

ISBN 978-83-66262-31-7

KUKANIA

5.09 / COCKTAILS
9.11.
2025

GALERIA
ARSENAL
& ELEKTROWNIA
ARSENAL GALLERY
POWER STATION

UL. ELEKTRYCZNA 13

/ ELEKTRYCZNA STREET, BIAŁYSTOK

OSOBY ARTYSTYCZNE / ARTISTS:
KATERYNA ALINYK
MOOR HASAN

KURATORKA / CURATOR:
KATARZYNA
RÓZNIAK-SZABELSKA

INSIDE JOB
(ULA LUCINSKA
& MICHAŁ KNYCHAUS)
KRZYSZTOF GIL
DANA KAVELINA
DOMINIKA OLSZOWY
KARINA MENDRECZKY
& KATALIN KORTMANN JARAY
ŁUKASZ RĄDZISZEWSKI
JOANNA RAJKOWSKA
SANA SHAHMURADOVA ŁANSKA
DOMINIKA CRAPP

4

Katarzyna Różniak-Szabelska
Tekst kuratorski
Curatorial essay

11

Michał Pospiszyl
Republika bagien
Republic of Marshes

20

Anka Wandzel
Katem oka
At the Corner of the Eye

25

Kateryna Jakovlenko
Dokąd prowadzą księżycowe drogi
Where the Moonlit Roads Lead

30

Wydarzenia towarzyszące
Accompanying events

31

Lista prac
List of works

33

Zdjęcia z wystawy
Exhibition photos

Bagna często dawały schronienie. Uciekano na nie przed przemocą władzy, pańszczyzną, poborami do armii i wykluczeniem systemowym. Jak pisze twórca pojęcia ekologii ucieczkowych Michał Pospiszyl, Europa Wschodnia jako krajina torfowisk, bagien i błot stanowiła idealne schronisko dla zbiegów i uchodźczyń, nad którymi słaba polska szlachta traciła odtąd jakąkolwiek kontrolę. Dzięki trudno dostępnej topografii i bogactwu ekosystemów mokradła i gęste lasy pozwalały na tworzenie wolnych, opartych na koegzystencji społeczności. Mieszkający w Puszczy Białowieskiej historyk dowodzi, że błoto stawiało opór nowoczesnym, imperialnym i nacjonalistycznym próbom uporządkowania krajobrazu społeczno-naturalnego.

W środowisku odwołującym się do tych miejsc prezentujemy twórczość osób poszukujących przestrzeni pracy z traumatycznymi doświadczeniami. Artystki i artyści biorący udział w wystawie uciekają w mroczne warstwy podświadomości, marzeń sennych i dawnych wierzeń oraz budują własne mitologie. Błoto staje się dla nich metaforą zarówno doświadczanych trudności, jak i buzującej, organicznej nadziei. Ich prace ujawniają potencjał tak rozumianego eskapizmu w mierzeniu się z traumą międzypokoleniową oraz historycznymi i współczesnymi doświadczeniami wojny, patriarchy i dyskryminacji.

Dzisiaj – kiedy ostatnie bagna kolonizowane są przez technologie nadzorujące zarówno przepływ wody, jak i ludzi – wystawa stanowi symboliczną próbę odzyskania przestrzeni regeneracji, troski i transformacji.

Projekt jest inspirowany pracami historyka Michała Pospiszyla, adiunkta w Instytucie Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk. Pospiszyl jest stypendystą Narodowego Centrum Nauki, Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu, Instytutu Studiów Zaawansowanych Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego w Budapeszcie oraz visiting scholar na Uniwersytecie Nowojorskim. Aktualnie przygotowuje książkę o ekologiach ucieczkowych w oświeceniowej Europie Wschodniej. Publikował już na ten temat w piśmie „*Environmental History*” (2023), następne artykuły ukażą się w „*Journal of Modern History*” i „*Environmental Humanities*”.

Marshes have long served as places of refuge. People sought shelter there to escape state violence, serfdom, military conscription, and systemic exclusion. Michał Pospiszyl, who coined the term *escape ecologies*, writes that Eastern Europe, with its peat bogs, marshes, and swamps, offered an ideal sanctuary for fugitives and refugees, beyond the reach of the weak Polish nobility. Thanks to their inaccessible terrain and rich ecosystems, wetlands and dense forests enabled the formation of free, coexistence-based communities. A historian living in the Białowieża Forest argues that mud itself resisted modern imperial and nationalist efforts to impose order on the socio-natural landscape.

In a setting that evokes these places, we present the work of artists seeking spaces to confront and process trauma. The participating artists delve into the dark layers of the subconscious, dreams, and ancient beliefs, constructing their own mythologies. For them, mud becomes a metaphor for both the hardships they endure and the simmering, organic hope that persists. Their works reveal the potential of this kind of escapism as a way of engaging with intergenerational trauma, as well as with historical and contemporary experiences of war, patriarchy, and discrimination.

Today, as the last remaining marshes are colonised by technologies that monitor the flow of water and the passage of people, the exhibition becomes a symbolic attempt to reclaim a space of regeneration, care, and transformation.

The project is inspired by the work of historian Michał Pospiszyl, an assistant professor at the Institute of Political Studies of the Polish Academy of Sciences. Pospiszyl has been a fellow of the National Science Centre, the Institute for Human Sciences in Vienna, the Institute for Advanced Study at the Central European University in Budapest, and a visiting scholar at New York University. He is currently working on a book about escape ecologies in Enlightenment-era Eastern Europe. He has already published on this topic in *Environmental History* (2023), with further articles forthcoming in the *Journal of Modern History* and *Environmental Humanities*.

Inside Job (Ula Lucińska i Michał Knychaus)
Instalacje (*Paradise Rot*) duetu Inside Job odwołują się między innymi do słowiańskich podań o błędnych ognikach, które jednym miały wskazywać drogę, innych zaś celowo prowadzić ku zgubie. Znanie również jako świetliki bagienne czy świczki, przybierały one postać małych jarzących się kulek i unosiły nad bagnami czy torfowiskami. Wypełniająca przestrzeń dawnej elektrowni instalacja site-specific łączy te opowieści z formami inspirowanymi ludzką infrastrukturą. Pomiędzy kielichami fantastycznych roślin, zwieszającymi się ciężko nad wypełnionymi czarną mazią sadzawkami, wiją się kable zasilające wnętrza obiektów. Wydają się „trwać” dzięki wysysaniu resztek wody z otoczenia. Splot organicznych i syntetycznych form przywołuje infrastruktury kontroli oraz porządkowania krajobrazu, takie jak historyczne projekty osuszania bagien. Prezentowane często w kategoriach walki z barbarzyństwem, faktycznie były one nie tylko wojną z mokradłami i nieuregulowanymi rzekami, ale też sposobem dyscyplinowania chroniących się przed opresją ludzi zamieszkujących puszcze i bagna.

Ula Lucińska i Michał Knychaus snują wizje nieujarzmionej, „mrocznej” i więcej niż ludzkiej sprawczości krajobrazu. Ich przypominające kokony obiekty (*Behind the Mouth Gate*), zwisające z sufitu na długiej kłaczastej strukturze, inspirowane są roślinami mięsożernymi. Delikatne i wycofane, potrafią nagle stać się agresywne i ekspansywne. Bagniste krajobrazy, do których odsyła wystawa, od dawna kojarzone są z przestrzeniami spotkania z tym, co nadprzyrodzone. Abstrakcyjne, transparentne, powłóczyste formy (*Windsailors*) unoszące się nad głowami zwiedzających przywodzą na myśl duchy, widma, błoniaste, organiczne ślady przeszłości. Podobnie jak rośliny zdane na kaprysy wiatru, niekontrolujące własnego ruchu, obiekty te trwają w stanie niestabilnego zawieszenia. Przypominają w tym osoby w drodze, przemierzające od kilku lat Puszczę Białowieską.

Moor Hasan

Pamiętam, że pomiędzy dwiema połaciami lasu znajdowały się mokradła i mała rzeka. Jedno z bagien było szczególnie duże i bardzo trudno było przez nie przejść. Moje stopy ciągle grzęzły w błocie, ale w lesie czułam się bezpieczna. Wiedziałam, że jest tam po to, abym mogła się ukryć, i że stara się pomóc mi jak tylko może. Uciekałam z Iraku, gdzie groziło mi niebezpieczeństwo, do lepszego, bezpieczniejszego miejsca.

Od 2021 roku na polsko-białoruskiej granicy

Inside Job (Ula Lucińska i Michał Knychaus)
The installations (*Paradise Rot*) by the Inside Job duo refer, among other things, to Slavic legends about will-o'-the-wisps, which were said to show some people the way, while deliberately leading others to their doom. Also known as marsh lights, they took the form of small glowing balls and floated above swamps and peat bogs. The site-specific installation filling the space of the former power plant combines these stories with forms inspired by human infrastructure. Between the calyxes of fantastical plants, hanging heavily over ponds filled with black sludge, cables wind their way through the interiors of the objects. They seem to “persist”, sucking up the remaining water from their surroundings. The intertwining of organic and synthetic forms evokes infrastructures of control and landscape ordering, such as historical wetland drainage projects. Often presented as a fight against barbarism, in fact they were not only a war against wetlands and unregulated rivers, but also a way of disciplining the people living in the forests and swamps who were hiding from oppression.

Ula Lucińska and Michał Knychaus spin visions of untamed, “dark” and more than human agency of the landscape. Their cocoon-like objects (*Behind the Mouth Gate*), hanging from the ceiling on a long rhizomatous structure, are inspired by carnivorous plants. Delicate and withdrawn, they can suddenly become aggressive and expansive. The marshy landscapes referred to in the exhibition have long been associated with spaces of encounter with the supernatural. The abstract, transparent, flowing forms (*Windsailors*) floating above the heads of visitors bring to mind ghosts, specters, membranous, organic traces of the past. Like plants at the mercy of the wind, unable to control their own movement, these objects remain in a state of unstable suspension. In this respect, they resemble people traversing the Białowieża Forest for several years.

Moor Hasan

I remember that between two parts of the forest there were swamps and a small river. One of the swamps was particularly large and very difficult to cross. My feet kept getting stuck in the mud, but I felt safe in the forest. I knew it was there so that I could hide, and that it was trying to help me as much as it could. I was fleeing Iraq, where I could be in danger, to a better, safer place.

Since 2021, a humanitarian crisis has been unfolding on the Polish-Belarusian border, which runs through the marshes of the Białowieża

przebiegającej przez bagna Puszczy Białowiejskiej trwa kryzys humanitarny. Brutalne, nielegalne pushbacki narażają życie osób migranckich z Bliskiego Wschodu, Afryki i Azji. Rysunek dokumentuje noc jesieni 2021 roku, kiedy piętnastoletnia wówczas Noor Alhussin Ammar Hasan wraz z matką i rodzeństwem, skrajnie wyczerpani i tracący przytomność, po raz kolejny próbowali przekroczyć granicę. Rodzina została właśnie zawrócona i znajdowała się zaledwie sto metrów od granicznego płotu. Dysponowali tylko namiotem pozbawionym stelażu, który na rysunku przypomina kamień. Po wielokrotnych próbach wezwania pomocy – od osób prywatnych, organizacji i pogotowia – Hasan obawiała się, że straci matkę lub jedno z rodzeństwa. Jej młodsza siostra miała wówczas dziewięć lat. Artystka przetrwała tę noc i zdołała sprowadzić pomoc. O księżycu, który wtedy narysowała, mówi, że dawał jej nadzieję.

Joanna Rajkowska
i **Robert Yerachmiel Sniderman**

Joanna Rajkowska i Robert Yerachmiel Sniderman łączą wątki biograficzne i historyczne w opowieść, w której prywatne losy ich rodzin spletają się ze zbiorowymi traumami. Ślepowron w słowiańskich wierzeniach był przewodnikiem zmarłych dusz. W pracy Rajkowskiej i Snidermana towarzyszy żydowskim uciekinierom ukrywającym się na bagnach. Dzidek – ojciec artystki – to w pierwszych scenach filmu jeszcze chłopiec, który wraz z matką uciekł z transportu wiozącego warszawskich Żydów do Auschwitz. Kolejne sekwencje układają się w wielopokoleniową narrację, powracającą do pejzażu bagien i mokradeł. W jednym z jej wątków niegdyś prześladowany Dzidek pojawia się jako myśliwy. Przemiana ofiary w oprawcę staje się sposobem radzenia sobie z nieprzepracowaną traumą – w mechanizmie boleśnie rozpoznawalnym w kontekście toczącego się współcześnie ludobójstwa w Gazie. W finalnej scenie hybrydyczne ludzko-zwierzęce istoty odprawiają tajemniczy rytuał do dźwięków śpiewanej anatemy, jaką społeczność żydowska nałożyła niegdyś na Spinozę. To widmowe echo dawnych wierzeń przypomina o odtwarzającej się przemocy i podejmuje międzygatunkową próbę przepracowania dziedziczonych traum historycznych.

Sana Shahmuradova Tanska

Malarstwo Sany Shahmuradovej Tanskiej wyrasta z pamięci wodnego i podwodnego krajobrazu jej ojczyzny, który przechowuje doświadczenia minionych pokoleń. Artystka bada własne pochodzenie, traktując traumę jako

Forest. Brutal, illegal pushbacks are putting the lives of migrants from the Middle East, Africa, and Asia at risk. The drawing documents a night in the fall of 2021, when Noor Alhussin Ammar Hasan, then 15, along with her mother and siblings, extremely exhausted and losing consciousness, tried once again to cross the border. The family had just been turned back and was only a hundred meters from the border fence. They had only a tent without a frame, which resembles a stone in the drawing. After repeated attempts to call for help—from private individuals, organizations, and the emergency services—Hasan feared she would lose her mother or one of her siblings. Her younger sister was nine years old at the time. The artist survived the night and managed to bring help. She says that the moon she drew at the time gave her hope.

Joanna Rajkowska
and **Robert Yerachmiel Sniderman**

Joanna Rajkowska and Robert Yerachmiel Sniderman combine biographical and historical threads into a story in which the private fates of their families intertwine with collective traumas. In Slavic beliefs, the Night Heron was the guide of dead souls. In Rajkowska and Sniderman's work, it accompanies Jewish refugees hiding in the swamps. Dzidek, Rajkowska's father, is still a boy in the first scenes of the film, who escaped with his mother from a transport carrying Warsaw Jews to Auschwitz. The subsequent sequences form a multigenerational narrative, returning to the landscape of swamps and wetlands. In one of its storylines, the once-persecuted Dzidek appears as a hunter. The transformation from victim to perpetrator becomes a way of coping with unresolved trauma—a mechanism that is painfully recognizable in the context of the ongoing genocide in Gaza. In the final scene, hybrid human-animal creatures perform a mysterious ritual to the sounds of the anathema once imposed on Spinoza by the Jewish community. This ghostly echo of ancient beliefs reminds us of the recurring violence and attempts to work through inherited historical traumas across species.

Sana Shahmuradova Tanska

Sana Shahmuradova Tanska's painting stems from the memory of the water and underwater landscape of her homeland, which preserves the experiences of past generations. The artist explores her own origins, treating trauma as a tool for communication and a way to connect with her ancestors. As she emphasizes, as a result of the constant retrauma-

narzędzie komunikacji i sposób nawiązywania kontaktu z przodkami. Jak podkreśla, w wyniku ciągłej retraumatyzacji społeczeństwa ukraińskiego różnice międzypokoleniowe zaczynają się zacierać, a wspólny los trwa dłużej niż jedno życie. Czas nie płynie tu linearnie, lecz zatacza koła – od momentu pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę powracają traumy przeszłości. Na obrazach Tanskiej łączące się w bólu ciała postaci przynależących do różnych czasów symbolizują międzypokoleniowe traumy. Malarka odwołuje się do wodnego krajobrazu, wyobrażając sobie nabieranie powietrza i nurkowanie jako strategię ucieczki i poszukiwania schronienia. Jej wizje mogą odnosić się zarówno do historii ratujących przed głodem bagien Wołynia, jak i katakumb Odessy, z której pochodzi. Praktyka artystki łączy wiedzę historyczną i osobiste doświadczenia z intuicyjnym procesem twórczym, opartym na przekonaniu, że świadomość i nieświadomość współistnieją jako jeden system. Intuicja, jak wierzy Tanska, pozwala uchwycić niewidzialne procesy, prowadząc często do takich samych odkryć jak długie, racjonalne poszukiwania.

Krzysztof Gil

Twórczość Krzysztofa Gila odnosi się do historycznych i współczesnych doświadczeń mniejszości romskiej, łącząc osobiste wspomnienia i doświadczenia z historii rodziny artysty z dokumentacją dawnych prześladowań. W XVII wieku na terenach dzisiejszych Niemiec i Niderlandów obowiązywało prawo legalizujące zabijanie Romów. Kroniki z tamtejszych polowań odnotowują obok zwierząt również ofiary ludzkie. Jeden z takich zapisów głosił: „Ustrzelono pięknego jelenia, pięć saren, trzy spore odyńce, dziewięć mniejszych dzików, dwóch Cyganów, jedną Cygankę i jedno Cyganiątko”. Aż do XIX wieku takie łowy organizowane były przez szlachtę, wojsko i policję. Artysta dostrzega paralelę między tymi praktykami a tragicznymi wydarzeniami z dziejów własnej rodziny. Jego pradziadek został zamordowany z powodu pochodzenia etnicznego w latach 50. XX wieku, a sprawcy pozostali bezkarni. Dorastając na romskim osiedlu w Nowym Targu, artysta obserwował ciągłość historii i siłę antyromskich stereotypów. Mimo że życie codzienne jego społeczności nie różniło się od tego w innych częściach miasta, ludzie z zewnątrz wchodzili na jego osiedle z obawą. Poszukując sposobu wyrażenia swojego doświadczenia, artysta natknął się na średnio-wieczne ryciny przedstawiające mityczne rasy ludzkie w formie przerażających ludzko-zwierzęcych hybryd. W jego twórczości fantastyczna hybryda staje się metaforą „Innego”. Na

tization of Ukrainian society, intergenerational differences are beginning to blur, and a shared fate lasts longer than a single lifetime. Time does not flow linearly here, but goes in circles—since Russia’s full-scale invasion of Ukraine, the traumas of the past have returned. In Tanska’s paintings, bodies from different times, united in physical pain, symbolize intergenerational trauma. The painter refers to the aquatic landscape, imagining taking a breath and diving as a strategy for escape and seeking refuge. Her visions may refer both to the history of the Volhynia marshes, which saved people from starvation, and to the catacombs of Odessa, where she comes from. The artist’s practice combines historical knowledge and personal experience with an intuitive creative process based on the belief that consciousness and unconsciousness coexist as one system. Intuition, as Tanska believes, allows us to grasp invisible processes, often leading to the same discoveries as long, rational searches.

