

Marta ZAMBRZYCKA

Uniwersytet Warszawski

Tradycja modernizmu i awangardy w ukraińskim malarstwie II połowy XX wieku

Tematem artykułu jest wpływ tradycji ukraińskiego modernizmu i awangardy na malarstwo rozwijające się w II połowie XX wieku w Ukraińskiej Republice Radzieckiej.¹ Interesują mnie nurty, które nie wpisują się w estetykę i założenia dominującego i obowiązującego wówczas kierunku socrealizmu, a które powstały bądź w opozycji do niego, bądź niejako „obok”, nie wchodząc z socrealizmem w polemikę. Przedmiotem analizy będzie twórczość pokolenia, które zadebiutowało na fali „odwilży chruszczowskiej” (1956-1964), w warunkach krótkotrwałej, częściowej liberalizacji komunistycznego reżimu. Pokolenie to zwane jest „sześćdziesiątnikami” (шістдесятники), którym to terminem określa się zarówno ówczesnych malarzy jak i pisarzy, poetów, twórców kina i teatru a także działaczy społecznych, związanych przede wszystkim z powstałym w 1962 r. w Kijowie Klubem Młodzieży Twórczej. Drugim terminem, którego będę używać jest „non-konformizm”, zawężający obszar zainteresowań do sztuk wizualnych a jednocześnie poszerzający zakres czasowy na lata od odwilży do pierestrojki.² Ten ostatni, choć obejmuje twórców pochodzących z różnych miast Ukrainy, stosowany jest dziś najczęściej do opisu życia artystycznego Odessy lat 60-80. Na użytek niniejszego tekstu podzielę wywód na dwie odrębne części, z których pierwsza obejmować będzie związki między ukraińskim modernizmem i awangardą a działalnością twórców przede wszystkim kijowskich - jako że to właśnie Kijów stał się epicentrum zmian

¹ Wiktor Sydorenko podkreśla trudność mówienia o „ukraińskim modernizmie i awangardzie”, twierdzi, iż bardziej precyzyjne jest określenie tych nurtów jako rozwijających się na terytoriach, leżących w granicach współczesnej Ukrainy. В. Сидоренко, *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століт*, Київ 2008, s. 28.

² *Ibidem*, s. 73.

podczas odwilży.³ Tu pracowali Ała Horska, Ludmiła Semykina, Wiktor Zarecki i inni. Z Iwano-Frankiwskiem związany był Opanas Załywaha a we Lwowie żył i tworzył Karl Zwiryński. W drugiej części skoncentruję się na twórczości odeskich „nonkonformistów” do których zaliczam między innymi: Olega Sokołowa, Aleksandra Anufrijewa, Władimira Strelnikowa, Ludmiłę Jastreb czy Walentyna Chruszcza. Podział ten jest o tyle sztuczny, iż oba zjawiska powstały w jednym mniej więcej czasie i w wyniku tych samych uwarunkowań, związanych z krótkotrwałą liberalizacją polityki po śmierci Stalina i częściowym, choć bardzo ograniczonym osłabieniem cenzury w życiu kulturalnym. Z drugiej strony podział taki znajduje uzasadnienie w specyfice kijowskich i odeskich środowisk artystycznych, które odwoływały się w swoich poszukiwaniach do nieco odmiennych tradycji. Jednocześnie w obu można odnaleźć bezpośrednie nawiązania do filozoficznych i estetycznych koncepcji sztuki ukształtowanych w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku.

W swoim tekście pomijam wiele ważnych a nawet wybitnych nazwisk, ograniczam się także do zaznaczenia jedynie wybranych paraleli estetycznych między ukraińskimi twórcami początku minionego stulecia a pracami artystów, których życie przypadło w Ukraińskiej Republice Radzieckiej. Pomijam więc cały szeroki kontekst awangardy zachodnioeuropejskiej. O awangardzie rosyjskiej wspominam niejako na marginesie, ponieważ centralno i wschodnio ukraińskich ruchów artystycznych początku wieku nie można oddzielić od rosyjskich poszukiwań i eksperymentów. Jak pisze Aleksandra Leinwand, początek XX wieku przyniósł w Rosji eksplozję nowych poszukiwań i eksperymentów w sztuce. Powstawały wówczas liczne ugrupowania, pracowali twórcy, którzy zrewolucjonizowali sztukę XX wieku – Michaił Łaroinow, Kazimierz Malewicz, Wasyl Kandinsky, Marc Chagall, Natalia Gonczarowa, Władimir Tatlin i inni. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku Rosja stała się w dziedzinie sztuki prawdziwym międzynarodowym centrum.⁴ Część z tych wybitnych artystów pochodziło z terytoriów dzisiejszej Ukrainy, jednocześnie Kijów, Odessa, Charków wykreowały własne środowiska artystyczne, które odegrały istotną rolę w historii awangardy. Tadeusz Szkołut zauważa, iż doświadczenia awangardy rosyjskiej „stanowią szczególnie interesujący fragment XX-wiecznej historii ruchu awangardowego, bowiem to właśnie w jej programach i praktykach twórczych najdobitniej ujawnił się związek utopii estetycznej z utopią społeczno-polityczną.”⁵ To samo można powiedzieć o awangardzie ukraińskiej. Zachodnio ukraińskie miasta ze Lwowem na czele wpisują się w inną tradycję, związaną ściśle z nowatorskimi poszukiwaniami centralnej i zachodniej Europy.

Kończąc wstęp warto ustalić jeszcze jedną kwestię terminologiczną, dotyczącą pojęć „awangarda” i „modernizm”. Jak zauważa Andrzej Książek, w wielu tekstach

³ *Ibidem*, s. 64.

⁴ A. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917-1922*, Warszawa 1998, s. 38.

⁵ T. Szkołut *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 11.

dotyczących historii sztuki oraz teorii estetyki znajdujemy zamienne stosowanie obu terminów.⁶ Autor ten stwierdza, iż o relacji między tymi pojęciami, a właściwie o decyzji używania jednego lub drugiego decyduje tradycja kulturowa i językowa. Jednocześnie pojęcie modernizmu „ma szerszą konotację i obejmuje swym zasięgiem pojęcie awangarda.”⁷ Termin modernizm odnosi się - mówiąc ogólnie - do tych kierunków w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku, które przeciwstawiają się pozytywistycznemu realizmowi i naturalizmowi.⁸ Będę więc do nich zaliczała impresjonizm, ekspresjonizm, symbolizm oraz nurt secesji. Bardziej radykalne kierunki, takie jak futurizm, kubizm, dadaizm, abstrakcjonizm i konstruktywizm określam jako awangardowe.

Ukraiński modernizm i awangarda pierwszych dziesięcioleci XX wieku

Zwrot ku modernizmowi i awangardzie, widoczny w ukraińskiej sztuce lat sześćdziesiątych XX wieku był uwarunkowany czynnikami politycznymi, a przede wszystkim trwającą przez dziesięciolecia blokadą informacyjną uniemożliwiającą adaptację nurtów artystycznych rozwijających się w powojennej Europie Zachodniej i w USA. Cenzura, dominacja estetyki socrealistycznej i brak wiedzy o tym, co proponują artyści zachodnioeuropejscy sprawiały, że twórcy ukraińscy poszukiwali inspiracji w ostatnim okresie, w którym sztuka rozwijała się mniej więcej równoległe z nurtami ogólnoeuropejskimi. Pamięć tego czasu została co prawda również znacznie ocenizowana, nazwiska większości twórców z początku wielu wymazano ze świadomości społeczeństwa, jednak w latach sześćdziesiątych, pod wpływem chwilowej zmiany polityki kulturalnej część nazwisk i dzieł powróciła aby stać się fundamentem poszukiwań młodego pokolenia, które dorastając w warunkach politycznego reżimu, poszukiwało niszy dla rozwoju wartościowej i w miarę możliwości wolnej sztuki. Z drugiej strony ów zwrot ku awangardzie wpisuje się częściowo w szerszą tendencję, znamionującą ówczesną sztukę europejską i amerykańską. Píše o niej między innymi Ryszard Kluszczyński: „Oto u schyłku lat pięćdziesiątych wzmożła się częstotliwość radykalnych wystąpień artystycznych. Liczni twórcy podjęli wyzwanie rzucone u początków stulecia przez artystów Wielkiej Awangardy i dołączyli do ciągle jeszcze aktywnych pionierów awangardowej rewolty. Pojawiły się nowe propozycje: happening, pop-art, sztuka video, performance i wiele innych. Szczególnie uaktywnił się nurt działań określanych wspólną nazwą: antysztuka. Wszystkie te zdarzenia złożyły się na drugą fazę awangardowego buntu przeciw kulturowemu i artystycznemu establishmentowi, na

⁶ A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2000, s. 119.

