

Mykola Ridnyi Twarzą do ściany

Jakub Majmurek

Fragmety z poszarpanej Ukrainy

Historia i polityka anektują czasem dzieła sztuki, nadając im sensy, jakich niekoniecznie życzyliby sobie ich twórcy. Obserwujemy dziś ten proces choćby w recepcji artystycznej produkcji z Ukrainy. Niezależnie od tego, z jakimi tematami mierzą się ukraińscy artyści, ich dzieła czytane są – także w Polsce – w kontekście gwałtownych politycznych wydarzeń ostatnich kilku lat: Majdanu, upadku rządu Janukowycza, głębokiej politycznej polaryzacji społeczeństwa, wzrostu znaczenia skrajnej prawicy, aneksji Krymu, wojny hybrydowej toczonej przez Rosję, separatyzmu na wschodzie kraju.

Pracujący głównie z medium wideo Mykola Ridnyi w swoich pracach sam zanurza się w tych tematach i kontekstach. Definiuje współczesną ukraińską politykę przy pomocy swoich dzieł, tak by to ona ich nie zdefiniowała. W swoich produkcjach konsekwentnie podważa łatwe i intelektualnie leniwe schematy i opozycje („prorosyjski wschód – europejski zachód”), przez pryzmat których europejska opinia publiczna postrzega dużo przecież bardziej złożoną ukraińską rzeczywistość.

Widziane z Charkowa

Dla odbioru dzieł Ridnyiego ważna jest wiedza o miejscu, z którego patrzy on na swój kraj. Jest nim Charków, główny miejski i przemysłowy ośrodek wschodniej Ukrainy, drugie co do liczby mieszkańców miasto w państwie. Właśnie w Charkowie polityczny konflikt z przełomu 2013 i 2014 roku przybrał szczególnie gwałtowny przebieg.

Miasto podzieliło się pomiędzy przeciwników i zwolenników Majdanu, każda grupa zajęła swoje miejsce na położonym

w centrum miasta placu Wolności – jednym z największych miejskich placów na świecie. Z Charkowa rekrutowało się wielu zwolenników Janukowycza. To z tego miasta administracja obalonego w niesławie prezydenta ściągała do Kijowa osoby do atakujących Majdan oddziałów „tituszek”.

Po upadku Janukowycz uciekał do Rosji przez Charków. Wiosną 2014 roku grupa prorosyjskich aktywistów – najpewniej przywieziona autokarami zza niedalekiej granicy rosyjskiej – opanowała kluczowe budynki w mieście i proklamowała powstanie Charkowskiej Republiki Ludowej. Komentatorzy byli przekonani, że Charków podzieli w niedługim czasie los Ługańska i Doniecka, stając się kolejnym separatystycznym centrum „Noworosji”. Ukraińskie służby były jednak w stanie szybko odzyskać kontrolę nad miastem. Na ulice wylegli proukraińscy aktywiści. Charków pozostał przy Kijowie.

Choć na ulicach Charkowa na co dzień panuje względny spokój, to akty terrorystycznej przemocy zdarzały się tam jeszcze do 2015 roku – w którym miał miejsce zamach bombowy wymierzony w patriotycznych, proukraińskich działaczy.

Powidoki historii

Ridnyi dokumentuje najnowszą historię swojego miasta. Jednocześnie jego podejście do dokumentu w sztuce jest inne niż Artura Żmijewskiego, Tomáša Rafy czy działającego w Kijowie Oleksieja Radynskiego. Ridnyi nie przedstawia w swoich dziełach bezpośrednich rejestracji gwałtownych historycznych wydarzeń. Interesuje go raczej to, co po nich zostaje. Ich trwanie w społecznej pamięci i praktyce, które odkłada się długo po tym, jak opada bitewny kurz rozgrywających się bezpośrednio przed naszymi oczami wydarzeń. Powidoki, jakie zostają pod powiekami, gdy aktualne wydarzenia pomału zaczynają przechodzić do historii.

Bezpośrednio z powidokami charkowskich wydarzeń roku 2014 artysta mierzy się w pracach „Regular Places”, „NO! NO! NO!” czy „Blind Spot”. Wszystkie one pokazują dialektyczną pracę pamięci i niepamięci, pamiętania i zapomniania, jaka ma miejsce wokół tego, co kilka lat temu wydarzyło się w mieście artysty.

