

Ołena Berehowa

Instytut Kulturoznawstwa Narodowej Akademii Sztuk Ukrainy w Kijowie, Ukraina

UKRAIŃSCY MUZYCY Z GALICJI I RADZIECKA POLITYKA KULTURALNA: DEKONSTRUKCJA METOD ARTOCYDU UKRAINY

Pełna skala rosyjskiej inwazji na Ukrainę wywołała aktywne refleksje na temat tożsamości ukraińskiej, odcięcia się od kultury rosyjskiej i dawnych narracji radzieckich oraz powrotu na Ukrainę nazwisk represjonowanych ukraińskich artystów i działaczy kultury. W niniejszym opracowaniu zdekonstruowano metody niszczenia ukraińskiej sztuki przez totalitarny system radziecki i wprowadzono do obiegu naukowego nowy termin – *artocyd Ukrainy*. Na konkretnych przykładach wykazano, że radziecka polityka kulturalna wobec Ukrainy opierała się na metodach kategorycznego odrzucenia i brutalnego tłumienia ukraińskiej kultury i sztuki, a arsenał metod postępowania z artystami, którzy nie byli akceptowani przez totalitarny reżim, był zróżnicowany i pomysłowy. Oczyszczenie historii sztuki z mitologii propagandy radzieckiej i dekonstrukcja metod artocydu w Ukrainie w XX wieku są ważnym elementem dekolonizacji i derusyfikacji Ukrainy, przywrócenia prawdy historycznej i ustanowienia ukraińskiej tożsamości kulturowej.

Słowa kluczowe: muzyka ukraińska XX wieku, tożsamość kulturowa Ukrainy, polityka kulturalna ZSRR, totalitaryzm radziecki, dekolonizacja

Współczesny świat szybko się zmienia, ale niestety zmiany te nie zawsze są pozytywne. Na przykład konsekwencją konfliktu zbrojnego w europejskiej części świata, sprowokowanego przez społeczność rosyjską, jest zniszczenie narodowych artefaktów na wschodnich terytoriach Ukrainy – muzeów, galerii sztuki, kościołów, zabytków historycznych i architektonicznych. W związku z tym zwracamy się do historycznego doświadczenia interakcji z kulturą rosyjską przez narody europejskie, w szczególności te, które mieszały w Galicji. Jak pokazuje historyczne doświadczenie i praktyka budowania państwa, kultura i sztuka są jednym z podstawowych elementów wzmocnienia scentralizowanego zarządzania. Rosyjski reżim carski zawsze przywiązywał wielką wagę do ideologii, a doświadczenie w pacyfikowaniu społeczeństwa poprzez represje ideologiczne było doskonałe przez wiele stuleci. Przypomnijmy sobie ucisk kultury polskiej w carskiej Rosji (prześladowanie Adama Mickiewicza jest tego jaskrawym przykładem), nie wspominając o patologicznej nienawiści i pogardzie dla języka i kultury ukraińskiej. Przez cały XX wiek władze sowieckie, kierując się tym doświadczeniem, próbowały wymazać z powierzchni ziemi

wszystko, co ukraińskie. A teraz, w XXI wieku, doktryna wojskowa Putina od samego początku deklaruje „wynarodowienie” Ukrainy. Atak na ukraińską kulturę ma zatem na celu narzucenie przestarzałych wartości kulturowych społeczeństwa totalitarnego.

W ostatnich dziesięcioleciach na całym świecie szeroko rozwinęła się dziedzina studiów postkolonialnych, która w szczególności dotyczy wpływu sowieckiej okupacji na rozwój społeczeństw i kultur uciskanych narodów. Na przykład William Risch bada rolę zachodniej granicy Związku Radzieckiego, zaanektowanej podczas II wojny światowej, w ewolucji polityki sowieckiego imperium. Używając republik bałtyckich i zachodniej Ukrainy jako przykładów, argumentuje on, że sowietyzacja miała głęboki wpływ na te pogranicza, integrując je z większym państwem radzieckim. Jednak wojny partyzanckie i polityka sowiecka pośrednio doprowadziły do tego, że regiony te były postrzegane jako bardziej zachodnie i nacjonalistyczne niż inne części Związku Radzieckiego. Republiki bałtyckie i zachodnia Ukraina różniły się pod względem interakcji z zachodnim światem kapitalistycznym. Różne doświadczenia II wojny światowej i późnego stalinizmu oraz kontakty z Zachodem ostatecznie doprowadziły do tego, że region ten stał się radziecki, ale różnił się od reszty Związku Radzieckiego. William argumentuje, że chociaż sowiecki Zachód był daleki od homogeniczności, postrzegane różnice między nim a resztą Związku Radzieckiego uzasadniały pod koniec lat 80. twierdzenia, że Związek Radziecki był raczej imperium niż rodziną narodów¹.

