

Absencja usprawiedliwiona? O kilku wątkach nieobecnych na wystawie *Ukraina. Wzajemne spojrzenia*

Marcin Dębicki

ORCID: 0000-0002-6510-0614

Uniwersytet Wrocławski*

Streszczenie: Celem artykułu jest analiza treści wystawy *Ukraina. Wzajemne spojrzenia*, prezentowanej w Krakowie od września 2021 do stycznia 2022 roku, ukierunkowana na identyfikację przykładowych wątków, które istotnie wzbogaciłyby edukacyjno-informacyjny wymiar tej ekspozycji, jednak z różnych powodów na nią nie trafiły. Do przykładowych absencji zaliczono: zróżnicowanie regionalne Ukrainy, historyczno-niepodległościową rangę Galicji, demograficzną zapaść sąsiadów zza Bugu, znaczenie Kozaczyzny w kontekście XVII-wiecznych problemów Rzeczypospolitej i miejsce akcji „Wisła” w świadomości Polaków. Odrębny punkt poświęcono nieobecności na wystawie wątku UPA i rzezi wołyńskiej, wskazując – także poprzez nawiązania do deklaracji osób zaangażowanych w stworzenie ekspozycji – dlaczego motywu tego należało się spodziewać, i proponując sposób, w jaki wątek ten można było twórczo przedstawić. Choć istotą rozważań jest wskazanie na punkty, które wzbogacałyby szkolną wiedzę przede wszystkim polskiej publiczności wystawy w odniesieniu do ram ukraińskiej (ukraińskich) tożsamości oraz sąsiedztwa polsko-ukraińskiego, to jednak w swej istocie artykuł nie przesądza o nieodzowności podjęcia wspomnianych wątków, nie stanowi też zamkniętej listy toposów, które miałyby być kluczowe w wyznaczeniu takowych ram.

Słowa kluczowe: wystawa, Polska, Ukraina, sąsiedztwo (wzajemne) postrzeganie.

W dniach od 16 września 2021 do 16 stycznia 2022 roku w salach Międzynarodowego Centrum Kultury (MCK) w Krakowie była prezentowana wystawa *Ukraina. Wzajemne spojrzenia*, której organizatorem, oprócz wspomnianego Centrum, było Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainy (NAMU) w Kijowie. MCK jest instytucją wielce zasłużoną dla badań i promocji

* Instytut Socjologii; marcin.debicki@uwr.edu.pl

szeroko pojętej kultury Europy Środkowo-Wschodniej, w tym spraw polsko-ukraińskich, na którym to polu rzeczony Centrum zapisało się w pamięci publiczności m.in. za sprawą głośnej wystawy *Mit Galicji*, współorganizowanej przez Wien Museum, prezentowanej w Krakowie i Wiedniu w latach 2014–2015 (zob. Purchla i in., 2014). Ekspozycja *Ukraina...* jest też kolejnym przedsięwzięciem MCK wpisującym się w rosnące zainteresowanie Polaków ziemią za Bugiem: krzepnącą państwowością tego sąsiada, jego wieloaspektową atrakcyjnością poznawczą, dylematami i przemianami tożsamościowymi Ukraińców czy ich dzisiejszą obecnością na ulicach polskich miast i miasteczek. Warto podkreślić, że wystawę skonceptualizowano i zaprezentowano publiczności jeszcze przed nasileniem działań zbrojnych Rosji wobec Ukrainy w lutym 2022 roku, i w takim też duchu podjęto w odniesieniu do niej poniższe rozważania.

Tropem koncentrującym się na ukraińskiej tożsamości (niekiedy tożsamościach) czy autoportrecie podąża też niniejszy artykuł, zorientowany na to, co Julita Makaro (2014, s. 31) nazwała „edukacyjno-informacyjną funkcją zbiorów prezentowanych podczas wystawy”. Istotą tego podejścia jest analiza treści odgrywających ważną rolę w dziele wzbogacenia szkolnej wiedzy Polaka o Ukrainie oraz historii i współczesności sąsiedztwa polsko-ukraińskiego, którą to kwestię od strony teoretycznej (wraz z ważną dla całości rozważań kategorią sąsiedztwa narodowego) podjęto w innym miejscu (Dębicki, 2022, s. 48–51). Tutaj natomiast zasadniczym celem będzie przyjrzenie się kilku wątkom, które z różnych powodów nie miały na wystawie swej (szerszej) reprezentacji (a którym – jak się wydaje – również warto byłoby nadać walor edukacyjno-informacyjny), oraz próba podania racji uzasadniających wysunięcie tych postulatów. Zamysł ten wpływa z założenia, że nieodzownym elementem analizy danych zastanych jest koncentracja nie tylko na treściach wyrażonych *explicite*, ale także tych przemilczanych. Trzeci z wymiarów takiego podejścia – pozatreściowe elementy wypowiedzi, czyli jej forma (Sułek, 2002, s. 107) – zasadniczo nie będzie tu przedmiotem zainteresowania z uwagi na niedostateczne kompetencje autora dotyczące interpretacji i analizy języka sztuki, tym bardziej że artefakty zaprezentowane na krakowskiej wystawie przyjęły szereg różnych form (obrazów, rysunków, plakatów, fotografii, nagrań czy instalacji), co dodatkowo podnosi poziom oczekiwań wobec egzemplarzy tych treści.

Co wystawa obiecywała?

Podjmując wątek nieobecności pewnych toposów w ramach określonego projektu, należy przyrzeć się ogólniejszym celom, które ukierunkowywały wysiłki autorów jego koncepcji – w tym przypadku, na przykład, poprzez sięgnięcie do deklaracji złożonych w katalogu ekspozycji przez dyrektorki obu instytucji ją

organizujących. „Przygotowując wystawę wspólnie z Narodowym Muzeum Sztuki Ukrainy w Kijowie, chcielibyśmy przedstawić publiczności w Polsce wizualny autoportret naszych sąsiadów oraz współczesny kulturowy kontekst wzajemnych polsko-ukraińskich relacji” – pisze Agata Wąsowska-Pawlik (MCK). „Dialog polsko-ukraiński jest obecny w działalności MCK od samego początku”, wszak można go datować na wczesne lata 90. ubiegłego stulecia. „Wystawa *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* jest jednak szczególna”, ponieważ „stwarza możliwość wniknięcia w ich [tj. Ukraińców] wyobraźnię, a także przekonania się o tym, jak w obliczu trudnej współczesności i nowych wyzwań ważna jest świadomość własnych korzeni” (Wąsowska-Pawlik, 2021, s. 7).

