

FOTOGRAFIA W KOLE HERMENEUTYCZNYM. KONCERT DLA BERKUTU Z PROTESTU W KIJOWIE

MAREK MAKSYM CZAK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
m.maksymczak@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-0577-0456

Przedmiotem artykułu jest fotografia *Koncert dla Berkutu* (il. 1), autorstwa Markijana i Ołeha Macechów oraz Andrija Meakowskijego, wykonana 7 grudnia 2013 roku w Kijowie podczas rewolucji godności¹. Zdjęcie przedstawia mężczyznę grającego na pianinie na środku ulicy, podczas protestu, przed zwartym szeregiem policjantów. Pianista, w przeciwieństwie do nich, jest widoczny od tyłu. Fotografia posiada symetryczną kompozycję, mocno przyciąga uwagę i głęboko zapada w pamięć. W rozpoznaniu wstępnym mówi o kontraście między dwiema stronami konfliktu: protestującymi i funkcjonariuszami Berkutu. Różnicę między nimi potęgują przypisane im atrybuty oraz wykonywane przez nich czynności. Przygotowani do walki policjanci stoją w pełnym uzbrojeniu, tworząc barykadę z metalowych tarcz. Pierwszoplanowy mężczyzna z kolei jest bezbronny, siedzi i gra.

Fotografia tuż po opublikowaniu w mediach społecznościowych szybko stała się *viralem*, nie tylko wśród ukraińskich, lecz również zagranicznych internautów. Dla wielu zdjęcie jest „ikoną” wspomnianej rewolucji, a ikoniczny status fotografii prasowej czy reporterskiej, zdaniem amerykańskich naukowców Vicki Goldberg oraz Roberta Harimana i Johna L. Lucaitesa, jest typowy dla dzieł, które posiadają moc utrwalania obrazu danych wydarzeń

¹ Fotografia była upubliczniana nie tylko pod tytułem *Koncert dla Berkutu*, lecz również pod następującymi, znacznie rzadziej występującymi, nazwami: *Pianista*, *Imagine*. Jednak Markijan Macech utrzymuje pierwszą z wymienionych wersji tytułu, zob. korespondencja Markijana Macecha do Marka Maksymczaka z 1.04.2021 r.



Il. 1. Markijan Macech, Ołeh Macech, Andrij Meakowskij, *Koncert dla Berkutu*, 2013. Dzięki uprzejmości autorów, fot. Andrij Meakowskij

w zbiorowej świadomości². Według badaczy takie zdjęcie łączy w sobie wartość dokumentu z siłą oddziaływania fotografii na opinię publiczną, przy czym źródło siły ujęcia wypływa z samej kompozycji dzieła, które nierzadko jest porównywane do powszechnie znanych przykładów z historii malarstwa³. Ze stanowiskiem Goldberg, Harimana i Lucaitesa nie zgadza się poznański badacz Stanisław Czekalski, który podkreśla, że o ikonicznym statusie fotografii nie tylko prasowej czy reporterskiej, ale fotografii jako takiej, rozstrzyga wyjątkowa zależność treści kompozycji od jej formy. Tak pojmowana ikoniczność wskazuje na potencjał wytwarzania wizualnego sensu dzieła, który

² Problem ikonicznego statusu fotografii w ujęciu wymienionej badaczki i badaczy poruszył Stanisław Czekalski: Idem, 'Close reading' fotografii reporterskiej: Nick Ut, 'Groza wojny', „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, tom 85, nr 4, s. 84, 93-94; V. Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York-London 1991, s. 16, 135-136; R. Hariman, J.L. Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago-London 2007, s. 25-27. Numery stron z wyżej wymienionych monografií tu i w dalszych przypisach podaję za Czekalskim.

³ V. Goldberg, op. cit., s. 243; R. Hariman, J.L. Lucaites, op. cit., s. 176. Por. S. Czekalski, op. cit., s. 93.

w fotografii występuje sporadycznie i nie zawsze jest dostrzeżony w szerokim odbiorze⁴.

Choć *Koncert dla Berkutu* w pewnym stopniu stanowi fotografię inscenizowaną, do czego jeszcze powrócę, można zadać pytanie: jakiego rodzaju ikonizacja stanowi wyróżnik tej kompozycji? Na ile potwierdzeniem jej obecności może być to, że *Koncert dla Berkutu* odznaczył się społecznym oddziaływaniem, czego przyczynę należałoby widzieć w tym, że zdjęcie wykazuje analogię do słynnego obrazu Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły* z 1818 roku (il. 2) – w centrum obu kompozycji występuje odwrócony tyłem do widza mężczyzna, a całość odznacza się symetrycznym układem. A na ile o ikonizacji pracy świadczy zależność jej semantyki od struktury pola obrazowego? Odpowiadając na pytania, zaprezentuję analizę fotografii nie tylko w kontekście historycznym, lecz również przy użyciu optyki hermeneutycznej. Kompozycja jak dotąd nie doczekała się naukowego omówienia, a wybór obu perspektyw nie jest przypadkowy. Samo zdjęcie swą tematyką o społeczno-politycznym zaangażowaniu wskazuje na konieczność przywołania wydarzeń, jakie towarzyszyły jego powstaniu. Z kolei interpretacja hermeneutyczna, choć zdystansowana do uwzględniania kontekstu historycznego, okazuje się pomocna w objaśnieniu fenomenu fotografii – jej wizualnych właściwości. Warto spojrzeć na zdjęcie nie jako na ilustrację danych wydarzeń, bo praca nie jest wtórna wobec konkretnej historii. Fotografia oferuje znacznie więcej niż podporządkowany badaczowi przedmiot poznania, ponieważ w trakcie wnikliwej lektury dzieła otwiera przed interpretującym swą prawdę. Ta perspektywa pozwoli dostrzec występującą w zdjęciu interesującą zależność semantyki od syntaksy, co jest zarezerwowane dla dzieł o wysokiej wartości artystycznej.