Mayhill C. Fowler w swoim artykule *Co było radzieckie i ukraińskie w radzieckiej kulturze ukraińskiej?* Mina Mazailo *Mykoły Kulisha na radzieckiej scenie*² argumentuje, że w Związku Radzieckim teatr był areną tworzenia nowych radzieckich znaczeń i transformacji kulturowej. Niniejszy artykuł koncentruje się na refleksjach naukowych na temat sztuki ukraińskiego dramaturga Mykoły Kulisza *Mina Mazailo*, wystawionej przez reżysera teatralnego Łesia Kurbasa w 1929 roku. Według Fowlera jest to czarna komedia o ukrainizacji, która miała na celu zademonstrowanie budowy kultury „radzieckiej Ukrainy”. Podczas gdy ukraiński i radziecki są często postrzegane jako przeciwieństwa, autor ten poważnie przygląda się kulturze Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej jako odrębnej kategorii. Argumentuje, że na długo przed niesławnym powiedzeniem Stalina o sztuce „narodowej w formie i socjalistycznej w treści”, które stało się jednym z metodologicznych filarów socrealizmu, tacy artyści, jak Kulisz i Kurbas, tworzyli sztukę, która nie była „ukraińska” zgodnie z typowym radzieckim modelem lub sztuką „radziecką” zgodnie z ogólną „ukraińską” formą, ale raczej

¹ W. Risch, *A Soviet West: nationhood, regionalism, and empire in the annexed western borderlands*, „Nationalities Papers” 2015, vol. 43, no. 1, s. 63–81.

² M.C. Fowler, *What Was Soviet and Ukrainian About Soviet Ukrainian Culture? Mykola Kulish's Myna Mazailo on the Soviet Stage*, „Nationalities Papers” 2019, vol. 47, no. 4, s. 355–365.

była to sztuka zupełnie nowej kategorii: ukraińska radziecka. Według Fowlera wczesny teatr radziecki, daleki od bycia zwykłym rzecznikiem propagandy państwowej, otworzył przestrzeń dla tworzenia nowych wartości, hierarchii społecznych i światopoglądów. W szerszym ujęciu niniejszy artykuł dowodzi, że radziecka polityka narodowa była nie tylko narzucana odgórnie, ale także rozwijana na scenach republiki przez artystów, urzędników i publiczność.

W literaturze naukowej istnieją pojęcia opisujące destrukcyjne działania zdobywców i kolonizatorów wobec rdzennej ludności: ludobójstwo (genocyd, *genocide*), etnobójstwo (etnocyd, *ethnocide*), ludobójstwo językowe (lingwocyd, *linguicide*), ludobójstwo kulturowe (genocyd kulturowy, *cultural genocide*). W ciągu ostatnich 2 lat terminy te zostały uzupełnione o ludobójstwo miejskie (urbocyd, *urbicide*) i ekologiczne (ekocyd, *ecocide*), które opisują destrukcyjne działania i katastrofalne konsekwencje inwazji Rosji na Ukrainę na pełną skalę. Rozwijając studia postkolonialne we współczesnej ukraińskiej historii sztuki, mamy wszelkie powody, aby rozszerzyć ten słowniczek terminologiczny i wprowadzić nowe pojęcie – **artocyd**. Autorka niniejszego artykułu wprowadza to pojęcie po raz pierwszy, ponieważ w międzynarodowej literaturze naukowej nie ma takiego terminu w kontekście studiów postkolonialnych. Termin artocyd będzie rozumiany jako **zestaw narracji, metod i praktyk rosyjsko-sowieckiej polityki kulturalnej mającej na celu zniszczenie ukraińskiej sztuki i jej najzdolniejszych przedstawicieli w okresie istnienia Imperium Rosyjskiego, w czasie sowieckiej okupacji Ukrainy i obecnie**. Jest to forma przemocy kulturowej mająca na celu zniszczenie tożsamości poprzez atak na sztukę jako nośnik pamięci kulturowej, języka i kodów estetycznych danej społeczności. Adaptacja pojęcia *artocyd* w kontekście artystycznym otwiera możliwość zrozumienia nie tylko fizycznego niszczenia dzieł sztuki, ale także symbolicznej, instytucjonalnej i ideologicznej przemocy wobec artystów i praktyk artystycznych.

