największego kanibala świata – Wilen”²⁰. W tym kontekście autor robi ukłon ku niewtajemniczonemu czytelnikowi i zauważa na marginesie, że Wilen to „Włodzimierz Iljicz Lenin”, ale kiedy wspomniany jest kot tego człowieka imieniem

%8c-%d0%b2%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%b2%d1%83-%d1%81%d1%83%d1%87%d0%b0%d1%81%d0%bd%d0%be%d0%b3/#more-970 [dostęp 20.12.2020]

¹⁹ Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 241. (Ju. Gudź, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009, s. 241.) *Орг.*: „злютовані, струнки ряди, // Держптахофабрики колони – // всілякі “беркути”, “омони”. *Омон* – nazwa oddziałów specjalnych policji; *Павлівка* (ukr. Павлівка) – potoczna nazwa Miejskiego szpitala psychiatrycznego w Kijowie im. I. Pawłowa (ukr. Київська психіатрична лікарня ім. І. Павлова, Павлівська психіатрична лікарня).

²⁰ Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 231. (Ju. Gudź, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009, s. 231.) *Орг.*: „який так вміло прикидався людиною, хоч все життя носив ім’я найбільшого у світі людожера – Вілен”.

Mordechaj, który służył z pożerania ptaków śpiewających, nie ma żadnej wskazówki czy sugestii, że Mordechaj Levi to prawdziwe imię „ojca” komunistycznej ideologii Karola Marksa (jak zauważyła badaczka prac Jurka Gudzia Marija Jankowa²¹): ta aluzyjna przestrzeń pozostaje preferencją dla obeznanego i przygotowanego czytelnika, choć autor zdaje sobie sprawę, że jego potencjalnymi czytelnikami mogą być nie tylko młodzi intelektualiści, ale także zwykli ludzie – „mieszkańcy spodni”, „ludność umartwionych Woskresenek”²². Posttotalitarny dyskurs globalnej traumy narodowej i konieczność ponownego przemyślenia znaczących wydarzeń ukraińskiej historii narodowej jest utrwalony w metaforach pieca rozpalonego przez kości torturowanych Ukraińców, wiecznie prześladowanego losu, wypaczenia wzniosłych słów Szewczenkowskiego *Testamentu* na „jęk zamordowanego kraju”²³, niepomuszczonej krwi z mogił wokół Bazaru – miejsca tragicznej śmierci oddziału armii Ukraińskiej Republiki Ludowej w 1921 r. Wspominając w tym samym kontekście o tragediach Krutów, Beresteczka, Chłodnego Jaru, sam bohater liryczny zdaje się istnieć w przestrzeni pomiędzy „ludożercą” Wilenem i „Mordechajem” (kolonialną sowiecką przeszłością i jej mitami zakorzenionymi w świadomości społecznej) – z jednej strony, a Prorokiem, który zapisał: „I wrażą złą kwią // wolność skropcie!” (wizją przyszej rewolucji ukraińskiej) – z drugiej strony.

U Dmytra Ternowego zdecydowana większość postaci to „zwykli” ludzie, którzy z jednej strony są niezadowoleni z kraju, w którym mieszkają, a z drugiej – nie mają najmniejszej ochoty wprowadzić w tym kraju choćby odrobiny porządku. Metafora kompletnego chaosu w domu Ołeny i Andrija, zalegania w ich mieszkaniu różnych rupieci, których dawno już trzeba

²¹ М. Янкова. *Біблійні мотиви та національна ідея в поемі Ю. Гудзя «Барикади на Хресті»: інтертекстуальне прочитання*, 2015. (M. Jankowa, *Biblijni motywy tanacionalna ideja w poemi Ju. Gudzia «Barykady na Chresti»: intertekstualne proczytannia*, 2015.) http://ygoodz.blogspot.com/2015/10/blog-post_8.html [dostęp 20.12.2020].

²² Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 236. (Ju. Guđz, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009, s. 236.) Оуґ: „мешканці штанив”, „жителі змертвілих Воскресенок”. Pierwsze z wyrażenń nawiązuje do frazeologizmu ukraińskiego ‘протирати штани’, odpowiadającego polskiemu ‘być (zwykłym) zjadaczem chleba’, w drugim z wyrażenń Woskresenka (ukr. Воскресенка, pol. *dosł.* Zmartwychwstanka) to nazwa osiedla w Kijowie, wchodzącego obecnie w skład Dzielnicy Dnieprzańskiej (ukr. Дніпровський район). Osobliwością Woskresenki – dawniej podkijowskiej wioski – było wybudowanie w jej obrębie dzielnicy miejskiej z zachowaniem historycznej nazwy na gruntach dwóch cmentarzy. Autor wyzyskuje tu efekt wielopłaszczyznowej wieloznaczności.