Z kolei Julija Łytwyneć (NAMU) podkreśla w swym wstępie znaczenie i aktualność omawianego projektu „w kontekście ponownej refleksji nad wzajemnymi wpływami kulturowymi obu krajów. Polska i Ukraina, sąsiadujące państwa, po raz pierwszy spoglądają na dzieje swoich stosunków przez pryzmat sztuki”, w czym sporą rolę odgrywają wzajemne, polsko-ukraińskie kontakty, oddziaływania i »współbrzmienia«. Ponadto wystawa „stwarza pole do dialogu, a dziedzictwo kulturowe wykorzystuje do aktywnego przewartościowania i kształtowania wspólnej wizji przyszłości”. Ważną rolę odgrywa tu „specjalna metodologia – skierowana na analizę interhistoryczną oraz interkulturową wspólnych idei poprzez dzieła sztuki”. Podejście to jest „wynikiem prac badawczych prowadzonych równolegle w naszych krajach i instytucjach. Wiąże się w większym stopniu ze studiami nad tożsamościami regionalnymi, rewizją mitów i stereotypów, odkrywaniem przemilczanych lub mało znanych kart historii i kultury”. I jeszcze: „Takie projekty analityczne jak *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* służą rozbudowywaniu i umacnianiu wzajemnego zrozumienia, harmonizacji wizji przeszłości oraz stworzeniu na bazie sztuki przestrzeni dla wspólnych idei w Europie Wschodniej” (Łytwyneć, 2021, s. 13).

Warto przytoczyć także słowa auterek koncepcji wystawy i jej kuratorek. „Wspólna polsko-ukraińska analiza wyobrażeń określanych jako »ukraińskie mity« ukazuje sposoby ich konstruowania zarówno w Ukrainie, jak i w Polsce”. Zarysowując metodologię ekspozycji, Oksana Barszynowa i Żanna Komar (2021, s. 20) wskazują, że jej

[c]elem jest stworzenie okoliczności prowokujących do refleksji nad własną tożsamością, tożsamością najbliższego Innego oraz nad tożsamością „naszych” relacji. Utwierdzone w obiegowej opinii i w praktyce szkolnej wyobrażenia na temat stosunków polsko-ukraińskich konfrontowane są na wystawie z nieznanymi lub przedstawionymi z innej perspektywy faktami opowiedzianymi językiem sztuki.

Jak widać, we wszystkich trzech wypowiedziach wyeksponowano to, co powinno pomóc we wzajemnym poznaniu, zbliżeniu i zrozumieniu, oraz podkreśle-

no znaczenie przeszłości dla odpowiedniego ułożenia (wspólnej) przyszłości. Zarazem nagromadzenie w przytoczonych wypowiedziach takich, w sumie nieco do siebie zbliżonych, kategorii, jak „autoportret”, „wyobraźnia”, „mity”, „stereotypy”, „tożsamości” czy „świadomość własnych korzeni” utrudnia dokonanie analizy klarownej od strony pojęciowej. Mimo to, decydując się na osadzenie rozważań w pewnych ramach teoretycznych, można odwołać się do kategorii tożsamości narodowej, przyjmując za Anthonym Smithem (2007, s. 31–35) jej rozumienie jako „stałego odtwarzania i reinterpretowania wzorca wartości, symboli, wspomnień, mitów i tradycji, które tworzą dziedzictwo określonych narodów, a także identyfikacji jednostek z tym wzorcem i dziedzictwem oraz z jego elementami kulturowymi”, a zatem obierając podejście akcentujące ciągłość i zmianę w (re)interpretacjach treści składających się na tę tożsamość (zob. także Bokszański, 2006, s. 33–35).

Nagromadzenie rzeczonych kategorii można też jednak odbierać jako sygnał na temat wagi, jaką przyłożono do zjawisk ze sfery relacji polsko-ukraińskich. Z jednej strony, uprawnione więc było oczekiwanie takiego doboru eksponatów, jak również – zasygnalizowanego przez obie kuratorki (Barszynowa, Komar, 2021, s. 20) – takiego ich wzajemnego usytuowania, które na podjęte zagadnienia pozwoliłoby spojrzeć możliwie szeroko. Z drugiej strony, organizatorzy przedsięwzięcia nieuchronnie zderzają się tu z koniecznością dokonania selekcji artefaktów, która jest funkcją ich dostępności, opiera się na zasadzie, że „nie da się pokazać wszystkiego”, ale także na pewnej hierarchii kryteriów decydujących o merytorycznej zawartości przedsięwzięcia. Wszystko to wiąże się z kolei z kilkoma pytaniami. Na przykład: czy istnieją prace odnoszące się do pominiętych na ekspozycji wątków, tyle że o twórczości tej nie da się powiedzieć, iż „odzwierciedla główne etapy rozwoju sztuki Ukrainy” (s. 21)? A jeśli tak, to według jakiego klucza sięgano po artefakty wywodzące się z kultur narodowych innych niż polska i ukraińska? Czy przy tworzeniu wystawy brano pod uwagę, choćby *implicite*, stanowisko określonych kręgów społecznych lub politycznych? Czy zdając sobie sprawę z niełatwych relacji polsko-ukraińskich, zderzono się z niemożnością wypracowania przez kuratorki wystawy takiej jej formuły, która odpowiadałaby obu stronom?

Próbując uzyskać wgląd w mechanizm doboru takich, a nie innych eksponatów (a zarazem wzbogacić analizę materiału zastanego o źródło wywołane), zainicjowano wymianę mailową z jedną z kuratorek ekspozycji. W toku tej korespondencji nie uzyskano jednak kluczowych informacji, toteż powyższe pytania (również to zasygnalizowane w tytule artykułu) muszą tu pozostać bez odpowiedzi. Niemniej jednak wszystkie je warto mieć na uwadze w kontekście przytoczonych powyżej deklaracji osób zaangażowanych w stworzenie wystawy, jak również w odniesieniu do kilku kwestii omówionych poniżej, których nieobecność w salach MCK wydaje się szczególnie odczuwalna z uwagi na adresata przedsięwzięcia –

publiczność przede wszystkim polską¹. Co nie mniej ważne, propozycje te nie zamykają tematu – są raczej próbą wskazania na przykładowe wartościowe toposy, głosem w dyskusji dalekim od zamysłu esencjonalizacji naddnieprzańskich tożsamości, który jest nie do pogodzenia choćby z przeświadczeniem o dużej roli, jaką w ramach tej konstrukcji odgrywa pierwiastek zmienności.