Krzysztof Gil

Krzysztof Gil’s work refers to the historical and contemporary experiences of the Roma minority, combining personal memories and experiences from the artist’s family history with documentation of past persecutions. In the 17th century, laws legalizing the killing of Roma were in force in what is now Germany and the Netherlands. Chronicles of the hunts in those areas record human victims alongside animals. One such record reads: “A beautiful stag, five does, three large boars, nine smaller boars, two Gypsies, one Gypsy woman, and one Gypsy child were shot.” Until the 19th century, such hunts were organized by the nobility, the military, and the police. The artist sees a parallel between these practices and the tragic events in his own family history. His great-grandfather was murdered because of his ethnic origin in the 1950s, and the perpetrators went unpunished. Growing up in a Roma settlement in Nowy Targ, the artist observed the continuity of history and the power of anti-Roma stereotypes. Although the daily life of his community was no different from that in other parts of the city, outsiders entered his neighborhood with fear. Seeking a way to express his experience, the artist came across medieval engravings depicting mythical human races in the form of terrifying human-animal hybrids. In his work, the fantastical hybrid becomes a metaphor for “the Other.” In the presented painting, a magical creature flees from danger in a forest landscape.

prezentowanym obrazie magiczne stworzenie ucieka przed zagrożeniem w leśnym krajobrazie.

Karina Mendreczky i Katalin Kortman Járay
Inspiracją do powstania przypominającej krajobraz instalacji site-specific był Hany Istók – znalezione na bagnach Hanság w 1749 roku dziecko, o którym opowiada wiele węgierskich legend. Z nielicznych zachowanych zapisów wynika, że nagi chłopiec, który nie potrafił mówić, doskonale radził sobie w wodnym świecie wokół jeziora. Umiał pływać jak ryba, jadł wyłącznie trawę, surowe ryby i żaby. Rybacy zabrali go do zamku Kapuvár, gdzie „dziki” okołoośmioletni chłopiec został ubrany i ochrzczony. Próbowano nauczyć go mówić, ale bez powodzenia. Okoliczności późniejszego zniknięcia chłopca pozostają równie tajemnicze jak jego pochodzenie. Według najpopularniejszej wersji historii Hany Istók uciekł swoim okrutnym „opiekunom”, wskakując do wody i powracając do świata, z którego pochodził. Z biegiem czasu pojawiały się bardziej fantastyczne opisy, w których stawał się człowiekiem-rybą, chłopcem-żabą, dzieckiem-amfibią, półzwierzęciem z ciałem pokrytym łuskami. Legenda może być odczytywana jako opowieść o powrocie do natury, w której Hanság staje się nowym rajem. Zrzucając ubranie, bohater odzyskuje utraconą tożsamość. **Karina Mendreczky i Katalin Kortman Járay** wypełniają przestrzeń rzeźbami roślin i hybrydycznych, ludzko-roślinnych postaci. Artystki – reagując na współczesną katastrofę klimatyczną – tworzą fantastyczną scenerię, kwestionując podział na to, co cywilizowane i barbarzyńskie.

Kateryna Aliinyk
Malarstwo **Kateryny Aliinyk** wyrasta z doświadczenia utraty rodzinnego Ługańska, zajętego przez Rosję w 2014 roku, i z niemożliwości powrotu do krajobrazów dzieciństwa. Artystka zachowuje w obrazach pamięć opuszczonych pejzaży rozpiętych między pięknem a grozą. Gęste lasy, splątane gałęzie i korzenie przeplatają się z obrazami ran i wojennych szczątków. W twórczości **Aliinyk** obecne są zarówno tragedie wojny, jak i codzienne czynności członków jej rodziny, którzy zostali w Ługańsku z przywiązania do ziemi. Powracającym motywem jest ich troska o ogród, pielęgnowany z myślą o powrocie artystki do domu. **Aliinyk** maluje krajobrazy naznaczone wojenną przemocą. Z pozoru odradzająca się natura kryje w sobie ślady zbrodni. Ziemia, choć porośnięta zielenią, pamięta krew, eksplozje i śmierć. Artystka przygląda się, jak wojenne procesy zmieniającym glebę i rośliny, czyniąc z nich nośniki pamięci. Sztuka **Aliinyk** jest

Karina Mendreczky and Katalin Kortman Járay

The inspiration for this landscape-like site-specific installation was Hany Istók, a child found in the Hanság marshes in 1749, who features in many Hungarian legends. The few surviving records indicate that the naked boy, who could not speak, was perfectly at home in the aquatic world around the lake. He could swim like a fish and ate only grass, raw fish, and frogs. Fishermen took him to Kapuvár Castle, where the “wild” eight-year-old boy was dressed and baptized. Attempts were made to teach him to speak, but without success. The circumstances of the boy’s later disappearance remain as mysterious as his origins. According to the most popular version of the story, Hany Istók escaped his cruel “guardians” by jumping into the water and returning to the world from which he came. Over time, more fantastic descriptions appeared, in which he became a fish-man, a frog-boy, an amphibious child, a half-animal with a body covered in scales. The legend can be read as a story of a return to nature, in which Hanság becomes a new paradise. By shedding his clothes, the hero regains his lost identity. **Karina Mendreczky and Katalin Kortman Járay** fill the space with sculptures of plants and hybrid human-plant figures. Responding to the contemporary climate catastrophe, the artists create a fantastical setting that questions the division between the civilized and the barbaric.

Kateryna Aliinyk

Kateryna Aliinyk’s painting stems from the experience of losing her hometown of Luhansk, occupied by Russia in 2014, and from the impossibility of returning to the landscapes of her childhood. In her paintings, the artist preserves the memory of abandoned landscapes stretched between beauty and horror. Dense forests, tangled branches and roots intertwine with images of wounds and war debris. **Aliinyk’s** work depicts both the tragedies of war and the daily activities of her family members who remained in Luhansk out of attachment to the land. A recurring motif is their care for the garden, tended with the artist’s return home in mind. **Aliinyk** paints landscapes marked by the violence of war. The seemingly reborn nature hides traces of crime. The earth, though covered with greenery, remembers blood, explosions and death. The artist observes how the processes of war change the soil and plants, turning them into carriers of memory. **Aliinyk’s** art is an attempt to get closer to the occupied land—through her painting, the artist works through loss, recording the tension

próbą zbliżenia się do okupowanej ziemi – poprzez malarski gest artystka przepracowuje stratę, zapisując w pejzażu napięcie między życiem a katastrofą.

Dana Kavelina

Film Dany Kaveliny w surrealistycznych obrazach opowiada historię starszego mężczyzny przymusowo wcielonego do ukraińskiego wojska. Otwiera go poetycki tekst oparty na zakodowanych wiadomościach, które w rzeczywistości pełniły funkcję ostrzeżeń przed brygadami mobilizacyjnymi. „Oliwki” oznaczają wojskowych w zielonych mundurach, „czarne oliwki” policję, a „chmury” – przemierzające miasto patrole. W pierwszej części filmu „chmury” zabierają bohatera z ulicy. W drugiej nadzór nad przewiezionym na front mężczyzną przejmuje dron, witający go śpiewem na tle rozgwieżdżonego nieba. Krajobraz, do którego postać wkracza przy dźwiękach utworu *Taki pejzaż* w wykonaniu Ewy Demarczyk, zapewnia schronienie i kamuflaż. W trzeciej części dezerteruje sama ziemia. Za opuszczającą swoje miejsce glebą podążają kości i rośliny inwalidzi, niezdolne do kwitnienia w lejach po bombach. W finale widzimy lej i krążący wokół niego kamień. W tle wybrzmiewa pieśń *Hulyet, hulyet, beyze vintn* (*Hulaj, hulaj, dziki wietrze*), napisana podczas pierwszej wojny światowej i śpiewana ponownie w czasie Zagłady – jak echo powtarzających się wciąż na nowo katastrof.

Dominika Trapp

Obrazy Dominiki Trapp posługują się metaforą pułapki. Pracując nad projektem, artystka badała tradycyjne, historyczne węgierskie pułapki na zwierzęta. Ich zastawianie widzi jako moment dramatycznego przejęcia sprawczości krajobrazu przez człowieka – gest, w którym środowisko zostaje podporządkowane ludzkiej intencji. Artystka rozwija tę refleksję, interpretując całą współczesną infrastrukturę jako przedłużenie działania mechanizmu pułapki. Nie ograniczonego do chwilowego aktu, lecz rozciągającego się w długofalowy proces kształtowania przestrzeni. Prace Trapp odślawiają dynamikę tych zależności, w których pozornie bezpieczna przestrzeń codzienności przeobraża się w sieć mechanizmów kontroli i przemocy. Artystka próbuje uchwycić zarówno chwilę uzbrajania pułapki, nacechowaną świadomym aktem ludzkiej przemocy, jak i rozbrajania, które zdaje się dokonywać za sprawą innych, pozaludzkich sił. Sugeruje tym samym istnienie wymiarów alternatywnych, w których rozbrojona pułapka otwiera możliwość wyobrażenia sobie wykraczających poza narzucone struktury relacji z krajobrazem. 9

between life and catastrophe in the landscape.

Dana Kavelina

Dana Kavelina's film uses surreal images to tell the story of an elderly man forcibly conscripted into the Ukrainian army. It opens with a poetic text based on coded messages, which in reality served as warnings against mobilization brigades. "Olives" refer to soldiers in green uniforms, "black olives" to the police, and "clouds" to patrols traversing the city. In the first part of the film, the "clouds" take the protagonist away from the street. In the second part, a drone takes over the supervision of the man transported to the front, welcoming him with singing against the backdrop of a starry sky. The landscape, which the character enters to the sounds of the song *Taki pejzaż* (*Such a Landscape*) performed by Ewa Demarczyk, provides shelter and camouflage. In the third part, the earth itself deserts. The soil leaving its place is followed by bones and disabled plants, unable to bloom in bomb craters. In the finale, we see a crater and a stone circling around it. In the background, we hear the song *Hulyet, hulyet, beyze vintn* (*Howl, Howl, Raging Wind*), written during World War I and sung again during the Holocaust—like an echo of catastrophes repeating themselves over and over again.

Dominika Trapp

Dominika Trapp's paintings use the metaphor of a trap. While working on the project, the artist researched traditional, historical Hungarian animal traps. She sees setting them as a moment of dramatic takeover of the landscape by humans—a gesture in which the environment is subordinated to human intention. The artist develops this reflection by interpreting the entire contemporary infrastructure as an extension of the trap mechanism. Not limited to a momentary act, but extending into a long-term process of shaping landscapes. Trapp's works reveal the dynamics of these relationships, in which the seemingly safe space of everyday life is transformed into a network of mechanisms of control and violence. The artist attempts to capture both the moment of arming the trap, marked by a conscious act of human violence, and the moment of disarming, which seems to be carried out by other, non-human forces. She thus suggests the existence of alternative dimensions in which the disarmed trap opens up the possibility of imagining relationships with the landscape that go beyond the imposed structures.

Lukasz Radziszewski

W dzieciństwie Łukasza Radziszewskiego zachwycała militarystyka. Na swoich najnowszych pracach artysta przerysowuje „wojenki” – rysunki, które tworzył jako chłopiec. Choć sam nigdy dotąd nie musiał bać się wojny, nawiązuje do zbiorowej pamięci swojej podlaskiej społeczności. Wojny zapisywały się w niej, jak twierdzi, jako przelotne gwałtowności, przed którymi ludziom udawało się uchronić dzięki bliskości natury. Jedną z przerysowanych scen przedstawia bitwę między ciężko uzbrojoną armią a komarami. W kontekście wystawy może odnosić się do momentów, w których bagna stawały się sprzymierzeńcami grup podporządkowanych i lokalnych społeczności, zatrzymując niejedną armię i imperialne zapędy władzy. Prace Radziszewskiego powstają z masy papierowej, do której wyrobu używa swoich rysunków z dzieciństwa. W materiał ten wplata gałązki bagna zwyczajnego, zbieranego w okolicach rodzinnej wsi. W ten sposób wskazuje na długie trwanie otaczającego go całe życie krajobrazu, wobec którego ludzka historia pozostaje zaledwie krótkim epizodem.

Dominika Olszowy

Dominika Olszowy tworzy scenograficzne instalacje, w których wyczuwalne są odniesienia do teatru ludycznego. Fascynują ją przedmioty brzydkie, „jakby trochę chore”. Jej materiał rzeźbiarski – powstający z betonu, pieluch tetrowych czy piasku – wizualnie przypomina błoto. Staje się dla artystki medium, za pomocą którego materializuje ona sceny z podświadomości. Niekiedy powierzchnia jej prac zaskakuje rozsypanym konfetti – błotna masa zmienia się wówczas w obraz ambiwalencji, symbol zarówno trudnych doświadczeń, jak i zawsze tłącej się w nich nadziei. Pomieszczenia wypełnione instalacjami artystki cechuje gęsta atmosfera, w której spletają się obrzydzenie, humor i towarzysząca jej w prywatnym życiu żałoba. Śmierć jest powracającym motywem. Olszowy inspirowała się m.in. prastowiańskimi duchami domowymi, duszami zmarłych bliskich, które zamieszkiwały zakamarki domów. W swojej praktyce kieruje się ku intymności, poszukując sposobów pracy z osobistą traumą i „zmorami”. Olszowy deklaruje brak wiary w bezpośrednią sprawczość sztuki. Być może jednak praca z własną traumą ma większą moc sprawczą i mogłaby stanowić strategię zapobiegania kolejnym tragediom rodzącym się z dziedzicznego bólu.

Lukasz Radziszewski

As a child, Łukasz Radziszewski was fascinated by military matters. In his latest works, the artist redraws the “little wars” – drawings he created as a boy. Although he himself has never had to fear war, he refers to the collective memory of his community in Podlasie. Wars were recorded in it, he says, as fleeting acts of violence from which people managed to protect themselves thanks to their closeness to nature. One of the redrawn scenes depicts a battle between a heavily armed army and mosquitoes. In the context of the exhibition, it may refer to moments when the marshes became allies of subordinate groups and local communities, stopping more than one army and imperial ambitions of those in power. Radziszewski’s works are made of paper pulp, for which he uses his childhood drawings. He weaves marsh rosemary twigs, collected from the marshes in the vicinity of his home village, into this material. In this way, he points to the longevity of the landscape that has surrounded him throughout his life, in relation to which human history remains merely a brief episode.

Dominika Olszowy

Dominika Olszowy creates scenographic installations with noticeable references to folk theatre. She is fascinated by objects that are ugly, “as if they were a little sick.” Her sculptural material—made of concrete, muslin diapers, or sand—visually resembles mud. For the artist, it becomes a medium through which she materializes scenes from her subconscious. Sometimes, the surface of her works surprises with scattered confetti—the muddy mass then turns into an image of ambivalence, a symbol of both difficult experiences and the hope that always smoulders within them. The rooms filled with the artist’s installations are characterized by a dense atmosphere in which disgust, humor, and the mourning that accompanies her private life intertwine. Death is a recurring theme. Olszowy is inspired, among other things, by Proto-Slavic household spirits, the souls of deceased loved ones who inhabited the nooks and crannies of homes. In her practice, she focuses on intimacy, seeking ways to work with personal trauma and nightmares. Olszowy declares her lack of faith in the direct agency of art. Perhaps, however, working with one’s own trauma has greater agency and could be a strategy for preventing further tragedies born of inherited pain.

W ostatnim czasie mokradłom w Europie Wschodniej poświęcono dużo uwagi. Słyszeliśmy o błotach, które wiosną 2022 roku zatrzymały rosyjską inwazję na Kijów i o bagnach w Puszczy Białowieskiej które jesienią 2021 roku tworzyły jeden z najbezpieczniejszych szlaków migracyjnych do Unii Europejskiej. Ale rola, jaką podmokłe tereny odgrywały w życiu zamieszkujących ten obszar ludzi, ma dużo dłuższą historię. Świadczą o tym liczne pamiętniki i wspomnienia, na przykład z czasów drugiej wojny światowej. Autorem jednego z takich świadectw był ocalały z Auschwitz Primo Levi, z zawodu chemik i farmaceuta, późniejszy autor licznych prac o Zagładzie. Po wyzwoleniu obozu, na skutek wielu zbiegów okoliczności, zamiast wrócić do Włoch, Levi krążył przez kilka miesięcy po Europie Wschodniej. Służył na tyłach Armii Czerwonej: najpierw w Katowicach i Krakowie, następnie we Lwowie i Tarnopolu, w końcu – przez osiem tygodni – na białoruskim Polesiu. Poznał wówczas historię działającej na poleskich bagnach partyzantki, którą następnie spisał w wydanej w latach 80. książce *Se non ora, quando?* (*Jeśli nie teraz, to kiedy?*).