„Regular Places”, praca z 2015 roku, przedstawia serię obrazów z charkowskich ulic i placów. Przygląda się im nieruchomo, umieszczona na statywie kamera. Jest ciepło, pewnie lato, życie toczy się leniwie, miejskie przestrzenie wydają się spokojne, wyludnione. Nic się w zasadzie nie dzieje. Z tym niedziałaniem się ostro kontrastuje jednak ścieżka dźwiękowa. Słyszymy dokumentalne nagrania dźwięków wydarzeń, które jeszcze kilka miesięcy wcześniej towarzyszyły tym samym miejscom: odgłosy gwałtownych demonstracji, konfliktów ideologicznie spolaryzowanych grup, starć z radykałami. Wśród okrzyków i hałasów często trudno uchwycić sens. Nie bardzo da się ustalić, kto w danym momencie demonstruje, przeciwko komu albo za czym. Kto z kim i o co walczy. Słyszymy z jed-

nej strony okrzyki o „Noworosji” i „faszystowskich banderowcach”, z drugiej hasła „Chwała Ukrainie, Chwała Bohaterom!”. Zdajemy sobie sprawę tylko z tego, że jeszcze niedawno w tym leniwym krajobrazie musiał rozgrywać się gwałtowny konflikt.

Najbardziej wymownie obrazuje to ujęcie fasady zwykłego bloku mieszkalnego (na oko z tużpowojennej zabudowy) zestawione z nagraniem rozmowy kilku ludzi – być może lokatorów jednego z mieszkań, których okna widzimy. Jak wnioskujemy z rozmowy, obserwują oni starcie skrajnych kibiców proukraińskich z separatystami. Początkowo wydają się kibicować proukraińskiej grupie, zagrzewają ją do walki. Przemoc, jaka wiąże się z akcją – choć wymierzona w politycznych przeciwników służących Rosji – staje się jednak nieznośna i przerażająca. W nagranej rozmowie coraz silniej pobrzmiewa ton zaniepokojenia. Pada pytanie: „Co, jeśli potraktowano by tak Ukraińców?”.

Jak interpretować takie kontrastowe montażowe obrazy i dźwięki? Ridnyi z jednej strony pokazuje tu, że powidoki, społeczna pamięć dawnej przemocy i konfliktu, trwają w (pod)świadomości miasta jeszcze długo po tym, gdy pozornie wszystko wraca do normy. Jak w słynnej frazie Faulknera o amerykańskim Południu, w Charkowie z „Regular Places” przeszłość nie tylko nie jest martwa, ale ciągle nie jest jeszcze przeszłością. Z drugiej strony, widzimy przecież, że miasto wraca do normalnego życia, na podstawowym poziomie codziennego funkcjonowania jest w stanie wyjść ze stanu konfliktu i pętającej wojny domowej. Mimo widm brutalnej przeszłości rozpoczyna się trudny proces przywracania normalności – choć powidoki przemocy długo jeszcze będą go zakłócały, nawiedzając współczesność.

„Regular Places” dobrze jest oglądać w zestawieniu z fotograficzną pracą Ridnyiego „Blind Spot” (2014–2015) – oba dzieła wzajemnie się dopełniają, pokazując odwrotne, a przy tym komplementarne wobec siebie procesy. „Blind Spot” to seria fotografii zaczerpniętych z medialnych doniesień o wojnie na wschodniej Ukrainie. Ridnyi niszczy je przy pomocy atramentu – centrum każdego zdjęcia zakrywa wielki czarny kleks.

Artysta umieszcza tę pracę w kontekście wojny informacyjnej wymierzonej przeciwko jego państwu. Kleksy symbolizują zniekształcenia, jakie agresywna wojenna propaganda wprowadza do naszego odbioru tego, co naprawdę dzieje się na wschodniej Ukrainie. „Blind Spot” można jednak odczytywać także w kontekście pamięci i zapomnienia. Czarna plama staje się wówczas alegorią odsuwania się wojennych obrazów w niepamięć, procesu koniecznego do tego, by po wojnie wspólnota mogła wrócić do normalnego życia. Jednak proces zapomnienia zawsze pociąga za sobą ryzyko zakłamania przeszłości, ucieczki od prób jej uczciwego rozliczenia i przemyślenia.