O kilku absencjach

Projekt MCK i NAMU zorganizowano w osiem bloków tematycznych: „Prolog”, „Krajobraz”, „Chleb”, „Kozacy – Sarmaci”, „Podboje”, „Państwo”, „Chata” i „Postscriptum”. Zaprezentowane w ich ramach treści nie są jednak względem siebie tematycznie rozłączne, co uzasadnia poprowadzenie analizy także w nawiązaniu do „sieci zworników dyskursu”, „które nawzajem do siebie odsyłają i tym samym wzmacniają” (Nijakowski, 2004, s. 78–79). Na podobnej zasadzie postąpiono poniżej: koncentrując się na danym toposie, nie przyporządkowywano go do określonej części wystawy, przyjmując, że jego istota mogłaby objawiać się w różnych jej blokach. W takim właśnie duchu warto wskazać na pięć przykładowych wątków, które (poza pierwszym) bezpośrednio odnoszą się też do sąsiedztwa polsko-ukraińskiego.

Po pierwsze, można upomnieć się o wyraźniejsze wyeksponowanie zróżnicowania regionalnego Ukrainy, którego wystawową reprezentację zasadniczo ograniczono do kontrastu między donbaską postindustrią a dawną Galicją (w tym zmerkantylizowaną karpacką pseudo-idyllą), do miejsca, jakie w kształtowaniu świadomości historycznej sąsiadów i ich myślenia o źródłach własnej państwowości zajmuje Zaporozże wraz ze stepem (dziś będącym już niemal całkowicie znakiem przeszłości), a także do Kijowa. Jeśli więc chodzi o ośrodki aspirujące do miana „ukraińskiego Piemontu”, mamy tu nawiązania do trzech (Galicja, Zaporozże, Kijów), z pominięciem dwóch innych: samego Lwowa i Rusi Zakarpackiej (Łazuga, 2015, s. 11). Co zaś tyczy się palety miejsc zaświadczających o zróżnicowaniu dzisiejszej Ukrainy, warto zapytać też o czarnomorski (kosmopolityczny i portowy) charakter Odessy (także jako symbol swoistości kulturowej południowej Ukrainy), o tatarski i „starożytny” Krym (którego obecność na wystawie byłaby też symbolicznym zakwestionowaniem jego aneksji dokonanej przez Rosję w 2014 roku), piaski Wołynia i bagna Polesia, słońce i węgierskie pierwiastki „odległego”, górskiego Zakarpacia (widzianego tym samym nie tylko w kontekście państwowotwórczym, ale też geograficzno-kulturowym) czy też – wychodząc już poza kon-

¹ O tym, że nie było planów zorganizowania wystawy w miejscach innych niż Kraków, informowała jedna z jej kuratorek (korespondencja autora z dr Zanną Komar z połowy lutego 2022 roku), co jednakowoż nie wyklucza tego, iż inicjatywę MCK i NAMU obejrzeli także Ukraińcy.

krétne regiony – o radzieckość miast (także tych zachodnioukraińskich) wzniesionych „na surowym korzeniu”. Chociaż bowiem na gruncie społecznym można przyjąć, że „obecnie wśród obywateli Ukrainy w większości regionów tożsamość ogólnonarodowa jest silniejsza niż tożsamość regionalna i lokalna” (Jekaterynczuk, 2020, s. 264), to jednak pozostaje nam pytanie, na przykład, o znaczenie właśnie geograficznych, historycznych czy architektonicznych komponentów tej tożsamości. Co ważne, jest to wątek, którego aranżacja w określony sposób wpisuje się w dyskusję o tym, czy Ukrainy są dwie, czy jest ich więcej (Riabczuk, 2004; Hrycak, 2022, s. 253–270).

Po drugie, uwagę zwraca brak całego, ważnego dla idei niepodległej Ukrainy, historycznego „ciągu galicyjskiego”: zmagania o ukraińskość tej ziemi co najmniej od końca XIX wieku, polsko-ukraińskiej wojny z 1918 roku, niespokojnego międzywojnia, być może również okresu radzieckiego. Mówiąc o czasach austriackich, można było pokazać, że na tym samym obszarze zmagaly się ze sobą (nie bez zaangażowania Wiednia) dwie konkurencyjne wobec siebie wizje państwowości (nie licząc Żydów), w kontekście zaś okresu międzywojennego na czoło wysuwa się bezskuteczność i szkodliwość polityki (tym razem prowadzonej z Warszawy) antagonizującej narodowościowo mieszkańców tej ziemi. Również czasy ZSRR powoli, ostrożnie, ale systematycznie rewidowały obustronne (polskie i ukraińskie) spojrzenie na przykład na Lwów i ziemię lwowską. I choć autorzy krakowskiego przedsięwzięcia mogli (po części nie bez racji) uznać, że cały ten wątek został obszerniej potraktowany w ramach wspomnianej wystawy *Mit Galicji*, także zorganizowanej przez MCK, to jednak wskazany tu brak należy zapisać na konto ekspozycji *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* jako bytu odrębnego, na dodatek szczególnie skoncentrowanego na spojrzeniu polsko-ukraińskim. Skoro dawna Galicja była „Piemontem” nie tylko dla Ukraińców, ale i dla Polaków – co stanowi naturalny impuls do skonfrontowania obu narracji – warto zapytać, czy nie zaprzepaszczone tu szansy na pokazanie Polakom Lwowa (niegdysiejszego, ale i współczesnego) w sposób, który poszerzyłby ich wyobraźnię w tym względzie. Dziś przecież jest już o wiele łatwiej pozwolić wybrzmieć tożsamościowemu wielogłosowi tego miasta, czego oryginalną próbę podjął ostatnio Ziemowit Szczerek (2022) – również dlatego, że i nad Wisłą w niektórych kręgach obecne jest przeświadczenie o owych „dwóch Ukrainach” i o tym, co każdą z nich (a więc także tę zachodnią) konstytuuje.