Powieść, choć fikcyjna, przetwarza prawdziwe wydarzenia. W połowie 1943 roku w regionie walczyły dziesiątki tysięcy partyzantów, w tym wielu żydowskich, tworząc jeden z najsilniejszych ruchów oporu w tej części Europy. Partyzanci wiązali swoimi działaniami nawet 600 tysięcy żołnierzy, zmuszając do ewakuacji z Białorusi 10 tysięcy etnicznych Niemców, którym SS nie było w stanie zapewnić bezpieczeństwa. Nazistom udało się unicestwić większość lokalnych Żydów, ucieczka na bagna lub dołączenie do bagiennej partyzantki były więc jedyną szansą na przetrwanie. Nic dziwnego, że Polesie, region rozciągający się od Bugu przez rozlewiska Prypeci aż od Czarnobyla, jako miejsce oporu i schronienia zyskuje w powieściowym świecie Leviego nazwę „republiki bagien”.

Wyspy na wschodnioeuropejskich mokradłach chroniły nie tylko przed Zagładą. Kilka lat przed wojną, gdy Ukrainę dotknęła klęska wielkiego głodu, jedynymi miejscami, gdzie głód występował w mniejszej skali, były błota wschodniego Wołynia, a więc terytoria, nad którymi władza radziecka miała bardzo ograniczoną kontrolę. Gospodarze tych terenów

Recently, wetlands in Eastern Europe have drawn considerable attention. We have heard about the marshes that, in the spring of 2022, stalled the Russian advance on Kyiv, and about the swamps of the Białowieża Forest, which in the autumn of 2021 formed one of the safest migration routes into the European Union. Yet the role wetlands have played in the lives of the people who inhabited these regions is much broader; this is borne out by numerous diaries and memoirs, especially those from the Second World War. One such testimony was written by Primo Levi, a survivor of Auschwitz, a chemist and pharmacist by training, and later the author of many works on the Holocaust. After the camp's liberation, through a series of twists of fate, Levi did not return to Italy immediately but instead spent several months wandering across Eastern Europe. He served in the support units of the Red Army: first in Katowice and Cracow, then in Lviv and Ternopil, and finally, for eight weeks, in Belarusian Polesia. It was there that he learned about the partisan movement in the Polesian swamps, which he later recounted in his 1980s novel *Se non ora, quando?* (*If Not Now, When?*).

The novel, though fictional, draws on real events. By the middle of 1943, tens of thousands of partisans were active in the region, including many Jews, forming one of the strongest resistance movements in this part of Europe. Their actions tied down as many as 600,000 soldiers and forced the evacuation from Belarus of 10,000 ethnic Germans, whom the SS was unable to protect. Having succeeded in exterminating most of the local Jewish population, the Nazis left escape into the swamps or joining the swamp partisans as the only chance of survival. It is hardly surprising, then, that Polesia, a region stretching from the Bug River, across the Pripyat marshes, all the way to Chernobyl, appears in Levi's fictional world as the “republic of marshes.”

The islands scattered across the East European wetlands offered protection from more than just the Holocaust. A few years before the war, when Ukraine was struck by the Great Famine, the only areas where hunger was less severe were the marshes of eastern Volhynia, territories where Soviet authority had very limited control. Throughout the interwar period, the

przez cały okres międzywojenny świadomie wykorzystywali przyrodnicze granice (mokradła i rozlewiska) do ochrony przed interwencją Moskwy. „Rolnicy – napisze w książce *Kresy* historyczka Kate Brown – którzy nie chcieli oddać swoich zwierząt i upraw poborcom podatkowym, mogli z łatwością ukrywać je w lasach bądź na bagnach”. Obszary te funkcjonowały jak ekologie ucieczkowe, które dzięki swojej nieczytelności i zasobności pozwalały zachować większą niezależność, ograniczając kontrolę zewnętrznych ośrodków władzy.

Mówiąc o Polesiu czasów drugiej wojny światowej czy o Wołyniu okresu międzywojennego, opowiadamy o świecie, w którym istniały nie tylko kolej czy silnik spalinowy, ale także radio, karabin maszynowy i samolot, a więc środki umożliwiające nadzór nad terenami trudno dostępnymi. Jednak – mimo licznych prób opanowania tych terytoriów – władza Trzeciej Rzeszy nad Polesiem i Związku Radzieckiego nad Wołyniem była wciąż dość ograniczona. Łatwo się domyślić, że zanim zaczęto wykorzystywać zdobycze technologii, przestrzeń do rozwijania życia społecznego w niekontrolowanej przez państwo autonomii musiała być znacznie większa.

Ponieważ źródła historyczne były pisane przez przedstawicieli państw i na nich się skupiały (od starożytnego Uruk przez Chiny dynastii Han, elżbietańską Anglię, fryderycjańskie Prusy po Rosję Radziecką), to przestrzenie ucieczkowe albo w ogóle nie pojawiały się w radarze archiwów, albo były przedstawiane negatywnym światłem, jako tereny prymitywne i dzikie. Tak działo się na przykład w odniesieniu do rozlewisk Eufratu, dających schronienie od XVI do XIX wieku grupom arabskich nomadów (głównie Khaza'il), opisanych w artykule Faisala Husaina (*W brzuchach bagien*) z 2014 roku. Zarządzający Irakiem w połowie XVIII wieku osmański gubernator nazywał Khaza'il „błotnymi dzikusami”, a piszący w tym samym czasie 'Uthman Al-Basşri porównał tamę zbudowaną wówczas na Eufracie do biblijnych murów mających oddzielać cywilizację od zagrożających jej barbarzyńców Goga i Magoga.

Mokradła były nie tylko miejscem ucieczki, ale także bogatą niszą ekologiczną. Ich mieszkańcy często mieli dużo bardziej zróżnicowaną dietę (ryby, raki, ptaki, orzechy, jeżyny, grzyby) niż rolnicy zasiedlający osuszone tereny przeznaczone pod zasadniczo monokulturowe uprawy, dla których podstawowym pokarmem było zboże. Taką właśnie funkcję pełniły rozlewiska Eufratu, błota Rzeczypospolitej, Fenlands we wschodniej Anglii, Dismal Swamp Karoliny Północnej i Wirginii oraz rozlewiska Missisipi (gdzie na przełomie XVIII i XIX wieku osiedlali

inhabitants of these lands deliberately used natural boundaries such as the wetlands and floodplains to shield themselves from Moscow's interventions. “Meanwhile, farmers,” historian Kate Brown writes in her book *A Biography of No Place: From Ethnic Borderland to Soviet Heartland*, “who didn't want to give up their livestock and crops to the tax collectors found it easy to hide them in the forest or swamp.” These areas functioned as escape ecologies: spaces of opacity and abundance that allowed for greater autonomy by limiting the reach of external centres of power.

When we speak of Polesia during the Second World War or Volhynia in the interwar period, we are describing a world that already had not only railways and the combustion engine, but also radio, machine guns, and airplanes, tools that enabled surveillance of even the most inaccessible areas. Yet despite repeated attempts to assert control over these territories, the power of the Third Reich in Polesia and of the Soviet Union in Volhynia remained fairly limited. It is not hard to imagine that before such technological advances were deployed, the space in which social life could develop beyond the reach of the state must have been considerably greater.

Because historical sources were written by representatives of states and centred on them, from ancient Uruk through Han-dynasty China, Elizabethan England, Frederick's Prussia, and Soviet Russia, spaces of escape either failed to appear in the archival record altogether or were cast in a negative light, portrayed as primitive and wild. This was the case, for example, with the floodplains of the Euphrates, which from the sixteenth to the nineteenth century provided refuge for groups of Arab nomads (primarily the Khaza'il), as described in Faisal Husain's 2014 article (*In the Bellies of the Marshes*). In the mid-eighteenth century, the Ottoman governor of Iraq referred to the Khaza'il as “mud savages,” while 'Uthman al-Basşri, writing at the same time, likened a dam then built on the Euphrates to the biblical walls intended to separate civilisation from the threatening barbarians Gog and Magog.

Wetlands were not only places of refuge but also rich ecological niches. Their inhabitants often enjoyed a much more varied diet of fish, crayfish, birds, nuts, blackberries and mushrooms, than farmers who settled on drained land devoted largely to monocultural crops, where grain was the staple food. This was precisely the role played by the floodplains of the Euphrates, the marshes of the Polish-Lithuanian Commonwealth, the Fenlands of

się uciekający zniewoleni). Nieprzypadkowo rozciąganiu nad tymi terenami państwowej kontroli towarzyszył drenaż gruntu. Suche obszary są dla administracji dużo czytelniejsze: dają się prosto dzielić i klasyfikować, przez co łatwiej na nich ustalić wysokość podatku, a później go ściągać. Czynią też ludność takich terenów zależną: na przykład od lokalnego właściciela trzymającego w magazynach zapasy zboża na wypadek klęski żywiołowej (skłonnego się nimi podzielić lub nie), od rynków i wahających się cen, od nowoczesnego państwa, które stawia chłopą zawsze w roli petenta. W tym sensie obiecywana podczas projektów melioracyjnych emancypacja zamiast wyzwalać, czyniła ludność osuszanych terenów jeszcze bardziej podległą, zamieniając obywateli bagiennych republik w poddanych: rynku, państwa lub folwarku.

Przez ostatnie 250 lat zostało osuszonych 85 procent mokradeł w Polsce, a ponad 90 procent polskich rzek jest dziś mniej lub bardziej uregulowanych. Trudno więc sobie wyobrazić, że jeszcze w XIX wieku tereny dawnej Rzeczypospolitej były pokryte gęstą siecią nieskanalizowanych cieków, rozlewisk i bagien. Każda taka przestrzeń mogła być zalążkiem społecznej i ekonomicznej autonomii. Z jednej strony chroniąc przed spojrzeniem władzy wśród zarośli, lasów i wody, z drugiej – dzięki podmokłym lasom oraz wysokiej wodzie dostarczając zasobów potrzebnych do życia.

Zanim więc tutejsze błota stały się spichrzem ukraińskich chłopów ratujących się przed wielkim głodem czy azylem Żydów uciekających przed Zagładą, przez całe stulecia stwarzały warunki dla wieloetnicznych społeczeństw zbierających Romów, Tatarów, Olendrów, Poleszuków, Niemców, żydowskich dezertów, chłopów uciekających przed pańszczyzną czy unikających kary przestępców. O wielkiej skali zjawiska możemy wnosić z liczby uchwał lokalnych sejmików (na przykład z północnego Mazowsza), w których polska szlachta opisywała bagna i puszcze jako „jaskinie łotrów” (cytat za *Instructio terrae Łomzensis* z 1659 roku), przechowalnie dla zbiegów i rozbójników.

Jedno z takich miejsc na Polesiu przedstawił Józef Ignacy Kraszewski w wydanych w latach 40. XIX wieku wspomnieniach z podróży po tym regionie. Prozaik opisywał „ukrytą wśród lasów i błot” osadę stanowiącą schronienie uciekających przed poborem Żydów – o nazwie Nowe Jeruzalem, dobrze wyrażającej utopijny charakter rozwijanego w niej projektu. Nowe Jeruzalem niepokoiło Kraszewskiego jako miejsce brudne, zamieszkałe przez lud bierny, leniwy i gnuśny. Ale miejscowy Żyd, choć zdaniem pisarza miał „błocić się i smolić w najlep-

eastern England, the Dismal Swamp of North Carolina and Virginia, and the floodplains of the Mississippi, where, at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, communities of escaped enslaved people took root. It is no coincidence that the expansion of state control over these areas went hand in hand with land drainage. Dry ground is far more legible to administrators: it can be easily divided and classified, making it simpler to assess and collect taxes. It also rendered local populations more dependent on landowners storing grain reserves for times of natural disaster (and willing, or unwilling, to share them), on markets and fluctuating prices, and on the modern state, which consistently cast peasants in the role of petitioners. In this sense, the emancipation promised by drainage projects, rather than liberating, left the people of the reclaimed lands even more subordinated to the market, the state, or the manor, transforming the citizens of swamp republics into dependents.

Over the past 250 years, 85 percent of Poland's wetlands have been drained, and more than 90 percent of its rivers have been regulated to some extent. It is therefore difficult to imagine that as recently as the nineteenth century, the lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth were covered by a dense network of free-flowing streams, floodplains, and swamps. Each such space could become a seedbed of social and economic autonomy, on the one hand shielding people from the gaze of authority amid thickets, forests, and water, and on the other providing, through wet woodlands and high waters, the resources necessary for survival.

Before these marshes became the granary of Ukrainian peasants surviving the Great Famine or a refuge for Jews fleeing the Holocaust, they had for centuries sustained multi-ethnic communities made up of Roma, Tatars, Dutch settlers, Poleshuks, Germans, Jewish deserters, peasants escaping serfdom, and criminals evading punishment. The scale of this phenomenon can be gauged from the many resolutions passed by local assemblies (for example, in northern Mazovia), in which the Polish nobility described the swamps and forests as “dens of rogues” (as in the *Instructio terrae Łomzensis* of 1659), shelters for fugitives and bandits. One such place in Polesia was described by Józef Ignacy Kraszewski in his travel memoirs from the 1840s. The novelist wrote of a settlement “hidden among forests and swamps,” which served as a refuge for Jews escaping conscription, called New Jerusalem, a name that reflected the utopian

szę”, raczej nie był biedny. Pracował mało, bo okoliczna przyroda dostarczała mu wszystkiego w bród.

Swoista symbioza między grupami podporządkowanymi a bagnami czy szerzej: nieczytelnym środowiskiem zarośli, lasów, nieużytków powraca w ogromnej liczbie źródeł dotyczących Europy Wschodniej między XVIII a XIX wiekiem. Przyrodnicze bogactwo tutejszych bagien i lasów było tematem w pismach francuskich encyklopedystów, pojawiło się u Woltera, Giacomina Casanovy, Johanna Heinricha Müntza i wróciło w całej serii tekstów w kolejnym stuleciu. Podobnie jak u Kraszewskiego opisy urodzaju kontrastują tutaj z obserwacją chaosu, lenistwa i marnotrawstwa. Na przykład Müntz, który w latach 70. XVIII wieku objechał Rzeczpospolitą, pisał o Polesiu: „w lasach olbrzymia ilość rojów pszczelich na drzewach, w ulach oraz w zagłębieniach umyślnie wydrążonych w pniach wielkich drzew. Mieszkańcy znają się dobrze na pszczołach i tak dalej. Mają z tego znaczne dochody (...). Piękne lny, z których większość wysyła się na Litwę za pośrednictwem Żydów” (Müntz 1783, rycina 122). „Te bagna [poleskie – przyp. M.P.] – to zakopany skarb, który wykorzystają późniejsze stulecia, ale powinno się od razu rozpocząć ulepszenia, zważywszy że można przewozić towary nowym kanałem od Muchawca, jak również Prypecią w kierunku Dniepru” (Müntz 1783, rycina 125). W jego innych notatkach mowa jest o lasach pełnych dzikich zwierząt, grzybów, owoców; o rzekach i mokradłach bogatych w raki, ryby i ptactwo; o stepach z rosnącymi dziko szparagami, świetnej jakości lnem i bawełną. Echa poglądu o Rzeczpospolitej jako kraju o wielkim, lecz niewykorzystanym bogactwie słyszymy także w haśle omawiającym polską geografę w osiemnastowiecznej Wielkiej Encyklopedii Francuskiej. Potępiający to marnotrawstwo Fryderyk Wielki napisał w 1775 roku do Woltera: „Kto osusza bagna, poprawia jakość gleby i uprawia nieużytki, ten odbija kraj barbarzyństwu” (przeł. M.P.).

nie może dziwić, że monarcha ten wypowiedział otwartą wojnę chaotycznej przyrodzie i niezdyscyplinowanej ludności, najpierw w Prusach, a po rozbiorze z 1772 roku również w Polsce. Prusy są zresztą pierwszym państwem, które do regulowania rzek i rozlewisk wysyłało oddziały nie tylko inżynierów i robotników, ale także żołnierzy. Ten moment należałoby uznać za początek wojennych stosunków z naturą, które w kolejnych dekadach zaczęły coraz silniej określać politykę rządów w Europie i na świecie. Powody, dla których w osiemnastowiecznych Prusach doszło do takiej militaryzacji, dobrze wyjaśnia historia

character of the project taking shape there. To Kraszewski, New Jerusalem was troubling: a dirty place inhabited by passive, lazy, and indolent people. Yet the local Jew, who in the writer’s words “wallowed in mud and tarred himself with abandon,” was not exactly poor. He worked little, since the surrounding nature provided him with everything in abundance.

A kind of symbiosis between subordinated groups and the marshes, or more broadly, the opaque environments of thickets, forests, and wastelands, recurs in a vast number of sources on Eastern Europe from the eighteenth and nineteenth centuries. The natural wealth of the region’s swamps and forests was a recurring theme in the writings of the French encyclopaedists; it appeared in Voltaire, Giacomo Casanova, and Johann Heinrich Müntz, and resurfaced in a series of nineteenth-century texts. As with Kraszewski, descriptions of abundance were often set against observations of chaos, laziness, and waste. Müntz, who travelled through the Polish–Lithuanian Commonwealth in the 1770s, wrote of Polesia: “In the forests there is an enormous number of beehives on trees, in hives, and in hollows deliberately carved into the trunks of large trees. The inhabitants know bees well, and so on. They derive considerable income from this (...). Fine flax, most of which is sent to Lithuania through the agency of Jews” (Müntz 1783, plate 122). “These [Polesian] marshes are a hidden treasure that later centuries will exploit, but improvements should begin at once, considering that goods can be transported by a new canal from the Muchawiec, as well as along the Pripyat toward the Dnieper” (Müntz 1783, plate 125). His other notes mention forests full of wild animals, mushrooms, and fruit; rivers and wetlands rich in crayfish, fish, and birds; and steppes with wild asparagus, high-quality flax, and cotton. The notion of the Polish–Lithuanian Commonwealth as a land of great but untapped wealth also appeared in the entry on Polish geography in the eighteenth-century Great French Encyclopaedia. Condemning such wastefulness, Frederick the Great wrote to Voltaire in 1775: “Whoever drains marshes, improves the quality of the soil, and cultivates wastelands wrests the country back from barbarism.”