Historia

Rewolucja godności, znana również jako eurorewolucja, rozpoczęła się w Ukrainie w listopadzie 2013 roku, gdy ówczesny prezydent kraju, Wiktor Janukowycz, odstąpił od podpisania umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską⁵. To wywołało fale protestów ukraińskiego społeczeństwa.

⁴ Zob. S. Czekalski, op. cit., s. 84, 93-94.

⁵ L. Hurska-Kowalczyk, *Rola opozycji parlamentarnej w rewolucji godności – Euromajdanie (2013-2014)*, [w:] *Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013-2014*, red. G. Skrukwa, M. Studenna-Skrukwa, Toruń 2015, ss. 66, 71.



Il. 2. Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgły*, 1818, olej, płótno, ze zbiorów Hamburger Kunsthalle, źródło: domena publiczna Wikimedia Commons

Odrzucenie integracji z państwami Unii dla wielu oznaczało, że w niedalekiej przyszłości dojdzie do całkowitego uzależnienia Kijowa od Moskwy. Pokojowe demonstracje były brutalnie tłumione przez uzbrojone jednostki policji Berkut, z rąk których do marca 2014 roku, gdy manifestacje się zakończyły, zginęło ponad sto osób⁶. Najliczniejsze protesty miały miejsce w Kijowie, gdzie 1 grudnia 2013 roku na centralnie usytuowanym placu Niepodległości (podczas rewolucji zwanym Europejskim, Euromajdanem lub Majdanem), zgromadziło się około 500 tysięcy osób⁷. Wiele z nich przyjechało do stolicy z pozostałych części Ukrainy. Tak było z pochodzącym ze Lwowa Ołehem

⁶ *Accountability for killings in Ukraine from January 2014 to May 2016*, dokument wydany online przez: Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights w 2016 r., s. 9, 21-25. [https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/UA/OHCHRThe maticReportUkraineJan2014-May2016_EN.pdf](https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/UA/OHCHRThe%20maticReportUkraineJan2014-May2016_EN.pdf) (dostęp 29.05.2025).

⁷ L. Hurska-Kowalczyk, op. cit., s. 72.

Macechem i jego synem Markijanem – muzykiem i informatykiem z wykształcenia, który podczas protestów poznał Andrija Meakowskijego⁸. Interesujące nas zdjęcie zostało wykonane przez ostatniego z wymienionych mężczyzn. Pomysłodawcą i głównym organizatorem uwiecznionej na nim akcji był jednak Markijan. Ołeh zaś wyszedł z inicjatywą sfotografowania jej i to on miał decydujący wpływ na kształt kompozycji⁹.

Idea gry na pianinie w otwartej przestrzeni w Kijowie była w pewnym stopniu powtórzeniem działań, jakie Markijan Macech kilka lat wcześniej regularnie podejmował na lwowskim rynku, niejednokrotnie przy akompaniamencie innych muzyków. Koncerty pozytywnie oddziaływały na przechodniów i to samo artysta zamierzał osiągnąć w odniesieniu do protestujących w stolicy: „Chciałem dać im coś niematerialnego, co pomoże wytrwać w trudnych momentach, nie tracić nadziei i poczucia sensu [...] Początkowo chciałem ustawić w centrum Kijowa dwadzieścia osiem pianin jako symbol Unii Europejskiej. Potem wymyśliłem, żeby pianinami blokować ulice. Ojciec [...] zdecydował, że postawimy pianino naprzeciwko policji”¹⁰. Markijan Macech od samego początku rewolucji należał do organizacji Cywilny Sektor Majdanu, którego jednym z liderów był jego ojciec. Dzięki temu Macechowie każdego dnia spotykali się z pozostałymi członkami wspomnianej grupy, aby na bieżąco planować kolejne działania wspierające i koordynujące przebieg manifestacji, których liczba uczestników stale wówczas rosła. Do akcji z pianinem doszło 7 grudnia 2013 roku pośrodku skrzyżowania ulic Bankowej z Luteriańską, w bezpośrednim sąsiedztwie oficjalnej siedziby prezydenta Ukrainy, gdy dojdzie do niej blokowali funkcjonariusze Berkutu.

W nocy poprzedzającej akcję pianino w przeważającej mierze zostało przemalowane na niebiesko. Jedyne pokrywa i listwa przednia klawiatury, pedały oraz krąg unijnych gwiazdek wymalowany w centralnym miejscu nad klawiaturą zyskały żółty kolor. W ten sposób żółto-niebieska kolorystyka odnosiła się nie tylko do Unii Europejskiej, lecz również do barw narodowych Ukrainy. Instrument ustawiono pośród protestujących. Jak wspomniał Markijan Macech: „Początkowo planowałem, żeby zwołać jak najwięcej osób,

⁸ Markijan Macech wspomina o tym w reportażu: E. Sulek, *Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie*, Warszawa 2018, s. 28.

⁹ Ibidem, s. 29–42.