Po trzecie, na wystawie nie podjęto kwestii wyraźnej zapaści demograficznej Ukrainy. Chodzi tu o potężne fale migracji „za chlebem”, które w ciągu trzech dekad niepodległości państwa pozbawiły go milionów (zwykle) aktywnych, przedsiębiorczych, nierzadko niezłe wykształconych obywateli. Nietrudno wyobrazić sobie konsekwencje, jakie fakt ów, w połączeniu z regresem reprodukcyjnym, niesie dla struktury społecznej sąsiada zza Bugu – ale i dla Polski. Ta bowiem, z jednej stro-

ny, od dekady korzysta na poważnym zastrzyku bliskiej kulturowo siły roboczej, z drugiej natomiast – sama też powinna być zainteresowana jakością ukraińskiego społeczeństwa, która bezpośrednio przekłada się na jego potencjał do budowy sprawnej państwowości, w tym zamożności czy kultury polityczno-prawnej. Co więcej, owe ruchy ludnościowe tworzą zupełnie nową i nietuzinkową fazę wzajemnych relacji: umożliwiają nawiązanie znajomości i współpracy, uczą międzykulturowego współistnienia (przygotowując zarazem do poważniejszych wyzwań w przyszłości), poszerzają wiedzę o sobie nawzajem, korygując (ale i wytwarzając) stereotypy. O doniosłości tej kwestii zaświadcza wielość perspektyw, z jakich można spojrzeć na to zjawisko, i – co za tym idzie – bloków tematycznych, w ramach których można je pokazać („Chleb”, „Państwo” czy poświęcone wyłącznie sprawom polsko-ukraińskim „Postscriptum”).

Po czwarte, wypada dopytać o Kozaczyznę, której reprezentacje ulokowano, by tak rzec, w bezpiecznej odległości od toposu zbuntowanej i „płonącej” Ukrainy, zwiastującego rozejście się w XVII wieku dróg Zadnieprza i Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Tymczasem wydaje się, że Kozaczyzna, której mit jest dla współczesnej tożsamości ukraińskiej niezwykle istotny, nad Wisłą wciąż bywa odbierana jako specyficzna wariacja na temat kresowej polskości: odległej, nieco rozmytej, barwnej, orientalnej, protoukraińskiej – ale jednak, przynajmniej po części, polskości. Nawiązując do obserwacji Mieke Bal (2012, s. 15), dotyczącej zestawiania ze sobą określonych obrazów w taki sposób, by się wzajemnie oświeślały, dostarczając zarazem nowych możliwości interpretacyjnych (zob. także Barszynowa, Komar, 2021, s. 20), można stwierdzić, że żywiół kozacki przedstawiałby się w salach MCK dość intrygująco na przykład w zestawieniu z fragmentami koncertów współczesnej folk-rockowej grupy Haydamaky (której już sama nazwa wnosi tu kapitalny ładunek symboliczny), najlepiej w składzie z Andrzejem Stasiukiem, melorecytującym *Sonety krymskie*². Owszem, na wystawie wielokrotnie nawiązywano do Hetmanatu jako załączka własnego państwa kozackiego czy do ugody perejaśławskiej jako zwiastuna likwidacji tej struktury politycznej, jednak zorientowany na polską publiczność wątek edukacyjny z pewnością zyskałby na ciężarze, gdyby przypomnieć, że Rosja podporządkowała sobie tę ziemię także (przede wszystkim?) z powodu niezdolności Rzeczypospolitej do rozwiązania tamtejszych nabrzmiałych problemów społecznych, ekonomicznych, narodowościowych czy wyznaniowych.

Po piątę, pamiętając o edukacyjnym wymiarze ekspozycji, warto upomnieć się o reprezentację akcji „Wisła”, którą Grzegorz Motyka (2023) ujmuje jako „komunistyczną czystkę etniczną”. Wydarzenie to zachęca do spojrzenia na sąsiedz-

² Chodzi o polsko-ukraiński projekt – płytę muzyczną „Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky” (2018).

two polsko-ukraińskie w perspektywie uwzględniającej to, co bolesne dla sąsiadów, i umieszczającej ciężar narracji po polskiej stronie granicy. I chociaż krzywda, do której wówczas doszło (skądinąd zresztą raczej słabo rezonująca w świadomości ogółu współczesnych Polaków i do dziś nieutulona), mogłaby wyzwalać refleksję nad wspólną, skomplikowaną historią, to jednak bywa ona – jak na przykładzie Bieszczadów pokazuje Patrycja Trzeszczyńska – skazana na „rywalizację” o uwagę Polaków z krzywdą Łemków czy Bojków, a więc innych ofiar akcji z 1947 roku. Co więcej, to właśnie ich cierpienie wydaje się lepiej trafiać w mnemoniczne potrzeby dzisiejszych odbiorców, w szczególności turystów, niż losy Ukraińców, którzy kojarzą się z działaniami UPA (Trzeszczyńska, 2016, s. 42, 53, 77–78).

Rzeź wołyńska – wielka nieobecna

Wspomniany wątek UPA i wywołanej przez tę formację rzezi wołyńskiej (miała ona miejsce także na obszarze dawnej Galicji, w tym właśnie w Bieszczadach) bezsprzecznie stanowi temat, którego odpowiednie ukazanie – w zgodzie z ustaleniami historyków polskich i ukraińskich, z szacunkiem dla wrażliwości obu społeczeństw, a do tego w sposób artystycznie oryginalny i czytelny dla szerszego odbiorcy – pozostaje poważnym wyzwaniem. Skalę problemu, dotyczącego również autora prezentowanych tu rozważań, potęguje moment historyczny, w jakim powstaje niniejsza analiza – wyznaczany groźbą unicestwienia ukraińskiego państwa, narodu, społeczeństwa i jego kultury w wyniku intensyfikacji i brutalizacji działań zbrojnych Rosji począwszy od lutego 2022 roku. Ekspozycja toposu zbrodni wołyńskiej w tym czasie nie jest zabiegiem najszcześniejszym, a pomysłodawca takich dociekań może być posądzony o chęć wbicia swej propozycji w plecy zmagających się z kremlowską nawałą Ukraińców. O tym, jak bardzo ów międzynarodowy kontekst komplikuje realizację podjętego zadania, może świadczyć fakt, że w pierwszych dniach wspomnianej agresji i napływu do Polski ukraińskich uchodźców od krytycznych nawiązań do polityki historycznej Kijowa powstrzymywały się nawet niektóre rodzime środowiska skrajnie prawicowe. Zarazem jednak ramy czasowe, w jakich prezentowana była krakowska ekspozycja – od połowy stycznia 2022 roku nieuchronnie odchodząca w przeszłość, niknąca pod warstwą kolejnych wydarzeń – sprawiają, że poniższe refleksje są formą reakcji na konkretne przedsięwzięcie artystyczne i społeczne, do którego powrót z czasem staje się coraz mniej realny. Oto więc – mimo powyższych wątpliwości – kilka racji przeciwko pominięciu motywu zbrodni wołyńskiej na wystawie MCK.