Kolonialny charakter sowieckiej polityki kulturalnej ujawniają działania władz sowieckich na okupowanych terytoriach zachodniej Ukrainy, w szczególności dawnej Galicji. Jak wiadomo, władza radziecka na tym obszarze została ustanowiona znacznie później niż w centralnych i wschodnich regionach Ukrainy, tj. dopiero w 1939 roku w wyniku podziału okupowanych ziem II Rzeczypospolitej między nazistowskie Niemcy i ZSRR pod rządami Stalina (zgodnie z paktem Ribbentrop-Mołotow). Wcześniej teren dawnej Galicji był częścią Polski, a tym samym polskiej przestrzeni kulturowej. Wraz z nadejściem Sowietów, sowiecka doktryna ideologiczna zaczęła być brutalnie narzucana na ziemiach galicyjskich.

Ogólnym założeniem polityki kulturalnej ZSRR na nowo przyłączonych terytoriach Galicji było wdrożenie sowieckiej doktryny ideologicznej przy użyciu metod, które zostały przetestowane i sprawdzone przez ponad ćwierć wieku sowieckich rządów na innych terytoriach ukraińskich. Metody te były bardzo rozległe i pomysłowe, a w szczególności obejmowały:

- postawę poszukiwania wroga,
- wykształcenie nowego człowieka radzieckiego, w tym poprzez edukację, kulturę i sztukę,
- wprowadzenie i przestrzeganie metody realizmu socjalistycznego w twórczości, skupienie się na funkcjonujących w masowej kulturze gatunkach artystycznych, prostocie, dostępności i folklorze,
- całkowitą kontrolę ideologiczną nad artystami, w tym poprzez działalność związków twórczych,
- zakaz kontaktów z kolegami i środowiskami zawodowymi na Zachodzie,
- zakaz podróżowania za granicę bez zgody oficjalnych władz,
- państwowe zamówienia na prace tylko dla autorów lojalnych wobec sowieckiego reżimu,
- przyznawanie nagród państwowych i innych wyróżnień oraz innych preferencji lojalnym artystom itp.

Artyści i przedstawiciele kultury, którzy w swojej twórczości nie wspierali lub nie propagowali sowieckiego reżimu, byli poddawani represjom i karom, w tym:

- zakazowi pracy dla „niegrzecznych” artystów i wszelkich publicznych odniesień do nich,
- stosowaniu metod „czarnego PR” wobec poszczególnych artystów i ich dzieł,
- uniemożliwianiu publikowania i wykonywania utworów na publicznych koncertach, w radiu i telewizji,
- niszczeniu twórczości poszczególnych artystów,
- odmowie zatrudnienia lub zwolnieniu z pracy (co było równoznaczne z pozbawieniem środków do życia),
- walce z religią i postaciami religijnymi; nalotom na artystów podczas nabożeństw w kościołach, oskarżeniom o antyradzieckie zachowanie,
- deportacji artystów i ich rodzin do odległych regionów Syberii, Dalekiego Wschodu, północnego Uralu i Kazachstanu,
- uwięzieniu na podstawie sfingowanych zarzutów,
- fizycznej eliminacji (morderstwom),
- przymusowej emigracji,
- zmuszaniu do zmiany tożsamości kulturowej.

Nie jest to bynajmniej pełna lista metod „sowietyzacji” terytoriów zagarniętych przez zbrodniczy reżim sowiecki. W Ukrainie, która w 1918 roku, podobnie jak Polska i Finlandia, otrzymała szansę na stworzenie własnego niepodległego państwa, którą niestety utraciła w 1920 roku, sowietyzacja była szczególnie brutalna. Arsenał metod stosowanych do tłumienia oporu obejmował tak nieludzkie działania, jak trzy klęski głodu w latach 1921–1923 i 1932–1933, 1946–1947, Rozstrzelane Odrodzenie 1933–1937, czystki ideologiczne i represje II połowy lat 30.