Zapominanie metaforycznie obecne w „Blind Spot” kontrastuje z uporczywością trudnej pamięci nawiedzającej Charków

z „Regular Places”. Prace te wyznaczają dwa bieguny współczesnej ukraińskiej pamięci – między nimi społeczeństwo z powrotem musi zrosnąć się po rozdzierającym go konflikcie.

Ciosy z prawej flanki

Ridnyi pokazuje też, że konflikt na współczesnej Ukrainie nie ogranicza się do tego przebiegającego na linii wschód-zachód, do dychotomii: zwolennicy Majdanu i prorosyjskiej Partii Regionów. Wideo „NO!NO!NO!” (2017) rysuje znacznie bardziej skomplikowaną mapę podziałów na przykładzie czwórki młodych ludzi z Charkowa: ulicznego artysty, modelki, projektanta gier wideo oraz działacz(a)/ki LGBTQAI.

Każde z nich opowiada historię tego, w jaki sposób konflikt między stroną pro- i antymajdanowską wpłynął na ich życie. Pracująca w modelingu dziewczyna wspomina, jak ludzie zaczepiali ją na ulicach i agresywnie reagowali na przypiętą do ubrania wstążkę w barwach ukraińskiej flagi. Kamera towarzyszy też grupie działających pod osłoną nocy ulicznych artystów. Mury Charkowa stają się areną starć między różnymi tożsamościami narodowymi i politycznymi. Jednocześnie uliczni artyści w swoich wypowiedziach do kamery trochę komplikują ten obraz sporu dwóch Ukrain. Mówią o tym, jak często językowa i polityczna granica przebiega w najbardziej intymnym obszarze, jak dzieli pojedyncze rodziny, stawiając jednostki przed skomplikowanymi wyborami tożsamościowymi.

Jeszcze więcej komplikacji w ten obraz wprowadza pierwsza pojawiająca się w wideo postać – osoba nieidentyfikująca się z binarnymi podziałami płciowymi, odmawiająca określenia się jako kobieta lub jako mężczyzna. Osoba ta zajmuje się poezją oraz działaniami na rzecz osób nieheteronormatywnych. Opowiada o poczuciu zagrożenia i aktach przemocy, jakich padła ofiarą. Przemoc tę napędza jednak nie tyle główny dzielący Ukrainę konflikt, ogniskujący się wokół podziału wschód-zachód, ukraińsko- i rosyjskojęzyczni, ile homofobia i ideologia skrajnej, populistycznej prawicy.

Tej ostatniej Ridnyi poświęca także prace “Facing the Wall” / “Near Dark” / “In a Day Light” (2018). Prace składają się z dwóch serii czarno-białych fotografii oraz cyklu grafik. Pierwsza seria zdjęć przedstawia ukazane w zbliżeniu gesty dłoni różnych prawicowych polityków. Widzimy przyjaźnie wyciągniętą dłoń, rękę położoną na sercu, jakby w geście przysięgi, wzniesiony do góry kciuk itd. Wszystkie te obrazy wyglądają jak wyjęte z podręczników politycznego marketingu, z przepisu na gładkiego, teflonowego polityka, który zamiast przekonywać do swoich politycznych idei, sprzedaje wyborcom siebie samego. Tak samo, jak ktoś inny sprzedaje ubezpieczenia czy samochody.

Na zdjęciach z drugiej serii obraz celowo jest rozmyty, niejasny, wyblakły. Uchwycone przez obiektyw aparatu kształty ledwo odróżniają się od tła. Przy odrobinie wysiłku można jednak rozpoznać, co dzieje się na zdjęciach. To, że przedstawiają one

sceny przemocy. Są to akty, jakich dokonali sympatycy skrajnej prawicy i populistów. Być może zwolennicy jednego z polityków, których gesty pokazuje pierwsza seria. Obok rozmytych obrazów przemocy widzimy serię grafik z fragmentami symboli różnych skrajnie prawicowych organizacji. Rozpoznajemy dłoń uzbrogoną w miecz z godła naszej rodzimej Falangi. Wiele innych kształtów pewnie nie bylibyśmy w stanie zidentyfikować, nawet gdyby zostały pokazane w pełnej formie. Symbole pochodzą z całej Europy.