Po pierwsze, zdarzenie to jest jednym z tych, które w kontekście relacji polsko-ukraińskich wciąż wyzwalają bodaj największe emocje (także zresztą jako tragedia sama w sobie, a więc bez narodowościowego doprecyzowywania ofiar i oprawców). Wyniki sondażu zrealizowanego przez CBOS w połowie 2018 roku

(a więc pomiaru potencjalnie już uwzględniającego efekt wydarzeń o dwa lata wcześniejszych: ustanowienia przez Sejm polski 11 lipca Narodowym Dniem Pamięci Ofiar Ludobójstwa dokonanego przez ukraińskich nacjonalistów na obywatelach II Rzeczypospolitej Polskiej oraz filmu *Wołyn* Wojciecha Smarzowskiego) nie dają wprost odpowiedzi na pytanie o to, jakie miejsce tragedia ta zajmuje w ramach obrazu dwustronnych relacji historycznych. Na uwagę zasługują tu jednak trzy fakty. Po pierwsze, zdaniem 60% badanych „wspólna historia Polaków i Ukraińców – różne wydarzenia z przeszłości” raczej lub zdecydowanie dzieli oba narody (przeciwne zdania było 23% respondentów); po drugie, 37% ankietowanych zadeklarowało, że „wiele słyszało o zbrodniach, jakie miały miejsce na Wołyniu w 1943 roku”, kolejne zaś 44% „coś o nich słyszało”; i po trzecie, zdecydowana większość badanych (65%) uważała, że sprawcą tych wydarzeń byli Ukraińcy (*Wołyn...*, 2018, s. 3, 5–6)³. Okoliczności te pozwalają przyjąć, że omawiana tragedia i jej społeczny rezonans w Polsce są jednymi z czynników ustanawiających „współczesny kulturowy kontekst wzajemnych polsko-ukraińskich relacji”, o który upominała się dyrektorka MCK (Wąsowska-Pawlik, 2021, s. 7), manifestujący się zresztą rozbieżnościami na płaszczyźnie naukowej, politycznej czy społecznej – i które w związku z powyższym domagały się stosownej reprezentacji na krakowskiej ekspozycji.

Po drugie, topos UPA jest współcześnie jednym z tych, które intensywnie uczestniczą w tworzeniu wspomnianego wcześniej „wizualnego autoportretu” Ukraińców. Skoro bowiem, jak pisze Tadeusz Andrzej Olszański, pod wpływem wydarzeń ostatnich lat „[Stepan] Bandera zmienia się z historycznego przywódcy w uroczysty symbol”, co zresztą wiąże się z osłabieniem ideowego wymiaru tej postaci (Olszański, 2020, s. 340–341) – to trudno byłoby przyjąć, że kwestia UPA abstrahuje od ukraińskiej „świadomości własnych korzeni” (Wąsowska-Pawlik, 2021, s. 7). Przy tej okazji wyraźnie wybrzmiewa zasygnalizowana wcześniej niedogodność: odwoływanie się przez autorki tekstów zamieszczonych w katalogu do pojęć zasadniczo tematycznie ze sobą powiązanych, jednak w sensie teoretycznym konotujących (nieco) odmienne treści. W niektórych przypadkach rozbieżności te prowadzą bowiem do tego, że dane kategorie, użyte w określonych kontekstach, mogą uzasadniać podjęcie próby bądź to odważnego i nowatorskiego, bądź też stereotypowego potraktowania danego zagadnienia. W tym sensie trudno stwierdzić, czy brak odniesień do (dziedzictwa) formacji UPA – przede wszystkim w ujęciu polsko-ukraińskim, ale też wewnątrzukraińskim – należy postrzegać przez pryzmat ukraińskich mitów, autoportretu, analizy interkulturowej, próby odkrywania

³ Szerzej na temat emocjonalnego wymiaru sąsiedztwa polsko-ukraińskiego (zmiany sympatii i niechęci w ostatnich kilkunastu latach), także z kwestią rzezi wołyńskiej w tle – zob. Makaro (2018, s. 2–6).

przemilczanych kart historii, tożsamości wspólnych relacji czy w jakiś inny sposób. A może najbliższej odpowiedzi lokują się słowa Jarosława Hrycaka, który stwierdził – i to dysponując już wiedzą na temat kilkumiesięcznej pomocy ofiarowanej przez Polaków uchodźcom z Ukrainy w 2022 roku – że w kwestii zbrodni „nadal nie możemy się dogadać. Musi minąć jeszcze jedno pokolenie. [...] Ludzie nie są jeszcze na to gotowi. Ani Ukraińcy, ani Polacy” (*Czekamy...* 2022).

Po trzecie, o ile argument, że w Ukrainie, która od 2014 roku broni się przed rosyjską agresją, konfrontowanie się z niechlubnymi aspektami narodowo-wyzwoleńczej działalności UPA mogłoby osłabiać ducha mobilizacji i walki, z pewnością jest zasadny w kontekście psychologii społecznej, o tyle postawa taka znacznie trudniej broni się w odniesieniu do inicjatywy artystycznej, szczególnie gdy zasadniczo nie jest ona przeznaczona dla tamtejszej publiczności. Co więcej, warto odwołać się tu do pewnego etosu (by nie powiedzieć: „naturalnej przekory”) ludzi kultury i sztuki, który stanowiłby, że fakty bolesne i z tego też powodu wypierane ze świadomości społeczeństwa, w tym jego elit (por. Motyka, 2015, s. 251) – tym bardziej, niejako z definicji i wbrew wszelkim przeciwnościom, powinny stać się przedmiotem wypowiedzi artystycznej. To przecież właśnie sfera kultury wydaje się dysponować odpowiednimi środkami wyrazu, pomocnymi w neutralizacji punktów obciążających dwustronne relacje [por. ŻK, s. 228]⁴. Warto też przypomnieć, że poprzez krakowską ekspozycję oba państwa „po raz pierwszy spoglądają na dzieje swoich stosunków przez pryzmat sztuki”, sama zaś wystawa „stwarza pole do dialogu”, wiąże się z „rewizją mitów i stereotypów, odkrywaniem przemilczanych lub mało znanych kart historii i kultury” (Łytwyneć, 2021, s. 13; zob. także Barszynowa, Komar, 2021, s. 20).

