

Jarosław Poliszczuk

UKRAIŃSKIE ROZSTAJE

STUDIA



**NAUKOWY PROJEKT
WYDAWNICZY – SERIA**



przełomy
pogranicza
studia literackie

Przełomy/Pogranicza X
Studia Literackie
nr XI

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku
STOWARZYSZENIE NAUKOWE
„OIKOUMENE”

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA
„PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Redakcja Serii:

Małgorzata Burzka-Janik, Grzegorz Czerwiński, Joanna Dziedziec,
Anna Janicka [Zastępca, Red. Cyklów Tematycznych],
Maria Kalinowska, Grzegorz Kowalski, Halina Krukowska,
Dariusz Kukielko, Dariusz Kulesza, Jarosław Ławski [Redaktor Naczelny],
Barbara Olech [Zastępca], Marek Olesiewicz, Iwona E. Rusek, Michał
Siedlecki, Konrad Szamryk, Maciej Tramer,
Anna Wydrycka, Łukasz Zabielski

Recenzenci tomu:

prof. dr hab. Włodzimierz Szturc (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Tetiana Mejzerska (Narodowy Uniwersytet Lingwistyczny, Kijów, Ukraina)

Redakcja tomu: dr Michał Siedlecki, prof. Jarosław Ławski

Opracowanie graficzne, skład: Marek Olesiewicz

Korekta: Zespół

Redakcja techniczna tekstów: mgr Sebastian Kochaniec

Indeks nazwisk: dr Michał Siedlecki

Streszczenie: dr Jacek Partyka, prof. Jarosław Poliszczuk

Na okładce wykorzystano obraz *Katarzyna Tarasa Szewczenki*, 1842.

ISBN 978-83-933030-4-5



Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2015

Copyright by Jarosław Poliszczuk, Białystok 2015

Druk i oprawa: Alter Studio

ul. Legionowa 30, lok. 211, 15-281 Białystok

www.alterstudio.com.pl

Jarosław Poliszczuk

**UKRAIŃSKIE ROZSTAJE
STUDIA**

Redakcja tomu i opracowanie tekstu

Jarosław Ławski i Michał Siedlecki

Białystok 2015

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy Projekt Wydawniczy „Przełomy/Pogranicza” publikuje prace:

1. Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
 2. Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
 3. Prace z zakresu najszerszej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
 4. Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
 5. Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



STUDIA UKRAIŃSKIE – nr I
Redaktorzy cyklu: Anna Janicka i Jarosław Ławski

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

RADA NAUKOWEGO PROJEKTU WYDAWNICZEGO
– SERIA „PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Zdzisław Jerzy Adamczyk (UJK, Kielce)
Józef Bachórz (UG, Gdańsk)
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)
Bogdan Burdziej (UMK, Toruń)
Sławomir Buryła (UW-M, Olsztyn)
Małgorzata Czermińska (UG, Gdańsk) – Przewodnicząca
Elżbieta Feliksiak (UwB, Białystok)
Michał Głowiński (IBL PAN, Warszawa)
Margreta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)
Krystyna Jakowska (UwB, Białystok)
Irena Jokiel (UO, Opole)
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)
Anna Kiezuń (UwB, Białystok)
Krzysztof Kłosiński (UŚ, Katowice)
Alina Kowalczykowska (IBL PAN, Warszawa)
Jan Leończuk (Książnica Podlaska, Białystok)
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)
Natalia Maliutina (Odessa, Ukraina)
Gabriela Matuszek (UJ, Kraków)
Michael J. Mikos (Milwaukee University, USA)
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)
Ewa Nawrocka (UG, Gdańsk)
Maria Jolanta Olszewska (UW, Warszawa)
Ewa Paczoska (UW, Warszawa)
Jerzy Paszek (UŚ, Katowice)
Magdalena Popiel (UJ, Kraków)
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)
German Ritz (Zürich Universität, Szwajcaria)
Adam Skreczko (AWSO, Białystok)
Jerzy Snopek (IBL PAN, Warszawa)
Magdalena Saganiak (UKSW, Warszawa)
Włodzimierz Szturc (UJ, Kraków)
Zofia Zarębianka (UJ, Kraków)
Igar Wasiliewicz Żuk (Grodno, Białoruś)



Prof. Jarosław Poliszczuk, Uniwersytet im. B. Hrinchenki, Kijów

SPIS TREŚCI

Od Autora	13
I. Mistrzowie wobec tradycji	19
1. Ironia i patos w poezji lat ostatnich Tarasa Szewczenki	21
Nieuchwytność ironii	22
Ironiczny idiom Szewczenki.....	28
2. Reinterpretacja antyku w dramacie Lesi Ukrainki	37
Schyłek epoki, czas profetyzmu	42
Prawda i ofiara	52
3. Huculszczyna bez egzotyki Wasyla Stefanyka.....	57
Dlaczego Huculszczyna?	58
Obraz egzotyczny, obraz naturalistyczny	63
II. W stronę Zachodu	71
1. Ujęcie kategorii <i>mimesis</i> w myśli krytycznej Iwana Franki i Romana Ingardena	73
O sztuce: ewolucja poglądów Franki	75
Wieloznaczność <i>mimesis</i>	78
Krytyk <i>versus</i> pisarz	82
2. Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa	89
Przewartościowanie na tle generacji	91
O kolonializmie wewnętrznym	99
Okcydentalizm przeciwko wydziedziczeniu	103
3. Hryćko Czubaj i lwowski underground lat 60-70. XX wieku	109
Bohema, dysydent, guru	109
Lwów i świat: w poszukiwaniu tożsamości	115

III. Narracje ponowoczesne	123
1. Trauma czasu i zanik przestrzeni według Serhija Żadana . . .	125
Miasto, kultura, tradycja	126
Martwy industrial	129
Traumatyczna pamięć	132
2. Retoryka wojny we współczesnej powieści popularnej.	139
Lina Kostenko: <i>Pamiętnik ukraińskiego szaleńca</i>	145
Serhij Pantiuk: <i>Wojna i my</i>	148
Nowy dyskurs militarny	152
IV. Bibliografia	155
Резюме	162
Summary	166
Nota o Autorze	168
Indeks nazwisk	169



Taras Szewczenko – autoportret

1. 1.

Думи мои думи мои
Въ мои едни,
Некадайте кога ^{ви} мене
При лъжй годъми.
Примитайте сизокрими
Мои голубити,
Иза за Данирса шугокого
Уеттея поцубити
За Кургизати убалми.
Воче вие убочи
Чене боли... Та на боли
Ще молвчи Боу.
Примитайте си мои любви,
Тихими речами
Привитио вие вхъ дитюво
И затлачу за вими.

Леся Украинка.

На крылахъ писень

ЗБИРНИКЪ ТВОРИВЪ.

К і е в ь.

Типографія Петра Барського, Крещатикъ № 40. соб. дожъ.

1904 г.

Okladka zbioru *Na skrzydlach pieśni* Lesi Ukrainki



Okładka zbioru poezji Iwana Franka

OD AUTORA

O Ukrainie dużo się mówi w mediach ostatnimi czasy. Po nudnym, szarym okresie trwającym niemal od upadku ZSRR kraj wreszcie zaistniał w realiach geopolitycznych naszego kontynentu. Po raz pierwszy coś takiego przytrafiło się w roku 2004, w okresie Pomarańczowej Rewolucji. To wtedy wydarzenia polityczne na Ukrainie udowodniły całemu światu, ale przede wszystkim samym Ukraińcom, iż potrafią odzyskać własną tożsamość narodową i kulturową w trudnych i skomplikowanych warunkach postkolonialnej i posttotalitarnej opresji i niełatwej sytuacji społecznej. Niestety, nieodpowiedzialne, mocno skorumpowane elity szansę na modernizację państwa oraz opanowanie kryzysu politycznego i gospodarczego wówczas zmarnowały. W pewnym stopniu przyczyniło się do tego samo społeczeństwo ukraińskie. Wykazało się bowiem biernością i naiwnością, nie potrafiło wykorzystać sytuacji przełomowej. To z kolei doprowadziło do cofnięcia się na drodze ku demokracji i reformom. Dopiero Rewolucja Godności w zimie 2013/2014 roku przywróciła zachwiane hasła wolności, demokracji, prawa, sprawiedliwości.

W debacie ogólnoukraińskiej traktującej o wyborze przyszłości nie sposób lekceważyć udziału intelektualistów. Dochodząc wreszcie do głosu, odwołują się oni do wartości europejskich, chrześcijańskich, powszechnie uznanych we współczesnym świecie. Aktualna transformacja społeczeństwa ukraińskiego okazuje się możliwa w dużym stopniu właśnie dzięki zaangażowaniu intelektualistów z całego kraju oraz prezentowanym przez nich nowym ideom i oryginalnym projektom. W ostatnich latach te ożywcze idee dynamicznie przeniknęły umysły szerokich warstw młodzieży ukraińskiej, dzięki czemu wreszcie udało się obalić skostniały, postkomunistyczny układ społeczny. Słowo, zarówno to wygłaszane z mównicy, jak i to wypowiedane w atmosferze prywatnej rozmowy, publikowane w ulotkach bądź brzmiące w piosenkach satyrycznych, na nowo nabrało mocy.

W okresie Rewolucji Godności nagle okazało się, że Ukraińcy nadal pielęgnują romantyczne ujęcie ducha narodu jako wcielenia (nie bez mistycznej aureoli) jego zbiorowej tożsamości. To dlatego właśnie symbolicznym bohaterem reprezentującym rację Majdanu nie został polityk czy dyplomata, a poeta. Chodzi o narodowego wieszczka Ukrainy, Tarasa Szewczenkę. To jego ogromny portret został umieszczony przy podium na Majdanie Niepodległości w Kijowie, z którego wygłaszane były zasadnicze przemówienia, idee Rewolucji Godności. Obecność Szewczenki w takiej symbolicznej postaci jako „czołowego symbolu ukraińskiej tożsamości, ale nie *nacjonalizmu*”¹, jest niezbitym dowodem, iż słowo artystyczne, nacechowane prawdziwą charyzmą, posiada ogromne znaczenie, gdy chodzi o kwestię zjednoczenia narodu wokół wspólnie uznawanych wartości. Jednocześnie świadczy o tym, że świadomość Ukraińców jako narodu rzeczywiście została uformowana (a proces ten nadal trwa, jak wskazują ostatnie wydarzenia) przez literaturę piękną, przede wszystkim przez dzieła wielkich twórców XIX stulecia, pisarzy tej miary co Taras Szewczenko, Pantelejmon Kulisz, Iwan Franko, Lesia Ukrainka.

Książkę tę kieruję do polskiego czytelnika, zapraszając też do lektury ukraińskiej literatury najnowszej. Osoby zaawansowane, znajdujące się na problematyce ukrajinistycznej, znajdą tutaj propozycje nowych tropów interpretacyjnych lub próby aktualnego przewartościowania kanonu literackiego. Właściwie takie intencje w sposób bezpośredni charakteryzują współczesną ukrajinistykę, która w okresie postkomunistycznym czynnie poszukuje nowych założeń teoretycznych i metodologicznych, a także ochoczo angażuje się w odkrywanie szerszych konotacji i kontekstów nawiązujących do uniwersum naszego otwartego świata. Mam skromną nadzieję, że ta książka może również zainteresować czytelnika niezaawansowanego, lecz spragnionego wiedzy o nowocześniejszej Ukrainie, o wybitnych postaciach jej kultury lub też ważnych trendach jej życia kulturalnego w XIX–XXI wieku.

Osiem esejów, które stanowią treść *Ukraińskich rozstajów*, zostało ułożonych według pewnego pomysłu. W pierwszej części – *Mistrzowie wobec tradycji* – omawiam dzieła z kanonu literackiego XIX i początku XX wieku. Próbowałem dostrzec w nich sensory mniej znane i rzadko akcentowane przez badaczy, wydobywając je z cienia lekceważenia

¹ Patrz o tym: Ярослав Грицак, *Револуція цінностей*, [w:] *Euromaidan. History in the Making*, ed. by Volodymyr Kadygrob, Kateryna Taylor, Київ 2014, s. 22.

oraz zapomnienia. Dlatego eksponuję wątek ironiczny – wielofunkcyjny i uniwersalny w swoim znaczeniu – w wierszach Tarasa Szewczenki, mimo że ów autor najczęściej traktowany jest jako poeta patosu.

W fenomenalnym dramatopisarstwie Łesi Ukrainki podziwiam klasę w podejściu do reinterpetowania zasadniczych tekstów kultury powszechnej, przede wszystkim antyku, na którym poetka doskonale się znała. W nowelistyce Wasyla Stefanyka poddaję analizie pojmowanie małej ojczyzny i charakterystyczne obrazowanie, kreacje jej mieszkańców, które radykalnie odbiegają od tych znanych z prasy czy wspomnień obrazów sielankowej Huculszczyzny, rozśpiewanej i roztańczonej, zamiłowanej w etnograficznej egzotyce, a w istocie nudnej i powierzchownej w swej przedmiotowości.

Z kolei autorefleksję krytycznoliteracką i pisarską Iwana Franki (był przecież poetą, powieściopisarzem, a jednocześnie uznanym krytykiem i redaktorem, niekwestionowanym autorytetem dla wielu młodych literatów galicyjskich) oceniam przez pryzmat kategorii *mimesis*, zwłaszcza w kontekście jej opracowania przez innego wybitnego Lwowianina i wielce zasłużonego Polaka, profesora Romana Ingardena.

Mocno ulokowani w kanonie literackim, wymienieni pisarze ukraińscy związani byli z tradycją kultury w jej najgłębszym znaczeniu. Nie tylko z tą rodzimą, reprezentowaną przez przebogatą twórczość ludową (o czym już wielokrotnie pisano, aż do zatarcia istoty podobieństwa i wytworzenia swoistego stereotypu ludowości, co obciąża liczne interpretacje literatury ukraińskiej w całości), ale również z tą powszechną, odziedziczoną przez Ukraińców od dawna, z różnym powodzeniem i nie zawsze konsekwentnie krzewioną jeszcze w okresie Średniowiecza (wspomnijmy Ruś Kijowską i Ruś Halicko-Wołyńską), później w okresie Baroku i Oświecenia. Ta wysoka tradycja w literaturze Romantyzmu została w sposób zaskakujący połączona z kultem narodu, tworząc wizję ciągłości dziejów świata i kraju, ludzkości, ludu i narodu.

Drugą część książki zatytułowałem *W stronę Zachodu*, wskazując tym samym na zasadnicze ukierunkowanie pisarzy ukraińskich z okresu zniewolenia radzieckiego (Wasył Stus oraz Hryćko Czubał z pokolenia lat 60.) bądź z lat postkolonialnego trwania kultury ukraińskiej. Tak więc Serhij Żadan jest tu reprezentantem nabrzmiałego ostatnio Wschodu Ukrainy, lecz jednocześnie to jeden z najbardziej cenionych przez krytyków i czytelników pisarzy młodej generacji. Odczucie zachwianego czasu i mocno kwestionowanej przestrzeni charakteryzuje nowe tek-

sty Żadana i dobrze oddaje nastroje zagubienia, depresji, infantylnizmu i rezygnacji powszechne na tym terenie. Nie mniej interesującym zajęciem dla badacza wydawało się obserwowanie obecnej w ukraińskiej powieści popularnej retoryki wojny, która w sposób profetyczny przecież wyraziła napięcie konfliktu geopolitycznego i mentalnościowego, tłącego się od pewnego czasu, a ostatnio rozpętanego w czasie inwazji rosyjskiej na Krymie oraz w Donbasie i krwawej wojny toczącej się po dzień dzisiejszy.

Sytuacja Ukrainy jako przestrzeni geograficznej, politycznej, socjalnej, demograficznej, językowej, wyznaniowej zawsze była sytuacją pogranicza, przedmurza, kresów, hybrydowości. Mówiono o tym wielokrotnie w różnych tekstach wybitnych autorów, więc nie trzeba tutaj udowadniać oczywistej prawdy. Zwróciłbym natomiast uwagę na coś innego. Każdy z pisarzy ukraińskich na swój sposób musi zmierzyć się z tym *wyzwaniem rodzimej przestrzeni* i przezwyciężyć (przynajmniej w sobie samym) spodowane przez nią niesamowite *napięcie kulturowe*. Stąd pochodzą liczne kłopoty z kształtowaniem się tożsamości zbiorowej oraz indywidualnej, stąd także nieścisłości w pojmowaniu i definiowaniu tradycji. Stąd dramatyczne i nierzadko tragiczne rozdarcie głęboko przeżywane przez wielu twórców ukraińskich: pomiędzy Wschodem i Zachodem, Rosją a Okcydentem, rodzimą prowincją i oddaloną metropolią, patriarchalnym trwaniem z całą jego egzotyką (aczkolwiek miłą, iluzoryczną i sielankową), zakorzenieniem a konieczną potrzebą unowocześnienia i modernizacji kultury narodowej, co dopiero doprowadziłoby do wyjścia z zadawnionego zaścianka kolonialnego i umożliwiło równoprawne funkcjonowanie wśród innych kultur narodowych Europy.

Tak czy owak, osobliwa sytuacja Ukrainy wymusza w świadomości pisarza ukraińskiego dokonywanie za każdym razem trudnego wyboru. Jest to wybór skądinąd wymuszony, jednoznaczny i kategoryczny: trwanie przy pisarstwie narodowym wymusza pewne zobowiązania wobec narodu i Ojczyzny, co jest przecież oczywiste. Mimo to, w istocie swjej każdy wybitny twórca apeluje do kulturowej różnorodności i wzbogacającego nas transferu kultur. Ta druga tendencja w ukraińskiej literaturze nierzadko wzbudzała najostrzejsze kontrowersje i powodowała falowe, radykalne zmiany orientacji kulturowej.

Właśnie dlatego daję tej książce tytuł – *Ukraińskie rozstaje*. Moglibyśmy ująć tę kwestię w inny sposób (pogranicza, transgresje, przekształcenia), ale tutaj, w obrębie tej książki niech przemówi bogactwem

znaczeń właśnie ta metafora. Oddaje bowiem wielowymiarowość dokonywanych wyborów i trudność przekroczenia pewnych granic, zarówno tych wewnętrznych, psychologicznych oraz mentalnościowych, jak i tych zewnętrznych, wywołanych przez utożsamienie się jednostki twórczej z ukraińskością i wybiórcze (siłą rzeczy) przyswojenie przez nią tradycji narodowej.

Rzecz jasna, autor tej książki chętnie podważa naiwną wiarę w to, że udana interpretacja tekstu literackiego jest właściwą drogą do poznania jego sensu. Powołując się w swoich odczytaniach literatury ukraińskiej na wartości ogólne, uznane przez szeroko rozumianą kulturę, zaspokajają tylko aktualną potrzebę zwalczania dawnych mitów i stereotypów, które straciły na znaczeniu w naszych czasach. W tym przekonaniu kreuje własną wizję problematyki poszczególnych dzieł i twórczości pisarzy w całości, wizję, która nieuchronnie opiera się na pierwiastku polemicznym. Warto bowiem najpierw podważyć zdania stereotypowe, według których teksty wybitnych pisarzy są już skrupulatnie przeczytane oraz zinterpretowane, a wszystko, co istotne, dawno temu zostało powiedziane. Jednakże czasy się zmieniają, podsuwają propozycję zmiany opcji interpretacyjnej, zarówno w odczytywaniu poszczególnych dzieł, jak i w całościowym rozumieniu przez nas literatury narodowej, jej celów, znaczeń i preferencji ideowych bądź formalnych.

Tak więc utwór literacki może też być pretekstem do tego, by podjąć rozmowę o sprawach wychodzących poza obręb tekstów indywidualnych autorów. Tekst staje się faktem kultury *par excellence*, rozważanym w kategoriach potrzeb społecznych, intencji patriotycznych, trendów artystycznych bądź politycznych itd. Eseje z tej książki zostały dobrane i dopasowane do całości w ten sposób, ażeby uwidocznic pewne nadrzędne cechy całej *ukraińskiej literatury*, wyróżniające ją wśród podobnych literatur słowiańskich, w tym polskiej, z którą dosyć często i twórczo miała do czynienia (podobne paralele zostały częściowo omówione w twórcości Iwana Franki, Łesi Ukrainki, Wasyla Stefanyka, Hryćka Czubaja).

Mam świadomość pewnej fragmentaryczności cechującej tę książkę, ponieważ prezentuję jedynie wybrane problemy i aspekty szeroko rozumianego zjawiska, jakim jest ukraińska literatura w dobie nowoczesności i ponowoczesności. Proszę wybaczyć mi ten mankament pracy, wynikający zresztą z jej zamiaru. Ale w swej obecnej postaci książka stanowi osobliwy przyczynek do historii literatury ukraińskiej w jej znaczeniu niekonwencjonalnym, co nie tylko dopuszcza ewentualność

nowych akcentów, lecz nawet prowokuje do podjęcia samodzielnej refleksji przez czytelnika. Do takiej refleksji właściwie zachęcam, przedkładając Państwu tę pozycję.

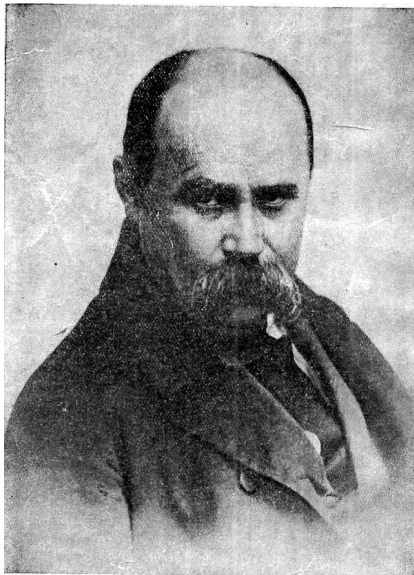
*

W tym miejscu należy również złożyć podziękowanie osobom, bez zaangażowania których nie mogłaby powstać ta praca i które służyły mi pomocą na różnych etapach powstawania książki. Przede wszystkim wdzięczność winien jestem panu profesorowi Jarosławowi Ławskiemu, który podczas swej oficjalnej wizyty w Kijowie w kwietniu 2013 roku zaproponował mi publikację książki autorskiej w Naukowej Serii Wydawniczej „Przełomy/Pogranicza”. Zarówno ta zaszczytna oferta, jak i wspieranie pomysłu na kolejnych etapach przygotowywania pracy służyły mi jako źródło inspiracji i mobilizowały do działania.

Część tekstów zawartych w *Rozstajach* została napisana w języku ukraińskim, a później przetłumaczona na polski, resztę esejów pisałem w języku polskim. Podziękowanie zechcą przyjąć ukraińscy z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie – dr Paweł Krupa za tłumaczenie dwóch esejów: o ironii Szewczenki i o *mimesis* Franki, oraz dr Katarzyna Glinianowicz, która pomagała w tłumaczeniu i redagowaniu tekstu o Żądanie. Dr Andrij Sawenec z Lublina zechciał skonsultować tłumaczenia wierszy Tarasa Szewczenki według nowego wydania jego dzieł po polsku.

Za skrupulatną pracę nad redakcją książki serdeczne podziękowania kieruję pod adresem dra Michała Siedleckiego, zdaję sobie bowiem sprawę z tego, jakiego trudu wymaga wygładzenie stylu autora posługującego się nieco skrępowaną, wyuczoną polszczyzną.

CZEŚĆ I
MISTRZOWIE
WOBEC TRADYCJI



Taras Szewczenko

IRONIA I PATOS W POEZJI LAT OSTATNICH TARASA SZEWCZENKI

Rewizji twórczości Tarasa Szewczenki literaturoznawcy zmuszeni są dokonywać ciągle na nowo. Taki już jest los klasyki literackiej, która w każdym następnym pokoleniu wywołuje potrzebę nowych odczytań i nowego rozstawienia akcentów. W odniesieniu do Szewczenki ta prawidłowość pozostaje aktualna w dwójnasób. Po pierwsze, twórczość poety legła u podstaw ukraińskiego kanonu literackiego, dlatego też jakiegokolwiek odniesienie do tego kanonu musi pociągać za sobą stosowną ocenę również autora *Kobziarza*. Po drugie, Szewczenkę ceni się nie tylko ze względu na rangę mistrza literatury narodowej Ukraińców. Dopóki proces budowania ukraińskiej tożsamości będzie otwarty (czego dziś, w momencie budowania ukraińskiej państwowości, jesteśmy świadkami), dopóty Taras Szewczenko pozostanie niezmiennie czołowym bohaterem narodowym, wzorem pisarza-obywatela i patrioty oddanego swojemu narodowi. Powyższe zjawiska wywierają swój przemożny wpływ na współczesne badania spuścizny autora *Kobziarza*. Znamionują się one przy tym ostrością polemik, które towarzyszą rezonansowi twórczości Szewczenki w ukraińskim społeczeństwie, przechodząc z płaszczyzny czysto akademickiej na płaszczyznę popularnonaukową bądź publicystyczną.

Niniejsze rozważania dotyczyć będą nadrzędnego problemu, który dla poety (jak i dla wielu późniejszych komentatorów jego twórczości) stanowił źródło głębokich sprzeczności. Mam tu na myśli problem zespolenia dwóch stron talentu poetyckiego: *poety-obywatela* oraz *poety-liryka*, piewcy subiektywnej nastrojowości. Dla Tarasa Szewczenki obydwie role pozostają inherentne. Obydwie doskonale oddają istotę jego twórczości. Namiętny patos Szewczenki uwypukla niezwyklej aktualność jego liryki, nieodparte pragnienie przemyślenia i przeżywania tych problemów, które znalazły się w centrum życia społecznego car-

skiej Rosji pierwszej połowy i samego centrum XIX stulecia. Zarazem ironiczna intonacja jego idiomu poetyckiego wskazuje na całkowicie odmienną, w pewnym sensie antynomiczną cechę jego twórczości – swoisty dystans, za którym kryje się egzystencjalna otwartość oraz filozoficzna rozważałość poety.

Nieuchwytność ironii

Ponadto dwa wspomniane oblicza talentu poetyckiego – patetyczne i ironiczne – wyrażają właściwą dychotomię duszy romantycznej, ucieleśniają dwa skrzydła romantycznego światopoglądu, reprezentujące zarówno aktywność jednostki, jej zaangażowanie społeczne, jak i usilne dążenie do transcendencji, do wtajemniczenia w najgłębsze prawdy bytu oraz natury ludzkiej. Wyraz tego typu sprzeczności badacze znajdują w różnych definicjach. Generalnie chodzi o podwójną kodyfikację romantycznej poezji, bądź to w domniemanym akcie twórczości, bądź to też w sposobie jej interpretacji. Pierwsza opcja odzwierciedla postawę poety jako medium i narzędzia w rękach sił wyższych: stąd przydawanie twórczości sensu sakralnego, stąd także zaakceptowanie patosu poety jako bezapelacyjnego przykazania. Opcja druga polega na uznaniu twórcy za postać autonomiczną, co warunkuje postrzeganie twórczości z perspektywy „codzienności”, *a priori* pozbawionej skojarzeń sakralnych. Tak czy inaczej te dwie opcje współgrają w wyobraźni poety, a następnie również w refleksji jego czytelników, wywołując odczucie kryzysu:

„Kryzys romantyczny ma dwa oblicza – jedno rewolucyjne, dynamiczne, żywiołowe, związane z ukierunkowaniem na burzenie zastanego porządku, a czasem także z przekonaniem o możliwości stworzenia nowego na gruzach starego świata, choć to ostatnie pozostaje zasadniczo w ramach projekcji, zmierzając ku utopii. Drugie – melancholijne, nostalgiczne, a nawet depresyjne skupienie na niedwracalności mijającego czasu i na tym, co zagrożone, co utracone czy może nawet bardziej – na samej utracie. Obydwa wiążą się z przekonaniem poetów, że tworzą w sytuacji przejściowej, pomiędzy starym a nowym”¹.

Omówioną powyżej dychotomię romantyczną z całą pewnością możemy dostrzec w Szewczenkowskim *Kobziarzu*. Z jednej strony, za-

¹ M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012, s. 23.

wsze uchodził za poetę społecznego zaangażowania, poetę współczesności w dosłownym rozumieniu tego słowa, dlatego też percypował swoją epokę z dramatyczną ostrością przeżyć, co w pełni znalazło odzwierciedlenie w patetycznym tonie jego twórczości. Już w pierwszym wydaniu *Kobziarza* (1840) ta rysa wyraźnie się zaznaczyła. Poeta podjął się trudnej misji proroka, przypisując słowu poetyckiemu nadzwyczajną siłę oddziaływania na ludzkie masy. Romantyczny kult proroka, co należy wyraźnie podkreślić, nie był w jego przypadku czymś powierzchownym czy manierycznym, lecz w nierozzerwalny sposób odpowiadał charakterowi i naturze Tarasa Szewczenki, który pragnął i potrafił przejść się bólem i nadzieją innych. Jego biograf, Ołeksandr Konyski, który uchodzi w niniejszej kwestii za autorytet, zaznaczał, że żarliwość Szewczenki była bezpośrednio powiązana właśnie z wyobrażoną misją sędziego i proroka, której dobrowolnie podjął się poeta.

„W istocie, kiedy prowadził dyskusje, był niezwykle wybuchowy: jednak w jego zapale nie było ani złości, ani pychy, był jedynie święty ognień poczucia prawdy i sprawiedliwości”².

Z drugiej jednak strony, szczególną uwagę poety zwracała filozoficzna strona bytu ludzkiego, a refleksja nad człowiekiem i jego przeznaczeniem stanowiła jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech jego poezji, nade wszystko późnego okresu, po powrocie z zesłania (1859–1860). Tę swoistą grań talentu poetyckiego, znajdującą swoje odzwierciedlenie w refleksji nad istotą życia, prawdą i niesprawiedliwością, przemijalnością dóbr doczesnych oraz tajemnicą ludzkiej duszy, najlepiej można prześledzić na przykładzie Szewczenkowskiej *ironii*.

Poprzez komiczne niedopowiedzenie oraz rozmaite podteksty Szewczenko dowcipnie prowadzi dialog z rodzimą tradycją kulturową, nade wszystko z folklorem oraz „niską” literaturą barokową. Ironiczny idiom Szewczenki, jak podkreślają badacze, pozostaje dość bogaty. Sama ironia była dla twórcy „ulubionym narzędziem dowcipnych kpin, częściej jednak sceptycznego i pełnego osądu szyderstwa. Obrażliwym, bezlitosnym drwinom z wad społecznych i ludzkich

² Олександр Кониський, *Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя / упор., підгот., тексти, передмова, примітки, покажчик В. Л. Смілянська, Київ 1991, с. 482.*

przywar w utworach Szewczenki często towarzyszy wybuch ostrego sarkazmu³.

W wąskim zakresie ironia była czasem przedmiotem badań⁴ nad poezją Szewczenki. Wydaje się jednak, że wnikliwe opracowanie natury i funkcji ironii w utworach tego twórcy pozostaje nadal wyzwaniem dla współczesnego szewczenkoznawstwa. W konsekwencji naszym celem pozostanie przedstawienie figury ironii: (a) w kontekście późnej twórczości, właściwie ostatniego, zamykającego aktu twórczego dramatu pisarza, (b) w dychotomicznym połączeniu z elementami patosu, który uzupełnia i zarazem uwydatnia ironiczną retorykę poety, (c) w połączeniu tak z ogólnym, jak i indywidualno-autorskim idiomem pisarza, (d) na tle charakterystyki podmiotu lirycznego, którego ironiczna postawa określa w znacznym stopniu istotę poetyki Szewczenki.

W odróżnieniu od otwartego i bezpośredniego patosu, który manifestuje szczere przeżycia i intencje autora, ironia w utworze lirycznym odznacza się swoistą dwoistością, która pozwala dekodować ironiczne obrazy w rozmaity sposób. Należy ona do najbardziej paradoksalnych środków języka artystycznego, przy czym owa paradoksalność wypływa z istoty samej ironii, choć w różnych tekstach może wyrażać się w większym bądź mniejszym stopniu. Jak przewrotnie pisał Friedrich Schlegel, o ironii można mówić tylko to, co „samo w sobie jest paradoksalne i ironiczne”⁵. Efekt ironii w utworze artystycznym sprowadza się do komicznego naigrywania się z oficjalnego bądź ogólnie przyjętego pojęcia prawdy, które autor podaje w wątpliwość, tym samym nakłaniając czytelnika do refleksji i redefinicji stereotypowych i utartych poglądów na świat i społeczeństwo. A zatem ironia to „sposób uświadomienia paradoksalności, ambiwalencji rzeczywistości”⁶.

Ambiwalentną funkcję ironii można rozpoznać choćby w tym, że wyraża jednocześnie afirmatywne i krytyczne stanowisko wobec przedmiotu przedstawienia, w zależności od tego, kto i w jaki sposób bę-

³ Zob. *Шевченківський словник* / відпов. ред. Є. П. Кирилюк: у 2 т., т. 1, Київ 1978, с. 259.

⁴ Максим Тарнавський, *Іронічний рай Шевченка*, [w:] *Світи Тараса Шевченка*, т. I. Збірник статей. До 185-річчя з дня народження поета / Л. Залеська-Онишківич та ін., Нью-Йорк – Львів 2001, с. 91–102.

⁵ Cyt. za: B. Alleman, *O ironii jako o kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 29.

⁶ М. Тарнавський, *Іронічний рай Шевченка*, dz. cyt., s. 92–93.

dzie odczytywać sens utworu. Niektórzy badacze twierdzą zaś, że ironia w ogóle nie może być uznana za trop, a jej znaczenie wciąż wymyka się wszelkim definicjom. Takie stanowisko prezentuje między innymi Paul de Man, który w sławnym eseju *Pojęcie ironii* przekonuje o nieuchwytności jej natury, nawet o niemożliwości jej zrozumienia⁷.

Komizm ironii jedynie na pierwszy rzut oka wydaje się prosty i zrozumiały. Należy jednak pamiętać, że stoi za nim filozoficzny dystans autora; dystans, który sam z siebie generuje dwuznaczne (ściślejsz – wieloznaczne) odczytania. Bowiern ironia to owoc autorskich rozmyślań nad naturą rzeczy oraz istotą świata.

„U podstaw ironii [...] znajduje się czynnik refleksji. W sposób czyisto formalistyczny można by zdefiniować ironię literacką jako sposób dyskursu, w którym istnieje różnica między tym, co jest powiedziane dosłownie, a tym, co naprawdę chce się powiedzieć. W najprostszym przypadku szczegółowym różnica ta przybiera postać przeciwieństwa; mówimy coś przeciwnego do tego, co naprawdę chcemy powiedzieć”⁸.

Jak wiadomo, bogactwo ironicznego retoryki stanowiło o wyjątkowości niemieckiego romantyzmu. Koncepcja romantycznej ironii, opracowana przez Friedricha Schlegla, opierała się na filozofii Hegla. Jeśli założymy w punkcie wyjścia, podążając w ślad za niemieckim filozofem, że wysoka poezja zbliża się do filozofii i może stanowić jej swoisty komentarz bądź ilustrację (a właśnie takie pozostawało w jego rozumieniu aktualne zadanie nowej epoki), to poezję ironiczną należy uznać w zaistniałym kontekście za coś absolutnie przeciwstawnego, czyli „filozofię na wspak”. Dlatego też Hegel w oparciu o poezję romantyczną Heinricha von Kleista utrzymywał, że ironia – miast stanowić prawdziwy czyn i istotę – może prowadzić poetę do pustej „tęsknoty duszy”⁹. Zarazem nie sposób odmówić atrakcyjności romantycznej ironii i mistyce, które zyskały na popularności i niezwykle rozpowszechniły się w europejskich literaturach epoki romantyzmu.

Na gruncie literatur słowiańskich ironia mimo wszystko nie spotkała się z takim uznaniem, jak w niemieckiej czy innych zachodnich kul-

⁷ P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 7–39.

⁸ B. Alleman, *O ironii jako o kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, s. 22.

⁹ Zob. O. Taranek, „Dziwadła ekscentryczności”? *Ironia Juliusza Słowackiego na tle krytycznych koncepcji humorystyki*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria: Filologia Polska”, Słupsk 2010, nr 8, s. 192–193.

turach. Przyczyn tego zjawiska należy szukać w zależności kolonialnej ówczesnych kultur słowiańskich, które siłą rzeczy były zmuszone odwoływać się do podstawowych wartości narodowych. W takich okolicznościach ironiczny idiom ustępował miejsca znacznie bardziej aktualnej dla tego okresu retoryce narodowyzwoleńczej oraz patosowi walki o prawa narodu. Choć tego rodzaju optyka spotkała się z powszechnym uznaniem badaczy, to jednak współcześnie nie brakuje jej krytyków. Badacze polskiego romantyzmu – z okazji jubileuszu poety – skrupulatnie analizując ironiczny komponent twórczości Juliusza Słowackiego, dowodzą, że pisarz w znacznym stopniu określił unikalne pod względem bogactwa pole interpretacyjne późniejszych studiów nad jego twórczością¹⁰. W kontekście pojawia się pokusa krytycznej rewizji, utrzymanej w podobnym duchu, znaczenia Szewczenkowskiej ironii, nade wszystko w jego dojrzałej twórczości.

W poezji Szewczenki problematyka powiązana z palącymi kwestiami codzienności przeplata się z poszukiwaniami prawd ludzkiej egzystencji, z problematyką ponadczasową już, jak się wydaje, od pierwszego wydania *Kobziarza* (1840), w szczególności od poematów *Katarzyna* oraz *Hajdamacy*, odznaczających się szczególnym bogactwem refleksji liryczno-filozoficznych. Ta twórczość, ponad wszelką wątpliwość, ma „charakter filozoficzny”, jest „przeniknięta wielką miłością do mądrości i prawdy”¹¹:

Światło jasne! Światło ciche!
 Światło wolne, niespowite!
 Za cóż ciebie, światło – bracie,
 W twojej dobrej, cieplej chacie
 Skuto i zamurowano
 (Tak przemądre oszukano),
 Pod purpurą całkiem skryto,
 Krucyfiksem zaś dobito?

(714)¹²

¹⁰ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005; M. Siwiec, *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009, s. 211; M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, s. 129. Patrz również powyższą pozycję O. Taranek, s. 189–204.

¹¹ Иван Фізер, *Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка*, [w:] *Світу Тараса Шевченка*, т. I. Збірник статей. До 175-річчя з дня народження поета / ред.: Л. Залеська-Онишкевич та ін., Нью-Йорк 1991, с. 52.

¹² Cytuję według najnowszego tłumaczenia polskiego Piotra Kuprysia. Patrz: T. Szewczenko, *Kobziarz*, w tłumaczeniu P. Kuprysia, Lublin 2008, ss. 746. W nawiasie po-

Poeta przedstawia dramatyczny sprzeciw jednostki wobec sił zła, które nie znikają w obliczu wyzwań nowego, liberalnego ładu lat 1850–1860. Choć jego artystyczna optyka jest niezwykle konkretna i czuła na szczegóły, to jednak ciąży w kierunku tego, co uniwersalne, w kierunku ponadczasowej sprawiedliwości, wolności i harmonii świata.

I tu, i wszędzie – bieda znana.
 Uboga dusza wstała z rana,
 Naprzędnęła mało i wnet legła
 Odpocząć sobie znów, nieboga. (726)¹³

Szewczenko namiętnie poszukuje prawdy, odwołując się do sił wyższych. Jednak jego wiara w zmiany na lepsze wypływa z nadziei pokładanej w pracy rąk i intelekcie jednostki:

I mija dzień, i mija noc.
 I dziwisz się, ściskając głowę,
 Dlaczego wciąż nie idzie tchnąć
 Apostoł nauki, prawdy, słowa? (729)¹⁴

daję strony tej pozycji. Wcześniejsze przekłady poezji klasyka są zamieszczone w tomiku z serii „Biblioteka Narodowa”: T. Szewczenko, *Wybór poezji*, opr. M. Jakóbiec, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974. W oryginale Szewczenki:

Світе ясний! Світе тихий!
 Світе вольний, несповитий!
 За що тебе, світе-брате,
 В своїй добрій, теплій хаті
 Оковано, омурано
 (Премудрого одурено).

Багрянницями закрито
 І розп'ятиєм добито?

Zob. Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів*: у 12 т., т. 2: *Поетія. 1947–1961*, Київ 2003, с. 350. Cytując wiersze poety według tej samej pozycji, następnie podaje jedynie stronę w nawiasie.

¹³ W wersji oryginalnej:

I тут, і всюди – скрізь погано.
 Душа убога встала рано,
 Напряла мало та й лягла
 Одпочивать собі, небога. (362)

¹⁴ W wersji oryginalnej:

І день іде, і ніч іде,
 І голову схопивши в руки,
 Дивуєшся, чому не йде
 Апостол правди і науки! (350)

Z powyższych fragmentów wynika, że filozoficzny charakter wyraźnie wyodrębnia się w wierszach pochodzących z ostatnich lat życia poety. Fakt ten pozostaje całkowicie zrozumiały, bowiem ostatnie wiersze odznaczają się twórczą i życiową dojrzałością autora, świadczą o głębokim przemyśleniu fundamentalnych prawd istnienia. Na przykładzie tych utworów właśnie wypadnie prześledzić dychotomię *patosu* i *ironii*.

Ironiczny idiom Szewczenki

W ocenie biografów, ostatnie lata Szewczenki zostały nacechowane szczególnym stanem wewnętrznego napięcia trwogi i niepokoju. Po powrocie z zesłania poeta spotkał się z uznaniem i niespodziewaną sławą w elitarnych kręgach Petersburga, co nie mogło nie schlebiać artyście i poecie. Jednak znacznie większy wpływ na stan duchowy twórcy miały czynniki, które wyprowadzały go z równowagi i przyczyniały się do duchowego cierpienia. Zarówno brak rozwiązania palących problemów społecznych, znajdujących się w centrum uwagi Szewczenki, niedosyt satysfakcji w życiu osobistym, jak i poczucie samotności oraz prześladowające poetę złe fatum, które coraz bardziej dawało o sobie znać wraz z pogorszeniem się stanu zdrowia po niewyleczonych chorobach – wszystko to składało się na codzienność poety, którą wypełniały kłopoty i troski. W kontekście ostatniego roku życia Szewczenki Ołeksandr Konyski słusznie konstatuje:

„Przejrzyjcie wiersze Szewczenki napisane po 15 października [roku 1860 – dop. J. P.]: z łatwością można zauważyć, że wszystko go irytuje. Spokojnego kąta już sobie nie znajdzie”¹⁵.

Ekstrapolacja ogólnej sytuacji na późną twórczość Tarasa Szewczenki pokazuje, że radykalizowanie się poetyckiego obrazu uwiadcza się na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, poprzez przesadne, niemal zjadliwe wyśmiewanie zła społecznego. Po drugie, poprzez zdystansowanie wobec palących problemów współczesności na rzecz refleksji dotyczącej prawdy, prawdziwych i pozornych wartości, zbawienia ludzkiej duszy. Na tym gruncie nie tylko przecinają się rozmaite dyskursy stylistyczne, co istotniejsze, spotykają się obydwie żywioły właściwe dla idiomu Szewczenki – *patos* oraz *ironia*, które odnajdują

¹⁵ Олександр Кониський, *Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя*, с. 574.

odzwierciedlenie w konkretnych, lirycznych obrazach rzeczywistości. Wreszcie w uczuciowym ujęciu odpowiadają one dwóm przeciwstawnym emocjom, które towarzyszyły poecie w ostatnich latach jego drogi życiowej: „dwoistej świadomości”, która łączyła w sobie „rozpacz i nadzieję”, jak zauważa Konyski, analizując poezję oraz korespondencję tego okresu¹⁶. Sytuacja ta akurat dobrze oddaje właściwą dwoistość romantycznej koncepcji poezji, a zatem i cierpienie twórcy z tego powodu. Przecież typowe dla epoki romantyzmu jest „rozdarcie, a nawet rozpacz przejawiająca się także w gorzkiej ironii poety zawieszonoego między własnymi celami a oczekiwaniami publiczności”¹⁷.

Szewczenko zafrasowany problemami współczesności pozostaje autentycznie przejęty względny liberalizmem w ówczesnych periodykach rosyjskich, wyrażających stanowisko władzy. Poeta żywił nadzieję (naiwnie, jak pokazała historia), że wyczekiwana reforma carska doprowadzi do wyzwolenia chłopstwa oraz przyczyni się do ogólnego polepszenia sytuacji społecznej. Tym należy tłumaczyć ostry patos antycarski, który towarzyszy lirycznym obrazom poezji ostatniego okresu. Na tym też, swego czasu, koncentrował swoją uwagę Stepan Smal-Stocki, interpretując wiersze z ostatniego okresu życia:

„Cały ostatni rok życia Szewczenkę dręczyła jedna i ta sama myśl – zmiana ładu despotycznego na ład harmonijny. Wszystkie jego przemyślenia sprowadzają się ostatecznie do jednego: dopóty nie będzie porządku prawa na świecie i dopóki nie powstanie sąd, dopóki ludzie «bez wsiakoho tychoho tycha car’a do kata powedut’». Była to iście Szewczenkowska *idee fix*, jego udręka, utrapienie [...]. Takim pozostawał Szewczenko-poeta: nie piewca carów i Rosji, a najwiękšzy i najzagorzalszy przeciwnik zniewalania narodów, był to prawdziwy apostoł prawdy”¹⁸.

¹⁶ Tamże., s. 577.

¹⁷ Patrz: M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, s. 21.