²³ Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 234. (Ju. Guđz, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009, s. 234.) Оуґ: „стоґин замордованого краю”.

by się pozbyć, jest metaforą całego „zapomnianego przez Boga kraju”, który nie zrzucił brzemienia radzieckiej przeszłości i nie stworzył uporządkowanej nowoczesnej rzeczywistości. Entropia i chaos stają się stabilnymi trybami życia kilku pokoleń poradzieckich Ukraińców, którzy nie szanują siebie i nie szanują swojego kraju, ale są gotowi do adaptacji, mimikry, targowania zasadami, zamiany wysokich stosunków na drobiazgi. Pomimo tego, że tylko rodzinne łóżko wygląda harmonijnie w domu bohaterów, to na tym gruncie w rodzinie nieustannie pojawiają się sceny zazdrości i nieporozumień. Co najmniej dziwnie wyglądają też relacje sąsiadów – chowają się przed sobą w szafie, bo wrogość i nieufność przeszkadzają w normalnych relacjach międzyludzkich. Metafora rytuału bicia naczyń przez rodziców bohatera ukazuje bezsilność całych pokoleń okaleczonych przez Sowietów, która zamienia się w destrukcyjną energię, niezdolną do stworzenia niczego konstruktywnego. Wskazujące na całkowitą dezorientację w czasie są obrazy Ołeny i Andrija: ta rodzina wyrzuciła telewizor, z którego kłamstwa są stale nadawane, ale nie wyrzucała z mieszkania gratów z poprzednich pokoleń; chęć bycia świadomie apolitycznymi ostatecznie czyni bohaterów ofiarami – swoją próbę bycia „ponad walką” Ołena przypłaca życiem, Andrij – utratą najdroższej osoby i rozchwianiem psychiki. Mikroprzykłady ofiar spektaklu pokazują, jak ofiarami systemu są przede wszystkim ci, którzy chcą się z nim zgodzić, którzy idą ze sobą na kompromisy. Tak, sam Andrij jest gotów dać łapówkę pracownikowi banku za fikcyjne zaświadczenie dla ambasady o stanie jego konta. Ojciec Andrija jest dziennikarzem, który całe życie stara się nie wypowiedzieć całej prawdy, zwłaszcza gdy zostanie o to poproszony. Olha Iwaniwna, dyrektor firmy produkującej napoje bezalkoholowe, to osoba, która „brzydzi się samej siebie”, bo zdaje sobie sprawę, że większość ukraińskich biznesmenów wiernych kaprysom władz pozwoliła krajowi zmienić się w strefę kwitnącej przestępczości, bezprawia i wziętków. „Linia frontu prowadzi przez dowolny mniej lub bardziej ważny biznes”²⁴.

Środki artystyczne, dzięki którym autorzy są „rozpoznawani” w analizowanych tekstach Jurka Gudzia i Dmytra Ternowego, są specyficzne i indywidualne. W pierwszym przypadku mamy wspomnienia, niedokończo-

²⁴ Д. Терновий, *Деталізація: Предметне життя для п'яти акторів*, [w:] Майдан. До і після. Антологія актуальної драми, Київ, 2016, с. 61. (D. Ternowij, *Detalizacija: Predmetne zhyttia dla pjaty aktoriv*, [w:] Majdan. Do i pislja. Antolohija aktualnoji dramy, Kyjiv, 2016, s. 61.) Oryg.: „Лінія фронту проходить через будь-який більш-менш вагомий бізнес”.

ne wyimaginowane listy, werbalnie odtworzoną pantomimę konfrontacji, odwołanie do archaicznej struktury mowy, przewagę pola symbolicznego nad realistycznym, wreszcie postrzeganie rzeczywistej konfrontacji jako „świętej” jako „przebudzonej świadomości” młodej części narodu. W drugim – klasyczne sceny dialogowe z parami postaci sąsiadują ze scenami, w których wymowne są rzeczy lub funkcje, oraz ze scenami destrukcyjnej „ingerencji” władz w życie „zwykłych” ludzi, co kończy się psychozą i ofiarami wśród ludzi.