Wśród represjonowanych znalazł się w szczególności pochodzący z Galicji kompozytor, muzykolog, dyrygent, nauczyciel muzyki i absolwent Konserwato-

rium Lwowskiego Mychajło Kossak (1874–1938). Nazwisko to jest praktycznie nieznane ogółowi społeczności kulturalnej Ukrainy, a o jego twórczości nie ma prawie żadnych informacji. Wiadomo, że z powodzeniem współpracował z pierwszym ukraińskim teatrem stacjonarnym pod kierownictwem Mykoły Sadowskiego, komponował muzykę do licznych przedstawień teatralnych, a także romanse, marsze, utwory skrzypcowe i opracowania pieśni ludowych. Sprawa przeciwko Kossakowi rozpoczęła się w 1933 roku, kiedy aresztowany w Moskwie były rektor Kamieniecko-Podolskiego Instytutu Edukacji Publicznej Wołodymyr Herynowycz, nie wytrzymując przesłuchań i bicia, złożył fałszywe zeznania o istnieniu w mieście organizacji kontrewolucyjnej, do której rzekomo miał należeć Kossak. Muzyk został aresztowany w grudniu 1937 roku. 30 grudnia 1937 roku „specjalna trojka” w biurze NKWD w obwodzie kamieniecko-podolskim skazała go na śmierć przez rozstrzelanie. Wyrok wykonano 2 stycznia 1938 roku³.

Karna machina represyjna ruszyła w dawnej Galicji dosłownie równocześnie z nadejściem władzy sowieckiej. Świadczą o tym fakty przedstawione w zbiorowej monografii poświęconej dziejom Lwowskiej Średniej Specjalistycznej Szkoły Muzycznej im. Salomei Kruszelnickiej (obecnie Lwowskie Państwowe Liceum Muzyczne im. Salomei Kruszelnickiej): w 1940 roku

rodzice trzech uczniów, znane osobistości życia publicznego – Mychajło Filc, Roman Palamarchuk i Wołodymyr Kuzmowycz (szef Galicyjskiego Komitetu Pomocy Głodującym na Ukrainie Radzieckiej w 1933 r.) – zostali aresztowani i zmarli w więzieniu. Ich rodziny zostały deportowane do Kazachstanu bez śledztwa i procesu... Wiosną 1940 roku Daria Szuchewycz-Starosolska, pianistka i nauczycielka w Konserwatorium Muzycznym, córka wybitnego etnografa Wołodymyra Szuchewycza, została deportowana wraz z całą rodziną do Kazachstanu, gdzie zmarła z głodu zimą 1941 roku⁴.

W latach 1940–1941 wielu nauczycieli tej instytucji edukacyjnej zostało deportowanych nie tylko do Kazachstanu, ale także na odludne obszary Syberii, Dalekiego Wschodu i północnego Uralu. „Terror lat 1940–1941 i strach przed totalitarnym, represyjnym systemem sowieckim skłoniły wielu galicyjskich intelektualistów do emigracji na Zachód”⁵.

Drugie „przybycie” władzy sowieckiej na teren byłej Galicji miało miejsce w 1944 roku, po wyzwoleniu tego terytorium spod okupacji niemieckiej. O nastrojach lwowskiej inteligencji w tym czasie dobitnie świadczy archiwalny dokument – raport agenta KGB Jaremy⁶ do naczelnika III Wydziału MGB Ukraińskiej SRR o nazwisku Szewko. Zawiera on świadectwo nastrojów ukraińskich intelek-

³ П. Медведик, *Коссак Михайло Андрійович* [w:] *Українська радянська енциклопедія*, t. 5, red. М. Бажан, О. Антонов, Київ 1980, s. 445.

⁴ *Львівська середня спеціальна музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії*, red. Т. Воробкевич, Львів 2017, s. 22.

⁵ *Ibidem*, s. 20.

⁶ Dziś już wiadomo, że słynny ukraiński artysta-malarz Mykoła Głuszczenko (Микола Глущенко) współpracował z KGB pod pseudonimem „Jarema”.

tualistów w związku z przemianami społecznymi przeprowadzanymi przez władze radzieckie na zachodniej Ukrainie, a także ich przemyslenia na temat m.in. problemów zubożenia i reformy Kościoła unickiego. W dokumencie czytamy:

Ukraińców we Lwowie w tym czasie cechuje apatia, obojętność i zmęczenie, wycofanie, niechęć do pokazywania się publicznie i odraza do swojego miasta. Jednak wygląd miasta zmienił się ogromnie: nie ma intymności, czystości i kultury, które były tak charakterystyczne dla Lwowa w latach 1939–1941. Miasto jest przepełnione, na ulicach tłumy ludzi, często pijanych, niegrzecznych i chuligańskich. Jest wielu żebraków. Trudno spotkać elegancką kobietę czy mężczyznę. Do pewnego stopnia Lwów stał się miastem, do którego trafiają ci, którym nie udało się znaleźć pracy gdzie indziej. Są to albo nieudacznicy, albo podejrzani biznesmeni, a czasami po prostu przestępcy (tylko trzech dyrektorów funduszu sztuki zostało zwolnionych za defraudację)... Nigdy nie słyszałem języka ukraińskiego na ulicach⁷.