⁷ *Ibidem*, s. 119.

⁸ *Ibidem*, s. 117.

nową falę aktywności awangardy. Nazwa, którą wkrótce opatrzone tę formację - neoawangarda – potwierdziła jej związki z Wielką Awangardą.”⁹

Warto jednak zauważyć, iż twórcy tak zwanej neoawangardy zachodnioeuropejskiej „powoływali się w swych wystąpieniach na te zjawiska artystyczne awangardy klasycznej, które miały charakter incydentalny, sytuując się na obrzeżach awangardy”.¹⁰ Były to więc przede wszystkim ruchy dada oraz „przeciwsztuka” Marcela Duchampa. W kontekście ukraińskim odnajdujemy inne odwołania, nawiązujące przede wszystkim do malarstwa abstrakcyjnego, kubofuturyzmu, ekspresjonizmu a nawet inspiracji impresjonizmem czy secesją. Inny był też adwersarz nowopowstających kierunków.

Pierwsze dziesięciolecie XX wieku stały się punktem odniesienia dla ukraińskich artystów debiutujących na fali „odwilży” również dlatego, że stanowiły one moment przełomowy w historii rodzimej kultury. Okres ten wiąże się przede wszystkim w powstaniem ukraińskiej państwowości, a sformułowany wówczas kanon literacki i artystyczny pozostał fundamentem do którego odwoływać się będą intelektualisci przez kolejne dziesięciolecia, powtarzając sformułowany w latach dwudziestych postulat łączenia kultury rodzimej z dorobkiem cywilizacyjnym zachodu, a także otwarcia ukraińskiej kultury na tradycję europejską przy jednoczesnej świadomości jej specyfiki i odrębności.¹¹ Z pierwszymi trzydziestoma latami XX wieku wiąże się również cała plejada wybitnych twórców, nazwiska których weszły na stałe do kanonu ukraińskiej historii sztuki. Już na przełomie stuleci na ziemiach zachodniej Ukrainy rozwijały się impresjonizm i secesja.¹² Na twórczość lwowskich artystów duży wpływ wywierała Krakowska Akademia Sztuki oraz ośrodki środkowo i zachodnioeuropejskie, w których malarze pobierali nauki. Pod wpływem Krakowa pozostawał jeden z wybitniejszych malarzy Lwowa początków XX wieku Ołeksa Nowakiwskyj.¹³ Elementy impresjonizmu i symbolizmu były żywe w pracach artystów takich jak Iwan Trusz, czy Mykoła Buraczek. Stylistyka secesji najpełniej przejawia się w imponujących, ornamentalnych panneau Wsewołoda Maksymowycza. Na dalszy rozwój ukraińskiego malarstwa wpłynęły również bardziej radykalne nurty, wprowadzające zdecydowane zmiany artystycznego kanonu, dążące do ostatecznego wyrwania sztuki z ograniczeń figuratywności i naśladownictwa. Te właśnie postulaty stały się osią działalności twórców takich jak Dawid Burljuk, Ołeksandra Ekster, Anatolij Petrycki, Wasyl Jermiłow czy Ołeksandr Bohomazow. Początkiem

⁹ R. W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 9.

¹⁰ A. Książek, *Op. cit.*, s. 32.

¹¹ O postulatach tego pokolenia, na przykładzie twórczości jednego z jej najwybitniejszych przedstawicieli pisze między innymi: A. Nowacki, *Myśli pod prąd. Twórczość Mykoły Chwyłowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925-28*, Lublin 2013.

¹² Secesja we Lwowie była wyraźnie widoczna przede wszystkim w sztukach użytkowych i architekturze. Ż. Komar, J. Bohdanowa, *Secesja we Lwowie*, Kraków 2014, s. 12.

¹³ Л. Волошин, „Пробудження” як соціо-філософська візія України в творах Олекси Новаківського [в:] „Художня культура. Актуальні проблеми”, № 4, Київ 2007, с. 310.

ukraińskiego i rosyjskiego ruchu awangardowego stały się dwie wystawy, zorganizowane przez Wołodymyra Izdebskiego w Odessie, w latach 1909/10 i 1911/12 pod nazwą „Międzynarodowego Salonu”.¹⁴

Zmiany polityczne i społeczne związane z I wojną światową, rewolucją w Rosji, wojną domową w Ukrainie szły w parze z gwałtownym rozwojem różnorodnych prądów artystycznych i literackich. Szczególnie ważny okazał się krótki czas istnienia państwowości w formie Ukraińskiej Republiki Ludowej, proklamowanej w 1917. Za organizacją polityczną szło powstanie instytucji sztuki i kultury, takich jak Ukraińska Akademia Nauk w 1918 roku czy Ukraińska Akademia Sztuki, założona w 1917. Pierwszym rektorem Akademii został wybitny malarz, grafik i architekt, Wasyl Kryczewski, a studenci pobierali nauki u artystów takich, jak Abram Manewycz, Ołeksandr Muraszko, Mykoła Buraczek czy Mychajło Bojczuk i inni.¹⁵ Ten ostatni, rozstrzelany w 1937 pod sfałszowanym zarzutem szpiegostwa był inicjatorem nowoczesnego ukraińskiego malarstwa monumentalnego, inspirowanego estetyką sztuki bizantyjskiej.¹⁶ Po zamordowaniu artysty niemal wszystkie jego prace zostały zniszczone.¹⁷ Lata trzydzieste wyznaczają schyłek ruchów awangardowych w Ukrainie. Ostatnie ich przebliski można dostrzec jeszcze w Charkowie, gdzie scenograf Anatolij Petryckij wraz z grupą futurystów zakłada grupę „Nowa Generacja” działającą w latach 1927–30 jednak nowatorskie tendencje zostają zahamowane i zlikwidowane wraz z kolejnymi aresztowaniami i procesami przedstawicieli inteligencji. Gwałtowny rozkwit wszystkich dziedzin sztuki i kultury został zakończony masowymi represjami i ludobójstwem Wielkiego Głodu w latach 32–33. Tragiczny los tego pokolenia najtrafniej oddaje miano „Rozstrzelanego Odrodzenia”, nadane mu przez emigracyjnego literaturoznawcę Jurija Ławrinenkę.¹⁸

Modernizm i awangarda stanowiły jedynie krótki epizod w historii ukraińskiej sztuki. Nagła likwidacja (fizyczna i intelektualna) przedstawicieli tych nurtów nie pozwoliła im osiągnąć pełni rozwoju i przybrać dojrzałej formy. Dla badacza zjawisko ukraińskiej awangardy stanowić może problem nie tylko z powodu jego epizodyczności czy wielości źródeł z jakich czerpał inspirację, ale przede wszystkim ze względu na uwarunkowaną sytuacją polityczną, historyczną i kulturową, niemożność wyraźnego wyodrębnienia go z szerokiego nurtu rosyjskich ruchów. Jednak bez względu na to, czy uznamy ukraiński ruch awangardowy za zjawisko

¹⁴ О. Мудрак, *Український авангард* [в:] *Український модернізм 1910-1930*, ред. О. Кли-мчук, Київ 2006, с. 33.

¹⁵ С. Нікуленко, *Роль Української центральної ради у створенні Української центральної ради* [в:] „Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах”, № 45 (98), Київ 2015, с. 36–42.

¹⁶ Я. Кравченко, *Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів*, Львів-Київ 2010, с. 10.

¹⁷ Д. Болт, *Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні* [в:] *Український модернізм ...*, с. 10.

¹⁸ Ю. Лавріненко, *Розстріляне відродження*, Київ 2004.

odrębne czy też za jeden z nurtów awangardy rosyjskiej, a także pomimo krótkiego okresu jego istnienia, faktem pozostaje, iż powstałe wówczas koncepcje sztuki pozostały w dużym stopniu aktualne dla artystów kolejnych pokoleń.