Być może najłatwiejszą rzeczą, jaką bohaterowie mogą zrobić w sytuacji odrzucenia własnego kraju i nieodnalezienia się w nim, jest emigracja. Dlatego ukochany bohater liryczny z wiersza Jurka Gudzia wylatuje do Toronto i raczej nie wróci, a Andrij u Dmytra Ternowego próbuje zabrać żonę i wyruszyć z koncertami do Europy, by poczekać, aż konfrontacja na placu dobiegnie końca; krewni rodziców Andrija również już dawno wyemigrowali do Kanady. Dużo trudniej jest zrozumieć, co dzieje się w kraju i zaakceptować tę czy drugą stronę konfrontacji – tak właśnie dzieje się z bohaterami obu autorów.

W jaki sposób obaj pisarze oznaczają antagonistyczne obozy na Majdanie? Jurko Gudź w swoich opisach proukraińskiego Majdanu jest zwięzy: jest to nieuzbrojona „armia wewnętrzna” złożona z „fanów WW” (ukraiński zespół Ołeha Skrypki *Wopli Widopliasova*, kultowy na przełomie XX i XXI wieku) i „studenci miejscowej Sorbony” – brać studencka, która była siłą napędową trzech ukraińskich rewolucji od 1990 do 2014 roku. Co znajduje się w arsenale uzbrojenia protestujących w *Barykadach na Krzyżu*? Ci, w których wycelowano prawdziwą broń bojową sił bezpieczeństwa, mają dość specyficzny sprzęt do konfrontacji: jest to „stara kozacka hakownica // bez prochu strzelniczego i bez żadnej kuli // подарована przez pana Jawornickiego...”²⁵, „kamienie z Kandahar”²⁶, które pozostały po wykorzystaniu przez imperium ukraińskich chłopców do krwawej wojny w Afganistanie, „spalone cegły z ruin // stolicy Czeczenii”²⁷ pozostałe po pierwszej wojnie rosyjsko-czeczeńskiej, w której Ukraińcy byli już po stronie Czeczenów.

²⁵ Ю. Гудзь, *Барилади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 241. (Ju. Gudź, *Barykady na Chrestі*, Ternopil, 2009, s. 241.) Оуґ.: „стара козака гаківниця // без пороху і жодного ядра, // дарована ще паном Яворницьким...”

²⁶ Ю. Гудзь, *Барилади на Хресті*. Тернопіль, 2009, с. 241. (Ju. Gudź, *Barykady na Chrestі*, Ternopil, 2009, s. 241.) Оуґ.: „каміння з Кандагару”.

²⁷ Ю. Гудзь, *Барилади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 241. (Ju. Gudź, *Barykady na Chrestі*, Ternopil, 2009, s. 241.) Оуґ.: „цеглини обгорілі зі руїн // чеченської столиці”.

Dmytro Ternowij informuje, że po stronie powstańczego Majdanu stoją „zwykli” ludzie – przyjaciele jego bohaterów, nawet plotkarska sąsiadka Marharyta Tychoniwna piecze ciastka dla uczestników Majdanu i przynosi je gorące chłopcom. W scenie „Majdan. Kamienie” bohaterowie Majdanu są po prostu ponumerowani, nie mają imion, ale dramaturg mówi, że są w różnym wieku, to znaczy reprezentują różne pokolenia „proukraińskich Ukraińców”, a nie tylko wykształconą młodzież posttotalitarną, jak widzieliśmy u Jurka Gudzia. Ich główną bronią jest rozebrany bruk, organiczny humor i wiara, że Ukraina musi wygrać.