¹⁸ Stepan Smal-Stocki, *Ostannii rik Šewczenkovoï poetičnoï tvorčosti*, [w:] *Praci Ukraïnskogo istoriko-filologičnoho tovaristva u Prazi*. Tom drugii, wydаний na pošanu głowi tovaristva prof. Dmitra Antoňoviča, Praga, 1939, s. 10. W oryginale: „Цїлий останній рік життя Шевченка мучила одна і та сама ідея – зміна деспотичного ладу на людський гармонійний лад. Всі його думки зводяться вкінці до одної думки, що не буде людського правопорядку на світі, доки люди не зроблять суд або доки люди і без того, «без всякого лихого лиха царя до ката поведуть». Це була Шевченкова мука, це була його скорб, його печаль [...]. Такий був Шевченко-поет: не звеличник царів і Росії,

Natomiast Szewczenko–ironista jest skłonny podawać w wątpliwość ideał uniwersalnej prawdy oraz szczęścia. Ambiwalencja poetyckiej ironii sprowadza się do tego, że nie daje ostatecznej odpowiedzi na pytanie o stopień krytycyzmu autora wobec przedmiotu szyderstwa. Stopień ten określa sam czytelnik, kierując się własną miarą oraz intuicją, jak również prawem indywidualnego odczucia i rozumienia sensów wpisanych w tekst wiersza.

Więcej, cechą charakterystyczną ironii Szewczenki jest wieloznaczność. Oto ironia, która jest wymierzona nie tylko przeciwko „całom wraz z ministrami-niewolnikami” (co rozumie się samo przez się w tej sytuacji), ale również dotyczy „dobrych ludzi” i całego „wolnego świata”. Taka optyka zapowiada swoistą podwójną perspektywę poezji Szewczenki: podmiot liryczny jednocześnie naiwnie wierzy (ściślej: chce wierzyć, żywi i podtrzymuje w sobie nadzieję) w możliwość szybkiego postępu społecznego, jednocześnie podważa ową wiarę, zdradzając swoją wszechogarniającą postawę ironiczną wobec świata. Czegóż w takiej sytuacji pozostaje więcej – pierwiastka patetycznego czy komicznego? Wydaje się, że nie sposób odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie. Zwróćmy jednak uwagę na to, że ironia jako narzędzie poetyckie nie tylko „niweluje” powagę stylu, ale również w swoisty sposób równoważy ogólny nastrój poezji Szewczenki, nadaje jej filozoficzną głębię oraz wyraża umiarkowanie różnych żywiołów.

Z tej perspektywy opinię Smal-Stockiego przytoczoną powyżej należy uznać za nieco przesadną. W istocie poeta był głęboko zaangażowany w problemy i napięcia społeczne charakterystyczne dla Rosji przełomu lat 1850/1860, tzn. doby krótkiej odwilży po despotii cara Mikołaja I, który między innymi tak wiele krzywdy wyrządził samemu Szewczenko. Antycarski patos w oczywisty sposób świadczy o ostrej reakcji na kondycję rosyjskiego społeczeństwa tego okresu, nade wszystko na jego zapaść moralną, kiedy to cała władza należy do ludzi niegodnych i podłych. O tym właśnie pisze z goryczą: „psari z psar’atamy car’at”¹⁹. W tym względzie poeta pozostaje konsekwentnym oponentem władzy – i to nie tylko administracyjnej hierarchii samodzierżawia.

a найбільший і найзавзятіший противник розпинателів народних, був правдивий апостол правди”.

¹⁹ Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів*: у 12 т., т. 2: *Поезія. 1947–1961*, Київ 2003, с. 367.

Konsekwentnie sprzeciwia się również władzy symbolicznej, władzy dyskursu kulturowego, którą wówczas pozostawała literatura rosyjska oraz, zapewne, część literatury rodzimej, utrzymanej w duchu serwilizmu wobec władzy²⁰. Poeta z uporem konstruuje opozycyjną w stosunku do oficjalnej narrację, akcentującą widmo utraty tożsamości narodowej, choć zarazem podziela ogólne zasady swobody i równości. Szewczenko nie jest taki naiwny, żeby oczekiwać rychłego zaprowadzenia sprawiedliwego ładu w sytuacji, w której ten ostatni podlegał absolutnej negacji. Wyraźnie o tym świadczy ów ironiczny idiom, którego korzenie sięgają nie tyle powierzchniowych struktur tego, co aktualne, ale wyrażają uniwersalną wizję prawdy oraz sprzeciw wobec krzywdy tego świata.

Specyfika ironii Szewczenki ewokuje nieprzypadkowe skojarzenia z ludową tradycją, którą poeta odziedziczył i dał jej dojsć do głosu. Ironiczne poglądy poety okazują się spokrewnione z nastrojem melancholii dawnych ukraińskich psalmów czy też określonych utworów Hryhorijsa Skoworody, znakomitego poety i myśliciela z XVIII wieku. Badacze ukraińskiego folkloru podkreślają, że w figurze melancholii ściśle łączą się smutek oraz ironiczny dystans, który dodaje utworom autentyzmu oraz szczerości. Mykoła Maksymowycz uważał smutek za najważniejszą cechę pieśni ludowych nawet w tych przypadkach, w których widać siłę ironii²¹. Tego rodzaju połączenie charakterystyczne jest właśnie dla poetyki Tarasa Szewczenki.

Zarazem poeta nie stroni od *autoironii*, wkładając w usta bohatera lirycznego komiczne spostrzeżenia pod własnym adresem i wykpiwa przysłowiowe powołanie poety-proroka. Mamy tutaj do czynienia ze zdystansowaniem wobec tradycji romantycznej, którą Szewczenko skłonny był postrzegać bardzo krytycznie, to znaczy jako znajdującą się w stanie upadku i kryzysu:

²⁰ O tym ostro dyskutowali już po śmierci Szewczenki wybitni intelektualiści ukraińscy: Borys Grinczenko i Mychajło Dragomanow. Patrz: *Б. Грінченко – М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу* / упор. А. Жуковський, Київ 1994, s. 71–74. Kwestię serwilizmu w literaturze ukraińskiej XIX stulecia rozważa krytycznie również współczesny badacz z Australii, Marko Pawłyszyn: *Марко Павлишин, Література, нація і модерність*, Львів – Київ, s. 13–14.

²¹ Cyt. za: Marko Pawłyszyn, *Література, нація і модерність*, s. 23.

O, nie narzekam już na Boga,
 I nie narzekam na nikogo.
 Sam oszukuję się niezgorzej,
 Śpiewając jeszcze. Ciągłe orzę
 Swój odłóg – przeubogą niwę!
 I sięję słowo. Dobre żniwa
 Nadejdą kiedyś. Siebie srożej
 Tak oszukuję, ile mogę!
 A więcej, widzi się, nikogo? (719)²²

Warto również zwrócić uwagę na swoistą postać podmiotu lirycznego. Jego udawana naiwność oraz prostactwo nawiązują do dawniejszej barokowej tradycji komicznej, która tak znakomicie została zaprezentowana w trawestacji *Eneidy* Iwana Kotlarewskiego (1798). Stanowi ona charakterystyczną maskę, za którą skrywa się jakieś zupełnie inne oblicze. Nietrudno domyślić się, że tego rodzaju postać pozostaje w znacznym stopniu kreacją autobiograficzną; pomimo kostiumu, wyraźnie przeziiera tu ciężki charakter i przenikliwy umysł samego autora. Ironicznie nastawiony autor kreuje bohatera, który stara się być naiwny, łatwowierny, przesadnie szczerzy, niezdolny rozpoznać hipokryzję oficjalnego języka władzy oraz jej apologetów. W rzeczywistości ta udawana naiwność zakłada przenikliwego czytelnika, który z łatwością rozpozna zasady gry – różnica pomiędzy kłamstwem i ironią zawsze pozostaje „przejrzysta dla wtajemniczonego (wtajemniczonym jest każdy, kto zrozumie, co jest ironicznego w koncepcie ironicznym w ogóle)”²³. Za maską łatwowierności kryje się coś istotniejszego. Tak jak w przypadku jurodstwa czy błazenady, jednostka zyskuje dla siebie prawo, by bezlitośnie kpić z każdego oraz głosić okrutną prawdę, tak samo bohater liryczny późnej twórczości

²² W wersji oryginalnej:

Не нарікаю я на Бога,
 Не нарікаю ні на кого.
 Я сам себе, дурний, дурю,
 Та ще й співаючи. Орю
 Свій переліг – убогу ниву!
 Та сію слово. Добрі жнива
 Колись-то будуть. І дурю!
 Себе-таки, себе самого,
 А більше, бачиться, нікого? (355)

²³ B. Alleman, *O ironii jako o kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, s. 23.

Szewczenki skrywa w swym ironicznym idiomie zdolność odróżniania dobra od zła, trzeźwego myślenia o świecie oraz jego marnym porządku.

Dychotomia patosu i ironii w ostatnich wierszach poety przybiera wyraźną postać *dialogicznej opozycji*. Najlepszą egzemplifikacją tego zjawiska jest utwór *Чи не покинуть нам, небого...*, napisany przez Szewczenkę tuż przed śmiercią, 14-15 lutego 1861 roku; wiersz, który w istocie zamyka jego twórczość poetycką. Dialogiczna kompozycja tego utworu niedwuznacznie wskazuje na konieczność wyodrębnienia dwóch stylistycznych kluczy interpretacyjnych – *patetycznego* i *komicznego*. Autor rozważa tu graniczny stan ludzkiej świadomości, która już przeczuwa, że wstąpiła „na Boski szlak” i musi uregulować rachunki ze światem doczesnym. Przy czym podmiot liryczny w wyjątkowy sposób wykazuje ironiczną postawę nie tylko wobec świata i człowieka, ale również wobec samego siebie oraz własnego przeznaczenia, już przemyślanego po gorzkich rozczarowaniach doznanych na drodze życiowej i twórczej.

Czy nie czas przestać nam, niebogo,
 O, sąsiadeczko ma uboga,
 Rymować wiersze te nikczemne
 I wnet zakrzętać ci się ze mną,
 Rychtować wozy w długą drogę,
 Na tamten, druhu, świat, do Boga,
 Na odpoczynek ten przyjemny.
 Już sił się zbyło, naczłapało,
 Rozumu też się naczłapało,
 To starczy nam! Spać chodźmy, tkliwa,
 Do chaty chodźmy odpoczywać...
 Wesola chata, byś wiedziała!...

(736)²⁴

²⁴ W wersji oryginalnej:

Чи не покинуть нам, небого,
 Моя сусідонько убога,
 Вірші нікчемні віршувать,
 Та заходиться риштувать
 Воzi в далекую дорогу,
 На той світ, друже мій, до Бога,
 Почимчикуєм спочивать.
 Втомилися і підтопались,
 І розуму таки набрались,
 То й буде з нас! Ходімо спать,
 Ходімо в хату спочивать...
 Весела хата, щоб ти знала!.. (372)

Wiersz ów uderza zuchwałością, bowiem Szewczenko był świadom potęgi swego talentu poetyckiego i jego wpływu na duchowy rozwój Ukraińców. Jak zatem oceniać jego autoironiczne wycieczki, dotyczące „nikczemnych wierszy”? Czyż można w ich dykcji zauważyć cień manieryzmu, minoderii i braku szczerości? Czy wyrażone tu wątpliwości są całkowicie szczerze, czy obecna jest w nich szczypta tendencyjności? Ironiczny ton nie daje podstaw dla jednoznacznych odpowiedzi na tego rodzaju pytania i na tym też polega jego wyjątkowość.

Ironiczne pasáže wiersza przeplatają się jednak z patetycznymi, w których jednoznacznie można odczuć głębię ludzkiego dramatu bohatera – dramatu samotności, niezrozumienia, niesprawiedliwości. W patosie Szewczenki nieprzypadkowe pozostają zwroty skierowane do Boga, sądu Bożego, ukazane w przeciwstawieniu do ludzkich zwyczajów i zasad.

Oj, nie idźmy, oj, nie chodźmy,
 Wcześniej, trza się wstrzymać –
 Pochodzimy, posiedzimy –
 Na ten świat spojrzymy...
 I spojrzymy, moja dole...
 Patrz, jaki szeroki
 I wysoki, i wesoły,
 Jasny i głęboki... (736)²⁵

Naprzemiennosc ironii i patetyczności znamionuje ów Szewczenkowski język poetycki, który ciąży ku uniwersalności, ku wszechogarniającemu słowu, nieograniczonemu kontekstem czasoprzestrzennym, zawężającym horyzont oczekiwań czytelnika. Ani patos, ani ironia nie mogą w całości zadowolić poety – jedynie połączenie tych przeciwstawnych elementów niesie spełnienie liryczne. W pierwszym przypadku istnieje ryzyko zafalszowania tonu: nie na próżno Szewczenko tak zajadle wyśmiewał przyjaciół po piórze, którzy „pletli heksametry” i tworzyli

²⁵ W wersji oryginalnej Szewczenki brzmi to następująco:

Ой не йдімо, не ходімо,
 Рано, друже, рано –
 Походимо, посидимо –
 На сей світ поглянем...
 Поглянемо, моя доле...
 Бач, який широкий
 Та високий, та веселий,
 Ясний та глибокий... (372)

„epopeje” na cześć cara i *atieczestwa* bez względu na pożałowania godny stan państwa. W drugim przypadku, kiedy ironiczny dyskurs staje się dominujący, następuje jego niwelacja, „najgłębsza ironia ironii” (Friedrich Schlegel), znamionująca się zatarciem komicznej ostrości wrażeń, do której prowadzi nieograniczone posługiwanie się ironiczną retoryką. „Zaczyna ona nas nudzić właśnie wtedy, gdy nam ją prezentują stale i wszędzie”²⁶.

Artystyczna obrazowość ironicznego idiomu nie zawsze pozostaje zasadna, a jej skuteczność zależy od wycucia miary, którą włada sam autor. „Ironia literacka tylko wtedy może osiągnąć właściwe znaczenie, gdy jej podstawowa dysymulacja sublimuje się i odrzuca prostą ekspresję przeciwieństwa w «ironii bezpośredniej»”²⁷.

Z jednej strony, to umiejętność posługiwania się niedomówieniami tam, gdzie poeta pragnie wzbudzić w czytelniku wątpliwość co do słuszności pewnych obiegowych prawd. Z drugiej strony, to umiejętność balansowania na granicy tego, co zrozumiałe, nieuciekanie się do nadto abstrakcyjnych sensów, które mogłyby być niezrozumiałe dla czytelnika bądź wprowadzałyby go w błąd. Rzecz jasna, każdy autor w sobie właściwy sposób modeluje idealnego czytelnika z perspektywy własnego doświadczenia oraz doświadczenia recepcji własnej twórczości. Taras Szewczenko, jak się okazuje, zafascynowany ironiczną retoryką, doskonale się nią posługiwał, w pełni zdając sobie sprawę z wielowarstwowości i niedookreśloności ironii.

Ponadto ironiczna maska poety okazała się tutaj w pełni skuteczna, bowiem niezmiennie ujawniała ona antypody tego, co oficjalne, manifestując tym samym niezależność ducha oraz nierozzerwalnie z nim związane nastroje wolnościowe. Maksym Tarnawski zasadnie utrzymuje: „Ironiczną postawą wobec poezji oraz ironizowaniem słowa poetyckiego twórca ułatwia sobie percepcję obcego świata i zarazem utwierdza własne wartości. Innymi słowy, ironia Szewczenki nie pozostaje ani przypadkowa, ani konwencjonalna, lecz stanowi bardziej nieodłączną manifestację jego głęboko ambiwalentnego światopoglądu”²⁸.

²⁶ B. Alleman, *O ironii jako o kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, s. 17.

²⁷ Tamże, s. 37.

²⁸ Максим Тарнавський, *Іронічний рай Шевченка*, [w:] *Світу Тараса Шевченка*, s. 98. W oryginale ten sąd badacza z Kanady brzmi: „Іронічною настановою до поезії та іронізуванням поетичного слова він уможливує собі сприймання відчуженого світу і одночасне потвердження своїх вартостей. Іншими слова-

Ironiczna postawa Szewczenki znamionuje się modelowymi cechami ironii romantycznej. W nierozzerwalny sposób jest spokrewniona z ironią George’a Byrona, Heinricha Heinego czy Juliusza Słowackiego, jednak mieści w sobie również cechy indywidualne talentu poetyckiego, które w tym kontekście powinny stanowić przedmiot szczególnej uwagi dla badaczy fenomenu twórczego poety. Rozpiętość, gradacja środków artystycznego wyrazu – od humoru po sarkazm, „obłąkany” bohater liryczny z udawaną naiwnością i prostactwem oraz, co najważniejsze, doskonała orkiestrowa naprzemienność komicznych i patetycznych pierwiastków – oto osobliwości ironicznego dyskursu Tarasa Szewczenki.

Mistrzowskie zastosowanie środków ironii wskazuje na przemyślane zdystansowanie oraz filozoficzno-egzystencjalną równowagę światopoglądu poety.

ми, Шевченкова іронія не є ані випадкова, ані конвенційна, а радше невідмінний зовнішній вияв глибоко відчутного амбівалентного світогляду”.

REINTERPRETACJA ANTYKU W DRAMACIE ŁESI UKRAINKI

Epoka końca XIX i początku XX wieku potwierdziła wyraźne, wzmożone zainteresowanie kultury europejskiej światem antyku oraz jego mitologią. Symptomatyczna pozostawała przy tym jakość adaptacji, jaką wykazywali się mistrzowie tej epoki, zwracający się ku źródłom antycznym. Pozorna egzotyka starożytnych czasów kryła za sobą zazwyczaj śmiałe próby aktualizacji ducha i nastroju antyku, a nawet skonfrontowania ich z nastrojami dominującymi na przełomie owych wieków. Stąd też brała się podstawowa cecha mitologizmu modernistycznego, którego istota polegała na zainteresowaniu pisarzy nie tyle zewnętrznymi atrybutami mitu, ile jego wewnętrzną treścią, zdolną przemawiać daleko poza czasem i realiami wczesnego średniowiecza. Mówimy tutaj o nadrzędnej wadze prawd wyrażonych w dawnych twórcach literackich, na których tle drugorzędne stało się samo wykorzystywanie poszczególnych fabuł, motywów czy symboli.

W modernizmie europejskim dokonuje się stanowcza zmiana optyki postrzegania historii czy też odczuwania czasu historycznego. Współcześni badacze wskazują, że na tym właśnie polega nowatorstwo estetyki nowoczesności w literaturze. Rozpatrując sposób rozumienia zjawiska przemijania przez typowego pisarza modernistycznego, warto – według Richarda Shepparda – pamiętać, że:

(...) czas przestaje być regularnym procesem zdroworozsądkowym, w którym precyzyjnie umieszczona, stała przerwa – terazniejszość, rozdziela przeszłość od przyszłości. Przeciwnie, albo nabiera on elastyczności (...), a chwila terazniejsza rozszerza się lub kurczy zależnie od sytuacji obserwa-

tora, albo zawiera zarodek apokalipsy (...), albo też jest rodzajem jednoczesności, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zlewają się w jedno¹.

Najbardziej zaważyło to na procesie interpretacji zdarzeń i postaci historycznych dokonywanym przez pisarzy modernistów. Historia traciła tu na znaczeniu w swej zwykłej roli archiwalnej i antykwarycznej, co znakomicie ujął Friedrich Nietzsche (jego praca *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* z 1874 roku stała się właściwym poprzednikiem i bodźcem wobec późniejszych, głośniejszych koncepcji historiograficznych). Niemiecki filozof – rozpatrując ułomność wiedzy historycznej w warunkach cywilizacji nowoczesnej – odważnie przy tym deklarował nowe podejście wobec przeszłości, uwolnione od nieuzasadnionej fetyszyzacji. Jego postawa wyraźnie wybrzmiała w charakterystycznym hasle: „(...) nadmiar historii szkodzi życiu”². Idee te wzbudzały bezwzględne zaufanie w środowisku modernistów. Traktowali oni historię w sposób nowatorski, dokonując bardzo specyficznych wyborów nie tylko na poziomie tematów bądź motywów, ale przede wszystkim w sferze poznania ducha czasu, polegającego na domniemanym przybliżeniu współczesnym tego, co z przeszłości zostało zapomniane bądź zakazane, a jednak zasługuje na wzmożoną uwagę. Historia przemawiająca przez swoje ukryte treści była na nowo wartościowana i wyeksponowana w dziełach pisarzy modernistycznych. Nietzsche twierdził wręcz – rozmyślając o dziejowości – rzecz następującą:

(...) [Historia – J. P.] przestaje być ruchem postępującym ku górze i staje się czymś pokrewnym nieregularnej serii fal pozbawionych szczególnego ukierunkowania. Każda fala może mieć swój kształt, lecz zawsze będzie oddzielona od następnej, odmiennie uformowanej, inaczej rozciągającej się fali, która może równie dobrze poruszać się w innym kierunku, albo też okazać się ponownym pojawieniem się tej samej fali³.

Dojście do głosu młodego pokolenia w ukraińskiej literaturze przełomu XIX i XX wieku skutkowało niewiarygodnym wzbogaceniem

¹ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 118.

² F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, postłowie K. Michalski, Kraków 1996, s. 95.

³ Tamże.

się ówczesnych utworów prozatorsko-poetyckich; pojawiły się świeże motywy i wątki artystyczne, w tym te zaczerpnięte z tradycji europejskiej. O obcych źródłach inspiracji modernistów galicyjskich – skupionych w ugrupowaniu „Młoda Muza” – pisała w swej cennej monografii Agnieszka Matusiak⁴. Natomiast Oksana Halczuk rozpatrywała w swojej pracy kwestię reaktualizacji spuścizny kulturowej starożytności w kontekście modernizacji piśmiennictwa ukraińskiego w dwudziestym stuleciu⁵. Najczęściej jednak wypada wspominać w ramach tego dyskursu twórczość Łesi Ukrainki, która w wielkim stopniu przyczyniła się do zakorzenienia na gruncie kultury narodowej różnorodnych antycznych wątków śródziemnomorskich⁶.

Mapa reprezentacji mitologii antycznej na gruncie wczesnego modernizmu europejskiego byłaby niepełna, gdybyśmy nie zauważyli silnego i charakterystycznego głosu poetki i dramatopisarki Łesi Ukrainki (Larysy Kosacz, 1871–1913), reprezentującej z godnością młodą i ambitną literaturę ukraińską. Łesia Ukrainka – błyskotliwa intelektualistka i poliglotka – była znakomicie zorientowana w kulturze europejskiej, toteż nieprzypadkowo jej dramaturgia została niemalże w całości zbudowana na interpretacji tematów „powszechnych”, na przywołaniu paradygmatycznych fabuł oraz motywów, odzwierciedlających wielowiekową tradycję kulturalną Europy.

Kasandra (1907), jeden z najlepszych poetyckich dramatów Łesi Ukrainki, znakomicie nadaje się – z tego punktu widzenia – do poddania go próbie interpretacyjnej właśnie na tle modernizmu europejskiego. Pisarka potraktowała bowiem użyteczność mitu – podobnie zresztą jak młodzi artyści z jej epoki – poprzez wewnętrzne, duchowe doświadczenie ludzkości, znacznie mniej troszcząc się przy tym o konkretne szczegóły oraz realia historyczne. Mitologiczny kontekst *Kasandry* również

⁴ A. Matusiak, *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarki „Młodej Muzy”*, Wrocław 2006.

⁵ O. Гальчук, „Не минає мін!..” *Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930 – х років*, Чернівці 2013.

⁶ Ta nader ważna misja pisarki wobec kultury stała się przedmiotem licznych rozpraw monograficznych oraz artykułów. Wspomnijmy tutaj bodaj te najbardziej gruntowne, a niedawno wydane, na przykład: S. Wójtowicz, *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*, Wrocław 2008; C. Кочерга, *Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів*, Луцьк 2010 oraz Г. Левченко, *Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки*, Київ 2013.

wypada uznać za czynnik zasadniczy. Łesia Ukrainka – zaczerpnąwszy fabułę swojego dzieła z antycznego mitu o zagładzie Troi – posłużyła się do jego kreacji swoistym modelem abstrakcyjnym, który posłużył jej za podstawę do stworzenia indywidualnej, autorskiej wizji artystycznej.

Mit antyczny w twórczości modernistów traktowany jest przeważnie z perspektywy: konfrontacji silnej jednostki i biernego ogółu, zderzenia indywiduum i losu oraz nierzadko fatalnych okoliczności bytu. Właśnie taką reinterpretację starogreckiej mitologii zaproponował Stanisław Wyspiański w cyklu swoich dzieł dramatycznych zatytułowanych: *Meleager* (1894), *Protesilas i Laodamia* (1899), *Achilleis* (1903), a także *Powrót Odysa* (1907)⁷. W *Achilleisie*, utworze dość bliskim *Kasandrze* Łesii Ukrainki – zarówno w odniesieniu do tematu (zagłada Troi), jak i sposobu przedstawienia bohaterów dramatu (u Wyspiańskiego również pojawia się Kasandra, choć jest to tym razem postać epizodyczna) – konflikt rozwija się wokół protestu przeciwko nieuchronnej śmierci, która zagraża nie tylko poszczególnym uczestnikom walki, ale również całej Troi i zarazem cywilizacji starożytnej. W zaadaptowaniu antycznej fabuły przez polskiego pisarza istotna pozostaje tutaj „(...) walka pomiędzy fatum, wyrokiem losu i wyborem indywidualnym, pragnieniem pojedynczego człowieka (...)”⁸, co znajduje wyraz w losie Achilleisa (z jego niepodważalnymi zaletami moralnymi i fizycznymi), ukazanym tu na tle przerażającej zagłady Troi. Na podobne potraktowanie nieodwracalności tragicznego losu ludzkiego natrafimy również, rozpatrując motywy antyczne u – współczesnych Łesii Ukraince – symbolistów rosyjskich: Walerija Briusowa⁹ oraz Innocentego Annińskiego¹⁰.

Modernistyczne postrzeżenie starożytności w ogóle nie jest oparte na uznaniu wzorcowej wartości kultury antycznej oraz na konieczności jej reaktywacji w warunkach nowoczesności. Chodzi tu raczej o pokusę alternatywnego, *stricte* autorskiego odczytywania klasyki. Da się w tym

⁷ Zob. H. Filipkowska, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973 oraz L. Eustachiewicz, *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 3–21.

⁸ Zob. *Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті*, t. 1, Київ 1987, s. 394.

⁹ J. Tymieniecka-Suchanek, *Proza Walerija Briusowa wobec kultury. W poszukiwaniu analogii historycznych*, Katowice 2004, s. 64–120.

¹⁰ A. Wiczorek, *W kręgu tradycji kulturowych. Anniński, Wołoszyn, Gumilow*, Opole 1998, s. 13–76.

rozpoznać zjawisko modernistycznego synkretyzmu¹¹, polegające na przewartościowywaniu mitu. Stąd też charakterystyczna wybiórczość w przywoływaniu mitologii antycznej w dziełach tego okresu. Zwróćmy więc w tym kontekście uwagę na symptomatyczność wyboru podobnego materiału literackiego przez Łesię Ukrainkę: mit o Kasandrze na tle zagłady Troi wydaje się u niej k r e a c j ą e g z y s t e n c j a l n e g o w y c z e r p a n i a – charakterystycznego dla przełomu dwóch ostatnich minionych stuleci – jak również a u t o p r o j e k c j ą o s o b o w o ś c i w w a r u n k a c h t o t a l n e g o z a g r o ż e n i a , l ę k u o r a z k a t a s t r o f y .

To, że autorka *Kasandry* rozwinęła temat znanego mitu w sposób oryginalny, zauważyli dopiero badacze z lat 20. XX stulecia¹². Mimo tego, brakuje dotychczas systemowych opracowań dotyczących – naznaczonej wątkami mitologicznymi – twórczości Łesii Ukrainki. Warto jednak raz jeszcze odnieść się do wniosku poprzedników, w myśl których Łesia Ukraina – będąc dobrze zorientowaną w antycznych oraz nowożytnych źródłach europejskich poświęconych Troi – nie ufała im bezkrytycznie, a więc nie wykorzystwała ich jako ewentualnego materiału do realizacji własnego projektu twórczego. Źródła te pomogły jej jedynie stworzyć historyczne oraz fabularne tło dramatu. „(...) Podstawowy mit tragedii możemy najzupełniej zaliczyć – wedle słów badacza – do autorskich pomysłów”¹³.

Pisarce ukraińskiej chodziło zatem o model mitologiczny, rozumiany przez nią jako wcielenie istoty „doświadczenia wewnętrznego” oraz swoiste ucieleśnienie zasadniczych wyobrażeń o *sacrum i profanum*. Pozwalało to artystce na stosunkowo dowolne „modernizowanie” mitu, bez zniekształcenia samych jego podstaw. Takie podejście ukraińskiej poetki do podjętych przez nią prób artystycznych zrealizowania motywu mitologicznego w swojej twórczości ujawnia w sobie przede wszystkim estetykę modernizmu europejskiego, w którym tak

¹¹ H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1998, s. 20–21.

¹² Pisali o tym między innymi Wołodimir Riezanow i Ołeksandr Biłecki: В. Резанов, *Леся Українка, сучасність і античність: до питання про літературні джерела Лесі Українки*, [w:] *Записки Ніжинського ІНО*, Ніжин 1929, s. 3–68 oraz О. Білецький, *Антична драма Лесі Українки «Кассандра»*, [w:] tegoż, *Зібрання праць* у 5 т., т. 2, Київ 1965, s. 543–563.

¹³ O. Biłecki, *Антична драма Лесі Українки «Кассандра»*, dz. cyt., s. 549.

zwane treści tradycyjne ulegały zasadniczym przemianom za sprawą nowatorskiego odczytywania i dzięki równie innowacyjnym modelom interpretacyjnym.

Schylek epoki, czas profetyzmu

Łesia Ukrainka dość krytycznie odniosła się w *Kasandrze* do tradycyjnych funkcji mitotwórstwa stosowanych w literaturze nowożytnej¹⁴. Po pierwsze, pisarkę mało interesowało zapożyczanie konkretnych elementów i motywów: nadmierna detalizacja przeczyłaby jej całościowemu pomysłowi. Po drugie, nie przejawiała ona głębszego zainteresowania kreacją wzorowaną na micie. Tworzenie bowiem – zgodnie z obowiązującym wówczas wzorcem – ograniczało do pewnego stopnia przestrzeń autorskiej wyobraźni. Po trzecie, funkcja naśladowania logiki mitu w dziele artystycznym miała dla Łesi Ukrainki trochę większe znaczenie niż poprzednio wymienione jej wyznaczniki, ale przecież nie była ona w jej przypadku zasadnicza. Natomiast sposób „(...) wywodzenia z mitu prawd o charakterze ogólnym, współgrających z ogólnymi tendencjami filozoficznymi epoki (...)”¹⁵, posiada tutaj wagę pierwszorzędą. Mit zagłady Troi przekształcił się bowiem pod piórem pisarki w autorską wizję zagłady starego, zepsutego, sprofanowanego przez człowieka świata, w serię – powszechnych i modnych w dobie *fin-de-siècle’u* – przepowiedni o charakterze apokaliptycznym.

Warto jednocześnie nadmienić, że bardzo ważne dla literatury ukraińskiej pozostawało wówczas zadanie, które w znacznej mierze zostało już zrealizowane wcześniej przez inne literatury z kręgu kultury europejskiej. Chodzi tu mianowicie o wszechstronną interpretację klasycznego dziedzictwa kultury, w tym samej starożytności, uważanej na przestrzeni wieków za właściwą kolebkę cywilizacji śródziemnomorskiej. Zainspirowanie antykiem na przełomie XIX i XX stulecia znacznie bowiem wzrastało. Właśnie o tej epoce i jej charakterystycznych preferencjach kulturowych pisał Thomas Stearns Eliot (jeden z mistrzów modernizmu), twierdząc przy tym, iż „(...) związek kultur narodowych z tradycją antyczną stanowił dowód na ich uszlachetnie-

¹⁴ Zob. M. Cieśla-Korytkowska, *Mit*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 562.

¹⁵ Tamże.

nie i dojrzałość”¹⁶. Przystwojenie tradycji antycznej stało się po prostu jednym z aktualnych zadań estetyki modernistycznej. W literaturze ukraińskiej takich prób było wciąż niewiele, co właśnie wywoływało zmartwienie Łesi Ukrainki. Z tym większą odwagą rzuciła się ona – jak sama zresztą zaznaczała w swojej prywatnej korespondencji do bliskiej jej przyjaciółki po piórze, Ludmiły Staryckiej-Czerniachiwskiej – „(...) w dżungle tematów ogólnoswiatowych (...)”¹⁷. Doniosły symbol Troi (zagłada miasta – koniec epoki – krach określonego systemu wartości) został – w przypadku *Kasandry* – połączony z ogólną, tragiczno-ponurą atmosferą ówczesnych lat.

Koncepcja dramatu Łesi Ukrainki została przez nią integralnie zharmonizowana z kontekstem katastroficznym kultury wczesnego modernizmu. Ukraińska pisarka zobrazowała tu katastrofę wszechstronnie, akcentując w jej opisach liczne sugestywne efekty własnego autorstwa. Ową cechą twórczości pisarki można zresztą konsekwentnie zaobserwować na różnych poziomach poetyki jej dzieła. Upadek Troi – odmalowany przez Ukrainkę w czerwono-czarnych barwach – nie jest jednakże – niemal na przekór silnemu wrażeniu, jakie mógłby on u potencjalnego czytelnika wywołać – obrazem totalnej apokalipsy. To konterfekt lokalnej katastrofy, poza zasięgiem której pisarka pozostawia bohaterom pewną szansę na ratunek. Nawiasem mówiąc, cecha ta wyróżnia dzieło Łesi Ukrainki na tle ówczesnej mody literackiej (czerpiącej obficie wzorce z tradycji apokaliptycznej) i wskazuje na świadomą, to znaczy uwarunkowaną światopoglądowo, lokalizację wizji katastroficzną w utworze pisarki.

Zmierzch epoki, w której żyła Łesia Ukrainka, spowodował przesadne, anormalne, swoiście chorobliwe zainteresowanie prorokami oraz przepowiedniami. Poczucie zbliżającego się kresu wywołuje przeważnie w jednostce pokusę wejrzenia aż poza horyzont świata widzialnego i racjonalnego, chęć przeniesienia się w przyszłość i ocenienia z tej pozycji sensu dzisiejszej rzeczywistości. Jest to, rzecz jasna, zjawisko iluzoryczne, jednakże owa iluzja pozostaje najczęściej w miarę odporna na tak zwane myślenie zdroworozsądkowe, tym bardziej że jej symptomy dały o sobie znać w epoce stwarzającej popyt na wszelkiego rodzaju fan-

¹⁶ T. S. Eliot, *Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska, M. Żukowski i W. Chwalewik, opr. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 222.

¹⁷ Zob. Л. Українка, *Зібрання творів*, в 12 т., Київ 1977, т. 12, с. 400.

tasmagorie. Młodzi moderniści z przełomu XIX i XX stulecia również kojarzyli talent artystyczny z profecją. Tak oto powrócił – w nowej aureoli – do świata kultury romantyczny obraz poety-wieszczka, który przepowiada nie uczucia ziemskie, lecz wyższą, Bożą wolę. Prorok czyni zazwyczaj to, czego nie jest w stanie uczynić szary człowiek, ale i jego moc jest ograniczona, co nierzadko przyczynia się do tragicznej w istocie sprzeczności pomiędzy zasięgiem siły i władzy wizjonera a ogromnym, bezgranicznym, wiecznym światem, egzystującym poza tą władzą.

Właśnie taka pozostaje Kasandra, bohaterka tytułowa dramatu Łesi Ukrainki. Należy w tym miejscu szczególnie nadmienić – że jest to w znacznym stopniu reprezentantka poglądów samej pisarki. Postać owa jawi się przede wszystkim jako osobowość niejednoznaczna i skomplikowana, wymykająca się próbom traktowania jej w sposób uproszczony czy strywializowany, sprowadzony do jednego, określonego wątku. Wiktor Petrow wskazywał, że Kasandra nie jest postacią mityczną, natomiast jej przepowiednie są „racjonalistyczno-analityczne”, a opinie, które ona wygłasza, zdradzają „(...) nieubłaganą i niespodziewaną logikę”¹⁸. Nie należy jednak przesadzać z traktowaniem postawy Kasandry w sposób *stricte* racjonalistyczny. Ta szczególna bohaterka – żyjąca w wyjątkowych dla siebie czasach – doceniała nie tylko racjonalne sposoby funkcjonowania w tym świecie, lecz również wysoko ceniła sobie siłę samego słowa. Wpływu werbalnych sądów Kasandry na osoby jej towarzyszące nie da się zaś zupełnie ograniczyć do schematów racjonalnych. Oddziaływanie to wyznacza tu także gorący idealizm, charakterystyczny dla postaci wieszczka oraz właściwy dla ducha ofiary i uniesienia, czyli typowych symptomów postępowania irracjonalnego. Świat przedstawiony dramatu Łesi Ukrainki – mimo że nacechowany odniesieniami o charakterze mistycznym – nie odzwierciedla w zasadzie światopoglądu samej pisarki, która w życiu prywatnym stroniła od tego typu praktyk.

Przepowiednie Kasandry – chociaż na zewnątrz chłodne, spokojne, zrównoważone i brutalne – nie rodzą się zatem z bezdusznej rachuby racjonalnej bohaterki czy z jej bezwzględnej logiki zdroworoządkowej. Powstają one w większej mierze z potrzeby serca oraz z gorącej namiętności. Nieprzypadkowo więc Kasandra wyobraża siebie samą „(...) po-

¹⁸ В. Петров, *Драматична поема Лесі Українки „Кассандра”*, „Вісник АН УРСР” 1991, № 2, с. 62.

śródmorza gorącego żarem”¹⁹. Nie dysponuje ona przecież – jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać – jakąś statyczną wiedzą na temat zjawiska prawdy. Jej „widzenie” nie stanowi ponadto zwykłego środka przekazu. Warto w tym miejscu przypomnieć – sformułowaną wcześniej przez Łesię Ukrainkę – koncepcję „słowa-broni”, zgodnie z którą namiętne, gorące słowo poetyckie jest równoznaczne z samym czynem. Badacze zarzucali jednak przez dłuższy czas pisarce (oczywiście, pod wpływem materialistycznych kryteriów akceptowanych w nauce sowieckiej) właśnie pasywność postawy proroczej Kasandry, niewłaściwie przeciwstawiając sobie – przynajmniej w kontekście jej indywidualnej estetyki – słowo i czyn. Tradycja ta wywodzi się z pragmatycznej socjologii kultury. Pochodzi ona dokładnie – jak się zdaje – z uznawanej dawniej (w kręgu kultury Związku Radzieckiego) definicji Ołeksandra Biłeckiego, który to badacz uważał dramat o wieszczce trojańskiej za „tragedię prawdy”, a przyczynę klęski bohaterki dostrzegał w tym, że jest ona niezdolna do tego, by w aktywny, czynny sposób stawić czoła przynębiającym ją okolicznościom.

Ale czy słuszne jest zarzucanie Kasandrze tego, że pozostaje ona wieszczką? Czy znaczy to, iż jej *existentia* podlega prawu życiowego przeznaczenia i nieuchronności? Czyniąc tak, postępujemy wbrew ogólnie uznawanej w kulturze światowej teodycei proctw. Albowiem dar przepowiadania pozostaje bez wątpienia w historii ludzkości równie ważny, co dar wodzostwa. Inaczej grozić nam bowiem może taka interpretacja postaci *Kasandry*, w treści której najzupełniej nieadekwatna matryca jej osobowości nałoży się na konkretną wizję artystyczną, będącą reinterpretacją mitu o zagładzie Troi. Jeśli uświadomimy sobie właściwie wielką misję Słowa, wizji, proctwa, nie będziemy wtedy zapewne ubolewać nad tym, jak „(...) gorzkim musi być dla człowieka myślącego bycie jedynie świadkiem i bierną ofiarą takiego przebiegu wydarzeń”²⁰. Zbyt-
nim uproszczeniem byłoby w takim razie postrzeganie tragizmu w opozycji do ekspresji werbalnej i czynu. Przecież prorok nie tylko przeżywa bezsilność, brak władzy swoich słów nad tłumem, ale także doświadcza zgubności oraz fatalności żywiołowych działań, niepoddających się siłom wyższym i w żaden sposób nie usprawiedliwionych.

¹⁹ Л. Українка, *Кассандра*, [w:] *Зібрання творів у 12 т.*, т. 4, dz. cyt., s. 69. Przy kolejnych odwołaniach do tej pozycji podaję w nawiasie jedynie stronę cytowaną.

²⁰ О. Білецький, *Антична драма Лесі Українки «Кассандра»*, dz. cyt., s. 547.

„Tragedia prawdy” – w rozumieniu materialistycznym – wyznacza w ten sposób tylko obywatelski (nie zaś osobisty, psychologiczny, prywatny i egzystencjalny) wymiar jednostki. Nic więc dziwnego, że badacze ci rozminęli się na rozmaite sposoby z charakterystyczną dla Łesi Ukrainki ideą proroka i koncepcją fatum wieszczca. Stwierdzali oni wręcz, że „(...) wiedza to jeszcze nie działanie (...)” i osądzali Kasandrę za to, że „(...) niczego nie może zmienić w rozwoju wydarzeń”²¹. Radzili oni nawet bohaterce dramatu Łesi Ukrainki – z jeszcze mniejszą dozą słuszności – aby „(...) poprzez udział osobisty wskazywała i udowadniała słuszność tego, do czego wzywa innych”²², lub też w ogóle formułowali zupełnie dowolne przypuszczenia, wedle których w poemacie dramatycznym Ukrainki poddana została krytyce tołstojowska filozofia niesprzeciwiania się złu przemocą²³.

Autorzy prac współczesnych poświęconych twórczości Łesi Ukrainki słusznie upatrują sens tragizmu tego utworu w wymiarze personalistycznym. Oto na przykład Wira Ahejewa traktuje go jako zapis rozdarcia komunikacyjnego – dysonansu pomiędzy słowem wieszczki oraz jego niezrozumieniem, niedotarciem, odrzuceniem, co przypomina rodzaj popularnego w okresie modernizmu konfliktu między artystą a tłumem²⁴. Sprowadzenie tego problemu do feministycznego punktu widzenia również jednak zawęża samo postrzeganie tragedii protagonistki sztuki Łesi Ukrainki. Rzecz bowiem nie w tym, iż Kasandra zrzeka się patriarchalnej kobiecości i odtąd już „(...) nie pragnie osiąść męskich wartości”²⁵. Powyższe stwierdzenie nie jest bowiem przekonującym motywem dramatu ludzkiej egzystencji, dramatu osamotnienia i rozpaczliwej rosnącej wraz z poznaniem.

Oczywista wydaje się też konstatacja, w myśl której odważna i beznadziejna walka Kasandry nie zmierza tylko do „tragedii prawdy”. Należałoby w tym miejscu raczej mówić o tragedii egzystencji, o dramacie skazania na to, co nieuniknione. To szczególne uczucie porzucenia

²¹ І. Журавська, *Леся Українка і зарубіжні культури*, Київ 1963, с. 128.

²² О. Бабишкін, *У мандрівку століть. Слово про Лесю Українку*, Київ 1971, с. 224.

²³ Л. Дем’янівська, *Українська драматична поема. Проблематика, жанрова специфіка*, Київ 1984, с. 69–70.

²⁴ В. Агеєва, *Поетеса зламу століть*, Київ 2000, с. 153.

²⁵ Там же, с. 158.

świata przez Boga, które swego czasu lapidarnie sformułował Friedrich Nietzsche we frazie: „Bóg umarł” – lęk i fatalność kontaminują się w nim z rozpaczliwym poszukiwaniem wyjścia ze ślepego zaułka. Bohaterka Łesi Ukrainki cierpi nie dlatego, że niemożliwe pozostaje natychmiastowe urzeczywistnienie się jej wizji przyszłych zdarzeń – po to właśnie została ona obdarzona niezwykłym darem, żeby świadoma była niezgodności pomiędzy słowem a czynem. Dręczy ją po prostu fatum samotności i niezrozumienia. Doskwiera jej piętno nadprzyrodzonej wiedzy.

Sprzeczność tego, co rzeczywiste, i tego, co umowne (przepowiednia, słowo profetyczne), w pełni koncentruje się natomiast w sferze wewnętrznej intencjonalności owej bohaterki. Przepowiednie wieszczki są tu zatem iluzoryczną kompensacją²⁶ jej ewentualnego życia, którego uczestnikiem ona nie jest i być nie może z uwagi na swoje nadzwyczajne zdolności. W tekście dramatu znajdujemy na ów temat niewiele uwag: są jedynie sugestie, aluzje, podpowiedzi bądź szczegóły urastające do rangi symboli („Och, ileż krwi czarnej widzę!”, „Hieny włóczą się po ruinach Troi (...)”, i temu podobne). Tego typu określenia włożone w usta Kasandry przypominają właściwie nie same prococtwa, a dowolne gry wyobraźni bohaterki czy też jej koszmarne sny. *Nota bene*, w rzeczywistości nie dominują w monologach Kasandry tropy sugerujące wrażenia wzrokowe (jak moglibyśmy się tego spodziewać na podstawie znanych zasad formułowania przepowiedni), lecz przeważają asocjacje słuchowe czy też dotykowe. Na tę cechę poetyki Łesi Ukrainki zwrócił swego czasu uwagę Mykoła Zerow²⁷. Potwierdził to również Ołeksandr Biłecki²⁸. Z tego też względu za trafniejsze należy przyjąć twierdzenie o darze preczowania przyszłych zjawisk przez Kasandrę, niż tezę o jej możliwości trafnego przewidywania zdarzeń jeszcze niedokonanych. Spójrzmy na taki choćby fragment dzieła Ukrainki:

Nie mogę znieść rżenia koni, szczęku mieczy,
kurzu i krzyku, ale najbardziej

²⁶ Termin używany przez Anatolija Makarowa, zob. А. Макаров, „І наяву побачиш дивний сон”. *Із секретів поетичної творчості Лесі Українки*, „Українська мова і література в школі” 1987, № 12, с. 8.