¹⁰ Ibidem, s. 34.

które umieją grać na pianinie. Sam nie miałem zamiaru grać, byłem tylko organizatorem. [...] Mieliliśmy szczęście – wśród ludzi, którzy obserwowali nasze działania, był nauczyciel muzyki. Gdy tylko pojawiło się pianino, zaczął grać ukraińskie piosenki, a zebrani – około stu osób – śpiewali”¹¹. Akcja była nastawiona na aktywny udział odbiorców, przez co szybko przyciągnęła uwagę protestujących. Przedsięwzięcie posiadało egalitarny i demokratyczny charakter porównywalny z artystycznymi projektami, dzięki czemu można je traktować jako *performance* o partycypacyjnym wymiarze, który bez aktywnego udziału widzów nie jest w stanie zaistnieć. Nie tylko umiejący grać na instrumencie, lecz każdy, kto włączył się do śpiewu w rytm zagranej melodii, był współtwórcą efemerycznego wydarzenia. Egalitarny charakter akcji zakładał nie tylko dobrowolny udział widzów, lecz również nieograniczoną swobodę muzycznej interpretacji czy ekspresji w ogóle. To wynikało z właściwości, jakie niesie ze sobą muzyka, bo ona, jak dodał Markijan Macech, jest „siłą, której nie można kontrolować, zaatakować ani poddać rygorowi i terrorowi. [...] W niej mieszka wolność”¹².

Akcja z pianinem była alternatywą dla protestów zakładających uliczne starcia, czego nie wykluczały nie tylko manifestacje zmierzające do opanowania budynków państwowej administracji, lecz również demonstracje, podczas których publicznie obalano pomniki Lenina. Jeszcze długo po zakończeniu rewolucji były one usuwane. W styczniu 2017 roku ukraiński Instytut Pamięci Narodowej ogłosił, że liczba zdemontowanych pomników Lenina wyniosła 1320¹³. Markijan Macech ubolewał, że uwagę prasowych fotoreporterów szczególnie przyciągały wydarzenia o brutalnym przebiegu, dlatego na dzień przed wystawieniem pianina na ulicy skontaktował się z dziennikarzami, aby pomogli mu medialnie nagłośnić organizowane przez niego wydarzenie. „Obdzwoniłem wszystkich – jak wspominał – jednak ostatecznie pojawili się tylko starzy znajomi, którzy przygotowali materiał dla »Hromadske Telebaczennia«. Dla innych nasza akcja nie była żadnym newsem”¹⁴. Niewielkie zainteresowanie ze strony dziennikarzy rozczarowało Markijana Macecha

¹¹ E. Sułek, op. cit., s. 37–38.

¹² Ibidem, s. 36.

¹³ Декомунізували 1320 пам'ятників Леніну, Бандері поставили 4, „Українська правда” 16.01.2017, https://pda.pravda.com.ua/news/id_7132563/ (dostęp 29.05.2025).

¹⁴ E. Sułek, op. cit., s. 37.

i jego ojca. Być może to utwierdziło Ołeha Macecha w przekonaniu o potrzebie udokumentowania przebiegu *performance'u*. Tym bardziej, że w pierwszych dniach rewolucji mężczyzna przypadkowo wykonał interesujące zdjęcie. Jak wspomniał jego syn: Ołeh „któregoś dnia poszedł na spacer z dzieckiem kolegi. Był mroźny zimowy poranek. Sfotografował dziecko, gdy stało na przeciwko kordonu policji i przyglądało mu się z ciekawością. Obraz zrobił furorę w Internecie – dzięki kontrastowi przemocy i niewinności, które pokazywał”¹⁵ (il. 3). Kompozycja przedstawia trzy- lub czteroletnie dziecko stojące na środku jezdni, zwrócone tyłem do widza, wpatrujące się w barykadę i widocznych za nią funkcjonariuszy Berkutu. Akcja rozgrywa się na ulicy Bankowej w sąsiedztwie oficjalnej siedziby prezydenta Ukrainy, widać ją na dalszym planie po lewej stronie kompozycji. Chodzi o jasny budynek z kolumnadą. Na przeciwległym krańcu tej samej ulicy kilka tygodni później doszło do akcji z pianinem. W *Konercie dla Berkutu* rządowy budynek jest ukazany nieco na prawo od centralnej partii fotografii, tam widać jedną z kolumn wspomnianej kolumnady. Nietrudno zauważyć, że pomiędzy zdjęciami rysuje się wyraźne podobieństwo. Ujęcie z dzieckiem można potraktować jako prefigurację kompozycji z 7 grudnia 2013 roku¹⁶.

Tuż po ustawieniu pianina pośród demonstrujących, jak wspomina Andrij Meakowski: „cały czas robiłem zdjęcia, typowo reportażowe – było na nich sporo ludzi, ruch, tłok. Gdy Ołeh je zobaczył, strasznie się zdenerwował, odesłał mnie i Markijana z powrotem na ulicę, wyzywając od idiotów. »Zróbcie to jak trzeba!«. Gdy wróciliśmy do pianina, tłum wokół niego był jeszcze większy. [...] »Proszę się odsunąć od pianina! Robimy zdjęcie dla BBC!« – krzyknąłem, żeby uzyskać wolną przestrzeń. Pożyczyliśmy stołek z pobliskiego sklepu, posadziłem na nim Markijana i zrobiłem kilka ujęć. Miałem szczęście, bo zupełnie przypadkowo wziąłem ze sobą obiektyw szerokokątny. Zrobiłem zdjęcie z odległości metra, to była jedyna przestrzeń, jaką udało się pozyskać. Było tak zimno, że ani on nie mógł grać, ani ja dalej fotografować, bo kostniały nam palce”¹⁷. Fotografia, w przeciwieństwie do pracy wcześniejszej, nie

¹⁵ Ibidem, s. 35.

¹⁶ Wspominają o tym zarówno Andrij Meakowski, jak i Markijan Macech, zob. E. Sułek, op. cit., s. 31, 35.