Raport Jaremy zawiera nazwiska jego informatorów: Świącicki, Dragan, Kulczycka, Muzyka, Turin, Stefanyk i inni. Wśród tych nazwisk są wpływowi przedstawiciele lwowskiej inteligencji, na przykład Ilarion Świącicki, ukraiński filolog, etnograf, muzealnik, działacz społeczny i kulturalny, doktor filologii; Semen Stefanyk, syn wybitnego ukraińskiego pisarza Wasyla Stefanyka, prawnik, w latach 1944–1946 wykładowca prawa karnego na Uniwersytecie Lwowskim.

Strach przed sowieckim systemem represji i kar doprowadził wielu znanych artystów do opuszczenia zachodniej Ukrainy. Na przykład pierwsza oficjalnie uznana ukraińska kompozytorka, a także utalentowana pianistka, muzykolog i pedagog, Stefania Turkiewicz-Łukijanowicz (1898–1977) znalazła się wśród osób zmuszonych do opuszczenia ojczyzny pod groźbą represji ideologicznych. Otrzymała znakomite wykształcenie muzyczne w najbardziej prestiżowych instytucjach edukacyjnych w Ukrainie i Europie. Sama lista konserwatoriów i uniwersytetów, w których studiowała w różnych latach, jest imponująca: we Lwowie był to Wyższy Instytut Muzyczny im. Mykoły Łysenki, Uniwersytet Lwowski, Państwowe Seminarium Nauczycielskie i Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego; w Austrii – Wiedeńska Akademia Muzyczna, Uniwersytet Wiedeński; w Czechach – Konserwatorium Praskie, Wyższa Szkoła Rzemiosła Artystycznego i Uniwersytet Karola w Pradze; w Niemczech – Pruska Akademia Sztuk Pięknych i Berlińska Szkoła Muzyczna. Jej nauczycielami byli renomowani i doświadczeni muzycy-praktycy, m.in. Wasyl Barwiński, Vilém Kurz, Jerzy Lalewicz, Adolf Chybiński, Guido Adler, Friedrich Wührer, Joseph Marx, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Otakar Šín, Vítězslav Novák, Zdeněk Nejedlý. Głębokie wykształcenie muzyczne i pobyt w atmosferze czołowych europejskich ośrodków muzycznych Lwowa, Wiednia, Berlina i Pragi wyznaczyły europejski wektor poszukiwań kompozytorskich Stefanii. Jako jedna z pierwszych kompo-

⁷ Донесення „Яреми” начальнику 3-го відділу МГБ УССР Шевку [w:] Електронний архів українського визвольного руху, <https://avr.org.ua/viewDoc/30037> (30.09.2024).

zytorek na świecie zastosowała w swoich utworach technikę dwunastotonową, a w ostatnim okresie twórczości zainteresowała się nawet muzyką elektroniczną, która w Europie dopiero zaczynała się rozwijać. W latach 1935–1939 wykładała harmonię i fortepian w Wyższym Instytucie Muzycznym we Lwowie, a od końca grudnia 1939 roku w Lwowskim Państwowym Konserwatorium, które powstało na bazie trzech przedwojennych konserwatoriów muzycznych oraz Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Jana Kazimierza. Jej kompozycje nie były jednak wykonywane na koncertach i nie nadawano ich w radiu. W 1944 roku Turkiewicz-Łukijanowicz, uciekając przed sowieckimi represjami ideologicznymi, przeniosła się wraz z mężem, psychiatrą Narcyzem Łukijanowiczem, najpierw do Wiednia, a następnie do Wielkiej Brytanii, gdzie mieszkała i pracowała do ostatnich dni życia, utożsamiając się z Ukrainą⁸.

W powojennej rzeczywistości na terenie dawnej Galicji Wschodniej represje ideologiczne rozwijały się z nową siłą. Kategoria wrogów ludu została rozszerzona o tzw. kolaborantów, czyli tych przedstawicieli kultury i sztuki, którzy w czasie II wojny światowej pozostali na okupowanych terenach. Na przykład Borys Kudryk (1897–1952) i Wasyl Barwiński (1888–1963) zostali aresztowani i zesłani do obozów w Mordowii pod fałszywym zarzutem kolaboracji z Niemcami podczas okupacji obszaru Galicji.