²⁷ Zob. М. Зеров, *Леся Українка. Критично-біографічний нарис*, Харків – Київ 1924.

²⁸ О. Білецький, *Антична драма Лесі Українки «Кассандра»*, dz. cyt., с. 556.

boję się tego śmiertelnego śpiewu strzał!²⁹

Czy też:

Biada! Hieny błędzą po ruinach Troi
i liżą krew jeszcze świeżą... gorącą...
obwąchują niezastygłe jeszcze trupy,
radośnie skowycząc (...)³⁰.

Wizja katastrofy skupia tu uwagę czytelnika utworu na ponadrealnym, mitycznym sensie akcji. Przy czym płaszczyzna tego, co realne, została w dziele pisarki odsunięta na plan dalszy. Stała się ona jedynie tłem dla wizji apokaliptycznej. Widać wyraźnie, że świat przedstawiony dramatu Łesi Ukrainki nie jest *stricte* przedmiotowy, wręcz przeciwnie, został on nawet przeciwstawiony przez artystkę samej podmiotowości. Obrazy przedmiotów zostają tutaj przedstawione rzadko, w dodatku są to z reguły obrazy-symboli („miecz”, „berło proroka”, „czerwona kądziel”). To samo odnosi się do osób dramatu, które pojawiają się tylko w miarę konieczności unaocznienia przez pisarkę zderzenia postawy Kasandry z otaczającą ją rzeczywistością. Wizja mitologiczna nie wymaga nadmiaru szczegółów, natomiast wymusza ona skupienie uwagi potencjalnego czytelnika na sprawach nadrzędnych, na kwestiach najbardziej istotnych. Tym uwarunkowana jest tutaj oszczędność w środkach wyrazu, kiedy to Ukrainka konsekwentnie i świadomie unika „(...) niepotrzebnej z jej punktu widzenia archeologiczności i atrakcyjności”³¹.

Mamy tu również do czynienia z wyraźnym a h i s t o r y z m e m autorskiej prezentacji tematu powszechnego. Łesia Ukrainka – wierna swemu gustowi estetycznemu – skrupulatnie kreuje historyczne tło wy-

²⁹ Cyt. według wyd. Ł. Ukrainka, *Kassandra i inne dramaty*, przeł. St. Bury, Kraków 1984, s. 26. W tekście oryginalnym:

...боюся
іржання коней, брязкоту мечів,
і куряви і крику, а найгірше
того смертельного співання стріл! (с. 23–24).

³⁰ Tamże, s. 59. W oryginale:

Гієни бродять по руїнах Трої
і лижуть кров іще живу... гарячу...
обнюхують ще не застигли трупы
і радо скиглять... (72).

³¹ O. Білецький, *Антична драма Лесі Українки «Кассандра»*, dz. cyt., s. 557.

darzeń. Sama zaś akcja pozostaje u niej *stricte* ahistoryczna. Słusznie więc pisano o pewnej próbie modernizacji postaci Kasandry dokonanej przez Ukrainkę. Chociaż, nawiasem mówiąc, pełne prawo do tego wywalczyła sobie pisarka już choćby przez to, że wprowadziła Kasandrę do szeregu pierwszorzędnych bohaterów mitologicznych, albowiem u jej poprzedników sławna kapłanka trojańska występowała wyłącznie jako postać marginalna, epizodyczna. Nie ulega też wątpliwości głęboka znajomość przez Łesię Ukrainkę źródeł dokumentalnych i literackich dotyczących Troi i samej wojny trojańskiej. Mimo to, artystka nie pokuśliła się o to, by napisać dramat historyczny. Widocznie zrezygnowanie przez nią z tego pomysłu odzwierciedlało preferencje artystyczne pisarki: los Kasandry miał być odczytany nie jako konkretny przypadek dziejowy, lecz jako paradygmat, formuła i pouczenie. Natomiast o wojnie trojańskiej i tragicznych stronach zagłady owego legendarnego miasta napisane zostało zresztą bardzo wiele przed Łesią Ukrainką. W starożytności czy też w czasach nowożytnych powstały bowiem na ten temat setki utworów literackich.

Poetka stanowczo pomijała przede wszystkim w swoim tekście zbanalizowane szczegóły tamtej historii, licząc głównie na wnikliwego oraz inteligentnego czytelnika. Wyjątek stanowi u niej chyba tylko epizod podstępnego zdobycia Troi, konieczny w jej sztuce do unaocznienia tego, jak ziszczają się proroctwa Kasandry. A przecież i ten wątek widziany jest u Ukrainki i pokazany został przez nią z „odwróconej perspektywy”. Pojawia się on tutaj jako tylko prywatny, nie zaś heroiczny epizod.

Brak wydarzeń historycznych w dramacie Łesi Ukrainki świadczy ogólnie rzecz biorąc o małym znaczeniu – w procesie twórczym pisarki – konkretnego (synchronicznego) elementu mitu. Mit funkcjonuje bowiem równocześnie na płaszczyźnie synchronicznej i diachronicznej. Realizuje on swoje zadanie – jak zauważył Claude Lévi-Strauss, odnosząc się do wypadków z przeszłości – poprzez to, że jego wydarzenia istnieją poza czasem. Dlatego też mit należy tak samo do przeszłości, jak do współczesności i przyszłości³².

Lesia Ukrainka ucieka się – w wymiarze idealnym losu Kasandry, podobnie jak i w przypadku innych swoich bohaterów – do realizacji idei

³² К. Леви-Стросс, *Структурная антропология*, Москва 1983, с. 186; w tłumaczeniu polskim dostępne pt. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1970.

czasu uniwersalnego, co sprzyja zniesieniu bariery pomiędzy pojmowaniem czasu rzeczywistego (historycznego) oraz mitologicznego (cyklicznego). Trafnie ujął to kiedyś Wiktor Petrow, twierdząc, że: „Czas, który segmentuje całokształt bytu na odrębne od siebie nawzajem płaszczyzny, u niej nie funkcjonuje; on dla niej nie istnieje. Nie istnieje dla niej czasowa segmentacja rzeczywistości”³³. Rzeczywistość przedstawia tu sobą – w odniesieniu do Kasandry – zarówno realność, jak i wizję. Obie one łączą się w tym wypadku w przestrzeni czasu uniwersalnego.

Fabula dramatu *Łesi Ukrainki* została przedstawiona przez artystkę – właściwie na podstawie tej jej części, która stanowi tło do wydarzeń historycznych – niekonsekwentnie, wybiórczo, a także w sposób niepełny. Akcenty przeniesiono tutaj zatem na sekwencję wewnętrzną, psychologiczną. Fabuła dzieła jest niejako formalnie pomyślana po to, aby zilustrować (chodzi przecież o utwór dramatyczny) drogę wiodącą do pełnego osamotnienia tytułowej bohaterki. Pisarka odsłania tu stopniowo – poprzez warstwę dialogową i skonfrontowanie stanowisk bohaterów – scenę za sceną i ukazuje je przez pryzmat pogłębionej egzystencjalnie samotności Kasandry. Mamy w tym wypadku (po części) do czynienia z ujawnieniem przez dramatopisarkę jednoznacznie antagonicznych postaw jej postaci (Kasandra – Helena, Kasandra – Onomaj). Chodzi wszak też w jakimś sensie o bolesne zerwanie głównej bohaterki utworu z bliskimi jej ludźmi (Kasandra – Poliksena, Kasandra – Dolon). To oznacza również stopniowe odgrodzenie się Kasandry od świata, jej uwolnienie się od władzy ziemskich uczuć.

Zgodnie z romantyczną koncepcją bohatera, która na nowo została przedefiniowana w neoromantyzmie, *o d o s o b n i e n i e* pozostaje jedynym optymalnym sposobem poznania i urzeczywistnienia losu jednostki. *Łesia Ukrainka* akceptowała – jak wiadomo – zasady neoromantyzmu i przyznawała się do prądu modernistycznego jako do najbardziej odpowiedniego jej predyspozycjom twórczym.

Naturalne pozostaje i to, że osamotnienie rodzi i galwanizuje ludzki lęk istnienia. To właśnie w dziele *Łesi Ukrainki* zaobserwowano równoległe uczucie strachu, budzące się zarówno w Kasandrze, jak i w otaczających ją osobach. Z biegiem czasu wszystko to zostało w dramacie pisarki połączone w jeden nurt lęku przed tym, co nieuchronne, przed katastrofą. Obrazy pojawiające się już na początku poematu artystki

³³ B. Петров, dz. cyt., c. 66.

wywołują przemożny strach. W dalszej części dzieła rozwijają się one, tworząc całościową wizję paraliżującej niepewności i panicznego bezruchu. I tak, w trzeciej scenie – w kwestii wypowiedzianej przez Andromachę – pojawia się przepowiednia strachu i ruiny:

(...) Zdaje mi się,
że to sam Chaos powstał z otchłani,
że nie ma już ni ludzi, ni bogów
i tylko śmierć panuje niepodzielnie³⁴.

Ta ogólna atmosfera grozy w *Kasandrze* – traktowana tutaj jako paraboliczne zbliżenie do tragedii Troi – odnosi się w całości do zmięczenia starego świata. Wiele w tym dziele także typowych nastrojów doby przejściowej (dekadencji i upadku), które odczuwała również sama Łesia Ukrainka za sprawą własnej tożsamości artystycznej. Strach w *Kasandrze* nie przeradza się jednakże w sugestywno-mistyczny żywioł bez brzegów. Trudno byłoby więc uznać ten dramat za fatalistyczny, nie patrząc jednocześnie na powszechność nastrojów dekadencjonalnych w okresie *fin-de-siècle*'u. Rosyjska badaczka, Jelena Gerasimowa, zauważa wręcz w tym poemacie połączenie przez Ukrainkę obiektywnego i subiektywnego fatalizmu. Warunkuje to – według krytyczki – ambiwalencja treści ideowych, a zwłaszcza archetyp składania ofiary. Wskazuje ona przy tym na dokonaną przez ukraińską pisarkę interpretację zjawiska „(...) o znaczeniu ogólnokulturowym, archetypowego dla zachodnioeuropejskiej mentalności w ogóle”³⁵.

Warto jednakże nadmienić, że artystka ta stroni od stereotypowej interpretacji bohaterów mitu trojańskiego, użyczając im jednocześnie rysów oryginalności oraz indywidualności. Dotyczy to przede wszystkim postaci Kasandry. Ten specyficzny strach doby wczesnego modernizmu, który u innych pisarzy owej epoki rodził fatalistyczne nastroje oraz apatię wobec władzy i przemocy, posiada u Łesii Ukrainki raczej funkcję mobil-

³⁴ Ł. Ukrainka, *Kassandra i inne dramaty*, dz. cyt., s. 59. W oryginale poematu:

(...) Здається
мені, що постав з безодні Хаос,
що ні людей нема вже, ні богів,
і тільки смерть панує самовладно (24).

³⁵ E. Герасимова, *Кассандра. Суб'єктивний фаталізм в історико-культурній ситуації початку ХХ століття*, [w:] *Другий міжнародний конгрес україністів*, Львів 1993, с. 140–141.

zującą. Przerazające przepowiednie Kasandry – będące zarazem jej prze-
kleństwem, jak i narzędziem fatum – zamieniają się paradoksalnie w jej
siłę. Ewenementem owego dramatu pozostaje też i to, że lęk – chroniczna
ludzka słabość – urasta tutaj nieoczekiwanie do rangi siły.

Funkcja lęku w *Kasandrze* okazuje się zasadniczo rozbieżna z to-
posem strachu obecnym w modnych utworach dekadentów zachodnich
czy w tekstach późniejszych o kilka pokoleń katastrofistów europej-
skich³⁶. Owa trwoga w utworze Ukrainki nie tylko nie kojarzy się z pa-
niką i rezygnacją, lecz staje się ona oznaką siły. Strach-siła nie pozbawia
jednakże Kasandry poczucia nieuchronności klęski i katastrofy. Drama-
tyzują one jedynie jej osobisty wymiar tego stanu rzeczy. Nieuchron-
ność (los – Mojra – śmierć) istnieje bowiem poza wolą konkretnej jed-
nostki, choćby to była wieszczka.

Kasandrze pozostaje więc tylko stoicyzm. Tak oto może ona przy-
jąć właśnie tę swoistą nieuchronność. A jednak jej zewnętrzny spokój
i niewzruszona pogarda wobec śmierci jeszcze bardziej zatrwają i in-
trygują inne postacie dramatu.

Prawda i ofiara

Przeciwstawić się nadciągającej, powszechnej katastrofie mogą –
według pisarki – tylko prawda i ofiara. Przy czym prawda to istotna,
ukryta wiedza czy też uczucie dające jednostce szansę dotarcia do sedna
rzeczy. Ofiara zaś stanowi konkretne działanie, podejmowane ze świa-
domością prawdy oraz własnego stanowiska. Prawda realizuje się w sło-
wie, ofiara – w czynie. Ich związek i zharmonizowanie ze sobą mogą
zapewnić odwagę egzystencjalną konkretnej osobowości. Kasandra po-
zostaje być może dlatego postacią niespójną, że nie potrafi ona zharmoni-
zować słów i czynów, prawdy i ofiary, chociaż szczerze tego pragnie.

Pojęcie prawdy w poemacie dramatycznym Łesi Ukrainki ciąży ku
jej mitologicznemu rozumieniu, wiążącemu świat *sacrum* ze światem
profanum. Poznanie prawdy warunkuje swoistą pozycję życiową Kasan-
dry, zasadniczo różną od postawy innych postaci, wciąż obracających
się w kręgu konkretnych realiów swego czasu. Odsłaniająca się przed
wieszczką prawda zmusza ją do „odwrócenia do góry nogami” dotych-

³⁶ Por. B. Danek-Wojnowska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształto-
wanie idei katastroficznych*, Kraków 1976.

czasowych wyobrażeń o świecie. Dla niej, jak i dla mitycznych bohaterów, to, co święte (prawda), jest silne i rzeczywiste – w przeciwieństwie do złudnej i pozornej codzienności świata (*profanum*). Opozycja święte/nieświęte pozostaje zasadniczym wyznacznikiem intencjonalności jednostki ludzkiej. W jej obliczu zanika płaszczyzna horyzontalna, która tworzy opozycje absolutne, natomiast rodzi się wymiar pionowy stanowiący sakralne centrum świata, właściwą „oś świata”³⁷, jak skłonni jesteśmy to ujmować.

Tragedia prawdy Kasandry winna nas skłaniać ku refleksjom o sensie „życia w niewiedzy”. Sakralna wiedza od dawien dawna uważana była bowiem za objaw osobistego nieszczęścia albo nawet przekleństwa człowieka. Prawda ta odnotowana została również w Biblii. Podobnie rzecz się też ma z prorocत्वami Kasandry, będącymi jej prywatnym wyrazem prawdy ogólnej. Cieszą się one w dramacie sporym zapotrzebowaniem. Przekształcając się w prawdę powszechną, stają się one wręcz przekleństwem i trucizną. Paraliżują zmysły. „Spełniła się kara niebios (...)” – tak reaguje na ową metamorfozę sama Kasandra, coraz bardziej wątpiąca w absolut i w nienaruszalność własnej (a pośrednio również i Boskiej) prawdy świata.

Logikę ofiary wypada odczytywać w bezpośrednim uwikłaniu z kategorią prawdy, właściwie z rozczarowaniem prawdą wyrażającą niedoskonałość tego świata. Odpowiada to pewnemu schematowi, który proponuje Tetiana Mejzerska: 1) uznaniu winy (tu wspomnieć należy wątpliwości Kasandry i w końcu uświadomienie sobie przez nią tragicznej zgubności jej prorocत्व); 2) świadomemu i podświadomemu odbyciu pokuty własnej czy obcej duszy³⁸.

Kasandra pozostaje również samotna w trakcie składania przez siebie ofiary. Właściwie sposób odbywania tutaj pokuty przez poszczególne postacie charakteryzuje ich różnorodne charaktery: jedni składają ofiarę w imię dobra (na przykład Dolon idzie na pewną śmierć dla uratowania Troi), inni za cenę poświęcenia otrzymują osobiste dobra (Helena, rezygnując z prorocznego daru, uczy się sztuki schlebiana słowem i bycia popularną wśród tłumu). Ofiara Kasandry wydaje się osobliwa. Nie może ona zostać w sposób przekonujący skojarzona ani z tym

³⁷ Por. M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1970, s. 73 i następne.

³⁸ Zob. T. Мейзерська, *Проблеми індивідуальної міфології (Шевченко – Леся Українка)*, Одеса 1996, с. 25–28.

pierwszym, ani z tym drugim przypadkiem. Wieszcza ta nie troszczy się przecież o własny los. Można byłoby powiedzieć, że poświęca się ona w imię dobra społecznego. Ale, po pierwsze, bohaterka owa jest przekonana o marności i mierności swego otoczenia, niezasługującego na czyjąś ofiarę. Po drugie, przedkłada ona nad społeczną prawdę obojętność wobec samej siebie. Pojawia się więc problem, który został tu obnażony w swojej egzystencjalnej istocie. Postać wieszczki zdradza bowiem skomplikowane relacje ze światem i z samą sobą. W obliczu zagadki ludzkiego życia pozostaje ona zarazem bezbronna i otwarta.

Stoickie poddanie się Kasandry samej sobie, własnemu przeznaczeniu i jej gotowość pójścia do końca własną drogą, bez możliwości zbłądzenia na łatwiejsze, ale cudze manowce, okazują się w dramacie Ukrainki rzeczywistością – naznaczoną najwyższą wolą – ofiarą bohaterki. Postać ta należy do kategorii tych jednostek, dla których najfatalniejszą rzeczą byłaby zdrada samej siebie. Kasandra – odpowiadając na propozycje ślubu z Onomajem, który zapewniłby jej zwycięstwo w wojnie trojańskiej – oświadcza bezapelacyjnie:

O ileż cięższych,
choć bez sławy, złożyły te kobiety,
które nie pozostawiły po sobie pamięci!
Gdybyś żądał ode mnie ofiarę krwi, bądź pewny,
że nie zawahałabym się ani przez chwilę.
Ale tej ofiary, której żądasz,
nie mogę złożyć.
Nie jestem bohaterką³⁹.

Poddając pod rozważenie hierarchię wartości Kasandry, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół. Wieszcza twierdzi bowiem, że jej niedoszłe małżeństwo z Onomajem byłoby „(...) potrójną zdradą – siebie samej, prawdy i Lidyjczyków”. A zatem wierność sobie ceniona jest tu najwyżej, bardziej niż lojalność wobec prawdy, to znaczy poddania się woli bogów. W tym przypadku przejawia się w sposób jaskrawy oso-

³⁹ Ł. Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, dz. cyt., s. 59. W tekście oryginalnym utworu:

Якби схотів ти
від мене жертви крові, певне б, я
Її здолала дати, але сеї –
Не можна брате, я не героїня. (44)

bisty, indywidualny motyw ofiary Kasandry – bohaterki wyemancypowanej, wyzwolonej i poszukującej nowego sensu własnego bytu.

Mitologiczny temat zagłady Troi uległ w poemacie dramatycznym Łesi Ukrainki oryginalnemu przeinterpretowaniu, które odkryło zarazem nowe treści i konotacje w obrębie często adaptowanego w kulturze europejskiej schematu akcji i tradycyjnych ról bohaterów ucieleśniających ludzkie zalety i wady. Ta autorska wizja mitu trojańskiego ukraińskiej pisarki pozostaje przede wszystkim bogata w refleksje filozoficzne. Stanowi ona – w nawiązaniu do sformułowania Richarda Shepparda – oryginalną z wielu względów „fałę”, która mimo że jest związana w powszechną lekturą kultury starożytnej (mitu trojańskiego), to wyraźnie ujawnia własny kształt i charakter.

Transformacja mitu dokonana przez Łesię Ukrainkę nie traci jednak w żadnym stopniu – w kontekście światowym – cech indywidualnej i narodowej oryginalności.



Lesia Ukrainka



Wasyl Stefanyk

HUCULSZCZYŻNA BEZ EGZOTYKI WASYŁA STEFANYKA

Wasył Stefanyk (1871–1936) to pisarz fenomenalny, który wspiął się w swojej twórczości na wyżyny sztuki. Oryginalnej nowelistyki autora *Klonowych liści* nie sposób chyba rozpatrywać bez uwzględnienia pochodzenia pisarza, wpływu tradycyjnej kultury Karpat na światopogląd owego artysty oraz oddziaływania regionalnych cech w jego twórczości. Potwierdzają to zresztą liczni badacze, podkreślając zarazem, że w dziełach nowelisty złożone zostały niezatarte ślady mitologii, wierzeń oraz mentalności Huculów. Ale sama zagadka Stefanyka polega nie tylko na jego literackiej próbie wykorzystania zróżnicowanego materiału dziejowo-kulturowego swojej małej ojczyzny.

Fenomen Stefanyka w literaturze ukraińskiej przełomu XIX i XX wieku determinują bowiem przede wszystkim: zdolność pisarza do rzetelnej i wnikliwej obserwacji rzeczywistości; umiejętność zaprezentowania przez artystę w swojej twórczości charakterystycznych postaci Huculów w całej autentyczności ich postaw, a także stosowanie przez niego gwary pokuckiej, umożliwiającej mu pogłębienie psychologicznych portretów własnych bohaterów. Ale najbardziej skomplikowanym zadaniem w całej tej sytuacji wydaje się zrozumienie tego, jak udało się Stefanykowi połączyć w swojej twórczości realia regionalne z uniwersalnym duchem epoki, z rozpowszechniającymi się wówczas we wczesnym modernizmie tendencjami rozwoju sztuki.

Pisarz – balansując na krawędzi wzorców uniwersalnych i nader osobliwego podejścia do aktu kreacji artystycznej – stworzył swój napiętnowany cierpieniem i dramatyczną refleksją świat przedstawiony, który został u niego dodatkowo mocno zakorzeniony zarówno w tradycji jego małej ojczyzny, jak i w otwarciu się na świat, w próbie odwołania się do szerszego czytelnika.

Dlaczego Huculszczyzna?

Zastanawiając się dogłębniej nad właściwym kluczem do interpretacji dzieł ukraińskiego nowelisty, warto w głównej mierze zwrócić uwagę na pierwszorzędną wartość i oryginalny koloryt jego huculskich obrazów literackich. A jednak nasze szersze spojrzenie na ową tematykę – uwypuklające literackie i kulturowe konteksty dorobku prozatorskiego pisarza – pozwala nam poddać precyzyjnej weryfikacji aspekt indywidualnej oryginalności twórczej Wasyla Stefanyka, która zostanie jak najwyraźniej zarysowana przez skonfrontowanie jego dzieł z innymi, obecnymi w ówczesnej kulturze ujęciami Huculszczyzny.

Pisarstwo Stefanyka okazuje się zatem z jednej strony zdystansowane wobec starej szkoły etnograficznej, której sławnym reprezentantem był w swoim czasie Jurij Osyp Fed'kowycz (1834–1888), po raz pierwszy nagłaśniający na szerszą skalę problematykę huculską w literaturze ukraińskiej. Owa wspomniana tu międzypokoleniowa i światopoglądowa relacja postaw pisarskich została kiedyś trafnie zdiagnozowana przez Łesię Ukrainkę mianem „sekwencji”, o której nadmieniła ona w swoim znanym referacie zatytułowanym *Maloruscy pisarze na Bukowinie (Малоросійські письменники на Буковині, 1901)*¹. Z drugiej strony, mimo poruszanej przez Stefanyka tematyki huculskiej, różni się on zasadniczo w swoich kwestiach od problematyki prezentowanej przez jego rówieśnika i przyjaciela Marka Czeremszynę (1874–1927), lubującego się w egzotycznej kulturze Huculów i dowartościowującego w swojej nowelistyce całą tradycję Huculów, ich – jak to określił Mykoła Zerow – „(...) staroświecką idyllę i zanurzenie w folklorze”².

Wasyl Stefanyk mierzy się zaś w swojej twórczości z obiegowym ujęciem Huculszczyzny, nacechowanym powierzchowną egzotycznością i nieoddającym dogłębniej ducha tej ziemi. Za jej właściwy, prawowity głos uważano skądinąd autora *Kamiennego krzyża*.

W przypadku tematyki huculskiej nie wystarczy jednak sam kontekst ukraiński, gdyż tajemnicza kraina gór karpackich przyciągała tak-

¹ Л. Українка, *Малорусские писатели на Буковине*, [w:] *Зібрання творів у 12 т.*, Київ 1977, т. 8, s. 62-75.

² Zerow poświęcił analizie dorobku tego pisarza rozprawę *Marko Czeremszyna, jego życie i twórczość*, opublikowaną w 1930 roku. Zob. М. Зеров, *Українське письменство*, упорядник М. Сулима, Київ 2003, с. 842-863.

że przedstawiciele innych narodowości. Huculszczyznę reprezentowały bowiem jednocześnie – jak trafnie konkluduje Alois Woldan – trzy ówczesne kultury Austro-Węgier. Wypada tu także nadmienić, że było to zarówno efektem egzotyczności owej ziemi, jak i skutkiem trwałego oraz nierówno przebiegającego procesu kolonizacji terenów Karpat Wschodnich:

Jako specyficzne galicyjskie zjawisko Huculi znaleźli swoje miejsce w trzech literaturach, które powstały w najczęściej używanych na tym obszarze językach – w niemieckim, polskim i ukraińskim, który w czasach austriackich był zwykle określany mianem języka „rusińskiego”. Tak więc motyw huculski jest również ważnym punktem przecięcia, w którym wspomniane literatury narodowe zbiegają się i tym samym wskazują na jednorodną „literaturę galicyjską”, posługującą się idiomami różnych języków, a nie będącą jednocześnie tylko częścią składową poszczególnych literatur narodowych. Na tle wielokulturowego życia Galicji nie dziwi fakt, że także prace naukowe poświęcone Hucułom są napisane w trzech wspomnianych językach³.

Nie sposób tutaj również pominąć akcentów kolonialnych występujących w prasie austriackiej czy polskiej, a także w literaturze pięknej. Są one obecne w tekstach traktujących Huculszczyznę z pewną pobłażliwością. Przedstawiają one po prostu miejsce zamieszkania jej reprezentantów jako krainę dzikusów, pełną mieszaniny „(...) tatarskiego, huńskiego i ruskiego barbarzyństwa”⁴. To – wedle zawartych w nich opisów – region zacofany i mało dotąd ucywilizowany ze względu na specyficzne warunki geograficzne. Mamy tu więc do czynienia – według określenia Edwarda E. Saida – z postrzeganiem owej krainy i jej mieszkańców z punktu widzenia „etnograficznej terażniejszości”, to znaczy jako właściwie rezerwatu⁵. Postawa potencjalnego obserwatora jest więc wobec takiego rezerwatu z góry skazana na „wyższość”.

Wydaje się to poniekąd – mimo ukrytych pokładów dyskryminacji wobec wskazanego przedmiotu obserwacji – rzeczą w jakimś sensie naturalną dla tamtej epoki. Czy nie podobny rodzaj pogardy wybrzmiewa w sądach Wincentego Pola, jednego z pionierów etnograficznego oswo-

³ A. Woldan, *Huculi w literaturze*, „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1999, pod red. S. Kozaka, t. 8–9, s. 208.

⁴ Tamże, s. 209.

⁵ Zob. o tym: B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6 (102), s. 19.

jenia Karpat, którego zasługi w tej dziedzinie są naprawdą ogromne? Pol – obserwując bowiem Huculów – dosyć krytycznie traktował ich obyczaje ludowe, dopatrując się w nich ewidentnych wykroczeń wobec powszechnie akceptowanych w społeczeństwie europejskim norm zachowywania się. Badacz utrzymywał między innymi, że:

Cudzołóstwo i wszeteczność są główne wady Huculów. Zbytkują w tych wadach aż do całkowitego wysilenia, a choroba francuska tak się między nimi zakorzeniła, że często całe familie na takową chorują. Inną wadą jest skłonność do pijaństwa, a obie wady niszczą ich zdrowie i dostatki. (...) Hucul jest samolubem, nawet miłość między rodzeństwem, często nawet między rodzicami i dziećmi jest tylko pozorną i ustępuje silniejszej sprężynie, tj. samolubstwu. Hucul za drugiego, a choćby za własne dziecię żadnej ofiary nie uczyni⁶.

W tradycji polskiej Karpaty były postrzegane jako część Kresów, z czym bezpośrednio wiąże się osobliwości odbioru kultury Huculów, traktowanej przez Polaków bądź to przez pryzmat zafascynowania jej egzotyką, bądź to przez zdystansowanie się wobec niej i demonizację, czego przykładem powyższy cytat z pracy Wincentego Pola. Ostatnio badacze polscy próbują zdekonstruować kresowy dyskurs, uwypuklając w nim pierwiastek ideologiczny, za sprawą którego kształtuje się pewien obraz inności⁷. Mimo że nie zamierzamy tutaj wglębiać się w interpretacje postkolonialne, należy przyznać, że orientalistyczne spojrzenie na kulturę huculską było – w kontekście omawianego okresu – zjawiskiem typowym, rozpowszechnianym przez prasę (wystarczy choćby wspomnieć felietony z Galicji i Bukowiny Karla Emila Franzosa, zamieszczane przez nie-

⁶ W. Pol, *Kilka rysów do opisanja Huculów na Bukowinie*, [w:] tegoż, *Prace z etnografii północnych stoków Karpat*, wyd. J. Babicz, „Archiwum Etnograficzne” 1966, nr 29, s. 154.

⁷ O ideologicznym podłożu zafascynowania Kresami przekonująco pisze Bogusław Bakula. Badacz ten nadmienia, że świadomość kresów zdradza wyimaginowaną perspektywę z kolonialnym cieniem przeszłości w tle: „<Kresy> otaczają nas już z wszystkich stron, choć zarazem znajdują się w centrum naszej zbiorowej wrażliwości. Zdaje się, że multiplikacja i hiperbolizacja <kresów> w stosunkowo niedużym społeczeństwie oraz państwie wykracza poza jego realne doświadczenia i możliwości, jak również uzasadnienia geograficzne, etniczne i polityczne, będąc wyrazem nieokiełzanych sił mityzacji. Tutaj się Polacy realizują najpełniej i we własnej opinii, najpiękniej. <Kresom> są bardziej wierni niż państwu, umiarkowanej polityce czy pragmatycznej ekonomii. Ta skłonność nie pozostaje niezauważona”. Zob. B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, dz. cyt., s. 11–12.

go w prasie wiedeńskiej⁸). To z kolei w dużym stopniu przyczyniło się do ugruntowania stereotypu Huculów i Huculszczyzny⁹, stereotypu, który, jak się wydaje, był punktem wyjściowym dla Stefanyka w jego nowelach przedstawiających zupełnie odmienny sposób postrzegania zarówno tej krainy, jak i jej mieszkańców.

Poniższe uwagi będą dotyczyły tak sposobów odbioru tradycyjnej kultury huculskiej, jak i samego dorobku literackiego Wasyla Stefanyka. Dla ułatwienia problematykacji przedmiotu naszych rozważań skorzystamy z binarnej formy opozycji, przeciwstawiając sobie d w a w i z e r u n k i H u c u l s z c z y z n y. Istota pierwszego z nich polega przede wszystkim na dostrzeżeniu jej egzotyki, jaskrawości oraz atrakcyjności. W drugim z obrazów preferowana natomiast jest niewidoczna na pierwszy rzut oka głębia owej kultury, jej uniwersalna wymowa. Chyba nie ma potrzeby akcentować tego, że obydwie omawiane opcje są radykalnie sprzeczne ze sobą, co powoduje ostre napięcia w ich wzajemnych relacjach oraz z pewnością rzutuje na każde wybitne dzieło sztuki prezentujące Huculszczyznę. Narzuca się tutaj konfrontacja kolorowego i jaskrawego wizerunku Karpat Wschodnich z wizją czarno-białą czy też „szarą”, nieco ponurą, stanowczo odżegnującą się od wszelkiej egzotyki, która grzeszy powierzchownym ujęciem regionu i jego mieszkańców.

Zarówno pierwsza, jak i druga opcja mocno zaznaczyły swoją obecność w nowoczesnej kulturze. Co więcej, dowartościowanie tej drugiej wersji (Huculszczyzny bez egzotyki) należy w większym stopniu zawdzięczać właśnie Stefanykowi, którego nowele – wielokrotnie tłumaczone i doceniane poza Ukrainą – rozślawiły ową krainę górską na całym świecie. Tendencja egzotyczna powstała zaś w ramach romantycznej mitologizacji Huculszczyzny, postrzeganej przez twórców tej formacji jako ziemia obiecana, arkadia odcięta górami od szkodliwych wpływów cywilizacji i wyjąłowego moralnie środowiska wielkich miast oraz przemysłu. W okresie przełomu dwóch ostatnich minionych stuleci owa tendencja mogła zaowocować obfitym plonem w kulturze.

⁸ Zob. I. Зимомя, *Австрійська література: моделі реценції тексту*, Дрогобич – Тернопіль 2009, с. 42.

⁹ Zob. o tym: A. Woldan, *Huculi w literaturze*, dz. cyt., s. 210; J. A. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991 oraz A. Matusiak, *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy twórczości pisarzy „Młodej Muzy”*, Wrocław 2006, s. 135.

Wzrosła ona nie tylko w literaturze bądź sztuce (co jest rzeczą bardziej znaną), lecz również w rozmaitych dokumentach, badaniach krajoznawczych i etnograficznych. Jak słusznie zauważa Bogusław Bakuła, „rewitalizująca funkcja *kresów* w polskiej świadomości zbiorowej znalazła swoje oparcie nie tylko w nostalgii literackiej. Jej realnym wyrazem pozostawała bowiem kresoznawcza literatura naukowa, popularnonaukowa i wspomnieniowa¹⁰.

To egzotyczna wizja Karpat była ich najbardziej dominującym obrazem w XIX wieku. Ponadto w okresie przełomu XIX i XX stulecia okazała się ona bardzo przydatna, gdyż odpowiadała strategii modernizmu, przejawiającej się w poszukiwaniu przez artystów wszystkiego, co egzotyczne, w każdej ze sfer życia jednostki. Huculszczyzna nieprzypadkowo stała się jednym z ulubionych tematów pośród malarzy, muzyków i pisarzy tamtego okresu (tej więc miary, co Kazimierz Sichulski, Fryderyk Pautsch i Teodor Axentowicz w sztuce polskiej, bądź też Iwan Franko, Marko Czeremszyna, Stanisław Ludkewycz w kulturze ukraińskiej)¹¹.

Młodych artystów pociągały w głównej mierze legendy o Doboszu i opryskach karpackich. Fascynowała też przysłowiowa wolność ludu huculskiego oraz naturalność zachowania się i reliktowość kultury ludowej. Takie zmitologizowane ujęcie Huculszczyzny, korelujące w pewnym stopniu ze stereotypem Kozaka w literaturze romantycznej (zresztą nie tylko polskiej czy ukraińskiej), wyrażało szerokie zapotrzebowanie ówczesnych czytelników (zwłaszcza ukraińskich i polskich), ponieważ cierpiąc w wyniku ucisku władz imperialnych poszukiwali oni właściwej lektury „ku pokrzepieniu serc”.

Natomiast wizerunek Huculszczyzny wyłaniający się z utworów Wasyla Stefanyka wygląda raczej na stanowcze zaprzeczenie romantycznej legendy lub też wyraźną negację – kontynuującą i rozwijającą ten wątek – neoromantycznej, modernistycznej egzotyki Krainy Gór Karpackich. Stefanyk – daleki od wszelkiej idealizacji – nie tylko unika jaskrawych, rzucających się w oczy kolorów i błyskotliwych chwytów retorycznych, ale wręcz przeciwnie, kreśli szary, nudny oraz ponu-

¹⁰ B. Bakuła, dz. cyt., s. 12.

¹¹ Zob o tym: P. Trzeszczyńska, *Huculszczyzna i ukraińskie Karpaty w kulturze polskiej dawniej i dziś*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Lemkowie. Tradycja i współczesność. Materiały pokonferencyjne: Stanisław Vinzenz – po stronie dialogu: Wybór listów i fotografii*, red. J. Cząstka-Klapyta, Kraków 2008, s. 30.

ry obraz rzeczywistości, radykalnie odmienny od treści romantycznego mitu. Jego intencją jest wyeksponowanie nie barwnego kolorytu, lecz tylko istoty pospolitości, nie przyrody i obyczajów, ale duszy typowego Hucuła. Pisarz ten przedstawia czytelnikowi nade wszystko dramat swego bohatera, czasami kurczowo usiłującego zachować tradycyjną tożsamość tuż przed jej zanikiem pod presją przemian cywilizacyjnych, społecznych i politycznych epoki nowoczesności.

Obraz egzotyczny, obraz naturalistyczny

Taka twórcza postawa pisarza ukraińskiego była właściwą realizacją jego *credo*. Dążył on bowiem z pełną świadomością do poznania duszy swoich bohaterów. Przy czym artysta ten utrzymywał, że prawdziwa tożsamość Hucułów – wbrew powierzchownej jaskrawości ich egzystencji – przejawia się w doznawanym przez nich bólu i cierpieniu. Dlatego więc chyba bohaterowie nowel Wasyla Stefanyka – na czele z *Kamiennym krzyżem* i *Wigilią* – rzadko świętują czy bawią się, a nawet jeżeli tak się dzieje, to obchody ich świąt cechuje przemożny smutek i rezygnacja. Wszystko wskazuje w takim razie na to, że naszego nowelistę bardziej pociągają właśnie ciemne strony ludzkiego bytu. Autor *Klonowych liści* wyraźnie bowiem tłumaczył się – jeszcze w początkach swej kariery literackiej – z własnych preferencji artystycznych, zmierzających do „zagęszczonej”, prawie ekspresjonistycznej poetyki opowiadania. Młody Stefanyk – zastanawiając się nad ewentualnym sposobem zobrazowania życia własnych rodaków – w swoim autobiograficznym szkicu zatytułowanym *Droga* wyznaje rzecz następującą:

Aż spotkał ludzi.

Wbici po kolana w ziemię w nieświadomej mnogości padali i podnosili się.

Czarnymi dłońmi strącali pot z czoła i wielkimi rękami chwyтали się ziemi.

Zmęczenie powalało ich, przepychali za sobą własne dzieci i szlochali z bólu.

Podnosili się i padali.

A noc układała ich w sen, jak kamienie, jeden obok drugiego.

Strasznymi twarzami zwróceni do nieba, jak morzem głów przeciw morzu gwiazd.

Ziemia jęczała pod uderzeniami ich serc, a wiatr uciekł za góry.

(...) Z ich ust spijał słowa, a z czoł sczytywał myśli, a z serc wysysał uczucia.

A gdy słońce rozdziło się we krwi i całowało między długimi rzęsami ich oczy, w jego sercu zrodziła się pieśń¹².

¹² Cyt. za: W. Mokry, *Ukraina Wasyla Stefanyka*, Kraków 2001, s. 19.

Nota bene nowelista nie zgadzał się z powszechną opinią na temat swych utworów, mówiącą że wyrażają one opcję pesymistyczną. Uważał on bowiem, że za pozornym planem smutku i cierpienia, który poniekąd dominuje w świecie przedstawionym jego tekstów, należy dostrzegać głębsze warstwy o brzmieniu bardziej optymistycznym. To przede wszystkim siła duchowa bohaterów pisarza – podszyta jego wiarą – sprawia, że są oni w stanie przetrwać nawet najboleśniejsze doświadczenia moralne lub fizyczne. Stefanyk – podsumowując własną twórczość literacką z okazji 50-lecia urodzin – powiedział dość wyraźnie, że:

Przedstawiłem wasze ciemne życie i przedstawiłem wasz nastrój. I wszystko, co groźne jest w tym życiu, a co tak mnie boli, pisałem płonąć i krew ze łzami mi się mieszała. Ale gdy znalazłem w duszach waszych takie słowa, które mogą grzmieć jak piorun i świecić jak zorze – to jest to optymizm. Więcej pisać nie mogę, bo ręce mi się trzęsą i mózg krew oblewa. Przybliżyć się jeszcze bliżej do was znaczy spalić się (...) ¹³.

Trudno się więc dziwić, że Wasyl Stefanyk – nie oglądając się na rewelacyjne opinie krytyków i liczne tłumaczenia jego utworów – nigdy nie stał się popularnym pisarzem. Czytelnika szokowały i przerażały (i chyba nadal odrażają) jego postacie, nierzadko – przynajmniej od pierwszego wejrzenia – brutalne i naturalistyczne. Lekturę jego utworów utrudnia ponadto pokucka gwara, którą zostały napisane. Z drugiej strony Władysław Orkan – podobny do Stefanyka pod względem ideologicznym (gloryfikacja wsi i tradycji ludowej) – również nigdy nie został uznany za pierwszoplanowego twórcę formacji Młodej Polski. Choć – według opinii niektórych krytyków – utwory Polaka posiadają większą wartość artystyczną od uhonorowanej literackim Noblem powieści *Chłopi* Władysława Reymonta.

Jak widać, pisarzom tym nie udało się trafić do czytelniczego *mainstreamu* swoich czasów ¹⁴. Lecz nie dlatego, że nie potrafili oni dostrzec głębi w poruszanych przez siebie tematach. Będąc zwolennikami cywi-

¹³ В. Стефаник, *Публіцистика. Вибране із статей, промов та листів*, Київ 1953, с. 85.

¹⁴ Wieloaspektowną analizę relacji Wasyla Stefanyka w kręgu działaczy i adeptów Młodej Polski prowadzi Elżbieta Wiśniewska. Zob. E. Wiśniewska, *Wasyl Stefanyk w obliczu Młodej Polski*, Wrocław 1986. Kwestia recepcji dzieł Stefanyka w Polsce poruszona także została we wspomnianej wyżej monografii Włodzimierza Mokrego: W. Mokry, *Ukraina Wasyla Stefanyka*, dz. cyt., s. 91-106.

lizacji wsi i propagatorami jej tradycji, odbierali ją jak gdyby „od środka”. W ten sposób przeciwstawili się oni dominującej w tamtym okresie miejskiej, inteligenckiej bądź burżuazyjnej postawie, zakładającej zdystansowane spojrzenie na prowincję i – reprezentujących jej wizerunek kulturowy – mieszkańców wsi.

Na odbiorze twórczości Stefanyka zaważył w znacznej mierze również fakt, że przez dłuższy okres (zwłaszcza na Ukrainie radzieckiej) koncentrowano uwagę na kwestiach dotyczących treści jego nowel, skupiając się głównie na ich politycznych, gospodarczych, etycznych oraz narodowych aspektach. To z kolei przyczyniło się do interpretacyjnego zmarginalizowania osobliwości stylu pisarza, najbardziej przekonująco przecież przemawiającego za jego oryginalnością i głębią artystyczną. Na ten mankament recepcji słusznie zresztą narzekał jeszcze w latach 30. XX wieku wybitny krytyk galicyjski Mychajło Rudnycki. Apelował on w głównej mierze o to, by zwrócić szczególną uwagę na – mocno zaznaczone przez pisarza, a mimo to rzadko zauważane w świecie krytyki literackiej – uniwersalne wartości, wyłaniające się z dzieł nowelisty z Rusowa:

Jeżeli podchodzić do utworów ze stanowiska „idei” w znaczeniu ideologii, niezależnie od tego, jak ona została zrealizowana, jeżeli pozostawić na marginesie chwytów artystyczne, przy pomocy których działa pisarz, to wtedy nie będziemy mieli żadnych problemów, ażeby wybrać z rysów Stefanyka przykłady na jego „zdolność do walki” – o nacjonalistycznym, socjalistycznym bądź komunistycznym zabarwieniu. (...) Fabuła utworu (w popularnym znaczeniu jej „historii”) zaćmiewa u nas dotychczas te głębsze chwytów, które przemawiają do czytelnika o różnych sympatiach ideologicznych¹⁵.

Trudno nie zgodzić się z taką opinią.

Krańcowa odmienność obu wizerunków Huculszczyzny odzwierciedla stanowczo różne postawy ideologiczne. Egzotyczny stereotyp

¹⁵ W wersji oryginalnej: „Коли підходить до оцінки творів зі становища „ідей” у розумінні ідеології, незалежно від того, як вона висловлена, коли залишити на боці мистецькі засоби, якими орудує письменник, тоді немає ніяких труднощів, щоб дібрати із нарисів Стефаніка приклади його „боездатности” – націоналістичного, соціалістичного чи комуністичного забарвлення. [...] Сюжет твору (у популярному розумінні „історії”) затирає в нас досі ті глибші його засоби, що промовляють до читачів різних ідеологій”. Zob. M. Rudnycki, *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке „Молода Муза”?*, Дрогобич 2009, s. 188.

Hucuła – wykreowany w dobie romantycznej i mocno osadzony w tradycji romantycznej (o jej ogromnym oddziaływaniu na narodowe kultury Słowian w XIX wieku rozpisywało się już wielu badaczy¹⁶) – został na przełomie stuleci uzupełniony i nadbudowany przez bogatą, naukową i popularnonaukową literaturę o charakterze etnograficznym i krajoznawczym (Oskar Kolberg, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wołodimir Szuchewycz¹⁷ i inni). Co prawda, w tego typu dziełach nietrudno odnaleźć elementy romantycznego idealizowania przedmiotu badań. Ów pogląd dobrze zresztą oddaje perspektywę nadrzędną, spojrzenie wykształconego inteligenta z wielkiego miasta, turysty, wycieczkowicza, który odbiera kulturę Karpat jako coś dziwnego i nadzwyczajnego. Stąd też bierze się powiązanie Huculszczyzny z niepojętą mistyką i tajemniczością. Jest to po prostu obserwacja powierzchowna, ulegająca presji stereotypowych chwytów dotyczących innego czy inności.