¹⁷ E. Sułek, op. cit., s. 40. Markijan został sfotografowany, gdy grał walca Chopina, opus 64, część 2. Jak wspomniał: ten utwór „umiałem grać bardzo dobrze i to było pierwsze, co mi przyszło do głowy”, ibidem, s. 38.



Il. 3. Ołeh Macech, bez tytułu, 2013, repr. za: Ewa Sutek, *Chłopak z pianinem*, Warszawa 2018, s. 32

została wykonana przypadkowo, lecz poprzedziły ją liczne próby ujęć osób grających na pianinie, zanim usiadł przy nim Markijan Macech (il. 4). Dzięki temu finalnie powstało dzieło o przemyślanej kompozycji, silnej tektonice i symetrycznym układzie. Ołeh Macech, akceptując ostateczną wersję zdjęcia, natychmiast opublikował je w mediach społecznościowych wraz z komentarzem: „Rozpoczęła się kulturalna rewolucja, na agresję i zło odpowiadamy dobrem”¹⁸, co świadczy o propagandowej funkcji fotografii. Nadanie jej polemicznego charakteru wobec licznych zdjęć z ulicznych starć na Majdanie niewątpliwie było zamierzone. Z drugiej strony, autorzy nieświadomie wpisali swą pracę w ciąg ujęć sowieckich lub rosyjskich żołnierzy grających na pianinie w zrujnowanym Wrocławiu (il. 5) czy Groznym (il. 6)¹⁹. Realizacja

¹⁸ Rekonstrukcję komentarza Ołeha podaje na podstawie wypowiedzi Markijana: E. Sutek, op. cit., s. 42.

¹⁹ Chodzi o fotografię *Czajkowski* wykonaną przez Dmitrija Baltermantsa we Wrocławiu w 1945 r., pochodzącą ze zbiorów Muzeum Sztuki Multimedialnej w Moskwie, oraz anonimowe i nietytułowane zdjęcie pracownika agencji Reuters z 6 lutego 1994 roku, ukazujące rosyjskiego żołnierza grającego na pianinie w parku w Groznym. Więcej na temat fotografii Baltermantsa: Дмитрий Бальтерманц: «так это было...» 9.06.2020 r., <https://diletant.media/>



Il. 4. Andrij Meakowskij, bez tytułu, 2013, fot. dzięki uprzejmości autora

z Kijowa w pewnym stopniu dekonstruuje propagandowe znaczenie pierwszej z wymienionych fotografii. W każdym razie kontrast między przemocą a niewinnością, o którym Markijan Macech powiedział w odniesieniu do zdjęcia z dzieckiem, został również uzyskany w *Koncerte dla Berkutu*, co rzuca się w oczy podczas wstępnego rozumienia kompozycji²⁰.

Hermeneutyka

Wstępne rozumienie w hermeneutycznie ukierunkowanej lekturze dzieła jest wymiennie określane jako przedrozumienie lub przedsąd i wynika ono z nastawienia, jakie towarzyszy widzowi w pierwszych chwilach oglądu wybranej

articles/45288006/ (dostęp 26.08.2025). Materiał został przygotowany przez Muzeum Sztuki Multimedialnej w Moskwie. Drugie zdjęcie zostało opublikowane na portalu <http://empire-silesia.pl/histeryczne-kadry-19-rosyjski-zolnierz-gra-na-opuszczonym-pianinie-w-czeczeniu/> (dostęp 26.08.2025).

²⁰ Jeszcze tego samego dnia, 7 grudnia 2013 r., wieczorem pianino zostało przetransportowane na Majdan. Zob. E. Sulek, op. cit., s. 41.



Il. 5. Dmitri Baltermants, *Czajkowski*, 1945 r., repr. za: <https://diletant.media>

pracy²¹. Odbiorca *Koncertu dla Berkutu*, podejmując się jego interpretacji, pragnie dzieło zrozumieć, a rozumienie, jak sugeruje Martin Heidegger, również jest interpretacją, czyli ludzkim sposobem pojmowania otaczającej nas rzeczywistości. To dla filozofa nic innego jak ludzki sposób bycia-w-świecie, który charakteryzuje *Dasein*: człowieka, jestestwo, bycie-tu-oto²².

²¹ Wstępne rozumienie to termin wprowadzony przez Rudolfa Bultmanna i jego znaczenie pokrywa się ze znaczeniem przedrozumienia Martina Heideggera. Ten z kolei, wspominając o przedrozumieniu, zaznaczył trzy struktury rozumienia: wstępny zasób (*Vorhabe*), wstępny ogląd (*Vorsicht*), wstępne pojęcie (*Vorgriff*), zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 2013, s. 192-193. Myśl Heideggera zaadaptował Hans-Georg Gadamer, który pojęcie przedrozumienia zastąpił pojęciem przedsądu czy przed-sądu. Zob. H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 165.

²² M. Heidegger, *Bycie i czas*, op. cit.; K. Rosner, *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985-1994*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1999, s. 167.



Il. 6. Anonim, bez tytułu [Rosyjski żołnierz w parku w Grozonym], 6.02.1994 r., fot. Agencja Reuters, repr. za: <http://empiresilesia.pl>

Oznacza to, że nie ma interpretacji bez wstępnych założeń²³. Widz, analizujący jakąkolwiek pracę, jest postacią historyczną, zanurzoną w danym czasie i kontekście, dlatego podchodzi do niej ze wspomnianym przeświadczeniem. Jednak w hermeneutycznej interpretacji nie chodzi o to, by jej wyniki zostały założone *a priori*, przeciwnie – następująca po wstępnym rozumieniu wnikliwa lektura dzieła weryfikuje treść nastawienia, z jakim do pracy podszedł widz²⁴. Upraszczając, można powiedzieć, że proces analizy prowadzi albo do umocnienia przesądów, albo do ich odrzucenia. Na tym polega koło hermeneutyczne w ujęciu Martina Heideggera i jego ucznia Hansa-Georga Gadamera²⁵. Zakłada ono czytanie pracy od całości do części i od części do całości z uwzględnieniem wspomnianego przedrozumienia. Obaj filozofowie zrewidowali figurę koła hermeneutycznego, którą wcześniej wprowadził romantyczny myśliciel Friedrich Schleiermacher. Ten z kolei nie brał pod uwagę

²³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, op. cit., s. 193.

