

DOI: 10.11649/sfps.2018.019

Svitlana Romaniuk  
(Uniwersytet Warszawski)

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk  
(Uniwersytet Warszawski)

## **Środki obrazowania wydarzeń rewolucji godności na Ukrainie (na podstawie publikacji *Мистецький Барбакан: Трикутник 92: Антологія*)**

Publikacja *Мистецький Барбакан: Трикутник 92: Антологія* zawiera teksty znanych i początkujących pisarzy ukraińskich, białoruskich i rosyjskich, a także prace artystów-grafików, przedstawicieli *street artu*. W każdej części książki znajduje się duże zdjęcie autora z krótką informacją o tym, jak postrzegał wydarzenia na Majdanie, tekst autora (literacki lub inny tekst kultury), kolaż ze zdjęć uczestników rewolucji godności. W publikacji zamieszczone zostały prace osób, które były bezpośrednio zaangażowane w protesty i spotykały się na kijowskim Majdanie zawsze w tym samym miejscu – obok stacji metra Chreszczatyk. Namiot, w którym gromadzili się przedstawiciele środowiska artystów, pisarzy i naukowców<sup>1</sup>, na mapie służb specjalnych miał numer 92 i był oznaczony jako obiekt stanowiący zagrożenie

---

<sup>1</sup> Odbywały się w tym miejscu spotkania literackie, wykłady naukowe, improwizowane wystawy prac artystycznych i spotkania z artystami. W grudniu i styczniu 2013–2014 obok Lackiej Bramy funkcjonował „Wolny uniwersytet” z rozkładem zajęć, m.in. wykładami naukowców.

terrorystyczne (przypomnijmy, że władze kraju przeprowadzały w ostatnich dniach przed zakończeniem akcji protestu tzw. *operację antyterrorystyczną*). Nazwę Barbakan autorzy tłumaczą we wstępie, gdyż nie jest ona rozpowszechniona w języku ukraińskim, a częściej kojarzona np. z polskimi nazwami historycznymi (nie zawiera np. tej nazwy ani *Wielki słownik języka ukraińskiego*, ani *Słownik języka ukraińskiego*).

Wybrane prace przeanalizowane zostały za pomocą narzędzi poetyki literatury i mediów, a także metodologii badań językoznawczych. Sposób obrazowania rozumiemy jako „sposób przekazywania w dziele artystycznym myśli, uczuć lub fragmentów rzeczywistości za pomocą odpowiednich środków” (*Słownik języka polskiego*). Realizowany jest on za pomocą środków stylistycznych – epitetów, porównań, metafor, metonimii, pytań retorycznych, symboli i in. (innymi słowy – środków poetyckich) oraz środków językowych (synonimów, zdrobnień, zgrubień, frazeologii), ale także poprzez używanie wulgaryzmów, wykrzykników czy nietypowych konstrukcji składniowych, czyli takich środków wyrazu, które nie są zazwyczaj zaliczane do środków poetyckich. W trakcie analizy udało się stwierdzić, że te ostatnie spełniają nie mniej ważną funkcję, co przedstawimy na przykładach w dalszej części tekstu.

Artyści, których prace analizujemy, często wykorzystywali również powtórzenia, parafrazy, aluzje, cytaty, a także silnie oddziałującą na percepcję hiperbolizację. Wszystkie te środki miały na celu wpisanie powstałych w czasie rewolucji godności utworów w szerszy dyskurs kulturowy.

Do analizy wybrałyśmy tylko te przykłady, które zawierały dwa elementy: obraz i element werbalny, tj. plakaty, zdjęcia, obrazy. Już sama okładka stanowi dobry przykład, ponieważ jej struktura przypomina płyty, z których zbudowano „namiot” oznaczony numerem 92. Nieco zaskakujące jest oznaczenie 18+ na dole okładki, a wynika ono z tego, że zawarte w zbiorze teksty zawierają leksykę nienormatywną (przekleństwa, wulgaryzmy, obelgi).

Współczesne teksty społeczno-polityczne, bo do takich można zaliczyć te badane przez nas, wymagają wieloaspektowej analizy w celu odszyfrowania ich znaczeń – przede wszystkim tych ukrytych. To, że zostały one częściowo opisane i niejako wyjaśnione przez autora, nie czyni ich ani od razu zrozumiałymi dla odbiorcy, ani jednoznacznymi. Nie mogą być także analizowane wyłącznie pod względem artystycznym, bez brania pod uwagę treści językowych – tak samo jak ich zawartość werbalna nie będzie znacząca dla badacza bez uwzględnienia ich wartości artystycznej. Są to powody, które wpłynęły na decyzję, aby przedstawić naszą analizę dualnie – na dwóch płaszczyznach, równie uważnie traktując każdy element dzieła artystycznego.

Żeby móc w pełni zrozumieć intencje autora i nadawcy tekstu, musimy poniekąd przedstawić ramy interpretacyjne, które wykraczają poza zwykły opis sztuki współczesnej z jednej strony, sięgając przy tym do nowych pojęć z zakresu języka – z drugiej. Wymaga to znajomości nie tylko realiów ówczesnych, lecz także czynników historycznych, które miały na nie wpływ, w tym zawiłości językowych. Ponadto w tym przypadku niektórzy autorzy odwołują się w swoich pracach do symboli znanych i rozumiałych dla mieszkańców krajów demokracji ludowej (por. prace Maszy Żołotowej), ale niekoniecznie dla szerszej wspólnoty europejskiej, czy też wykorzystują postaci historyczne, których postawa w pewnym stopniu łączy się z przedstawianym okresem (prace Andrija Jermołenki), lub ukazują sytuacje typowe wyłącznie dla wybranego okresu (por. prace Pawła Żarki). Jedno jest pewne – *Antologia* nie jest wyłącznie ciekawym zbiorem, są w niej teksty, które wymagają od odbiorcy pracy intelektualnej w celu zrozumienia i umiejscowienia ich w szerokim kontekście nie tylko sztuki / kultury współczesnej, lecz także ogólnie – w dyskursie społeczno-politycznym.