Nieprzypadkowo w centrum uwagi interesujących nas artystów znajdują się przedmioty kultu albo codziennego użytku. Najwyżej szacowanym wydaje się tu bowiem świat kultury materialnej Huculów. Ważne miejsce w tej opcji posiada także piękno przyrody, niepowtarzalne widoki gór, dolin i potoków o różnych porach dnia. Należy również pamiętać, że wszystko to, ujrzone oczyma przybysza, najczęściej mieszkańca miasta, sprawia, że kategoria piękna bierze u niego prym nad kwestiami użyteczności oraz zasadności. Krajobraz górski i pobyt na wsi może rzeczywiście wydawać się komuś – w zestawieniu z obrazem zatłoczonych wielkich miast, pełnych zgiełku, przemysłu czy ulicznego transportu – czymś beztroskim. Lecz to krótkotrwałe i złudne wrażenie.

Pokuszę się w tym miejscu o kolejny cytat. Tym razem z Jarosława Iwaszkiewicza, który odwiedził Huculszczyznę na zaproszenie Stanisława Vincenza w latach 20. XX wieku. Jego opinia o pobycie w górach pozostaje bardzo wymowna w kontekście omawianej tutaj egzotycznej

¹⁶ Wystarczy przytoczyć chociażby tytuły głośnych książek Marii Janion, badaczki, która wciąż powraca do przewartościowywania mitów romantycznych: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2006 oraz tejże, *Plac generała*, Warszawa 2007.

¹⁷ Najsolidniejsze w tym zakresie czterotomowe dzieło autorstwa Wołodymira Szuchewycza zostało przetłumaczone na język polski i wydane w Krakowie. Jak wiadomo, cieszyło się ono uznaniem czytelników. Zob. W. Szuchewicz, *Huculszczyzna*, Kraków 1902.

wizji Huculszczyzny (choć, nawiasem mówiąc, imponuje ona także jako przyczynek do tekstowej strategii Kresów):

Na parę miesięcy pograżyłem się po uszy w czarach tej egzotycznej krainy. Łagodne góry, niebieskawe wąwozy, morza górskich grzbietów porytych łąkami, kwiaty, kwiaty i kwiaty, a w tym wszystkim lud osobliwy, inteligentny, ciekawy, malowniczy, posiadający niezwykłą wrażliwość artystyczną – wszystko to zajęło mnie tak bardzo (...)¹⁸.

Dopiero czytając Stefanyka, można uświadomić sobie złudność tego bajecznego wrażenia. Huculszczyzna bez egzotyki rysuje się w jego utworach jako kraina twardych obyczajów i wielkiego, czasami nieludzkiego cierpienia. Mamy tutaj do czynienia ze spojrzeniem *à rebours* stołecznego turysty. Kultura huculska obserwowana jest tu od środka, co skutkuje zupełnie innymi kształtami obrazów, kreślonych na podstawie własnych doświadczeń i trwałych doznań. Wasyl Stefanyk – postępując w ten sposób – pragnie wyrazić i zawrzeć w swoich utworach charakter i duszę Hucuła. Przejmując się jego odczuciami, jednocześnie próbuje on przekonać czytelnika o ich autentyczności. Hucuł nie został w wizji artystycznej Stefanyka zarysowany jako właściwe *decorum* krajobrazu górskiego. Natomiast pozostaje on żywą jednostką ludzką z jej zmysłami, zmartwieniami i z wszechobecnym cierpieniem. Piękno przyrody lub przedmiotowość odchodzą siłą rzeczy w tej wizji na plan dalszy. Są tu kreślone – zamiast monumentalnej postaci opryska-zbója – postacie zwykłych Hucułów: zwłaszcza starszych gazdów, kobiet czy małych dzieci. Rezygnacja Stefanyka z tradycji dziewiętnastowiecznej prozy ukraińskiej (zresztą, nie tylko ukraińskiej), z właściwym dla niej etnografizmem i schematyzmem w obrazowaniu rzeczywistości, dodaje pisarzowi z Pokucia odwagi, chce on osiągnąć więcej. Może on mianowicie – jak to ujmuje Elżbieta Wiśniewska – wkroczyć w „(...) intymny świat doznań ludzkich”¹⁹. Jest to jednocześnie oczywiście zaprzeczenie powszechnego sposobu ujmowania atrakcyjności kultury ludowej Karpat.

Dyskurs Huculszczyzny egzotycznej podkreśla w góralach ich witalność (pewną „pierwotną” radość życia), naiwność (relikty prasło-

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, s. 240.

¹⁹ E. Wiśniewska, *Rola Bohdana Lepkiego w procesie popularyzacji literatury ukraińskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1992–1993, t. 1–2, s. 265.

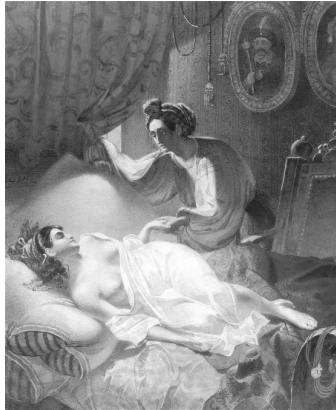
wiańskich kultów i archaicznej obrzędowości) i nieokiełznaną wolność (która stanowi jak gdyby wartość naturalną, przywilej od wieków przysługujący mieszkańcom gór). Opcja Huculszczyzny bez egzotyki przewiduje natomiast coś zupełnie odmiennego. Skupia ona bowiem swoją uwagę na dramacie istnienia konkretnego Hucuła, jak również zakłada zasadność sprzeciwu wobec nowoczesnego świata i bezwzględnej cywilizacji, która niszczy i unicestwia właściwy świat poszczególnych jednostek, skazując je na los przybłądy oraz intruza we własnej ojczyźnie. Jeżeli w pierwszym przypadku daje się we znaki paternalizm i wyniosłość wobec konkretnego obiektu pojmowanego nieco stereotypowo (wyłącznie w jego zewnętrznej atrakcyjności), to w drugim z nich możemy zauważyć brak perspektywy. Dzieje się tak, ponieważ gdy patrzymy na sytuację „od wewnątrz”, nie wydaje się nam możliwe znalezienie sposobu na to, ażeby zachować patriarchalny tryb życia i oryginalną kulturę ludową w nowych czasach, w których stare obyczaje ulegają zaniedbaniu i odchodzą w niebyt tak samo gwałtownie, jak starzy bohaterowie w nowelach Stefanyka.

Rzecz jasna, przeciwstawienie sobie omawianych tutaj dwóch wizji Huculszczyzny to zabieg retoryczny, za pomocą którego próbujemy uwypuklić różne tendencje ideologiczne i odmiennie stanowiska wobec kultury tradycyjnej. Naiwnym byłoby natomiast mniemanie, iż pierwsza opcja jest zła, a druga dobra. Chociażby dlatego, że ta reprezentowana przez Stefanyka opiera się na bezpośrednim doświadczeniu, na „realistycznym” wyobrażeniu o konkretnym terenie i jego mieszkańcach. Obydwie wersje raczej dopełniają się nawzajem. Stanowią one jednocześnie charakterystyczne metafory przestrzeni, stratyfikując – każda na swój sposób – ich sens symboliczny. Uchodzą one – wedle określenia Clifforda Geertza (1926–2006) – za tak zwane „karty drogowe”, niezwykle pomocne nowym pokoleniom. Antropolog amerykański uważa przecież, że „(...) wiersze i karty drogowe są potrzebne w miejscowości emocjonalnie i topograficznie nierozpoznanej”²⁰.

Wydaje się wobec tego rzeczą całkowicie naturalną, że na mapy literackie z przełomu XIX i XX wieku spoglądamy obecnie w sposób krytyczny, dystansując się wobec ich schematyczności. Ale racja zawiera się także i w tym, że klasyczne dzieła posiadają w sobie coś, co może

²⁰ Tegoż, *Идеология как культурная система*, [w:] tegoż, *Интерпретация культуры*. Пер. с англ., послесловие Л. Елфимова, Москва 2004, с. 24.

być przez nas potraktowane jako przekaz ponadczasowy i uniwersalny. Tak się więc właśnie stało z nowelistiką Wasyla Stefanyka, w której odnajdziemy świat huculski bez egzotyki. Ukazany on został przez pisarza w jego dramatycznych rozterkach, załamaniach, bólu, cierpieniu oraz śmierci. I na tym właśnie polega esencjonalna – mocno zdystansowana wobec spopularyzowanej w XX wieku kolorowo-bajecznej albo sielankowej wizji Huculszczyzny – prawda literacka Stefanyka.



Taras Szewczenko, *Maria*, 1840

CZEŚĆ II
W STRONĘ ZACHODU



Iwan Franko

UJĘCIE KATEGORII *MIMESIS* W MYŚLI KRYTYCZNEJ IWANA FRANKI I ROMANA INGARDENA

Stosunek literatury wobec rzeczywistości jest jednym z najbardziej charakterystycznych i niekiedy, w swej istocie, dość kontrowersyjnych wyznaczników twórczości literackiej. Skomplikowane relacje zachodzące pomiędzy sztuką a rzeczywistością należy rozpatrywać w kontekście dobrze znanej w estetyce kategorii *mimesis* (podobieństwo)¹, kategorii, która ma za sobą tysiącletnią historię i bogatą literaturę przedmiotu. Pierwsze definicje *mimesis* pojawiły się już w starożytności, w rozprawach tak znakomitych myślicieli, jak Arystoteles czy Platon. Jednak pomimo wieloletnich sporów oraz ostrej krytyki, wspomniana kategoria pozostaje do dnia dzisiejszego ważnym przedmiotem rozważań w pracach poświęconych teorii sztuki.

Trzon niniejszego rozmyślenia o istocie relacji literatury z rzeczywistością stanowią uwagi na powyższy temat autorstwa Iwana Franki (1856–1916), jednego z najwybitniejszych intelektualistów ukraińskich ostatniej dekady XIX stulecia. Koncepcja *mimesis* jest po prostu kluczo-

¹ Kategoria *mimesis* oznacza – odpowiednio do klasycznej definicji tego pojęcia – naśladowanie (imitację) albo przedstawienie rzeczywistości w sposób artystyczny. Najstarsze definicje wspomnianej kategorii wyraźnie uwydatniają różnicę, a nawet przeciwieństwo, zachodzące pomiędzy rzeczywistością a sztuką; podkreślają wyjątkowość świata artystycznego, który nawet w zestawieniu z rzeczywistością obiektywną uwydatnia elementy autonomiczne, tworząc własny system znaków. Obecnie *mimesis* jest traktowane jako „jedna z podstawowych i swoistych kategorii antycznej estetyki określających relacje między dziełem a światem wobec niego zewnętrznym”, przy czym to kategoria uchodząca za „punkt wyjścia dla współczesnych teoretycznych dociekań nad zjawiskami mimetyzmu”. Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 310–311.

wa w systemie jego poglądów estetycznych. Refleksje Franki dotyczące kategorii *mimesis* należy bez wątpienia rozpatrywać w ścisłym związku z klasycznym rozumieniem tego pojęcia, jak również z jego europejską tradycją teoretyczną. Europejska myśl estetyczna cieszyła się w okresie nowoczesności nie tylko różnorodnością i bogactwem, ale była ona w swej istocie niekiedy sprzeczna, kontrowersyjna, a nawet wewnętrznie spięta². Dysonans ten nie mógł również nie odcisnąć swego piętna na koncepcji samego Franki. Jego poglądy dobrze bowiem nadają się do skonfrontowania kategorii *mimesis* z innymi ujęciami tego zjawiska, które są nam znane choćby z historii myśli estetycznej XX wieku. Z drugiej zaś strony, teoretyczne refleksje Franki wywarły ogromny wpływ na dorastające pokolenie literatów jemu współczesnych³, a nawet dziś uchodzą one za ważny punkt odniesienia w debatach dotyczących istoty twórczości literackiej.

Prezentowana przez Iwana Frankę wizja literatury pięknej oraz jej stosunku do rzeczywistości pozostaje o tyle interesującym dla badacza przedmiotem uwagi, o ile mamy tu do czynienia z wyraziście zarysowaną ewolucją poglądów teoretycznych autora *Ze szczytów i nizin*. Poza tym intrygujące jest, że owe refleksje Franki nie zawsze w sposób harmonijny pasują do jego własnej twórczości literackiej oraz są one miejscami rozbieżne wobec jego eksperymentów ze stylem i z formą literacką. Dychotomia teorii i praktyki wydaje się w tym przypadku na wskroś wyrazista, a dialog wewnętrzny artysty – prowadzony przez pryzmat jego twórczego indywidualium – odbywa się w sposób regularny oraz czynny.

W myśli filozoficznej Romana Ingardena również przewija się wielokrotnie wspomniany wyżej wątek *mimesis*. Mając na uwadze problematykę funkcjonowania dzieła literackiego, nie sposób bowiem uniknąć omówienia charakterystycznej więzi łączącej tekst literacki ze światem rzeczywistości, w obrębie którego dany utwór jest poddawany recepcji przez czytelnika. Jednym z zagadnień, przedstawionych do rozważenia przez uczonego w jego znakomitej rozprawie zatytuło-

² Zob. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 18–22 oraz Д. Перкінс *Чи можлива історія літератури?* Пер. з англ. А. Іщенко, Київ 2005, с. 28–30.

³ О. Забужко, *Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період*, Київ 1992, с. 54–60, 65–67.

wanej *O dziele literackim*, pozostaje właśnie „(...) zagadnienie sposobu istnienia dzieła literackiego”⁴.

Ingarden, skupiając swoją uwagę na aspektach ontologicznych, komentuje tu sprzeczną definicję Arystotelesa, która wywoływała ostre spory wśród estetyków. Badacz ten przytacza bowiem argument autora *Poetyki* za powszechną potrzebą rozróżniania postaci poety i historyka. To – wedle fenomenologa – świadectwo przenikliwości myśli starożytnego filozofa. Według Ingardena, Arystotelesowskie ujęcie pojęcia *mimesis* nie wiąże się z naturalistycznym pojmowaniem podobieństwa do samej rzeczywistości, lecz z bardziej skomplikowaną formułą relacji, wedle której owa kategoria jawi się jako „większa czynność” i rozumiana jest przez pryzmat stosunków „(...) pomiędzy częściami samego świata przedstawionego”⁵. Takie oto ujęcie problemu pasuje do podstawowego dla Ingardena postulatu wielowarstwowości dzieła literackiego.

O sztuce: ewolucja poglądów Franki

Estetyczna koncepcja Franki łączy w sobie kilka modeli *mimesis*, zasadniczo odmiennych względem siebie. W pierwszej kolejności należy zauważyć, że w twórczości pisarza niezwykle istotną rolę odgrywała romantyczna doktryna sztuki i piękna, która stanowiła podstawę jego poglądów na literaturę. Odrzucała ona mechanycyzm wraz z jego materialistyczną podszewką, a także kształtowała koncepcję sztuki, rozumianej jako swoiste uniwersum, żywy i dynamiczny proces, który podlega wieloaspektowemu rozwojowi oraz wymyka się całkowitej racjonalizacji. Romantycy traktowali twórczość jako określony rodzaj poznania symbolicznego, niczym wgląd w duchową istotę człowieka, która rozświetla rzeczywistość głównie w jej aspekcie emocjonalno-uczuciowym. Natomiast sama kategoria *mimesis* nie cieszyła się w okresie romantyzmu szczególnym uznaniem: romantycy – odrzucając bowiem postulat naśladowania rzeczywistości – traktowali poezję jako pewien sposób poznania skrytych znaków przyrody oraz historii narodu, czyli, innymi słowy, rzeczywistości symbolicznej.

⁴ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 17.

⁵ Zob. Г. Грабович, «Літературно-художній твор», [w:] tegoż, *Тексти і маски*, Київ 2005, s. 37.

Taki sposób postrzegania literatury ujawnił się również w wielu krytycznych ocenach Franki i odnalazł swoje pełne odzwierciedlenie w jego twórczości, przede wszystkim w poezji. To właśnie na jej gruncie artysta nieustannie podkreślał samo poszukiwanie wewnętrznej prawdy o człowieku, niezwiązanej bezpośrednio z rzeczywistością obiektywną, której ta pierwsza była dość często przez niego przeciwstawiana.

Po drugie, koncepcja sztuki Franki opiera się na filozofii pozytywizmu, która z kolei dostrzega pewien ścisły związek pomiędzy literaturą a rzeczywistością. Przekonanie to znajduje swój wyraz już w samej definicji literatury, rozumianej jako „(...) obserwacja aktualnej rzeczywistości (45, 431)”⁶. Taka opcja zaprezentowana została w pracach krytyczno-literackich Franki, przedmiotem których była ówczesna literatura ukraińska. Pisarz dostrzegwał w literaturze niebywałą zdolność „(...) dokumentowania wszystkiego, co ludzkie (...)” i właśnie w takim duchu oceniał doniosłość i znaczenie dzieł współczesnych mu naturalistów francuskich w osobach Zoli i braci Goncourtów.

Zasada mimetyzmu nie wyklucza jednak w tym znaczeniu woli artysty, którą Franko pojmuje jako realizację potencjału twórczego jednostki czy cech wyróżniających indywidualny talent pisarski. Franko – dokonując oceny twórczości pisarzy francuskich – posługuje się ponadto pojęciem literatury rozumianej jako zwierciadło, w którym odbijają się (bez wątplenia już w przekształconej, przetransponowanej postaci) wydarzenia ze świata realnego. Istotną rolę odgrywa więc w tym kontekście sam sposób, w jaki pisarz modyfikuje ogólny schemat. Jeśli bowiem mimetyczny charakter szczegółów zawartych w powieści świadczy o talencie pisarskim, to już ogólne wrażenie, dotyczące całego utworu zależy w pełni od odpowiedzialności pisarza. Doznanie to nie powinno imitować doświadczeń wyniesionych z procesu postrzegania rzeczywistości, ale być skutkiem autorskiej realizacji, światopoglądu oraz indywidualnych skłonności pisarza. Dlatego też zwierciadło kreacji artystycznej to – według Franki – „(...) raczej słabo skrzywione lustro odzwierciedlające rzeczy i ludzi w sposób właściwy ze wszystki-

⁶ Tutaj i dalej cytujemy tego autora według wydania: I. Франко, *Зібрання творів: V 50 т.*, Київ 1976–1986. Numer tomu i strony oddzielamy przecinkiem.

mi szczegółami, mimo że nieco fałszujące proporcje pomiędzy owymi szczegółami (28, 153)⁷.

Franko, oceniając kategorię *mimesis* na gruncie literatury, ujawnił jednocześnie jej charakter dychotomiczny. Przeniesienie świata realnego – wraz z całym jego bogactwem, złożonością – na płaszczyznę dzieła literackiego powoduje, że każdy szczegół tej rzeczywistości zostaje przystosowany do wymogów języka literackiego. Samo naruszenie proporcji pomiędzy ową złożonością a jej szczegółami – zawartymi w tych dwóch modelach rzeczywistości – oddziela zasadniczo sztukę od nie-sztuki oraz uwypukla jednocześnie aktywną rolę pisarza: twórcy, który siłą wyobraźni kreuje pewną wizję rzeczywistości. Podobną dwoistość podkreślał w swych dialogach już sam Platon. Mamy tu więc do czynienia ze swoistą dwudzielnnością, która określa to, co Arne Melberg definiuje w kategoriach „napięcia mimetycznego”, rozumianego przez nią jako zawiła relacja pomiędzy literaturą a rzeczywistością obiektywną. Wszystko odbywa się tutaj na zasadzie kontrastu: podobieństwo – różnica, powtarzalność – nowość, bliskość – dystans⁸.

Trzecim wreszcie czynnikiem, który wywarł wpływ na kształtowanie się zasady mimetyzmu w poglądach Franki, był przełom modernistyczny w sztuce *fin-de-siècle* 'u. Franko pozostając otwartym na różnego rodzaju formalne nowinki dyskursu literackiego – poddawał je jednocześnie analizie teoretycznoliterackiej. Na tym też opiera się wielowymiarowość i niekonwencjonalność jego talentu, która pozwala badaczom jednoznacznie, wysoko oceniać pisarza oraz jego stanowisko dotyczące tych doniosłych przemian, jakie zaszły w estetyce oraz literaturze przełomu stuleci. „Franko sam zostaje do pewnego stopnia propagatorem kierunków modernistycznych (...)”, stwierdzał mu współczesny Mykoła Jewszan – ważny krytyk reprezentujący środowisko młodych modernistów, skupionych wokół redakcji czasopisma „Ukraińska Chata” („Українська Хата”), ukazującego się w Kijowie w latach 1908–1913. Do takiego mniemania przychyliła się również Tamara Hundorowa, która określa Frankę mianem pierwszego pisarza moderni-

⁷ W wersji oryginalnej: „Скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями” (28, 153).

⁸ A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 62.

stycznego w literaturze ukraińskiej⁹. Kształtująca się na oczach Franki sztuka modernizmu (przede wszystkim zjawiska dekadentyzmu, symbolizmu, impresjonizmu i temu podobne) – z jej zarówno wybiórczym, jak i krytycznym postrzeganiem rzeczywistości przez twórców i badaczy – wskazywała na to, że nowy nurt literacki znajdował się w zasięgu myśli estetycznej tego pisarza. Co więcej, Franko chętnie oswajał nowatorskie techniki pisania we własnej praktyce literackiej. I to właśnie dawało mu – z pozycji krytyka literatury – pewną satysfakcję wobec obowiązujących wówczas stylów refleksji o możliwościach sztuki modernizmu.

Estetyczne rozważania Franki pociągają za sobą znaczną ewolucję jego świadomości twórczej. Pisarz podkreślał przy tym znaczenie owych idei i form, podsuwanych mu przez samo życie, których zastosowanie obficie zresztą zaowocowało w twórczości artystów europejskich oraz ukraińskich. Sam duch czasów dyktował wówczas wszystkim przejście od „realizmu naukowego” do „realizmu idealnego”. Transformacja ta pozwoliła France na odzwierciedlanie w swojej twórczości nie tylko rzeczywistości obiektywnej, ale również na kreację rzeczywistości idealnej, czyli symboliczną projekcję realnych potrzeb ludzkich, w obrębie której najbardziej wydatną okazała się estetyczna funkcja literatury. Ten sam duch czasów prowadził jednak Frankę na przełomie minionych stuleci do kolejnej rewizji rozumienia kategorii *mimesis*, a więc do momentu, kiedy to w jego pracach zaczął dominować psychologizm i relatywizm.

Wieloznaczność *mimesis*

Jak wiadomo, kategoria *mimesis* definiuje nie tylko relację pomiędzy literaturą a rzeczywistością, ale również sam proces kształtowania obrazu realnego świata w danym utworze literackim, czyli rzeczywistość przedstawioną oraz fikcję literacką. Najważniejsze elementy, które określają różne rodzaje *mimesis*, wyznaczył w swej *Poetyce* Arystoteles:

⁹ Т. Гундорова, *Франко – не Каменяр*, Мельборн 1996, с. 89; zob. także nową, dopracowaną edycję tejże monografii: Т. Гундорова, *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*, Київ 2006, с. 151. Tym samym tropem podąża także Mychajło Najenko, pisząc w niedawno wydanym eseju o predyspozycji pisarza galicyjskiego wobec modernistycznego paradygmatu sztuki. Zob. М. Наєнко, *Іван Франко: тягіння до модернізму*, Київ 2006, с. 92-93.

1. pisarz, naśladowując naturę, może pokazywać ją nie tylko taką, jaką ona jest, ale również przedstawić ją lepszą lub gorszą;

2. autor ma za zadanie przedstawiać jedynie te rzeczy, które mają znaczenie ogólne oraz typowe, przy czym cecha ta, według Arystotelesa, odróżnia poezję od historii, która opisuje jednostkowe wydarzenia, i zbliża tę pierwszą do filozofii;

3. zadaniem pisarza jest wyekspozowanie nie tego, co faktycznie wydarzyło się, ale tego, co mogło się wydarzyć zgodnie z zasadą prawdopodobieństwa i konieczności;

4. mniej istotną rolę odgrywają w utworze literackim opisy określonych szczegółów czy wydarzeń, natomiast ważniejsza jest ich kompozycja, dzięki której stają się elementami nowej całości, nieporównywalnej z (nadrzędną) rzeczywistością¹⁰.

Ujęcie kategorii *mimesis* przez Arystotelesa nie zmierza zatem do jednoznacznego określenia zasady podobieństwa. Filozof stanowczo bronił prawa autonomicznej postawy literatury wobec rzeczywistości jako takiej. Swoista dychotomia stosunku twórczości wobec realnych zdarzeń została więc przez Arystotelesa bardzo dobrze uwypuklona. Przytoczmy w takim razie odpowiedni fragment jego własnej wypowiedzi na ten temat:

Przyjrzyjmy się więc od początku zarzutom podnoszonym przeciw sztuce poetyckiej. Mówi się: poeta popełnił błąd, ponieważ przedstawił rzeczy niemożliwe. Tymczasem jest to dopuszczalne, jeśli dzięki temu osiągnie cel właściwy sztuce (...), jeśli więc z tego względu ta czy inna scena utworu stanie się bardziej wzruszająca (...). Jeśli z kolei stawia się poecie zarzut, że przedstawiona przez niego rzeczywistość nie odpowiada prawdzie, można go odeprzeć w następujący sposób: być może przedstawił ją taką, jaką być powinna (idealną)¹¹.

Ten właśnie dystans w jego teorii został zauważony przez Romana Ingardena. Polski filozof doszedł bowiem do wniosku, że Arystoteles rozumiał literaturę jako „większą czynność” w odniesieniu do rzeczywistości. Ingarden nadmieniał też w monografii *O dziele literackim*, iż jego własne określenie literatury – jako intencjonalnego odpowiednika prawdziwego zdania – pokrywa się nad wyraz czytelnie z twierdzeniem

¹⁰ Zob. Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł., wstępem i kom. opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 317-318.

¹¹ Tamże, s. 362-363.

myśliciela starożytnego¹². Przypomnijmy więc, że Ingarden rozmyślał o istocie „prawdy” i o obiektywności w dziele literackim w § 52 swojej pracy (*Zagadnienie „prawdy” i „idei” dzieła literackiego*). Roman Ingarden tak oto tłumaczył kwestię złudnego pojmowania prawdy wobec literatury pięknej:

Przez „prawdziwość” w ścisłym tego słowa znaczeniu rozumiemy pewny określony stosunek między zdaniem pełniącym funkcję sądu a wybranym przez sens tego zdania obiektywnie zachodzącym stanem rzeczy. Jeśli ów stosunek zachodzi, wówczas to zdanie nabiera pewnej cechy względnej, którą wyznaczymy słowem „prawdziwy”. W sensie przenośnym samo to prawdziwe zdanie nazywane bywa „prawdą”. Metaforyczność i odmienność sensu idzie o wiele dalej, gdy przez „prawdę” rozumie się czysto intencjonalny odpowiednik prawdziwego zdania pełniącego funkcję sądu, a już całkowicie niedopuszczalne wydaje się owo często używane zastosowanie słowa „prawda”, kiedy rozumie się przez nie przynależny do tego rodzaju zdania obiektywnie zachodzący stan rzeczy. W żadnym z tych znaczeń słowa nie można w sposób rozsądny mówić o prawdzie w zastosowaniu do dzieła sztuki lub też do poszczególnych zdań wchodzących w skład tego dzieła. W ostatnim, czwartym znaczeniu nie można tego czynić, gdyż obiektywnie zachodzące stany rzeczy nie stanowią w ogóle żadnego elementu dzieła literackiego. Lecz również w pozostałych trzech wypadkach nie jest to możliwe – bo żadne zdanie dzieła sztuki nie pełni funkcji sądu we właściwym sensie tego słowa. Jeśli więc wszystkie często wypowiedziane a odmiennie brzmiące twierdzenia nie mają być fałszywe, to słowo „prawda” musi być w nich użyte w jakimś całkiem innym znaczeniu¹³.

Przytoczone powyżej rozróżnienia możemy również odnaleźć na gruncie refleksji teoretycznoliterackiej samego Franki. Pisarz był po prostu świadom złożonego i subtelnego związku literatury oraz rzeczywistości. Franko – deklarując swoją wiarę w społeczne powinowactwa sztuki – nie upraszczał tym samym dynamicznej transformacji literackich przedstawień rzeczywistości. Podkreślał on natomiast zależność kategorii *mimesis* od: 1) gatunkowej przynależności utworu, a także 2) indywidualnych preferencji i osobliwości związanych z twórczością danego autora. Takie stanowisko Franki uwypukla swoistą elastyczność jego opinii, jednak nie uwalnia ich od sprzeczności, które do dziś stanowią przedmiot sporu w dyskusjach o koncepcji estetycznej artysty.

¹² Г. Грабович, dz. cyt., s. 37.

¹³ R. Ingarden, dz. cyt., s. 378–379.

Franko poświęcał ponadto wiele uwagi refleksji dotyczącej istotnych zmian, jakie zaszły w ówczesnej literaturze i w sztuce europejskiej. Jest to przede wszystkim widoczne w takich jego artykułach, jak: *Слово про критику* (1896), *Сучасні польські поети* (1896), *Из секретів поетичної творчості* (1898–1899), *Інтернаціоналізм і націоналізм в сучасних літературах* (1898), *Старе й нове в сучасній українській літературі* (1904) i innych. Uprawniony pozostaje w takim razie wniosek mówiący o „triumfie indywidualizmu” oraz – z nim związanej – potrzebie sformułowania na płaszczyźnie teoretyczno-literackiej nowego punktu odniesienia, „(...) нових точок опори, нових горизонтів для критики” (30, 214). Krytyk przestaje – wedle Franki – piastować specyficzną, dotąd społecznie przydzielaną, funkcję, natomiast jego głos zostaje utożsamiony z głosem czytelnika: „jednego spośród publiczności”. Krytyk traci więc wyjątkowe prawa i równie szczególny status. W związku z tym musi również ulec radykalnej zmianie cały system kryteriów teorii estetyki. W ten sposób pisarz deklaruje – pierwszy raz na gruncie ukraińskiej tradycji estetycznej – odrzucenie normatywnej reglamentacji gatunków i stylów, która była od dawna tradycyjnie uznawana i uwarunkowana mimetycznym podobieństwem w odniesieniu literatury i sztuki.

„Współczesna teoria i praktyka niewyobraźalnie poszerzyła granice twórczości literackiej, zdobyła dla niej wielkie tereny, jeszcze niedawno całkowicie niedostępne, a razem z tym pokazała nicość wszystkich tych tak zwanych formuł estetycznych, gatunków i kategorii literackich” (30, 216)¹⁴.

Franko stwierdził również, że dominująca funkcja *mimesis* osiągnęła w gruncie rzeczy swój kres wraz z końcem XIX stulecia. Należało więc sformułować inną – bardziej elastyczną, dynamiczną oraz adekwatną – definicję rozumienia podobieństwa pomiędzy literaturą a rzeczywistością. Było w takim razie rzeczą całkowicie zrozumiałą, że pojęcie to nie mogło – wedle Franki – opierać się na obiektywnej oraz racjonalnie sformułowanej kategorii *mimesis*. Zamierzchłej idei unitarnego racjonalizmu przeciwstawiono wtedy na gruncie literatury liczne projekcje kulturowe, charakteryzujące się właściwymi im zasa-

¹⁴ „Сучасна теорія і практика безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна для неї зовсім недоступні, а разом виказала нікчемність усіх давніх т[ак] зв[аних] естетичних формул і літературних родів та категорій” (30, 216).

dami oraz kryteriami, które wywarły wpływ na krytykę literacką. Franko nie wyobrażał sobie po prostu z tego względu powrotu do krytyki reglamentowanej. Ówczesna diagnoza sytuacji nie tylko bowiem jednoznacznie odrzucała utylitarne podejście do literatury, ale również podkreślała potrzebę licznych modeli recepcji w obrębie samej literatury. Franko – charakteryzując twórczość współczesnych mu modernistów – stwierdzał między innymi, że: „Są to poeci duszy, psychologzy i lirycy (...). Nie ma wątpliwości, że krytykując utwory tych pisarzy będziemy musieli tak samo wyzbyć się starych i zużytych sformułowań naiwnego utylitaryzmu” (35, 110)¹⁵.

Powinna więc naszą szczególną uwagę zwrócić w tym kontekście charakterystyczna sprzeczność zawarta w wypowiedziach Franki, która stanowi w gruncie rzeczy aksjologiczną rozbieżność tak zwanego okresu przejściowego. Pisarz, który głęboko wierzył w przeznaczenie literatury – będącej elementem składowym uniwersalnego modelu kultury i społeczeństwa – dostrzegał jednocześnie *kryzys samych wartości uniwersalnych*. Widział on bowiem niezbywalną konieczność w formułowaniu cząstkowych teorii estetycznych, których rola będzie ograniczać się zaledwie do konkretnego stylu czy kierunku, jednak one same nie będą pretendować do miana teorii holistycznych czy prawd *stricto* obiektywnych.

Krytyk *versus* pisarz

Jeszcze bardziej komplikuje tu sprawę wewnętrzne napięcie towarzyszące wypowiedziom Iwana Franki z dojrzałego okresu jego działalności twórczej (z końca XIX i z początku XX stulecia). Pisarz ukraiński – obserwując metodę krytyki literackiej i kryteria wartościowania dzieła literackiego – popadł w trudną sytuację dokonania słusznego wyboru. Z jednej strony występował on w roli historyka literatury i krytyka, z drugiej zaś jako pisarz, twórca współczesnej literatury. Estetyczne postulaty formułowane i deklarowane wówczas w pracach krytycznoliterackich ograniczały często znacznie intencje twórcze samego pisarza. Sprzeczność ta stała się – zarówno za życia Franki, jak i po jego śmierci

¹⁵ „Се поети душі, психологи і лірики (...). Нема сумніву, що критикуючи твори тих письменників, нам прийдеться так само позбутися старих та зужитих формулок наївного утилітаризму” (35, 110).

– przedmiotem licznych dyskusji. Wspomnijmy choćby polemikę pisarza z Wasylem Szczuratem dotyczącą tomiku poezji *Zwiędłe liście* (*Зів'яле листя*, 1896), któremu wspomniany krytyk zarzucał dekadentyzm. Pamiętajmy również o ówczesnej dyskusji dotyczącej modernizmu (1901–1904), którą prowadził Franko z Mykołą Woronym, z Łesią Ukrainką czy z poetami *Młodej Muzy*. Hryhorij Grabowicz twierdzi wobec tego, że:

W najbardziej szerokim i najbardziej ogólnym znaczeniu Franko jest tym poetą, którego głęboka przychylność dla racjonalizmu, dla pozytywistycznych zasad i dla aktywizmu często przeczy jego funkcjonowaniu właśnie w roli poety: szczególnie z jego własnym odczuwaniem autonomii i samowystarczalności poezji¹⁶.

Doświadczenie pisarskie Franki, jego głęboka znajomość literatury ukraińskiej, polemiki pisarza prowadzone z krytyką literacką i z publicznością oraz udział artysty w debatach literackich pozostają jednym z wielu czynników, które wywarły wpływ na ewolucję poglądów tego twórcy, dotyczących istoty sztuki oraz jej związków z rzeczywistością. Nie należy jednakże zapominać – zdając sobie jednocześnie sprawę z tego, na ile dramatyczną była niekiedy ówczesna atmosfera dyskusji prowadzonych przez literatów z czytelnikami – o wpływie, jaki odciśnął swoisty klimat wspomnianych debat na proces zrewidowania przez jej przedstawicieli konkretnych postulatów, zdobytych za cenę gorzkich rozczarowań i kategorycznych deklaracji (trzeba zaznaczyć, że poszczególne, nader stanowcze stwierdzenia odnajdywały niekiedy swoje sprostowanie w ówczesnych tekstach literackich).

Franko dostrzegał ponadto istotną zmianę, jaka zaszła w obrębie gustów, upodobań literackich oraz potrzeb czytelników. Transformacja ta sięgała przynajmniej do 1907 roku, czyli miała miejsce w okresie aktywnej działalności pisarskiej Franki. Oczywiście pisarz zdawał sobie sprawę z podstawowych kwestii, poruszanych choćby przez jego kolegę, Wasyla Szczurata, w tekście dotyczącym zbiorku poezji zatytułowa-

¹⁶ „У найширшому і найзагальнішому розуміння Франко – поет, чия глибинна сутність до раціоналізму, до позитивістських настанов і до активізму часто входить у суперечність із його функціонуванням саме в ролі поета, особливо з його власним відчуттям автономії та самовистачальності поезії” – Григорій Грабович: *Франко і пророцтво*, [w:] tegoż, *Тексти і маски*, dz. cyt., s. 143.

nym *Зів'яле листя*. Krytyk ten definiował bowiem współczesne problemy kultury w sposób następujący:

Oni nie chcą znać tego realizmu, który uchodzi za modny i demokratyczny, a w rzeczywistości budzi niechęć i odrazę. Pozostawia ich w ciasnym kręgu codzienności, a chciałby się wyrwać poza ten krąg. Dlatego jeżeli jakaś sztuka ma przyszłość, to jest to sztuka pozarealistyczna (...). Będzie to sztuka niestawiająca sobie za cel unoszenia, pokrzepiania i uszlachetniania¹⁷.

Samo odrzucenie pragmatyzmu – charakteryzującego stosunek literatury wobec rzeczywistości – odnalazło w osobie Franki gorącego entuzjastę, który tak poprzez swoją twórczość literacką, jak i krytykę, uczynił wiele dla modernistycznej rewizji kategorii *mimesis* na gruncie literatury ukraińskiej.

Iwan Franko, odrzucając bezpośrednio, pozbawione rysu krytycznego odwzorowanie rzeczywistości, uczynił to na korzyść fikcji literackiej, która uzyskała przez to większy wpływ na czytelnika i jednocześnie skodyfikowała to, co istotne i ponadczasowe w ludzkiej naturze, a zarazem to, co archetypiczne, co należy do warstwy antropologicznej. Zbliżał się on wobec tego do eksperymentów modernistycznych, które bazowały przeważnie na tematach kulturowych, tradycji intelektualno-duchowej i znajdowały również pod tym względem punkty styczności z projektem antropologii kulturowej. Obecność uniwersalnych motywów kulturowych w niedoścignionych utworach Franki (takich jak: *Мойсей* czy *Сойчине крило*) zadecydowała już na początku XX wieku o nowym kierunku rozwoju literatury oraz ukształtowała modernistyczną odmianę *mimesis*. Przystwojenie nowych teorii estetycznych szło w przypadku Franki w parze z poznaniem modernistycznych technik literackich. Niekiedy natomiast teoretyczna refleksja Franki opierała się w większym stopniu u pisarza na jego własnej praktyce pisarskiej, niż na ideach europejskich intelektualistów. Świadczy o tym choćby tekst Franki pod tytułem *Из секретів поетичної творчості*. W nowych eksperymentach literackich artysta rozpoznawał bowiem ślady i analogie

¹⁷ „Вони не хочять знати того реалізму, що зветься модним і демократичним, а в дійсності будить прикрість і відразу. Він лишає їх в тіснім крузі буденщини, а їм хотілось би вирватися з того круга. Тим-то, скоро яка штука має будучність, то хіба штука нереалістична (...). Се буде та штука, що не ставить собі задачею: підносити, скріпляти і облагороднювати”. Zob. В. Щурат, *Поетія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки*, „Зоря” 1897, ч. 5–7.

własnych twórczych poszukiwań i, jak widać, przynosiło mu to wyjątkową radość, której może zaznać jedynie teoretyk i praktyk w jednej osobie. Słusznie więc na ten temat pisze Mykoła Lehkyj:

(...) Jego inspiracje najnowszą estetyką są motywowane nie tyle przez pewne wpływy literackie (choć i z tego nie wolno absolutnie zrezygnować), ile przez czyste wewnętrzne impulsy artystyczne. Owo napięcie estetyczne pomiędzy „starym” a „nowym” pobudzało do zanurzenia wewnętrznego, do autoanalizy, a zresztą, jak nam się wydaje, do zaostrzenia dominanty wewnętrzno-intuitywnej w jego osobowości artystycznej¹⁸.

Pojmowanie kategorii *mimesis* na gruncie twórczości literackiej Franki jest wieloaspektowe i przejawia się na licznych płaszczyznach. Pisarz nie stronił bowiem na gruncie własnej twórczości – w odróżnieniu od licznych ówczesnych definicji formułowanych przez badaczy i twórców, które już same z siebie wymagały dokładności i jednoznaczności – od alternatywnych projekcji referencyjnych zmysłów, które potwierdzały, tym samym, swobodę, z jaką traktował on rzeczywistość rozumianą jako „kodeks estetyczny” literatury. Franko sprzeciwiał się kategorycznie próbom zredukowania przez krytykę jego utworów do pewnych uproszczeń estetycznych. Stanowisko takie zajmował on też w dyskusji z Wasylem Szczuratem. Pisarz – broniąc swojego prawa do posługiwania się dekadencją topiką – podkreślał zarazem uniwersalny charakter swojej poetyki, która odzwierciedlała różne i absolutnie przeciwnostawne nastroje i uczucia, ale właśnie – ze względu na swą złożoną tożsamość – odpowiadała ona jako metafora samemu artyście, co ujął on w sposób następujący:

Szczo w mojjj pisni bil, i żal, i tuha –
Se lysz tomu, szczo skłałoś tak žyttia,
Ta je w nij, brate mij, szcze nuta druha:
Nadija, wola, radisne czuttia (16, 185).

¹⁸ „(...) Його звернення до новітньої естетики диктувалося не так певними літературними впливами (хоч і цього нехтувати абсолютно не можна), як чисто внутрішніми творчими імпульсами. Ота естетична напруга між „старим” і „новим” спонукала до внутрішнього самозаглиблення, до автоаналізу, а відтак, як нам здається, до загострення внутрішньо-інтуїтивного первня у творчому єстві.” Zob. М. Легкий, *На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації)*, [w:] *Вісник Львівського університету. Серія філологічна* / Гол. ред. Т. Салига, вип. 35, Львів 2004, с. 143.

Poglądy pisarza zdają się potwierdzić zasadniczą sprzeczność wewnątrz samej epoki, w której nie tylko żadna teoria nie mogła претендовать do miana wiedzy uniwersalnej, ale również ówczesne doktryny ulegały redukcji na skutek różnorodnych pisarskich eksperymentów, które stawiały z kolei przed estetyką coraz to nowsze wyzwania. Franko – krytykując nowe zjawiska literackie – stosował zawsze wobec nich kryterium referencyjności, weryfikując efekt końcowy w zetknięciu z rzeczywistością obiektywną. Pisarz – pomimo faktycznego niesprecyzowania się tworzeniu literackich realizacji kategorii *mimesis* za pomocą różnych form kreowania świata przestawionego, dokonywanych w bezpośrednim bądź symbolicznym ujęciu – nigdy jednak nie odrzucał samej zasady naśladowania w ujęciu *stricte* arystotelesowskim: „naśladowania działań ludzkich”. To w takim razie wyraźna opozycja wobec radykalnych modernistów, którzy deklarowali całkowitą negację pojęcia *mimesis* lub przyjmowali jej inwersję. Działo się tak choćby w przypadku Oskara Wilde’a, który wskazywał na zależność rzeczywistości od literatury (przy czym tekst i rzeczywistość miały być – według jego zdania – zamienne względem siebie), a nie na odwrót¹⁹.

Inną kwestię stanowi tutaj swoista granica dopuszczalnych zależności. W dziedzinie tej dostrzegamy – szczególnie na przykładzie różnych okresów twórczości Franki oraz w jego wielorakich pracach badawczych – istotne rozbieżności, które ilustrują ewolucję koncepcji teoretycznych pisarza. Wypada w gruncie rzeczy przedstawić rozwój jego poglądów jako postępowe uwolnienie się od naturalistycznego pojmowania kategorii *mimesis* i przyjęcie nowoczesnej zasady literatury pięknej jako zjawiska unikalnego, którego istoty nie da się wytłumaczyć przy pomocy kategorii stosowanych wobec życia społecznego. W ten oto sposób myśl estetyczna Franki zbliża się subtelnie do koncepcji Romana Ingardena, trafnie sformułowanej przez filozofa w jego znakomitej rozprawie zatytułowanej *O dziele literackim*:

(...) Staje się widoczne, że wciąż ponawiane poszukiwanie „idei” dzieła w sensie prawdziwego zdania jest daremnym trudem, polegającym w gruncie rzeczy na zapoznaniu podstawowego charakteru dzieła sztuki literackiej. Takiego zdania nie można znaleźć ani w rzetelnym dziele sztuki lite-

¹⁹ Zob. В. Руднев, *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*, Москва 1997, с. 220.

rackiej, ani wywieść go z zawartych w nim zdań. Bo ze zdań nie będących sądami nie może wynikać zdanie prawdziwe²⁰.

Iwan Franko był przede wszystkim dociekliwym badaczem i krytykiem literatury, jak również wybitnym pisarzem swojej epoki. Zogni-skował on w swoich rozważaniach zasadnicze problemy własnych czasów, które często przybierały postać nierozwiązywalnych aporii. Chodzi tu przede wszystkim o problematykę utylitaryzmu i wolności twórczej, tradycji i nowości, woli i obowiązku, natchnienia i rzemiosła literackiego, jednorodnych i pluralistycznych postaw wobec tejże twórczości, a także o zagadnienia percepcji rzeczywistości i jej idealnej projekcji artystycznej. Podobny zakres problematyki został – z mniejszą bądź większą odkrywczością – zaprezentowany przez Theodora Adorno, Waltera Benjamina, Jean-Paul Sartre’a, Michaiła Bachtina i wielu innych, wybitnych przedstawicieli myśli estetycznej XX wieku.