Jest jeszcze jedna (czwarta) okoliczność, szczególnie korzystna dla Ukraińców. Skoro głównym adresatem ekspozycji była publiczność polska, to znany jej (z reguły jednostronny) obraz UPA można było wzbogacić o niuansującą zagadnienie perspektywę ukraińską (szerzej zob. Motyka, 2015; Rokita, 2019). Ponadto, raz jeszcze nawiązując do postulatu Bal (2012, s. 15), zbrodnię wołyńsko-galicyjską można było umieścić na szerszym tle historycznym, stanowionym przez trzy inne motywy: przez o wiek wcześniejszą rabację galicyjską, czyli rzeź „polsko-polską”; przez (niegdysiejsze) opory części Polaków względem internalizacji faktów i emocji dotyczących pogromu Żydów w Jedwabnem; i przez fakt, że podczas II wojny światowej i w latach kolejnych niektóre formacje rodzimego podziemia niepodległościowego również miały na swym koncie morderstwa ludności cywilnej. Zacho-

⁴ W nawiasach kwadratowych znajdują się inicjały autorek krótkich komentarzy zamieszczonych w katalogu i wykorzystanych w niniejszym artykule (OB – Oksana Barszynowa, ŻK – Żanna Komar) oraz numery stron, na których notki te znajdują się w tym wydawnictwie.

wując proporcje co do rozmiarów wszystkich wspomnianych zbrodni, trybów ich realizacji, niczego nie relatywizując, a już zdecydowanie nie umniejszając cierpienia niewinnych ofiar, jednocześnie pamiętając, że wśród Ukraińców byli także sprawiedliwi, którzy ratowali Polaków, ryzykując własnym życiem, a czasem je poświęcając – całościowo widziany, ale i odpowiednio ukazany zbiór, tworzony przez Jakuba Szełę, jedwabieńską stodołę, „żołnierzy wyklętych” oraz zbrodnię wołyńską, również jawi się jako taki, który mógłby prowadzić do nieoczywistych interpretacji i konkluzji⁵. Wśród nich mogłoby też znaleźć się miejsce na wyeksponowanie tego, co obrazem *Wołyn* zamierzał ukazać jego reżyser, Wojciech Smarzowski, a co – sądząc po reakcjach części obu społeczeństw – raczej nie bardzo się udało: uniwersalną naturę zła. Elementem szerszego tła, również niedostatecznie rozwiniętym w rzeczonym filmie, mogłoby się stać także rozwarstwienie społeczno-ekonomiczne o podłożu narodowościowym, z jakim mieliśmy do czynienia na Wołyniu czy w Galicji Wschodniej w czasie kilkudziesięciu lat ukraińskich dążeń emancypacyjnych, podejmowanych od końca XIX wieku, w szczególności tych z czasów II RP (por. Motyka, 2011, s. 11–40).

Wskazawszy na wybrane powody uzasadniające podjęcie wątku omawianej rzezi w salach MCK, wypada zapytać, dlaczego tak się nie stało. Jak stwierdziła jedna z kuratorek ekspozycji: „Temat zbrodni wołyńskiej praktycznie nie ma reprezentacji w dziełach sztuki. Wyjątkiem są prace Nikity Kadana, który jako jedyny właściwie podjął się tego tematu w swojej twórczości artystycznej”. Żanna Komar wspomniała też, że cztery prace tego artysty z serii *Gatuzka* „zaprezentowano na wystawie w dość okazały sposób – zajęły całą dużą ścianę jednej z sal wystawowych”, przytaczając przy tym opis, który towarzyszy tym dziełom w katalogu wystawy⁶. Komentarz ten ma spore znaczenie dla podjętego wątku, przytoczmy go więc w całości:

W swojej serii graficznej Nikita Kadan opierał się na zdjęciach z lat 1930–1940, często wykorzystywanych w dzisiejszej „wojnie pamięci”. Artysta skupia uwagę na problemie manipulowania obrazami fotograficznymi, których interpretacje są wyznaczone przez określone ramy. Te same obrazy są podpisywane w różny sposób: w źródłach polskich ich bohaterowie są przedstawiani jako ofiary UPA na Wołyniu w 1943 roku, w ukraińskich zaś jako ofiary Polaków. Swoją uproszczoną

⁵ Przykładem artystycznej konstrukcji mogłoby tu być zestawienie rzezi z dialogiem z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, nawiązującym do rabacji galicyjskiej: „Pan Młody: Patrzę się na chłopów dziś... // Gospodarz: To, co było, może przyjs – // Pan Młody: Myśmy wszystko zapomnieli; // mego dziadka piłą rżnęli... // Myśmy wszystko zapomnieli. Gospodarz: Mego ojca gdzieś zadźgali, // gdzieś zatłukli, spopychali: // kijami, motykami // krwawiącego przez lód gnali... // Myśmy wszystko zapomnieli”.

⁶ Korespondencja autora z dr Żanną Komar z połowy lutego 2022 roku.

ekspresjonistyczną formą czarno-białe rysunki nawiązują do obrazów ze starych gazet. Wyzute ze szczegółów uniwersalizują wydarzenia z przeszłości. Po wielu latach zdjęcia ofiar mogą służyć jako jedyny dowód, czasami jednak są zawłaszczane i stają się przedmiotem ideologizowanej gry pamięci. Zdaniem artysty manipulacja fotografiami w celach propagandowych to ciąg dalszy zbrodni [OB, s. 178].