Przedstawimy je w kolejności pojawiania się w wydaniu. W artykule zamieszczono jedynie niektóre ilustracje zawarte w *Antologii*.

## Pawło Żarko (Павло Жарко)

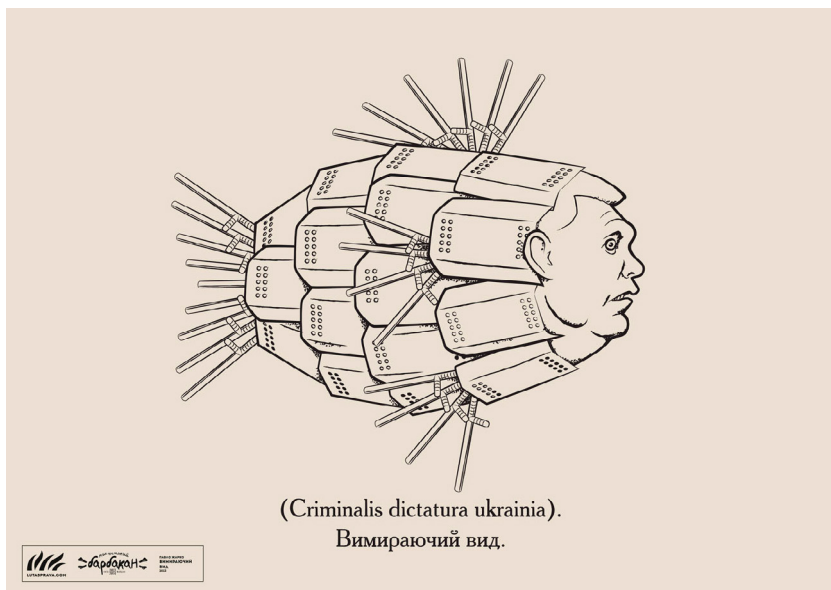
W pracach treść werbalna jest lakoniczna, a zarazem bardzo trafnie wykorzystana. Za przykład może posłużyć przedstawienie darwinowskiego procesu ewolucji, który zobrazowany został za pomocą rysunków przedstawiających „tituszkę” (opłaconych młodych chłopaków, którzy tworzyli tzw. Antymajdan, m.in. inicjowali bójki, zamieszanie pośród protestujących etc.<sup>2</sup>) uzupełniony jedynie napisem *Darvinism*.



<sup>2</sup> Szczegółowo o pojawieniu i funkcjonowaniu tego leksemu: Романюк & Новікова, 2015, ss. 237–238; Трач, 2015, ss. 18–19.

Przedstawianie zwalczających Majdan w ten sposób niesie za sobą silny ładunek oceniający – „tituszka” jako pewnego rodzaju ‘niedoczłowiek’, ktoś, kto dopiero jest w fazie rozwoju, nie osiągnął jednak pełni człowieczeństwa.

Kolejną analizowaną przez nas pracą jest *Остання йолка*. Stosowanie kilku języków jednocześnie – w tej samej wypowiedzi bądź w opisie pracy (tu np. angielskiego i rosyjskiego), w tym także surżyku<sup>3</sup> jest typowe dla przedstawionych w *Antologii prac*, por. *Criminalis dictatura ukraïnia (Вимираючий вид)*.



*Ты Малевич? Сюда иди!* (ros.); *Остання йолка* (surżyk). Ta ostatnia praca odwołuje się do początku wydarzeń w Kijowie, kiedy to służby porządkowe (a właściwie jednostka specjalna „Berku”) przegoniły młodzież z placu Niepodległości (Majdanu), zasłaniając się potrzebą przygotowań do Nowego Roku, m.in. ustawienia choinki. Był to krwawy początek rewolucji godności, co – jak pokazuje obraz *Żarki* – znalazło szerokie odbicie w różnego rodzaju tekstach. Wyraz *йолка* jest jednostką zaliczaną do surżyku, gdyż tak brzmi on po rosyjsku i tak został wprowadzony do obiegu przez ówczesnego prezydenta Wiktora Janukowycza. Wykorzystano zapis fonetyczny – po rosyjsku powinno być *ёлка* – który powtarzał się później w różnych tekstach (np. *Подавись ты своей ёлкой; Наша йолка – просто бімба* i in.).

<sup>3</sup> Mieszanka języków – rosyjskiego i ukraińskiego.

W pracy *Остання йолка* Paweł Żarko w sposób bardzo znaczący operuje kolorem. Jak pisała Ewa Szczęśna w *Poetyce mediów*: „Kolor może być po prostu wypełnieniem, neutralną informacją o przedmiocie czy szerzej wyglądzie, a może też – w określonym kontekście – aktywizować odbiór emocjonalny czy symboliczny. Kontekstem dla koloru jest znaczenie wyglądu (przedmiotu), który wypełnia. Czerwień może być neutralną informacją o barwie przedmiotu, a może mieć wartość symboliczną (...)” (Szczęśna, 2007, s. 61). W przypadku analizowanej „choinki” wszystkie kolory mają silne znaczenie symboliczne.