Iwan Franko – obserwując mimetyczne predyspozycje oraz właściwości literatury pięknej – zwrócił w głównej mierze uwagę na dynamiczny charakter relacji pomiędzy dziełem a światem wobec niego zewnętrznym. Jego myśl wydaje się w tym obszarze kontynuować europejską tradycję pojmowania kategorii *mimesis*. Zauważyliśmy też zbieżność zasadniczych postulatów Franki z założeniami „filozofii dzieła literackiego” Romana Ingardena, którego myśl była mocno osadzona w tejże tradycji i w wielkim stopniu opierała się na doświadczeniu poznania współczesnej literatury.

²⁰ R. Ingarden, dz. cyt., s. 382.



Wasył Stus

STANOWCZY OKCYDENTALIZM WASYLA STUSA

Tylko na pierwszy rzut oka może się wydawać, że postawa twórcza Wasyla Stusa (1938–1985) cieszy się nadal niekwestionowanym autorytetem w środowisku intelektualistów ukraińskich. Tak się bowiem stało, że Stus jest zwykle – w kontekście jego życiorysu, uświęconego w dodatku aureolą męczennika – jednomyślnie oceniany przez biografów i krytyków. Złożyły się na to zresztą całkiem przekonujące czynniki: nieugięta wola poety, ostra i bezwzględna walka z reżimem komunistycznym, prześladowania i uciski, wreszcie przedwczesny zgon pisarza i jego pośmiertna chwała. Mamy w tej sytuacji, jak widać, do czynienia z typowym zbiorem cech, niezbędnych do literackiej kanonizacji poety i postrzegania go w roli bohatera narodowego.

Mimo to, patriotyczny stereotyp w postrzeganiu Wasyla Stusa upraszcza w wielkim stopniu całą złożoność tej wybitnej postaci i funkcję, jaką pełni ona w nowoczesnej kulturze ukraińskiej. Wiersze Wasyla Stusa mogą być oczywiście interpretowane przez pryzmat patriotyzmu ukraińskiego. Mieszczą one bowiem w sobie głębokie aluzje do dziejów Ukrainy oraz zawierają rygorystycznie ujęte wartości obywatelskie, humanitarne i liberalne. Cała jego twórczość zasługuje niemniej jednak na wnikliwą analizę i nie może być ona waloryzowana wyłącznie w kategoriach walki o prawa narodowe. Co więcej, stereotypowe ujęcie artysty – uformowane jeszcze na podstawie lektur szkolnych – pozostaje sprzeczne z samą istotą tworzonej przez niego sztuki, poezji.

Po raz pierwszy aspekt ten został poddany wnikliwej refleksji – w wydanej dopiero w 1992 roku – w Australii pracy zbiorowej zatytułowanej *Stus jako tekst*. Wyraźnie zasygnalizowana tutaj kwestia, zawarta w tytule owej niezwykle interesującej nas pozycji, została w niej zaprezentowana jako całkowicie przeciwstawne podejście interpretacyjne wobec szerzącego się wówczas, na fali euforii niepodległości ukraińskiej, kultu poety-dysydenta. Nie ukrywał tego zresztą

sam profesor Marko Pawłyszyn. To on zainicjował wydanie tego zbioru artykułów, przygotował go do druku i opatrzył przedmową. Była to, co symptomatyczne, próba przemyślenia i zrewidowania obecnego w praktyce interpretacyjnej szablonowania poezji Wasyla Stusa, do którego doszło po długoletnim zakazie cenzuralnym obejmującym jego twórczość w okresie sowieckim:

(...) Reakcją na ukrywanie poezji Stusa i na zabicie samego poety przez reżim okazało się nowe, szablonowe podejście do odbioru jego utworów. Stus jako wzorzec buntu jednostki wobec totalitaryzmu, jako symbol godności narodowej, Stus jako męczennik, Stus jako „syn Tarasa”. Wszystkie te nazwy ogólne mówią szczerą prawdę, lecz są one ograniczone przez pryzmat kultury skolonizowanej i upokorzonej, zmuszonej do opiniowania każdego zjawiska w kategoriach broni w walce o życie. A przy tym wymyka się uwadze to, co może mieć wydźwięk poza paradygmatem kolonializmu, a nawet stać się czynnikiem w tworzeniu kultury postkolonialnej¹.

Mitologizacja postaci Stusa stała się przyczynkiem do swoistego przeniesienia na jego osobowość stereotypowego ujęcia całego ukraińskiego pokolenia lat 60. XX wieku. Była to w takim razie próba dostosowania obrazu poety do typowego wzorca uznawanego przez omawiane tu społeczeństwo. Pisze o tym zresztą trafnie Wasyl Iwaszko, utrzymując, że istnieje pokusa sprowadzenia odbioru całego dorobku literackiego Stusa i jego biografii do obiegowych formuł, do funkcji „ideału etycznego”, co przeczy samej istocie twórczości tego artysty.

Tak się poniekąd składa, że poezja przyswajana według tradycji narodowej funkcjonowała wówczas na ogół jako czyn patriotyczny, jako sposób zaangażowania społecznego. Podkreślało się w ten sposób jej pożyteczność bądź to dla sprawy budowy komunizmu, bądź to dla niepod-

¹ «(...) Як реакція на режимне приховування поезії і на вбивство самого поета, появилися нові шаблони сприймання Стуса: Стус – приклад людської нескореності перед тоталітаризмом, символ національної гідності, Стус – мученик, Стус – «син Тараса». Усі ці загальні місця висловлюють щирю правду, але вони обмежені кутом зору колонізованої та пригніченої культури, яка примушена оцінювати кожне явище як зброю в боротьбі за виживання. А при цьому випадє з поля зору те, що може мати резонанс поза парадигмою колоніалізму і, навіть, здатне співдіяти в побудові постколоніальної культури». *Zob. Стус як текст*, під ред. М. Павлишина, Melbourne 1992, s. VII.

ległości państwowej². Rzecz jednak w tym, że właśnie taki model relacji twórczości poetyckiej i obowiązku obywatelskiego realizowali czołowi przedstawiciele pokolenia „sześćdziesiątników” w osobach Iwana Dracza, Dmytra Pawłyuczki, Liny Kostenko, Borysa Olijnyka oraz Mykoła Winhranowskiego. Inna sprawa, że model ten został w czasach radzieckich mocno zakłamanym i zafałszowanym, czym przyczynił się do kryzysu lat 80. i 90. XX wieku, kiedy to poezja obywatelska została wykpiąta i sparodiowana przez młodych twórców (kręgu „Bu-Ba-Bu” i innych).

Przewartościowanie na tle generacji

Jakkolwiek patrzeć, sylwetka twórcza Wasyła Stusa wydaje się kluczowa dla orientacji geokulturowych współczesnych pisarzy ukraińskich. To ona konsekwentnie reprezentuje kierunek okcydentalny i modernistyczny. I działa się to na przekór licznym ograniczeniom, którym podlegał ów artysta. Stus nie miał bowiem szans na pomyślny i postępowy rozwój w warunkach literatury sowieckiej. Pisarz ten wciąż narażał się też na ostre ataki ze strony władz i wiernych ich doktrynom intelektualistów ukraińskich. Niejednokrotnie był on również krygowany w swoim twórczym rozwoju za sprawą ówczesnych represji. Orientalizm ukraiński – od stanowczych adeptów modernizmu, zrywających z tradycją narodową na przełomie XIX i XX stulecia, poprzez bunt Mykoły Chwyłowego w okresie międzywojennym, aż po inspiracje kulturą europejską neoklasyków z Mykołą Zerowem na czele – zdołał się dopiero po latach zapomnienia odrodzić w nowej odsłonie lat 60. XX wieku, a jego ideologia odcisnęła swoje wyraźne piętno na świadomości młodej wówczas generacji „sześćdziesiątników”.

Zainteresowanie Stusem w Polsce i próby tłumaczenia jego wierszy w tym kraju przypadają także całkiem naturalnie na czasy przejściowe, to znaczy na koniec lat 80. XX wieku oraz na okres kolejnego po nich dziesięciolecia. Po pierwszych publikacjach utworów Stusa, zamieszczanych w różnych polskich czasopismach tego okresu, udało się w końcu zebrać tłumaczenia, komentarze i artykuły dotyczącego ukraińskiego poety w jednym tomie, wydanym w Krakowie staraniem mło-

² Zob. В. Івашко, *Міф про Василя Стуса як дзеркало шістдесятників*, „Світovid” 1994, nr 3 (16), s. 109–113.

dej ukrainistki Agnieszki Korniejenko³. Mimo że tomik ten nie zawiera całokształtu dorobku literackiego Wasyla Stusa (takie zadanie zostało dopiero niedawno zrealizowane na Ukrainie, wcześniej nie wolno było nawet o nim marzyć), daje on wystarczające wyobrażenie o jednej z najwybitniejszych postaci we współczesnej literaturze ukraińskiej.

Autorzy przekładów polskich nieprzypadkowo tak uporczywie zastanawiają się nad kwestią „nieprzekładalności” wierszy Wasyla Stusa. Złożony świat jego obrazów, mnóstwo zawartych w nim symboli, jak też różnego rodzaju gry słowne stosowane przez artystę, utrudniają oczywiście pracę potencjalnego tłumacza, a czasami ją zupełnie uniemożliwiają. Należy jednakże nadmienić, że utrudnienia te nie biorą się z całkowicie hermetycznej postawy poety, ani z zanurzenia się pisarza w tak zwany „wąski światku wyborowych refleksji”, lecz odwrotnie, zależne są one od wieloznaczności i wielowątkowości słowa Stusa, które ciągle pragnie docierać do jak najszerszych kontekstów, zmierzając do wielowarstwowej kondensacji treści.

Postać twórcza Wasyla Stusa wydaje się dzisiaj – na tle całego pokolenia i ruchu „sześćdziesiątników” – nad wyraz uniwersalna. Taki wymiar uniwersalności ujawnia się oczywiście poprzez mistrzowskie połączenie dwóch krańcowo różnych czynników, czyli dzięki swoistej sublimacji postępowego przyswajania idei narodowych przez pisarza z jego oswajaniem się w ramach jak najszerszej tradycji kulturowej. Jednymi z najbardziej skomplikowanych do sprecyzowania kwestii pozostają zatem następujące pytania: jak udało się poecie w sposób organiczny wkomponować światopogląd narodowy w ten uniwersalny sens kulturowy? Co wreszcie definiuje zasadniczo jego twórczość poetycką?

Jeśli poszukujemy właściwej odpowiedzi na te pytania, konieczne staje się sięgnięcie po różne konteksty, w tym przede wszystkim: pokoleniowy oraz generacji „sześćdziesiątników” z najbardziej charakterystyczną dla niej intencją powrotu do rodzimych korzeni. Intelktualiści tamtego pokolenia wyrażali w głównej mierze chęć modernizacji wizerunku kultury narodowej po okresie jej trwałej stagnacji w dobie stalinowskiej. W jakim stopniu udało się im osiągnąć owe cele? Nie ma dotychczas na ten temat jednomyślności wśród krytyków. Co więcej, debaty dotyczące owej kwestii przybierają nierzadko na Ukrainie cechy

³ *Poezja Wasyla Stusa*, wstęp, wybór i tłum. artykułów A. Korniejenko, Kraków 1996.

sporu o principia. Nieprzypadkowo też badacze – dążąc do właściwej rewizji roli „sześćdziesiątników” w procesie kształtowania się i modernizacji kultury ukraińskiej – podważają ochoczo kulturowany ostatnimi czasy w opinii publicznej majestatyczny obraz tej literackiej grupy. Taka krytyczna perspektywa kusi nie tylko młodych intelektualistów (wiadomo, ich przede wszystkim), lecz również tych reprezentujących pokolenie średnie, jak Wira Ahejewa. To właśnie ona dowodzi w swojej nowej książce zbieżności poglądów łączących „sześćdziesiątników” z obowiązującą wówczas w Związku Sowieckim doktryną realizmu socjalistycznego, a także wyraża pogląd o fałszywych przesłankach lokujących ideowo ową subkulturę radzieckiej inteligencji w kręgu inspiracji zachodnią filozofią buntu i sprzeciwu⁴.

Wszelkie próby podważania pokoleniowego autorytetu i zabiegi zmierzające do pozbawienia go „nietykalności”, swoistego kultu narażają się rzecz jasna na odrzucenie ich ze strony samych „sześćdziesiątników”. Można by w tym miejscu posłużyć się przykładem głośnej powieści Liny Kostenko, na kartach której pisarka po raz kolejny wskrzesza romantyczny mit swojego pokolenia. Artystka przedstawia bowiem tutaj całą swoją generację jako pokolenie ostatnich bojowników o Ukrainę. Skupia się ona ponadto na czynnym sprzeciwie własnej formacji kulturowej wobec totalitarnego systemu, akcentując przy tym bierność postawy następnych pokoleń w tej materii. Logikę rozważań pisarki chyba dobrze oddaje cytat z jej powieści, w którym zawarta została opinia ojca czołowej postaci owego dzieła – duchowego reprezentanta swojego pokolenia: „(...) Kiedy Ukraina jest zniewolona, zmęczona, ale walczy, to wtedy istnieje. A kiedy pozostaje taka niby wolna, niby niezawisła, a w rzeczywistości niezdecydowana, niepewna, kompromisowa, to wtedy już nie może istnieć”⁵.

Rewizja działalności patriotycznej „szczęśćdziesiątników” opiera się dziś jednak na mniemaniu o braku właściwego uformowania się narodu ukraińskiego. Świadczą o tym dobitnie gwałtowne i niebezpieczne wstrząsy w życiu społecznym i kulturalnym Ukraińców już po odzyska-

⁴ В. Агєєва, *Апология модерну: обрис XX віку: статті та есеї*, Київ 2011.

⁵ «(...) Коли Україна поневолена, змучена, але бореться, то вона є. А коли вона ось така ніби вільна, ніби незалежна, а насправді невизначена, хистка, компромісна, то вона вже не спроможна бути». Zob. Л. Костенко, *Записки українського самашедшого*, Київ 2011, s. 296.

niu przez nich niepodległości. Naród ten wychodzi widocznie po trosze ze stanu kolonialnych iluzji i romantycznych uniesień, które w swoim czasie mocno oddziaływały na świadomość generacji „sześćdziesiątników”. Warto więc docenić gwałtowność zmiany horyzontu oczekiwań współczesnych Ukraińców wobec bohaterów z przeszłości. Jeszcze niedawno, bo w latach 90. XX stulecia, Wasyl Stus był – wedle słów Tamary Hundorowej – odbierany jako „(...) idealne ucieleśnienie postawy bohaterskiej i nonkonformistycznej”⁶. Doszło wręcz niebawem do głośnej rehabilitacji tego bohatera bohemy, przypominającego swoją osobą pewien rodzaj odmiany zachodniego hippisa, aczkolwiek niepozbawionego patriotyzmu narodowego.

Natomiast na przełomie ostatnich tysiącleci odbyło się w kulturze ukraińskiej znamienne „rozliczenie” pokolenia lat 60. XX wieku. Zarzucano mu wówczas bierność i bezradność w budowaniu nowego modelu społeczeństwa, o którym w swoim czasie pisali z tak wielkim patosem jego przedstawiciele. Warto w tym miejscu przypomnieć, że wielu z czołowych reprezentantów tego pokolenia podjęło się w okresie formowania się ukraińskiej niepodległości najbardziej odpowiedzialnych w owym państwie funkcji. Zostali oni bowiem politykami, deputowanymi do Rady Najwyższej, ministrami czy urzędnikami o bardzo wysokiej randze. Rozczarowanie nikłymi i niejednoznacznymi efektami ich działań skutkowało społecznymi atakami na zmitologizowaną misję „sześćdziesiątników”, która okazała się w rzeczywistości niesprawdzonym hasłem romantycznym, niemającym żadnych związków z realizacją jakiegoś konstruktywnego programu.

Co więcej, czołowym ukraińskim reprezentantom wspomnianej tu generacji nie udało się – mimo szczerej postawy wobec swoich rodaków – zachować własnego autorytetu. Ołes Donij (znany ukraiński intelektualista i polityk) doszedł nawet do wniosku, iż oto nastąpiła swoista „śmierć sześćdziesiątników”. Chodziło mu rzecz jasna o ich symboliczny kres, o zanik prestiżu owego pokolenia w oczach młodszych Ukraińców. Donij twierdził między innymi, że:

Przełom tysiącleci zdewastował mit o „sześćdziesiątnikach”. Był to mit o intelektualistach nie bojących się deklarować swoich poglądów. Nie było ich wielu. Ich bronią nie była agresja, lecz talent. A ostrzem ich broni było Słowo. I wszystko, co mieli robić, to tyle, co umieli robić, czyli nie milczeć. I kiedy

⁶ Т. Гундорова, *Симптоматика „хворого тіла”*, „Критика” 2010, ч. 7–8, с. 26.

społeczeństwo potrzebowało – wręcz jak nigdy wcześniej – ostrego głosu autorytetów moralnych, wszyscy raptem oniemieli⁷.

Refleksja Donija może się wydawać zbyt radykalna wobec postaw jego poprzedników. Zwróćmy jednakże uwagę na to, iż nie odbiera on „sześćdziesiątnikom” prawa do dumy z powodu ich niegdysiejszego buntu. Polityk ten wychodzi tylko z założenia, że sprzeciw wobec systemu jest istotą pokolenia, a nie jego złudnym widmem. Chodzi tu mianowicie o społeczną postawę wyrosłą z zachwiania w ostatnich latach procesu budowania ukraińskiego państwa. Nie da się ukryć, że przyczynili się do tego w decydującym stopniu reprezentanci wspomnianego tu pokolenia, którzy w latach 60. ubiegłego stulecia zasłynęli ze swojej stanowczej walki o wartości. Czy możliwe jest więc porównanie owego buntu z dzisiejszym upokorzeniem? Pretensje młodych Ukraińców są być może w tym względzie zbyt kategoryczne. Niemniej jednak da się dostrzec pewną logikę ich sądów wobec zachowania poprzedników. Oleś Donij tłumaczy „śmierć sześćdziesiątników” całkiem przekonującymi przykładami postaw bierności i konformizmu szerzącymi się wśród tych, którzy uchodzili niegdyś – w skali całego społeczeństwa ukraińskiego – za intelektualnych liderów oraz za autorytety moralne:

Umierają stare autorytety. Co, czyżby nie zdawał sobie sprawy Mykoła Żułyński, że Pustowojtenko i Surkis będą na posiedzeniu aktywistów partyjno-gospodarczych w Pałacu Październikowym wyglądać jak on wtedy naturalnie i żałośnie? A gdzie się podział Iwan Dracz? Oprócz teczki ministra posiada przecież stanowisko Prezesa Kongresu Inteligencji Ukraińskiej (...). Być może inteligencja ukraińska reaguje – w obliczu wszystkich rodzajów kryzy-

⁷ „Злам тисячоліть зруйнував міт про шістдесятників. Це був міт про інтелектуалів, що не бояться засвідчити свою позицію. Їх не було багато. Їхньою зброєю була не агресія, а талант. А на вістрі їхньої зброї було Слово. І все, що їм треба було робити, – це лише те єдине, що вони вміли, – не мовчати. І ось коли суспільство як ніколи потребує голосу моральних авторитетів, всі рaptem оніміли”. Zob. O. Donij, *Смерть шістдесятників*, Поступ (Щоденна львівська газета), 2001, 9 лютого. Wersja elektroniczna: http://postup.brama.com/010209/23_2_3.html. Nieco wcześniej o zmierzchu mitu pokolenia lat 60. XX wieku debatowali na łamach czasopism młodzi pisarze ukraińscy: Jurij Gudź, Ihor Bondar-Tereszczenko, Jurij Bedryk, Wasyl Iwaszko. Por. I. Бондар-Терещенко, „Бог і Україна” – віра чи забобон? (про семантику національного симулякра), „Post-поступ” 1995, 10–17 лютого, № 5. Jest to dopiero część debaty ogólnospołecznej, która chyba nie dobiegła swego końca, ponieważ proces przewartościowywania obrazy „sześćdziesiątników” nadal na Ukrainie trwa.

su politycznego – wyłącznie na kwestię językową, a resztę czasu zajmuje się pielęgnowaniem własnej brody? Psia krew, a czy ci bez stanowiska, jak Iwan Dziuba czy Myrośław Popowycz czegoś się boją? Kto tu jeszcze pretendował do miano autorytetu moralnego? Hej!!!

Sześćdziesiątstwo było mitem. Mitem o inteligencji. A upadek moralny sześćdziesiątstwa powoduje upadek moralny inteligencji w tym starym znaczeniu tego słowa⁸.

Wasył Stus pozostaje więc oto autorytetem bez żadnego zarzutu, jedną z nielicznych postaci, których nie dotknęła wspomniana wyżej krytyka misji pokoleniowej. I nie tylko dzięki temu, że przez swoją przedwczesną śmierć zachował on w całości własną estymę i charyzmę. Także dlatego, że w swej postawie życiowej i twórczej udało mu się w sposób jak najbardziej naturalny połączyć te czynniki, których nie potrafili zharmonizować jego rówieśnicy. Należą do nich mianowicie wartości narodowe oraz uniwersalne. To walory tradycji okraszone przez pisarza jego nowatorskimi poszukiwaniami.

Dokonał on bowiem trudnego bilansu twórczego, który stał się jednocześnie jego bardzo ważnym posunięciem literackim. Wiadomo przecież, iż profil psychologiczny Ukraińców został ukształtowany przez trwanie tego narodu w warunkach swoistego pogranicza. Przez stulecia dojrzywał on na tle „(...) peryferyjnego pod względem geopolitycznym, pogranicznego położenia Ukrainy pomiędzy Wschodem a Zachodem – jako pasa przejściowego”⁹. Skutkiem tego, najbardziej wpływowe prądy ideowe Europy (scholastyka średniowieczna, renesans i oświecenie) miały na Ukrainie względnie słaby i spóźniony odzew. Z drugiej strony, idee europejskie zawsze oddziaływały na świadomość Ukraińców. Stały się one wreszcie niebagatelnym czynnikiem w procesie tworzenia się tamtejszej kultury narodowej. Świadczą o tym chociażby osiągnięcia

⁸ „(...) Умирають старі авторитети. Що, хіба не розумів Микола Жулинський, що на партгоспактиві у Жовтневому палаці Пустовойтенко і Суркіс виглядати-муть природно, а особисто він – жалюгідно? А де ж Іван Драч? Окрім міністерського портфеля, здається, він обіймає ще й посаду голови Конгресу української інтелігенції... Чи, може, українська інтелігенція з усіх різновидів політичної кризи реагує лише на мовне питання, а решту часу займається відрощуванням бороди? Чорт візьми, а безпортфельні Іван Дзюба та Мирослав Попович чого боятися? Хто тут ще претендував бути моральним авторитетом? Агов!!! Шістдесятництво було міфом. Міфом про інтелігенцію. І деградація шістдесятництва сприяє остаточній деградації інтелігенції в старому розумінні”. Dz. сут..

⁹ *Українська душа: Збірник наукових праць*, відпов. ред. В. Храмова, Київ 1992, с. 54.

twórcze ukraińskiego baroku bądź rodzimego romantyzmu. Polemika dotycząca europocentrycznej tożsamości narodowej Ukraińców toczy się po dziś dzień. Jednak obecnie posiada ona bardziej polityczny czy wręcz spekulatywny wydźwięk.

Inaczej jednakże pojmowano powyższe kwestie w czasach Wasyla Stusa. Warto tu przede wszystkim zaakcentować, że w okresie przed upadkiem ZSRR tendencja okcydentalistyczna na Ukrainie była odbierana przez ówczesne władze z niechęcią, niemal jako pretekst do buntu skierowany przeciwko reżimowi politycznemu i akcent niezgody wobec jego praktyk. Co prawda, sama idea chruszczowowskiej „odwilży” została jednak zaczerpnięta z Zachodu. Oddawała ona po prostu ducha liberalizmu i młodzieżowej rewolty panującej w państwach Europy Zachodniej i Ameryki Północnej. Częściowy bodaj demontaż stalinowskiego modelu zarządzania państwem okazał się zaś w latach 60. XX stulecia niezbędnym warunkiem zachowania samego ZSRR, cierpiącego z powodu licznych i to bardzo poważnych sprzeczności. Chodziło także tutaj o utrzymanie przez Moskwę właściwej strefy wpływów poza granicami kraju i kontynentu oraz o to, by nie stracić jej pozytywnego wizerunku w oczach zmieniającego się świata demokracji.

Świat zachodni stał właśnie wtedy u progu ery kolejnej modernizacji spowodowanej rewolucją naukowo-techniczną. „Zawody dwóch systemów” obliwowały do nowego tempa, nowych impulsów w rozwoju społeczeństwa sowieckiego, do przyspieszenia postępu gospodarczego, do podniesienia standardu życia. W interesie zachowania systemu totalitarnego leżało zreformowanie pewnych jego struktur, uwolnienie się od ciężaru supercentralizmu oraz wyparcie się duchowego skrępowania i prawie pełnego odizolowania się od świata¹⁰.

W ten sposób została w ZSRR nakreślona pewna intryga, która wywołała niezrozumienie i zamieszanie nawet w programach partyjno-

¹⁰ „Західний світ якраз вступав в еру чергової модернізації, пов’язаної з розвитком науково-технічної революції. „Змагання двох систем” вимагало нових темпів, нових імпульсів у розвитку радянського суспільства, прискорення економічного поступу, підвищення життєвого стандарту. В інтересах самозбереження тоталітарної системи мало відбутися реформування певних її структур, звільнення від тягаря надцентралізму, майже повної самоізоляції і духовної скутості”. Сут. według: *Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників* / Упор. і зредагували О. Зінкевич і М. Француженко, Балтимор–Торонто 1987, с. 13.

-ideologicznych, nie mówiąc już o subiektywnych sądach rodzimych artystów i pisarzy, ani tym bardziej o myśleniu pospolitego obywatela tego państwa. Przecież to wtedy została oficjalnie przez radziecką władzę zadeklarowana – zamiast absolutnej izolacji i żelaznej kurtyny stalinowskiej – otwartość w kontaktach z Zachodem. Takie relacje ulegały jednocześnie surowej reglamentacji i sterowaniu ze strony służb specjalnych¹¹. A to znowu odbiło się w sposób najbardziej dramatyczny na losie tych, którzy szczerze uwierzyli w proces powrotu ZSRR do zasad liberalizmu i demokracji. Chodzi tu przede wszystkim o obywateli samego Związku Sowieckiego, naiwnie żywiących nadzieję na możliwość zreformowania podstaw systemu totalitarnego.

Poszerzająca się w ZSRR fala liberalizmu uskrzydliła również młode pokolenie intelektualistów ukraińskich. To czynnik zachodni odegrał bardzo ważną, być może nawet decydującą rolę w formowaniu się ich światopoglądu. Wszystko zależało tu więc od tego, w jakim stopniu wpływy okcydentalne przesiąkały młode osobowości artystyczne na Ukrainie. Wiadomo bowiem, że drogi życiowe „sześćdziesiątników” radykalnie i szybko się rozeszły, ukazując w ten sposób dwie krańcowo różne orientacje geokulturowe. Sprowokowało to zarazem rozłam wewnętrzny owego ruchu pokoleniowego, który nie potrafił się jeszcze wzmacnić i przedsięwziąć konkretnych działań¹².

Z jednej strony, udało się władzom radzieckim – za sprawą presji wywieranej na poszczególnych twórców, by skierowali się oni ponownie w przestrzeń oficjalnej kultury sowieckiej (Iwan Dracz, Dmytro Pawłyczko, Borys Olijnyk, Witalij Korotycz) – łatwo zlokalizować i zmarginalizować bunt młodych. Z drugiej strony, moc idei liberalnych okazała się jednakże większa od lęku przed represjami. Fala ta spowo-

¹¹ Tamże., s 27.

¹² Zdaniem dysydenta Iwana Hela, ów wewnętrzny rozłam wśród ukraińskiego pokolenia zarysował się już – ze względu na niejednorodność ruchu młodych – na początku samych przemian. Uformowały się bowiem od podstaw dwa skrzydła ruchu pokoleniowego: „kulturalno-narodowe i narodowo-polityczne”. Ich relacje ze sobą były nader skomplikowane: te dwa rywalizujące względem siebie prądy potrzebowały siebie jednocześnie i wciąż debatowały o losach Ukrainy oraz o preferencjach walki z reżimem totalitarnym. Dlatego też „(...) obydwie kierunki ruchu lat sześćdziesiątych były współzależne od siebie i uzupełniały się nawzajem”. Zob. I. Гель, *У вінок в'язням свободи*, [w:] „*За Україну, за її волю...*” *Матеріали II Всесвітнього Конгресу українських політичних в'язнів*, Київ 1994, s. 37–38.

dowała nasilenie się ukraińskich ruchów dysydenckich, godnie reprezentowanych przez Iwana Switłycznego, Jewhena Swerstiuka, Wasyla Stusa oraz Ihora Kałynca. „Ruch lat 60.” zrodził odpowiednio dwie równoległe istniejące tendencje, odzwierciedlające również rozłam i napięcia wewnętrzne w tym środowisku, reprezentowanym najczęściej przez rówieśników i nierzadko przyjaciół. Trzon pierwszej z nich został oparty na przekonaniu, że należy się we własnej twórczości opierać wyłącznie na rodzimej tradycji narodowej i ludowej, na miejscowym folklorze i źródłach dziejowych. W ten sposób tożsamość narodowa Ukraińców mogła zostać bardziej uwypuklona, a przemilczane stronic dziejów owego państwa zdobyć wreszcie upragniony głos. Druga tendencja była zaś wolna od romantycznego idealizowania własnego zaścianka. Ugruntowała się ona bowiem na przeświadczeniu, że dopiero wszechstronne poznawanie i przyswajanie kultury Zachodu może doprowadzić do wykreowania się zbiorowej tożsamości Ukraińców.

Opcja ta rezygnowała przede wszystkim z naiwnego patriotyzmu, wyczuwając w nim ślepy zaułek, a nie drogę do postępu kulturalnego.

O kolonializmie wewnętrznym

Wasył Stus stał się – już od pierwszych tomów własnej poezji – zwolennikiem drugiej z wymienionych tu opcji. I to pomimo faktu, że przeżywał on nieustannie stany pewnego wahania i zwątpienia, charakterystyczne zresztą dla każdego twórcy wkraczającego w wiek swojej artystycznej inicjacji. W eseju ukraińskiego pisarza zatytułowanym *Fenomen doby* (1970) mieści się zresztą jego uzasadnienie okcydentalnej strategii tworzenia kultury. Poeta wczytuje się tutaj przekonująco w faustowskiego ducha poznania, konfrontując go z rodzimą tradycją zaściankowości i chutoru, osadzoną na trwałym zakorzenieniu Ukraińców w warunkach rzeczywistości kolonialnej. Pretekstem do rozważań na ten temat stał się tym razem los Pawła Tyczyny, najwybitniejszego poety nowoczesnej Ukrainy, którego potężny talent został zgnieciony przez system totalitarny oraz sowiecką cenzurę.

Z treści owego eseju można wysnuć wniosek, że poeta podchodził już wówczas do problemu traktowania obcych wpływów w całkiem zrównoważony sposób. Pisarz dokonał również głębokiej oceny istoty czynnika narodowego w samej sztuce oraz uniknął recydywy myślenia zaściankowego, tak charakterystycznego dla innych „szczęścieszęści-

ków” (część z nich – mimo osiągnięcia sędziwego wieku 75–85 lat – nie pozbyła się do dzisiaj pewnej formy naiwnej „ludowości”). Niepokój Stusa potęgowała dziejowa fragmentaryczność i przerywalność procesu kulturotwórczego narodu ukraińskiego:

[Niech za przykład posłużą tu losy wielu twórców ukraińskich, których – J. P.] (...) energia naturalna, choć czasami potężna, została spożytkowana do zakonserwowania utraconej spuścizny i sprzęgnięta z próbą kreowania jakiegoś równoległego świata, świata „w zamian”: pojawiła się bowiem możliwość moderowania siebie przez wspomnienia i okazja do scalenia poćwiartowanej rzeczywistości ukraińskiej. I sto, i dwieście, i więcej lat temu nasz inteligent tylko to robił, że na nowo tworzył wszystko od podstaw. A była to dopiero iluzja tworenia. Ten, kto osiągał właściwy wiek, widział od razu przepaść za sobą, a ten, kto dopiero co przystępował do pracy, widział tę przepaść pod nogami przed sobą. Cała nasza historia poczyna się zawsze od podstaw, od jakiegoś nieustannego huśtania się w tym samym miejscu. To martwa fala ewolucji¹³.

Uświadomienie sobie przez Stusa kryzysu ukraińskiego ducha narodowego – jako swoistego przerwania procesu kultywowania tradycji – jest typowym symptomem zapowiadającym uporanie się pisarza z kompleksem kolonialnym¹⁴. Nieprzypadkowo przecież kwestia ta była wielokrotnie nagłaśniana przez wybitnych intelektualistów ukraińskich XX wieku (od Mykoły Chwyłowego z lat 30. XX wieku do Jewhena Swerstiuka, Iwana Switłycznego i Iwana Dziuby z lat 60. ubiegłego stulecia¹⁵).

¹³ „(...) Природна енергія, хоч яка часом і значна, витрачалася на консервацію втраченої старовини, спробу створити якийсь паралельний світ, світ-замінник: це була сила для катування себе споминами і протезуванням четвертованої української реальності. І сто, і двісті, і більше років наш інтелігент тільки те й робив, що творив усе спочатку. То була сама тільки ілюзія творення. Хто доробляв свого віка, бачив провалля зразу ж позаду себе, а той, що тільки-но приступав до роботи, бачив це провалля під ногами попереду. Наша історія – це все і завжди спочатку, якась постійна гойданина на одному й тому ж місці, мертва хвиля еволюції”. Сут. według wydania: В. Стус, *Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)* / Підгот. тексту С. Гальченка та Д. Стуса, Київ 1993, с. 6.

¹⁴ Szczegółne omówienie tego skomplikowanego zagadnienia znajduje się w innej rozprawie pisarza. Zob. np. Я. Поліщук, *Проблема перерваної традиції та українська поезія 1920–30-х років*, „Сучасність” 1999, № 10, с. 76–82.

¹⁵ Г. Касьянов, *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років*, Київ 1995, с. 181.

Kolejne spostrzeżenia Wasyla Stusa – o podobnym, jak wcześniej strategicznym znaczeniu – mieszczą się zresztą w jego dzienniku łagrowym, w którym zostały spisane obserwacje artysty pochodzące z lat 1980–1982. Stus przedstawił ponadto – z okazji obchodzonego z przepychem jubileuszu 1500-lecia Kijowa (jubileuszu, jak się okaże, zmyślnego i zaplanowanego w gabinetach funkcjonariuszy partyjnych wyłącznie po to, ażeby pochwalić się „osiągnięciami” przed Moskwą oraz uzyskać akceptację władz najwyższych) swoje refleksje na temat fatalnego losu dziejowego Ukrainy. Przez wieki bowiem – jak stwierdzał poeta – czuła się ona rozdarta pomiędzy dwiema cywilizacjami i nie znajdowała w sobie siły, żeby obronić własną tożsamość. Poeta uważał również swój kraj za „najbardziej wschodnią część Zachodu”. To zresztą dosyć wymowne sformułowanie artysty, w którym ujmuje on jednocześnie dramat i tragedię „rozdarcia” Ukrainy, czyli portretuje stany emocjonalne jej mieszkańców wielokrotnie odczuwane przez nich na przestrzeni ich historii.

Należy też tutaj dodać, że Wasyl Stus – dostrzegając międzykulturową i międzycywilizacyjną rolę Ukrainy w dziejach Europy Wschodniej – uważał jednakże, że za przyszłość ukraińskiej kultury narodowej odpowiada głównie jej orientacja zachodnia. Traktował on bowiem ukraiński kryzys zagubienia, wydziedziczenia i rozłamów wewnętrznych właśnie z pozycji okcydentalizmu. Poeta pisał między innymi, że:

Nasz zachodni duch indywidualistyczny, splepany przez despotyczne bizantyńskie prawosławie, i tak nie potrafił uwolnić się od owej dwoistości ducha, dwoistości, która z czasem spowodowała kompleks hipokryzji. Wydaje się, że paseistyczny duch prawosławia spadł ciężkim kamieniem na młodą, niedojrzałą duszę narodu – przyczyniając się do feminizacji ducha jako wyznacznika naszej duchowości¹⁶.

Zachód pociągał poetę przede wszystkim tym, że oferował mu on doskonale wzorce pielęgnowania tradycji. Na takiej glebie najczęściej powstawały właśnie wielkie literatury oraz rodzili się wybitni twórcy uzyskujący światowe uznanie. Stus przełamywał w ten sposób

¹⁶ „Наш індивідуалістично-західний дух, спертий деспотичним візантійським православ'ям, так і не зміг вивільнитися з цієї двоїстості духу, двоїстості, що витворила згодом комплекс лицемірства. Здається, що пасеїстичний дух православ'я тяжким каменем упав на молоду невизрілу душу народу – прїзвів до жіночості духу як атрибуту нашої духовності”. Zob. В. Стус, *Листи до сина / упор. О. Дворко і Д. Стуса; передмова Д. Стуса, Івано-Франківськ 2001*, с. 164.

w swoich rozważaniach bariery kolonialnego *status quo*. Próbował on bowiem znieść przeszkody samoizolacji i zaściankowości, przyswojone przez Ukraińców na skutek wielowiekowego trwania w warunkach dominacji imperialnej i z powodu poczucia ideologicznego niedowartościowania.

Hasła podobne do tych Stusowych były rzecz jasna głoszone już wcześniej. Poeta zdawał sobie z tego doskonale sprawę. Inspirowały one bowiem wielu jego poprzedników, począwszy od romantycznego wieszczka Pantelejmona Kulisza, aż do komunisty-oportunisty Mykoły Chwyłowego, autora błyskotliwej doktryny „azjatyckiego renesansu” i „romantyki witalizmu” z lat 20. XX wieku¹⁷. Za każdym jednak razem pozostawały one jedynie na papierze jako nigdy nie zrealizowane konsekwentnie postulaty. Na przeszkodzie stała zawsze zaściankowość upośledzonej kultury ukraińskiej, jej niedojrzałość oraz zapatrzenie wyłącznie na aktualne – wątle znaczeniowo – problemy, które miały się zwykle z celami o znaczeniu strategicznym. Innymi słowy, Stus skupiał uwagę na tych objawach, które według teorii postkolonialnej identyfikuje się jako zjawiska wewnętrznego kolonializmu¹⁸.

W więziennym okresie Stusa i w czasie jego zesłania – właśnie wtedy, kiedy napisał on wiersze wydane później w tomiku *Palimpsesty* – poeta bardzo cierpiał z powodu braku wiadomości z własnej ojczyzny. Doskwierała mu również wówczas niemożność zapoznania się z aktualnym życiem literackim i artystycznym w kraju. Narzekał na to niejednokrotnie we własnych listach zaadresowanych do osób z nim zaprzyjaźnionych. Ojczyzna oddalała się – w jego ówczesnym mniemaniu – na zbyt ryzykowną dla twórcy odległość i nie było możliwości, żeby temu dylematowi właściwie sprostać. Poczucie utraty Ukrainy skłoniło paradoksalnie poetę ku wartościom ponadpatriotycznym oraz ogólnoludzkim. Stus pomstował wręcz – w jednym z wierszy pochodzących z tamtego okresu – na brak ojczyzny jako substancji materialnej czy wielkości fizycznej. Błogosławił on jednocześnie ten stan jako element przejściowy na drodze do doświadczenia indywidualnej samotności i egzystencjalnego wyboru. Przekleństwo izolacji zostało więc przez niego potrak-

¹⁷ Zob. o tym: A. Korniejenko, *Rozstrzelane odrodzenie*, Kraków – Przemysł 2010, s. 197.

¹⁸ E. M. Thompson, *Trubadurzy Imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. z ang. A. Sierszulska, Kraków 2000, s. 32.

towne jako względne dobro, ponieważ prowadziło ono do wnikliwej samorefleksji „ja” lirycznego:

Dokuczyło. Nema meni witeczyzny,
 nema meni witeczyzny – ni-ni-ni.
 Dusza horyt’ w smertelnomu wohni,
 razyt’ mene – od zapachu trutyzny.
 Otak meni – czym dali od Witeczyzny,
 Tym lehszaje, tym tiażczaje meni.
 Newże ja sam odyn na ciłyj swit,
 wohnenny skalok wikowoho hniwu,
 piznaw sebe i dolu ciu zradływu,
 szczob ptoklynaty czużynečkyj swit?¹⁹

Okcydentalizm przeciwko wydziedziczeniu

Przykład Wasyła Stusa uwidacznia więc, w jaki sposób obcowanie z kulturą Zachodu pomogło przedstawicielom ukraińskiej generacji lat 60. XX wieku wyzbyć się ich fatalnego „bezgruntianstwa”, spowodowanego przez sam fakt funkcjonowania w warunkach reżimu komunistycznego z jego wszechobecną cenzurą, odgórną ortodoksją, upaństwowionym ateizmem oraz hipokryzją społeczną. Stus – odrzucając fałszywy system wartości sowieckich – poszukiwał jednocześnie innych źródeł inspiracji, odmiennych sposobów zaspokojenia własnych aspiracji kulturotwórczych. Punkt oparcia udało mu się natomiast odnaleźć w europejskiej tradycji kultury²⁰, która odznaczała się nieprzerwanym – wciąż opartym na tych samych wielopokoleniowych wartościach, wpisanych zarówno w dzieje poszczególnych narodów, jak i historię całego kontynentu – rozwojem. Nie ulega więc wątpliwości, że absolutna opozycja Wschód – Zachód została w wielkim stopniu zmitologizowana. Była ona bowiem wówczas lansowana – jak to dobitnie udowodnił Erazm Kuźma – ze względu na uwarunkowania historyczne XIX i XX wieku²¹.

Ukierunkowanie się Ukraińców na kulturę zachodnią okazało się ponadto tą drogą, która prowadziła do wzajemnego zrozumienia i so-

¹⁹ В. Стус, *Дорога болю: поезії / у порядкування та післямова* М. Коцюбинської, Київ 1990, с. 162.

²⁰ Г. Касьянов, *Незгодні...*, dz. cyt., с. 182–184.

²¹ Zob. o tym: E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 193–195.

lidarności między Wschodem i Zachodem. Przy czym nie dokonywało się to za cenę wyrzeczenia się rodzimego dziedzictwa, lecz za sprawą poznania wspólnych determinant kulturowych jednoczących Ukrainę z Europą. Chodzi tutaj w pierwszej kolejności o etos chrześcijański, który ze względu na obowiązujący w Związku Sowieckim ateizm nie był tolerowany w żadnej postaci. Zachodni model kulturowy przekonywał – w miarę docierania do ZSRR bezpośredniej wiedzy o nim – wielu intelektualistów ukraińskich swoją atrakcyjnością i żywotnością. Przecież „(...) jego nieantagonistyczne wchłonięcie przez kultury narodowe tłumaczy się tym, iż nie niesło ono zagrożenia wynarodowieniem ani też nie stwarzało poczucia alternatywy: rodzimość lub obcość”²².

Powszechne uznanie zdobyła w tamtych okolicznościach – jak słusznie twierdzą krytycy²³ – filozoficzna doktryna egzystencjalizmu. To ona właśnie, mimo że znana w ZSRR zbyt powierzchownie, przyczyniła się do istotnego zbliżenia postaw ukraińskich twórców do poglądów intelektualistów Zachodu.

W ten oto sposób „sześćdziesiątnicy” wyzwolili się ze społecznej i kulturalnej izolacji, która gnębiła ich twórczego ducha. Odzyskali oni jednocześnie prawo do tworzenia kultury narodowej w kontekście wartości uniwersalnych, co stało się miarą ich zdecydowanego postępu. Przeszli oni bowiem drogę od przyswojenia kategorii totalitarnych do w pełni wolnego myślenia. Proces ów nie rozwijał się niestety – z przyczyn oczywistych – pomyślnie przez następne lata, a jego rola została zrealizowana chyba tylko częściowo. Okcydentalizacja kultury ukraińskiej nadal pozostaje paradygmatem otwartym, a obecny jej stan mobilizuje do działania kolejne pokolenia animatorów kultury narodowej.

Jewhen Swerstiuk napisał niegdyś znakomity esej zatytułowany *Sześćdziesiątnicy i Zachód* (1991), w którym to spróbował zreasumować swoje własne i rówieśników doświadczenie obcowania z kulturą Orientu. Tekst ten pozostaje o tyle interesujący, że mieści on w sobie zarazem i aktualne problemy Ukrainy, i próbę rozwiązania sprzeczności światopoglądu jej „pokolenia lat 60.”, i – co chyba najważniejsze – żywe świadectwo złożonego procesu zbliżenia Wschodu z Zachodem, które publicysta poddał szczegółowej diagnozie. Swerstiuk wyjaśnia tu

²² M. Bobrownicka, *Narkotyk mitu. Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowych*, Kraków 1995, s. 103.

²³ Zob. *Стус як текст*, під ред. М. Павлишина, Melbourne, 1992, s. IX.

bowiem charakterystyczne – podobne do analiz Stusa – uwarunkowania ukraińskiego okcydentalizmu. Literaturoznawca ów przyznaje jednak, że proces ten odbywał się na Ukrainie w sposób dosyć specyficzny, ograniczony i fragmentaryczny (czy mogło być inaczej?).