²⁴ Ibidem, s. 195-196.

²⁵ Ibidem, s. 190-197; H.-G. Gadamer, op. cit., s. 163-167.

wstępnego rozumienia²⁶. W przeciwieństwie do Schleiermachera, Heidegger, a za nim Gadamer, nie traktowali koła hermeneutycznego wyłącznie jako metody badań naukowych, lecz przede wszystkim widzieli w nim egzystencjalny sposób funkcjonowania człowieka, który pragnie poznać siebie i otaczający świat²⁷.

Mimo to hermeneutyka w dalszym ciągu stanowi interesującą perspektywę dla badaczy i można powiedzieć, że wstępne rozumienie jest ogólnym stwierdzeniem wysnutym na podstawie spojrzenia na całość danej kompozycji. Następnie treść stwierdzenia odnosi się do poszczególnych części dzieła, rewidując wstępną projekcję. „Nie sposób mówić o interpretacji nie uwzględniając tych dwóch komplementarnych względem siebie pojęć: projektu i rewizji. One to, warunkując się wzajemnie, umożliwiają zaistnienie przestrzeni otwartości w egzystencjalnym spotkaniu badacza z dziełem”²⁸. Widz oglądający obraz otwiera się na niego, przez co interpretacja posiada właściwości spotkania, w którym podmiot i przedmiot lektury są traktowani równorzędnie²⁹. To wszystko prowadzi do konkluzji, która zakłada ponowne wyartykułowanie ogólnego stwierdzenia o dziele, ale różni się ono od wstępnego tym, że zostało poprzedzone, by tak rzec, wysłuchaniem wszystkiego, co sama kompozycja ma nam do przekazania³⁰. W efekcie prowadzi to do wspomnianego potwierdzenia przesądów lub ich odrzucenia. W ten sposób interpretator zatacza koło, jednak koło hermeneutyczne się nie zatrzymuje i nie zamyka³¹. Ono jest

²⁶ M. Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 175. Więcej na temat hermeneutyki Schleiermachera: M. Potępa, *Przełom w hermeneutyce – F.D. Schleiermacher*, „Edukacja Filozoficzna” 1991, vol. 11, s. 71-83.

²⁷ Dzięki temu hermeneutyka została przeniesiona z obszaru epistemologii na egzystencję, bycie-w-świecie, bo – zdaniem Heideggera – nie dotyczy ona wyłącznie świata nauki, ale *Dasein* i rzeczywistości, która go obchodzi.

²⁸ M. Januszkiewicz, op. cit., s. 58.

²⁹ Zob. ibidem, s. 55; K. Rosner, op. cit., s. 172. Na polu historii sztuki modelową analizę hermeneutyczną dzieł sztuki prezentują teksty niemieckiego badacza Michaela Brötjega. Hermeneutyczna perspektywa w badaniach historyczno-artystycznych została ostatnio omówiona przez wybranych naukowców z Mariuszem Brylem, Stanisławem Czekalskim i Michałem Haake na czele w specjalnie temu zagadnieniu poświęconemu numerowi „Biuletynu Historii Sztuki” 2023, pod red. P. Juszkiwicz, tom 84, nr 4.

³⁰ Zob. P. Dehnel, B. Sierocka, *Posłowie. Rozmowa, którą jesteśmy. Kilka uwag o hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera*, [w:] H.-G. Gadamer, op. cit., s. 167-170.

³¹ Dlatego niektórzy badacze uważają, że określenie tego procesu mianem koła jest niefortunne.

w ciągłym ruchu. Dla Heideggera i Gadamera jego struktura jest otwarta na zmiany, bo interpretacja, jak i *Dasein* są dziejowe. To znaczy, że dane dzieło za każdym razem może być inaczej odczytane: „w rozumieniu następuje zawsze coś w rodzaju zastosowania rozumianego tekstu do aktualnej sytuacji interpretującego. Tekst rozumiany jest wtedy, gdy jest za każdym razem rozumiany inaczej”³².

Nie da się ukryć, że przedrozumienie *Koncertu dla Berkutu* jest osadzone w strukturze pola obrazowego. W mgnieniu oka można dostrzec, że kompozycję budują dwa plany. Na pierwszym z nich ukazano mężczyznę grającego na pianinie na środku ulicy, na drugim – policjantów, drzewa i budynki. Podział na dwie przeciwne względem siebie grupy: „my” i „wy”, a raczej „jeden” versus „wielu”, jest wyraźny. Rysujące się między nimi napięcie ulega spotęgowaniu nie tylko przez to, że pianista jest nieuzbrojony i siedzi w brązowym swetrze bez okrycia wierzchniego tyłem do widza, a policjanci są wyposażeni w broń palną, hełmy i stoją w odzieży taktycznej z kamizelkami kuloodpornymi, zwróceniu przodem do fotografującego. Przede wszystkim chodzi o to, że wspomniany kontrast został wzmocniony przez sposób kadrowania: postać pianisty rozpięta jest wzdłuż osi pionowej zdjęcia, funkcjonariusze Berkutu wykreślają z kolei oś poprzeczną. W ten sposób jeden i drugi konstytuują szkielet strukturalny fotografii, są mocno osadzeni w polu obrazowym, przez co ich postaci wykazują raczej bezruch niż ruch. Jednak pozycje obu stron nie są równoważne. Głowa Markijana Macecha sytuuje się w miejscu przecięcia wspomnianych osi, co podkreśla uprzywilejowaną pozycję mężczyzny. Funkcjonuje on niczym zwornik, spajający ze sobą wszystkie linie perspektywiczne obrazu, dzięki czemu jego postać stanowi punkt wyjścia, jak i dojścia dla zbudowanych w układzie planimetrycznym relacji. To wymownie świadczy o pełnionej przez pianistę roli *spiritus movens* uwiecznionego wydarzenia, bo to on był jego pomysłodawcą i organizatorem.