W latach okupacji niemieckiej Kudryk uczył w szkołach muzycznych we Lwowie i współpracował z operą lwowską. Jego znakomite europejskie wykształcenie i doskonała znajomość języka niemieckiego pozwoliły mu przetłumaczyć libretta oper i baletów na język ukraiński. Aranżował również europejską muzykę fortepianową do przedstawień baletowych, angażował się w działalność krytyczną i dziennikarską, a także pracował jako akompaniator w Teatrze Małych Form „Wesoły Lwów”, mimo że nie lubił tego rodzaju działalności muzycznej i wykonawczej. Z lwowskim zespołem teatralnym udał się na *tournee* do Wiednia, miasta swojej młodości, a nawet planował tam pozostać, jednak to właśnie w Wiedniu w 1945 roku został aresztowany przez sowieckie władze karne i deportowany do Lwowa, a stamtąd zesłany do sowieckiego obozu pracy Dubrawłag (Mordwińska ASRR), gdzie zmarł w 1952 roku, wyczerpany i chory, nie doczekawszy rehabilitacji⁹.

Wiadomo, że razem z Kudrykiem w tym samym kompleksie obozowym pod sfabrykowanymi zarzutami został uwięziony Barwiński – wybitny kompozytor, nauczyciel muzyki i działacz muzyczny, który był jedną z najbardziej wpływowych postaci muzycznych terenu dawnej Galicji Wschodniej w I połowie XX wieku. Represjom poddano nie tylko jego samego, ale również jego twórczość, którą spalono na dziedzińcu Konserwatorium Lwowskiego.

⁸ С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004.

⁹ Н. Толошніак, *Кудрик Борис Павлович* [w:] *Енциклопедія сучасної України*, <https://esu.com.ua/article-818> (30.09.2024).

W 1948 roku w całym Związku Radzieckim rozpoczęła się zakrojona na szeroką skalę kampania ideologiczna mająca na celu zwalczanie formalizmu w muzyce. Została ona zapoczątkowana oficjalną publikacją decyzji Komitetu Centralnego KPZR w sprawie opery *Wielka przyjaźń* Wano Muradelego i odpowiadających jej bliźniaczych rezolucji w każdej republice, które potępiały twórcze dążenia czołowych artystów. W Ukrainie gazeta „Sztuka Radziecka” opublikowała uchwałę Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Ukrainy z 26 maja 1948 roku „O stanie i środkach poprawy sztuki muzycznej na Ukrainie w związku z decyzją Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii Bolszewików w sprawie opery *Wielka przyjaźń* W. Muradelego”¹⁰. Kampania przeciwko formalizmowi dotarła też do Lwowa, prowokując „lustrzane” decyzje lokalne. Już 9 czerwca 1948 roku na ogólnomiejskim spotkaniu kompozytorów i pracowników sztuki we Lwowie przyjęto lokalną rezolucję, w której w szczególności stwierdzono:

Uchwała Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii Bolszewików i Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Ukrainy o powstaniu sztuki muzycznej jest żywym przejawem troski partii bolszewickiej i towarzysza Stalina o pilne duchowe potrzeby narodu radzieckiego, o ideologiczną czystość i wysoką jakość sztuki muzycznej. Błędy formalne, a zwłaszcza burżuazyjne ograniczenia nacjonalistyczne występują w twórczości kompozytorów, takich jak Kolessa, Simowicz, Majerski, Sołtys i innych, którzy przez wiele lat byli pod szczególnie silnym wpływem zdegenerowanej muzyki zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej¹¹.

Lwowskim kompozytorom zarzucano takie niedociągnięcia w ich twórczości, jak niezdolność do „wyrażenia współczesnego radzieckiego życia w całym jego wielowymiarowym pięknie” i brak „przyjemnych melodii, które byłyby zrozumiałe dla szerokich mas robotniczych”¹². Jak napisał badacz Jewhen Łaniuk,

w dniu przyjęcia rezolucji (9 czerwca 1948 r.) sekretarz miejskiego Komitetu Centralnego KC KP(B)U, P. Jowa, przemawiał na spotkaniu lwowskich artystów i oskarżył lwowskich kompozytorów o bycie pod wpływem „burżuazyjnych szkół artystycznych”, „narodowych ograniczeń”, „fascynacji reakcyjnym romantyzmem przeszłości” i „elementów nacjonalistycznego mułu”¹³.

Kampania przeciwko formalizmowi w muzyce miała fatalny wpływ na wielu artystów o korzeniach galicyjskich. Wsiewołod Zaderacki (1891–1953), uważany obecnie za zwiastuna europejskiego modernizmu muzycznego, doświadczył trudnego losu licznych aresztowań i represji politycznych. W swojej twórczości

¹⁰ Постанова ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва в Україні згідно з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі». *Радянська Україна*, 1948, 23 травня.