Zanim przejdę do poszukiwania wpływu tradycji modernizmu i awangardy w powojennej sztuce ukraińskiej spróbuję pokrótce zrekapitulować podstawowe wyznaczniki, decydujące o specyfice tych nurtów w Ukrainie. W tekście *Український авангард* Myroslawa Mudrak podkreśla, że założeniem kierunku była nie tyle negacja i zerwanie z artystyczną przeszłością, ile synteza elementów zaczerpniętych celowo z twórczości dawnej, z folkloru oraz sztuki prymitywnej. Autorka dostrzega takie inspiracje w malarstwie czołowych przedstawicieli awangardy, takich jak Dawid Burljuk, w którego pracach odnajduje elementy sztuki scytyjskiej oraz ukraińskiej tradycji malarstwa naiwnego. Następnie konkluduje, iż ukraińska awangarda powstała jako synteza estetyki symbolizmu, ekspresjonizmu i kubizmu. Przez włączenie w te nurty elementów tradycji lokalnej, w tym prymitywizmu i twórczości ludowej awangarda ukraińska została silnie związana z miejscowymi realiami kulturowymi. Opinia badaczki znajduje potwierdzenie w tezach, głoszonych przez liderkę ukraińskiej i rosyjskiej awangardy Ołeksandrę Ekster. Ta wybitna artystka, scenograf, projektantka kostiumów teatralnych a także pedagog i założycielka kijowskiej szkoły kubistycznego malarstwa i scenografii poszukiwała inspiracji dla nowoczesnego malarstwa w folklorze. Ukraińska sztuka ludowa, wyszywanki, elementy stroju, motywy dekoracyjne a także kolorystyka i zasady kompozycji znalazły wielopoziomowe odzwierciedlenie w twórczości Ekster.¹⁹ Zwrot do prymitywizmu, redukcja do podstawowych figur geometrycznych, jest tendencją wspólną wszystkim przedstawicielom awangardy, zarówno zachodnioeuropejskiej jak i rosyjskiej oraz ukraińskiej. Tendencje te widać w kubofuturystycznych obrazach Ołeksandra Bohomazowa, zwanego niekiedy „ukraińskim Picasso”.²⁰ Wspólny jest też nacisk kładziony na analizę języka malarskiego, subiektywna percepcja rzeczywistości oraz swoista intelektualizacja sztuki, która przestaje stanowić proste odzwierciedlenie świata zewnętrznego a staje się formą refleksji. Cytowany już Andrzej Książek zauważa, że wspólne dla nurtów awangardowych jest dążenie do nowatorstwa, antyrealizm, bunt. Autor próbuje również uporządkować główne nurty i kierunki awangardowe i wynikające z nich ruchy neoawangardowe, co czyni w następujący sposób: „W awangardzie i neoawangardzie można wyróżnić dwa podstawowe nurty: emocjonalistyczny oraz intelektualistyczny. Pierwszy zaczyna się od postimpresjonistów – Gaugaina, Van Gogha, obejmuje fowizm, ekspresjonizm niemiecki, prace Kandinsky’ego, surrealizm (...) ekspresjonizm abstrakcyjny (informel, action painting), a kończy się na abstrakcji gorącej i sztuce psychodelicznej. Drugi nurt

¹⁹ Г. Коваленко, *Александра Экстер Цветовые ритмы*, [в:] *Амазонки Авангарда*, Москва 2001, с. 199.

²⁰ Д. Горбачов, *Саня і Ванда, або логіка краси*, [в:] „ARTUkraine”, № 2 (15), Київ 2010, с. 172–180.

zaczyna się od Cezanne'a, dalej obejmuje futuryzm, kubizm, częściowo dadaizm, (np. ready-mades Duchapma), neoplastycyzm (Mondrian, Klee), suprematyzm, konstruktywizm, formizm, abstrakcję geometryczną, sztukę ziemi, sztukę biedną, minimal art, popart.”²¹

Twórczość pokolenia lat sześćdziesiątych a tradycja modernizmu i awangardy

W najogólniejszym ujęciu synteza rodzimej tradycji z dążeniem do nowatorskiej formy, łączenie motywów ludowych z tematyką współczesną i poszukiwanie inspiracji w miejscowym folklorze to postulaty, które powracają do ukraińskiej dyskusji kulturalnej wraz z liberalizacją cenzury po śmierci Stalina. Związany z odwilżą chruszczowowską rozwój twórczości „sześćdziesiątników” stanowi jeden z kluczowych momentów w historii ukraińskiej kultury II połowy XX wieku²². Jest to okres, gdy do dyskusji kulturalnej powracają nazwiska twórców Rozstrzelanego Odrodzenia, o czym w następujący sposób pisze Olha Petrowa: „В аурі національного самоусвідомлення в Україні до культурного обігу поверталася репресована творчість 1910–1930-х, бойчукістів, О. Архипенка, О. Богомазова, О. Екстер, інших.”²³ W historii sztuki jest to jednocześnie okres, który – według słów ukraińskiej badaczki Hałyny Skljarenko – wciąż oczekuje obiektywnej analizy.²⁴ Trudność z obiektywizmem w ocenie ówczesnych zjawisk artystycznych wynika z tego, że polityczna i społeczna działalność wielu ówczesnych artystów, oraz represje stosowane wobec nich (łącznie z zabójstwami, wieloletnim więzieniem, łagrami) przysłaniają należną ocenę ich dorobku artystycznego a niekiedy wpływają na jego nieuzasadnione dowartościowanie. Nie ulega wątpliwości, że debiutujący wówczas twórcy - zarówno pisarze, poeci jak i malarze sformułowali program protestu przeciw skostnieniu i zakłamaniu sztuki i literatury socrealistycznej. Lata sześćdziesiąte to okres debiutu wielu legendarnych dziś postaci²⁵, w tym osób wybitnych, takich jak Lina Kostenko czy Wasyl Stus. Jednak, jak podkreśla Hałyna Skljarenko, kontekst polityczny wywarł destrukcyjny wpływ nie tylko na życie, ale i na pracę artystów. W dziedzinie malarstwa przejawiało się to przede wszystkim nieznaną podstaw teoretycznych, wpływających na rozwój powojennej sztuki zachodniej, brakiem wspólnej, świadomie sformułowanej bazy warsztatowej i merytorycznej, swoistą naiwnością oraz izolacją dzieł, które

²¹ A. Książek, *Op.cit.*, s. 50.

²² Л. Тарнашинська, Валерій Шевчук. *Мав дерзновення бути самим собою*, Київ 2002, с. 3.

²³ О. Петрова, *Третє око. Мистецькі студії*, Київ 2015, с. 18.

²⁴ Г. Склярєнко, *Искусство украинских шестидесятых: другое – свое – разное* [в:] *Искусство украинских шестидесятников*, ред. О. Балашова, Л. Герман, Киев 2015, с. 28.

²⁵ B. Berdychowska, *Ukraina. Ludzie i książki*, Wrocław 2006, s. 159.

niewiele miały wspólnego z tendencjami dominującymi w zachodniej Europie oraz USA. Kontakty z zachodem pozostały bardzo ograniczone, a Kijów znajdował się na marginesie głównych wydarzeń, które odbywały się w Moskwie.²⁶ Przepaści, wykopanej przez dziesięciolecia totalitaryzmu między kulturą zachodnią a Ukrainą nie udało się zasypać właściwie aż do początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy to tę ostatnią załały różnorodne nurty i tendencje.²⁷ W powojennej sztuce Ukrainy zachodziły procesy całkowicie odmienne niż w krajach „za żelazną kurtyną”. W okresie, gdy w zachodniej Europie i USA powstawała sztuka konceptualna, informel, kontrkultura, popart w Ukrainie na fali odwilży następuje proces, który można nazwać „modernistyczną restauracją”, polegającą na częściowym przywracaniu tego, co powstawało na początku dwudziestego stulecia, a co epoka stalinowska zniszczyła i wycięła ze świadomości społeczeństwa.²⁸ Ograniczone opresyjną polityką kulturalną poszukiwania twórcze nie mogły osiągnąć szerokiej skali i przybrać formy jednolitej platformy światopoglądowej, dlatego malarstwo sześćdziesiątników można określić jako „sztukę indywidualnych mitologii”²⁹ w której próżno by szukać wspólnych tendencji, dążeń, kierunków. Ta nieznamość, lub ograniczona znajomość dominujących na zachodzie nurtów wpływała na swobodę w ekspresji, która oscylowała jednak wokół twórczości naiwnej, ukraińskiego folkloru bądź czerpanego z tradycji awangardy malarstwa kubofuturystycznego, abstrakcyjnego a nawet z impresjonizmu. Jednocześnie ruch sześćdziesiątników stanowił zjawisko złożone, wykraczające daleko poza programy artystyczne, malarskie czy literackie. Obejmował przede wszystkim postulaty wolności twórczej i społeczno-polityczny sprzeciw wobec totalitarnych metod sprawowania władzy. Różnorodni pod względem artystycznej ekspresji i wykorzystywanych środków wyrazu, przedstawiciele tego pokolenia tworzyli wspólny front, zjednoczony ideą wolności i poczuciem narodowej samoświadomości.³⁰ Dla różnorodnych tendencji widocznych w malarstwie (a także poezji czy literaturze) wspólnym było odejście od tematyki wojenno-socjalnej, zwrot ku subiektywizmowi, indywidualizmowi³¹, fragmentaryzacja przedstawień, koncentracja na przeżyciu jednostkowym.³² Istotnym postulatem było również dążenie do nowatorstwa, wymierzone przeciw socrealistycznej sztampie.³³