Jak wynika z powyższego cytatu, a także z samych grafik, ich treść i datowanie są oderwane od rzezi wołyńsko-galicyjskiej; w rzeczy samej, przyglądając się tym pracom, nie łatwo domyślić się, że nawiązują one w ogóle do jakiegokolwiek zbrodni. Zgodnie z intencją artysty, jest to raczej (domniemywany) punkt wyjścia do szerszej refleksji na temat polsko-ukraińskich „gier pamięcią” niż topos sam w sobie, skutkiem czego wśród publiczności poszukującej odpowiedzi na pytanie, co sztuka ma do powiedzenia w kwestii zbrodni UPA i jej współczesnej ukraińskiej recepcji, takie ujęcie może pozostawiać niedosyt. Co zaś tyczy się samej uniwersalizacji danego motywu, wydaje się, że warunkiem powodzenia jest tu uprzednie ukontekstowanie zdarzenia, które miałyby być podstawą dla ekstrapolacji – jego dostatecznie jasne przedstawienie, omówienie i nieskrępowana obecność w przestrzeniach publicznych obu stron zdarzenia. W przeciwnym razie powstaje wrażenie, że taka uniwersalizacja jest w swej istocie jedynie sposobem na marginalizację czy wręcz przemilczanie partykularyzmu – co w dyskutowanym przypadku oznaczałoby konstatację: nie ma potrzeby rozprawiać o rzezi wołyńskiej, skoro w wielu miejscach na Ziemi wciąż dochodzi do tyłu różnych zbrodni. W związku z tym oraz w nawiązaniu do przywołanych powyżej słów kuratorki wystawy na temat deficytu prac na temat rzezi – a także zgodnie z ideami przyświecającymi ekspozycji – rodzi się pytanie: czy tragedii tej nie można było wyraźniej zasygnalizować na przykład na podstawie bardziej ukierunkowanych fotografii, plakatów, dokumentów, fragmentów filmów czy innych materiałów, choćby i autorstwa Polaków, jak to miało miejsce w przypadku innych motywów prezentowanych na ekspozycji? Albo też, koncentrując się na samym wspomnianym deficycie – czy nie można było znaleźć sposobu, który dobitnie i wymownie zaświadczyłby, że mamy tu do czynienia ze zbiorem artystycznie pustym, która to deklaracja również miałaby pewien walor edukacyjno-informacyjny?

Klimat dwustronnych relacji w przededniu rosyjskiej agresji na Ukrainę w lutym 2022 roku był taki, że rezygnacja z bardziej ukierunkowanej formy reprezentacji zbrodni wołyńsko-galicyjskiej mogła łatwo wywołać domysły o pozaartystyczne, bo związane raczej ze stanem ducha Ukraińców (zob. np. Motyka, 2015, s. 252; Olszański, 2020, s. 345), przyczyny takiej decyzji. „Ale może to i lepiej, bo o rozdrapywanie ran i tak dba wielu polityków” – zastanawiał się Piotr Sarzyński (2021) w kontekście absencji w salach MCK m.in. tego wątku, przesuując zara-

zem dyskusję poza artystyczną płaszczyznę przedsięwzięcia. Być może współcześnie trudno oczekiwać czegoś więcej? A być może za niedługi czas, pod wpływem bieżących doświadczeń wojennych atrakcyjność mitu UPA w jego dotychczasowym kształcie będzie w Ukrainie słabnąć (Olszański, 2020, s. 348–350)? To również są ważne głosy w dyskusji nad tym, czy nieobecność tego toposu na wystawie można uznać za usprawiedliwioną.

Zakończenie

Bez większego trudu można by wskazać kilka innych wątków, które zyskawszy na wystawie MCK i NAMU (bogatszą) reprezentację, podniosłyby edukacyjno-informacyjny walor tego przedsięwzięcia. Przykładami innymi niż wspomniane są jeszcze sprawy wyznaniowe, zaprezentowane w Krakowie głównie przez pryzmat (skądinąd niezmiernie ważnych, wszak mających wymiar cywilizacyjny) odmienności, ale i współistnienia nad Dnieprem tradycji chrześcijaństwa wschodniego i zachodniego – zarazem jednak z pominięciem powołania do życia w 2018 roku Kościoła Prawosławnego Ukrainy. Tymczasem autokefalia ta oznacza uwolnienie się od zwierzchności Moskwy – wydarzenia o fundamentalnym, wykraczającym poza sprawy teologiczno-sakralne znaczeniu dla wieloaspektowo ujmowanej ukraińskiej tożsamości, szczególnie w realiach trwającego (wówczas „jedynie” w Donbasie) konfliktu zbrojnego. Na szerszą reprezentację wydaje się zasługiwać także, na przykład, opozycja między miastem a wsią czy (potraktowane na wystawie zdawkowo, choć umieszczone w ramach odrębnego bloku „Postscriptum”) same współczesne relacje polsko-ukraińskie, w tym naddnieprzański ogląd Polski, który – wbrew tytułowi wystawy, obiecującemu spojrzenia wzajemne – nie jest na niej bogato reprezentowany (Sarzyński, 2021; Dębicki, 2022, s. 51). To tylko kilka wątków wpisujących się w zamysł dokonania subiektywnego (choć być może „intersubiektywnie potwierdzalnego”) i niekompletnego wyboru „tematów wartych uwagi”. Świadomość tych ograniczeń wydaje się niwelować pokusę dokonania nadmiernej esencjalizacji ukraińskiej tożsamości, który to zabieg materializowałby się również w odpowiedzi na pytanie postawione w tytule artykułu. Ta bowiem, niezależnie od swej zawartości, *de facto* byłaby wsparciem udzielonym określone mu kształtowi owej tożsamości.

Należy pamiętać również o tym, że i sami autorzy koncepcji wystawy z pewnością nie stawiali sobie celu niemożliwego do osiągnięcia: sporządzenia artystycznej „krótkiej historii wszystkiego”. Z dziełami sztuki jest zresztą i ten problem, że niejednokrotnie dają się one odczytywać na różne, a przy tym dla laików (jak autor niniejszych rozważań) nie zawsze intelektualnie i artystycznie dostępne sposoby. Któż zatem wie, czy niektóre spośród zgłoszonych powyżej wątków tak naprawdę nie zostały zakodowane w zgromadzonych na wystawie artefaktach,

a tylko przez niewprawnego odbiorcę interpretacyjnie niedowartościowane? Jednocześnie, co nie mniej istotne, pytania te uruchamiają jeszcze inną kwestię – poziomu kompetencji, jakie w zamyśle organizatorów wystawy powinien mieć jej odbiorca. Z uwagi na wszystkie te okoliczności powyższe rozważania celowo więc pozostają konkluzywnie niedomknięte.