Trudno jednakże zgodzić się ze wszystkimi wnioskami Swerstiuka, gdyż wydaje się, że własne poglądy traktuje on jako ogólne przekonania całego pokolenia, co wygląda trochę nieprzekonująco. Mimo to, esej ten dobrze oddaje reakcję zaskoczenia badacza, wynikającą z jego osobistych kontaktów z tak niepodobnymi do siebie kulturami. Mamy tu więc do czynienia z procesem duchowego wzbogacania się jednostki, wynikającym z poznania przez nią obcej kultury oraz z uświadomienia sobie własnej tożsamości. Ostatni z wymienionych tutaj aspektów stał się zresztą źródłem niezwyklej inspiracji dla ówczesnych młodych artystów ukraińskich. Nie zapominajmy jednak, że społeczne dążenia do poznania ducha narodu były w Związku Sowieckim kojarzone z wiedzą zakazaną i traktowane jako przejaw „nacjonalizmu burżuazyjnego”, z którym trzeba walczyć.

Ukraińscy „sześćdziesiątnicy” znajdowali idee warte zachwytu i naśladowania nie tylko w dziełach intelektualistów zachodnich. Akceptowali oni także skalę wartości moralnych reprezentowanych przekonująco przez kulturę Orientu. Inaczej trudno byłoby zrozumieć ich masowe zainteresowanie Zachodem, które przybrało nawet w latach 60. ubiegłego stulecia formę swoistej mody. Jeszcze trudniej – bez uwzględnienia tych okcydentalnych wpływów – wytłumaczyć stoicyzm w zachowaniach owej „malutkiej garści” ukraińskich dysydentów, która doskonale zdając sobie sprawę z małej skuteczności swojego protestu przeciwko tak potężnemu systemowi, mimo wszystko odważyła się na sprzeciw wobec władzy i zapłaciła za tę formę oporu wieloletnimi wyrokami więzienia, zesłania oraz poniżeniem, zawieszeniem w prawach obywatelskich. Tę niewielką „dysydencką gromadkę” wciąż inspirowała bowiem romantyczna idea buntu świadomej jednostki przeciwko powszechnie akceptowanemu złu. Fascynowała ich po prostu teoretyczna i praktyczna możliwość przeciwstawienia się opresyjnemu strukturom własnego państwa, z czego uczynili zresztą – mimo doznanego później zawodu wobec samego aktu kontestacji – swoją autonomiczną oraz bezwarunkową wykładnię życiową.

Wasył Stus pozostaje właśnie dobitnym przykładem takiegoż zachowania. To wręcz reprezentant stoickiej wierności własnym zasadom. Poeta niezwykle dużo czerpał – począwszy od okresu studiów, aż do

ostatnich lat swojego życia spędzonych w surowej rzeczywistości łagrowej – z wzorców kultury zachodniej. Piszą o tym solidarnie w swych wspomnieniach tacy jego przyjaciele, jak Iwan Dziuba²⁴ czy Mychajło Chejfec²⁵. Ich relację poświadczą również biograf i syn poety Dmytro Stus²⁶. Artysta zadziwiał również każdego z nich ogromną erudycją dotyczącą kultury Zachodu. Przy czym nie była to chłodna, encyklopedyczna wiedza, lecz jej empatyczny, zbudowany na osobistym doświadczeniu i zaangażowaniu – rodzaj. Mychajło Chejfec – towarzysz poety z okresu więzienia – tak oto go wspominał:

Nie spotkałem w swoim życiu bardziej subtelnego znawcy twórczości Camusa: on przeczytał i przemyślał wszystko, co napisał Francuz (pamiętam, że najbardziej podobała mu się sławna *Dżuma*). Ale najbardziej uwielbianym przez niego pisarzem okazał się kompletnie mi wtedy nieznanemu H. Hesse, a z jego powieści *Gra szklanych paciorków* [*Das Glasperlen-spiel*]. Ta książka zawierała niemal własne Stusowe refleksje o najważniejszych sprawach w jego egzystencji – o poezji i życiu, o ich odpowiedniości i niespójności. Z poetów europejskich Wasyl znał „od deski do deski” swego ulubionego Rilkego²⁷.

Nie chodzi nam tutaj oczywiście o wskazanie wpływów poszczególnych artystów świata zachodniego na świadomość twórczą Stusa. Takie inspiracje miały faktycznie miejsce i sam poeta chętnie się do tego przyznawał. Ale najważniejsze jednak jest to, że Stus – w oparciu o intelektualną tradycję Orientu oraz dzięki wpływom myśli filozoficznej Heideggera, Camusa, Sartre’a oraz Jaspersa – zyskał własną tożsamość osobową oraz indywidualność artystyczną. To dzięki temu jego wiersze są miejscami niepokorne i osobliwe. Potrafił on bowiem bez koturnów, w sposób naturalny spoić dwa krańcowo różne żywioły: europejską dyscyplinę myślenia i wersyfikacji (o przebogatej i trwałej tradycji) z ukraińską – niemal awerbalną i apelującą do retoryki mistycznej – ideą sentymentu, wzruszenia i melancholii. Dlatego też pisarz ten sięgał po różnorakie eksperymenty z językiem poezji (tropika i topika). One to najgłębiej właśnie wyrażają jego predyspozycje twórcze, tak pięknie od-

²⁴ Zob. В. Стус, *Вибране* / упор. Д. Стус; передм. І. Дзюби, Київ 2003, с. 15–21.

²⁵ *Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*, упор. і зредагували О. Зінкевич і М. Француженко, Балтимор–Торонто, 1987, с. 212–219.

²⁶ Д. Стус, *Василь Стус: життя як творчість*, Київ 2004, с. 245, 254.

²⁷ *Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*, dz. cyt., с. 218.

dane przez artystę w wierszach zawartych w tomie *Palimpsesty*. Sublimacja w utworach Stusa tego, co zachodnie, z tym, co dla niego rodzime, nadaje jego poezji wymiar uniwersalny. To zarazem szerokie pole możliwości interpretacyjnych dla współczesnych badaczy, próbujących nieustannie odczytywać liczne znaki i symbole kultury zawarte w jego wierszach.

Postawa Wasyla Stusa wydaje się – na tle ideowo-światopoglądowych poszukiwań współczesnych mu artystów i myślicieli – czymś fenomenalnym. I właśnie w naszych czasach jesteśmy chyba w pełni gotowi do poznania całej skali obserwacji i dociekań autora *Palimpsestów*. Wyjście Stusa z głuchego kąta samoizolacji prowincjonalnej okazało się dla niego możliwe dzięki przywróceniu na Ukrainie tradycji europejskiej wraz z początkiem kultywowania tam wartości o znaczeniu uniwersalnym. Pisarz osiągnął tę wiedzę chyba tak wcześnie, jak nikt inny z jego uzdolnionych rówieśników. Wiersze poety z okresu jego dojrzałości zaświadczenia o tym zresztą w dobitny sposób. Doskonale bowiem korespondują one z całą literaturą światową, a nawet współbrzmiały z zasadami etyki chrześcijańskiej oraz z nowoczesną myślą estetyczną Zachodu.

Wasylowi Stusowi udało się – w odróżnieniu od większości przedstawicieli jego pokolenia – uniknąć płytkiego ujęcia ukraińskiej kultury narodowej, przy jednoczesnym zachowaniu w swojej ojczyźnie statusu prawdziwego autorytetu moralnego. Nastawienie okcydentalistyczne poety okazało się nie tyle słuszne, ile profetyczne. Ono nadal wskazuje – na przekór wciąż groźnemu wirusowi permanentnego kryzysu społecznego i masowej dezorientacji – właściwą drogę rozwoju literatury ukraińskiej.



Hryćko Czubaj

HRYĆKO CZUBAJ I LWOWSKI UNDERGROUND LAT 60-70. XX WIEKU

Bohema, dysydent, guru

Hryćko Czubaj (1949–1982) był jedną z najważniejszych postaci ukraińskiej kultury sprzeciwu wobec systemu totalitarnego w okresie stagnacji breżniewowskiej lat 60.-70. XX stulecia. Mimo że po śmierci został on uznany za wybitnego poetę i równie dobrego tłumacza, to o twórczości Czubaja w kręgach literacko-krytycznych nadal wspomniano mało i okazjonalnie. Gruntowne prace o roli i znaczeniu jego dorobku poetyckiego nie zostały więc chyba jeszcze napisane. W wielu artykułach podnosi się wprawdzie pewne kwestie dotyczące przesłania twórczości Czubaja, lecz głównie gdy mowa o jego wierszach w szerszym kontekście ruchu literackiego lat 60. XX wieku, bądź w zestawieniu z samą kulturą undergroundu.

Na szczególną uwagę zasługuje w takim razie fakt, że znalazłem niedawno popularyzującą publikację o Czubaju także na łamach jednego z polskich czasopism¹: jest to objaw o tyle pocieszający, że dotychczas czytelnikowi polskiemu postać poety ze Lwowa – nie biorąc oczywiście pod uwagę niektórych wydanych wcześniej tłumaczeń jego utworów – była prawie nieznaną.

Hryćko Czubaj – urodzony i wychowany na Wołyniu w tamtejszej społeczności chłopskiej – nie potrafił jednakże na dłużej zatrzymać się w swoich rodzinnych stronach. Prześladowany przez służby specjalne uciekł bowiem – już po uzyskaniu matury w szkole średniej – do Lwowa. Właśnie tam zdobył on uznanie jako charyzmatyczny przedstawiciel

¹ Zob. M. Piotrowski, *Cień Hryhorija Czubaja*, „Nowa Europa Wschodnia” 2013, nr 2, s. 109–113.

undergroundu miejskiego. Niestety, poeta ten – w mrocznym okresie zniewolenia i kolaboracji wielu literatów oraz ludzi sztuki z miejscowym aparatem bezpieczeństwa – nie miał zbyt wielu szans, by w sposób pełnowartościowy realizować swoje powołanie twórcze.

Postawa, jaką na co dzień demonstrował Czubaj, wynikała z połączenia szlachetnego buntu z trzeźwą oceną sytuacji zastoju życia intelektualnego w ZSRR. Jego protest – przejawiający się najpierw w twórczej aktywności, a z czasem w milczeniu – obnażył zarazem głęboki humanizm oraz przekonanie o moralnym zwycięstwie, jak i przerażającą bezbronność wobec zła. Stąd Hryćko Czubaj jawi się – na tle swej epoki – jako typowy „poeta-dysydent”, śmiało negujący powszechny sposób myślenia. Za nadaniem mu miana dysydenta przemawiają rozliczne fakty z jego biografii, między innymi to, że skazany był na: niemożność zdobycia pełnego wykształcenia oraz wykonywania wybranego zawodu; poniewieranie się, życie na granicy biedy i potępienia; zakaz publikacji; milczenie; podejrzenia i pomówienia; ograniczanie kontaktów ze światem i izolację, a wreszcie chorobę oraz przedwczesną śmierć. Barwny i żywy obraz poety zawdzięczamy wspomnieniom jego przyjaciół – Jurka Kocha, Wiktora Morozowa, Mykoły Riabczuka, Wołodymyra Jaworskiego, Jurija Bryłyńskiego, Włodky Kaufmana, żony poety Hałyny Czubaj – umieszczonym w książce *Плач Єремія* (Плач Єремії)² oraz wydanym w formie oddzielnych reminiscencji autorstwa Mykoły Riabczuka³ oraz Kostiantyna Moskalca⁴.

Służby specjalne (KGB) dość wcześnie, bo już w latach edukacji szkolnej Czubaja, zaczęły sprawować nad nim nadzór i w konsekwencji tego skutecznie uniemożliwiły mu podjęcie studiów na uniwersytecie. Poeta, uciekając przed prześladowaniami władzy, zatrzymał się w 1968 roku we Lwowie, w mieście, które nie tylko przyciągnęło go jako znane centrum kulturalne, ale także ludziło nadzieją ukrycia się przed czujnym okiem KGB i – przynajmniej na jakiś czas –

² Г. Чубай, *Плач Єремії. Поезії, поеми, переклади, спогади, фотознімки / перем. І. Дзюби*, Львів 1998.

³ М. Рябчук, *Кінець однієї епохи*, „Березіль” 1999, № 9–10, s. 167–172; М. Рябчук, „Це була справа смаку...”, „Кур’єр Кривбасу” 2002, березень, s. 179–216 oraz tegoż, *Виклик небожителя*, „День” 1999, № 13; także w wersji elektronicznej: www.day.kiev.ua/1999/13/culture/cull.htm.

⁴ К. Москалець, *П’ять медитацій на „Плач Єремії”*, „Критика” 2002, ч. 7–8, s. 27–34.

uwolnienia się od swoich prześladowców. Ponadto Czubaj spodziewał się odnaleźć we Lwowie zrozumienie i uznanie dla swego talentu. To właśnie tam pisarz – podczas swoich licznych prywatnych spotkań z przyjaciółmi – śmiało prezentował własną twórczość oraz zainicjował dyskusję, dotyczącą niezależnego wydawania literatury. Lwów zaoferował mu też wiele możliwości zawarcia nowych przyjaźni, dzięki którym doszło między innymi do jego spotkań ze znakomitymi uczonymi oraz ze znanymi artystami, aktorami i literatami, co w pewien sposób zaspokoilo jego ambicje twórcze. Ówczesny Lwów – dzięki sprzyjającym warunkom, obecności szkół wyższych o profilu humanistycznym i kulturalno-artystycznym – pozostawał niebywale atrakcyjny dla młodych talentów i entuzjastów, obiecując im potencjalnie uznanie ich wartości oraz nadzieję na lepszą przyszłość.

Śmiałe i ostre wypowiedzi Hryćki Czubaja w jego nieprzeciętnej pod względem wartości artystycznej poezji oraz zawarte w niej zdecydowane przekonania polityczne artyście wzruszały zarówno osoby starsze, jak i rówieśników pisarza. Wołodymyr Jaworski wspominał: „Znajomość z Hryhorijem Czubajem stała się silnym impulsem do istotnego przeorientowania mojego dotychczasowego światopoglądu (...). Już sama Hryćkowa postawa wywołała moją sympatię. Miał w sobie coś zdrowego, coś śmiałego. Jego twórczość była całkowicie pozbawiona pretensjonalności. Mówił to, co myślał, a czynił to w sposób pewny, nawet zapalczywy. Szczególnie rozpałał się, kiedy rozmowa dotyczyła literatury (...). Hryćko, jednym słowem, złamał wiele stereotypów, w których zostałem wychowany. Dotyczy to przede wszystkim mojego stosunku do poezji”⁵.

Czubaj potrafił wzbudzić zainteresowanie postawą, własnym sposobem bycia oraz niecodziennym językiem. Mykoła Riabczuk zwracał uwagę na jego fenomenalną i ekspresywną umiejętność prezentowania własnej poezji. Artysta ten miał bowiem wspaniałą aktorską dykcję. Gdy recytował jakiś swój tekst, emanowała wprost z niego niepowtarzalna energia, dzięki czemu deklamowane przez niego wiersze stawały się dla słuchaczy wspaniałym oraz niezapomnianym przeżyciem. Wołodymyr Kaufman podkreślał również, że Hryćko, czytając własną poezję, wytwarzał wokół siebie niezwykle inspirującą atmosferę, w której „(...)

⁵ Zob. Г. Чубай, *Плач Сремії*, с. 284–285.

panował duch sztuki, będący natchnieniem dla poszukiwań malarzy, literatów i muzyków”⁶.

Warto dodać, że reprezentowany przez Czubaję sposób bycia we Lwowie był przez niego świadomie reżyserowany. Miał on przede wszystkim zwracać uwagę, kojarzyć się z wizerunkiem poety-buntownika, sceptycznego i wyalienowanego pisarza bohemy, który zna jakąś wyższą prawdę, niedostępną dla „zwykłych śmiertelników”. W wielu wspomnieniach o artyście szczególną uwagę zwracają opisy dotyczące oryginalnego wyglądu zewnętrznego Czubaję. Mykoła Riabczuk tak oto opisuje pierwsze spotkanie z poetą:

Młody człowiek o wyglądzie charakterystycznym dla bohemy, z apaszką na szyi, sztywnymi rudymi wąsami i spojrzeniem wesołego Mefistofelesa... Po wysłuchaniu pierwszych zwrotek nie mieliśmy już żadnych wątpliwości, że przed nami stoi poeta, przy czym poeta pierwszorzędnym, być może jeden z najlepszych na Ukrainie (...). Dla nas, młodych, ważna była nie tyle treść utworu, ile sam fakt istnienia t a k i e j poezji, t a k i c h poetów, jako realnej alternatywy dla nudnej i fałszywej kultury oficjalnej, która nas otaczała (...)⁷.

Ten oryginalny sposób bycia Czubaję odzwierciedlał przede wszystkim jego wewnętrzne przekonania. Poeta miał bowiem wyraźną wizję własnej misji twórczej. Mykoła Riabczuk wyróżniał w nim istotę poety i grę w poetę, przy czym te dwie tożsamości w sposób organiczny były ze sobą powiązane. Czubaję odróżniał się od swych przyjaciół z okresu lwowskiego przede wszystkim tym, że przyjechał do owego miasta nie z myślą o zdobywaniu nauki, lecz po to, by żyć. Niebawem też ożenił się z Hałyną Maksymowycz i wspólnie zaczęli oni organizować spotkania z przyjaciółmi we własnym mieszkaniu.

Niewątpliwie największą zasługą Hryhorija Czubaję – docenioną w kręgu jego przyjaciół – było bardzo aktualne podówczas „kulturtregerstwo”. W wielu wspomnieniach ukraińskich badaczy natrafiamy na stwierdzenie, że ważniejsze od samej poezji Hryćki okazały się jego zdolności organizatorskie, lideryskie i nauczycielskie. Cieszył się ogromnym autorytetem oraz charyzmą wśród młodych. Potrafił nauczać ich szacunku dla prawdziwej poezji i wpajać im estymę do kultury wysokiej. Wołodymyr Jeszkilew w notatce o poecie zauważa: „Twórczość H. Czubaję wywarła silny wpływ, nie tyle na samą poezję, ile na sa-

⁶ Tamże., s. 275.

⁷ Tamże., s. 275-276.

moświadość niektórych <osiemdziesiątników> (...). W literaturze ukraińskiej ostatniego trzydziestolecia postać Hryhorija Czubaja jest porównywalna z postacią Thomasa Stearnsa Eliota w anglojęzycznym kanonie literackim”⁸.

Mykoła Riabczuk, pisząc także o Hryćce, wysuwa na pierwszy plan swoistą rolę „guru”, jaką ten odgrywał we Lwowie lat siedemdziesiątych XX wieku. Riabczuk podkreśla również – charakteryzując literackie środowisko Czubaja – iż zdecydowanie przeciwstawiało się ono kulturze oficjalnej, tworząc jednocześnie kulturę alternatywną⁹, która neutralizowała szkodliwe wpływy totalitaryzmu. W miejsce autorytetów i dzieł sztuki, oficjalnie akceptowanych przez władzę partyjną, powstawały w otoczeniu Czubaja kultury alternatywne, organicznie powiązane z wolną, współczesną kulturą europejską. Albowiem artyści skupieni wokół Hryćki żywo interesowali się najnowszymi prądami w literaturze europejskiej i to właśnie one stawały się głównym tematem ich dyskusji.

Lwowskich znajomych Czubaja zdumiewała jego nieprzeciętna umiejętność kreowania atmosfery, sprzyjającej twórczym poszukiwaniom. Poeta – potrafiący celnie wyłowić każdy ciekawy przejaw ówczesnego życia artystycznego na gruncie malarstwa, literatury oraz muzyki – starał się równocześnie przekazać swe spostrzeżenia zaprzyjaźnionej grupie intelektualistów. Mykoła Riabczuk odnotowuje na przykład, że Orest Jaworski – artysta nieuznawany przez oficjalną sztukę radziecką – zaczął tworzyć swoje obrazy w stylu surrealistycznym właśnie dzięki inspirującym kontaktom z Czubajem. Hryćko aprobował i promował też piosenki Wołodymyra Iwasiuka – młodego kompozytora ukraińskiego. Pisarz dowodził pośród znajomych (między innymi przed Iryną i Iho-rem Kałynciami), że młodemu pokoleniu ukraińskiemu zdecydowanie bliższe są utwory Iwasiuka niż teksty Doncowa, bądź innych „ojców” ukraińskiego ruchu patriotycznego, gdyż piosenki pierwszego z nich odznaczają się żywą, współczesną formą, a przez to są one w stanie autentycznie obudzić wśród młodzieży świadomość narodową.

Czubaj znalazł w tak zwanej kulturze drugiego obiegu właściwą sobie atmosferę, która kreowała nie tylko jego własną tożsamość twór-

⁸ *Повернення деміургів. „Плерома 3’98”*. Мала українська енциклопедія актуальної літератури, за ред. Володимира Єшкілева та Юрія Андруховича, Івано-Франківськ 1998, с. 119.

⁹ М. Рябчук, *„Це була справа смаку...”*, dz.cyt., с. 213.

czą, ale również świadomość artystyczno-kulturalną jego przyjaciół oraz uczniów. Zachowanie własnej integralności w sferze społeczno-kulturalnej przez Czubaję i jego „wychowanków” odbywało się w warunkach faktycznego podziemia, zakazów cenzuralnych i niemożności wszelkich działań autoprezentacyjnych. Te negatywne czynniki natury politycznej wykształciły w nich jednak wytrwałość – cechę bardzo cenną z punktu widzenia przyszłych wydarzeń. Uczestnikom „kółka” Czubaję przyszło bowiem przez długie jeszcze lata żyć i pracować twórczo w realiach drugiego obiegu bez praktycznie jakichkolwiek szans na uznanie przez kulturę oficjalną. Mimo to, nie poddali się oni degradacji, ani nie zdradzili własnych przekonań. Przejmujące świadectwo estymy dla autora *Placzu Jeremiasza* sformułował między innymi Jurij Koch – sławny obecnie lwowski artysta grafik, który swego czasu został wtaємniczony w kulturę drugiego obiegu właśnie przez Czubaję. Oto jak ów twórca o tym wspominał:

To pierwsze Czubajowe „namaszczenie” sprzyjało mojemu poczuciu wartości bardziej niż dziesiątki pouczeń i poleceń rodziny oraz szkoły, niż całe społeczeństwo lat siedemdziesiątych (...). Hryćkowe „résumé” było nieodwołalne: w mgnieniu oka zbliżyło mnie do najślawniejszych artystów wszech czasów i narodów, określiło drogę ku przyszłości, ku Wszechświatowi¹⁰.

Hryćko Czubaj uwielbiał również wcielać się w różne role społeczne, napawać się mistyfikacjami i żartami. We wspomnieniach Jurka Kocha można odnaleźć interesującą relację z wizyty w domu Czubaję młodych, początkujących artystów, których gospodarz rekomendował jako uznanych, genialnych twórców¹¹. Z kolei innym razem przedstawił użhorodzkiego poetę, Mykołę Matołę, jako „znamienitego pisarza czeskiego”¹². Dzięki tego typu mistyfikacjom Hryćko, podobnie jak bohater liryczny jego *Przypowieści o autoportrecie*, lansował przekonanie, „że wszyscy jesteśmy święci”. Dlatego też pisarz gloryfikował ludzkość, zobowiązując tym samym każdego z osobna do stawania się lepszym człowiekiem oraz coraz wybitniejszym twórcą.

¹⁰ Ю. Кох, *Віднайдені файли*, [w:] Грицько Чубай, *Плач Єремії...*, s. 254.

¹¹ Zob. Г. Чубай, *Плач Єремії / Поезії, поеми, переклади, спогади, фотознімки*, s. 253.

¹² Tamże.

Jurko Koch wspominał także, że żadna ówczesna zabawa nie odbywała się bez programu autorskiego jej uczestników. Wszyscy mieli coś intrygującego do zaprezentowania: malarz demonstrował jeszcze „mokry” obraz, muzyk grał „tylko, co skomponowany” utwór, a poeta czytał „świeże” wiersze¹³. Podczas owych rozlicznych spotkań towarzyskich, na których bezdyskusyjnym i jednocześnie jakby „niezauważalnym” liderem był Hryćko, uczestnicy odkrywali dla siebie „wyklętych” ukraińskich poetów, między innymi Antonycza, Płużnyka, oraz nieznane ogółowi nazwiska współczesnych twórców zagranicznych.

Lwów i świat: w poszukiwaniu tożsamości

Lwów umożliwił samemu Czubajowi nieustające oraz wielostronne samodoskonalenie. Hryćko Czubaj w konsekwencji wnikliwej lektury literatury powszechnej – zarówno tej najnowszej, jak i tej klasycznej – zmienił istotnie swe preferencje artystyczne. Spośród najbardziej znanych źródeł, które wzbogaciły jego wyobrażenia o literaturze czy o sztuce w ogóle, warto choćby wymienić: dwudziestowieczną poezję światową i europejską (między innymi utwory Pounda, Eliota, Lorki, Mistrała, Rilkego i innych); najnowsze osiągnięcia prozatorskie, w tym przede wszystkim powieści autorów hiszpańskojęzycznych (Cortazara, Márqueza, Borgesa i im podobnych); teksty filozoficzno-intelektualne pióra Kafki, Camusa, Sartre’a, Lévi-Straussa; dopiero co wydane publikacje emigracyjne (przede wszystkim z Czechosłowacji); zakazanych i represjonowanych pisarzy ukraińskich, między innymi Bohdana Igora Antonycza, Wołodymyra Wynnyczenki, Jewhena Płużnyka; materiały ukraińskiego *samizdatu*, w tym prace Iwana Dziuby, Walentyna Moroza, Wiaczesława Czornowiła, jak również nacjonalistyczną książkę Dmytra Doncowa, którą znaleziono i zabrano podczas rewizji KGB w domu poety.

Na podstawie choćby tego pobieżnego przeglądu łatwo dostrzec, że proces samokształcenia Czubaja miał charakter gruntowny i wszechstronny. Jednocześnie należy przypomnieć, że z powodu obowiązujących zakazów dostęp do wielu wymienionych tu wydań wymagał niebagatelnych starań samego pisarza. Czubaj posiłkował się w niektórych wypadkach przekładami polskojęzycznymi (tak było na przykład z tek-

¹³ Tamże, s. 260.

stami francuskich filozofów-egzystencjalistów oraz z utworami Kafki), zaś w innych przypadkach korzystał on prawdopodobnie bezpośrednio z oryginałów, samodzielnie je przekładając albo prosząc o pomoc kogoś ze swoich przyjaciół.

A zatem świadomość estetyczna Czubaja była, jak widać, ostentacyjnie zorientowana na literaturę oraz filozofię Zachodu i to one okazały się zasadniczym przedmiotem jego inspiracji. Pisarz starał się więc na bieżąco śledzić wszelkie nowości rynku wydawniczego, a swoją wiedzę chętnie dzielił się z własnymi przyjaciółmi.

We wspomnieniach cytowanego już Jurka Kocha czytamy również o trzech portretach, które wisiały na ścianie w mieszkaniu Czubaja. Były to obrazy imponującej pisarzowi – jak sam zwykł podkreślać – trójki „najlepszych na świecie poetów”¹⁴: Pounda, Eliota i nie kogo innego, jak jego samego. W innym miejscu Koch wymienia „trzy wieloryby”, stanowiące fundament światopoglądu Czubaja. Tymi „wielorybami” były: jego jedyna i trwała „ukraińskość”, wrodzona i głęboko zakorzeniona „europejskość” oraz tajemnicza „chińskość”. Ów system wartości pozostawał podstawą życia i twórczości nie tylko samego Czubaja, lecz stał się on również doskonałą platformą odniesienia dla kręgu jego przyjaciół oraz wychowanków.

Lektura pisarzy europejskich wywoływała u Czubaja mimowolne skojarzenia z aktualną rzeczywistością ukraińską. I tak na przykład, w pewnym okresie niezwykle fascynowała go poezja Lorki, w której odnajdywał niezłomnego ducha protestu. Z czasem, w dużej mierze pod wpływem lektury powieści biograficznej autorstwa Julii Hartwig, jego ulubionym literatem został Apollinaire. W utworze Hartwig, treścią którego Czubaj potrafił zaciekać także swoich przyjaciół, odnalazł poeta bliskie paralele z lwowskim undergroundem – panoramę głodnej, lecz mimo to radosnej, twórczej, czasami ekscentrycznej bohemy, która gardzi tłumem i filisterstwem, odcinając się tym samym od oficjalnej władzy, jak również kultury¹⁵.

Wiedzę poety wzbogacała także literatura ukraińska drugiego obiegu. W ten sposób Czubaj zapoznał się z najciekawszymi i „najostrzejszymi” utworami lat sześćdziesiątych XX wieku, między innymi z: *Internacjonalizmem czy rusyfikacją?* (*Інтернаціоналізм чи*

¹⁴ Tamże, s. 259.

¹⁵ Zob. M. Рябчук, „*Це була справа смаку...*”, dz. cyt., s. 187–189.

пучифікація) Iwana Dziuby (rozprawa funkcjonowała w formie fotokopii), *Złom z rozumu* (*Лухо з розуму*) Wiaczesława Czornowiła, *Soborem w rusztowaniu* (*Собор у пуштованні*) Jewhena Swerstiuka (wydanym w Belgii), publicystyką Walentyna Moroza, Leonida Pluszcza i innych. Lektury te wywarły na poetę bardzo poważny wpływ. Niekoniecznie były one radykalnie antysowieckie, ale dużo dawały do myślenia i skłaniały do zastanowienia się nad kluczowymi kwestiami ówczesnego społeczeństwa oraz kultury. Przykładowo esej Iwana Dziuby *Internacjonalizm czy rusyfikacja?* z roku 1965, najbardziej spopularyzowany przez późniejsze publikacje i tłumaczenia na Zachodzie, stanowił właściwie deklarację młodej generacji intelektualistów ukraińskich, która w poszukiwaniu prawdy odsłaniała totalne zakłamanie propagandy radzieckiej. Iwan Dziuba posługiwał się metodą marksistowską i dużo cytował Włodzimierza Lenina, ażeby ujawnić podwójne standardy ówczesnej propagandy. Badacz ten rozpatrywał w sposób obiektywny korelację pomiędzy głoszonymi przez Lenina zasadami polityki narodowej i językowej a tymi realizowanymi w praktyce przez ZSRR i Ukrainę, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych XX wieku. Dziuba – mimo lojalnej postawy wobec reżimu politycznego – dochodził do radykalnego wniosku o dyskryminacji Ukraińców, ich kultury oraz języka w państwie socjalistycznym. Nic więc dziwnego, że książka jego została bezwzględnie zakazana, a jej autor natychmiast znalazł się w więzieniu. Inne wspomniane wyżej lektury młodego Czubaja spotkał zresztą podobny los.

Nieprzypadkowo więc Czubaj zaczął po 1969 roku odnotowywać coraz mniej interesujących go wydarzeń w oficjalnym życiu kulturalnym własnego kraju. W tym samym czasie rozpoczęto bowiem prowadzoną bezpardonowo i na szeroką skalę kampanię przeciwko młodej literaturze ukraińskiej. Wydarzenia te zahamowały przygotowania do druku tomików wielu utalentowanych poetów, w tym: Mykoły Worobjowa, Wasyla Hołoborod'ki oraz Nadiji Kyrjan. W lutym 1969 roku na plenum ZP USSR poddano ostrej krytyce wielu autorów, zarzucając im niedojrzałość ideologiczną, formalizm i apolityczność. Wśród tych, których dosięgła surowa ocena oficjalnej krytyki, znaleźli się: Ihor Kałyneć, Wasyl Stus, Jewhen Hucalo, Wołodymyr Drozd, Dmytro Pawłyecz-

ko, Iryna Żylenko czy właśnie Hryhorij Czubaj¹⁶, którego rękopisy były odrzucane przez ówczesne wydawnictwa i czasopisma.

Niedługo po tych wydarzeniach, bo w 1972 roku, rozpoczęła się ogólnoukraińska „czystka”. Wtedy po raz drugi aresztowano Wiaczesława Czornowila, a podczas przeszukania jego rzeczy osobistych funkcjonariusze KGB znaleźli rozpowszechniony za ledwie w kilku egzemplarzach tomik poezji Hryćka Czubaja oraz egzemplarz redagowanego przez niego almanachu „Skrzynia”. Było to aż nadto wystarczającym pretekstem, aby zrewidować lwowskie mieszkanie Czubajów, a nawet dom rodziców poety we wsi Berezyny na Równieńszczyźnie. W konsekwencji tego doszło do aresztowania samego Czubaja, któremu postawiono długą listę spreparowanych zarzutów, w tym i tych najmocniej go obciążających, w myśl których wysuwał on w swoich utworach oszczerstwa pod adresem organów władzy państwowej oraz radzieckiego ładu państwowego i społecznego¹⁷. O możliwości uchylenia aresztu nie mogło być więc wtedy mowy, co tym samym dawało możliwość kolejnych rewizji i niekończących się przesłuchań nie tylko Czubaja, ale i jego bliższych, a także dalszych znajomych oraz przyjaciół.

Za szczyt działalności literackiej Czubaja wypada uznać lata 1971–1972, kiedy to z jego inicjatywy wychodził wspomniany almanach „Skrzynia” („Скриня”). Pismo to wpisało się w historię ukraińskiego drugiego obiegu jako jedno z niezmiernie interesujących i najbardziej intrygujących zjawisk¹⁸. Ogromny wpływ na rozwój kulturalny „Skrzyni” i jej rozpropagowanie w rodzimych kręgach inteligenckich mieli jeszcze – oprócz Czubaja – Mykoła Riabczuk oraz Ołeh Łyszeha. Trójkę wymienionych tu twórców łączyła nie tylko serdeczna przyjaźń, lecz przede wszystkim brak wiary w możliwość oficjalnego publikowania swoich utworów. I ten właśnie czynnik przyczynił się do podjęcia przez nich decyzji o samodzielnym wydawaniu własnego almanachu. W jego pierwszym numerze znalazły się: poemat *Maria* Hryhorija Czubaja, napisane w duchu Kafki opowiadanie Mykoły Riabczuka, wiersz Ołeha Łyszehy oraz mikrodramat Tadeusza Różewicza w przekładzie Czubaja. Całości

¹⁶ Г. Касьянов, *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років*, Київ 1995, s. 82.

¹⁷ К. Москалець, *П'ять медитацій на „Плач Єремії”*, „Критика” 2002, ч. 7-8, s. 31-32.

¹⁸ М. Рябчук, *Самвидав*, [w:] *Нариси української популярної культури, за ред. О. Гриценка*, Київ 1998, s. 594.

dopełniały interesujące grafiki Wołodymyra Onyszczenki. „Skrzynię” wydawano w skromnym nakładzie, w jedynie kilkudziesięciu – powielanych na maszynie do pisania i ręcznie zszywanych – egzemplarzach. Hryćko – w trakcie przygotowywania almanachu – konsultował się ponadto ze znajomym drukarzem na temat właściwych sposobów wykonywania klisz. Poeta marzył też o małej, konspiracyjnej drukarni.

Czubaj – będąc organizatorem i redaktorem naczelnym „Skrzyni” – niezwykle starannie i z rozważą dobierał artykuły oraz utwory przeznaczone do druku. Tym bardziej, że wśród ówczesnej lwowskiej inteligencji istniały dwa różne poglądy na temat wydawania almanachu. Pierwszy reprezentowała Iryna Kałyneć wraz ze swym mężem Igorem Kałyńcem oraz jeszcze kilkoma innymi literatami, którzy byli zdania, że drugi obieg powinien mieć czytelny, narodowo-demokratyczny charakter. Stąd, ich zdaniem, w almanachu należało prezentować aktualne materiały na tematy prześladowań politycznych.

Hryćko Czubaj zajmował zaś odmienne stanowisko w tej sprawie. Poeta uważał bowiem, iż „Skrzynia” powinna trzymać się z dala od polityki i skupiać głównie swoją uwagę na problemach absorbujących środowiska twórcze oraz zamieszczać nowe, aktualne materiały z dziedziny literatury, sztuki, kultury, których adresatem winna być młodzież, w tym przede wszystkim koła studenckie. Przez jakiś czas toczyła się między zwolennikami obu stanowisk zaciepła dyskusja o ostateczną formułę „Skrzyni”, która zakończyła się decyzją Czubaja o samodzielnym wydawaniu almanachu według własnego pomysłu. Z czasem, jak wynika z materiałów śledczych z 1972 roku, stosunki między Kałyńcami i Czubajem uległy ochłodzeniu, choć nie można w tym wypadku wykluczyć i manipulacji samej KGB, dążącej do skłócenia lwowskich elit intelektualnych. Dokładniej o tym przykrym wydarzeniu opowiada Kostiantyn Moskałec, powołując się na protokół z siedmiogodzinnego przesłuchania Czubaja. Podczas owego dochodzenia poeta miał jakoby oświadczyć, że „Mykoła Osadczy oraz Iryna i Igor Kałyncowie zebrali ogromną ilość oszczerczych wierszy o wymowie patriotycznej, które następnie przekazali [Czubajowi – J. P.] w celu wydrukowania ich w czasopiśmie” (jest to dosłownie odtworzony tekst, sporządzony przez śledczego). Później ci, którzy nie zgadzali się z Czubajową koncepcją wydawania „Skrzyni”, mieli jakoby

obrazić się na poetę. Iryna Kałyneć nazwała bodajże Hryćkę „schizofrenikiem”, a Wiaczesław Czornowił „dzieckiem”¹⁹.

Hryćko Czubaj świadomie unikał – jako autor almanachu – materiałów jawnie związanych z polityką, które tylko by zaostrzyły i tak trudne stosunki pisarzy z ówczesną władzą. Czubaj nie opublikował na przykład spośród własnych tekstów – uznawanego już wtedy za znakomity – *Wertepu*, który był przez niego wielokrotnie recytowany na prywatnych spotkaniach, wywierając na słuchaczach niezatarte wrażenie (czego pisarz był całkowicie świadom!), za to zamieścił trudny do zrozumienia i pozbawiony oczywistych aluzji politycznych poemat filozoficzno-symboliczny *Maria*. Podobnie postępował wobec innych pisarzy. Czubaj starał się bowiem za wszelką cenę ochronić zaprzyjaźnionych z nim artystów, skupiających się wokół „Skrzyni”. Czuł po prostu, że spoczywa na nim odpowiedzialność za ich los, zwłaszcza w sytuacji wielokrotnego lekceważenia niebezpieczeństwa przez tychże twórców, którzy wielokroć jakby zapominali, że wszelkie ich kontakty są bacznie śledzone, a rozmowy wnikliwie kontrolowane. Sam Hryćko, który przecież dobrze znał z autopsji podstępne zachowania urzędników w cywilu, pragnął uniknąć represji, szczególnie że już docierały do niego wieści o przygotowywanej przez służby specjalne prowokacji, mającej swym zasięgiem ogarnąć całą Ukrainę. Jak pokazały późniejsze wydarzenia, wykazywanie przez Czubaję daleko posuniętej ostrożności i dalekowzroczności nie było pozbawione realnych podstaw.

„Skrzynia” ujrzała bowiem światło dzienne w złym okresie, bo w przededniu 1972 roku, kiedy to na Ukrainie rozpoczęła się nowa fala represji oraz aresztowań. Pozbawiono wówczas wolności Irynę i Ihora Kałynciów, a także Wiaczesława Czornowiła. Wasyl Stus, przebywając już w areszcie śledczym, domagał się zwrotu skonfiskowanych książek, wśród których znajdował się i tomik Hryćka Czubaję zatytułowany *Postać głosu*. Do tego faktu dołożyły się ponadto znalezione tak u Czornowiła, jak i u samego Czubaję oraz u jeszcze kilku innych osób egzemplarze „Skrzyni”. KGB nie mogło naturalnie rozpuścić – tylko na podstawie zarekwirowania samego almanachu czy zbioru poetyckiego – szerszej afery politycznej, lecz daną sytuację potrafiło skrzętnie wykorzystać do skutecznego szantażowania i zastraszania niepokornej inteligencji lwowskiej. Wspominają o tym mimowolnie uczestnicy owego podstępnego śledztwa, między inny-

¹⁹ Zob. К. Москалець, *П'ять медитацій на „Плач Єремії”*, dz. cyt., s. 30.

mi Riabczuk, który pisze, iż KGB dołożyło wszelkich starań, aby upokorzyć Czubaję nie tylko samym aresztem, ale i brutalnymi przesłuchaniami. Kiedy to im się nie udało, spreparowali oraz rozpowszechnili pogłoski o jego rzekomej współpracy ze służbami specjalnymi, na skutek których poeta stał się intruzem we własnym środowisku.

Po tym wydarzeniu życie Hryćki stało się nie do zniesienia. Podczas wspomnianego skandalu politycznego część jego przyjaciół uciekła ze Lwowa, a inni wyrzekli się jakichkolwiek kontaktów z poetą i dalszej z nim współpracy. Artysta znalazł się w ekstremalnej sytuacji, a każdy wybór nieuchronnie wiązał się ze stratami moralnymi. Była to nie tylko tragiczna nauka dla samego Hryćki, ale i dla jego młodych przyjaciół, którzy żywili do niego pełne zaufanie. Czubaj na zawsze pozostał w ich oczach uosobieniem obowiązku moralnego oraz uczciwości.

„Formuła <lepiej umrzeć, niż się skurwić> nie była daremna – wspomina Jurko Koch. – Bez reszty opanowała ona naszą podświadomość, chociaż dopiero zaczynaliśmy życie”²⁰.

Hryhorij Czubaj nie był już w stanie po kryzysie roku 1972 powrócić do wcześniejszej aktywności kulturalnej, gdyż twórczość – jak sam przekonywał – rodziła się przede wszystkim z wolnego, niezależnego ducha. Poeta – mimo przeżytej traumy wewnętrznej – napisał w 1975 roku swój ostatni poemat *Mówić, milczeć i znowu mówić*, w którym osiągnął szczyty swej twórczości. Jest to jego swoiste podsumowanie przeżyć oraz refleksji w okresie kryzysu tożsamości twórczej. Następna i niestety ostatnia próba uwolnienia się pisarza od potwornego zaszczucia miała miejsce w latach 1978–1982. W tym czasie zmieniła się już nieco na lepsze sytuacja kulturalno-społeczna na Ukrainie, budząc w Czubaju nową nadzieję. Jak pamiętamy, koniec lat 70. XX wieku przynosi – dzięki usunięciu ze stanowiska czołowego cenzora od ideologii USSR, Małanczuka – zakończenie okresu najostrzejszego i najzacieklejszego „polowania na wiedźmy”. Ten partyjny „bies” (wraz z szefem KGB Fedorczukiem) był głównym organizatorem represji oraz czystek w latach 70. minionego stulecia. To właśnie oni sterowali „walką z przejawami obcej, antyradzieckiej działalności nacjonalistycznej”, batalią, która następnie przekształciła się w system represji.

Za namową przyjaciół Czubaj zdał na studia do Instytutu Literatury im. M. Gorkiego w Moskwie. Ten krok miał dać mu szansę powrotu do

²⁰ Г. Чубай, *Плач Сремії...*, dz. cyt., s. 262.

literatury. Jednak siły witalne poety uległy już wyczerpaniu, a zdrowie zostało znacznie nadszarpnięte. Niedługo potem Czubaj zginął tragicznie, pozostawiając po sobie jedynie sporządzony w ciągu ostatnich lat życia tom wybranych liryków, które ujrzaly światło dzienne dopiero po jego śmierci w 1990 roku²¹.

Czyny Hryćka Czubaja pozostają niezbitym świadectwem siły sprzeciwu ukraińskiej elity w ówczesnym ZSRR. Protest poety przeciwko systemowi totalitarnemu – przejawiający się najpierw w aktywności artystycznej pisarza, a z czasem w świadomym, wybranym przez niego milczeniu i podjętej przez artystę rezygnacji z dalszej kariery literackiej – ujawnił humanizm twórcy oraz jego przekonanie o moralnym zwycięstwie. O tym samym świadczy również przerażająca bezbronność literata wobec najgorszego oblicza zła, która nierzadko zaskakiwała nawet jego przyjaciół. Dlatego Hryćko Czubaj jawi się na tle swojej epoki jako nieugięty dysydemt, śmiało negujący powszechny sposób myślenia. Żywy obraz poety został utrwalony we wspomnieniach jego przyjaciół: Jurka Kocha, Wiktora Morozowa, Mykoły Riabczuka, Wołodymyra Jaworskiego, Jurija Bryłyńskiego, Włodky Kaufmana i innych reprezentantów ukraińskiej kultury, tworzących niegdyś, na przełomie lat 60–70. XX wieku, studenckie kółko undergroundowe we Lwowie.

Lwowskie kółko Czubaja również wypromowało wszak wybitnych intelektualistów, literatów oraz artystów. Natomiast twórczość samego poety wróciła do obiegu kultury już w okresie niepodległej Ukrainy, do czego w znacznej mierze przyczynił się jego syn wraz z zespołem rockowym noszącym nazwę „Płacz Jeremiasza”.

²¹ Tegoż, *Говорити, мовчати і говорити знову / Вірші та поеми*, Київ 1990.