²⁶ Г. Склярєнко, *Op.cit.*, s. 29.

²⁷ Г. Вишєславський, *Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х р.* [в:] „Сучасне мистецтво”, № 5, Київ 2008, с. 7.

²⁸ Г. Склярєнко, *Op.cit.*, с. 29–30.

²⁹ *Ibidem*, s. 30.

³⁰ Л. Тарнашинська, Валерій Шевчук. *Мав дерзновєння бути самим собою*, Київ 2002, с. 4.

³¹ М. Павлишин, *Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука*, [в:] *Канон та іконостас*, Київ 1997, с. 115.

³² В. Бакула, *Skrzydło Dedala*, Poznań 1999, s. 113.

³³ М. Наєнко, *Художня література України. Від міфів доо модерної реальності*, Київ 2008, с. 101.

Ukraińską sztukę nieoficjalną lat sześćdziesiątych nie tylko trudno porównywać z ówczesną twórczością zachodnią, nie tylko ciężko określić jakieś jej cechy wspólne – poza zgodnym, acz w różny sposób przejawiającym się przeciwstawieniu socrealizmowi, zwrocie do przedstawień nierealistycznych i inspiracji folklorem – problemem jest też różne znaczenie tego okresu dla poszczególnych regionów Ukrainy, które *de facto* dopiero od połowy lat pięćdziesiątych znalazły się w granicach jednego organizmu państwowego, łączącego tereny wschodnie, zachodnie, południowe oraz Krym.³⁴ Jak podkreśla Hałyna Skljarenko, każdy z większych ośrodków miejskich, jak Kijów, Odessa, Lwów, Użhorod, Czerniowce, Iwano-Frankiwnsk przyniósł własne doświadczenia i tradycje artystyczne, kulturowe, społeczne. Dla świeżo przyłączonych terenów narzucony odgórnie socrealizm stanowił niewygodne *novum*, podczas gdy na terenach centralnej i wschodniej Ukrainy styl ten zdążył ugruntować się w oficjalnym życiu kulturalnym. Dlatego też, o ile dla Kijowa „odwilż” stała się silnym impulsem odnowy to dla Lwowa, nie odegrała ona tak wielkiej roli a w innych zachodnich miastach - jak na przykład Użhorod - pozostała właściwie bez szerszego echa, gdyż wówczas zmagaly się one z koniecznością przyswojenia opresyjnych wyznaczników estetyki socrealistycznej.³⁵ Tym niemniej zachodnie i południowe tereny Ukrainy wywarły ogromny wpływ na twórczość centralnych jej rejonów, zwłaszcza na sztukę Kijowa. We Lwowie, Użhorodzie czy Iwano-Frankiwnsku żyli artyści, którzy doświadczenie malarskie zdobywali w Paryżu, Pradze, Wiedniu, Krakowie, Budapeszcie. Nieprzypadkowo zorganizowana w stolicy w 1956 roku wystawa zakarpackich malarzy wywarła ogromne wrażenie na kijowianach, którzy określali ją jako „europejską”.³⁶ Wówczas też w kręgach kijowskiej inteligencji pojawia się „moda” na zachodnią Ukrainę, przejawiająca się w podróżach-ekspedycjach w Karpaty, głównie na Huculszczyznę oraz w mitologizacji tego regionu, widocznej choćby w kinie poetyckim tego okresu.

Pozostawanie w kręgu ukształtowanych na początku XX wieku wyobrażeń o sztuce i roli artysty, widoczne jest w preferowanych przez pokolenie sześćdziesiątników formach wypowiedzi artystycznej. Jest to przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie malarstwo. Sztuka konceptualna, sztuka akcji czy inne, pozamalarskie sposoby ekspresji rozwijające się wówczas w Europie zachodniej i USA nie znalazły w Ukrainie zastosowania, co było spowodowane ograniczeniami politycznymi, niemożnością eksponowania swoich dzieł i epatowania nimi w przestrzeni publicznej, ale także - co nie mniej ważne - wynikało z funkcjonowania samej idei sztuki, rozumianej wciąż jako konkretny, skończony wytwór, nie zaś jako proces, działanie czy koncepcja. Odwrót od socrealistycznej tematyki i stylistyki odnajdziemy w pracach właściwie wszystkich przedstawicieli tego pokolenia. Motywy pracy, walki klasowej czy propagandowe obrazki przedstawiające „nowe społeczeństwo” zostają

³⁴ Г. Скляренко, *Op.cit.*, s. 28.

³⁵ *Ibidem*, s. 28.

³⁶ *Ibidem*, s. 29.

zastąpione lirycznymi etiudami, stylizowanymi portretami lub fantastycznymi kompozycjami, które nawiązują do motywów ludowych. Tak dzieje się choćby w twórczości Wiktora Zareckiego (1925-1990), malarza, działacza społecznego, członka kijowskiego Klubu Twórczej Młodzieży a także pedagoga.³⁷ Obrazy Zareckiego, utrzymane w estetyce wyraźnie nawiązującej do secesji wiedeńskiej Gustawa Klimta, charakteryzują się złożoną kompozycją i swoistą „baśniowością”. Artysta odwołuje się do tematyki intymnej, do emocji i uczuć, ukazuje stylizowane, często nagie ludzkie ciała wkomponowane w oniryczną scenerię nocnej przyrody. Jego kompozycje znajdują się na pograniczu świata fantastycznego i realnego, a uwaga do detalu sprawia, iż całość składa się na przepiękną wizję zindywidualizowanego, artystycznego rozumienia rzeczywistości. Zarecki odwołuje się do motywów życia wiejskiego, wykorzystuje elementy folklorystyczne. Inspiracje Gustawem Klimtem, a także Markiem Chagalliem są w twórczości Zareckiego oczywiste i widoczne dla odbiorcy spoza ukraińskiego kręgu kulturowego. Jednak zwracając się do ukraińskiego modernizmu początku wieku odnajdujemy inne źródło, z którego twórca mógł czerpać inspirację, a mianowicie prace połtawskiego malarza Wsewołoda Maksymowycza (1894-1914). Ten zmarły w bardzo młodym wieku twórca, odwołujący się w swoich wielkoformatowych, monochromatycznych panneau do motywów antycznych połączonych z elementami ludowej ornamentyki połtawszczyzny³⁸ stosował zbliżone do Zareckiego zabiegi artystyczne, polegające między innymi na wypełnianiu tła obrazu drobną, misterną ornamentyką a także sprowadzając kompozycję do „płaskich” jednowymiarowych dekoracyjnych płaszczyzn, podzielonych wyraźnymi liniami.