Choć *performance* przyciągnął licznych protestujących, co było spełnieniem autorskich oczekiwań, to zdjęcie zostało zakomponowane tak, aby sylwetki manifestujących (poza Markijanem Macechem) znalazły się poza kadrem. W ten sposób fotografia wykreowała wizerunek pianisty pozbawionego sprzymierzeńców, co świadczy o inscenizowanym wymiarze pracy. Na osamotnienie artysty wskazuje nie tylko nieobecność dodatkowych postaci

³² P. Dehnel, B. Sierocka, op. cit., s. 169.

wokół pianina, lecz również to, że w granicach pierwszego planu została dla mężczyzny wyodrębniona osobna przestrzeń, rozpięta między kordonem Berkutu a przerywaną linią oznakowania poziomego jezdnii. Mówiąc metaforycznie, Markijan Macech znajduje się w międzymurzu bądź na obustronnej scenie, co daje do zrozumienia, że towarzyszy mu poczucie bycia obserwowanym zarówno od strony fotografa, jak i policjantów w momencie, gdy „było około -15 stopni Celsjusza – jak wspominał w pierwszej osobie – moje palce ledwo się poruszały” po klawiaturze³³. Kosztuje go to wiele wysiłku, a uciążliwy brak komfortu podczas gry sugeruje minimalne przesunięcie osi sylwetki pianisty względem osi taboretu. Mimo to mężczyzna utrzymuje swe centralne usytuowanie w obrazie. Jak wspomniano, w jego wizerunku przeważa raczej statyka niż dynamizm, co podpowiada, że pianista wytrwale ponosi konsekwencje swych wcześniejszych decyzji.

Pianino pośredniczy między artystą a barykadą i nie chodzi tu o referencyjne odniesienie fotografii do układu przestrzennego, jaki powstał między instrumentem a ukazanymi postaciami 7 grudnia 2013 roku na skrzyżowaniu ulic Bankowej z Luteriańską w Kijowie, lecz o widoczną na zdjęciu analogię między poziomym kształtem pianina a horyzontalnie rozciągającym się kordonem uzbrojonych postaci. To wizualne pokrewieństwo nie jest bez znaczenia. Muzyka, płynąca z instrumentu, stanowi język, którym artysta chce się z policjantami porozumieć. Pomóc w tym ma pogłośnienie granej melodii uzyskane dzięki otwarciu pokrywy skrzyni pianina przy użyciu zrolowanej gazety. Można odnieść wrażenie, że rulon gazety pełni funkcję dźwigni dla wierzchniej pokrywy instrumentu, która w planimetrycznym układzie podtrzymuje głowę artysty. Efekt ten przypomina mechanizm dziecięcej zabawki, w której po obniżeniu bocznej wajchy nagle od góry wyskakuje lalka. Zaznaczona w ten sposób sugestia niewielkiego ruchu głowy pianisty góra – dół oddziałuje na to, co prezentuje się powyżej mężczyzny. Tam powstaje optyczne wrażenie nagłego rozsunięcia się na boki ukazanych budynków jakby w następstwie rytmicznych uderzeń głowy w ich zwarty blok, po którym nie ma już śladu. Dzięki temu powstaje miejsce dla szerokiej połaci nieba, która sięga w dół w stronę pianisty. Temu wszystkiemu towarzyszy pogłośniony dźwięk muzyki,

³³ E. Buist, *That's me in the picture: Markiyan Matsekh plays the piano for riot police in Kiev*, 7 December 2013, „The Guardian”, 5.12.2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/05/thats-me-in-picture-ukraine-protest-piano-matsekh> (dostęp 29.05.2025).

dzięki czemu całość wywołuje skojarzenia z biblijnym Jerychem, którego mury runęły pod wpływem gry na trąbach i okrzyków Izraelitów.

Optyczne wrażenie rozsunęcia się budynków pozostaje w silnym uzależnieniu od postaci artysty. Jego głowa, pomimo sugestii niewielkiego ruchu, pełni wspomnianą funkcję zwornika, usztywnia zajmowaną przez architekturę pozycję – dzięki czemu wizualny efekt otwarcia drogi do siedziby prezydenta pozostanie trwale utrzymany. Zatem pierwszoplanowa postać oddziałuje na układ planu drugiego, co w pewnym stopniu świadczy o przypisanej pianiście skuteczności. W tym fragmencie są widoczne pierwsze próby zatarcia granic między oboma planami kompozycji. Do tego samego prowadzi widoczny w realizacji izokefalizm – usytuowanie głów przedstawionych postaci na tej samej wysokości. Dzięki temu Markijan Macech wtapia się w szereg berkutowców, swą głowę unosi na tyle wysoko, aby zrównać swój status z tymi, dla których gra. Mężczyzna w subtelny sposób stara się odnaleźć dojskie do policjantów, aby wspomniany podział na dwa plany i dwie grupy przełamać. To wszystko ma na celu zażegnanie konfliktu i zniwelowanie rysującego się pomiędzy stronami napięcia. „Policjanci nie są naszymi wrogami – wspominał artysta – Zostali zmanipulowani. [...] powinniśmy się z nimi komunikować w formie pokojowych akcji, *performance’ów*, happeningów. Sprawić, żeby nas zrozumieli. Może nawet przeszli na naszą stronę. To było szalone i utopijne myślenie, [...] właśnie ono doprowadziło mnie do pianina”³⁴.