W centrum przedstawienia znajduje się przecięta kartka z czarnym, a więc odwołującym się do śmierci, nicości i gniewu, tłem. Jej wnętrze stanowi zarys twarzy ówczesnego prezydenta oskarżanego o użycie przemocy. Zarys ów wypełniony jest kolorem czerwonym, symbolizującym walkę, krew i śmierć. Owo przecięcie kartki swoim kształtem odwołuje się do stojącej w centrum Majdanu „choinki”. Nad całością przedstawienia dominuje więc kojarzona z nadzieją i nowym życiem zieleń. To kontrastowe zestawienie kolorów bardzo silnie oddziałuje na emocje, jednocześnie przyciągając wizualnie. Podobnie zastosowane tutaj, ale i w innych pracach, formy geometryczne. Dobrym przykładem jest (*Criminalis dictatura ukraine*). *Вимірюючий вид*, gdzie postać Janukowycza przybiera kształt stworzonej z bojowych tarczy i pałek ryby z twarzą prezydenta. Podobnie figury geometryczne stoją u podstaw kompozycji *Малевиц*, która ponadto jest jednym z przykładów niezwykle wprawnego posługiwania się przez artystę kontekstami kulturowymi.

## Ołeksandr Komjachow (Олександр Ком'яхов)

Najbardziej znana seria prac związanych z Majdanem autorstwa Ołeksandra Komjachowa to czarno-białe rysunki, w których artysta dąży do estetycznego minimalizmu przy zachowaniu maksymalnie bogatej treści. Za pomocą trafnych i lakonicznych haseł stara się przekazać specyfikę rewolucji godności. Przywołujące na myśl gatunek komisju prace opowiadają skróconą historię Majdanu, z jego strukturą, realiami, towarzyszącymi mu piosenkami i hasłami. Każdy rysunek przedstawia inną osobę, sprawującą na Majdanie konkretną funkcję<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Większość z nich tak została opisana przez Nadiję Tracz: „...колосальну самоорганізацію українців під час протесту, особливо в його кризові моменти, називали не інакше як *мурашник* – адже всі учасники докладали свою частку в спільну справу, приносили

Jej myśli poznajemy dzięki typowej dla gatunku chmurze. I tak np. stojące w obronie starszego mężczyzny ciotce Wali towarzyszą słowa: *Бийте краще мене...*, a uderzającej w garnek niczym w bęben Mawce – *Вам тут жити*.



необхідні речі та продукти (їжу, чай, одяг, медикаменти, каремати, шоломи, шини, захисні маски) і як волонтери виконували ту чи іншу роботу – готували канапки, рубали дрова, прибирали територію, подавали бруківку, кидали коктейлі молотова, палили шини, обстоювали під судами права політично репресованих майданівців, їздили з автомайданом, нагадаючи можновладцям про владу народу, відвідували поранених у лікарнях, безпосередньо на майдані робили хірургічні операції, щоб врятувати життя поранених, сортували ліки, забезпечували транспорт, коли не працювало метро, готували куліш, надавали психологічну допомогу, розносили чай у термосах, читали лекції у Відкритому університеті майдану, стрімили події для телеканалів, грали на піаніно, декламували вірші, радили, які книги почитати в Бібліотеці майдану, намагалися переконати беркутівців і бійців внутрішніх справ, перекладали для західних журналістів, фотографували, розмальовували каски та щити, охороняли барикади, молилися, рятували поранених від куль снайперів” (Трач, 2015, s. 29).

Artysta przywołuje zarówno postaci historyczne, np. bohaterów powstań kozackich – Zalizniaka, Palija czy Nalewajkę, jak i zaczerpnięte często z ludowej mitologii i literatury – Mawkę i Kamieniara.



Rysunki i ich tytuły zostały dopełnione krótkimi dookreśleniami, które wprowadzają odbiorcę w ówczesną sytuację społeczno-polityczną, np. *Залізник: Мочим коні!*, *Сестричка: Потерпійть трошки...*, *Палій: Лови!*, oraz rozbudowany opis, przypominający krótką anotację, jak chociażby *Реконструктор стоїть і вичікує біля колони стадіону «Динамо»*. Цієї зими він дочекався нагоди випробувати свої обладунки в бою (opis do *Залізника*) czy *З усього Києва, попри перешкоди ДАІ, люди звозили шини, щоб підтримувати захисну стіну вогня*. Чорний дим було видно за багато кілометрів від центру міста. Весь час вітер був на стороні протестантів, відносячи дим і кіптяву у бік кордонів міліції (opis do *Котупокрызска*). W swoich rysunkach Komjachow odwołuje się do różnego rodzaju (nie tylko słownych) porównań tworzących schematy myślowe i wyobrażenia o świecie, aby uświadomić odbiorcy ich względność i nieustającą potrzebę weryfikacji.

## Andrij Jermolenko (Андрій Єрмоленко)

Andrij Jermolenko tworzy swoje prace, łącząc sugestywne obrazy z rozbudowanymi opisami. Chętnie sięga po mocne hasła nawołujące do wartości patriotycznych – czczenia bohaterów, powstania itp. Artysta odwołuje się zarówno do tradycyjnych tekstów ukraińskich (np. wierszy Tarasa Szewczenki czy piosenek ludowych), jak i do kultury masowej. Najbardziej chyba kontrowersyjne jego prace przedstawiają ukraińskiego wieszacza jako Elvisa Presleya, Buddę i Supermana i in.



Jermolenko w sposób perfekcyjny gra odwołaniami kulturowymi, podporządkowując je własnej idei. I tak np. wykorzystuje wersy poezji Tarasa Szewczenki w celu wzmocnienia własnego przekazu. W innym cyklu z kolei przywołuje postać Nestora Machny, której przedstawienia wzmacnia tekstami o silnym ładunku emocjonalnym: *Wolność albo śmierć*.



## Witia Kraweć (Вітя Кравець)

Cykl grafik stworzonych jest na bazie form geometrycznych, jak np. *Ватник-квадратник*, przedstawiająca postać przypominającą żołnierza radzieckiego bez twarzy z kwadratową głową, otoczonego ramką z czaszek, ale i *Кобздон*, *Космонавт*, *Развратник* i in.