CZEŚĆ III
NARRACJE PONOWOCZESNE



Serhij Žadan

TRAUMA CZASU I ZANIK PRZESTRZENI WEDŁUG SERHIJA ŻADANA

Donbas czasami żartobliwie nazywają Dalekim Wschodem Ukrainy. Rzeczywiście, skojarzenie to zdradza w swojej istocie coś niezwykle ważnego. Ponieważ w ostatnim okresie elity donieckie rządzą całą Ukrainą, powoduje to bardzo skomplikowane problemy z kształtowaniem świadomości zbiorowej ukraińskiego społeczeństwa. Skąd więc biorą się tak radykalne różnice w postrzeganiu tej samej rzeczywistości przez mieszkańców Zagłębia Donieckiego i Kijowszczyzny bądź Czerkaszczyzny, nie mówiąc już o Galicji czy Wołyniu? Nad odpowiedzią na te trudne pytania zastanawiają się nie tylko socjologzy czy historycy. Właściwej formuły poszukuje również współczesna literatura ukraińska nadal pozostająca siłą rzeczy mocno zaangażowana w proces narodotwórczy.

Kwestia kulturowo-cywilizacyjnej pustki, która powstaje na miejscu niegdyś prosperujących ośrodków przemysłowych, ujawniła się w tym okresie w wielu państwach Europy i Ameryki. Na Ukrainie porusza ją między innymi wybitny pisarz nowej fali, Serhij Żadan. Artysta ten znany jest również w Polsce, gdzie ukazała się większość jego dzieł¹. Twórczość Żadana przyciąga powszechnie uwagę czytelników

¹ Serhij Żadan (ur. 27.08.1974 roku w Starobielsku na Ukrainie) jest poetą, tłumaczem, publicystą, performerem. Studiował filologię ukraińską i niemiecką na Uniwersytecie Charkowskim, gdzie obronił również pracę doktorską. Autor wielu tomików poezji i eseistyki, a także kilku powieści napisanych w ostatnich latach. Żadan wykreował oryginalny styl w ukraińskojęzycznej poezji, zyskując uznanie czytelników i krytyki. Udało mu się połączyć tradycję ukraińskiej poezji nowoczesnej (szczególnie futuryzmu) i elementy kultury punk z symboliczną przestrzenią industrialną postimperialnego miejskiego krajobrazu. Jego utwory tłumaczone były na niemiecki, angielski, serbski, chorwacki, litewski, białoruski, rosyjski i ormiański. Po polsku ukazały się następujące pozycje tego autora: *Historia kultury początku stulecia*, tłum. B. Zadura, Wrocław 2005; *Big Mac*, tłum. M. Petryk, Wołowiec 2005; *Depeche Mode*, tłum. M. Petryk, Wołowiec 2006; *Anarchy in the Ukr*, tłum.

zwłaszcza tym, że oferuje ona wizję Ukrainy współczesnej, nie zaś zanurzonej w przeszłości bądź archaiczno-konserwatywnej. Serhij Żadan słusznie cieszy się – zarówno ze względu na swe korzenie, na własną samoidentyfikację z wielkim miastem (Charkowem), jak i na kryteria pokoleniowe – uznaniem szerokiej publiczności. Prezentowana przez niego tożsamość zrywa z poprzednią tradycją, która nie przyniosła satysfakcji w okresie niepodległości Ukrainy. Pragnie ona bowiem zharmonizować kondycję ponowoczesnego społeczeństwa, objętego totalną informatyzacją i globalizacją z jednej strony, oraz światopogląd młodego Ukraińca z drugiej.

Poniższe uwagi będą dotyczyły dwóch charakterystycznych aspektów takiej interpretacji wspólnego doświadczenia, mianowicie kategorii *c z a s u i p r z e s t r z e n i*. Żadan reprezentuje w odczuwaniu czasu stanowisko młodego pokolenia, które wyzwala się od presji płytkiej i nudnej chronografii doby radzieckiej i poradzieckiej. Nadmienić należy, że wyzwala się w sposób radykalny, nawet za cenę osobistej stabilności, kariery bądź komfortu. Pod względem przestrzeni czynna jest tutaj optyka przemysłowego wschodu Ukrainy, kompletnie zurbanizowanej przestrzeni aglomeracji donieckiej. Bohater Żadana postrzega świat właśnie przez tego typu okulary, utożsamiając się z mieszkańcem Zagłębia Donieckiego. Dlatego dostrzega cały szereg problemów kulturowych, zdradzając w ten sposób nie tylko ich ciągłą aktualność, ale również przemilczanie i swoistą egzotykę w szeroko pojętym kontekście kulturowym. W takim znaczeniu twórczość Żadana kreuje pewną intrygę, zaznaczając zarazem intencje pisarza – poznanie prawie zakazanej strefy kulturowej topografii postsowieckiej Ukrainy i Wschodu Europy.

Miasto, kultura, tradycja

Motyw miasta naznaczony zostaje w esejach Serhija Żadana wymiarem egzystencjalnym. Miasto prezentowane jest jako przestrzeń laickiego trwania, w którego trybach jednostka ludzka musi zmierzyć się z ruiną pozostawioną poprzez cywilizacyjną działalność poprzed-

M. Petryk, Wołowiec 2007; *Hymn demokratycznej młodzieży*, tłum. M. Petryk, Wołowiec 2007 oraz *Odsetek samobójstw wśród klaunów*, tłum. M. Petryk, Berlin – Warszawa 2009.

nich pokoleń. Ukraina – będąc od dawna cywilizacją rolniczą – dosyć późno przyłączyła się do kultury megalopolis. W każdym bądź razie miasta zarówno pierwszej (XIX i początek XX wieku), jak i drugiej (30-80. lata XX wieku) fali urbanizacji były częścią projektu kolonialnego najpierw Imperium Rosyjskiego, a później ZSRR. Zrozumieliśmy więc, że element ukraińskości pozostawał w nich zmarginalizowany², a atmosfera kulturalna tych miast, w większym bądź w mniejszym stopniu, odzwierciedlała standardy ówczesnej władzy, podporządkowywała się ideologii państwowej – antyukraińskiej w założeniach i w funkcjonowaniu. Nie sposób nie brać tego pod uwagę dziś, kwestionując ów system wartości z punktu widzenia niepodległego państwa i wyemancypowanej świadomości zbiorowej, wyzwalającej się spod władzy imperialnych stereotypów.

Z drugiej strony, niełatwo jest współczesnemu pisarzowi skupiać się na dekonstrukcji sowieckiej tożsamości w państwie, które do dnia dzisiejszego nie wypracowało wobec niej jednoznacznej pozycji i raczej skłonne będzie uważać ją za część swojej ponowoczesnej rzeczywistości. Przekonująco świadczą o tym sowieckie pomniki i nazwy ulic w większości miast Ukrainy. Nawet w stołecznym Kijowie większy wpływ ma właśnie sowiecka pamięć symboliczna (zasięg jej siły przypomina o sobie nawet w mechanizmach wypierania³), niż tradycyjno-kulturowe aspekty historii. W groteskowej wizji Jurija Andruchowycza wpływ ten przedstawiono jako „(...) pełną komuni-

² Zarówno w starych, carskich czasach, jak i po rewolucji październikowej wśród mieszkańców ukraińskich miast przeważającą część stanowili Rosjanie i Żydzi. Stąd rodzi się pewien resentyment Ukraińców wobec kultury urbanistycznej, która jeszcze niedawno traktowana była jako obca i odrażająca. Zob. М. Стріха, *Субкультури й ментини*, [w:] *Нариси української популярної культури*, за ред. О. Гриценка, Київ 1998, s. 608.

³ Istotę zakazanej pamięci po upadku totalitaryzmu trafnie ujęła w swym czasie niemiecka badaczka Aleida Assmann. Ujawnia ona różne mechanizmy manipulowania przeszłością, gdyż w gruncie rzeczy funkcje pamięci są zróżnicowane – chodzi albo o zakonserwowanie, albo o przekształcenie pewnych wzorców. O teorii pamięci w ujęciu Assmann zob. A. Assmann, *Funktionsgedächtnis. Zwei Modi der Erinnerung*, [w:] K. Platt, M. Dabag (eds.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerung und kollektive Identität*, Wiesbaden 1995; A. Assmann, *History, Memory and the Genre of Testimony*, „Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication” 2006, vol. 27, № 2, pp. 261-273.

styczną wieczność, która zewsząd otoczyła znieawidzony, po stokroć zwyrodniały Kijów⁷⁴.

Jednak w miastach wschodu Ukrainy ten czynnik działa znacznie mocniej, ze zdecydowanie większym efektem, aniżeli w Kijowie. To charakterystyczne, że do dziś elektryzuje on kolonialne stereotypy myślenia i zachowywania się.

Najtrudniejsza kwestia to identyfikacja niedawno powstałych metropolii, milionowych miast utworzonych naokoło przemysłowych centrów o charakterze tymczasowym. Zbiorowa pamięć takich miast nie sięga dalej niż dwa, trzy pokolenia, w dodatku jest niezwykle niekonsekwentna, bo w tym czasie nie doszło tam do wykreowania trwałej wspólnoty. Natomiast do dziś zachował się, bardziej lub mniej odczuwalny, podział na mniejsze grupy mieszkańców według takich kryteriów, jak społeczne *status quo*, zawód, narodowość czy wyznanie. Niewątpliwie ta przestrzeń z trudem poddaje się estetyzacji. Pryzmat stosowany w ocenie zachodnioukraińskich czy europejskich miast musi ulec zasadniczej zmianie w przypadku obserwacji nowożytnej metropolii wschodnioukraińskiej. Chodzi tu nie tylko o zdumiewający brak podobieństw w krajobrazie, ale też o zewnętrzne cechy wynikające z wewnętrznej organizacji, z preferencji i ideałów tworzącej się wspólnoty miejskiej. I w tym miejscu należy wyraźnie podkreślić, że w grę wchodzi odmienny system wartości, inna mentalność dominująca w świadomości masowej i tworząca sedno wspólnotowej tożsamości mieszkańców. Wystarczy przyjrzeć się kryteriom tożsamości Doniecka – centralnego miasta wschodu, stojącego w radykalnej opozycji do zachodniego Lwowa, a i również – co istotne – do stołeczno-uniwiersalnego Kijowa.

Jak twierdzą współcześni badacze, tożsamość Doniecka kształtowała się przez kilka pokoleń. Choć pierwsze jej cechy zarysowały się jeszcze przed rewolucją październikową, to jednak zasadnicze znaczenie miało propagowanie sowieckiego modelu ideologicznego, w myśl którego miało to być wzorcowe miasto ludzi pracy (górników) i prototyp komunistycznej przyszłości. Jednak za pięknie przystrojoną fasadą ukryły się liczne problemy, zwłaszcza społeczno-socjalnego typu – i to przeszkodziło w jednoznacznym utrwaleniu mitu socjalistycznej metropolii. Co gorsza, Donieck nie zdołał wytworzyć własnej elity kul-

⁷⁴ Ю. Андрухович, *Дезорієнтація на місцевості. Спроби*, Івано-Франківськ 1999, s. 118.

turalnej, w związku z czym nie odkrył swojej niepowtarzalności, zadowalając się stereotypami kultury masowej. Nierównomierność rozwoju kulturalnego rzuca się w oczy zwłaszcza na tle ambicji miejscowych władz i biznesu. Brak specyficznej aury kulturalnej najboleśniej dotyka ludzi sztuki. Na przykład, poeta Oleh Sołowej zapytany o atmosferę twórczą w Doniecku stwierdza wprost rzecz następującą:

Wątpliwe, czy można mówić o atmosferze. Przynajmniej teraz. Choć jeszcze siedem, osiem lat temu była iluzja, że taka atmosfera naprawdę istnieje. Środowisko, jeśli chodzi o literaturę, jest zasadniczo rosyjskojęzyczne i – co znacznie gorsze – rosyjskocentryczne. (...) Jest nas aż śmiesznie mało w tym potężnym mieście, pozbawionym totalnie korzeni kulturowych – nawet rosyjskich, nie mówiąc już o ukraińskich.⁵

Martwy industrial

Dla Serhija Żadana taka zdehumanizowana i zdemoralizowana przestrzeń wschodu to nie tylko temat tekstów, ale i prawdziwe wyzwanie rzucone jego pisarskim możliwościom. Jedno jest pewne, Żadan obrazy wschodu naznacza kontrowersyjno-skandalicznym piętnem, stąd też nierzadko wywołują one zgorszenie czytającej publiczności. Weźmy na przykład określenie Charkowa – miasta zamieszkania poety – w jego wczesnym zbiorze *Cytatnyk* (1995) jako „miasta bękartów!”⁶ Ale taki jest już los pionierów – narażać się na nieprzyjemności i być gotowym do stawienia biernego oporu.

W kontekście urbanistyki literackiej nadzwyczaj charakterystyczny wydaje się esej Serhija Żadana zatytułowany *Atlas drogowy Ukrainy* (2006). Artysta napisał go specjalnie z myślą o fotoalbumie *Ukraina* młodego krakowskiego wydawnictwa «Nemrod»⁷. Esey ów znalazł się również w rozszerzonym wydaniu książki *Big Mac* (2006). Ten szkic to tekstualizacja przestrzeni ukraińskiego wschodu, zwłaszcza jego rdzennej części, jaką jest postindustrialny Donbas. Mamy tu świeże i ciekawe ujęcie perspektywiczne, tym bardziej zasługujące na uwagę, że to pojedyncza, faktycznie egzotyczna próba zdefiniowania środowiska urbani-

⁵ O. Соловей, «Світ без літератури був би в ліпшому разі провінційним супермаркетом», „Український журнал” 2007, nr 10, s. 52.

⁶ С. Жадан, *Цитатник (Вірші для коханок і коханців)*, Київ 1995, s. 18.

⁷ T. Prochaško, S. Żadan, *Ukraina*, przeł. R. Rusnak; zdjęcia J. Majka, Kraków 2006.

stycznego, które prawie do chwili obecnej było jednoznacznie określane jako nieukraińskie i, co za tym idzie, wyobcowane z kultury ukraińskiej.

Żadan dobrze wie, że do charakterystyki przemysłowego wschodu nie będą pasowały modele i schematy pozwalające kulturowo zdefiniować Lwów czy Użhorod. Porównania z wzorcowymi metropoliami europejskimi nie mają tu również racji bytu. Należy znaleźć zupełnie inny kod obrazowy. Na tej samej zasadzie literacki wizerunek wschodu nie może opierać się na osi postrzegania *przeszłość/teraźniejszość* (z podtekstowymi skojarzeniami istnienia przestrzeni sakralizowanej bądź laicyzowanej) lub na wyidealizowanych wspomnieniach z historii dawnych imperiów, jak z tym mamy do czynienia w esejach o poszukiwaniu Europy nietypowej i niekonwencjonalnej pióra Jurija Andruchowycza lub Andrzeja Stasiuka. Ponadto czas w ujęciu historycznym w ogóle nie wchodzi tu w grę. Uwidacznia się zatem potrzeba znalezienia innej opozycji, innego schematu, na gruncie którego dałoby się zbudować retoryczną dramaturgię tekstu.

Ruiny przemysłowej cywilizacji donieckiego wschodu to dobry przykład procesów asymilacji i globalizacji we współczesnym świecie, gdy cechy charakterystyczne konkretnego miejsca ulegają zatarciu, gdy zachodzi proces standardyzacji obrazu miasta. Zanik przemysłu ciężkiego uczynił to terytorium nie tylko nieperspektywicznym gospodarczo, lecz również niewygodnym do zamieszkania, wyludnionym oraz zimnym. Martwy industrial wywołuje u Żadana podwójne, ambiwalentne odczucia: obrzydzenie i żal. Staje się on wobec tego organicznym elementem krajobrazu kulturowego, strefą pamięci o przeszłości, która już nigdy nie powróci, przez co jednak zasługuje także na szacunek:

(...) Młody kapitalizm ukraiński sam siebie pożera, dlatego też trzeba iść na kompromisy, ustępując własnego terytorium, wpuszczając tu obcych. Duże obiekty przemysłowe dogorywają jak dinozaury, zostawiając po sobie piekło ruin i cierpki zapach bezrobocia. Industrial przechodzi przez siedem kół wyrobniczego piekła, zmieniając się w martwy industrial, kiedy stare zakłady, jak katolickie bazyliki w centrach turystycznych, przestają pełnić swoją bezpośrednią funkcję, przechodząc do sfery historii i show-biznesu. Martwy industrial potrzebuje ochrony, trzeba go uwiecznić na kliszach, filmować minikamerami, robić szczegółowe opisy, katalogować każdy zburzony korpus i zasypaną kopalnię, jaką się tylko spotka na swojej drodze. W martwym industrialu można odczytać biografie proletariatu, naniesioną szablonami na ściany dawnych stołówek

robotniczych, wystarczy się tylko zatrzymać i dotrzeć do tych ścian, deptając w przydrożnej trawie zużyte strzykawki i białe psie czerepy⁸.

W kreśleniu spójnego obrazu wschodu Żadanowi bardziej przydają się odniesienia do miast nowożytnej Ameryki czy Rosji, niż do znanych centrów europejskich. Rzeczywiście, w jego tekście trafiamy na takie oto charakterystyczne określenia tego terytorium: „marksistowskie Klondike”, „prawdziwe dzielnice Stalingradu” – lub też już po przejściu w lepszy świat – „Niebieskie Jeruzalem Przenajświętszego Przemysłu”. Pisarz konsekwentnie skupia uwagę na dwóch obiektach – *przestrzeni* i *człowieku*, odbierając w tym kontekście obydwie te czynniki jako wzajemnie powiązane i uzależnione od siebie struktury. Zresztą, okazują się one zrośnięte w jednolity twór, zlepek, podobnie jak i ujawnia to samo usytuowanie Donbasu:

(...) Już nad ranem ugrzęźliśmy we mgle, w której chowała się cała przemysłowa infrastruktura i zaległ cały industrial – i martwy, i żywy, i nienarodzony, cały Donbas z tysiącem podmiejskich dworców i tysiącem zatopionych sztolni, z niepokromionymi rynkami, na których sprzedaje się tajemnicze przemysłowe, i motelami, w których śpią martwi kierowcy ze swoimi rzekami, w których świeci muł – czarny i błyszczący, jak arabska ropa, i swoimi miasteczkowymi podwórzami, które do sierpnia zarastają suchą trawą; marksistowskie Klondike, w którym węgiel leży na głębokości grobów, wykopywanych przez Biuro Usług Pogrzebowych tak, że chowając nieboszczyka w ziemi, bierze się do domu wysokojakościowy węgiel, i gdzie narkotyki kosztują tyle, co coca cola, choć coli, w przeciwieństwie do lekkich narkotyków, nikt tu nie używa ze względu na jej szkodliwość. I to nie wspominając o prostytutkach⁹.

Żadan zasadniczo przyjmuje inny system kategorii, umożliwiającą ocenę nowożytnego miasta z pewnego symbolicznego dystansu. Zamiast zwyczajowej perspektywy historycznej, wykorzystuje – można by tak powiedzieć – jej posthistoryczną odmianę. Jeśli określilibyśmy niedawną dobę pełnowartościowego funkcjonowania socjalistycznych miast jako czas X, to obecny ich stan, czyli stan połowicznego rozkładu i stagnacji moglibyśmy oznaczyć jako czas Z. Różnica tych dwóch wartości – X i Z – choć z historycznego punktu widzenia nieznaczną, stanowiącą zaledwie 15-20 lat, wymusza konieczną u współczesnego obserwatora rezerwę. Przecież nie na darmo w zachodniej historiografii

⁸ Tamże, s. 107.

⁹ Tamże, s. 108–109.

naszych czasów została spopularyzowana opinia o przyspieszeniu historii: wszystko wokół nas niemal natychmiast zanurza się w sferę „przeszłości ostatecznej”¹⁰.

Podobne wrażenie sprawia opowieść Żadana o tym, jak w niedawno jeszcze organicznym środowisku sowieckiego miasta wyraźnie graniczą za sobą dwie strefy: żywa i martwa. Tak określone zostają charakterystyczne antynomie czasu: wczorajsza stabilność stoi w opozycji do dzisiejszego upadku, a żywe enklawy – do martwych obiektów przemysłowych. Wydaje się, jakby czytelnik – wraz z przemieszczaniem się w przestrzeni – pokonywał razem z narratorem granice okresów historycznych, osiągając efekt archeologicznego odkrywania warstw kultury, zagłębiania się w atmosferę niegdyś potężnej, ale utraconej i zapomnianej cywilizacji.

Serhij Żadan to utalentowany urbanista, umiejący skupić uwagę na miejskim krajobrazie, uczynić go obiektem wnikliwej refleksji. Jest on jednocześnie skłonny – jak i jego koledzy literaci – do mistyfikacji i domalowywania za pomocą wyobraźni tego, czego nie udaje się uchwycić od pierwszego wejrzenia. Oczywiście, koloryt jego opowieści zdecydowanie różni się od rzeczonego „tekstu galicyjskiego” Jurija Andruchowycza czy Tarasa Prochaški. Ale to naturalne. Płaskie, równinne terytorium, na jakim położone są miasta ukraińskiego wschodu, a także bierna, predestynacyjna mentalność miejscowej ludności tworzą zupełnie inny pejzaż kulturowy wizerunek, niż górsko-impulsywne Podkarpacie.

Traumatyczna pamięć

Miasta ukraińskiego wschodu opisywane przez Żadana to specyficzne enklawy traumatycznej pamięci. Przeżyły one depresję w związku z pozbawieniem ich iluzji „światlanej”, komunistycznej przyszłości, którą długi czas karmiła je masowa propaganda ZSRR. W dniu dzisiejszym skupiły się zaś one na lokalnych problemach i przeżyciach, dbając przede wszystkim o zaspokojenie potrzeb codzienności. Z drugiej strony, kulturalna pamięć tych miast jest płytka i uboga. Szczytowe inspiracje ich zbiorowej pamięci niewątpliwie kojarzą się z sowiecką rzeczywistością, względnie stabilną, nawet jeśli zupełnie surową i niewyraźną.

¹⁰ Zob. М. Ямпольский, *Настоящее как разрыв*, „Новое Литературное Обозрение” 2007, nr 83, s. 51–57.

Właśnie dlatego ulega ona idealizacji w aktualnej wizji przeszłości, podobnie jak Austro-Węgry pozostają idealnym krajem w wyimaginowanej wizji przeszłości Galicjan – Jurija Andruchowycza oraz Tarasa i Jurija Prochaśków. Kategoria czasu historycznego faktycznie nie występuje w systemie kategorii takiego myślenia. I to właśnie pozwala aktualnej władzy z łatwością manipulować historią, a także mnożyć mity o agresywnych banderowcach oraz zacofanych Hucułach bądź dzikusach z zachodu i im podobnych.

W taki oto sposób idealna pamięć przeszłości, na ogół płytka i bierna, traci dla Żadana jako pisarza wartość. Doszukuje się on – przenikając w sedno materialnego świata oznaczającego konkretne symbole i wartości jednostki reprezentującej ukraiński wschód – istoty przeszłości w czymś innym. Właśnie w przedmiotach materialnych – i to poprzez nie autor *Atlasu drogowego Ukrainy* określa charakter przestrzeni jako nagromadzenie struktury urbanistycznej, reprezentującej określoną wartość czy też, dokładniej mówiąc, stanowiącej pozostałość wartości niegdyś funkcjonującego modelu cywilizacji.

Cały krajobraz miejski wschodu powstawał przecież wcześniej wokół wielkich obiektów przemysłowych, którym przypisywano ogromne, często globalne perspektywy. Upadek przemysłu uczynił tę zwartą zabudowę czymś niepotrzebnym i chimerycznym. Nic więc dziwnego, że dziś może to zaciekawiać już tylko dziwaków polujących na pozostałości martwego przemysłu, na wzór austriackiego fotografa Lingga z eseju Żadana. Naszkicowana przez pisarza scenka z nieodległej przeszłości pozostawia wrażenie, jak gdyby była wycięta z marzeń sennych. Taki właśnie jest „(...) żaloszny koniec wielkiej industrializacji, wart wyłącznie czarno-białej kliszy”. Dziś pozbawione życia były budowle użytkowe stały się strefą ruiny i rozkładu, co – jak łatwo się domyślić – nie może nie pogłębiać urazu w świadomości mieszkańców donieckich miast.

Właśnie z takim osobliwym światem urbanistycznego wschodu ma do czynienia Serhij Żadan. Sam pisarz ironicznie dystansuje się właśnie od tego środowiska, gdyż stosuje wypróbowane wcześniej sceptyczne zabiegi jego umownej dekonstrukcji. W eseju *Atlas drogowy Ukrainy* dystans ten jest kreowany z pomocą maski obcego. Bohater owego utworu doznaje bowiem – oprowadzając swojego przyjaciela (austriackiego fotografa Christopa Lingga) – poczucia podwójnej opozycji. Do tej skrajnej poznawczej dychotomii dochodzi zarówno w trakcie bezpośredniego formułowania przez niego własnych opinii i spostrzeżeń, jak

i za sprawą dyskusji, jakie prowadzi on w drodze ze swoim współtowarzyszem cudzoziemcem. Zagranicznego fotografa interesuje tu wyjątkowo *industrial*, czyli martwe obiekty przemysłowe, cała reszta nie ma dla niego żadnego znaczenia. Poza sferą zainteresowań jego sztuki pozostaje człowiek, niegdyś przez sowiecką propagandę podmiotowo uwznioślany i lansowany w roli bohatera nowożytnej cywilizacji. I ten właśnie fakt naznacza polemiczne napięcie w eseju Serhija Żadana.

Jak koegzystować z jednostką ludzką żyjącą pośród martwego pejzażu przemysłowego? Jak czuje się teraz ten człowiek w warunkach cywilizacji postindustrialnej i kryzysu spychającego na margines – pożerające energię i pracochłonne – branże gospodarki, które jeszcze wczoraj zdawały się bezalternatywnie dominujące i perspektywiczne?

Serhij Żadan – ujawniając upadek sowieckiej cywilizacji – koduje zarazem topos ruin romantycznych. Te opisywane przez niego, co zrozumiałe, są „romantyczne” w inny sposób niż lwowskie ruiny Andruchowycza. Jeśli u tego drugiego podtekst obrazu stanowiła utracona kultura dawnej architektury i urbanistyki, to opis Żadana jest przerażająco podobny do: przedstawień zagłady obecnej cywilizacji, swoistego marzenia na opak, antyutopii, snu o przyszłości oraz wizji apokalipsy. Oto jak zostaje zaprezentowana przez pisarza owa apokaliptyczna projekcja oniryczna, osadzona w krajobrazie współczesnego Donbasu:

(...) Do zdevastowanych pomieszczeń prowadzi nawet kolej, swego czasu można się tu było okopać i żyć, wydobywając na powierzchnię towar wysokiej jakości; teraz budynki całego kombinatu zarosły drzewami, drzewa rosną na dachach i wylazą z okien, wypełniają sobą pęknięcia w ścianach i powoli podchodzą do kolei, skrywając resztki zaginionej trasy komunikacyjnej. Natomiast podwórze swego czasu było tak szczodrze polewane benzyną i innym obrzydlistwem, że wątpię, żeby tu cokolwiek kiedykolwiek wyrosło, dlatego można chodzić i bez końca oglądać odciski protektorów w piasku, określając ich wiek według wyrazistości i rzeźby¹¹.

Retoryka przytoczonego tutaj opisu może też przypominać czytelnikowi mistycyzm filmu Andrieja Tarkowskiego zatytułowanego *Stalker* lub też kadry kroniki czarnobylskiej. Przyroda upomina się tu bowiem o swoje prawa w fatalnie zanieczyszczonym przez ludzi środowisku, niejako odnawia cały potężny cykl ewolucji – na razie na poziomie drobnokomórkowych mutacji i prymitywnych roślin. Nie przez

¹¹ T. Prochaśko, S. Żadan, *Ukraina*, dz. cyt., s. 111.

przypadek pisarz metaforyzuje w swoim tekście ruiny przemysłowe, upodabniając je do żywych istot i do procesu wegetacji w przyrodzie:

Rozpadając się pomieszczenia stają się bezbronne, zbliżają się w kłębek rozbierane do naga przewody, rozsypuje się stara czerwona cegła, którą tutaj zwożono ze zbombardowanych części miasta, z samego spodu nagle wyłazą drewniane stropy, warstwa po warstwie budynki odchodzą na tamten świat, jakby zanurzały się w morzu, które zmywa z nich niepotrzebne szczegóły. Swego czasu powyjmowano z pomieszczeń silniki – jakby amputowano im płuca – pozbawiając te przemysłowe obiekty możliwości oddychania albo wyrzucono je na zmieszany z ropą piasek, jak zatopione i wyłowione z oceanicznych głębin podwodne okręty, które teraz duszą się na powierzchni, co już nikogo nie interesuje (...)¹².

W opisie Donbasu dominują dwa rodzaje skojarzeń: jedne podporządkowują się trwałemu toposowi katastrofy, upadku, zagłady; inne zapożyczone są z militarnej nomenklatury i na swój sposób podkreślają wrażenie pierwszych. To wszystko składa się na krajobraz po bitwie, a dokładniej na obraz po nierozstrzygniętym pojedynku – wytworzonej ludzkimi rękami – techniki z przyrodą. Konsekwencją tego są porażające spustoszenie oraz martwy postindustrialny krajobraz.

Pisarzowi pozostaje rekonstrukcja wizji samej bitwy. Tworzy ją, wyobrażając sobie, jak odbywało się to spustoszenie, w jaki sposób ludzie porzucali obiekty przemysłowe, wywożąc z nich wszystko, co cenniejsze. Jego wyobrażenia kreśli tu wizję panicznej ucieczki „resztek rozbitej armii”, a nawet „procesji”, czyli orszaku pogrzebowego. Artysta przygotowuje czytelnika psychologicznie do odbioru przestrzeni wschodu jako ruiny, pobojuwiska i katastrofy.

Czy wobec tego można dziwić się traumatycznej, chorej, zdemoralizowanej świadomości ludzi zamieszkujących te miasta?

Donbas w ujęciu Żadana dobrze reprezentuje różne oblicza pamięci, zresztą tak samo, jak i mechanizmy zapominania realiów przeszłości. Jest to właściwa ilustracja przemysłu wspomnianej już wyżej historyk kultury Aleidy Assmann: pamiętanie jest „procesem rekonstruktywnym”, dla którego punktem odniesienia pozostaje teraźniejszość; to ona właśnie „(...) prowadzi niechybnie do przesunięcia, deformacji, zniekształcenia,

¹² Tamże, s. 111.

przewartościowania”¹³. Na praktyki pamiętania wpływ ma także samo zapominanie, niepamięć, wszelkie zniekształcenia i zafałszowania, które wynikają ze zmiennych „kontekstów zapotrzebowań”, te zaś doprowadzić mogą z kolei do „(...) przedefiniowania zapamiętanych treści”¹⁴.

Serhij Żadan przedstawia całą masę reprezentatywnych typów z donieckich miast. Stosuje na ich określenie dosyć trafne, ironiczne sformułowania. Wskazują one przede wszystkim na peryferyjną rolę owych postaci, tych „żywych bohaterów martwego przemysłu”. Spotkamy tu całe – jakże charakterystyczne – zbiorowisko marginesu społecznego: niegdysiejszych górników („braci kalek”), alkoholików, prostytutki, narkomanów, sprzątaczkę, „weteranów niewiadomej służby cywilnej”, ochroniarzy, uczniów szkoły zawodowej i tym podobnych. To jednym słowem „uliczni prorocy i przewodnicy”, jak określa te postacie w całej ich zbiorowości ukraiński pisarz. Środowisko nadzwyczaj różnorodne, ale w żadnym razie niegodne tego, by pretendować do miana zdrowej miejskiej wspólnoty.

Można je odbierać chyba jako swoiste *decorum* krajobrazu zdewastowanych miast, jako „(...) czadowe dopełnienie wszystkich pomników i ruin, czarną, gorącą krew, która nie mieści się w żyłastych ciałach, przebijając się przez rany, skaleczenia, złamania i amputowane części ciała”. Dopiero taka jednostka jest zdolna do „(...) zorientowania się w gęstej mgłę, gdzie znajduje się wszystko, co żywe i co martwe, kryjące się jedno za drugim i płynnie przechodzące jedno w drugie”¹⁵. Takie i podobne portrety pojawiają się na tle martwego krajobrazu przemysłowego Donbasu.

Brutalna, postindustrialno-apokaliptyczna rzeczywistość zostaje oceniona przez pisarza jako fatum, które bezwzględnie przygnębia nawet jego narratora, nie mówiąc już o bohaterach. Niekiedy jednak zdejmuje on własną maskę. Pociąga go przecież – w odróżnieniu od jego austriackiego towarzysza podróży – nie tylko martwy industrial, ale i żywioł miasta. Nie może on sobie pozwolić na ocenianie tego, co postrzega wyłącznie jako daleką i zmarginalizowaną egzotykę. Apoka-

¹³ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 119.

¹⁴ Tamże, s. 120.

¹⁵ T. Prochaśko, S. Żadan, *Ukraina*, dz. cyt., s. 120.

liptyczna wizja Żadana – pełna elementów humanistyczno-lirycznych – skomponowana przez niego w wyrazistych obrazach, trafia do czytelnika i odwołuje się do jego świadomości. Co prawda, artysta unika przewidująco w całym utworze drażliwego zagadnienia narodowości, wokół którego doszło już do krwawych starć w Donbasie. Ale jest to zrozumiałe: w obliczu totalnej katastrofy, bliskiej, bo na wyciągnięcie ręki, problem językowy nie wydaje się zasadniczym.

Esej Serhija Żadana wyjawia cień Innego w sercu ukraińskiego społeczeństwa, podczas gdy o jego różnorodności i heterogeniczności mówi się tak samo mało w mediach, jak i w literaturze pięknej. Wschód Ukrainy urasta w wizji pisarza do rozmiarów terytorium utraconych możliwości cywilizacyjnych i katastrofy, stanowiąc wielkie wyzwanie dla współczesności. Właśnie w tym aspekcie uwidacznia się zaskakująca aktualność urbanistycznej prozy Serhija Żadana. Wizerunek postindustrialnego, zdesperowanego Donbasu wskazuje na większe problemy, z którymi nie może dać sobie rady współczesna Ukraina. To przede wszystkim dylemat orientacji cywilizacyjnej, *wyboru między liberalnym Zachodem a paternalistycznym Wschodem*. W ten sposób postkolonialna Ukraina przyłącza się do ważkiej dyskusji środkowoeuropejskiej, wywołanej swym położeniem między Wschodem a Zachodem, skutkującym dezorientacją między dwoma radykalnie różnymi systemami wartości.

A jednak dramatyzm owej sytuacji nie ogranicza się tylko do *locum* geograficznego, gdyż jej część stanowi także specyficzne zawieszenie w czasie. Przecież stan obecny jest skutkiem długotrwałego „zamrożenia” rozwoju w przeszłości i nie można o tym zapominać, analizując bieżące procesy kulturowe. Andrzej Stasiuk – zastanawiając się nad wyborem między Wschodem a Zachodem – tak oto dowcipnie konkluduje: „W pierwszym przypadku zdominowała nas przestrzeń, w drugim rozliczył się z nami czas”¹⁶.

Współczesna świadomość kulturowa Ukraińców stoi przed zadaniem pokonania tego dramatycznego rozdarcia w czasie i przestrzeni. Miśję tę na swój sposób aktualizuje i katalizuje Serhij Żadan, skupiając uwagę na pełnej dramatyzmu kwestii postindustrialnego wschodu Ukrainy.

¹⁶ Див. А. Стасюк, Ю. Андрухович, *Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу*, Львів 2001, с. 15.



Lina Kostenko



Serhij Pantiuk

MILITARNA RETORYKA W UKRAIŃSKIEJ POWIEŚCI POPULARNEJ

Nawet gdybyśmy chcieli na chwilę zapomnieć o trwałej i bogatej w wydarzenia historii naszego świata, kwestia wojny i tak nadal pozostanie nader aktualna w humanistyce. Przede wszystkim dlatego, że sytuacje wojenne nie należą wyłącznie do wspomnień z przeszłości, ale nadal się zdarzają, czasem nawet całkiem nieprzewidywalnie. Ponadto, w warunkach XXI stulecia, kiedy – jak się zdawało – pamięć o wojnie zostanie złożona wreszcie do archiwum i interesować będzie wyłącznie fachowców, zagrożenie ekspansją militarną okazało się wielce realistyczne. Nawet jeżeli nie jest to globalne niebezpieczeństwo związane z przysłowiową III wojną światową, to jednak odwołuje się ono do tego samego tragicznego doświadczenia sprzed lat, co i wcześniejsze konflikty. Liczne wojny lokalne trwające aktualnie w XXI-wiecznej Europie, Azji oraz Afryce (Irak, Izrael, Czeczenia, Egipt, Tunezja, Bośnia i inne kraje) ten sąd niejako uwierzytelniają. Ostatnio dołącza do tych przykładów również kryzys ukraiński, który uwidocznił się w otwartym starciu militarnym na wschodzie państwa.

Obserwowanie niepewnego i zachwianego stanu współczesnych społeczeństw ludzkich, wciąż balansujących na krawędzi pokoju oraz wojny, skłania wielu uczonych ku pesymistycznej prognozie wobec naszych najbliższych perspektyw dziejowych. Dzisiejsza cywilizacja, która osiągnęła doskonałość w postępie technicznym i technologicznym, okazała się niezdolna do zachowania własnej stabilności, a także stała się zupełnie bezsilna w swoich staraniach zaprowadzenia trwałego pokoju na świecie. „Ludzkość weszła w okres krytyczny, z którego wyjście w wielkim stopniu będzie decydować o losie cywilizacji ziemskiej, a, być może, i Kosmosu. Wybór skutecznych strategii zachowania się

i rozwoju może zależeć i od tego, jak jednostka wyobraża sobie siebie, swoją historię i swoje głębinne motywacje¹.

Temat wojny został wyeksploatowany w światowej spuściźnie literackiej bardzo obficie i solidnie. Otwierają go symbolicznie antyczne i średniowieczne eposy, takie choćby jak: *Iliada* i *Odyseja* Homera, *Pieśń o Rolandzie* oraz *Witeź w tygrysięj skórze* Szota Rustaweliego. Warto też wspomnieć, że już u progu XX wieku napisane zostały dzieła, których autorzy zobrazowali perspektywę konfliktów militarnych w skali globalnej, a także przedstawili zguby ich wpływ dla całej ludzkiej cywilizacji. Takie profetyczne wizje zaoferowali wówczas: Herbert George Wells w powieściach *Wojna światów* (*The War of the Worlds*, 1897) oraz *Wojna w powietrzu* (*The War in the Air*, 1908), Jack London w *Żelaznej Stopie* (*The Iron Heel*, 1908), Heinrich Mann w *Poddanym* (*Der Untertan*, 1914), jak również Henri Barbusse w powieści *Ogień* (*Le Feu*, 1915). Natomiast późniejsze powieści o tej tematyce to: *Wilk stepowy* (*Steppenwolf*, 1927) Hermanna Hessego, *Tutaj to nie jest możliwe* (*It Can't Happen Here*, 1935) Sinclaira Lewisa oraz *Inwazja jaszczurów* (*Válka s mloky*, 1936) Karela Čapka.

Wspomniane wyżej dzieła – w odróżnieniu od wielu utworów zawierających opisy zdarzeń wojennych bądź spostrzeżenia dotyczące psychologii jednostki w warunkach działań bitewnych – oferują coś innego. Zawierają one bowiem refleksję na temat wojny i pokoju, ukazanych z perspektywy cywilizacji ludzkiej w całej jej rozciągłości dziejowej. Z tego punktu widzenia mogą one nie tylko zainteresować czytelnika-intelektualistę, lecz stanowią – jako teksty o znaczeniu profetycznym – świetny materiał badawczy do interpretacji. Co więcej, tego typu utwory możemy nazwać po prostu – wedle mniemań współczesnych badaczy – powieściami pisanymi „ku przestrodze”².

Ukraińska literatura przez długi okres egzystowała jako rodzaj kultury prowincjonalnej. Czynniki militarny zajmował w nim więc – w przeciwieństwie do literatur imperialnych – dosyć skromne miejsce. Kreślenie obrazu wojny nie jest mocną stroną literatury ukraińskiej. Tematykę ową trudno uznać w tej kulturze za wiodącą (zwłaszcza w porównaniu z tradycją rosyjską czy nawet białoruską, które posiadają wybitnych pisa-

¹ A. Nazaret'an, *Antropologia nasilia i kultura samoorganizacji: Očerki po ewolucionno-istoričeskoj psihologii*, Moskwa 2007, s. 235.

² Zob. T. Motyl'ewa, *Roman – svobodnaâ forma*, Moskwa 1982, s. 362.

rzy skupiających się na problematyce wojennej). Gwoli sprawiedliwości, wypada podkreślić, że mimo ogromnej tragedii Ukrainy i Ukraińców doznanej na skutek działań militarnych, zwłaszcza podczas II wojny światowej (przekonująco napisał o tym amerykański historyk Timothy Snyder w niedawno opublikowanej się książce o losach Europy Wschodniej w okresie reżimów totalitarnych³), obraz wojny w literaturze ukraińskiej pozostaje nadal zapisem płaskim, fragmentarycznym i wywołującym wielkie zastrzeżenia. Oczywiście można odnaleźć i takie utwory ukraińskie, które spełniają interesujące nas w tym miejscu kryteria.

Niech za przykład posłuży tu rozślawiona w swoim czasie powieść Ołesia Honczara zatytułowana *Chorążowie* (*Пранороносці*, 1946–1948). Fakt ten nie zmienia jednakże ogólnej tendencji, o którą nam tutaj chodzi. Fenomen militarizmu w kulturze ukraińskiej jest bowiem – jak to niedawno udowodniła Iryna Zacharczuk, badając retorykę militarną w powojennej prozie ukraińskiej – mocno skorelowany ze społeczeństwem totalitarnym, z promocją obrazu władzy⁴. Ukraińscy artyści – odpowiadając na imperialne wyzwania ekspansji i podboju – sięgali raczej we własnej twórczości po *asekuracyjne chwytły retoryczne*, niż odzwierciedlali na kartach utworów wojenne doświadczenia obrony przed terrorem.

Wątki wojenne zostały w swoim czasie doskonale przyswojone przez literaturę rosyjską i radziecką, gdyż sam militarny dyskurs pozostawał w zasadzie zawsze tradycyjnie ekspansywny w kulturze imperialnej. Jak twierdzi Ewa Thompson, siła imperium przekłada się bezpośrednio na moc jego fikcji artystycznej, stąd „(...) agresywne postawy demonstrowane w sferach militarnej i politycznej znalazły również oddźwięk w powieściach”⁵. We współczesnej literaturze ukraińskiej może to być odbierane jako coś wyniesionego z dziedzictwa przeszłości. Wypadałoby w tym przypadku mówić raczej o „militaryzmie pozostałym”. Wskazuje on właśnie na odzew wydarzeń z przeszłości i, być może, w pewnym stopniu, na związek współczesnych praktyk pisanania ze strategiami, które zostały wypracowane w poprzednim okre-

³ T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Warszawa 2011.

⁴ Ī. Zaharčuk, *Vijna i slovo (Militarna paradigma literaturi socialističnogo realizmu): monografija*, Lućk 2008, s. 83–94.

⁵ E. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulaska, Kraków 2000, s. 133.

sie: zwłaszcza jeżeli chodzi o oddziaływanie czynników nieodległych w czasie w kontekście – mocno zakorzenionych w społeczeństwie ukraińskim – różnorodnych stereotypów (nadal funkcjonujących przeważnie wśród starszego pokolenia obywateli).

Cały okres XX wieku to zresztą „historia jednej Wielkiej Wojny”⁶, która toczyła się w Europie przez prawie sto lat i skończyła się dopiero w 1991 roku, po upadku ostatniego totalitarnego państwa, jakim był ZSRR. Nawiasem mówiąc, wniosek ten należy zweryfikować w obliczu agresywnej polityki Federacji Rosyjskiej i w kontekście toczonych przez nią wojen lokalnych w Czeczenii, Gruzji oraz ostatnio na Ukrainie. Uwzględniając powyższy fakt, należy smutno skonstatować, że „Wielka Wojna” na wschodzie Europy nie skończyła się chyba do dnia dzisiejszego. I choć bezpośrednie akcje bojowe nie trwały tu długo, to przecież retoryka militarna – tak jak w okresie pomiędzy I a II wojną światową, w czasie zimnej wojny czy w trakcie rozlicznych napięć i konfliktów współczesnych – okazała się wciąż aktualna. Co więcej, cała współczesna kultura europejska została przesiąknięta duchem militarystyki. Nie da się więc z niego w pełni zrezygnować, nawet za cenę budowy nowego, liberalnego modelu kulturowego w państwach strefy posttotalitarnej.

Do reaktualizacji wątków militarnych przyczynia się potrzeba wypracowania zbiorowej tożsamości w młodym państwie, którym pozostaje Ukraina. Są to wytyczne szerszego procesu scharakteryzowanego niegdyś przez Karla Jaspersa jako „niezadowolenie z historii”⁷. Badacz ten zachęcał bowiem do ponownego odczytywania przebiegu zdarzeń z przeszłości w każdym następnym pokoleniu. Chodzi tu między innymi o ugruntowanie tradycji narodowej – z właściwymi bohaterami, bitwami, zwycięzcami i kultami. Dlatego właśnie w ostatnich latach pojawiły się w kulturze ukraińskiej liczne próby przewartościowania tradycji wojennej, mianowicie wyzwolenia jej spod piętna tabu i wypełnienia jego miejsca taką nową treścią, która odpowiadałaby aktualnej sytuacji społecznej i politycznej. Pojawia się oczywiście na tej drodze sporo sprzeczności, jednakże bez przewartościowania historii, bez do-

⁶ T. Voźniak, *Velika vijna v Evropi i perspektivi totalitarnosti*, „I” 2013. Zob. http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2013/Voznyak_Velyka-Vijna_v_Europi.htm (data dostępu: 11.10.2013).