Zamiast tego „system”, przeciwko któremu buntowali się „majdaniści”, zyskuje znacznie większe zasoby słowne w obu dziełach. Przedstawicielami „systemu” u Jurka Gudzia, oprócz wspomnianych wyżej „pierzastych” sił specjalnych, są „rządowe trupoidy” i „mordaści generałowie”, którzy „moszczą grube tyłki w wygodnych fotelach”, słowem – wszyscy żyjący w głębokim przekonaniu, że „będziemy mieć wystarczająco dużo państwowych szafotów”, a pisarz nazywa ich zbiorowo „legionami ciemności”²⁸. W przypadku Dmytra Ternowego „system” jest przedstawiany jako wyraźnie rozwarstwiona „banda” i nawet ci, którzy jej służą, zdają sobie sprawę, że „wszystkich nas nagięto”, że we własnym kraju „jesteśmy tu cały czas, jak na wojnie”; również w słownej charakterystyce bohaterów pojawia się „minister-diabeł”, a bohaterowie są zaskoczeni, „jak takich głupców przyjmuje się na ministrów”²⁹. Oznacza to, że obaj pisarze tworzą wyraźnie spolaryzowane światy „systemu” i Majdanu, które zmagają się w rozgrywce na przetrwanie; jest też jasne, po czyjej stronie są ich artystyczne sympatie.

Fakt, że w obu przypadkach w utworach natrafiamy na wielu swoistych „pośredników” między tymi światami, świadczy o ciągłości w świadomości publicznej niewypowiedzianej, nieprzejednanej traumy kolonialnej, która pozostaje w ludziach będących pod kroplówką medialnej manipulacji – poprzez wiadomości, połowicznie redagowane wywiady, seriale, komunikację w życiu codziennym.

²⁸ Ю. Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с.236, 238. (Ju. Gudź, *Barykady na Chrestі*, Ternopil, 2009, s. 236, 238.) Oryg.: „владні трупоїди”, „пикати генерали” „мостиать товстелезні геппи в комфортних кріслах”, у нас ще вистачить державних ешафотів”, „легіони тьми”.

²⁹ Д. Терновий, *Деталізація: Предметне життя для п'яти акторів*. [w:] *Майдан. До і після. Антологія актуальної драми*, Київ, 2016, с. 58–62. (D. Ternowij, *Detalizacija: Predmetne žyttia dla pjaty aktoriv*, [w:] *Majdan. Do i pisla. Antolohija aktualnoji dramy*, Kyjiw, 2016, s. 58–62.) Oryg.: „банда”, „усіх нас нагнули”, „ми тут весь час як на війні”, „міністр-чорт”, „як таких дурнів у міністри беруть”.

Obrazy przedstawiające rzeczywistą konfrontację są opracowane w stosunkowo niewielkie fragmenty o kolosalnym, providencjalistycznym potencjale. W obu tekstach konfrontacja staje się działaniem zbrojnym z inicjatywy władzy, a mieszkańcy Majdanu zmuszeni są do budowania barykad i korzystania z improwizowanych środków – głównie fragmentów bruku i możliwości podpalenia czegoś. Jednak oba teksty są pełne szczegółów, które później „rozpoznano” na Majdanie w latach 2003–2004 i 2013–2014. Tak więc Jurko Gudź przewiduje „zdeptany” i „zakrwawiony” śnieg na Majdanie, „stwory w mundurach sił specjalnych, z twarzami zniekształconymi wściekłością, z uniesionymi kijami”, modeluje, jak „dzieci z podniesionymi do nieba pięściami zamarzają na barykadach”, a niebiosa nad krajem podczas konfrontacji „palily się, leciały, krzyczały, płonęły, przygasały, dymily”³⁰. Dmytro Ternowij, mając już doświadczenie pogardy ludzi dla sił bezpieczeństwa oficjalnego rządu ukraińskiego w okresie Pomarańczowego Majdanu, również wzoruje się w tekście nie na rzeczywistości 2004 roku, ale wydarzeniach, których razem doświadczymy jako Rewolucja Godności: masowa rozbiórka kostki brukowej i wzniesienie ufortyfikowanych barykad, budowa dużego obozu namiotowego protestujących, wykorzystywanie młodych kadetów do konfrontacji zbrojnych, wiele konwojów autobusowych wiozących żołnierzy do centrum Kijowa w celu stłumienia powstańców, snajperzy na dachach, transportery opancerzone w centrum miasta, planowany szturm, rozmowy na najwyższym szczeblu z przedstawicielami wpływowych państw itp. „Oczywiście wszystkiego, co faktycznie wydarzyło się w czasach rewolucji, nie można było przewidzieć z góry, jest to utwór artystyczny i nie mogło być pełnej zbieżności” – mówi dramaturg. „Ale podczas tych wszystkich wydarzeń drżałem za każdym razem, odkrywając wszystkie nowe analogie tekstu i życia”³¹.