Zupełnie inną konwencję twórczą obrała Ałła Horska (1929-1970), jedna z najjaśniejszych i najważniejszych postaci tamtego okresu, aktywna obrończyni dysydentów, osoba wokół której –zgodnie ze słowami Bogumiły Berdychowskiej –ogniskowało się życie kulturalne pokolenia lat sześćdziesiątych.”³⁹ Horska, pochodząca z rodziny należącej do wysokiej radzieckiej nomenklatury, urodzona w Jałcie, wychowana w Leningradzie, Kijowie, rosyjskojęzyczna, dopiero w dorosłym wieku świadomie obrała ukraińską orientację świadomościową, nauczyła się języka i aktywnie włączyła w działalność ukraińskiego ruchu kulturalnego. W roku 1964 wraz z Opanasem Załywahą, Ludmiłą Semykiną i Hałyną Zubczenko stworzyła słynny witraż *Szewczenko. Matka* w holu Uniwersytetu Kijowskiego, który wywołał skandal i przyczynił się do wyrzucenia twórców ze Związku Artystów. Zaraz potem rozpoczęła się fala aresztowań, w wyniku której między innymi Opanas Załywaha został skazany na wieloletnie więzienie. Horska aktywnie broniła swoich przyjaciół, brała udział w procesach, utrzymywała kontakty i korespondencję z dysydentami, jeździła

³⁷ І. Пилипенко, Віктор Зарецький — педагог [в:] „Сучасне мистецтво”, № 7, Київ 2010, с. 261–265.

³⁸ *Український модернізм 1910-1930...*, с. 202.

³⁹ B. Berdychowska, *Op. cit.*, s. 159.

w odwiedzinach do łagrów, podpisywała protesty i petycje. W 68 podpisała list do władz ZSRR z żądaniem weryfikacji wyroków sądowych z lat 65-67. Ściągnęło to na nią kolejne szykany a ostatecznie śmierć w roku 1970. Okoliczności śmierci Horskiej pozostały do dziś tajemnicą, została zamordowana w nie do końca wyjaśnionych okolicznościach. Oficjalna wersja mówiła, że sprawcą był teść Horskiej, jednak jej przyjaciele nigdy nie pogodzili się w tą wersję, utrzymując, że została ona zabita przez funkcjonariuszy KGB.⁴⁰

Działalność polityczna i postawa społeczna Horskiej przysłała nieco jej dorobek artystyczny. Jej malarski język kształtował się pod wpływem różnorodnych nurtów i kierunków, z których najważniejszymi są: inspiracje folklorem i motywami ludowymi, widoczne choćby w eksploatacji motywów typu *Kozak Mamaj*. Ważnym źródłem była też ukraińska awangarda początku XX wieku z jej dążeniem do geometryzacji form, uproszczeniem języka malarskiego i sprowadzeniem go do podstawowych elementów, takich jak linia i płaszczyzna (widoczne w serii oryginalnych portretów sześćdziesiątników oraz w szkicach przedstawiających Tarasa Szewczenkę). Na twórczość Horskiej oczywisty wpływ wywarł również dominujący styl socrealizmu. Wpływy tego ostatniego są najbardziej widoczne w jej początkowych pracach, pochodzących z lat pięćdziesiątych, wykonanych na Donbasie, tematycznie nawiązujących do życia górników. Charakterystyczna jest tu praca *Песня о Донбасе* z 1957 roku, wykonana na zamówienie Ministerstwa Kultury i w warstwie tematycznej odpowiadająca wymogom sztuki socrealistycznej. Obraz przedstawia trzy kobiety opuszczające wieczorem kopalnię, jednak sposób ujęcia postaci i otaczającego krajobrazu nadaje całości lirycznego, nieco romantycznego zabarwienia a detale, w postaci zawiązanej na modłę huculską chustki na głowie jednej z nich wpisują „kanoniczny” motyw pracy w obszar nawiązań do kultury ludowej. Stopniowe odchodzenie od estetyki inspirowanej socrealizmem widoczne jest w kolejnych pracach Horskiej – jak choćby namalowany w 1962 roku na Polesiu obraz *Азбука*. Sielski motyw został przedstawiony z wykorzystaniem zachwiania perspektywy i proporcji, typowego chociażby dla twórczości Paula Cezanne’a. Motywy folklorystyczne a nawet reminiscencje przedchrześcijańskich wierzeń znajdują się w przepięknej mozaice, wykonanej w 1966 roku w Doniecku na ścianie jednego z miejscowych sklepów jubilerskich. Mozaika zatytułowana *Женщина-птица (Берегиня, Драгоценность)* przedstawia fantastyczną postać pół kobiety pół ptaka, której ciało oplecione jest wokół centralnego motywu będącego ni to słońcem ni to klejnotem. Nawiązanie do tradycyjnego motywu kobiety-strażniczki wartości rodzinnych i moralnych, w połączeniu z fantastyczną postacią skrzydlatej kobiety z głową ptaka oraz umieszczony w centrum kompozycji motyw solarny składają się na całość głęboko zanurzoną w sferze ukraińskich wyobrażeń ludowych.

Istotna dla twórczości Ałły Horskiej była też ukraińska futurystyczna scenografia lat 10-20, reprezentowana przede wszystkim przez Wadyma Mellera i Anatolija

⁴⁰ *Ibidem*, s. 162.

Petryckiego, współpracujących z legendarnym teatrem „Berezil” Lesia Kurbasa.⁴¹ Tradycja awangardy przejawia się jednak w twórczości Horskiej przede wszystkim poprzez odwołania do form monumentalnych, zainicjowanych w latach 20/30 przez Mychajłę Bojczuka, widocznych także w malarstwie Fedora Kryczewskiego. Porównanie znanego tryptyku Kryczewskiego *Жумтя* z 1927 z serią portretów przedstawiających Tarasa Szewczenkę (*Дума* 63) wskazuje na podobne, monumentalne, oparte na prostej linii ujęcie postaci. Portrety Szewczenki a także innych przedstawicieli ukraińskiej kultury (portret Dowżenki, portret Stusa, portret Kałyńca) wskazują na podobieństwa ze sztuką plakatu lat 20/30. Inspiracje nurtem monumentalizmu odnajdujemy przede wszystkim w ogromnych i niezwykle oryginalnych mozaikach, które artystka wykonała podczas pobytu na Donbasie w latach 1965-67. Donbas nie miał swojego centrum sztuki niezależnej, jednak to właśnie tu, między innymi w Doniecku, Krasnodonie i Mariupolu grupa kijowskich artystów stworzyła wyjątkowe dzieła, bez których trudno o pełny obraz ukraińskiej sztuki lat sześćdziesiątych. Z tamtego okresu pochodzi między innymi ogromna mozaika *Знамя победы* wykonana przez Ałłę Horską, Wiktora Zareckiego, Borysa Płaksija i innych w muzeum „Mołodaja gwardia” w Krasnodonie. Imponująca pod względem rozmachu, mozaika wyraźnie nawiązuje do tradycji bojczukizmu a jednocześnie wykazuje wpływy tak zwanego „surowego stylu”, będącego kompromisem między estetyką socrealizmu i reminiscencjami monumentalizmu z nawiązaniami do kubizmu. O tym stylu – powstałym w łonie socrealizmu podczas odwilży – w następujący sposób pisze Olha Petrowa: „Стилістично суворий стиль був сформований на кшталт монументального панно, переважно із фронтальним розташуванням персонажів та сплосченим простором. Підкреслено буденні сюжети, герої писані в монотонно-землистій гамі із геометризациєю форм. У цьому був перегук авторів «суворого стилю» із принципами сезанізму та кубізму — так визначалася новизна.”⁴²

Połączenie tradycji modernizmu i awangardy w inspiracjach ludowych widoczne są też w twórczości Opanasa Załywahy (1925-2007) współtwórcy wspomnianego już witrażu *Szewczenko. Matka*, wieloletniego więźnia łagrów, dysydenta, związanego z miastem Iwano-Frankiwnsk. Urodzony we wsi na charkowszczyźnie, w dzieciństwie przeżył tragedię Wielkiego Głodu, co znalazło wyraz w jego późnej twórczości. Malarstwo Załywahy czerpie inspirację z wielu różnorodnych źródeł, z których najważniejsze są ukraińska (głównie huculska) tradycja ludowa oraz doświadczenie modernizmu i awangardy. To połączenie widać wyraźnie w obrazach takich jak *Kozak Mamaj* (z 1969 roku) w którym ludowy motyw zostaje ujęty w formę kalejdoskopowego rozbicia kompozycji na szereg figur. Nawiązujący do twórczości ludowej motyw legendarnego kozaka wykazuje pewne, choć dalekie paralele z niektórymi pracami charkowskiego konstruktysty Wasyla Jermilowa,

⁴¹ Г. Скляренко, *Op. cit.*, s. 131.