Na koniec warto powtórzyć, że prezentowany artykuł jest wyłącznie reakcją na określone wydarzenie artystyczne: przykłada do koncepcyjnych ram wystawy pewne treści, które w salach MCK nie znalazły swej (szerszej) reprezentacji. W ten sposób rozważania te stanowią próbę (selektywnego) rozliczenia pomysłodawców i realizatorów przedsięwzięcia, które – co należy podkreślić – nawet jeśli pozostawia pewien niedosyt, to jednak wydobywa z ukraińskiej samoświadomości oraz ze wspólnych dziejów wiele interesujących, ciekawie pokazanych zworników pojęciowych i motywów, zachęcając do namysłu nad zjawiskami konstytuującymi współczesną ukraińskość. Przybliżona inicjatywa tym bardziej zasługuje na uwagę, że – jak zauważa Piotr Kosiewski (2022, s. 131) – sztukę tworzoną w Ukrainie przez większość ubiegłego stulecia pokazywano w Polsce dość rzadko. „Jakby nie udawało się znaleźć sposobu na opowiedzenie o tej twórczości”. Niniejszy artykuł nie jest natomiast głosem w toczącej się w Polsce debacie publicznej na temat meandrów polsko-ukraińskiej przeszłości i jej współczesnej recepcji. Rozrachunek z wyeksponowanym w tekście dziedzictwem UPA jest bowiem zadaniem, z którym powinni się zmierzyć (w spokojniejszych czasach) sami Ukraińcy.

Bibliografia

- Bal, M. (2012). *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Narodowe Centrum Kultury.
- Barszynowa, O., Komar, Ż. (2021). Wzajemne spojrzenia – idea wystawy. W: [b.red.] *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* (s. 19–25). Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Bokszański, Z. (2006). *Tożsamości zbiorowe*. PWN.
- Czekamy na ukraińskie Jedwabne* (2022, 26–27 listopada). Z Jarosławem Hrycakiem rozmawia Wojciech Szot, *Gazeta Wyborcza*, 275, 14–15.
- Dębicki, M. (2022). Sąsiad na płótnie malowany. Edukacyjno-informacyjny wymiar wystawy „Ukraina. Wzajemne spojrzenia”. *Kultura i Społeczeństwo*, 3, 47–64.
- Hrycak, J. (2022). *Zrozumieć Ukrainę – historia mówiona*. Z Jarosławem Hrycakiem rozmawia Iza Chruslińska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Jekaterynczuk, A. (2020). *Tożsamości zbiorowe Ukraińców w okresie niepodległości*. Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

- Kosiewski, P. (2022). Chcemy być bliżej siebie. *Nowa Europa Wschodnia*, 6, 131–138.
- Łazuga, W. (2015). „Garibaldi”, „Cavour” i polski Piemont. *Galicja. Studia i Materiały*, 1, 11–20.
- Łytwyneć, J. (2021). [Wstęp]. W: [b.red.] *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* (s. 13). Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Makaro, J. (2014). Pamięć o sąsiedztwie narodowym. Wokół wystawy „Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”. *Przegląd Zachodni*, 2, 23–38.
- Makaro, J. (2018). O sąsiedztwie polsko-ukraińskim. W reakcji na film „Wołyń” Wojtki Smarzewskiego. *Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa*, 50, 1–24.
- Motyka, G. (2011). *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”*. *Konflikt polsko-ukraiński 1943–1947*. Wydawnictwo Literackie.
- Motyka, G. (2015). Ćwiczenia z polityki wobec pamięci. *Kultura i Społeczeństwo*, 2, 247–255.
- Motyka, G. (2023). *Akcja „Wisła” ’47. Komunistyczna czystka etniczna*. Wydawnictwo Literackie.
- Nijakowski, L.N. (2004). Znaczenie analizy dyskursu dla socjologii narodowości. *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 69–96.
- Olszański, T.A. (2020). *Ukraińskie stulecie 1914–2014. Szkice historyczne*. Wysoki Zamek.
- Purchla, J. i in. (red.). (2014). *Mit Galicji*. Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Riabczuk, M. (2004). *Dwie Ukrainy*. Kolegium Europy Wschodniej.
- Rokita, Z. (2019, 27 listopada–3 grudnia). Kim jest Ukrainiec. *Polityka*, 48, 55–57.
- Sarzyński, P. (2021, 22–28 września). Suchy przestwór oceanu. *Polityka*, 39, 81.
- Smith, A.D. (2007). *Nacjonalizm. Teoria, ideologia, historia*. Sic!
- Sufek, A. (2002). *Ogród metodologii socjologicznej*. Scholar.
- Szczerek, Z. (2022). *Wymyślone miasto Lwów*. Czarne.
- Trzszczyńska, P. (2016). *Pamięć o nie-swojej przeszłości. Przypadek Bieszczadów*. Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wąsowska-Pawlik, A. (2021). [Wstęp]. [b.red.] *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* (s. 7). Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Wołyń 1943 – pamięć przywracana* (2018). M. Hermann (oprac.). Komunikat CBOS, nr 84.

Absence Justified? On Several Themes Absent from the Exhibition *Ukraine. A Different Angle on Neighbourhood*

Abstract: The aim of this article is to analyse the content of the exhibition *Ukraine. A different angle on neighbourhood*, presented in Cracow from September 2021 to January 2022, aimed at identifying exemplary themes that would have significantly enriched the educational and informational dimension of this exhibition, but for various reasons did not make it into it. Exemplary absences included the regional differentiation of Ukraine, the historical-independence status of Galicia, the demographic decline of Poland's neighbours from across the river Bug, the importance of the Cossacks in the context of the 17th-century problems of the Polish-Lithuanian Commonwealth and the place of the "Vistula" action in the consciousness of Poles. A separate point is devoted to the absence of the motif of the Ukrainian Insurgent Army (UPA) and the Volhynian massacre from the exhibition, indicating – also through references to the declarations of people involved in the creation of the exhibition – why this motif was to be expected, and proposing a way in which this motif could have been creatively presented. Although the essence of the considerations is to indicate points which would enrich the school knowledge of the primarily Polish audience of the exhibition in relation to the framework of Ukrainian identity (identities) and the Polish-Ukrainian neighbourhood, in its essence the article does not prejudge the necessity to take up the aforementioned motifs, nor does it constitute a closed list of topics which would be crucial in determining such a framework.

Keywords: exhibition, Poland, Ukraine, neighbourhood, (mutual) perception.