Wszystkie grafiki odwołują się do nowego pojęcia, wyrazu slangowego *watnyk*, oznaczającego osobę obojętną, nieznającą i niekojarzącą faktów współczesnych i historycznych; neologizm powstał na podstawie memu przedstawiającego osobę w wacianej kurtce – symbolu czasów radzieckich, takie kurtki nosili m.in. żołnierze Armii Czerwonej. Odtworzona struktura tego materiału pojawia się na opisanych obrazach. Oprócz tego w pracach są też znane odniesienia do ekspansywnej kultury radzieckiej: żołnierz radziecki w uszance z gwiazdą, człowiek w kosmosie, rosyjska kobieta-piękność, postać z bajki – Czeburaszka; czy też portret artysty i polityka Iosifa Kobzona z błędnym prześmiewczym zapisem nazwiska (por. *Кобзон-*

-Кобздон), znanego ze wsparcia władzy rosyjskiej i separatystycznej na Krymie i Donbasie.

Tylko część prac zawiera składnik werbalny: niektóre podpisane są po rosyjsku, pozostałe – po ukraińsku. Na kilku z nich są obrazy obsceniczne, niekiedy używany jest również wulgarny język, mający na celu obrażenie, poniżenie (por. *У Росії між ногами п'яна куриця з рогами*). Taki akt obrazu jest nie tylko zrozumiały bez szerszego kontekstu (Kamińska-Szmaj, 2007, s. 61), lecz także pożądaný, jak np. ten stosowany w reklamie – ułatwiający wchłanianie treści i „osłabiający krytycyzm wobec przekazu” (Spsychalska, 2012, s. 245). Autor sięga po rym i stosuje go jako element czastuszki<sup>5</sup> – przynajmniej cytowany wyżej i kolejny przykład mogą potwierdzić tę tezę: *Верховная ватниця – русская красавица* (ros.). Nietypowe jest wykorzystanie liter na przedstawionych grafikach – trafiają się wtrącenia alfabetu łacińskiego (por. grafikę *Вкусна картонна колбаса* (surżyk)).

Artysta chętnie sięga także do karykatury. W przedstawieniu ówczesnej sytuacji używał środków hiperbolizacji, które miały wzmocnić walory perswazyjne dzieła, w sposób typowy dla przekazów wizualnych, gdzie „wyolbrzymienie jest zwykle obecne w sposób dosłowny – uzyskiwane na drodze zakłócenia proporcji między elementami obrazu, z których jedne ulegają uwydatnieniu, inne zaś wyraźnej redukcji, sprzeciwiając się tym samym zasadzie prawdopodobieństwa domagającej się odpowiedniości między elementami przedstawienia i przedmiotami rzeczywistymi, które reprezentują” (Szczęsna, 2007, s. 116). Dobrym przykładem są prace z cyklu *Рідкісні види*.

## Ołeksa Mann (Олекса Манн / Olexa Mann)

Znany artysta przedstawił w *Antologii...* serie obrazów powszechnie kojarzonych z rewolucją godności, mimo że powstały jeszcze w 2012 roku.

Strona językowa tych prac jest również ciekawa jak ich skomplikowana warstwa wizualna. W najbardziej znanym obrazie typowe jest mieszanie w nazwie języków – ukraińskiego i angielskiego: KONDUKTOR РЕВОЛЮЦІЇ.

---

<sup>5</sup> Prześmiewcze piosenki, nieskomplikowane tematycznie i kompozycyjnie, często zawierające wulgaryzmy. Czastuszki mają tę samą melodię, zaś teksty są zmieniane w zależności od wykonawcy i sytuacji, zatem jedna piosenka może mieć niezliczoną ilość przeróbek.



Dwa napisy po lewej i prawej stronie klauna to imperatywy odwołujące się do działań rewolucyjnych: *Бий лівих, поки не поправіють!*, *Бий правих, поки не полівиють!* Formy odczasownikowe *поправіють* / *полівиють* są formami uproszczonymi semantycznie, gdyż chodzi o zmianę poglądów, i tak miały brzmieć po ukraińsku. Klaun, który od wieków w kulturze symbolizuje głupca, nicponia, człowieka nic niewartego, szaleńca swoim zachowaniem ośmieszającego siebie i swoje otoczenie, mający odwracać układy społeczne, wywracać je do góry nogami, już w trakcie powstawania pracy miał ośmieszyć obowiązujący porządek społeczny, w czasie rewolucji godności nabrał zaś wyjątkowego znaczenia.

Mieszanie języków, tym razem ukraińskiego i rosyjskiego, obserwujemy na kolejnym obrazie: *Смерті більше немає, але смерть бодім!* Z kolei następną pracą, będącą przykładem komiksu, zawiera kilka opisów, różnorodnych co do struktury i treści: są to dymki z tekstem wypowiedianym przez bohaterów – wulgarnym i obraźliwym – a także ogólne określenie przedstawionej sytuacji, która zarazem jest tytułem tego dzieła (*Пацани з Прилук х...ат модний лук!*). Używane wyrazy zdecydowanie przyciągną uwagę odbiorcy: należą do tzw. leksyki nienormatywnej, m.in. żargonu (*Пацани, нідар*), są też zapożyczenia zapisane fonetycznie (*лук* – z języka angielskiego *look*), ponadto tekst rymuje się: *Прилук – лук*.