⁴² О. Петрова, *Op. cit.*, s. 20.

przede wszystkim z cyklem malowanych w latach dwudziestych gitar i mandolin (1919, 1923, 1924)⁴³. Seria gitar, oraz kilka innych zachowanych prac świadczy o fascynacji Jermilowa kubofuturyzmem.⁴⁴ Zarówno w obrazie *Załywahy* jak i Jermilowa na plan pierwszy wysuwa się figura instrumentu muzycznego (bandury Mamaja w pracy *Załywahy* oraz mandoliny/gitary u Jermilowa), a to z kolei prowadzi do kolejnego skojarzenia z kubistycznymi studiami gitar Pablo Picasso (*Stary gitarzysta* 1903, *Skrzypce i gitara* z 1913, *Gitara* 1914, 1914). We wszystkich wspomnianych pracach obserwujemy kubistyczne „rozbicie przedmiotu na izolowane fragmenty i powtórne ich złożenie w celu uzyskania nowej pełni widzenia.”⁴⁵ Podobne rozbicie obrazu i ponowne jego złożenie widoczne jest w pochodzącym z 1983 roku obrazie *Bimep*. Nawiązania do symboliki ludowej, motywów folklorystycznych czy baśniowych odnajdujemy w większości prac Opanasa Załywahy. Ważne miejsce w jego twórczości zajmuje postać Madonny, przedstawianej jako ukraińska bądź huculska Madonna. Wyposażona w elementy ludowej wyszywanki czy inne atrybuty kultury ludowej, Madonna pojawia się bądź w ujęciu Piety, jak w obrazie *Пам'ять*, bądź jako kochająca matka, obrończyni, wstawiająca się do Boga. Przedstawienie Madonny w formie ukraińskiej Piety sprawia, iż uniwersalna tragedia matki nabiera zabarwienia narodowego stając się tragedią Ukrainy.

Ostatnim, o którym chcę wspomnieć w tej części jest Karl Zwiryński (1923–1997), malarz ze Lwowa, miasta organicznie związanego z europejską tradycją modernizmu i awangardy.⁴⁶ Na specyfikę lwowskiego życia artystycznego wpłynęła żywa i właściwie nieprzerwana – w porównaniu z miastami centralnej i wschodniej Ukrainy – tradycja kontaktów z zachodem i czerpania z niego inspiracji twórczych. Pod cienką warstwą konformizmu oficjalnego życia, artyści, którzy przeżyli wojnę i pozostali we Lwowie kontynuują swoje poszukiwania, prezentując je wąskiej grupie zaufanych.⁴⁷ Karl Zwiryński to postać nietuzinkowa zarówno jako malarz jak też jako człowiek. Bezkompromisowy, oddany pracy społecznej i edukowaniu kolejnych pokoleń lwowian, za sprawą Romana Selskiego wpisujący się w ciągłość tradycji modernistycznej lwowskiej sztuki, Zwiryński był swoistym pomostem między starszym i młodszym pokoleniem ukraińskich twórców.⁴⁸ Był też osobą głęboko religijną, dla której malarstwo stanowiło działalność z pogranicza sfery *sacrum*, rodzaj modlitwy i kontemplacji.⁴⁹

Zwiryński był malarzem wciąż się rozwijającym, poszukującym. Jego pierwsze prace wykazują podobieństwa do twórczości Selskiego, jednak z czasem artysta

⁴³ Т. Павлова, *Василь Єрмілов жде весну*, Київ 2012, с. 62.

⁴⁴ О. Лагутенко, *Василь Єрмілов і конструктивізм*, [в:] *Український модернізм 1910–1930*, ред. О. Климчук, Київ 2006, с. 39.

⁴⁵ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 59.

⁴⁶ В. Сидоренко, *Op. cit.*, с. 24.

⁴⁷ Г. Склярєнко, *Op. cit.*, с. 155.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 155.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 155.

zaczyna eksperymentować z aplikacjami z tkaniny i papieru, malarstwem abstrakcyjnym, włącza do swoich obrazów coraz to nowe elementy ze świata „zewnątrznego”, takie jak kawałki drewna, metalu. W twórczości Zwirynskiego widoczne są nie tylko inspiracje awangardową tradycją – w tym polską, w osobie Henryka Stażewskiego czy Władysława Strzemińskiego – lecz również przenikanie wpływów współczesnych mu nurtów zachodnich.⁵⁰ W jego abstrakcyjnych kompozycjach widoczne jest dążenie do harmonii. Seria kompozycji *Вертикалі* z lat 50/60 nawiązuje kolorystycznie i kompozycyjnie do symbolu lasu, jako ostoji spokoju, ładu i piękna. Autorki pracy *Искусство украинских шестидесятников* piszą, iż bez względu na to, że minęło już kilkanaście lat od śmierci malarza, jego nazwisko pozostaje dla Lwowa magiczne za sprawą jego moralnej i intelektualnej bezkompromisowości, bezinteresownej chęci przekazywania swojej wiedzy i doświadczenia, niesienia pomocy każdemu, kto dążył do samodoskonalenia. Jego twórczość zachowuje wartość nie tyle za sprawą formalnego nowatorstwa, o które przecież ciężko było w warunkach cenzury i ograniczonego dostępu do informacji, ile za sprawą konsekwentnego pragnienia aby za pomocą formy wyrazić treść duchową, religijną, aby za pomocą dzieła sztuki dostrzec piękno i wartości moralne w otaczającym świecie.

Wspomniani wyżej artyści to jedynie wybrani, choć niezwykle istotni przedstawiciele ukraińskiego powojennego malarstwa. W dalszej części tekstu skoncentruję się na działalności wybranych „nonkonformistów” odeskich. O nonkonformizmie zdecydowałam się mówić w odniesieniu do Odessy ponieważ, jak pisze Tetiana Basanec, w tym mieście nieoficjalny ruch artystyczny istniał w formie zorganizowanej, podtrzymywanej stałymi kontaktami twórców, wspólnie organizowanymi wystawami w ich mieszkaniach, dyskusjami oraz po prostu przyjaźniami.⁵¹ Również Olha Kotowa podkreśla, że charakterystyczne dla odeskiego środowiska „nonkonformistów” było tworzenie spójnej grupy artystów, podtrzymujących ściśle kontakty twórcze i prywatne.⁵² Z racji specyfiki tożsamościowej tego miasta w jego sztuce nie odnajdziemy tylu bezpośrednich nawiązań do ukraińskiej twórczości ludowej. Kwestia tożsamości ukraińskiej jest tu o wiele mniej istotna niż we Lwowie czy innych miastach zachodniej a także centralnej Ukrainy. Odessy twórcy odwoływali się do lokalnej tradycji reprezentowanej zarówno przez Towarzystwo Południoworosyjskich Twórców (istniejące w latach 1890-1921)⁵³, jak i na pamięci awangardy, zapoczątkowanej przez Wołodymyra Izdebskiego a także do malarzy

⁵⁰ І. Павличук, *Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського* [в:] „Сучасне мистецтво”, № 6, Київ 2009, с. 366-370.

⁵¹ Т. Басанец, *К історії неофіційного мистецтва Одеси* [в:] *Искусство украинских шестидесятников*, ред. О. Балашова, Л. Герман, Киев 2015, с. 62-67.

⁵² О. Котова, *Художники Одессы* [в:] *Искусство украинских шестидесятников*, ред. О. Балашова, Л. Герман, Киев 2015, с. 275.