It is hardly surprising that this monarch declared open war on chaotic nature and undisciplined populations first in Prussia and, after the 1772 partition, in Poland as well. Prussia was, in fact, the first state to deploy not only engineers and labourers but also soldiers to regulate rivers and floodplains. This moment can be seen as the beginning of a militarised

David Blackbourn w książce *The Conquest of Nature: Water, Landscape, and the Making of Modern Germany* (*Podbój natury. Woda, krajobraz i wytwarzanie nowoczesnych Niemiec*). Żołnierze pomagali robotnikom, ponieważ inwestycjom towarzyszyły konflikty niemożliwe do rozwiązania bez udziału armii. Na przykład podczas regulowania Odry (1748–1752) lokalna ludność kradła materiały, utrudniała prace, w skrajnych przypadkach (jak przed powodzią z 1754 roku) była podejrzewana o niszczenie już wybudowanych wałów. Oczywiście racji dla takich buntów mogło być bardzo wiele. Regulacja rzeki wymagała na przykład usunięcia młynów i grobli używanych przez chłopów do połowu, utrudniających przepływ statków. Z ówczesnej prasy wiemy, że protestowali rybacy i młynarze. Często prace polegały nie tylko na obwałowaniu starej rzeki, ale i na wytyczeniu nowego koryta, a ono mogło biec w miejscu, w którym już ktoś mieszkał – wtedy dochodziło do licznych przesiedleń i zniszczeń.

Jednak główne źródło konfliktu było chyba gdzie indziej. Otóż wielkim przedsięwzięciem nowych rządów, na początku w Europie, a od XIX i XX wieku na całym świecie, było wyraźne oddzielenie wody od lądu, a więc zamiana rzeki w kanał, a torfowiska – w suchą łąkę. Z perspektywy nowoczesnego państwa bagna były sferą ekologicznie chaotyczną (mieszanka wody i ziemi) oraz nieczytelną społecznie. Zdaniem Rohana D’Souzy, autora książki poświęconej historii brytyjskich prac melioracyjnych prowadzonych w XIX wieku w deltach rzek nad Zatoką Bengalską (*Drowned and Dammed: Colonial Capitalism and Flood Control in Eastern India*, czyli *Utopiony i zatamowany. Kapitalizm kolonialny i kontrola powodzi w Indiach Wschodnich*), głównym uzasadnieniem tych inwestycji było dążenie do zlikwidowania rozlewiska jako środowiska sprzecznego z logiką nowoczesnego państwa i kapitalizmu. Kanały w Indiach budowano mimo kolejnych katastrof i ogromnych kosztów, widząc w tym działaniu jedyny sposób na skuteczne opodatkowanie lokalnej ludności.

Ponieważ na terenach zalewowych trudno utrzymać stabilne granice (nawet dziś granica na nieuregulowanym Bugu potrafi przesunąć się o kilka kilometrów), to mokradła na całym świecie utrudniały ustanowienie własności prywatnej, a rozlewiska i moczary zwykle były użytkowane jako dobra wspólne, z prawem do swobodnego łowienia ryb, zbierania owoców czy wypasu bydła. Z osiemnastowiecznych inwentarzy i ksiąg sądowych wiemy zresztą, że chłopci bronili rozlewisk nie tylko z tego powodu. Wylewy (jak choćby Nilu w czasach

relationship with nature, one that in the decades to come would increasingly shape government policies in Europe and beyond. The reasons for this militarisation in eighteenth-century Prussia are clearly explained by historian David Blackbourn in his book *The Conquest of Nature: Water, Landscape, and the Making of Modern Germany*. Soldiers were brought in to support the workers because these projects provoked conflicts that could not be resolved without military intervention. During the regulation of the Oder (1748–1752), for example, local inhabitants stole materials, obstructed the work, and in extreme cases, such as before the flood of 1754, were suspected of sabotaging the embankments already in place. There were, of course, many reasons for such resistance. Regulating the river often meant dismantling mills and weirs used by peasants for fishing, which impeded boat traffic. Contemporary newspapers reported protests by fishermen and millers. In many cases, the works involved not only embanking the old river but also cutting an entirely new channel, which could run straight through inhabited areas, resulting in widespread displacement and destruction.

Yet the main source of conflict likely lay elsewhere. One of the major projects of modern governments, first in Europe and, from the nineteenth and twentieth centuries, across the world, was the strict separation of water from land: transforming rivers into canals and peatlands into dry meadows. From the perspective of the modern state, marshes embodied ecological chaos (a mixture of water and earth) and social opacity. As Rohan D’Souza, author of a study on nineteenth-century British reclamation projects in the river deltas of the Bay of Bengal (*Drowned and Dammed: Colonial Capitalism and Flood Control in Eastern India*) argues, the chief rationale for these investments was the drive to eliminate the floodplain as an environment fundamentally incompatible with the logic of the modern state and capitalism. In India, canals were constructed despite repeated disasters and enormous costs, as they were seen as the only effective means of taxing the local population.

Because it is difficult to maintain stable boundaries in floodplains (even today, the border along the unregulated Bug can shift by several kilometres), wetlands around the world long hindered the establishment of private property. Floodplains and marshes were typically managed as commons, with rights to fish, gather fruit, or graze cattle freely. Eighteenth-century inventories and court records show, however, that peasants defended

staroegipskich) nanoszą na łąki całe bogactwo składników odżywczych. Rzeka żywa, nieuregulowana, a więc pulsująca, to od wieków najłatwiejszy sposób użyźniania ziemi.

Obdarcie ludowej pochwały powodzi jako siły niszczącej instytucje własności prywatnej i niosącej dobrobyt widzimy we fragmentach powieści *Powódź*, którą Feliks Bernatowicz napisał w latach 30. XIX wieku, po wizycie na Polesiu. Książka przedstawia historie dwóch poleskich chłopów podróżujących łodzią po rozlanych wodach rzeki. Ale prawdziwą protagonistką tej pracy wydaje się Prypec, rzeka zdolna swoimi wylewami całkowicie odwrócić obowiązujące hierarchie społeczne. Nic dziwnego, że powieściowy chłop wyczekiwał wiosennego potopu, siedział w czótnie „bezpieczny, wesoły nawet, puszczał się na los szczęścia z wodą (...), ściągając pływające rozbite szczątki, znajdował w powszechnym zniszczeniu sposoby polepszenia doli”. Zgodnie z prawem opisanym przez jednego z chłopskich bohaterów powieści: „co woda wyrzuci, to wspólne”, a w tej bagiennej republice „ten rządzi, co ma wiośło w rękę, nie ten, co batóg”.

Choć praca Bernatowicza dotyczyła Polesia, zdaje się mówić coś istotnego na temat historii całej Europy Wschodniej. Napięcie między państwem a społeczeństwem, między uprawą monokulturową a bogatym rozlewiskiem czy szerzej: ekologiami ucieczkowymi pulsowało jak wody powodziowe. Republika bagien nie przypominała więc żadnego znanego państwa. Rozlewała się tam, gdzie z powodu oporu nieczytelnej przyrody i zamieszkujących ją ludów nie sięgała pańska ręka, a wysychała w miejscach, gdzie ten opór słabł. Takich ekologii było oczywiście więcej na Polesiu, Wołyniu, Litwie, Kujawach czy na chronionej ramionami Bugu i Narwi Kurpiowszczyźnie. Ale jeśli zamiast na mapy polityczne, z ich naiwnym roszczeniem do upaństwowiania terenów przez większą część historii bezpaństwowych, spojrzemy na mapy meandrujących rzek, mokradeł, nieużytków i podmokłych lasów, to terytoria kontrolowane przez zewnętrzną władzę (państwa, rynku lub szlachty) mogą się okazać zaledwie wyspami pośród wód względnej ludowej niezależności.

Co oglądanie historii społecznej z perspektywy historii środowiskowej może przynieść rewolucję w naszym rozumieniu przeszłości. Gdy skupiamy się na historii politycznej, na stworzonych przez ośrodki władzy mapach, edyktach, podręcznikach czy prawach, widzimy wyłącznie obraz, który władza tworzy o sobie. Tymczasem aż do XIX wieku w większości miejsc na świecie państwa sprawowały kontrolę tylko nad przesmykami, cieśninami, rogatkami lub

floodplains for more than just these reasons. Floods, such as those of the Nile in ancient Egypt, deposited a wealth of nutrients onto meadows. A living, unregulated, and therefore pulsating river has for centuries been the simplest and most effective means of enriching the soil.

Echoes of a popular praise of floods as forces that destroyed private property while bringing prosperity can be found in *The Flood*, a novel written by Feliks Bernatowicz in the 1830s after his visit to Polesia. The book recounts the stories of two Polesian peasants travelling by boat through the swollen river. Yet the true protagonist of the work seems to be the Pripyat itself, a river whose floods could completely overturn established social hierarchies. It is no surprise, then, that the peasant in the novel eagerly awaited the spring deluge, sitting in his skiff “safe, even cheerful, letting the water carry him wherever it might (...), hauling in floating debris and finding in the general destruction ways to improve his lot.” According to the law described by one of the novel’s peasant characters, “what the water casts up belongs to all,” and in this swamp republic “the one who holds the oar rules, not the one who holds the whip.”

Although Bernatowicz’s work focused on Polesia, it seems to reveal something fundamental about the history of Eastern Europe as a whole. The tension between state and society, between monoculture farming and the richness of the floodplain, or, more broadly, escape ecologies, pulsed like floodwaters. The republic of marshes resembled no known state. It spread wherever the resistance of opaque nature and its inhabitants kept the hand of authority at bay, and it dried up where that resistance weakened. Such ecologies, of course, existed elsewhere too, in Polesia, Volhynia, Lithuania, Kujawy, and the Kurpie region, sheltered by the Bug and Narew rivers. But if, instead of looking at political maps with their naïve claims of statehood over lands that for most of history lay beyond state control, we turn to maps of meandering rivers, wetlands, wastelands, and waterlogged forests, the territories under the authority of external powers, whether state, market, or nobility, appear as little more than islands amid the waters of relative popular independence.

Looking at social history through the lens of environmental history may revolutionise our understanding of the past. When we focus on political history, on maps, edicts, textbooks, or laws produced by centres of power, we see only the image that power created of itself. Yet until the nineteenth century, in most parts

punktami kontrolnymi. Odbiciem słabości ówczesnej władzy jest popularność, jaką do dziś mają w Europie nazwiska: Nowak, Newman, Neumann, przyznawane nowo osiadłym mieszkańcom wsi, ludziom luźnym i wolnym migrantom, często bezprawnie zbiegłym z własnej osady. Kiedy skupiamy się na historii praw i projektów, umyka nam cały skomplikowany świat istniejący obok. Świat sojuszu ludzi z naturą, w którym kontakt z władzą jest sporadyczny, a prawo, nawet jeśli bardzo surowe, przeważnie nie działa, ponieważ istnieje wiele możliwości i miejsc, gdzie można uciec.

Świadomość roli niedostępnej przyrody, a zwłaszcza bagien jako sojuszników grup podporządkowanych przetrwała w pamięci społecznej i kulturze ludowej co najmniej do połowy XX wieku. Odnajdujemy ją w poleskich porzekadłach, jak „Aby bałota, czort najdzieśca” (Oby wody wylały, ekonom/poborca się zbliża), oraz w badaniach etnograficznych prowadzonych na Polesiu w okresie międzywojennym, na przykład w niezwykłych rozprawkach, o których napisanie Józef Obrębski poprosił poleskie dzieci. Chociaż etnograf pytał o pamięć pańszczyzny, to w dziecięcych wypowiedziach temat uległ interesującym przekształceniom. Po pierwsze, szlachecki ucisk rozmywał się z uciskiem państwa ściągającego podatki, biorącego do wojska czy rekrutującego zasoby na potrzeby wojny. Tak jakby z perspektywy poleskiego ludu nie istniała wyraźna granica między kolonizacją szlachecką, carską czy niemiecką. Po drugie, w wypowiedziach dzieci (aż w dwudziestu na dwadzieścia cztery) wyróżnia się rola lasów i błot jako miejsca ucieczki, gdzie zbiega się często z całym inwentarzem, przeczekując chwilową interwencję uciskającego. Zamiast więc opowieści o wszechmocy państw i panów słuchamy historii o władzy słabej, która w życiu Polesia pojawia się tylko na chwilę, a gdy już jest, z trudem egzekwuje własne decyzje.

Duża mobilność oraz brak ścisłego podziału pracy i produkcji nastawionej na gromadzenie utrudniały nie tylko interwencje z zewnątrz, ale także powstawanie ścisłej hierarchii społecznej oraz płciowej. Z badań Obrębskiego i Kazimierza Pietkiewicza, a nawet ze zdjęć z początku XX wieku wiemy, że poleskie kobiety łowiły ryby, zbierały płody lasu czy uczestniczyły w wypasie bydła na podobnych zasadach co mężczyźni. Zwłaszcza starsze otaczano dużym szacunkiem jako osoby posiadające wiedzę na temat ziół, leków czy nawiedzających osady upiórów. Ale co najważniejsze, w przeciwieństwie do nowoczesnych państw, owładniętych od XVIII wieku ideą wzrostu demograficznego jako głównego źródła dobrobytu, na

of the world, states exercised control only over narrow passages, straits, gates, or checkpoints. The weakness of state authority at the time is reflected in the enduring popularity across Europe of surnames such as Nowak, Newman, and Neumann, names given to newly settled villagers, landless people, and free migrants, often fugitives who had illegally fled their settlements. When we concentrate on the history of laws and projects, we miss the entire complex world that existed alongside them: a world of human–nature alliances, where contact with authority was sporadic and law, however harsh, often failed to function because there were always places and opportunities to escape.

The awareness of inaccessible nature, and especially of swamps, as allies of subordinated groups, endured in social memory and folk culture at least until the mid-twentieth century. It is reflected in Polesian sayings such as “Aby bałota, czort najdzieśca” (May the waters rise when the tax collector approaches), as well as in ethnographic research carried out in Polesia during the interwar period, for example in the remarkable essays that Józef Obrębski asked Polesian children to write. Although the ethnographer’s questions concerned the memory of serfdom, in the children’s responses the theme underwent striking transformations. First, noble oppression blurred together with the oppression of the state through tax collection, military conscription, or requisitioning resources for war. From the perspective of the Polesian people, there seemed to be no clear boundary between noble, tsarist, or German colonisation. Second, in the children’s accounts (in as many as twenty out of twenty-four), forests and swamps stand out as places of refuge, where one might flee with an entire herd and wait out the oppressor’s temporary intervention. Instead of stories about the omnipotence of states and lords, we hear accounts of weak authority, which appeared only briefly in Polesia’s life and, even then, struggled to enforce its own decisions.

High mobility, the lack of a strict division of labour, and a mode of production not geared toward accumulation hindered not only outside intervention but also the emergence of rigid social and gender hierarchies. Research by Józef Obrębski and Kazimierz Pietkiewicz, as well as photographs from the early twentieth century, show that Polesian women fished, gathered forest produce, and helped graze cattle on much the same terms as men. Older women, in particular, were held in high esteem for their knowledge of herbs, remedies,

Polesiu aż do drugiej połowy XIX wieku przyrost populacji był bardzo niski, a reprodukcji towarzyszyło wiele ograniczeń kulturowych.

Dzieje relacji państwa i społeczeństwa w Europie Wschodniej, a zwłaszcza na Polesiu, pod wieloma względami przypominają te, które opisał w książce *The Art of Not Being Governed* (*Sztuka bycia nierządzonym*) James C. Scott, amerykański antropolog i historyk Azji Południowo-Wschodniej. W Wietnamie, Birmie czy w południowych Chinach zakres działania władzy ograniczały raczej góry niż rozlewiska czy bagna, ale podobnie jak na Polesiu lokalna ludność świadomie korzystała z dzikiej i trudno dostępnej natury jako siły ułatwiającej opór. Mimo że badane grupy, aby móc efektywnie unikać państwa, musiały być relatywnie małe (zwykle od kilkudziesięciu do kilkuset osób), to używane w tym celu terytoria dorównywały wielkością całej Europie, a zamieszkująca je populacja liczyła w połowie XX wieku nawet 100 milionów osób.

Słaniem Scotta możemy tutaj mówić o sztuce unikania państwa. Oprócz ukrywania osad ważnymi jej elementami były mobilność ludzi oraz specyficzna forma rolnictwa – umożliwiająca w razie pojawienia się urzędników albo szybką ucieczkę z dobytkiem, albo bezpiecznie jego ukrycie. Między innymi dlatego górskie rolnictwo przypominało raczej ogrody niż plantacje. Różnorodność upraw z jednej strony ograniczała straty powodowane przez patogeny i pasożyty roślin, które niszcząc plony jednego gatunku, nie pozbawiały zbiorów z innych, z drugiej zaś – utrudniała zadanie poborcom, którzy zamiast przyjść raz i zabrać plon z uprawy monokulturowej, musieli pojawiać się w osadzie kilka razy w roku. Z tych samych powodów uprawiano raczej bulwy (ziemniaki, bataty, maniok) niż zboża. Ziemniaki trudniej jest przewozić i zamiast w prostym do przechwycenia magazynie można je długo trzymać w ziemi. Ostatecznie więc, aby ściągnąć podatek, poborca musiałby wykonać pracę, którą planował opodatkować. Scott podsumowuje: „Niedostępność i rozproszenie są wrogami zawłaszczenia. A dla armii w marszu, podobnie jak dla państwa, zawłaszczenie jest po prostu narzędziem przetrwania” (tłum. M.P.).