Wykorzystany przez autora zabieg wydaje się kontrowersyjny, jednak służy przedstawieniu sytuacji realistycznej, pokazując poziom sprawności językowej pewnych grup społecznych (język przepelniony surżykiem i niewybrednym słownictwem), a ujawnienie tego w dziele artystycznym może nie tylko prowokować, lecz także skłonić do głębszej refleksji. Do tego też zachęca obraz o nazwie *Мент в адідасовій шкypi*, będący parafrazą *Rycerza w tygrysiej skórze* Szoty Rustawelego. Wyraz żargonowy *Мент* ‘policjant’ w połączeniu z warstwą wizualną (ukazującą funkcjonariusza w typowym dresie firmy Adidas) odzwierciedla jego odbiór w społeczeństwie. Na dole pojawił się napis *Me / Ment / O / Mori* (łac. ‘pamiętaj o śmierci’), który został tak podzielony, aby morfem *Ment* funkcjonował osobno, a w całości dotyczył właśnie osoby policjanta. Trzeba stwierdzić – niezwykle przemyślany zabieg językowy.

Dla analizowanej serii prac Manna charakterystyczne są wielość postaci, chaos, wielowątkowość i wielogłosowość. Niezwykle mocna jest wymowa pracy *Нічна варта...*



Czyniąc z niej aluzję do obrazu *Straż nocna* Rembrandta, artysta wchodzi w dialog z klasycznym dziełem, wykorzystując to nawiązanie do własnej koncepcji. Jej odbiór uwarunkowany jest jednak znajomością źródła nawiązania. Elementem łączącym jest tutaj sam tytuł. Gdyby go pominąć, odbiorcy trudno byłoby skojarzyć ze sobą te dwie prace. W warstwie tytułowej znajdujemy zresztą jeszcze jedno odwołanie od obrazu Rembrandta – mianowicie podwójność tytułu. W przypadku dzieła holenderskiego mistrza jest to *Straż nocna* albo *Wymarsz*

strzelców. Podobny zabieg zastosował Mann w pracy *Нічна варта* albo *Наряд ППС, збираючий літнього вечора данину в районі південної Борщагівки*, chcąc jakby podkreślić wieloznaczność swojej pracy. Tyle że Rembrandtowski arkebuzerzy, czyli strzegący prawa i porządku mieszczanie zamienieni zostali na zwykłych wyłudających haracz przestępców. Zmieniona została także cała poetyka obrazowania – z Rembrandtowskiego portretu zbiorowego kompanii pod dowództwem Fransa Banninga Cocqa i Willema van Ruytenburgha na karykaturalne prześmiewcze przedstawienie mafijnych złodziei.

## Mr. BrownGreen

Prace Mr. BrownGreena (podpisywane też М-р Браунгрін) przypominają swoją strukturą kolaż. Powstawały przez łączenie ze sobą kolejnych warstw, w tym przypadku wprowadzie malarskich – ale w sposób sugerujący ich warstwowość, czasami nieprzystawalność, często budzący zdziwienie.

Przedstawiciel *street artu* nie sięga po bogactwo języka, robi to zazwyczaj bardzo oszczędnie, ale czasem dosadnie i z dużym poczuciem humoru. W części obrazów wykorzystał grę słów: skrót od imienia *Микола-Кола*, który brzmi jak skrócona nazwa napoju, a zapisana cyrylicą ma taki sam wzór graficzny; drugi obraz przedstawiający ówczesnego prezydenta zawiera także zdrobnienie od imienia – *Вітюлька* oraz część imienia *тюлька*, która oznacza rybę z gatunku śledzi o specyficznym zapachu – tanie jedzenie z czasów radzieckich, jeden z nielicznych ogólnodostępnych produktów spożywczych.



Następne obrazy nie zawierają elementów językowych, cechują je wyłącznie wyjątkowe nazwy: *Азіров* – z błędnym zapisem zgodnym ze sposobem wypowiedziania się ówczesnego premiera Mykoły Azarowa, *Мертвий Яник* – z obraźliwym skrótem nazwiska prezydenta, *Хуйло* – wulgaryzm powstały na określenie prezydenta Putina, *Беркутович* – od połączenia dwóch nazw *Беркут+Янукович*. Dwa ostatnie przykłady możemy potraktować jako inwektywy, które kształtują jednoznacznie negatywny i odpychający obraz osoby-polityka (por. Форманова, 2012, s. 167).

Przedstawiony w dalszej części *Antologii* autor Iwan Semesiuk, opisując sztukę okresu rewolucji godności i odnosząc się do powstałego wtedy projektu *Жлоб-Арт*, podkreśla, że artyści wykorzystywali tzw. język wojny, ponieważ nie bali się kogokolwiek obrazić. Tłumaczy on takie zachowania językowe potrzebą reakcji na wydarzenia, nazywając je „гостросоціальний передвоєнний художній проект”<sup>6</sup>.

Ten i inne projekty artystycznie nie tyle informowały, ile odwoływały się do emocji, spełniając zadanie, jakie niesie sztuka, w tym sztuka ukierunkowana społecznie czy nawet politycznie. Zdaniem Moniki Nowickiej „zmiana celu komunikatu z informacyjnego na impresyjny wymaga bardziej ostrego języka, który uwydatnia dychotomiczny, czarno-biały podział politycznego świata na tych, którzy są z «nami» oraz tych, którzy są przeciwko «nam». Język jest narzędziem pozwalającym opisać ów dwuwymiarowy świat oraz nazwać wrogów tak, aby sprawiali wrażenie realnego zagrożenia” (Nowicka, 2013, s. 125). Zadanie to zostało wykonane z nadwyżką nie tylko przez tego autora. Również inne analizowane prace (por. Ołeksy Mann, Witia Kraweć) pokazują rezultaty jego realizacji.