Okazuje się, że poznanie wstępne *Koncertu dla Berkutu* jest błędne, bo głównym tematem fotografii nie jest trwały kontrast między dwiema stronami, lecz próba znalezienia porozumienia ponad podziałami, co potwierdza przytoczona wypowiedź Markijana Macecha. W tym momencie można za Heideggerem powiedzieć, że w trakcie hermeneutycznej analizy obrazu, odkryte zostało „to, co działa w dziele, odkrycie bytu w jego bycie: wydarzenie się prawdy”³⁵. Doszło do zrewidowania wstępnego rozumienia, które należy odrzucić. Zatem dzieło mówi o potrzebie pokojowego rozwiązania konfliktu, co odnajduje swe idealne zastosowanie w aktualnej sytuacji interpretującego,

³⁴ E. Sułek, op. cit., s. 28-29. Przytoczonym słowom Markijana wtórował Andrij, który w odniesieniu do Berkutu powiedział: „»Jesteśmy po tej samej stronie« – to był nasz przekaz”, ibidem, op. cit., s. 41.

³⁵ M. Heidegger, *Holzwege*, [w:] idem, *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Mein 1978, s. 23. Cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997, s. 58.

gdy w Europie toczy się wojna. W proponowanej przez hermeneutykę otwartości na analizowaną kompozycję znaczenie obrazu nie jest dane z góry, lecz powstaje ono w toku interpretacji, w wyniku fuzji zachodzącej między horyzontem obrazu i horyzontem odbiorcy³⁶. Choć stwierdzenie o przekazie fotografii pokrywa się z intencją jego autorów, w niczym to nie umniejsza hermeneutycznej optyce. Wbrew powszechnym przekonaniom, ona nie polega na dowolności użycia analizowanego dzieła, lecz przeciwnie, wykładni towarzyszy tak zwane zjawisko dyspozycji interpretacyjnej, które posiada każde dzieło. Jak zauważył Michał Januszkiewicz, każdy tekst kultury ogranicza działania hermeneutyczne interpretatora ze względu na temat, jaki wybrane dzieło podejmuje³⁷.

Zakończenie

Koncert dla Berkutu, wbrew jego wstępnemu rozumieniu, mówi przede wszystkim o próbie znalezienia porozumienia protestującego z policjantami. Wynika to z relacji rysujących się pomiędzy poszczególnymi częściami pracy traktowanej jako skończona całość o określonej budowie. Kompozycja nie jest ilustracją wybranego wydarzenia, to znaczy nie jest wtórna wobec danego momentu historycznego, bo tylko w tak zakomponowanym dziele została podkreślona szczególna rola pianisty, którego postać wewnętrznie scala strukturę pola obrazowego. Tylko w tak zakomponowanym obrazie można dostrzec wizualny efekt rozsunienia się budynków na boki na skutek sugestii ruchu głowy artysty. Dla osób spoglądających na Markijana Macecha z różnych perspektyw podczas protestu nie było to widoczne. Dla odbiorców fotografii – tak. Można uznać, że semantyka omawianego obrazu wynika z jego syntaksy, co świadczy o wyjątkowości realizacji. Jest ona wynikiem pewnej inscenizacji w ramach realnie przeprowadzonej akcji. Ani na poły referencyjny wymiar fotografii w odniesieniu do historycznych wydarzeń, ani jej analogia do wspomnianego dzieła Caspara Davida Friedricha, nie są źródłem siły omawianego ujęcia. Oryginalność pracy zasadza się na ścisłej relacji struktury pola obrazowego z przypisanym jej znaczeniem. W *Konercie dla Berkutu* forma tworzy treść kompozycji. Na tym opiera się wyrazisty charakter zdjęcia i jego ikoniczny

³⁶ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 290. Ten problem omawiają: P. Dehnel, B. Sierocka, op. cit., s. 168-169.

³⁷ Zob. M. Januszkiewicz, op. cit., s. 59.

status. Zdaniem Stanisława Czekalskiego, ikoniczność fotografii jako takiej stanowi wyjątkowy zestrój motywów na płaszczyźnie obrazu z tym, co ten obraz ma do przekazania. Ikoniczność nie jest tu rozumiana jako „ikona” danych wydarzeń. Jak zaznaczył Czekalski, wiele osób (w tym przywołani amerykańscy naukowcy) przypisuje oryginalność wybranym zdjęciom prasowym lub reporterskim za sprawą ich wartości dokumentalnej oraz analogii do powszechnie znanych dzieł malarskich. Te wywody, zdaniem badacza, niejednokrotnie cechuje swoboda interpretacji i powierzchowność analiz. Tymczasem wyjątkowa fotografia jako taka charakteryzuje się występującą w niej interesującą zależnością. Według Czekalskiego chodzi tu „o bezpośredni i konieczny związek między semantyką obrazu a konstytutywnym dla niej porządkiem syntaksy, którą buduje układ i sposób wizualnego powiązania motywów w obrazowym polu”³⁸. To wyróżnia fotograficzne dzieła sztuki, kompozycje o wyjątkowej wartości, do których można zaliczyć zdjęcie mężczyzny z pianinem z 7 grudnia 2013 roku.