Na Polesiu uprawy zbożowe były elementem szerszej gospodarki. Poleszuck to przede wszystkim pasterz, bartnik, drwal czy łowca. W kontakcie z władzą mógł, jak w historiach podawanych przez Obrębskiego, albo uciec z bydłem do zagajnika, albo na bieżąco konsumować „naturalne płody lasów, błot i bagien”, nie gromadząc nic, co można by łatwo obłożyć podatkiem. Gwarantem bezpieczeństwa na wypadek klęski nie były więc magazyny zbożo-

and the spirits said to haunt local settlements. Most importantly, however, unlike modern states, gripped since the eighteenth century by the idea of demographic growth as the primary source of prosperity, Polesia experienced very low population growth until the second half of the nineteenth century, with reproduction subject to numerous cultural constraints.

The history of relations between state and society in Eastern Europe, particularly in Polesia, in many ways resembles those described by James C. Scott, the American anthropologist and historian of Southeast Asia, in his book *The Art of Not Being Governed*. In Vietnam, Burma, and southern China, it was mountains rather than floodplains or swamps that limited the reach of state power. Yet, as in Polesia, locals consciously used wild and inaccessible landscapes as a means of resistance. Although the groups studied had to remain relatively small, usually ranging from a few dozen to a few hundred people, in order to evade the state effectively, the territories they inhabited were as vast as the whole of Europe, and by the mid-twentieth century they were home to as many as 100 million people.

According to Scott, this can be described as the art of evading the state. Beyond concealing settlements, its key elements included mobility and a specific form of agriculture that allowed either a quick escape with belongings when officials appeared, or the safe hiding of those belongings. This is why mountain farming resembled gardens more than plantations. Crop diversity, on the one hand, reduced losses caused by plant pathogens and parasites, which could destroy one species without wiping out others, and on the other hand made the tax collector's work more difficult. Instead of coming once to seize the harvest of a monoculture, officials had to return several times a year to collect from different crops. For the same reasons, tubers (potatoes, sweet potatoes, cassava) were preferred to grains. Potatoes are harder to transport and can be stored in the ground for long periods rather than in easily seized granaries. In the end, to collect taxes, the official would effectively have to carry out the very labour he sought to tax. Scott sums it up: "Inaccessibility and dispersal are the enemies of appropriation. And for an army on the march, as for a state, appropriation is the key to survival."

In Polesia, grain cultivation was only one element of a broader economy. The Poleshuk was above all a herder, a beekeeper, a woodcutter, or a hunter. In encounters with authority, as described in Obrębski's accounts, he

we, ale płody rozproszone po całej okolicy. W poleskiej kulturze istniała wyraźna świadomość zależności od bogactwa miejscowej przyrody, a czynnikami, które długo chroniły bagna i lasy przed nadmierną eksploatacją, były nie tylko niski wzrost populacji (dużo mniejszy od przyrostu odtwarzającej się natury), ale także wiele bezpieczników kulturowych.

Łak chyba należy rozumieć aurę świętości przypisywaną bagiennym pszczołom: „nawet mimowolne uśmiercenie pszczoły uważane jest – czytamy u etnografa Czesława Pietkiewicza – za zbrodnię”, a „zabrać wszystek miód z ula (...) to tak samo (...), jak zabić człowieka”. Kultem otoczone były liczne zwierzęta (żółwie, jaskółki czy żurawie) oraz rośliny (jarzębina lub klon), zresztą „każde drzewo rosnące w pobliżu chaty, w podwórzu lub na ulicy jest nietykalne; ścinać go nie wolno, bo grzech”. Eksploatację hamowały też liczne święta oraz astronomia, podobnie jak w dzisiejszym rolnictwie biodynamicznym regulująca korzystanie z łąk, lasów czy domowych ogrodów. Zdaniem Sławomira Łotysza, autora niedawno wydanej pracy *Pińskie błota. Natura, wiedza i polityka na polskim Polesiu do 1945 roku* na temat środowiskowej historii regionu, chociaż praktykowane przez Poleszuków metody połowu czy zarządzania lasem mogły przypominać gospodarkę rabunkową (wypalanie lasów pod łąki czy zastawki wyławiające cały plankton), nie jest przypadkiem, że prawdziwa destrukcja miejscowej przyrody nastąpiła dopiero w momencie, gdy zaczęto przemysłowo wycinać lasy, a za melioracje wzięty się panujący nad Polesiem nowoczesne państwa (carskie, polskie, w końcu radzieckie).

Tekst jest rozwinięciem eseju opublikowanego w magazynie „Pismo” nr 86 (2023)

could either flee into the groves with his cattle or live off “the natural produce of the forests, marshes, and swamps,” without accumulating anything that could easily be taxed. Security in times of hardship did not depend on granaries but on resources dispersed throughout the landscape. Polesian culture held a strong awareness of its dependence on the wealth of the local environment, and what long protected the swamps and forests from overexploitation was not only low population growth (far slower than nature’s own regeneration) but also a range of cultural safeguards.

This helps explain the aura of sanctity attributed to swamp bees: “even the inadvertent killing of a bee,” wrote ethnographer Czesław Pietkiewicz, “was considered a crime,” while “to take all the honey from a hive (...) was the same (...) as killing a man.” Numerous animals (turtles, swallows, cranes) and plants (rowan, maple) were likewise revered: “every tree growing near a cottage, in a yard, or along a street is untouchable; it may not be cut down, for that would be a sin.” Exploitation was further restrained by numerous festivals as well as by astronomy, which, much like in today’s biodynamic farming, regulated the use of meadows, forests, and household gardens. According to Sławomir Łotysz, author of the recently published *Pińskie błota. Natura, wiedza i polityka na polskim Polesiu do 1945 roku* [The Pinsk Marshes: Nature, Knowledge, and Politics in Polish Polesia until 1945], although Poleshuk methods of fishing or forest management could at times resemble extractive practices (burning forests for pasture, or using weirs that trapped all plankton), it is no accident that the real destruction of the local environment began only when forests were cut on an industrial scale and when modern states, Tsarist, Polish, and later Soviet, undertook land reclamation.

This text is an expanded version of an essay originally published in *Pismo* magazine, no. 86 (2023)

Anka Wandzel

Kattem oka

Kukania, Galeria Arsenał w Białymstoku, 2025

Choć nie z własnej woli

Trafites na to pole

Tu wszystko cieszy się na twój widok

Tu wita cię wschód

Księżyc się uśmiecha

Bo nie zna słowa

Sprawiedliwość

Dana Kavelina, *Taki pejzaż*, 2024, video, 12'01"

praca z wystawy *Kukania*

Błotnista twarz. Druciane kłaczka. Szklane liście. Pomarszczona skóra. Ćma, która przysiadła na czyimś uchu. Aria dronów. Chór ślepowronów. Ciała gnijące pośród babczyńskich jeżyn. Zielony pęd. Stukot czyichś kopyt. Chłupot, chlup i skowyt. Płaczące wierzby, tonący ludzie. Okrągły księżyc. Podmokły namiot. Pognieciony rysunek. Dziecięce obrazki wojenki. Rzeźby z pieluszek, betonu i żywicy. Bukiet bagna. Czarna, lśniąca maź.

Erdno powiedzieć, na co właściwie patrzysz: na wspomnienia? Traumaty? Baśnie? Czyjaś codzienność? Kolejne stopnie rytuału dziadów?

Mrugnij, a znikną. Jak nieprzyjemne koszmary albo jesienne duchy. Jak spowszedniałe już sceny cierpienia z Usnarza, Rafah, Chartumu i Buczy. Ile można patrzeć na ludobójstwa, tortury i śmierć, zanim wywołają w nas reakcję obronną: zobojętnienie, wyparcie, podział na nas (bezpiecznych) i ich (straconych).

Dlatego *Kukania* nie opowiada wprost o wojnie. Tylko o bagnach, ucieczkach, ogrodach, lasach i snach, które trauma wiąże z rzeczywistością niczym węgiel z torfowiskiem, rozkładając pojedyncze prace na wystawach, aż te zleją się razem w płodną, żywną pamięć.

*

Nagle ktoś krzyknął, że ciało. Podeszliśmy tam.

To były szczątki, odstonięta miednica, kości nóg. Pamiętam, że jedna noga była dziwnie podwinięta. Leżał w wykrocie, widocznie chciał się zastonić przed wiatrem. Głowę miał obróconą na południe, tak jakby łapał ostatnie promienie słońca. Na tej głowie były resztki skóry. Obok leżały rozwleczone rzeczy, co wskazywało, że jadły go zwierzęta. Koło ciała znaleźliśmy futerał od telefonu i rozrzucone zdjęcia. Po nich Abdi został wstępnie

Anka Wandzel

At the Corner of the Eye

Cockaigne, Arsenal Gallery in Białystok, 2025

Though it wasn't your own choice

To end up within those fields

You are greeted here with joy

Welcomed by the East

The moon smiles at you

As it doesn't know the word

Justice

Dana Kavelina, *Such a Landscape*, 2024, video, 12'01"

work from the *Cockaigne* exhibition

Muddy face. Wire-like roots. Glass leaves. Wrinkled skin. A moth resting on someone's ear. A drone aria. A chorus of night herons. Bodies rotting among grandma's blackberries. A green shoot. A clatter of hooves. Splash, slosh, and howl. Weeping willows, drowning people. A round moon. A sodden tent. A crumpled drawing. Children's war pictures. Sculptures made of nappies, concrete, and resin.

It's hard to say what we're really looking at. Memories? Traumas? Fairy tales? Someone's everyday life? Another stage in a *dziady*-like ritual?

Blink, and they're gone. Like unpleasant nightmares or autumn ghosts. Like those now-familiar scenes of suffering from Usnarz, Rafah, Khartoum, Bucha. How long can one look at genocide, torture, and death before a defense mechanism kicks in: numbness, denial, the division into us (safe) and them (lost)?

That's why *Cockaigne* doesn't talk about war directly. Instead, it speaks of swamps, escapes, gardens, forests, and dreams, things trauma binds to reality, like coal pressed into peat, until individual works across exhibitions melt into one fertile, rich memory.

*

Suddenly someone shouted that there was a body. We walked over. They were remains – an exposed pelvis, leg bones. I remember one leg was folded under in a strange way. He was lying in a hollow, apparently trying to shelter from the wind. His head was turned south, as if he was trying to catch the last rays of sunlight. There were scraps of skin still clinging to the skull. Scattered belongings laid nearby, which meant animals had been feeding on him. Next to the

zidentyfikowany. (...) Posiedziałam sobie trochę z tymi szczątkami. Czułam, że trzeba tego człowieka jakoś odprowadzić. Zrobiłam mu takie czuwanie. (...) Czułam to przerażające zimno w kościach. Wyobrażałam sobie, jak czołga się do tego wykrotu, jak szuka schronienia. A potem umiera z wychłodzenia. Bartek Sabela, *Kraina obiecana*, „Pismo”, 7.08.2024, <https://magazynpismo.pl/soczewka/kraina-obiecana/>

*

Gdyby *Rukania* była baśnią, a nie wystawą, mogłaby zaczynać się tak:

Dawno, dawno temu, tu i teraz, ciągle, nadal, zaledwie 55 kilometrów od siedziby Galerii Arsenał, prawdziwi, żywi ludzie – młodzi, starzy, chorzy i zmęczeni – uciekają na bagna, aby przetrwać. Przeżyć. Jak przed nimi inni.

Romowie w XVII wieku, Żydzi podczas Zagłady, zwerbowani rok temu ukraińscy żołnierze i nastoletnie Irakijski błędzące z rodzeństwem wzdłuż polsko-białoruskiej granicy – wszyscy tłoczą się w przestrzeni *Rukani*, połączeni doświadczeniem ucieczki w dżecz przed człowiekiem.

Jedno z bagien było szczególnie duże i bardzo trudno było przez nie przejść. Moje stopy ciągle grzęzły w błocie, ale w lesie czułam się bezpieczna – opowiada na wystawie nastoletnia Noor Hasan, która w 2021 roku przeżyła wraz z rodziną drogę przez polsko-białoruską granicę. Wiedziałam, że jest tam po to, abym mogła się ukryć, i że stara się pomóc mi jak tylko może. Uciekałam z Iraku, gdzie groziło mi niebezpieczeństwo, do lepszego, bezpieczniejszego miejsca.

Drzewa były naszymi zbawcami – opowiadają w artykule Tima Cole’a Ocaleni, którzy przeżyli Zagładę, kryjąc się po polskich i ukraińskich lasach. Zawdzięczamy życie (...) tym mokradłom, bagnetom i lasom.

Pejzaż we mnie i ja w pejzażu. Jestem w kamuflażu – śpiewa na wystawie ukraiński żołnierz, bohater animowanego filmu Dany Kaveliny. Step, nasadzenia, pas lasu. Ukryj mnie. Uczyn niewidzialnym dla wroga. Sprowadź mnie do domu.

Historia lubi się powtarzać. Szczególnie ta wyparta, niezapisana, podmokła, nieludzka. Zaklęta w obrazach i krajobrazach. Wyrasta ze wspomnień babciwego ogrodu, który – jak resztę Ługańska – Rosjanie dawno zrównali z ziemią.

Chłopcy, jak Łukasz Radziszewski w dzieciństwie, dalej rysują więc w zeszytach wojenkę. A potem dziewczyny, już dorosłe, jak Kateryna Alifnyk od 2022 roku, malują przydomowe rabatki pokryte mięsem armatnim.

body we found a phone case and some photos strewn about. It was from those photos that Abdi was initially identified. (...) I sat with those remains for a while. I felt that someone had to see this man off in some way. I kept vigil by him. (...) I felt that terrifying cold in my bones. I imagined him crawling into that hollow, looking for shelter, and then dying from the cold. Bartek Sabela, *“Kraina obiecana”*, *Pismo*, 7.08.2024, <https://magazynpismo.pl/soczewka/kraina-obiecana/>

*

If *Cockaigne* was a fairy tale rather than an exhibition, it might begin like this:

Once upon a time, here and now, still, always, just 55 kilometers from the Arsenal Gallery, real, living people—young, old, ill, exhausted—flee into the swamps to survive. To stay alive. Just like others before them.

Roma people in the 17th century, Jews during the Holocaust, the Ukrainian soldiers conscripted last year, and teenage Iraqi girls wandering with their siblings along the Polish–Belarusian border, all crowd into the space of *Cockaigne*, connected by the experience of escaping into the wilderness from other human beings.

One of the swamps was especially large and very difficult to cross. My feet kept sinking into the mud, but in the forest I felt safe,” says teenage Noor Hasan in the exhibition. In 2021, she and her family survived a journey across the Polish–Belarusian border. „I knew it was there so that I could hide, and that it was trying to help me as much as it could. I was escaping from Iraq, where I was in danger, to a better, safer place”.

The trees were our saviours,” say the Survivors in Tim Cole’s article, who endured the Holocaust by hiding in Polish and Ukrainian forests. „We owe our lives (...) to these wetlands, swamps, and forests”.

The landscape inside me, and me inside the landscape. I am in camouflage,” sings a Ukrainian soldier in the exhibition, the protagonist of Dana Kavelina’s animated film. „Steppe, plantings, a strip of forest. Hide me. Make me invisible to the enemy. Bring me home”.

History likes to repeat itself. Especially the repressed, unwritten, waterlogged, inhuman one. Enchanted into images and landscapes. Grown from the memories of a grandmother’s garden which, like the rest of Luhansk, the Russians long ago razed to the ground.

So boys, like Łukasz Radziszewski in his childhood, still draw war in their notebooks. And girls, already grown, like Kateryna Alifnyk, paint backyard flowerbeds covered in cannon fodder.

*

Fakty są takie:

Od 24 lutego 2022 do połowy września 2025 roku, w okresie pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę, wysoki komisarz Narodów Zjednoczonych do spraw praw człowieka odnotował wśród ukraińskich cywili ponad 14 tys. ofiar śmiertelnych, w tym 733 dzieci, i 36,5 tys. rannych – w tym niemal 2,5 tys. dzieci. Rosjanie wysadzają też przedszkola, szkoły i tany, palą lasy i pola, bombardują spichlerze i niszczą banki nasion. Wśród ich licznych zbrodni wojennych coraz częściej wymienia się także ekocyd – zagładę lokalnego środowiska. By nie było z czego żyć ani dokąd uciekać.

Kolei według międzynarodowego konsorcjum aktywistycznego We Are Monitoring od sierpnia 2021 roku do połowy października 2025 na polsko-białoruskiej granicy zmarły przynajmniej 102 osoby. Stowarzyszenie odnotowało także ponad 26 tys. wniosków o pomoc skierowanych do organizacji humanitarnych oraz prawie 13 tys. nielegalnych *pushbacków* – siłowego przetrzymywania osób w drodze przez pograniczników na stronę białoruską. W międzyczasie polski sejm przyjął ustawę o zawieszeniu prawa do ubiegania się o azyl, która podważa podstawy międzynarodowego prawa humanitarnego. Jednocześnie wzdłuż granicy, na chronionym terenie Puszczy Białowieskiej, trwa budowa wielokilometrowego muru żyłkowego, naszpikowanego elektroniką i przetkanego wieżami obserwacyjnymi, który zamiast zatrzymać zdesperowanych ludzi w drodze, niszczy torfowiska i szlaki migracyjne zwierząt.

Zagładę, według danych Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, przeżyło nie więcej niż 425 tys. polskich Żydów, więc niecałe 13 proc. tutejszej przedwojennej, liczącej niegdyś 3,35 mln osób społeczności.

Europejska arystokracja – o czym opowiadają na wystawie *Strachy wierne jak psy* Krzysztofa Gilla – rzeczywiście polowała w lasach na Romów jak na dzikie zwierzęta.

Rukania roi się od takich duchów wielkiej historii. Ale kuratorka Katarzyna Różniak-Szabelska pozwala nam przyglądać im się tylko kątem oka, spod przymrużonych powiek. Wie, że inaczej zwiedzające znów uciekłyby od nieswojego cierpienia wzrokiem. Dlatego Różniak-Szabelska woli opowiedzieć nam bajkę. Zanucić kołysankę. Skusić światłem ognika, który zwiędzie nas na manowce. Dopiero brodząc po pas w błocie, pośrodku trzęsawiska, zorientujemy się, co się właśnie stało. A wtedy będzie już za późno.