## Iwan Semesiuk (Іван Семесюк)

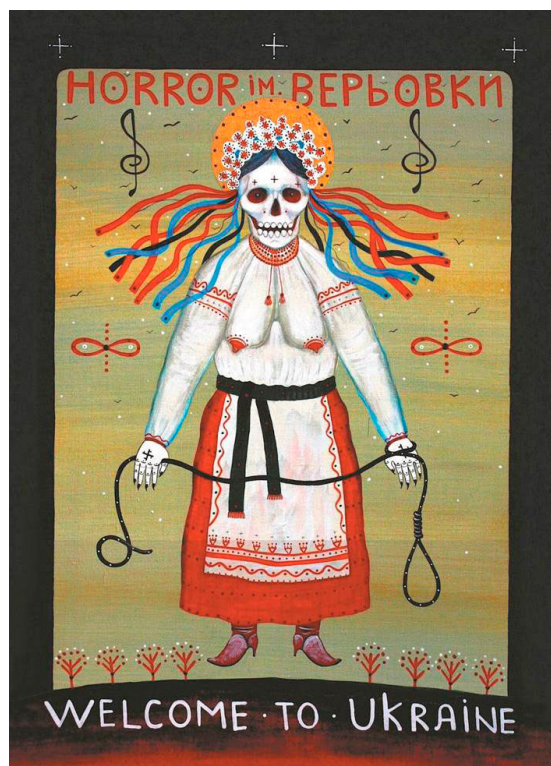
Prace tego autora powstawały w latach 2009–2013. Te z okresu rewolucji odwołują się do postaci znanych, jak np. Szewczenko. Cytat *Борпитеся – побопете* wykorzystano w połączeniu z nazwą Bad Terry i Hooligan. Przedstawienie ukraińskiego wieszacza jest chyba najsilniejsze w swojej wymowie. Autor zasto-

---

<sup>6</sup> „Справді, в якомусь сенсі «Жлоб-арт» використовував мову війни, бо абсолютно не боявся когось образити. Я назвав би нашу методу виписуванням художніх пі..дюлей, а це і є натуральна мова війни в цивільній ситуації. Вона проста, виразна, вкрай інформативна й досяжна розумінню широких мас. Саме тому ніхто з нас не ганявся за неймовірною художньою якістю творів, більше приділяючи увагу миттєвому реагуванню на запит. Це був гостросоціальний передвоєнний художній проект, хоча тоді ми про це ще не знали, звичайно. До того матом справді краще доходить, значно краще” (Трегуб, 2017).

sował w nim bowiem przeciwieństwa: nie tylko zdjął duchowego przywódcę narodu ukraińskiego z piedestału i przedstawił go jako obywatela niepokornego, lecz także nazwał go chuliganem. Zabieg ten miał w pierwszej chwili wywołać szok, żeby w następnym kroku z całą mocą uświadomić odbiorcy niepokorną i wręcz buntowniczą postawę poety wobec niesprawiedliwej władzy, która nie liczy się z interesami swoich obywateli.

Z kolei niezwykłą grę słów przedstawiono na obrazie *Horror imeni Ver'ovki* (nazwa podana pod obrazem brzmi: *Хоррор імені Вер'овки*), gdzie *Хор* (*chór*) został wydłużony i zamieniony w *horror*. Postać przedstawiająca Ukrainę w ręku trzyma sznurek – po ros. *верёвка*, tak jak i nazwisko organizatora i kierownika – Hryhorija Weriowki. W tym przypadku gra słów jest niezwykle okrutna, pomimo że nie może w sposób oczywisty dotyczyć bezpośrednio znanego zespołu, i tak jest semantycznie obciążająca.



Wrażenie potęguje zestawienie kobiety z głową w formie trupiej czaszki w otoczeniu kwiatów, wstążek i nut – a więc przedstawienie marności i śmierci dominującej nad zabawą, radością (często pustą).

Sam artysta tak podsumowuje udział – swój i innych – w powstawaniu sztuki Majdanu:

На початковому етапі революції зусиллями дуже багатьох художників, саме художників-хуліганів, як у прямому, так і в переносному сенсі, створювався мистецький контекст Майдану, що надало йому окрім соціальної ще й серйозної культурної потуги. Саме це робило його внутрішньо глибшим, осмисленішим, менш політичним і більш цивілізаційним, а також значно історичнішим. Звичайно, зрештою настала мить, коли на Майдані вже було не до мистецтва, але роль цих людей у революційному процесі визначна. Майдан справді став перформансом усіх часів і народів, естетичним явищем на рівні видатних шедеврів людства. Мистецтвом на межі театру й війни, що дуже добре зафіксоване завдяки сучасним технологіям (Трегуб, 2017).

## Ihor Tychołaz (Ігор Тихолаз)

Ihor Tychołaz jest nie tylko wywodzącym się z Wołynia artystą, lecz także zaangażowanym dziennikarzem. Jego motto życiowe, które przekazuje spotkanym ludziom, brzmi: „Будьте соціально активними” oraz „Не думайте, що хтось зробить щось за вас, оскільки все в ваших силах”. Ten przekaz determinuje także formę i tematy jego prac.

Trzy zamieszczone w *Antologii* grafiki są połączone tematem krzyku, droga z nich może być bezpośrednio kojarzona z obrazem Edvarda Muncha. Składniki werbalne uzupełniają przekaz czarno-białych obrazów, wzmacniając dramatyzm przekazu:

*Він кричить Його не чують Кляп до рота І гвалтують*

*Я вже не крик Я просто стогін*

*Нема на світі більшого страждання Коли слова твої як звук Коли твоє мовчання не мовчання А крик німий що і без крих летить Немає болю іншого ніж розуміння Спотвореної форми танця душ Що демонічним рухом і корінням Корчує его під святковий туш.*

W pracach Tychołaza dominuje ciemność i śmierć, bezsilność i beznadzieja. Biel, a więc symbol duchowości, pokoju i odrodzenia, zderza się w nich z czernią, symbolizującą zło, grzech i wyrzeczenie. To jakby przestrzeń walki dobra ze złem. Pierwsze dwie kompozycje autor buduje za pomocą figur przypominających trumny i krzyż. Obie stanowią symbole śmierci, z tym że



ta druga powinna dawać nadzieję na odrodzenie i nowy początek. Figury te zostały przez Tychołaza wkomponowane jako części „krzyczących” twarzy, których całość mogłaby przypominać plan cementarza. Czy więc krzyczy sama śmierć – w kulturze europejskiej symbolizująca tajemnicę Natury i przejście do innej rzeczywistości?