„Facing the Wall” / „Near Dark” / „In a Day Light” pokazują procesy wybielania i normalizacji skrajnie prawicowej ideologii, jakie dokonują się we współczesnych demokracjach. Zachodzą one nie tylko w takich miejscach jak Węgry, Słowacja, czy Francja, ale także w Polsce, gdzie publiczna obecność takich sił jak ONR znacząco wzmocniła się – przy co najmniej tolerancji władz – w ciągu ostatnich trzech lat. Zestawienie tych trzech serii obrazów zwraca także naszą uwagę na to, jak głęboko powiązane ze sobą pozostają dwa kluczowe problemy współczesnej polityki demokratycznej. Z jednej strony gładka, pozbawiona treści, dyktowana przez speców od marketingu postpolityka, z drugiej – skrajnie prawicowy, często faszystyzujący populizm.

W wizji Ridnyiego oba te zjawiska jawią się jako awers i rewers tej samej monety. Jak dwa symptomy tego samego kryzysu politycznej reprezentacji w ramach systemu demokratycznego. Problemy, które rozwiązać można tylko łącznie.

Alternatywne genealogie

Gdzie szukać rozwiązań tego podwójnie objawiającego się kryzysu? Ridnyi nie udaje, że ma odpowiedzi na to pytanie. Jednocześnie stara się szukać dla współczesnej Ukrainy politycznych genealogii poza tradycją nacjonalistyczną. W wideo „Grey Horses” (2016) charkowski artysta przypomina Ukraińcom ich anarchistyczne tradycje związane z postacią Nestora Machny. Ten lider anarchistów sprzed wieku usiłował stworzyć na południowej Ukrainie, w regionie wokół Hulajpoła, społeczność zorganizowaną zgodnie z anarchistycznymi zasadami. Jego oddziały walczyły ze wszystkimi: z Armią Czerwoną, Białymi, państwem ukraińskim i różnymi pomniejszych atamanami. Nic więc dziwnego, że Machnowszczyzna poniosła podwójną klęskę: zarówno militarną, jak i związaną z budową nowego społeczeństwa na kontrolowanych przez siebie – krótkotrwale i nigdy nie w pełni – terenach.

Ridnyi zapoznaje nas z historią ukraińskiego anarchizmu przez postać własnego pradziadka – Ivana Krupskyiego – walczącego w anarchistycznych oddziałach Machny. Tak jak w pracy „Regular Places” historia przeplata się ze współczesnością, tak tutaj tekst wspomnień dziadka nakładany jest na obrazy współczesnej Ukrainy, zapisy wideo z miejsc, gdzie sto lat temu przebywał i działał Krupskyi. Wspomnienia pradziadka artysty performują do kamery współcześni Ukraińcy z różnych

grup społecznych, od współczesnych działaczy anarchistycznych po – co szczególnie ironiczne w przypadku takiej biografii – przedstawicieli sił policyjnych. Bohaterowie wideo nie tylko wcielają się w anarchistę sprzed wieku, ale mówią też do kamery o współczesnej Ukrainie i dręczących ich własnych problemach.

Ridnyi w „Grey Horses” nie próbuje jednak budować mitu – ani wokół postaci własnego przodka, ani tradycji ukraińskiego anarchizmu. Dowiadujemy się więc na przykład, że Krupskyi najpewniej zgwałcił najpierw kobietę, która później została jego żoną. Jego życie wśród machnowszczyków dalekie było od sielanki. Został uznany za zdrajcę i wygnany z oddziału. Następnie wrócił, ale jego konflikty z niektórymi towarzyszami nie wygasły. W wideo Ridnyiego anarchizm sprzed pół wieku wydaje się ruchem o głęboko toksycznej kulturze politycznej, pograżonym w nieustannych, samobójczych, kanibalistycznych, sekciarskich walkach. Podobny obraz współczesnego anarchizmu wyłania się zresztą z komentarza działaczy pewnego squatu, którym artysta daje się wypowiedzieć do kamery.

Nawet jeśli i anarchizm sprzed stu lat, i ten współczesny wydają się w „Grey Horses” raczej ślepą uliczką, to już samo użyczenie widoczności pola sztuki tym tradycjom otwiera ukraińską wyobraźnię polityczną, zmienia ramę, w jakiej toczy się dyskusja o współczesnej politycznej tożsamości gwałtownie podzielonego państwa.

Tego chcieliśmy!