I dobrze.

Czasem wystawa, zamiast uczyć, powinna człowieka opętać.

*

The facts are as follows:

Between 24 February 2022 and mid-September 2025, during Russia's full-scale invasion of Ukraine, the United Nations High Commissioner for Human Rights recorded over 14,000 civilian deaths, including 733 children, and 36,500 injuries—nearly 2,500 of them children. Russian forces have also blown up kindergartens, schools, and dams, set forests and fields on fire, bombed granaries, and destroyed seed banks. Among their numerous war crimes, ecocide—the destruction of the local environment—is increasingly being cited. The goal: to leave nothing to live on and nowhere to escape to.

Meanwhile, according to the international activist consortium We Are Monitoring, at least 102 people died on the Polish-Belarusian border between August 2021 and mid-October 2025. The organisation also recorded over 26,000 requests for assistance directed to humanitarian organisations, and nearly 13,000 illegal pushbacks—the forcible return of people on the move to the Belarusian side by border guards. In the meantime, the Polish parliament passed a law suspending the right to apply for asylum, undermining the foundations of international humanitarian law. At the same time, a multi-kilometre razor-wire wall is being built along the border, on the protected grounds of the Białowieża Forest. It's a wall packed with electronics and dotted with watchtowers, which, rather than stopping desperate people on the move, is destroying peatlands and animal migration routes.

According to data from the POLIN Museum of the History of Polish Jews, no more than 425,000 Polish Jews survived the Holocaust—just under 13 percent of a pre-war community that once numbered 3.35 million.

And indeed, as depicted in *Fears as Loyal as Dogs* by Krzysztof Gil, the European aristocracy once hunted Roma people in the forests like wild animals.

Cockaigne is haunted by such ghosts of history. But curator Katarzyna Różniak-Szabelska allows us to glimpse them only sideways, through half-closed eyes. She knows that otherwise, visitors would once again look away from suffering that isn't theirs. So instead, Różniak-Szabelska tells us a fairy tale. She hums a lullaby. She lures us in with the flicker of a will-o'-the-wisp, leading us off the path. Only when we're waist-deep in mud, trapped in the heart of the mire, do we realise what has happened. And by then, it's too late.

And that's okay.

Sometimes, an exhibition shouldn't teach, but rather possess us.

*

Pamiętam taki moment w olsach, który później wiele razy do mnie wracał. Była zima. Styczeń.

Woda w bagnach skuta lodem, ale tylko na powierzchni, tylko z pozoru. No i pośrodku tego wszystkiego, na takiej wysepce, oni. Trzech chłopaków. Ledwo żywych. Idziemy więc do nich. Boimy się, że sami nie damy rady, ale przekonanie strażaków, żeby weszli na skute lodem bagna i pomogli umierającym, graniczy z cudem. Zapadamy się w lodowatej wodzie po pas. Jest środek nocy. Ale ci trzej dziś nigdzie już nie pójdą. Z dwójką nie ma kontaktu, są nieprzytomni. Trzeci jest w stanie kompletnej psychozy. Niesiemy ich przez wodę, do której ciągle wpadają. Wyławiamy ich. Ślizgamy się. Musimy przejść przez piekło lodu i skłębionych pod wodą korzeni. Żeby pokonać metr, potrzebujemy mnóstwa czasu. Ale w końcu zaczyna świtać nadzieja, że ich wyniesiemy, że wyjdziemy. I wtedy odwracam się i widzę, że na tej wysepce w olsie została nasza włączona czołówka. Jasna i czerwona jak oczy upiora z najgorszego horroru. Ten obraz wraca do mnie wielokrotnie w snach. Było w nim coś z opętania. Monia Matus, aktywistka działająca na granicy polsko-białoruskiej, w wywiadzie z Anką Wandzel do książki *Sztuka przetrwania*

*

Bagna w przeciwieństwie do nas dobrze tę koszmarną historię polowań ludzi na ludzi pamiętają. Bo zapisały je w ciele. W kolejnych wilgotnych warstwach żywego, żyznego torfu. Złożony z resztek obumarłych roślin torf zapisuje historię ludzkiej relacji z przyrodą za pomocą pyłków i węgla. Ich kompozycja w kolejnych partiach mokradła pozwala ustalić, co i kiedy działo się na jego powierzchni. Badając strukturę bagna, można więc ustalić, kiedy na danym terenie zaczęto wypasać krowy, kiedy wypalano tam trawy, kiedy wycinano drzewa, a kiedy polowano. Także na ludzi. Jak dziś.

Gnoć akurat pewnie historii dzisiejszej nagonki na osoby w drodze torf w Puszczy Białowieskiej nie zdoła przechować. Bo zmęczony wywołaną przez człowieka suszą zmurszeje i zniknie. Albo zniszczą go koła samochodów wojskowych. Rozjadą i zniwelują koparki Budimexu. Kapsuła czasu, w której natura przechowuje całą wiedzę o tym, co działo się z puszczą aż po pierwszych w niej ludzi i dalej w przeszłość, do samych jej

*

I remember a moment in the alder woods that has stayed with me ever since. It was winter January. The water in the swamps was frozen, but only on the surface, only in appearance. And there, in the middle of it all, on a small islet. They were there. Three boys. Barely alive. So we went to get them. We were afraid we wouldn't manage on our own, but convincing the firefighters to step onto the ice-covered bogs to help the dying felt like asking for a miracle. We sank waist-deep into icy water. It was the middle of the night. But those three weren't going anywhere anymore. Two were unconscious. The third was in a state of complete psychosis. We carried them through the water, which they kept falling into. We pulled them out. We slipped and staggered. We had to make our way through a hell of ice and tangled roots beneath the surface. Every metre took forever. But at last, there was a glimmer of hope. We thought we might get them out. And then I turned around and saw it: we had left our headlamp switched on, back on the islet. Glowing bright and red, like the eyes of a demon from the worst kind of horror film. That image keeps coming back in my dreams. There was something in it that made me think of possession.

Monia Matus, activist working on the Polish-Belarusian border, in an interview with Anka Wandzel for the book *Sztuka przetrwania* [The Art of Survival]

*

The swamps, unlike us, remember the nightmare of humans hunting humans, because they've recorded it in their flesh, in the damp, living layers of fertile peat. Formed from the remains of dead plants, peat preserves the story of human interaction with nature through pollen and carbon. The composition of each layer allows us to reconstruct what happened on the surface, and when. By studying a bog's structure, we can tell when cattle were grazed, when grass was burned, when trees were cut and when hunting took place. Even the hunting of people. Like today.

But the peat of the Białowieża Forest likely won't remember today's manhunt for people on the move. Worn down by human-caused drought, it will rot and vanish, will be crushed by the wheels of military vehicles or flattened

narodzin – pisze w *Szkodnikach* Dorota Borodaj – może nie przetrwać epoki człowieka.

Wraz z tą wieloepokową, międzygatunkową pamięcią ulotni się z torfu także cały składowany w nim od wieków dwutlenek węgla – miliony, miliardy ton.

I wtedy dopiero robi się bagno.

Albo inaczej: wtedy i my w końcu w tym bagnie zatoniemy.

*

W książkach Jewhenii Kuzniecovej, podobnie jak w przestrzeni *Rukani*, świat nie kończy się z hukiem. Raczej z brzękiem. Bulgotem. Chrobotem. Cichym śmiechem – nie zawsze przez łzy. Wojny – jak tłumaczy jeden z bohaterów powieści *Wróżby to rzecz zimowa* – niemal tam nie słychać. Niemal – a może po prostu człowiek się przyzwyczaja?

Za oknem nie było już widać nic – ani światelka, ani gwiazdy, ani najmniejszego blasku.

Po prostu czarna, zimowa noc.

– No i właśnie – odezwała się Luba. – Mówią, że teraz będą włączać światło rano na trzy godziny. Trzeba iść kupić mak na kutię.

– Przecież już kupiłem

– przypomniał Maksym.

– Synku, ja już tym makiem obsypałam kąty przy domu. Nie chcę o tym mówić na noc, ale z okna gabinetu Juchymowycza różne strachy mi się jawią, jak nocą tamtędy przechodzę.

A to jakby kobieta stała pod wiśnią. To znowu przebiegło coś jak biały toś. Może i nie trzeba, jak po dobremu przyszło, to mak nie zaszkodzi. A złego nie wpuści...

– Też racja – powiedział Maksym spokojnie. (...) Wieczory długie, prądu nie ma, internetu też, są świece. Można wróżyc do woli.

Chodząc po *Rukani* zastanawiam się, jaką przyszłość nam wywróży?

Jaką przyszłość wymodlimy sobie z niej same?

by Budimex's excavators. „The time capsule in which nature stores all it knows of the forest, back to the first people who entered it, and even further, to its very origins,” as Dorota Borodaj writes in *Szkodniki* [Pests], „may not survive the age of humans”.

And with that vast, interspecies, multi-epoch memory, the peat will also release all the carbon dioxide it has held for centuries—millions, even billions of tonnes.

Then we'll have something to be swamped in. Or to put it differently: then we, too, will drown in it.

*

In Jewhenia Kuzniecowa's novels, just like in the world of *Cockaigne* the world doesn't end with a bang, but rather with a clatter. A gurgle. A scraping sound. A quiet laugh, though not always through tears. Wars, as one character in her novel *Wróżby to rzecz zimowa* [Prophecies Are a Winter Thing] explains, are barely audible there. Or maybe we simply get used to them?

There was nothing left to see out the window: no lights, no stars, not even the faintest glow.

Just a black, wintry night.

“Well, there you go,” said Luba. “They say they’ll be turning the lights on in the morning for three hours. We need to buy poppy seeds for kutia.”

“But I already bought them,” Maksym reminded her.

“Son, I’ve already scattered those seeds in the corners of the house. I don’t like to talk about it at night, but when I pass Yuchymovych’s office window, I see things. Once it looked like a woman standing under the cherry tree. Another time something white ran by, like an elk. Maybe it’s nothing. But if it came in peace, the poppy won’t do any harm. And it might keep the bad away...”

“You’re right,” said Maksym calmly.

(...) Evenings are long. There’s no power, no Internet. Only candles. You can tell as many fortunes as you like.

As I walk through *Cockaigne* I wonder what kind of future will it foretell for us.

What kind of future will we conjure from it ourselves?

Kateryna Yakovlenko *Dokąd prowadzi drogi księżycowe*

o wystawie *Kukania* w Galerii
Arsenał w Białymstoku

Podczas jednej z rozmów ukraińska artystka Kateryna Allinyk, pochodząca z obwodu ługańskiego, stwierdziła, że jej rozumienie pejzażu ukształtowała jego niedostępność. Choć poruszała się tylko dobrze znanymi i bezpiecznymi ścieżkami, część ukochanego krajobrazu mogła obejrzeć jedynie z daleka, z obawy przez minami. Nie tylko ona trzymała się wydeptanych dróg. Wszyscy wokół byli ostrożni i unikali opuszczonych oraz niezbadanych miejsc. Malowanie stało się dla niej sposobem, by powrócić do tego, czego nie mogła bezpośrednio doświadczyć.

Moja podróż do Białegostoku trwała zaledwie kilka dni, a jednak w tym czasie wydarzyło się coś ważnego. Przeczytałam w wiadomościach, że połączenia kolejowe z obwodem donieckim zostały zawieszone ze względów bezpieczeństwa. To były ostatnie trasy, którymi mogłam dotrzeć do moich rodzinnych krajobrazów. Drogi do dwóch ostatnich ważnych miast zostały zamknięte dla pociągów. Skąpane w świetle księżyca, pozostają nieosiągalne. Setki tysięcy ludzi z tych przyfrontowych miast straciło domy i zostało zmuszonych do szukania schronienia gdzie indziej.

Łąka, bagna, ciemne lasy i niezmapowane terytoria budzą dziś poczucie zagrożenia i niepewności, ponieważ może się tam kryć coś nieznanego. A jednak to nieznanie może okazać się osobą, która potrzebuje pomocy. Kimś, kto mówi innym językiem, a mimo to, jak każdy, pragnie wolności.

Przed moimi oczami staje las narysowany przez Noor Hasan, nastoletnią dziewczynę, która próbowała przekroczyć białorusko-polską granicę, uciekając przed przemocą. Jej rysunek *Nawet wielkie drzewo nie ukryje się przed księżycem* nie przedstawia grozy. Jest przepełniony nadzieją, której symbolem jest księżyc – świadek, przewodnik, jak to bywa w baśniach.

W sąsiednim pomieszczeniu, na tej samej ścianie, lecz po drugiej stronie, wisi obraz Krzysztofa Gilla przedstawiający zwierzę o ludzkiej twarzy, ukrywające się przed kulami. Praca odnosi się do długiej historii prześladowań Romów, a zwłaszcza do losów rodziny samego artysty, która musiała uciekać przed barbarzyńską przemocą.

Kateryna Yakovlenko *Where the Moonlit Roads Lead*

on *Cockaigne* exhibition for Arsenal Gallery
in Białystok

Once, in a conversation, Ukrainian artist Kateryna Allinyk, originally from Luhansk region, remarked that her understanding of landscape was shaped by its inaccessibility: even when walking along the same familiar and safe paths, she could only gaze from afar at the rest of the beloved landscape of her childhood—it might have been mined. She wasn't the only one following these well-trodden roads; everyone around was cautious, avoiding abandoned or unexplored places. Painting became a way for her to return, to touch what remained unknown.

My journey to Białystok lasted only a few days, yet something significant happened during that time: I read in the news that railway connections with the Donetsk Oblast had been suspended for safety reasons. These were the last lines I could use to reach my native landscapes. The routes to the last two important cities have been deprived of rail connections. Bathed in moonlight, those places remain unreachable. Hundreds of thousands of people from these frontline towns have lost their homes and are forced to seek refuge elsewhere.

Thickets, swamps, dark forests, and unmapped territories—all these currently evoke a sense of threat and danger, as something unknown lurks within them, hiding behind branches. Yet this unknown might be someone in need of help. Someone who speaks a different language, who, like anyone else, longs for freedom.

Before my eyes stands a forest drawn by Noor Hasan, a teenager who tried to cross the Belarusian-Polish border and escape violence. Her drawing, *Even a Big Tree Cannot Hide from the Moon*, does not express terror—it is filled with hope, embodied by the moon. The moon is a witness, a guide, as it often appears in fairy tales.

However, in the next room, on the same wall but on the other side, hangs a painting by Krzysztof Gil depicting an animal with a human face hiding from bullets. The work refers to the long history of Roma persecution, in particular that of the artist's own family, who were forced to flee inhuman violence.

The roads that migrants tread soon become overgrown: nature seeks to conceal their traces, to protect them from repeated tyranny. But if

Drogi, którymi wędrują migranci, szybko zara-
stają. Natura próbuje zatrzeć ich ślady, by
uchronić ich przed kolejnymi okrucieństwami.
Ale jak odnaleźć drogę powrotną, jeśli te ścieżki
zarosły trawą? Czy powrót do domu, którego
już nie ma, jest w ogóle możliwy?

Punktem odniesienia w naszych indywidual-
nych praktykach jest dom, kulturowe i histo-
ryczne tło miejsca, w którym się urodziłyśmy” –
mówią artystki **Karina Mendreczky** i **Katalin Kortmann-
Járay** w swoim manifestie, podkre-
ślając tę kwestię w odniesieniu do obiektów
przypominających kwiaty i kokony, prezento-
wanych na wystawie **Kukania**. Ale czym wła-
ściwie jest *dom*? Czy to tylko miejsce, gdzie
kiedyś stał budynek mieszkalny, czy może
przestrzeń wypełniona wspomnieniami i prze-
życiami?

Pamięć. Tego, co się tu wydarzyło, i tych, którzy
niegdyś chodzili tymi ścieżkami. Spójrz tutaj:
pod powierzchnią leżą kości (**Kateryna Allinyk**
oraz **Karina Mendreczky** i **Katalin Kortmann-
Járay**). Tutaj kości są ze sobą wymieszane
(ponownie **Allinyk**). A tam, zamiast łodyg, wyra-
stają rośliny przypominające ludzkie szkielety,
ślady duchów, pozostałości innych istot (**Sana
Shahmuradova Tanska**, **Joanna Rajkowska**
i **Robert Yerachmiel Sniderman**).

Pamięć to to, co wyrasta z ziemi i to, co pozosta-
je w niej ukryte, jak w pracach **Dany Kaveliny**
albo **Joanny Rajkowskiej** i **Robert Yerachmiela
Snidermana**. To coś, co czai się w bagnach, co
migocze w porannym świetle, co chowa się za
gałęziami, jak w obrazach **Allinyk**, lub cofa się
wraz z wodą, jak w pracy **Shahmuradovej
Tanskiej**. Pamięć zakodowana jest w szumie
traw i zapachu rozmarynu, jak w pracy **Łukasza
Radziszewskiego**.

Ea pamięć ma znaczenie, bo kształtuje nasze
rozumienie i świadomość przyszłości, a także
dowodzi, że przyszłość naprawdę istnieje.

Wystawa **Kukania** sięga do historii bagien,
miejsz, które niegdyś dawały schronienie wielu
ludziom. Tutaj, w Elektrowni należącej do
Galerii Arsenał, przestrzeń ta nabiera szczegól-
nego symbolicznego znaczenia dzięki historii
samego miejsca i miasta. Białystok leży na po-
graniczu, a przeszłość Arsenálu związana jest
z infrastrukturą wojskową. Część elektrowni
działa do dziś, dostarczając światło. Ale kiedy
mówimy o *świecie* w sensie politycznym i spo-
łecznym, co staje się jego prawdziwym prze-
wodnikiem?

Dramaturgię **Kukania** tworzą prace odwołujące
się do mitologii. Jednym z punktów odniesienia
jest instalacja duetu **Inside Job**, w której pojawia
się wizerunek świetlika. Ogromne metalowe

these paths are covered with grass, how can
one find the way back? Is a return even possi-
ble— a return to a home that no longer exists?