¹¹ *Культурне життя в Україні: західні землі. Документи і матеріали*, t. 1, Київ 1995, s. 560.

¹² *Ibidem*.

¹³ Є. Ланюк, *Доля митця в тоталітарному режимі*, „Збруч” 2013 (9 V), <https://zbruc.eu/node/6983> (30.09.2024).

w dużej mierze antycypował muzyczne odkrycia Paula Hindemitha i Dmitrija Szostakowicza, będąc pierwszym kompozytorem po Bachu, który napisał cykl 24 preludiów i fug we wszystkich tonacjach. Dopiero 13 lat po Zaderackim opublikowano *24 preludia i fugi* op. 87 Szostakowicza. Fakt ten całkowicie rewolucjonizuje nasze rozumienie przebiegu europejskiego procesu muzycznego i historycznego w XX wieku i wymaga szczegółowego przestudiowania i odrębnego opracowania. Jedną z pierwszych prób zrozumienia życia i twórczości Zaderackiego była monografia autorstwa Natalii Łukaszenko¹⁴.

Życie Zaderackiego miało wiele okoliczności, które były „uciażliwe” z punktu widzenia sowieckiej ideologii, np. fakt, że w latach 1915–1916 uczył muzyki następcę tronu rosyjskiego, carewicza Aleksieja, a później był oficerem w armii Denikina, dlatego też był on stale pod czujnym okiem sowieckich władz karnych.

W 1937 roku Zaderacki stał się ofiarą Wielkiego Terroru. Na jednym ze swoich koncertów wykonał utwory Richarda Wagnera i Richarda Straussa. Został skazany na podstawie sfigowanych zarzutów jako wróg ludu i „propagandysta muzyki faszystowskiej” i wysłany do Gułagu, na Kołymę. Wiadomo, że to właśnie tam rozpoczął pracę nad cyklem 24 preludiów i fug. W 1939 roku, dzięki prośbom żony i szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, kompozytor został zwolniony.

Przez wiele lat Zaderacki i jego rodzina przenosili się z jednego miasta do drugiego w poszukiwaniu mieszkania i spokojnego życia, aż w 1949 roku zdecydowali się osiedlić we Lwowie. Zaderacki zaczął uczyć w Lwowskim Konserwatorium Państwowym im. M. Łysenki i otrzymał nawet mieszkanie, szczęście kompozytora trwało jednak krótko. Próbując znaleźć gatunki, które byłyby mniej krytykowane przez apologetów socrealizmu, napisał dwa koncerty fortepianowe dla dzieci, które formalnie spełniały wymogi folkloru, prostoty i przystępności. Drugi koncert wykorzystywał również ukraińskie, rosyjskie i białoruskie pieśni ludowe jako materiał tematyczny. Kierownictwo Związku Kompozytorów Ukrainy zarekomendowało ten utwór do wykonania w Kijowie.

Ale jeszcze przed premierowym wykonaniem tego utworu, w 1950 roku, do Lwowa przybyła z Moskwy komisja Centralnego Związku Kompozytorów, której zadaniem było zdemaskowanie formalistów na prowincji. Wsiewołod Zaderacki, ze swoją „skomplikowaną” biografią, wydawał się być idealną ofiarą, a jego dzieło zostało poddane druzgocącej krytyce. Zaderacki nie milczał. Napisał odważny list otwarty do redaktora naczelnego magazynu „Советская музыка” [Sowiecka muzyka], w którym skrytykował działania Związku i Funduszu Muzycznego. W odpowiedzi Lwów otrzymał polecenie przedyskutowania zachowania kompozytora w zarządzie Związku Kompozytorów¹⁵.

¹⁴ Н. Лукашенко, *Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття*, Київ 2024.

¹⁵ І. Корань, *Авангард Задерацького*, „Варіанти” 2018 (8 X), <https://varianty.lviv.ua/56287-avantgard-zaderatskoho#N1> (30.09.2024).

Lwowscy kompozytorzy nie poparli dyrektywy z centrum, oferując „cichy opór” (innymi słowy, po prostu nie uczestniczyli w spotkaniu), ale kierownictwo Związku Kompozytorów ZSRR postanowiło jednak surowo upomnieć Zaderackiego i ostrzegło go, że jeśli będzie kontynuował swoje krytyczne przemówienia, zostanie wydany ze Związku. Wydarzenia te okazały się śmiertelne dla kompozytora, który chorował na serce. W styczniu 1953 roku zmarł.