⁵³ Т. Басанець, *Лімінальні зони в образотворенні Одеси* [в:] *Мистецька мапа України. Одеса*, Київ 2009, с. 16-21.

takich jak Teofil Frajermań i członkowie powstałego w 1917 roku Towarzystwa Niezależnych Twórców.⁵⁴

Odesy „nonkonformiści” a tradycja modernizmu i awangardy

Podobnie jak kijowscy sześćdziesiątnicy, również twórczy nieoficjalnego malarstwa Odessy – tak zwani „odescy nonkonformiści” pozostawali aż do lat 80-tych w kręgu estetycznych i filozoficznych koncepcji modernizmu i awangardy. Pojęcie „nonkonformizm” nie dotyczy jednego, określonego stylu w sztuce, chociaż wiąże się z pewną grupą kierunków artystycznych. Jest to termin związany przede wszystkim z sytuacją politycznej opresji, która wymusza na artystach działania niezgodne z oficjalnie wytyczoną ideologią. Totalitaryzm, wykreował specyficzne zjawiska artystyczne, takie jak właśnie nurt sztuki nonkonformistycznej lat 60/70. Twórczość „nonkonformistyczna”, czy „antikonformistyczna” stanowi więc, jak słusznie zauważa Daria Zelska-Darewicz, pojęcie zasadne jedynie w kontekście istnienia dominującego stylu, narzuconego przez politykę państwa i egzekwowanego za pomocą cenzury.⁵⁵ Również Hlib Wyszesałowski twierdzi iż: nonkonformizm w Związku Radzieckim był przede wszystkim zjawiskiem społeczno-ideologicznym, w sztuce łączył się z szeroko rozumianymi tendencjami modernistycznymi: „Нонконформізм був явищем соціально – статусним, йому не відповідав певний стиль. Він складався перш за все з моральної позиції, тоді як естетичні вподобання авторів могли змінюватись, в залежності від часу та середовища, в достатньо широкому діапазоні модерністських течій.”⁵⁶

Cytowany autor dzieli również nonkonformizm na „underground” i „sztukę nieoficjalną” i wyodrębnia różnice między nimi.⁵⁷ Natomiast Tetiana Basanec, podzielać opinię Wyszesałowskiego i Zalewskiej-Darewicz, zwraca uwagę na sam termin, którego zaczęto używać wiele lat później, już u progu niepodległości, zrównując w ten sposób twórców ukraińskich (przede wszystkim odeskich) z nonkonformistami moskiewskimi. Trzeba jednak pamiętać – jak pisze Tetiana Basanec, a także Olha Kotowa – że zjawiska, określane dziś ukraińskim nonkonformizmem różniły się zasadniczo od działalności moskiewskich twórców, w centrum zainteresowania których leżały przede wszystkim zagadnienia polityczne oraz otwarta walka z oficjalną ideologią.⁵⁸ Basanec uważa, że termin „underground” lepiej oddaje specyfikę odeskich twórców, ponieważ ich działalność była zorientowana na nieoficjalną,

⁵⁴ *Ibidem*, s. 17.

⁵⁵ Д. Зельська-Даревич, *Українські культура і мистецтво крізь віки* [в:] *Український модернізм 1910-1930*, Київ 2006, с. 16–31.

⁵⁶ Г. Вишеславський, *Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво»* [в:] *„Художня культура. Актуальні проблеми”*, № 3, Київ 2006, с.172.

⁵⁷ *Ibidem*, s.179.

⁵⁸ О. Котова, *Op. cit.*, 56.

w jakimś sensie „podziemną” praktykę wystaw domowych a nie na walkę z władzą i stawianie czynnego oporu.⁵⁹ Autorka zauważa, że socrealizm nie interesował odeskich twórców, właściwie nie stanowił dla nich oponenta w praktyce twórczej tylko niewygodną rzeczywistość, która utrudniała swobodny rozwój. Światopoglądowo odescy twórcy pozostawali w kręgu koncepcji sformułowanych na początku wieku, o czym pisze Hlib Wyszesałowski: „Світоглядні джерела нонконформізму проглядають у філософських концепціях кінця XIX – середини XX ст. (інтуїтивізм, філософія життя, фрейдизм, екзистенціалізм) і культурних (літературних, художніх, музичних) експериментах межі XIX– XX ст., коли був істотно підірваний авторитет традиції раціоналізму.”⁶⁰

Ten sam autor zauważa, iż w sferze estetyki i stylistyki większość odeskich „nonkonformistów” plasowała się w obszarze „umiarkowanego modernizmu”, sztuki refleksyjnej, zbudowanej na gruncie filozoficznych rozważań nad specyfiką postrzegania, nie dążącej do prowokacji i epatowania nowatorstwem.⁶¹ Odważne, prowokacyjne akcje artystyczne pojawiają się w Odessie dopiero w latach osiemdziesiątych za sprawą tak zwanego APTARTU.

Mówiąc o działalności odeskich nonkonformistów nie można pominąć informacji o tak zwanej „wystawie na parkanie” z 1967 roku. Ta wystawa, określana już dziś jako „legendarna” stała się swego rodzaju mitem w historii ukraińskiej sztuki współczesnej.⁶² Co istotne, zarówno jej powstanie jak i organizacja były dziełem całkowitego przypadku a nie zaplanowaną z góry prowokacją.⁶³ Historia wystawy wiąże się z nazwiskami dwóch artystów: Stanisława Syczowa i Walentyna Chruszcza, którzy po kolejnym odrzuceniu ich prac przez Związek Artystów spontanicznie postanowili rozwiesić je na parkanie, otaczającym remontowaną wówczas odeska Operę. Rozwieszone prace zostały opatrzone podpisem *Сичук і Хрущук*. Ową spontaniczną akcją zdążyło obejrzeć kilku znajomych malarzy i przechodniów zanim zniknęła z parkanu. O tym, że była to nieplanowana, przypadkowa akcja świadczy iż – jak pisze Jekaterina Filjuk – dziś już żadna z osób bezpośrednio w nią zaangażowanych nie pamięta, kiedy dokładnie wydarzenie miało miejsce, ile czasu obrazy wisiały oraz czy zostały usunięte przez policję czy przez samych artystów.⁶⁴

Wystawa „na parkanie”, podobnie jak cała działalność wystawiennicza (tradycja tzw. wystaw domowych) i malarska odeskich nonkonformistów obrasta dziś

⁵⁹ Т. Басанец, *Op. cit.*, s. 66–67.

⁶⁰ Г. Вишеславський, *Op. cit.*, s. 172.

⁶¹ *Ibidem*, s. 172.

⁶² Rekonstrukcję tej wystawy, w formie zaaranżowanego drewnianego płotu, na którym rozwieszone są prace Chruszcza i Syczowa można zobaczyć w Muzeum Sztuki Współczesnej w Odessie, można ją było również oglądać w Centrum Sztuki Współczesnej Мистецький арсенал w Kijowie w roku 2013 jako część wystawy *Одеськая школа*. Wygląd wystawy został zrekonstruowany na podstawie fotografii Illi Gerszberga, pochodzącej z 1967 roku.

⁶³ О. Котова, *Op. cit.*, s. 57.

⁶⁴ Е. Филук, *Op. cit.*, s. 69.

znaczeniami, których ówczesni artyści nie przypisywali swojej sztuce. Warto jednak zauważyć, iż początków zwrotu ku tradycji awangardy w odeskiej sztuce należy doszukiwać się już w latach pięćdziesiątych, kiedy to Oleg Sokolow (1919- 1990) w swoich niewielkich grafikach zaczyna odwoływać się do abstrakcjonizmu. Sokolow to zdecydowanie pionier powrotu do awangardy w radzieckich, powojennych realiach. Zainspirowany osobowością i twórczością Teofila Frajermana, Sokolow czerpał jego doświadczenia stając się łącznikiem między starszym i młodszym pokoleniem. Jako jeden z pierwszych zainicjował organizowane we własnym mieszkaniu, kameralne wystawy, które szybko zaczęły skupiać odeską inteligencję, przy czym przede wszystkim przedstawiciele świata nauki, nie zaś artystów.⁶⁵ W twórczości Sokolowa widać wyraźne wpływy wychowanego w Odessie Wasylija Kandinskiego. Podobnie jak wielki twórca abstrakcyjnego ekspresjonizmu, Sokolow dąży do swoistej syntezy, łącząc walory wizualne z muzycznymi. Za pomocą abstrakcyjnych grafik artysta dążył do odzwierciedlenia wrażeń, jakie wywoływały w nim kompozycje Prokofiewa, Strawińskiego, Skriabina. Zafascynowany nauką, astronomią i najnowszymi osiągnięciami technologicznymi, próbował znaleźć ich malarski odpowiednik. Owo połączenie różnych obszarów doznań zmysłowych i odzwierciedlenie ich za pomocą abstrakcyjnej kompozycji postulował Kandinsky w swoim klasycznym dziś traktacie *O duchowości w sztuce*, w którym rozważał między innymi muzyczne konotacje kolorów.⁶⁶ Całkowite wyzwolenie malarstwa od konieczności odzwierciedlania rzeczywistości stanowi bezpośrednie odwołanie do suprematyzmu Malewicza.