A key point of reference in our individual prac-
tices is home—the cultural and historical back-
ground of the place where we were born,” the
duo **Karina Mendreczky & Katalin Kortmann-
Járay** stated in their Manifesto, emphasizing
this point in relation to the flower-like objects
and cocoon-like objects presented in the
Cockaigne exhibition. But what is *home*? Is it
merely the place where a house once stood, or
is it a territory filled with memories and lived
experiences?

Memory—of what happened here and of those
who once walked these paths. Look here: bones
lie beneath the surface (**Kateryna Allinyk** and
**Karina Mendreczky & Katalin Kortmann-
Járay**); here the bones are mixed together
(**Allinyk** again); and there, instead of stems, grow
plants resembling human skeletons, traces of
spirits, remnants of other beings (**Sana
Shahmuradova Tanska**, **Joanna Rajkowska**,
and **Robert Yerachmiel Sniderman**).

Memory is what grows from the soil and what
lies hidden in it (as in the works of **Dana
Kavelina** or **Joanna Rajkowska** and **Robert
Yerachmiel Sniderman**). It is what lurks in
swamps, what glimmers in the morning light,
what hides behind branches, as in **Allinyk**’s
paintings. It recedes with the water, as in
Shahmuradova Tanska’s work. Memory is in
the rustle of grass and the scent of rosemary,
as in **Łukasz Radziszewski**’s piece.

This memory matters, for it shapes our under-
standing and awareness of the future—proving
that the future indeed exists.

The exhibition **Cockaigne** refers to the history
of swamps—places that once offered refuge to
many. Here, at the Arsenal Gallery power sta-
tion, this space gains extraordinary symbolic
significance through the site’s own history and
that of the city: Białystok lies on the border-
land, and the Arsenal’s past is rooted in military
infrastructure. Part of the power station still
operates today, providing light—but when we
speak of *light* in a political and social sense,
what becomes its true guide?

The dramaturgy of **Cockaigne** unfolds around
works that reach toward the mythological. One
such point of reference is the installation
by the duo **Inside Job**, depicting an image of a
firefly. Giant metal flowers and water fill the
space, allowing the viewer to imagine them-
selves in a utopian forest. Yet this forest is far
from idyllic. As the artists note: **“The ecological
crisis and the resulting sense of hopelessness**

kwiaty i woda wypełniają przestrzeń, pozwalając widzowi wyobrazić sobie, że znajduje się w utopijnym lesie. Jednak ten las nie jest idyllą. Jak zauważają artyści, *kryzys ekologiczny i wynikające z niego poczucie beznadziei i niespełnienia napędzają rosnące zainteresowanie duchowością*. Powracające w ich twórczości kwiaty i rośliny traktowane są jak istoty czujące. Wykonane z połączenia materiałów naturalnych i syntetycznych, podkreślają ambivalentny charakter środowiska, ukształtowanego i ograniczanego przez ludzką ingerencję. Te kwiaty, które mogą rozświetlać ścieżkę i dawać nadzieję, mogą równie łatwo odbierać życie. To nie tylko metafora. Patrząc na instalację, dostrzegam unoszącego się na wodzie martwego motyla, który stał się częścią dzieła.

Cała praca koresponduje z obrazami Dominiki Trapp, w których roślinność dosłownie staje się miejscem uwięzienia.

Na wystawie można dostrzec jeszcze jedno echo, jeszcze jedną pułapkę. Dzieło *Inside Job* rezonuje z rzeźbą Dominiki Olszowy. Jednak wyschnięta fontanna nie daje już niczego więcej. Nie ma w niej nadziei, nie ma przyszłości. Być może pewnego dnia znów popłynie w niej woda.

Pamiętam, jak po zniszczeniu elektrowni wodnej w Nowej Kachowce małe wyspy ze stworzonymi dryfowały w stronę morza w okolicach Odessy – czasem była to żaba, czasem kępka trzciny, a czasem jelen. Te wyspy niosły w sobie coś, czego wcześniej nie potrafiłam nazwać ani poczuć, a przynajmniej nie w taki sposób, który mogłabym przywołać. Jakby mówiły: *coś zawsze będzie, jakoś to się potoczy, zawsze, nieustannie, w ruchu*. Albo jak w ludowej pieśni: *nie śmieciecie się, ludzie, jakoś to będzie*. Dostrzegam w tym zarówno strach, jak i siłę woli. Pamiętam korzenie trzciny, które ciągle widywałam przy brzegu, tak podobne do pałek wodnych, tak bujne i soczyste. Niedawno przyjaciel Jarosław Futymśkyj zwrócił moją uwagę na książkę opisującą Hołodomor w jego rodzinnym regionie i opowiedział mi, że ludzie przetrwali, jedząc korzenie trzciny, tę absurdalną mieszkankę rzecznej i morskiej flory i fauny. W tym koszmarze było coś na kształt katharsis. Od dziecka nie potrafiłam wybrać między morzem a rzeką. Obie formy wody mnie ukształtowały i żadna nigdy mnie nie opuściła.” Tak artystka Sana Shahmuradova Tanska opowiedziała mi o swojej pracy prezentowanej na wystawie.

Wystawa *Żukania* stawia pytania o ekologię i szkody wyrządzane środowisku. Jaka przyszłość czeka naszą planetę? Dla mnie to jednak przede wszystkim wystawa polityczna – zastanawiam się, jaką przyszłość szykujemy dla naszej planety my. To „my” ujawnia głębokie

and unfulfillment are driving the growing interest in spiritual approaches and worldviews.”

Their recurring motifs—flowers and plants—are treated as sentient beings. Created from a mixture of natural and synthetic materials, they emphasize the ambivalent nature of the environment, shaped and constrained by human interference. And these flowers, which can light the way and offer hope, can just as easily take life. This is not a mere metaphor: looking at the installation, I see a butterfly, lifeless in the water. It has now become part of the work.

This piece resonates with the paintings by Dominika Trapp, where vegetation literally becomes a place of entrapment.

There is another analogy in this exhibition—another trap: the work of *Inside Job* corresponds with Dominika Olszowy’s sculpture. Yet the dried-up fountain can offer nothing more—no hope, no future. Perhaps, one day, water will flow here again.

I remember how, after the destruction of the Kakhovka Hydroelectric Power Station, little islands with freshwater creatures drifted down to the sea near Odesa—sometimes a frog, sometimes an entire patch of reeds, sometimes a deer. These islands... they carried something in them—something I hadn’t thought about or felt before, at least not in a way I could recall. They seemed to say:

there will always be something, somehow things will go on, always, always, endlessly, movement. Or like a line from a folk song: Don’t laugh, people—things will turn out somehow

In that, I saw both fear and willpower. Those islands. And I remember the roots of the reeds I kept seeing along the shore—so similar to cattails, so lush and juicy. Recently, my friend Yaroslav Futymśkyi shared a book describing the Holodomor in his native region and told me how people said they survived by eating reed roots. That absurd combination of river and sea flora and fauna—there was something cathartic about this horror. Since childhood, I have been unable to choose between the sea and the river. Both forms of water have shaped me, and neither has ever left me,”—artist Sana Shahmuradova Tanska shares with me, explaining her painting at the exhibition.

Cockaigne raises questions about ecology and violence inflicted on the environment: what future awaits our planet? However, for me, it is primarily a political exhibition—what future are we preparing for our planet? This “we are” reveals the deep connections between the natural environment and war, ecology and displacement, ecology and poverty. But where can one flee when all lands have been scarred by wars raging around the world? Where can

powiązania między środowiskiem a wojną, ekologią a przesiedleniami, ekologią a biedą. Ale dokąd można uciec, skoro wszystkie ziemie noszą blizny po wojnach toczących się na całym świecie? Dokąd można uciec, skoro bez względu na to, w którą stronę wieje wiatr, niesie on ze sobą żar ludzkich i nieludzkich kości oraz popiół cierpienia?

Wojny, nawet jeśli formalnie ograniczone do konkretnych państw, dają o sobie znać w smaku wody i strukturze gleby. Problemem nie jest jedynie to, że zasoby znikają z powodu wojen, ale fakt, że to, co pozostaje, nosi ślady cudzego bólu. A właściwie nie cudzego, lecz bólu pokoleń, które są nam bliskie – naszych krewnych i dalszych przodków, ludzi, o których opowiadano nam historie, których spojrzenie i postawę potrafimy jeszcze rozpoznać w innych.

Gdzie znajduje się ta utopia? Gdzie jest miejsce wolne od przemocy? Może w Nowym Jorku, dokąd kiedyś dotarli bohaterowie pracy Joanny Rajkowskiej i Roberta Yerachmiela Snidermana?

A jednak i tam nie zaznali spokoju.

Czy istnieje takie miejsce?

Wojny potrafią się maskować, jak zwierzęta zakopujące się w ziemi. Przemoc może przypominać szelest traw. Utopia również może udawać coś, czym nie jest, tylko po to, by w końcu okazać się mirażem.

Co, co cenię w *Żukantii* to fakt, że otwiera przestrzeń do takich refleksji. Prace wchodzą ze sobą w dialog, zarówno w obrębie sal wystawowych, jak i na przestrzeni czasu i znaczeń. Skłaniają widza do zmiany ścieżki, do poruszania się tam i z powrotem między dziełami, do ponownego spojrzenia, głębszego wglądu w ten sam krajobraz, który za każdym razem opowiada nową historię.

DLaczego rysunek Noor Hasan przykuwa moją uwagę? Patrząc na księżyc delikatnie naszkicowany w jej pracy, przypominam sobie jednoaktową operę *Der Mond* (Księżyc), opartą na baśni braci Grimm, z librettem i muzyką Carla Orffa z 1938 roku. I tam centralne miejsce zajmują rytuał, mit i symbolika – księżyc oznacza bogactwo i złoto. Czterech młodzieńców próbuje go ukraść, wierząc, że dzięki temu staną się zamożni i potężni, że podporządkują sobie cały świat. Ale czy księżyc można naprawdę osiąść? I czym wówczas stałby się ów światowy porządek?

Ca ironiczna i pozornie lekka opowieść niesie mroczne przesłanie. Opera powstała w czasie, gdy w Niemczech rósł w siłę nazizm i w istocie opowiadała o utracie źródła światła, które powinno nam przewodzić.

one flee, when no matter which way the wind blows, it carries the heat of human and inhuman bones, and the ashes of suffering?

Wars, even when formally confined within state borders, make themselves known through the taste of water and the texture of soil. The problem is not only that wars deplete resources, but also that what remains bears the imprint of others' pain—not only others', but our closest generations, our kin and distant relatives; people we know from stories, whose gaze and posture we still recognize in others.

Where is this utopia? Where is that place free from violence? In New York, perhaps, where the protagonists of Joanna Rajkowska and Robert Yerachmiel Sniderman's work once arrived? Yet there, too, they found no peace.

Does such a place exist?

Wars can disguise themselves, like animals burrowing into the earth; violence can mimic the rustle of grass. Utopia, too, can masquerade as something it is not—only to eventually reveal itself as a mirage.

What I love about *Cockaigne* is that it opens up space for such reflections. The works communicate with each other—both across the exhibition halls and across distances in time and meaning. They compel the viewer to alter their path, to move back and forth between pieces, to look again, and look deeper—to gaze upon the same landscape that each time tells a new story.

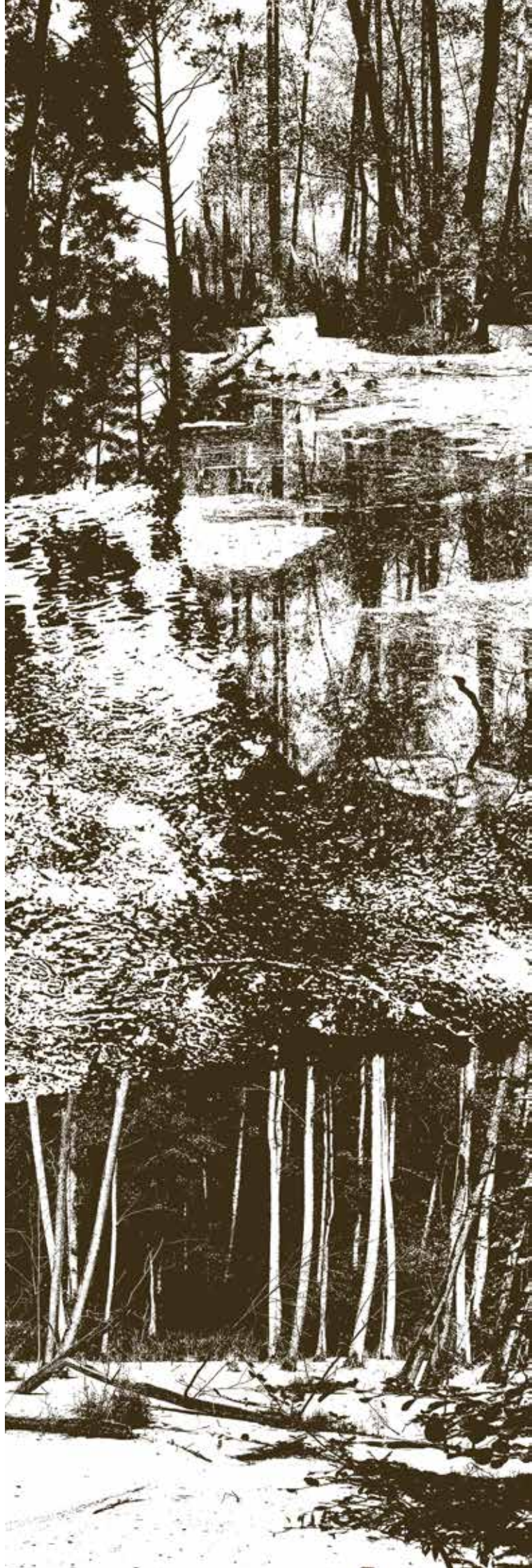


Why does Noor Hasan's drawing capture my attention? As I look at the moon, delicately drawn in her work, I recall the one-act opera *Der Mond* (*The Moon*) based on a Grimm's fairy tale with a libretto and composition by Carl Orff from 1938. It too centers on ritual, myth, and symbolism—where the moon stands for wealth and gold. Four young men attempt to steal it, hoping to make themselves rich and powerful—to subjugate the entire world order. But how can one truly possess the moon? And what would the world order look like then?

This ironic and seemingly light-hearted tale has a far darker undertone: the opera was created during the rise of the Nazis to power in Germany and in fact spoke of the loss of light itself.

So today, when I look at the moon—both the real one, standing on the border between Poland and Ukraine, and the one depicted by Noor Hasan, which I recall from memory—I have only one hope: that this moon is preserved.

Dziś, patrząc na księżyc, zarówno ten prawdziwy, wiszący nad granicą polsko-ukraińską, jak i ten z rysunku Noor Hasan, który przywołuję z pamięci, mam tylko jedno życzenie: aby ten księżyc udało się ocalić.



5.09.2025 (PT), godz. 18.00

Wernisaż. W programie: performans Kateryny Aliinyk, DJ set Mifi77 (Projekt New Hope)

6.09.2025 (SB), godz. 12.00

Oprowadzanie z kuratorką Katarzyną Różniak-Szabelską i artyst(k)ami

20.09.2025 (SB), godz. 12.00

Ekologie ucieczkowe. Wykład z oprowadzaniem historyka Michała Pospiszyla

4.10.2025 (SB), godz. 12.00

Sztuka przetrwania. Oprowadzanie z pisarką i badaczką kultury Anką Wandzel

18.10.2025 (SB), godz. 12.00

Z Hajnówki. Oprowadzanie antropolożki i etnolożki

Ewy Keczyńskiej-Moroz

26.10.2025 (ND), godz. 11.00–14.00

Talizmany. Warsztaty tworzenia naturalnej biżuterii prowadzone przez Magdalенę Samojlik

8.11.2025 (SB), godz. 12.00

Ciała na ziemi. Oprowadzanie z badaczką sztuki ukraińskiej Kateryną Iakovlenko

9.09.2025–7.11.2025

(WT–PT), godz. 10.00–15.00

PLAC ZABAW ARSENAŁ – oferta warsztatowa dla grup zorganizowanych towarzysząca wystawie „Kukania”; prowadzenie: edukatorki Galerii Arsenał

5.09.2025 (Fri.), 6 p.m.

Opening reception. Programme: performance by Kateryna Aliinyk, DJ set by Mifi77 (Projekt New Hope)

6.09.2025 (Sat.), 12 noon

Guided tour with curator Katarzyna Różniak-Szabelska and Artists

20.09.2025 (Sat.), 12:00 noon

Escape Ecologies. Lecture with a guided tour by historian Michał Pospiszyl

4.10.2025 (Sat.), 12:00 noon

The Art of Survival. Guided tour with writer and cultural researcher Anka Wandzel

18.10.2025 (Sat.), 12:00 noon

From Hajnówka. Guided tour by anthropologist and ethnologist Ewa Keczyńska-Moroz

26.10.2025 (Sun.), 11:00 a.m.–2:00 p.m.

Talismans. Natural jewellery-making workshop led by Magdalena Samojlik

8.11.2025 (Sat.), 12:00 noon

Bodies on the Earth. Guided tour with Ukrainian art researcher Kateryna Iakovlenko

9.09.2025–7.11.2025

(Tue.–Fri.), 10:00 a.m.–3:00 p.m.