Bibliografia

- Czekalski Stanisław, *‘Close reading’ fotografii reporterskiej: Nick Ut, ‘Groza wojny’*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, t. 85, nr 4, s. 83–98.
- Декомунізували 1320 пам’ятоків Леніну, Бандері поставили 4, „Українська правда” 16.01.2017, https://pda.pravda.com.ua/news/id_7132563 (dostęp 29.05.2025).
- Gadamer Hans-Georg, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993.
- Goldberg Vicki, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Publishing Group, New York–London 1991.
- Hariman Robert, Louis Lucaites John, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2007.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, tłum. i przypisami opatrzył B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Heidegger Martin, *Holzwege*, [w:] idem, *Gesamtausgabe*, Wydawnictwo Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1978.
- Hurska-Kowalczyk Liana, *Rola opozycji parlamentarnej w rewolucji godności – Euromajdan (2013-2014)*, [w:] *Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013-2014*, red. nauk. G. Skrukwa, M. Studenna-Skrucka, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015, s. 66-84.

³⁸ S. Czekalski, op. cit., s. 93.

- Januszkiewicz Michał, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Potępa Maciej, *Przełom w hermeneutyce – F.D. Schleiermacher*, „Edukacja Filozoficzna” 1991, vol. 11, s. 71-83.
- Rosner Katarzyna, *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985-1994*, red. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1999, s. 164-174.
- Sulek Ewa, *Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Woźniak Cezary, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Universitas, Kraków 1997.

Źródła internetowe

- Accountability for killings in Ukraine from January 2014 to May 2016*, dokument wydany online przez: Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights w 2016 r., https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/UA/OHCHRThematicReportUkraineJan2014-May2016_EN.pdf (dostęp 29.05.2025).
- Бальтерманц Дмитрий, «так это было...», 9.06.2020 r., <https://diletant.media/articles/45288006/> (dostęp 26.08.2025).
- Buist Erica, *That's me in the picture: Markiyian Matsekh plays the piano for riot police in Kiev, 7 December 2013*, „The Guardian”, 5.12.2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/05/thats-me-in-picture-ukraine-protest-piano-matsekh> (dostęp 29.05.2025).

Spis ilustracji

- Il. 1. Markijian Macech, Ołeh Macech, Andrij Meakowskij, *Koncert dla Berkutu*, 2013. Dzięki uprzejmości autorów, fot. Andrij Meakowskij.
- Il. 2. Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgły*, 1818, olej, płótno, ze zbiorów Hamburger Kunsthalle, źródło: domena publiczna Wikimedia Commons.
- Il. 3. Ołeh Macech, bez tytułu, 2013, repr. za: Ewa Sulek, *Chłopak z pianinem*, Warszawa 2018, s. 32.
- Il. 4. Andrij Meakowskij, bez tytułu, 2013, fot. dzięki uprzejmości autora.
- Il. 5. Dmitri Baltermants, *Czajkowski*, 1945 r., repr. za: <https://diletant.media>
- Il. 6. Anonim, bez tytułu [Rosyjski żołnierz w parku w Groznym], 6.02.1994 r., fot. Agencja Reuters, repr. za: <http://empiresilesia.pl>

Fotografia w kole hermeneutycznym. Koncert dla Berkutu z protestu w Kijowie

Artykuł stanowi wnikliwą analizę fotografii *Koncert dla Berkutu*, autorstwa Markijana i Ołeha Macechów oraz Andrija Meakowskijego, wykonanej w 2013 roku w Kijowie podczas rewolucji godności. Zdjęcie zostało omówione w perspektywie historycznej, jak również hermeneutycznej. W rozpoznaniu wstępnym praca mówi o kontraście między dwoma stronami konfliktu: protestującym a policjantami, co w trakcie lektury zostało poddane rewizji, umożliwiającej dotarcie do prawdy kompozycji, jej fenomenu i wizualnego sensu, które zasadzają się na interesującej zależności semantyki zdjęcia od jej syntaksy. To

okazało się rozstrzygające w określeniu ikoniczności dzieła, która nie jest tu rozumiana jako „ikona” danych wydarzeń, lecz wyjątkowy zestrój formy i treści, charakterystyczny dla nielicznych realizacji o wysokiej wartości artystycznej. Do takich prac można zaliczyć *Koncert dla Berkutu*, którego ikoniczność polega na semantycznej produktywności strukturalnych cech realizacji.

Słowa kluczowe: fotografia, rewolucja godności, hermeneutyka

Photography in the Hermeneutic Circle. “Concert for Berkut” Protesters in Kyiv

The article provides an in-depth analysis of the photograph “Concert for Berkut” by Markiyan and Oleg Macecha and Andriy Meakovsky, taken in 2013 in Kyiv during the Revolution of Dignity. The photograph is discussed from both a historical and a hermeneutical perspective. In the preliminary analysis, the work discusses the contrast between the two sides of the conflict: the protesters and the police, which was revised during the reading, allowing us to arrive at the truth of the composition, its phenomenon, and visual meaning, which are based on the interesting relation between the semantics of the photograph and its syntax. This proved decisive in determining the iconicity of the work, which is not understood here as an “icon” of the events in question, but as a unique combination of form and content, characteristic of a few works of high artistic value. Such works include “Concert for Berkut”, whose iconicity lies in the semantic productivity of the structural features of the work.

Keywords: photography, Revolution of Dignity, hermeneutics

Data przesłania tekstu: 14.05.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 26.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.08.2025