Sokolow był w latach pięćdziesiątych „samotnym wilkiem” w swoich abstrakcyjnych inspiracjach. Powstałe nieco później środowisko, zwane dziś odeskimi nonkonformistami zwracało się do malarstwa figuratywnego, kładącego nacisk na zindywidualizowany i bardzo subiektywny odbiór rzeczywistości. W pracach odeskich twórców odnajdujemy różnorodne inspiracje sztuką początku XX wieku: Aleksandr Anufrijew eksperymentuje z impresjonizmem, postimpresjonizmem a także z kubizmem, Władimir Strelnikow w swoich pejzażach poszukuje impresjonistycznych inspiracji, Wiktor Maryniuk eksperymentuje z abstrakcją, natomiast Ludmiła Jastreb łączy osiągnięcia awangardy lat 10-20 z tradycją baroku.⁶⁷ W swoich pracach ta ostatnia artystka odwołuje się do malarstwa abstrakcyjnego (*Беликий каскад*, 1976), a także do sztuki naiwnej (*Карусель* 1971) oraz ludowego malarstwa sakralnego (*Трійця* 1976). Istotny w jej twórczości jest też motyw kobiety (*Жінка в апуї* 1972). Jak zauważa Wiktor Sydorenko, całą twórczość Ludmiły Jastreb przenika miękkie, jasne światło, które zmienia malowane figury, postaci, przedmioty w świetliste kaskady. Odeski artysta Jurij Jegorow dlatego właśnie określał malarkę jako „promienistą”.⁶⁸

⁶⁵ Т. Басанець, *Лімінальні зони* ..., с. 19.

⁶⁶ *Klasyki XX wieku*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 91.

⁶⁷ Т. Басанець, *К истории неофициального искусства* ..., с. 63.

⁶⁸ В. Сидоренко, *Op. cit.*, с. 81.

Wymienieni w tekście artyści to jedynie wybrane postaci ukraińskiej sztuki nieoficjalnej, zainicjowanej w dobie odwilży i kontynuowanej w warunkach politycznej i estetycznej opresji. Ich twórczość została przedstawiona w bardzo ogólnym zarysie i jedynie w kontekście wybranych związków i paraleli ze sztuką awangardową początku XX wieku. Każdy ze wspomnianych twórców, a także wielu innych, o których nie wspomniałam, zasługuje na osobne, szczegółowe omówienie. Moim celem była jednak nie tyle analiza twórczości poszczególnych malarzy ile nakreślenie szerokiego tła kulturalno-społecznego, które wpływało na wybory twórcze i determinowało losy artystów a także wskazanie na wyraźne inspiracje modernizmem i awangardą początku XX wieku.

BIBLIOGRAFIA

- Bakula B., *Skrzydło Dedala*, Poznań 1999.
- Berdychowska B., *Ukraina. Książki i ludzie*, Wrocław 2006.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974.
- Klasycy XX wieku, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000.
- Kluszczyński R., *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
- Komar Ż., Bohdanowa J., *Secesja we Lwowie*, Kraków 2014.
- Książek A., *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2000.
- Leinwand A., *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Warszawa 1998.
- Nowacki A., *Myśli pod prąd. Twórczość Mykoły Chwylowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925–28*, Lublin 2013.
- Szkołut T., *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999.
- Басанець Т., *Лімінальні зони в образотворенні Одеси [в:] Мистецька мапа України. Одеса, Київ 2009.*
- Болт Д., *Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні [в:] Український модернізм 1910–1930*, ред. О. Климчук, Київ, 2006.
- Вишеславський Г., *Нонконформізм: Андеграунд та „неофіційне мистецтво” [в:] „Художня культура. Актуальні проблеми”, № 3, Київ 2006, с. 171–198.*
- Волошин Л., *„Пробудження” як соціо-філософська візія України в творах Олекси Новаківського [в:] „Художня культура. Актуальні проблеми”, 2007/4, Київ, с. 307–314.*
- Горбачов Д., *Саня і Ванда, або логіка краси [в:] „ARTUkraine”, № 2(15), Київ 2010, с. 172–180.*
- Зельська-Даревич Д., *Українські культура і мистецтво крізь віки [в:] Український модернізм 1910–1930*, ред. О. Климчук, Київ 2006.
- Котова Ольга, *Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980 [в:] „Сучасне мистецтво”, № 9, Київ 2013, с. 55–60.*
- Кравченко Я., *Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів*, Львів-Київ 2010.
- Лавріненко Ю., *Розстріляне відродження*, Київ 2004.

- Лагутенко О., *Василь Єрмілов і конструктивізм* [в:] *Український модернізм 1910–1930*, ред. О. Климчук, Київ 2006.
- Мудрак О., *Український авангард* [в:] *Український модернізм 1910–1930*, ред. О. Климчук, Київ 2006.
- Наєнко М., *Художня література України. Від міфів до модерної реальності*, Київ 2008.
- Нікулєнко С., *Роль Української центральної ради у створенні Української центральної ради* [в:] „Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах”, 2015/45(98), Київ, с. 36–42.
- Павельчук І., *Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського* [в:] „Сучасне мистецтво”, 2009/3, Київ, с. 366–370.
- Павлишин М., *Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука* [в:] *Канон та іконостас*, Київ 1997, с. 113–131,
- Павлова Т., *Василь Єрмілов жде весну*, Київ 2012.
- Петрова О., *Третє око. Мистецькі студії*, Київ 2015.
- Пилипенко І., *Віктор Зарецький — педагог* [в:] „Сучасне мистецтво”, № 6, Київ 2010, с. 261–265.
- Сидоренко В., *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століт*, Київ 2008.
- Тарнашинська Л., *Валерій Шевчук. Мав дерзновення бути самим собою*, Київ, 2002.
- Басанец Т., *К истории неофициального искусства Одессы* [в:] *Искусство украинских шестидесятников*, ред. О. Балашова, Л. Герман, Киев 2015, с. 62–67.
- Коваленко Г., *Александра Экстер Цветовые ритмы* [в:] *Амазонки Авангарда*, Москва 2001 с. 198–216.
- Котова О., *Художники Одессы* [в:] *Искусство украинских шестидесятников*, ред. О. Балашова, Л. Герман, Киев 2015, с. 275–277.
- Филлюк Е., *Миф о заборной выставке* [в:] *Искусство украинских шестидесятников*, ред. О. Балашова, Л. Герман, Киев 2015, с. 68–72.

Tematem artykułu jest wpływ tradycji ukraińskiego modernizmu i awangardy na malarstwo rozwijające się w II połowie XX wieku w Ukrainiejskiej Republice Radzieckiej. Interesują mnie nurty, które nie wpisują się w estetykę socrealizmu, i które powstały w opozycji do niego. Przedmiotem analizy jest twórczość pokolenia, które zadebiutowało na fali „odwilży chruszczowskiej” (1956–1964), i zwane jest „sześćdziesiątnikami”, lub nonkonformistami. Pierwszy termin obejmuje ówczesnych malarzy jak i pisarzy, poetów, twórców kina i teatru a także działaczy społecznych. Drugi termin zawęża obszar zainteresowań do sztuk wizualnych a jednocześnie poszerza zakres czasowy na lata od odwilży do pierestrojki.

Słowa kluczowe: modernizm, „odwilż”, nonkonformizm, pokolenie lat sześćdziesiątych, malarstwo.

INFLUENCE OF UKRAINIAN MODERNISM TRADITION AND AVANT-GARDE ON PAINTING OF SECOND HALF OF 20th CENTURY

The subject of the article is the influence of the Ukrainian modernism tradition and avant-garde on painting evolving in the second half of the 20th century in the Ukrainian Soviet Socialist Republic. The author of this article focuses on trends that do not correspond with the aesthetics of socialist realism being developed in opposition to it. The subject of the analysis is the generation work that debuted during the “Khrushchev Thaw” (1956–1964), called the generation of the sixties or nonconformists. The first term includes painters, writers, poets, cinema and theater makers, as well as social activists. The second term both narrows the field of interest to visual arts and extends the timespan from the Khrushchev Thaw to Perestroika.

Key words: Ukrainian modernism, avan-garde, painting, tradition, nonconformism, Khrushchev Thaw.

zgłoszenie artykułu: 30.06.2017 r.
przyjęcie artykułu do druku: 10.01.2018 r.