³⁰ Ю.Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 242–243. (Ju. Gudź, *Barykady na Chresty*, Ternopil, 2009, s. 242–243.) *Ориг.*: „затоптаний”, „закривавлений”, „істот в спецназівських строях, з перекошеними від люті лицами, з піднятими киями”, „завмирають на барикадах діти з підняттями до неба кулаками”, „горіли, летіли, волали, палали, згасали, димили”.

³¹ В.Сердюк, *У Німеччині готують виставу сучасного українського драматурга Дмитра Тернового «Деталізація»*, 2014. (W. Serdiuk, *U Nimeczczyni hotujut' wystawu suchasnoho ukrajins' koho dramaturha Dmytra Ternowoho „Detalizacija”*, 2014.) <https://dramaturg.org.ua/%d1%83-%d0%bd%d1%96%d0%bc%d0%b5%d1%87%d1%87%d0%b8%d0%bd%d1%96-%d0%b3%d0%be%d1%82%d1%83%d1%8e%d1%82%d1%8c-%d0%b2%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%b2%d1%83-%d1%81%d1%83%d1%87%d0%b0%d1%81%d0%bd%d0%be%d0%b3/#more-970> [dostęp 20.12.2020]. *Ориг.*: „Звичайно, всього того, що відбувалося насправді в дні революції, заздалегідь передбачати було неможливо, це

Co ciekawe, w obu tekstach „system” ma wyraźne piętno swej anty-ukraińskiej = prorosyjskiej istoty. Według Edwarda Keenana taki system tworzy „słabo wyposażoną” kulturę polityczną, której głównymi pojęciami są „unikanie ryzyka” i „zachowanie systemu”³². „Rosyjski ślad” w konfrontacjach Jurka Gudzia przejawia się w nalotach i retoryce sił bezpieczeństwa, które ruszają na protestujących z „kacapskimi przekleństwami // z okrzykiem „banzai”” oraz poprzez próbę rządu narzucenia Ukraińcom „paranoicznych idei” „jedności Wszechsłowiańskiej”³³. Pisarz wspomina, że przejawem takiej mitycznej jedności słowiańskiej w retrospekcji historycznej były odcięte głowy kozackie, które cesarze rosyjscy przynieśli na stół. W przypadku Dmytra Ternowego przedstawiciele „systemu” są określani przy użyciu leksyki rosyjskiej („niespójność”), ze względu na mocarstwową pogardę dla „czarnoskórych, wszelkiego rodzaju o wąskich oczach”³⁴ – Ukraińców również włączono do tej grupy ludzi z innej, niższej klasy, z powodu wiary sił bezpieczeństwa we własną bezkarność. Witalność tego „rosyjskiego śladu” w najnowszych ukraińskich realiach jest oczywiście konsekwencją tego, że cała „rosyjska tożsamość”, zdaniem Mykoły Riabczuka, opiera się na „pierwotnym przekonaniu, że Ukraińcy nie są odrębnym narodem, a jedynie regionalną odmianą Rosjan, takimi sobie prowincjonalnymi kuzynami, generalnie nieszkodliwymi, ale głupimi, przez co starszy brat musi ich nieustannie pilnować i dawać przyjacielskie kuksańce”³⁵. Określenie tego „śladu” jako części chtonicznego świata „ciemności” w ogóle staje się znakiem posttotalitarnego nurtu literackiego Ukrainy, w który bardzo rzadko wpisuje się dramat. Ołeh Wergelis zauważa jednak, że nowy dramat ukraiń-

художній твір, і повного збігу бути не могло [...] Але впродовж усіх цих подій я кожного разу внутрішньо здригався, виявляючи усе нові аналогії тексту і життя”.

³² Е.Кінан. *Російські історичні міти*. Пер. з англ., Київ, 2003, с. 171. (E. Kinan, *Rosijські історичні міти*, Пер. з англ., Київ, 2003, с. 171.)

³³ Ю.Гудзь, *Барикади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с.241. (Ju. Gudź, *Barykady na Chresti*, Ternopil, 2009, s. 241.) *Oryg.*: з кацапським матом, // з криками “банзай”, „параноїдні ідеї”, „всесловянського єдинства”.