Artystyczna produkcja Ridnyiego zaczyna się przed Majdanem, ale jednocześnie to pomajdanowe konteksty wyznaczają ramy, w jakich postrzegamy nawet wcześniejsze dzieła artysty. Spójrzmy na wideo „Shelter” z 2013 roku. Jesteśmy w podziemnym schronie, gdzie od czasów radzieckich ukraińscy uczniowie pobierają lekcje przysposobienia obronnego. Do kamery wypowiada się wiekowy nauczyciel. Prezentuje stare instruktarzowe plansze, modele granatów, amunicji i innych narzędzi zniszczenia. Widzimy, jak szkoli młodych ludzi w rozkładaniu i składaniu karabinu na czas.

Obrazy te odbieramy w kontekście toczącej się dziś na Ukrainie wojny i towarzyszącej jej militaryzacji obywatelskiej świadomości. Szybko jednak zdajemy sobie sprawę, że film został nakręcony przed wojną na wschodzie kraju, a cała militarno-paranoiczna wyobraźnia, jaką symbolizują bunkier, język nauczyciela i zgromadzone przez niego pomoce naukowe, pochodzi przecież z czasów radzieckich. Korzenie przemocy, jakiej dziś doświadcza Ukraina, mogą tkwić głębiej niż wynikałoby to z docierających do zachodniej publiczności telewizyjnych newsów.

Kontekst toczącej się na wschodzie Ukrainy wojny może jednak skłonić do jeszcze innej interpretacji obrazów z wideo „Shelter”. Może zmusić niektórych widzów do zrewidowania własnych pacyfistycznych, antimilitarystycznych założeń,

z jakimi zapewne podchodzą do pracy. Mając w pamięci zdecydowaną akcję ukraińskich służb, która uratowała w 2014 roku Charków od losu Doniecka, nie sposób nie zadać sobie pytania, czy pacyfizm zawsze jest postawą skuteczną? Nawet jeśli odpowiemy na nie przecząco, nadal trudno zgodzić się z nagromadzonymi w tytułowym schronie artefaktami militarystycznej wyobraźni.

Najnowsza historia rzutuje także na odbiór nawet tak pozornie odległej od polityki pracy Ridnyiego, jak „No Regrets” (2011/2016). Wideo przedstawia zapis filmowy z klubu nocnego, w którym młodzi ludzie przekuwają i podwieszają swoje ciała w poszukiwaniu ekstremalnych doświadczeń fizycznych. Zakrzywione haki przekuwają w okolicy kolan nogi młodego mężczyzny, który zwisa całym ciężarem swojego ciała, głową w dół, na ruchomej, huśtającej się w coraz szybszym tempie konstrukcji. Wideo konfrontuje nas z kilkoma takimi obrazami. Towarzyszy im odgłos zaciętej płyty z piosenką Edith Piaf „Non, je ne regrette rien”. Na ekranie wyświetla się angielskie tłumaczenie jej tekstu. Jego podmiot liryczny deklaruje, że nie żałuje niczego.

Jak dziś czytać takie złożenie obrazu, dźwięku i słowa? Jako mimowolnie makabryczną metaforę losu pokolenia, które poszukując ekstremalnych doświadczeń, znalazło je w końcu na wojnie? Takie odczytanie usprawiedliwia fakt, że pieśń Piaf stała się później nieoficjalnym hymnem francuskiej Legii Cudzoziemskiej. Może któryś z tych młodych ludzi, jakich widzimy w „No Regrets”, zasili później jeden z wielu walczących za Ukrainę ochotniczych batalionów?

Wideo to jest także deklaracją podmiotowości nieresentymentalnej – niezatrutej żalem za własną przeszłość i wybory, jakich się w niej dokonało. Bohaterowie wideo, patrząc na nagrania swoich poczynań, powiedzieliby zapewne: „tego chcieliśmy”. Powiedzenie „tego chciałem” – przez jednostkę czy taką wspólnotę jak naród – jest koniecznym warunkiem dojrzałości, gestem, od którego zaczyna się każde upodmiotowienie. Spierająca się sama ze sobą o własną przeszłość, tożsamość i ścieżki przyszłości Ukraina bardzo potrzebuje takiej dojrzałej, nieresentymentalnej podmiotowości. Bowiemy tylko wychodząc poza żal za przeszłość, można sobie z nią poradzić.

Wideo z klubu dla fetyszystów ekstremalnych cielesnych doznań wydaje się w kontekście dyskusji o narodowej tożsamości dość ekscentrycznym źródłem inspiracji, ale siła produkcji artystycznej opiera się właśnie na tym, że potrafi ona inspirować w równie nieoczywisty sposób.