Osią ostatniej kompozycji jest wspomniany już wiersz, którego poszczególne strofy rozdzielone są jakby kolczastym drutem, nawiązującym do obozu, więzienia, cierpienia, a ostatecznie i śmierci.

Tychołaz tworzył jakby ze środka rewolucji, sam doświadczył jej trudności i traum, m.in. bronił pierwszej linii „frontu” i barykady na Hruszewskiego, jednak w najgorsze dni ze względów zdrowotnych na Majdanie nie stał. Artysta przyznaje: „Мені важко про це говорити, бо я мав там бути, але там не був... Це почуття провини, що мене там не було, не проходить і досі. Мій Майдан ще триває. Не знаю, коли він закінчиться...” („Усю ніч молився... і людей закликав, – лучанин Ігор Тихолаз про Майдан”, 2016).

Śledząc dalsze prace artystów, których dzieła przeanalizowaliśmy, trzeba stwierdzić, że dla dużej części z nich rewolucja godności – w bardzo różnych formach – wciąż trwa.

Charakterystyczne dla większości form artystycznych czasu rewolucji godności jest stosowanie różnego rodzaju powtórzeń. Z jednej strony uzasadniają je względy estetyczne, z drugiej – funkcja perswazyjna, ogromna, uzasadniana względami społecznymi i politycznymi potrzeba dotarcia do jak najszerszego grona odbiorców i wpłynięcia na nich w taki sposób, by nie pozostali obojętni wobec przekazu dzieła. Miałyśmy więc do czynienia z powtarzaniem cytatów (np. z Szewczenki) i parafraz, które wpisywały powstałe w czasie Majdanu utwory w szerszy dyskurs kulturowy. Duża ich część ma charakter intertekstualny. W wielu przypadkach powtarzano też całe dzieła – np. w formie graffiti czy plakatów – kiedy indziej parafrazowano je w przekazach medialnych.

Językowe obrazowanie analizowanych dzieł artystycznych miało na celu uwytklenie zawartego w obrazie przekazu, poszerzając w ten sposób jego zakres społeczno-polityczny. Struktura treści werbalnych często zawiera dodatkowe znaczenia, które silnie determinują ów przekaz, pogłębiają siłę perswazji, wpływu na odbiorcę. Częstym zjawiskiem przy tym jest używanie języka wrogości, np. poprzez dyskredytację (wykorzystanie leksemów *faszyści*, *martwy Janyk*, *ment*, sięganie po żargon i wulgaryzmy), a z drugiej strony – jaskrawa poetyzacja przekazu: wykorzystanie cytatów z wierszy, piosenek, rytmizacja tekstu, stosowanie zdrobnień (*Witiulka*,

*Kola*). Pierwszy zabieg, tj. brutalność językowa, może nie tylko stanowić odpowiedź mową wrogości na wszechobecną wtedy wrogość, lecz także służyć zwiększeniu wpływu na społeczeństwo poprzez wywołanie u odbiorcy silnych emocji.

## Bibliografia

- Jakubowska-Krawczyk, K. (2015). Поезія Тараса Шевченка та українська культура періоду Майдану. W: K. Jakubowska-Krawczyk, P. Olechowska, & M. Zambrzycka (Red.), *Сучасні дослідження української культури* (ss. 185–196). Warszawa: Katedra Ukrainistyki UW.
- Kamińska-Szmaj, I. (2007). *Agresja językowa w życiu publicznym 1918–2000*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Nowicka, M. (2013). Dyskurs o dyskursie, czyli o mowie wrogości... mową wrogości. W: X. Bukowska & B. Markowska (Red.), *To oni są wszystkiemu winni...: Język wrogości w polskim dyskursie publicznym* (ss. 112–128). Warszawa: TRIO.
- Obrazowanie. (b.d.). W: *Słownik języka polskiego*. Pobrano 19 marca 2017, z <http://sjp.pwn.pl/szukaj/obrazowanie.html>
- Spychalska, M. (2012). O podatności tekstu na zapamiętanie na przykładzie sloganów. W: J. Wasilewski & A. Nita (Red.), *Instrukcja obsługi tekstów: Metody retoryki* (ss. 237–250). Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Szczęsna, E. (2007). *Poetyka mediów: Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Tomasiewicz, J. (b.d.). Ukraiński ruch narodowy: Między faszyzmem a nacjonalizmem. Pobrano 14 marca 2017, z [http://zakorzenie.org.pl/ns\\_lip/09.htm](http://zakorzenie.org.pl/ns_lip/09.htm)
- Романюк, С., & Новікова, О. (2015). Нові лексеми в українському медіа-дискурсі та проблема їхньої інтерпретації польськими та німецькими ЗМІ. W: *Dekonstruktion und Konstruktion zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft: Festschrift für Ulrich Schweier zum 60. Geburtstag* (ss. 237–238). Leipzig: Biblion Media. (Wiener Slawistischer Almanach, Sond. 86).
- Трач, Н. (2015). Майдан. Небесна сотня. Кіборги. Війна. W: Н. Трач, „Разом – сила”: *Риторика українського противу* (ss. 18–19). Київ: „Кліо”.
- Трегуб, Г. (2017). Іван Семесюк: „Хуліганити можна й потрібно осмислено, з орднунгом та чіткою стратегією”. *Український тиждень*, 2017(5). Pobrano 3 marca 2018, z <http://tyzhden.ua/Culture/184498>
- Усю ніч молився... і людей закликав, – лучанин Ігор Тихолаз про Майдан. (2016, luty 19). Pobrano 3 marca 2018, z <http://www.volynpost.com/news/65096-usyu-nich-molyvsia-i-lyudej-zaklykav--luchanyn-igor-tyholaz-pro-majdan>
- Форманова, С. (2012). *Інвективи в українській мові*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.