³⁴ Д. Терновий, *Деталізація: Предметне життя для п'яти акторів*. [w:] *Майдан. До і після. Антологія актуальної драми*, Київ, 2016, с.39. (D. Ternowij, *Detalizacija: Predmetne žyttia dla pjaty aktoriv*, [w:] *Majdan. Do i pilsa. Antolohija aktualnoji dramy*, Kyjiv, 2016, s. 39.) *Oryg.*: „чорномазих, усяких вузькооких”.

³⁵ М. Рябчук, *Лексикон націоналіста та інші есеї*, Львів, 2021, с.31. (M. Riabczuk, *Łeksykon nacionalista tainszi esej*, Lwiw, 2021, s. 31.)

ski w swojej zdolności do pokazania „ciemności” i „pragnienia światła” nie ustępuje najlepszym przykładom współczesnego dramatu europejskiego³⁶.

3. Wnioski końcowe

W obu przypadkach w pracach konfrontacja pozostaje otwarta, z przeżywającą dominantą artystyczną w finale. W *Barykadach na Krzyżu* między „dwoma obozami”, które reprezentują dwa stany świadomości (ukraiński i imperialny), „pojawia się stary muzyk... // Pochyla się, wyjmując z torby // kawałek białej kredy // i na czarnym chodniku, // jeszcze nie zadeptanym, // nie zakrwawionym, // powoli zapisuje swój stary, // nikomu nie potrzebny, // biały wiersz”³⁷, „Czytelnik jednak nie zna końca tej bitwy”, ponieważ autor przerywa akcję ze względu na wprowadzenie nieruchomego obrazu – mówi Marija Jankowa³⁸. W *Detalizacji* muzyk Andrij, zszokowany swoją osobistą tragedią, zdaje sobie sprawę, że jego kraj na Majdanie jest nie mniej spalony niż po rodzinnej katastrofie. Wchodzi na scenę Majdanu w momencie, gdy zbrojna konfrontacja działaczy Majdanu z władzą osiąga krwawe apogeum, „przyzwyczajają się do skrzypiec”, i zaczyna grać „pierwszą część koncertu skrzypcowego e-moll Mendelssohna”³⁹ – jednego z najbardziej na świecie popularnego utworu z repertuaru skrzypcowego. Jest to muzyczne wyznaczenie emocjonalne bohatera, dzięki któremu osobista „historia traumy staje się świadectwem”⁴⁰. Dramaturg symuluje przeniesie-

³⁶ О. Вепреліс. *Скуйовджене покоління. Шість драматургів у пошуках*, 2013. (O. Werhelis, *Skujowdzone pokolinnia. Szisť dramaturhiw u poszukach*, 2013.) <https://zn.ua/ukr/ART/skuyovdzhene-pokolinnya-shist-dramaturgiv-u-poshukah-.html> [dostęp 20.12.2020]

³⁷ Ю. Гудзь, *Барилади на Хресті*, Тернопіль, 2009, с. 242–243. (Ju. Gudź, *Barykady na Chrestі*, Ternopil, 2009, s. 242–243.) Оryg.: „з'являється старий музика... // Він нахиляється, дістає з торби // шматок білої крейди // й на чорному хіднику, // ще не затопаному, // не закривавленому, // записує поволі свій давній, // нікому не потрібний, // білий вірш”.

³⁸ М. Янкова, *Біблійні мотиви та національна ідея в поемі Ю. Гудзя «Барилади на Хресті»: інтертекстуальне прочитання*, 2015. (M. Jankowa, *Biblijni motywy tancionalna ideja w poemi Ju. Gudzia «Barykady na Chrestі»: intertekstualne proczytannia*, 2015.) http://ygoodz.blogspot.com/2015/10/blog-post_8.html [dostęp 20.12.2020].

³⁹ Д. Терновий, *Деталізація: Предметне життя для п'яти акторів*. [w:] *Майдан. До і після. Антологія актуальної драми*. Київ, 2016, с. 81. (D. Ternowij, *Detalizacija: Predmetne zytтя dla pjaty aktoriv*, [w:] *Majdan. Do i pislja. Antolohija aktualnoji dramy*, Kyjiw, 2016, s. 81.) Оryg.: „прилаштовується до скрипки”, „першу частину скрипичного мі мінорного концерту Мендельсона”.