ARSENAL PLAYGROUND – workshops for organised groups accompanying the *Cockaigne* exhibition led by educators from the Arsenal Gallery in Białystok

LISTA PRAC NA WYSTAWIE *Rukania*
LIST OF WORKS IN THE *Cockaigne* EXHIBITION

1 *Kateryna Milnyk, When the Sun Sets East*
[Kiedy słońce zachodzi na wschodzie], 2024
akryl na płótnie / acrylic on canvas
400 × 220 cm

2 *Kateryna Milnyk, Neglected Part of the Garden*
[Zaniedbana część ogrodu], 2022
akryl na płótnie / acrylic on canvas
160 × 214 cm

3 *Kateryna Milnyk, Ukrainian Garden*
[Ukraiński ogród], 2022
akryl na płótnie / acrylic on canvas
160 × 200 cm

4 *Kateryna Milnyk, Penetrated Landscape*
[Spenetrowany krajobraz], 2024
olej na płótnie / oil on canvas
134 × 215 cm

5 *Arzysztof Gil, Strachy wierne jak psy* [Fears
as Loyal as Dogs], 2024
olej na płótnie / oil on canvas
140 × 130 cm
własność prywatna / private property

6 *Moor Hasan, Even the Biggest Tree Can't Hide the Moon*
[Nawet największe drzewo nie zdoła zakryć księżyca], 2021–2025
ołówki na papierze / pencil on paper
29,7 × 21 cm

7 *Inside Job* (Ula Lucińska & Michał Rynchaus), *Paradise Rot I–III*, 2024–2025
len, organza, jedwab, światła LED, воск sojowy, farba w sprayu, stal nierdzewna, stal chromowana, stal czarna, aluminium, kable elektryczne, woda, gliceryna, czarny pigment, wymiary zmienne
linen, organza, silk, LED lights, soy wax, spray paint, stainless steel, chrome-plated steel, black steel, aluminium, electrical cables, water, glycerine, black pigment, variable dimensions

8 *Inside Job* (Ula Lucińska & Michał Rynchaus), *Behind the Mouths Gate*
Something Is Stirring, Is Flickering [Za bramą ust coś drga, coś migocze], 2024
len, jedwab, organza, stal nierdzewna, stal galwanizowana, воск sojowy, linka kaletnicza, farba w sprayu, wymiary zmienne
linen, silk, organza, stainless steel, galvanised steel, soy wax, leatherworking thread, spray paint, variable dimensions

9 *Inside Job* (Ula Lucińska & Michał Rynchaus), *Windsailors I–II*, 2025
stal nierdzewna, organza, nici bawełniane, haft nylonowy, farba w sprayu, wymiary zmienne
stainless steel, organza, cotton thread, nylon embroidery, spray paint, variable dimensions

10 *Inside Job* (Ula Lucińska & Michał Rynchaus), *Windsailors III–V*, 2025
stal nierdzewna, organza, nici bawełniane, haft nylonowy, farba w sprayu, wymiary zmienne
stainless steel, organza, cotton thread, nylon embroidery, spray paint, variable dimensions

11 *Dana Ravelina, Such a Landscape* [Taki pejzaż], 2024
wideo / video, 12'01"
scenografia / decorators: Anna Nykytiuk, Uliana Pikhovych
operator zdjęć, montaż / director of photography, editing: Mykhailo Chelnokov

12 *Katalin Kortmann Járny & Marina Mendreczky, Beauty Was a Savage Garden*
[Piękno było dzikim ogrodem], 2025
instalacja, technika mieszana (żelazo, beton, szkło, ceramika, przedmioty znalezione, plastik, żywica, C-print), wymiary zmienne
installation, mixed media (iron, concrete, glass, ceramics, found objects, plastic, resin, C-print), variable dimensions

13 *Dominika Olszowy, Słońce pajac* [Sun Clown], 2022
beton, pieluchy tetrowe, żywica / concrete, muslin diapers, resin
10 × 110 × 95 cm

14 *Dominika Olszowy, Obłeśny księżyc* [Disgusting Moon], 2024
beton, pieluchy tetrowe, żywica, kryształki Swarovskiego / concrete, muslin diapers, resin, Swarovski crystals
70 × 27 × 8 cm
własność / property of: Spółka Dzikość Serca

15 *Dominika Olszowy, Serce w szmatach* [Heart in Rags], 2024
beton, pieluchy tetrowe, konfetti, żywica concrete, muslin diapers, confetti, resin
110 × 60 × 30 cm
własność prywatna / private property

16 *Dominika Olszowy, Fontanna piasku* [Sand Fountain], 2019
beton, piasek, pieluchy tetrowe, żywica concrete, sand, muslin diapers, resin
74 × 97 × 75 cm

17 **Lukasz Radziszewski**, *Bukiet bagna*
[*Bouquet of Marsh Rosemary*], 2025
bagnu zwyczajne *Ledum palustre*, papier
marsh rosemary *Ledum palustre*, paper

18 **Lukasz Radziszewski**, *Bagno zwyczajne*
[*Marsch Rosemary*], 2025
relief w masie papierowej, gałązki bagna
zwyczajnego *Ledum palustre*
relief in paper pulp, twigs of marsh rosemary
Ledum palustre
25 × 35 cm

19 **Lukasz Radziszewski**, *Wojenka* [Little War],
2025
długopis, tarcza zegarka w masie papierowej,
gałązki bagna zwyczajnego *Ledum palustre*
ballpen, watch face in paper pulp, twigs
of marsh rosemary *Ledum palustre*
25 × 35 cm

20 **Joanna Rajkowska & Robert Yerachmiel**
Sniderman, *Słepowrony* [Night Herons],
2021–2022
film, 37'18"
Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury – państwowego
funduszu celowego
Zrealizowano z budżetu Miasta Białegostoku
Co-financed from the means of the Minister of
Culture and National Heritage of the Republic
of Poland coming from the Culture Promotion
Fund – a state special purpose fund
Carried out from the City of Białystok budget



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Białystok

21 **Sana Shahmuradova Tanska**, *Whispering*
[*Szeptanie*], 2025
olej na płótnie / oil on canvas
215 × 135 cm

22 **Sana Shahmuradova Tanska**, *Willows'*
Vertebras [Kłęgi wierzb], 2025
olej na płótnie / oil on canvas
215 × 135 cm

23 **Sana Shahmuradova Tanska**, *Drowning*
Horizon [Tonący horyzont], 2025
olej na płótnie / oil on canvas
215 × 135 cm

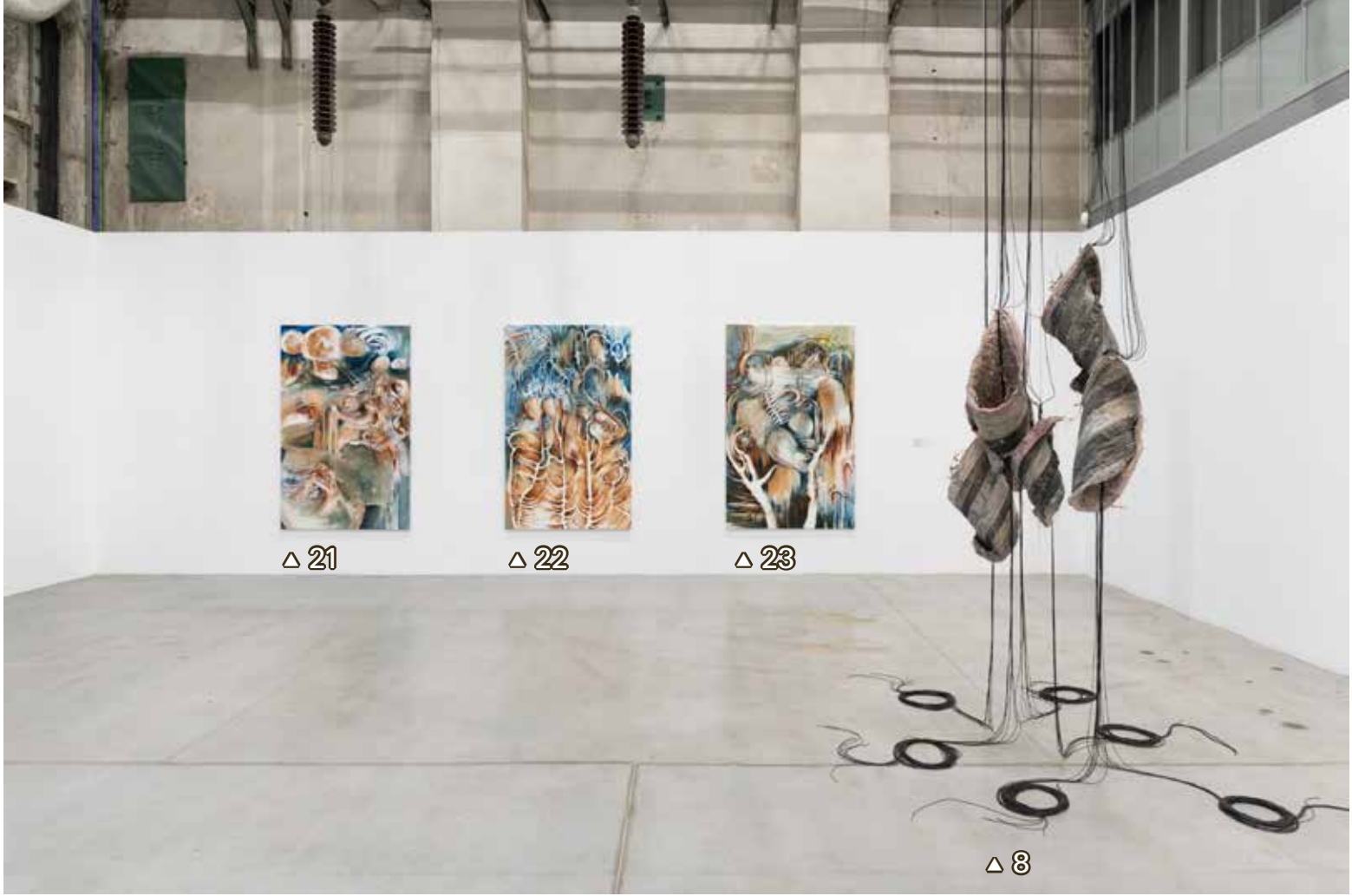
24 **Sana Shahmuradova Tanska**, *Snail in the*
Storm [Ślimak wewnątrz sztormu], 2025
olej na płótnie / oil on canvas
135 × 107,5 cm

25 **Sana Shahmuradova Tanska**, *Drunk Reed*
[*Pijana trzcina*], 2025
olej na płótnie / oil on canvas
135 × 107,5 cm
Prace Sany Shahmuradovej Tanskiej dzięki
uprzejmości artystki i Gunia Nowik Gallery
Works by Sana Shahmuradova Tanska courtesy
of the artist and Gunia Nowik Gallery

26 **Dominika Trapp**, *Entangled, Engaged,*
Ensnared V [Uwikłany, zaangażowany,
usidlony V], 2024
tusze na płótnie / ink on canvas
100 × 80 cm

27 **Dominika Trapp**, *Entangled, Engaged,*
Ensnared VI [Uwikłany, zaangażowany,
usidlony VI], 2024
tusze na płótnie / ink on canvas
110 × 76 cm

28 **Dominika Trapp**, *The Thickest Quiet*
[*Najgęstsza cisza*], 2023
farba kredowa, emalia wodna, tusze na płótnie
chalk paint, water-based enamel, ink on
canvas
70 × 50 cm



Δ 21

Δ 22

Δ 23

Δ 8

▷ 22

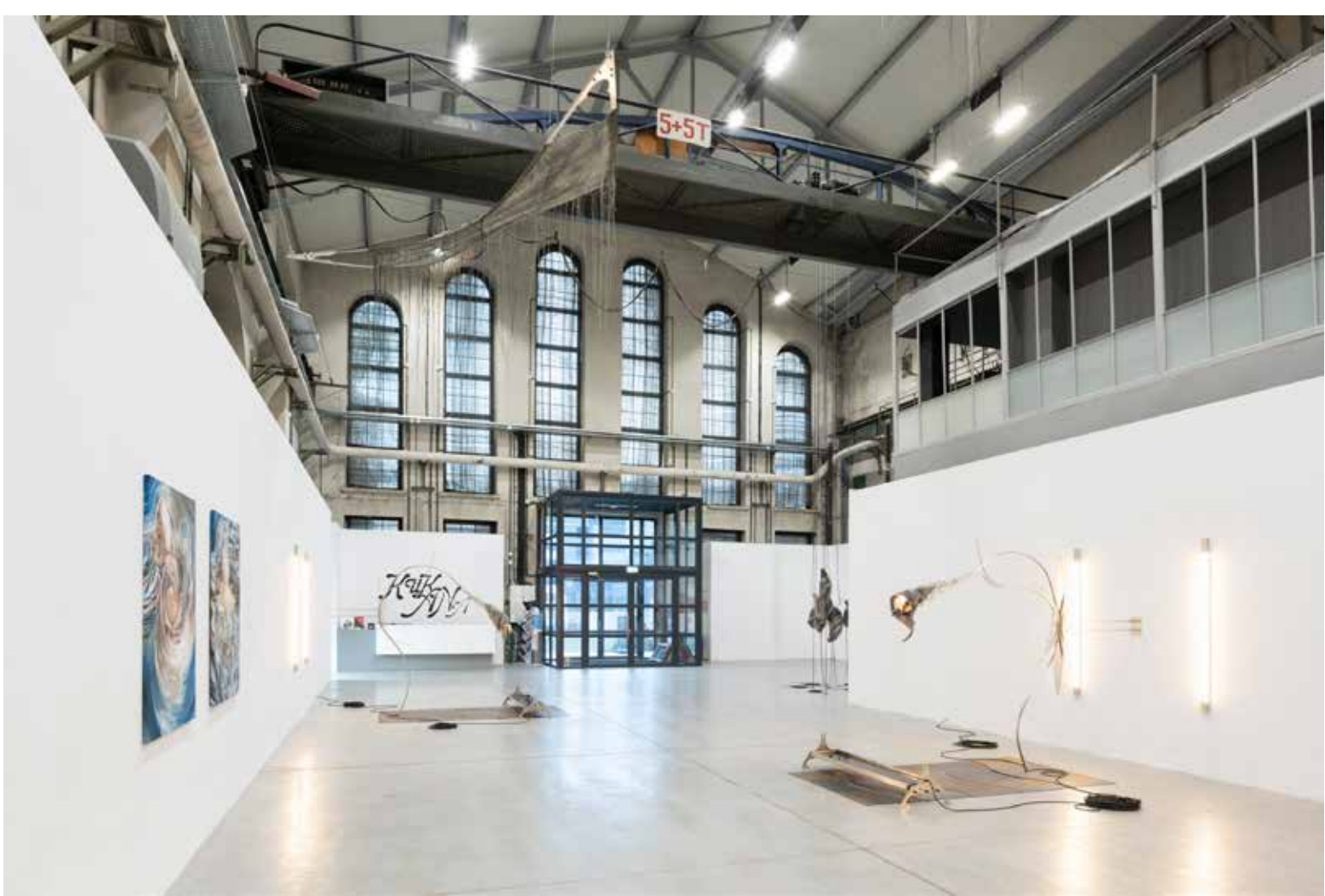




△ 23

△ 8

34





△ 9



△ 24



△ 25



△7



▷ 7





△ 6



△ 13







△ 10

△ 1



△ 1

△ 15

▷ 15





On i jego matka chowają się na bagnach.

△ 20



dzisiaj wszyscy żyjecie.

△ 20



△ 5

△ 12



△ 12



△ 12



△ 2



△ 4

△ 12



△ 11



△ 11



△ 26



△ 16





△ 28



△ 14





△ 18



△ 19



△ 17

KOLOFON / COŁOPHON

Publikacja dokumentuje
wystawę / The publication
documents the exhibition
"Kukania"

Organizator: Galeria Arsenał w
Białymstoku / Organizer: Arsenal
Gallery in Białystok
Ekspozycja: Galeria Arsenał
elektrownia / Venue: Arsenal
Gallery power station

Kuratorka wystawy / Exhibition
curator: Katarzyna Różniak-
Szabelska
Kuratori programy wydarzeń /
Curators of the events
programme: Urszula Dąbrowska,
Katarzyna Różniak-Szabelska
Produkcja i koordynacja /
Production and coordination:
Urszula Dąbrowska

Osoby artystyczne / Artists:
Kateryna Aliinyk, Noor Hasan,
Inside Job (Ula Lucińska &
Michał Knyschaus), Krzysztof Gil,
Dana Kavelina, Dominika
Olszowy, Karina Mendreczky &
Katalin Kortmann Járay, Łukasz
Radziszewski, Joanna
Rajkowska, Sana Shahmuradova
Tanska, Dominika Trapp

Identyfikacja wizualna wystawy
/ Exhibition visual identity:
Karolina Pietrzyk & Tobiasz Wenig

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury –
państwowego funduszu
celowego / Co-financed by the
Minister of Culture and National
Heritage from the Culture
Promotion Fund – a state special
purpose fund



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Partnerzy medialni / Media
partners

S Z U M

notatki na 6 tygodni

GAZETA
wyborcza

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

Polskie
Radio
Białystok

Publikacja / Publication

Projekt graficzny / Graphic
design: Karolina Pietrzyk &
Tobiasz Wenig
Zdjęcia / Photographs: Tytus
Szabelski-Różniak
Teksty / Essays: Katarzyna
Różniak-Szabelska, Michał
Pospiszyl, Anka Wandzel,
Kateryna Iakovlenko
Redakcja i korekta / Copy-editing
and proofreading: Ewa
Borowska, Marlena Zagórska
Tłumaczenie z polskiego
na angielski i z angielskiego na
polski / Polish to English and
English to Polish translation:
Anna Bergiel

© Copyright by Authors and
Galeria Arsenał w Białymstoku
Białystok 2025

Wydawca / Published by:
Galeria Arsenał w Białymstoku
ul. Adama Mickiewicza 2,
15-222 Białystok, Poland
tel. + 48 85 74 20 353
mail@galeria-arsenal.pl
galeria-arsenal.pl
Dyrektor Galerii Arsenał /
Director of the
Arsenal Gallery: Monika
Szewczyk

G A L E R I A
Arsenal

miejska instytucja kultury
municipal cultural institution



ISBN 978-83-66262-31-7

Białystok 2025