## Źródło

*Мистецький Барбакан: Трикутник 92: Антологія.* (2015). Київ: Люта справа.

## Bibliography (Transliteration)

- Formanova, S. (2012). *Invекtyvy v ukrains'kii movi*. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho.
- Jakubowska-Krawczyk, K. (2015). Poeziia Tarasa Shevchenka ta ukrains'ka kul'tura periodu Maidanu. In K. Jakubowska-Krawczyk, P. Olechowska, & M. Zambrzycka (Eds.), *Suchasni doslidzhennia ukrains'koi kul'tury* (pp. 185–196). Warszawa: Katedra Ukrainistyki UW.
- Kamińska-Szmaj, I. (2007). *Agresja językowa w życiu publicznym 1918–2000*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Nowicka, M. (2013). Dyskurs o dyskursie, czyli o mowie wrogości... mową wrogości. In X. Bukowska & B. Markowska (Eds.), *To oni są wszystkim winni...: Język wrogości w polskim dyskursie publicznym* (pp. 112–128). Warszawa: TRIO.
- Obrazowanie. (n.d.). In *Słownik języka polskiego*. Retrieved March 19, 2017, from <http://sjp.pwn.pl/szukaj/obrazowanie.html>
- Romaniuk, S., & Novikova, O. (2015). Novi leksemy v ukrains'komu media-dyskursi ta problema ikhn'oï interpretatsii pol's'kymy ta nimets'kymy ZMI. In *Dekonstruktion und Konstruktion zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft: Festschrift für Ulrich Schweier zum 60. Geburtstag* (pp. 237–238). Leipzig: Biblion Media. (Wiener Slawistischer Almanach, Sond. 86).
- Spychalska, M. (2012). O podatności tekstu na zapamiętanie na przykładzie sloganów. In J. Wasilewski & A. Nita (Eds.), *Instrukcja obsługi tekstów: Metody retoryki* (pp. 237–250). Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Szczęsna, E. (2007). *Poetyka mediów: Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Tomasiewicz, J. (n.d.). Ukraiński ruch narodowy: Między faszyzmem a nacjonalizmem. Retrieved March 14, 2017, from [http://zakorzenie.org.pl/ns\\_lip/09.htm](http://zakorzenie.org.pl/ns_lip/09.htm)
- Trach, N. (2015). Maidan. Nebesna sotnia. Kiborhy. Viina. In N. Trach, "Razom – syła": *Rytoryka ukrains'koho sprotyvu* (pp. 18–19). Kyiv: "Klio".
- Trehub, H. (2017). Ivan Semesiuk: "Khulihanyty mozna i potribno osmysleno, z ordnunhom ta chitkoiu stratehiieiu". *Ukrains'kyi tyzhden'*, 2017(5). Retrieved March 3, 2018, from <http://tyzhden.ua/Culture/184498>
- Usiu nich molyvsia... i lyudej zaklykav, – luchanyn Ihor Tykholaz pro Maidan. (2016, February 19). Retrieved March 3, 2018, from <http://www.volynpost.com/news/65096-usyu-nich-molyvsia-i-lyudej-zaklykav--luchanyn-igor-tyholaz-pro-majdan>

## Source

*Mystets'kyi Barbakan: Trykutnyk 92: Antolohiia.* (2015). Kyiv: Liuta sprava.

# **Imaging the events of the Ukrainian Revolution of Dignity (based on the anthology *Mystets'kyi Barbakan: Trykutnyk 92: Antolohiia*)**

## Summary

The source of the analysed material is the anthology *Mystets'kyi Barbakan*, only 300 copies of which have been printed. It is a collection of works of literature, journalism, and art from the period of the Ukrainian Revolution of Dignity (the so-called Maidan) of 2013–2014. We focus on the works of art containing both words and images and we combine approaches from language and cultural studies: the imaging devices used in these selected works have been analyzed using the tools of poetics of literature and media, as well as linguistic methodology.

# **Środki obrazowania wydarzeń rewolucji godności na Ukrainie (na podstawie publikacji *Мистецький Барбакан: Трикутник 92: Антологія*)**

## Streszczenie

Źródłem materiału do badania jest antologia *Mysteckij Barbakan*, która ukazała się nakładem zaledwie 300 egz. Jest zbiorem tekstów literackich i publicystycznych, a także dzieł artystycznych z okresu rewolucji godności (tzw. Majdanu) na Ukrainie w latach 2013–2014. Analiza wybranych utworów

artystycznych zawierających dwa składniki – słowo i obraz – została dokonana w oparciu o podejście lingwistyczno-kulturoznawcze: sposób obrazowania w wybranych pracach przeanalizowany został za pomocą narzędzi poetyki literatury i mediów, a także metodologii badań językoznawczych.

**Keywords:** Ukraine; Revolution of Dignity; the art of Maidan; imaging devices; text of culture; poetics of literature; stylistic devices

**Słowa kluczowe:** Ukraina; rewolucja godności; sztuka Majdanu; środki obrazowania; tekst kultury; poetyka literatury; środki stylistyczne

---

(1) Svitlana Romaniuk, Department of Ukrainian Studies, Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw  
Correspondence: s.romaniuk@uw.edu.pl

(2) Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Department of Ukrainian Studies, Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw  
Correspondence: k.jakubowska@uw.edu.pl

Authors' contribution: Research concept – SR and KJK; material selecton – SR and KJK; material analysis – SR and KJK; drafting the manuscript – SR and KJK.

This article was financed from own resources.

Competing interests: Both authors declare that they have no competing interests.