Powyższe fakty pokazują jasną, celową doktrynę sowieckiego systemu kontroli społecznej, która opierała się na brutalnym tłumieniu sprzeciwu, tworzeniu niemożliwych warunków dla życia i pracy błyskotliwych twórczych jednostek, nienawiści do zaawansowanych twórczych dążeń ukraińskich artystów oraz niszczeniu ukraińskiej kultury i sztuki.

Kultura muzyczna Ukrainy Zachodniej w latach 40. i 50. XX wieku była żywym przykładem sowieckiego artocydu. Ukraińcy muzycy z dawnej Galicji Wschodniej, przeszedłszy przez ciernie sowieckiego terroru, zdołali zachować swoją godność, świadomość narodową i tożsamość oraz stworzyć dorobek, który stał się częścią uniwersalnego skarbcza kultury XX wieku. Tragiczne losy wielu galicyjskich muzyków i ich dzieł są niepodważalnym dowodem na to, że prawdziwie duchowa kultura jest w stanie „wyrósnać” ponad najbardziej brutalne szyderstwa, zakazy i ucisk. Sztucznie wymyślony i pielęgnowany w gabinetach władzy radzieckiej socrealizm pozostał w historii jako negatywne doświadczenie artystyczne, podczas gdy prawdziwa sztuka, która odzwierciedla duszę narodu i twórcze dążenia jego najlepszych przedstawicieli, wciąż odkrywa nowe znaczenia i wypełnia swoją historyczną misję bycia częścią ogólnego rozwoju cywilizacyjnego ludzkości, mającego na celu duchowe doskonalenie istoty ludzkiej.

Bibliografia

- Fowler M.C., *What Was Soviet and Ukrainian About Soviet Ukrainian Culture? Mykola Kulish's Myna Mazailo on the Soviet Stage*, „Nationalities Papers” 2019, vol. 47, no. 3, s. 355–365.
- Risch W., *A Soviet West: nationhood, regionalism, and empire in the annexed western borderlands*, „Nationalities Papers” 2015, vol. 43, no. 1, s. 63–81.
- Донесення „Яреми” начальника 3-го відділу МГБ УССР Шевку [w:] *Електронний архів українського визвольного руху*, <https://avt.org.ua/viewDoc/30037> (30.09.2024).
- Корань І., *Авангард Задерацького*, „Варіанти” 2018 (8 X), <https://varianty.lviv.ua/56287-avantgar-dzaderatskoho#N1> (30.09.2024).
- Культурне життя в Україні: західні землі. Документи і матеріали*, t. 1, Київ 1995.
- Ланюк С., *Доля митця в тоталітарному режимі*, „Збруч” 2013 (9 V), <https://zbruc.eu/node/6983> (30.09.2024).
- Лукашенко Н., *Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики XX століття*, Київ 2024.
- Львівська середня спеціальна музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії*, Львів 2017.

- Медведик П., Косак Михайло Андрійович [w:] *Українська радянська енциклопедія*, т. 5, ред. М. Бажан, О. Антонов, Київ 1980.
- Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович*, Львів 2004.
- Толошнік Н., Кудрик Борис Павлович [w:] *Енциклопедія сучасної України*, <https://esu.com.ua/article-818> (30.09.2024).

MUSICIANS FROM GALICIA AND SOVIET CULTURAL POLICY: DECONSTRUCTING THE METHODS OF ARTOCIDE OF UKRAINE

Abstract

The full-scale Russian invasion of Ukraine provoked active reflections on Ukrainian identity, disassociation from Russian culture and former Soviet narratives, and the return to Ukraine of the names of repressed Ukrainian artists and cultural figures. The study deconstructs the methods of destruction of Ukrainian art by the Soviet totalitarian system and introduces a new term, *the artocide of Ukraine*, into scientific circulation. Using specific examples, it is proved that the Soviet cultural policy towards Ukraine was based on methods of categorical rejection and brutal suppression of Ukrainian culture and art, and the arsenal of methods of dealing with artists who were not acceptable to the totalitarian regime was diverse and inventive. Cleansing art history from Soviet propaganda mythologies and deconstructing the methods of artocide in Ukraine in the twentieth century is an important component of the decolonization and de-Russification of Ukraine, the restoration of historical truth, and the establishment of Ukrainian cultural identity.

Keywords: Ukrainian music of the twentieth century, Ukrainian cultural identity, cultural policy of the USSR, Soviet totalitarianism, decolonization