⁴⁰ Д. Герман, *Психологічна травма та шлях до видужання: наслідки насильства – від знущань у сім'ї до політичного терору*, Пер. з англ., Львів, 2019, с. 311. (D. Herman, *Psycholohiczna trawma ta szlach do wyduszannia: naslidyk nasyilstwa – wid znuszczań u simiji do politycznoho terroru*, Per. z anhl., Lwiw, 2019, s. 311.)

nie obrazu z tej „Majdanowej” sceny do programu telewizyjnego, czyli na ekran, i wykorzystuje efekt odchodzącej kamery. Taka optyka pozwala na odtworzenie idei artystów i proukraińskiej inteligencji, przyłączenie się do Majdanu i jego wartości: za pojedynczym skrzypkiem, który prawie przypadkowo pojawił się na tej scenie, przy zmianie planów wizualnych znajduje się cała orkiestra symfoniczna, która przejmuję melodię, a użycie kilku kamer telewizyjnych pozwala wyrwać się z ludzkiego oceanu i wyemitować zbliżenie ludzi słuchających muzyki powstania. „Kamera narracyjna” wydaje się dziesięciokrotnie zwiększać rangę wydarzeń, nadaje im znaczenie uniwersalne i jednoczy bohatera z tymi, którzy odbierają jego muzyczny „przekaz”.

Tak więc na materiale utworów Jurka Gudzia *Barykady na Krzyżu* i Dmytra Ternowego *Detalizacja* można mówić o wyjątkowej zdolności kultury artystycznej do antycypowania i niejako modelowania rzeczywistości nieartystycznej, co pozwala rozpatrywać kulturę artystyczną ogółem nie jako zdolną do odtwarzania aktualnych zdarzeń, ale też jako nielinearny system modelowania i strukturyzowania przeszłości.

Ołena Bondarewa

In anticipation of the Ukrainian Maidans, or visual artistic modeling of the revolutions of Ukrainian self-consciousness in Yurko Gudz's poem "Barricades on the Cross" and Dmytro Ternov's play "Detailin"

The article examines the visual, prognostic potential of art culture on the example of two texts by contemporary Ukrainian artists – Yurko Gudz's poem "Barricades on the Cross" (2002) and Dmytro Ternov's drama "Detailing" (2012). These texts, created as artistic reality, show the ability of artists to model imaginary events so visibly and authentically that future historical realities will demonstrate many exact coincidences between current historical discourse and textual reality. Visualized artistic texts are able to form certain patterns and codes in the minds of recipients. The analyzed texts envisage the events of two Ukrainian Maidans – the Orange Revolution of 2003–2004 and the Revolution of Dignity of 2013–2014. At the same time, Yu. Gudz modeled a very abstract artistic reality, capturing the unpreparedness of Ukrainian society for its own Ukrainian self-identification, and D. Ternovy in his work, he pondered how events in Ukraine could unfold during the 2015 presidential election, working in a mode of anti-utopia rather than real

predictive modeling. However, the artistic intuition of both artists, who subtly felt the real Ukrainian realities, turned out to be extremely developed, and the texts – providential: the authors manage to predict and describe with photographic accuracy some events that did not happen at the time of publication, and human emotions and hesitations these events. Both works realize the importance of the axiological and geopolitical definition of Ukrainians in the XXI century, and the understanding of these value shifts is due to the fate of specific “ordinary” people and their involvement / non-involvement in the protests on the Maidan. Postcolonial optics of reading these texts allows to include in the field of analysis discourses: colonial trauma and its experience / overcoming; media manipulations of mass consciousness, leading to a distorted picture of reality; awakening of human dignity in people who have not dreamed of dignity for a long time; a new context of Ukrainians’ search for their own identity. Important is the desire of Ukrainian artists to label Russian “signs” in the artistic prediction of future confrontations not only as destructive to the national self-identification of Ukrainians, but also as aggressive towards people in general: then the crimes of the Russian government “Kingdoms of darkness”, showing that on the Maidan Ukrainians are not fighting with power, but with global planetary evil. It is noted that artistic culture, as demonstrated by the texts of Yu. Gudź and D. Ternovy, is endowed with a unique ability to anticipate and in some way model non-artistic reality.

Keywords: artistic and non-artistic reality, providentialism, visual potential, artistic intuition, patterns and codes, postcolonial optics, traumatic experience.

Słowa kluczowe: rzeczywistość artystyczna i nieartystyczna, providencjalizm, potencjał wizyjny, intuicja artystyczna, wzorce i kody, optyka postkolonialna, traumatyczne doświadczenie