⁷ K. Åspers, *Smysl i naznaczenie*, przeł. z niem., Moskwa 1991, s. 277.

konania rewizji jej najważniejszych faktów, nie jest możliwe pomyślane zbudowanie nowej tożsamości zbiorowej Ukraińców. Dlatego i sama koncepcja walki narodowowyzwoleńczej, i postacie jej reprezentantów nadal pozostają nie tylko przedmiotem debat intelektualistów, ale jednocześnie budulcem nowej wizji historii Ukrainy. Jeżeli pisarze ukraińscy biorą się za kreślenie pewnych kart z historii ruchu narodowego, to w ten sposób angażują się oni w proces formowania nowej świadomości zbiorowej, zdolnej do uwypuklenia we wspólnych dziejach Europy tych racji narodowych i regionalnych, które wcześniej nie zostały zauważone, bądź były jawnie lekceważone.

W naszym stuleciu zmieniły się ponadto w sposób radykalny wyobrażenia o tym, jak i za pomocą jakich narzędzi są organizowane wojny. „Kiedy rozmyślamy o wojnach w XXI wieku, to nawet nie zauważamy, że współczesne wojny mają zupełnie inną naturę, niż dawniej – są to zarówno wojny informacyjne, jak i wojny ze stosowaniem propagandy jako narzędzia, również cyberwojny (...)”⁸ – pisze Taras Wozniak. Sygnały militarne są zatem przekazywane we współczesnym świecie polityki oraz kultury w nowy sposób – nie bezpośrednio, tylko poprzez właściwy „kamouflaż” (świetnie odzwierciedla to współczesny przekaz medialny). A przecież dyskurs militarny nie zmienia tu wcale swojej wymowny, pozostając skierowanym w gruncie rzeczy na reorientację opinii publicznej w całym społeczeństwie.

Śledząc bacznie nowinki literatury ukraińskiej, zauważymy w niej dosyć sporo utworów zawierających akcenty *stricte* militarne. wymienimy dla przykładu choćby kilka pozycji, które zostały niedawno ogłoszone drukiem, wywierając zarazem ożywioną dyskusję wśród ukraińskich krytyków i czytelników. Są to powieści: Oksany Zabuzko *Muzeum porzuconych sekretów* (*Музей покинутих секретів*, 2009)⁹, Wasyla Szklara *Czarny kruk* (*Чорний ворон*, 2009), Wołodymyra Łysa *Stulecie Jakowa* (*Століття Якова*, 2010) oraz Solo dla Salomei (*Соло для Соломії*, 2013), Serhija Żadana *Woroszyłowgrad* (*Ворошиловград*, 2010), Liny Kostenko *Pamiętnik ukraińskiego szaleńca* (*Записки*

⁸ T. Voźniak, dz. cyt.

⁹ W wersji polskojęzycznej książka ukazała się w roku 2012. Zob. O. Zabuzko, *Muzeum porzuconych sekretów*, przeł. K. Kotyńska, Warszawa 2012. Wyjątkowość tej powieści polega także na tym, że zdobyła ona uznanie wśród publiczności polskiej, o czym świadczy przyznanie autorce Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus” w 2013 roku we Wrocławiu.

українського самашедшого, 2011), Jurija Szerbaka *Czas śmierci ochrystów: miraże 2077 roku* (*Час смертохристів: Міражі 2077 року*), 2011), Serhija Pantiuka *Wojna i my* (*Війна і ми*, 2012), Jurija Wynnyczuka *Tango śmierci* (*Танго смерті*, 2012), Andrija Kokotiuchy *Czerwony* (*Червоний*, 2012).

Chodzi tu, rzecz jasna, o różny stopień obrazowania militarnego. Wspólną cechą wymienionych tutaj utworów pozostaje jednak sięganie po retorykę wojny, co wcześniej nie było wcale tak charakterystyczne dla ukraińskiej powieści popularnej. Pisarze ukraińscy mierzą się aktualnie na różne sposoby z wyzwaniem reinterpretacji wojennego doświadczenia przeszłości i reaktualizacji odpowiedniej warstwy retorycznej we współczesnym powieściopisarstwie. W trudnych obecnie okolicznościach życia społecznego nabiera to nowego znaczenia, zwłaszcza ze względu na „cichą” wojnę toczącą się na wschodzie i południu Ukrainy w 2014 roku po wygranej „rewolucji godności”. Czyżby pisarze ci byli zdolni przewidzieć te zdarzenia jeszcze kilka lat temu? Chyba nie. Rzecz sprowadza się bowiem do czegoś zupełnie innego: potrafili oni przede wszystkim odczuć i wyrazić obecny niepokój, zagubienie i zaskłopotanie ukraińskiej opinii publicznej.

Mając na uwadze ograniczone możliwości badacza w ramach referatu naukowego, w dalszej części swego tekstu skupię się na dwóch wybranych pozycjach z wyżej wymienionej listy książek. Będą to powieści: Liny Kostenko *Pamiętnik ukraińskiego szaleńca* oraz Serhija Pantiuka *Wojna i my*. Oba te utwory nie są w ogóle do siebie podobne. Różnią się one między sobą między innymi w takich obszarach, jak: pokoleniowa przynależność i doświadczenia ich autorów, a także styl oraz układ kompozycyjny. Jednak to czynnik militarny jest czymś, co upodabnia obie książki. Przecież w polu uwagi pisarzy znajdują się wciąż kwestie sprzeciwu wobec ewentualnej agresji z zewnątrz oraz palące dylematy zorganizowania potencjalnej obrony przed nią. Zostały one tutaj zobrazowane na przykładzie losów głównych – odznaczających się charyzmą – bohaterów obu utworów. Wspólną cechą tematyczną owych popularnych w Europie wschodniej książek pozostaje także patos walki i sprzeciwu. Mimo że mamy w wymienionych tu dziełach do czynienia z przedstawicielami całkiem pokojowych zawodów (u Liny Kostenko to programista, natomiast u Serhija Pantiuka pojawia się postać dziennikarza), to powieści te cechują opisy sytuacji nieuniknionej walki. Ich bohaterowie znajdują się bowiem w samym środku zbrojnego konfliktu.

Proza nowożytnych i współczesnych pisarzy jest w końcu też w pewnym stopniu pełna odwołań intertekstualnych do tradycji antywojennej powieści literatury powszechnej, reprezentowanej przez wspomniane utwory Wellsa, Londona, Manna, Barbusse'a, Remarque'a i innych.

Lina Kostenko: *Pamiętnik ukraińskiego szaleńca*

Duch militarystyki zdominował – według Liny Kostenko – współczesny świat, podporządkował sobie prawie wszystkie sfery życia społeczeństwa. Dlatego też w świecie przedstawionym powieści tej pisarki to militarna retoryka oddaje właściwego ducha epoki. Bohater jej utworu został przez artystkę stanowczo przeciwstawiony własnemu otoczeniu. Czuje się on bowiem ciągle w defensywie wobec nacisków z zewnątrz. Nie będąc w stanie wytrzymać napięcia spowodowanego przez taką konfrontację, wciśnięty na margines społeczny, staje się on outsiderem. Kostenko opisuje w swojej wizji teraźniejszości między innymi nacisk propagandy masowej skierowany na miazdzenie czyjejś woli i deprecjonowanie ewentualnej inicjatywy jednostki. Propaganda czynnie posługuje się przeciwieństwem językiem siły, przymusu oraz agresji. A przez retorykę militarną zyskuje ona na własnej mocy i skuteczności. Zdaniem Liny Kostenko, wątki wojenne zdominowały nie tylko media ukraińskie, lecz warunkują one tak samo przestrzeń informacji światowej.

„W Europie już dzieci w szkołach uczą bronić się przez zbrodniarzami. Dziewczynki noszą ze sobą gaz kieszonkowy. Dla kobiet zostały wynalezione biustonosze z kieszenią na pistolet”¹⁰.

To media masowe kreują właściwie poczucie totalnego zagrożenia. Zmierzają one ponadto do uproszczania wyobrażeń o świecie, banalizując swój przekaz poprzez zawarty w nim „czarno-biały” podział świata na świat ofiar i świat sprawców. Powoduje to z jednej strony społeczny strach przed ciągłym prześladowaniem, który przeradza się właściwie nierządkiem – jak w przypadku bohatera powieści Liny Kostenko – w obsesję. Z drugiej strony, mobilizuje to jednostkę do zajęcia stanowiska, wyrażenia sprzeciwu wobec agresora i motywuje ją do podjęcia kroków zaradczych wobec nasilającej się propagandy. Pisarka nieprzypadkowo przeciwieństwem utożsamia obraz współczesnej rzeczywistości z korridą. Po raz pierwszy sięgnęła ona po taką analogię jeszcze w wierszu z lat jej młodości zatytułowanym *Przyszedłam w ten świat nie dla korridy* (Я, уо

¹⁰ L. Kostenko, *Zapiski ukraińskiego samaśedśego*, Kiiv 2011, s. 110.

прийшла у світ не для корид). Bohater outsider stanowczo dystansuje się u Kostenko od udziału w wyścigu paramilitarnym, jakim jest życie w jego ogólnie przyjętym rytmie. Wybiera on natomiast ukrywanie się i osamotnienie. Ogólna charakterystyka współczesności u Kostenko utrzymana została w barwach wręcz apokaliptycznych:

Rozwścieczone byki szaleją, z rykiem mkną po bruku, chwytają na rogi i rozrzucają wszystko, co trafi się na drodze. Najważniejsze – jeżeli jesteś zbity, staraj się odskoczyć na ubocze.

Jeżeli odbierać to jako metaforę, to odskoczyłem na ubocze. Leżę na uboczu współczesności, a ona pędzi dalej z zalanymi krwią oczyma. Za nią się gonią, kłują nożami i kijami, ona rozpaczliwie się broni, kręci głową, kogoś już wzniosła na rogi, a oni ją biją, wysadzają bombami, rażą, prowokują. I ona ryczy, i pędzi, i wybucham szałem, i rozdeptani ludzie i narody jęczą, i nie ma Hemingwaya, który zobrazowałby tę krwawą fiestę współczesności¹¹.

Krytycy obserwujący twórczość Liny Kostenko twierdzą, że w ostatnich latach stopień odczucia tragiczności w jej utworach znacznie wzrósł, a obecne u pisarki nastroje apokaliptyczne zostały przez nią jeszcze bardziej wyostrome i udramatyzowane. Ludmiła Tarnaszyńska pisze bowiem, że „(...) tragizm ten – bez niegdyśiejszej rozpaczki, bez gołych nerwów – chowa się wewnątrz własnego bolesnego >ja<, jak w muszli, nierzadko tracąc na emocjonalnej bezpośredniości i lirycznym zabarwieniu”¹². W analizowanej przez nas powieści widoczne pozostaje wzajemne nawarstwianie się dwu charakterystyk dotyczących światopoglądu pisarki i mentalności jej bohatera. A to z kolei składa się na pełny obraz czasu, w którym żyjemy.

Relacje czołowej postaci Liny Kostenko ze światem wypadają ująć jako sytuację przysłowiowej pogoni i ucieczki. Jednakże nie są one wcale jednoznaczne. Retoryka militarna płynąca z mediów masowych pozostaje tu na tyle skuteczna, że sam bohater Kostenki nieświadomie zaczyna wszystko rozważać w jej duchu. Dotyczy to nawet jego sądów o życiu prywatnym. Daje się tutaj we znaki swoista dyfuzja, kiedy to nastroje powszechnie dominujące w społeczeństwie i „hodowane” przez media zostają przeniesione na poziom jaźni jednostki, warunkując jednocześnie jej indywidualne sądy oraz opinie, które wydawały się w zasadzie wolne od wpływów zewnętrznych. Dlatego nawet życie prywatne podlega tu sądom interpretacyjnym utrzymanym w duchu milita-

¹¹ Tamże, s. 162–163.

¹² L. Tarnašinska, *Ukraińskie šistdešátnictvo. Profili na tli pokolinná*, Kiiv 2010, s. 46.

ryzmu. Oto jak bohater powieści Kostenki ocenia własną żonę: „Dyskutować z nią nie ma sensu. Ona jest jak bomba. Rozładować ją można chyba tylko przez pocałunek”¹³.

Liczne reminiscencje i rozważania o przeszłości zamieszczone w powieści Liny Kostenko wskazują wydatnie na zakotwiczenie pamięci ukraińskiej w dziejach swojego narodu. Zdaniem pisarki, okresem kluczowym dla Ukraińców pozostaje epoka kształtowania się ich jako odrębnej warstwy społeczno-politycznej na arenie międzynarodowej. Artystka ta pokazuje bowiem rozwój ukraińskiego ruchu narodowowyzwoleńczego w XX wieku jako historię bohaterskiej obrony owej nacji przed zewnętrznym wrogiem. Wszystko postrzegane jest tutaj przez pryzmat binarnych opozycji swój/obcy i odpowiada sytuacji otwartej lub ukrytej wojny. Jeżeli wobec przeszłości taki schemat wygląda na coś konsekwentnego, to w ocenie terażniejszości stanowczo on nie wystarcza.

Trudno tutaj o przejrzyste odpowiedzi na pytania, które nasuwają się po lekturze owej powieści: gdzie są granice pomiędzy ukraińską a każdą inną tożsamością?; czy podziały wewnętrzne społeczeństwa ukraińskiego pozostają tak samo ważne jak zagrożenia z zewnątrz?; oraz na czym polega ukraiński projekt modernizacyjny?

Głównym zarzutem stosowanym przez Kostenko wobec rodaków jest ten, że stracili oni wolę sprzeciwu i zrezygnowali z perspektywy walki, która wydaje się nieuchronna. W ten sposób przerwali przecież tradycję oporu, reprezentowaną w jej powieści przez legendę pokolenia lat sześćdziesiątych XX wieku. Dlatego też opcja buntu – jako jedynie uzasadniona w tych okolicznościach – kojarzy się tutaj z narodowymi bohaterami z przeszłości. To oni właśnie, nawet jeżeli już zmarli, nawiązują tu symbolicznie do ducha walki, mobilizują do działania, a nawet kształtują społeczną wolę narodu. Są to bowiem „(...) zmarli, którzy trzymają linię obrony”¹⁴. I kiedy wreszcie dochodzi do masowego zrywu na Ukrainie po sfałszowanych wyborach prezydenta państwa, pisarka zauważa, że duch sprzeciwu został przywrócony. Charakterystyczny pozostaje również finał utworu, a zwłaszcza dwa końcowe zdania mające znaczenie wyrafinowanego konceptu w obrębie całej powieści Kostenko:

Wreszcie nastąpił nasz Dzień Gniewu.
Linię obrony trzymają żywi¹⁵.

¹³ L. Kostenko, dz. cyt., s. 350.

¹⁴ Tamże, s. 352.

¹⁵ Tamże, s. 414.

Serhij Pantiuk: *Wojna i my*

Z kolei powieść Serhija Pantiuka *Wojna i my* wygrała w ogólnokrajowym konkursie „Koronacja słowa – 2011” i została w roku następnym wydana w serii „Czerwone i Czarne”. Zasluguje ona na naszą uwagę przede wszystkim ze względu na kilka aspektów. Jej nieco ekstrawagancki tytuł nawiązuje bowiem do słynnej powieści Lwa Tołstoj z 1869 roku zatytułowanej *Wojna i pokój* (w oryginalnych tytułach obu książek widoczna jest nawet wyraźna gra słów między nimi – *Wojna i my* versus *Wojna i mir*). W przesłaniu ideowym dzieła Tołstoja najważniejsze są dwa wymiary: 1) zaakcentowanie imperialnej mocy władzy oraz 2) akceptacja męskości jako podstawy tożsamości zbiorowej narodu rosyjskiego. Ewa Thompson pisze o tym w sposób następujący: „Szczególne *oeuvre* Lwa Tołstoj przekazywało imperialną władzę w sposób, który miał kluczowe znaczenie dla rosyjskiego postrzegania siebie. Tołstoj potwierdził męski aspekt rosyjskiego samopostzeżenia oraz jego związek z przeszłymi zwycięstwami wojskowymi”¹⁶.

Ukraiński pisarz nie posiada jednakże ambicji wielkiego poprzednika, choć aluzje militarne odgrywają w jego utworze nader ważną rolę. Powieść *Wojna i my* skądinąd odwołuje się do czołowego tekstu literatury rosyjskiej. Jest ona też pełna odniesień do militarnej strategii ukraińskiego pisarstwa z okresu radzieckiego (*Chorażowie* Ołesia Honczara czy *Ukraina w ogniu* Ołeksandra Dowżenki). Reinterpretacja symboli batalistycznych nie sprowadza się tutaj jednak – jak sugeruje tytuł powieści – do postmodernistycznej gry. Wszystko odbywa się bowiem w owej książce głównie na poziomie doznań jednostki, która przeżywa wojnę jako wyzwanie i cierpienie w konkretnej sytuacji życiowej.

Dzieło Pantiuka skonstruowane zostało w kształcie biograficznej spowiedzi jego głównego bohatera. Zabieg ten nie odpowiada we właściwym znaczeniu normie gatunkowej standardowej powieści. Słabą stroną owego utworu pozostaje artystyczna szkicowość i niewykończoność. Zarówno w książce Pantiuka, jak i w powieści Liny Kostenko, wyartykułowanych zostało przez pisarzy wiele refleksji o charakterze publicystycznym. I to w pewnym stopniu obniża efekt artystyczny tych książek. Życiowe epizody czołowej postaci Pantiuka zostały przez arty-

¹⁶ E. Thompson, dz. cyt., s. 133–134.

stę nakreślone w taki sposób, by zobrazować nieuchronny, dynamiczny oraz nieprzewidywalny konflikt jednostki ze światem zdominowanym przez militarizm. To bohater, który już od lat dziecięcych zastanawia się nad totalnością obrazu wojny w świadomości ludzi (obecnej choćby w ich pieśniach ludowych czy w zwyczajach wyniesionych z ulicy). Trafia on młodo do wojska radzieckiego, gdzie jest zmuszony do uczestnictwa w wojnie lokalnej. Tam też styka się bezpośrednio ze śmiercią, a zatem zostaje na zawsze okaleczony moralnie i psychicznie. Jeżeli fabuła utworu odznacza się fragmentaryczną niekonsekwencją, to obecny w niej zakres problematyki etycznej cechuje całkiem wysoki poziom epicki. Pisarz zmierza tu przede wszystkim do takiego obrazu świata, który wyznacza prywatne doświadczenie jednostki w szerszym i równie ważnym kontekście planu działań wojennych. Ważne pozostają u niego nawiązania nie tylko do literatury pięknej, ale egzystencjalne przeżycia konkretnego człowieka, uwypuklone na tle tragicznych doświadczeń narodu ukraińskiego i całej zmilitaryzowanej epoki.

Według Pantiuka, ukryta wojna trwa nadal, mimo że czasy są względnie spokojne i pokojowe. Jego bohater wciąż jednak żyje w strefie militarne zagrożenia. Czuje się zdesperowany i zmuszony do zmobilizowania wszelkich sił dla obrony i przetrwania swojego narodu. Jednocześnie pozostaje on zakładnikiem totalnej wojny, ale i sam nie stroni od agresji wobec innych, skoro jest to konieczny wymóg własnego przetrwania. Posttotalitarne, mocno skryminalizowane społeczeństwo z powieści Pantiuka na nowo aktualizuje militarne doświadczenie z własnej przeszłości. Wydaje się nawet, że wojna będzie tutaj trwała wiecznie, przybierając coraz to inne złowieszcze oblicza. To właśnie militarizm ma przede wszystkim zgubny wpływ na bohatera Pantiuka. Sytuacja wojny demoralizuje go kompletnie. „Wojna nie może całkiem wyparować z życia tego, kto choć trochę nią żył. Dziś mówią, że nawet radiacja może być stopniowo usunięta z organizmu do zera. A wojna z serca nie. I właśnie wojna to jedyna Twoja rywalka, gdyż miłość do niej pozostaje przedawniona i chroniczna, jak choroba (...)”¹⁷ – tak zwierza się protagonista owej powieści swojej żonie.

Wspomnienia batalistyczne dostarczają głównemu bohaterowi powieści *Wojna i my* wielu cierpień. Wciąż mu one towarzyszą. Wydaje się wręcz, że bez nich nie wyobraża on już sobie życia. Na

¹⁷ S. Pant’uk, *Vijna i mi*, Kiïv 2012, s. 130.

tym właśnie polega perfidia militarizmu, kuszącego i odstrasżającego jednocześnie. Poza tym, cierpienie ujarzma tu jednostkę w sposób osobliwy. Tak oto bohaterowie obu analizowanych powieści – Liny Kostenko i Serhija Pantiuka – są do siebie podobni, gdyż czują się oni odpowiedzialni za doznane w przeszłości zbrodnie. Ich psychika została poddana traumie. Mimo to, wciąż konfrontuje się ona tutaj z „normalnością”. „Ludzie, którym przyszło cierpieć krytyczną masę poniżeń (i którzy przeżyli), nie mogą być uczciwymi obywatelami. Ja także nie jestem uczciwym obywatelem, bo cierpię (...)”¹⁸ – stwierdza czołowa postać powieści Kostenko.

Szkodliwych skutków wojny można wyzbyć się tylko poprzez terapię i swoistą spowiedź. Ich funkcję pełni tu tym razem narracja artystyczna. Pisanie powieści pozostaje w tym wypadku próbą wyzwolenia się z dokuczliwej presji świadomości militarnej, uniemożliwiającej bohaterowi Pantiuka doznawanie zwykłych radości i przyjemności życiowych. Kluczowym zdarzeniem dla owej postaci pozostaje spotkanie z psychoterapeutką Niką Polową. Ich więź nawiązuje się najpierw wirtualnie, bo poprzez korespondencję internetową (przychodnia psychoterapeutyczna zachowuje anonimowość w kontaktach z klientami). Ma tu ona jednak wydzźwięk osobistej relacji, w trakcie której przypominają oni sobie swoją dawną znajomość, zadzierzgniętą jeszcze w latach dzieciństwa. Rozmowa z Niką uświadamia stopniowo temu bohaterowi totalność wpływu retoryki militarnej na jego życie codzienne. Protagonista Pantiuka próbuje jednak znaleźć alternatywny dyskurs, w obrębie którego dałoby się zachować niezakłamaną tożsamość indywidualną.

Taka terapia okazuje się niestety nader skomplikowaną sprawą, gdyż koszmary z przeszłości wciąż przewijają się w jego refleksjach. Razem z nim swoistej terapii poddaje się przy tej okazji także sama Nika Polowa: rewidując własną przeszłość, analizuje ona bowiem, na ile militarne standardy społeczeństwa radzieckiego, w którym się ona wychowywała, zaważyły na jej własnym życiu. Ona również ma potrzebę wyzbycia się przedawnionego lęku, ponieważ ciągle odczuwa sytuację obrony, prześladowania, przeżywa kompleks „głuchego zakątka”. Dzięki opowieści Niki poznajemy jej prywatny dramat sprowadzający się do rywalizacji jednostki z totalnym militarizmem. Są to w jej ujęciu osobiste dzieje „wojny z życiem”, nie mniej przerażające i przekonują-

¹⁸ L. Kostenko, dz. cyt., s. 96.

ce od historii głównego bohatera powieści *Wojna i my*. Dałoby się także rozwinąć tutaj wątek genderowy, gdyż obydwie wersje walki z wojną w umysłach i zwyczajach owych postaci – męska i żeńska – zostały zrównoważone w kompozycji utworu, mimo że są one bardzo różne w swojej istocie i odzwierciedlają zróżnicowane oblicza traumy, spowodowanej dominacją męskości, brutalności i agresji w totalitarnym i posttotalitarnym społeczeństwie.

Wyzbycie się ducha militarystyki okazuje się więc tutaj niemożliwe, gdyż zagraża to utratą własnej tożsamości, budowanej na podstawie doświadczenia wojny. Protagonista powieści Pantiuka wciąż konfrontuje swoje immanentne odczucia z tymi wyobrażeniami, które pochodzą z dzieciństwa i uformowały jego charakter (gry w wojnę, agresja dziecięca, rywalizacja rówieśników, konflikty z otoczeniem w okresie dorastania). Z drugiej strony zestawia on własne, dramatyczne w istocie doświadczenie z tą uproszczoną, wręcz sielankową wizją wojny, która była realizowana przez propagandę masową w okresie ZSRR i według której wojna wyglądała na święto oraz na swoistą paradę patriotyczną. Dlatego też autobiograficzny bohater Serhija Pantiuka pozostaje mocno zdystansowany wobec militarystyki nacechowanego patosem. Jego wizja wojny jest raczej sceptyczna, naznaczona gorzką ironią:

Tylko w prymitywnych filmach bohater biega i zabija dziesiątki czy nawet setki wrogów (...). W rzeczywistości wszyscy jesteśmy tak samo bohaterami, jak i tchórzami. Po prostu każdy świadomie, bądź nieświadomie pragnie przeżyć choć o jeden dzień dłużej. Dlatego tak naprawdę walczymy nie tyle o wysoką ideę, choć i ona często jest obecna, ile o własne życie. I cała sztuka polega na tym, że realizować to należy na najwyższym szczeblu, wydobywając z głębi swej istoty wszystkie umiejętności, nawyki, całą rutynę życiową¹⁹.

Sprofanowanie wizji militarystyki w powieści *Wojna i my* można interpretować jako akt literackiej konfrontacji z radziecką doktryną propagandową, która stanowczo sakralizowała akcenty wojenne w kulturze. To również gest polemiczny wobec ethosu „dzikiego kapitalizmu” (dziedziczącego po poprzednim systemie politycznym – rozwijany na swój sposób – kult siły, męskości oraz postawę agresywną wobec innych), który nastąpił po upadku imperium radzieckiego, w latach 90. XX stulecia. Pantiuk jest raczej skłonny solidaryzować się z patosem antywojennym, którym została przesiąknięta cała tradycja nowoczesno-

¹⁹ S. Pant'uk, dz. cyt., s. 10.

ści, począwszy od głośnych powieści Heinricha Manna, Ernesta Hemingwaya, Ericha Marii Remarque'a i innych. Ukraiński pisarz akcentuje przecież w swoim dziele codzienność i banalność, które utkwiły w prywatnej pamięci jego protagonisty jako właściwy wizerunek wojny. Równocześnie z tym jest on zwolennikiem stanowczego protestu przeciwko przemocy, która stała się zwyczajną praktyką we współczesnym świecie, zwłaszcza w sytuacji posttotalitarnej. Problemu tego nie warto lekceważyć. Badacze twierdzą bowiem, że traumy psychologiczno-moralno-socjalne, spowodowane przez przemoc, wpłynęły na świadomość co najmniej trzech pokoleń ludzi radzieckich²⁰. We współczesnym świecie takie urazy psychiczne również są obecne, tylko że nie zawsze są one demaskowane i przedstawiane opinii publicznej.

Nowy dyskurs militarny

Warto tutaj też wspomnieć o tym, że ukraińskie doświadczenie wojny było w historii XX wieku nacechowane przeważnie tragizmem. Działo się tak przede wszystkim z powodu fatalnej sytuacji gospodarczej Ukrainy, choć nie warto lekceważyć także bierności ludności, która właściwie nie miała czego bronić oprócz własnej rodziny oraz domu i nie podzielała propagandowego patosu patriotycznego. Sytuację tę cechowały – oprócz agresji zewnętrznej – także rozłam wewnątrz narodu, represje władz stalinowskich, lęk, bezbronność oraz desperacja. Wszystko to spowodowało u Ukraińców trwałą, trudno uleczalną *traumę tożsamości zbiorowej*, rodzaj urazu, z którym próbują zmierzyć się współcześni pisarze ukraińscy, autorzy wymienionych wyżej powieści popularnych: Oksana Zabużko, Jurij Wynnyczuk, Serhij Pantiuk. Oficjalna literatura radziecka miała wielki grzech na sumieniu, że zrezygnowała ona z relacjonowania dramatycznej i tragicznej strony wojny, w zamian oferując natomiast czytelnikom uproszczoną, „paradną” wersję działań wojennych. Tylko najwybitniejsi pisarze zdawali sobie sprawę ze strategicznego znaczenia podobnych strat ideologicznych. Ołeksandr Dowżenko ujął przecież wojnę w swoich pamiętnikach z tamtego okresu jako tragedię całego narodu, doszukując się jej przyczyn w zacofaniu społeczeństwa i w nikłym rozwoju ducha patriotyzmu wypartego przez system

²⁰ D. Hapaeva, *Gotičeskoje obščestvo. Stalinskoe prošloe v rossijskom nastroašem*, „Kritičeskaâ massa” 2006, nr 1. Zob. http://www.artpragmatica.ru/km_content/?auid=25

represji i terroru stalinowskiego. Pisarz ten – obserwując ówczesne stanowisko Ukraińców – notował między innymi, że:

Jakość wojny to jakość organizacji społeczeństwa, narodu. Cała nasza fałszywość, cała szarżyzna, całe beźmięśne i beźmóźgie łajdactwo, cały nasz pseudodemokracizm, przemieszany z satrapstwem, to wszystko wychodzi nam bokiem, a pędzi nas, jak zioło, przez stepy, przez stepy, przez pustynie. I nad wszystkim tym – „zwyciężymy!” (...) Zresztą, sami jesteśmy dławieni przez bieg historii i koniunktur ekonomicznych²¹.

Pisarz doszedł do wniosku, że właśnie „(...) zacofany styl życia spowodował zacofany styl walki²².”

Dopiero w latach 60. XX wieku została – stopniowo i wybiórczo – przywrócona tragiczna pamięć doświadczonych na wojnie jednostek. Dlatego też literatura ukraińska nie rozliczyła się wcześniej z militarną praktyką minionej epoki, zostawiając nie wypełnioną w ten sposób lukę zbiorowych wspomnień dla ludzkiego, prywatnego i indywidualnego doświadczania wojny. Tak samo nie została do końca wykorzystana wojenna retoryka w kulturze, prowokując pokusę jej zastosowania dla zupełnie odmiennych, nowych celów i funkcji. Właśnie taka resemantyzacja dyskursu militarnego dokonuje się obecnie w kulturze masowej, w tym także w powieści popularnej. Idąc za myślą Ołeksandra Dowżenki możemy zaryzykować stwierdzenie, że ukraińskie doświadczenie walki – właśnie poprzez jego brak i niedoprecyzowanie w kulturze lat minionych – trwało w niezwyklej sposób przez lata i zostało obecnie na nowo zaktualizowane.

Militarna retoryka – bez względu na jej stereotypowość i przyswajanie przez nią chwytów kultury masowej – stała się po raz kolejny funkcjonalna. Przemawia ona po prostu do odbiorcy zrozumiałym dla niego w obecnych okolicznościach językiem. Wygląda na to, iż nie jest to wyłącznie efekt niezdeprecjonowanych dotychczas stereotypów rodem z kolonialnej przeszłości, z charakterystyczną dla niej dominantą walki i agresji wobec „innego”. Retoryka wojenna wydaje się więc odpowiednią strukturą semantyczną dla kultury okresu przejściowego, w którym nie straciła ona na znaczeniu, choć nieco zmieniła swoją funkcję. Wypracowane w ten sposób formuły retoryczne w pełni nadają się do określenia funkcji współczesnych walk informacyjnych, które zawiązały dziś całym światem.

²¹ A. Dowżenko, *Dnevnikovyje zapisi. Šodennikovì zapisi. 1929–1956*, Harkov 2013, s. 223.

²² Tamże.

Problematyka, którą próbujemy zdefiniować poprzez wizje literackie poszczególnych pisarzy, jest zjawiskiem lokującym się pomiędzy totalitarną świadomością z przeszłości a zagrożeniami obecnego militarystycznego medialnego. Z interpretacji dwóch popularnych powieści literatury ukraińskiej – *Pamiętnika ukraińskiego szaleńca* Liny Kostenko oraz *Wojna i my* Serhija Pantiuka – wyłania się obraz powrotu do militarnej retoryki we współczesnej kulturze, a także perspektywa jej prze wartościowania, usytuowania w nowej roli wobec wyzwań XXI wieku.

„Szaleniec” Kostenki utożsamia się bowiem z ofiarą w świecie totalnej agresji i sukcesu, nie będąc w stanie stawić czoła wyzwaniom współczesności, zwłaszcza presji mediów. Na przeciwległym biegunie znajduje się protagonista drugiej z wymienionych tu powieści, który doświadczywszy wojny w okresie młodzieńczym, wciąż trwa ze świadomością walki i strachu przed śmiercią. Świat wspomnień z wojny warunkuje jego psychikę, a wyzwolenie się od takiej obsesji staje się dla niego możliwe tylko za cenę pozbycia się z własnej świadomości wizji zagrożenia, a także kosztem nabycia przez niego nowej, absolutnie różnej od tej poprzedniej (pochodzącej jeszcze z czasów totalitarnych) tożsamości. W obu przypadkach mamy jednakże do czynienia z działaniem kompleksu wojny, bardzo skomplikowanego w swoich następstwach, ale mimo to fundamentalnego dla samoświadomości bohaterów.

Tak więc wyniesiona z przeszłości trauma wydziedziczenia spotyka się w owych powieściach z potrzebą zyskania przez jej protagonistów zupełnie nowej tożsamości. W ten sposób udaje się obojgu pisarzom wyrazić sytuację postzależnościowego uwikłania i zarazem opisać próby emancypacji jednostek już po krachu systemu totalitarnego.

IV. BIBLIOGRAFIA

I. Ironia i patos w poezji lat ostatnich Tarasa Szewczenki

- Jakubowska-Krawczyk Katarzyna, *Poezja T. Szewczenki w kontekście europejskich dążeń wolnościowych*, „Studia Ucrainica Varsoviensis”, nr 1 (2013), Warszawa 2013, s. 329-340.
- Kozak Stefan, *U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie*, Warszawa 1977.
- Kozak Stefan, *Z dziejów Ukrainy. Religia, kultura, myśl społeczna*, Warszawa 2006.
- Luckyj George S.N. *Between Gogol' and Ševčenko*, München 1971.
- Antochy M., *Ševčenko und sein Werk im Spannungsfeld von Kult und Forschung*, [w:] *Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur*, Heidelberg, 1985.
- Szewczenko Taras, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.
- Б. Грінченко – М. Драгоманов. *Діалоги про українську національну справу* / упор. А. Жуковський, Київ 1994.
- Грабович Григорій, *Шевченко як міфотворець*, Київ 1991.
- Клочек Григорій, *Поетика візуальності Тараса Шевченка*, Київ 2013.
- Дзюба Іван, *Тарас Шевченко. Життя і творчість*, Київ 2008.
- Доля. *Книга про Тараса Шевченка в образах та фактах* / упоряд. Вал. Шевчук, Київ 1993.
- Євшан М., *Тарас Шевченко*, Київ 1911.
- Єфремов Сергій, *Тарас Шевченко, життя його та діла*, Київ 1917.
- Єфремов Сергій, *Шевченко в своєму листуванні*, [w:] *Листування Тараса Шевченка*, репринтне видання 1929 року, Черкаси 2014.

- Кониський Олександр, *Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя* / упор., підгот., тексти, передмова, примітки, покажчик В. Л. Смілянська, Київ 1991.
- Павлишин Марко, *Література, нація і модерність*, Львів – Київ 2013.
- Сверстюк Євген, *Шевченко і час*, Київ 1996.
- *Світи Тараса Шевченка*, т. 1. Збірник статей. До 175-річчя з дня народження поета / ред.: Л. Залеська-Онишкевич та ін., Нью-Йорк 1991.
- *Світи Тараса Шевченка*, т. 2. Збірник статей. До 185-річчя з дня народження поета / ред. Л. Залеська-Онишкевич та ін., Нью-Йорк – Львів 2001.
- Смаль-Стоцький Степан, *Останній рік Шевченкової поетичної творчості*, [w:] *Праці Українського історико-філологічного товариства у Празі*. Том другий, виданий на пошану голови товариства проф. Дмитра Антоновича, Прага, 1939.
- Чижевський Дмитро, *Історія української літератури*, Нью-Йорк, 1956.
- *Шевченківський словник* / відпов. ред. Є. П. Кирилюк, у 2 т. Київ 1978.
- Яковина Оксана, *Тарас Шевченко: істина – некомунікативна реальність*, Київ 2013.

II. Reinterpretacja antyku w dramacie Łesi Ukrainki

- Łuźny Ryszard, *Świat „sacrum” chrześcijańskiego na drodze twórczej Łesi Ukrainki*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1994, t. 34 (1991), z. 1/2, s. 89-106.
- Nieuważny Florian, *Fenomen Łesi Ukrainki*, [w:] *Łesia Ukrainka, Pieśń lasu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Papla Eulalia, *Poeci wobec muzyki*, Kraków 2014.
- Wójtowicz Sylwia, *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*, Wrocław 2008.
- Агеева Віра, *Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації*, Київ 2002.
- Демська-Будзуляк Леся, *Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія*, Київ 2009.
- Драй-Хмара Михайло, *Леся Українка. Життя й творчість*, Київ 1926.

- Забужко Оксана, *Notre dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ 2007.
- Зборовська Ніла, *Моя Леся Українка: есеї*, Тернопіль 2002.
- Кочерга Світлана, *Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів*, Луцьк, 2010.
- Кухар Р. *До джерел драматургії Лесі Українки*: монографія, Ніжин 2000.
- Левченко Галина, *Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки*, Київ 2013
- *Леся Українка і сучасність: збірник наукових праць / Волинський національний університет імені Лесі Українки*, т. 6, Луцьк 2010.
- Мірошніченко Лариса, *Леся Українка: життя і тексти*, Київ 2011.
- Поліщук Ярослав, *Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія, 2-е вид., доп.*, Івано-Франківськ 2002.

III. *Huculszczyzna bez egzotyki Wasyla Stefanyka*

- Choroszy Jan Andrzej, *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991.
- *Huculszczyzna: kultura i edukacja*, pod red. Anny Haratyk, Toruń 2009.
- Kozak Stefan, *Z dziejów Ukrainy. Religia, kultura, myśl społeczna*, Warszawa 2006.
- Mokry Włodzimierz, *Ukraina Wasyla Stefanyka*, Kraków 2001.
- Senkiv Ivan, *Hirtenkultur der Huzulen: eine volkkundliche Studien*, Marburg 1981.
- Struk Danylo, *A Study of Vasyl Stefanyk: The Pain at the Heart of Existence*, Littleton 1973.
- *Wasyl Stefanyk i jego epoka*: Materiały z międzynarodowej konferencji, zorganizowanej przez Fundację św. Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej w Krakowie oraz Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.
- Wiśniewska Elżbeta, *Wasyl Stefanyk w obliczu Młodej Polski*, Wrocław 1986.
- Гнідан Олена, *Василь Стефаник: Життя і творчість*, Київ 2001.
- Горак Роман, *Кров на чорній ріллі. Есе-біографія Василя Стефаника*, Київ 2010.
- Грицай О. *Василь Стефаник. Спроба критичної характеристики*, Відень 1921.

- Грещук Василь, *Василь Стефаник – художник слова*, Івано-Франківськ 1996.
- Єфремов Сергій, *Історія українського письменства*: в 2 т., Київ – Ляйпціг 1924.
- Лепкий Богдан, *Василь Стефаник. Літературна характеристика*, Львів 1903.
- Луців Л. *Василь Стефаник – співець української землі*, Нью Йорк – Джерзі Сіті 1972.
- Сеньків Іван, *Гуцульська спадщина: праці з життя і творчості гуцулів*, Київ 1995.
- Черненко О., *Експресіоністична творчість Василя Стефаника*, Мюнхен 1989.

IV. Ujęcie kategorii „mimesis” w myśli krytycznej Iwana Franki i Romana Ingardena

- Eco Umberto, *Interpretacja i nadinterpretacja: eseje*, Kraków 1996.
- Ingarden Roman, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937.
- Ingarden Roman, *Studia z teorii poznania*; wybrał, oprac. i wstępem poprzedził A. Węgrzecki, Warszawa 1995.
- Majewska Zofia, *Świat kultury Romana Ingardena*, Lublin 2001.
- *Mimesis w dyskursie literackim*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Spiny, Toruń 1996.
- *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, pod red. Z. Mitosek, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Mitscherling J., *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, Ottawa 1997.
- Tyszczyk Andrzej, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993.
- Ulicka Danuta, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Warszawa 1999.
- *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, pod red. A. Stoffa, Wyd. UMK, Toruń 2001.
- Агеєва Віра, *Апология модерну: обрис XX віку: статті та есеї*, Київ 2011.
- *Античні поетики: Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво*, Київ 2007.
- Грицак Ярослав, *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільно-*

та (1856–1886), Київ 2006.

- Гундорова Тамара, *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*, Київ 2006.
- Гундорова Тамара, *Невідомий Іван Франко. Грані ізмарагду*, Київ 2006.
- Забужко Оксана, *Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період*, Київ 1992.
- Сергій Єфремов, *Історія українського письменства: в 2 т.*, Київ – Ляйпціг, 1924.
- Євген Маланюк, *Книга спостережень*, Торонто 1966.
- Сидоренко Г., *Літературно-критична діяльність Івана Франка*, Київ 1956.
- Шевчук Катерина, *Естетична аксіологія Романа Інгардена*, Рівне 2013.

V. Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa

- Bakula Bogusław, *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50.-90. XX wieku*, Wyd. WiS, 1999.
- *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi. Rozmawiały i opatrzyły komentarzem Bogumiła Berdychowska, Ola Hnatiuk*, UMCS, Lublin 2000.
- Kuźma Erazm, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.
- Mehlhorn Ludwig, *Odrzucając kłamstwo. Z historii oporu i opozycji antytotitarnei w XX wieku. Książka towarzysząca wystawie*, Krzyżowa 2012.
- *Poezja Wasyla Stusa*, wstęp, kalendarium, opracowanie całości A. Korniejenko, tłumaczenie poezji A. Korniejenko, J. Litwiniuk, B. Nazaruk, W. Woroszyński, Universitas, Kraków 1996.
- Бедрик Юрій, *Василь Стус: проблема сприймання*, Київ 1993.
- *Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників* / Упор. і зредагували Осип Зінкевич і Микола Француженко, Балтимор–Торонто 1987.
- Віват Ганна, *Художні особливості та провідні мотиви поетичної творчості Василя Стуса*, Одеса 2003.
- Гундорова Тамара, *Український окциденталізм: бути чи не бути Римом?*, Критика, 2006, ч. 1-2 (99-100), с. 31-36.
- Касьянов Г., *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років*, Київ 1995.

- *Нецензурний Стус*: Книга у 2 ч., Тернопіль 2003.
- Рарицький Олег, *Поезія героїчного часу*, Кам'янець-Подільський 2002.
- Стус Дмитро. *Василь Стус: життя як творчість*, Київ 2004.
- *Стус як текст*. За ред. Марка Павлишина, Мельборн 1992.
- Тарнашинська Людмила, *Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*, Київ 2013.
- Тарнашинська Людмила, *Українське шістдесятництво. Профілі на тлі покоління*, Київ 2010.

VI. *Hryćko Czubaj i lwowski underground lat 60-70. XX wieku*

- Bakula Bogusław, *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50.-90. XX wieku*, Wyd. WiS, 1999.
- *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi. Rozmawiały i opatrzyły komentarzem Bogumiła Berdychowska, Ola Hnatiuk*, UMCS, Lublin 2000.
- Piotrowski Maciej, *Cień Hryhorija Czubaja*, „Nowa Europa Wschodnia”, 2013, nr 2, s. 109-113.
- Касьянов Г., *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років*, Київ 1995.
- Кравець Дмитро, *Чубай з роду Гетьманів*, Рівне 2007.
- Левицький Вячеслав, *Good-bye, Чубай*, „Літакцент”, 2008. Wersja el.: <http://litakcent.com/2008/07/02/vjacheslav-levyuckyj-good-bye-chubaj/>
- Москалець Костянтин, *П'ять медитацій на „Плач Єремії”*, „Критика”, 2002, ч. 7–8, с. 27–34.
- Тарнашинська Людмила, *Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*, Київ 2013.
- Хоменко О. *Нехай і на сей раз вони в нас не вполюють нічого. Поезія Григорія Чубая як екзистенційний практикум*, „Література Плюс”, 2002, nr 1-2: <http://www.aup.iatp.org.ua>.
- Чубай Грицько, *Плач Єремії. Поезії, поеми, переклади, спогади, фотознімки / передм. Івана Дзюби*, Львів 1998.

VII. *Trauma czasu i zanik przestrzeni według Serhija Żadana*

- Bielik-Robson Agata, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr. 5, s. 23-34.
- *Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, pod red. H. Gosk i E. Kraszkowskiej, Kraków 2013.
- Hnatiuk Ola, *Pożegnanie z imperium: ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003

- Malicki Krzysztof, *Pamięć przeszłości pokolenia transformacji*, Warszawa 2012
- Michaels Walter Benn, *Kształt znaczącego od roku 1967 do końca historii*, Kraków 2011
- Misztal Barbara, *Theorie of Social Remembering*, Philadelphia 2003
- Prohaško Taras, Żadan Serhij, *Ukraina*, Kraków 2006
- *Od pamięci odziedziczonej do postpamięci*, pod red. Teresy Szostek, Romy Sendyki i Ryszarda Nycza, Warszawa 2013.
- Гундорова Тамара, *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*, Київ 2013
- Чарнецький Віталій, *Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації* / авториз. переклад з англ., Київ 2013.
- Харчук Роксана, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ 2008.

VIII. Retoryka wojny w ukraińskiej powieści popularnej

- Berdychowska Bogumiła, *Ukraina. Ludzie i książki*, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2006.
- Hnatiuk Ola, *Pożegnanie z imperium: ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003.
- Snyder Timothy, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Warszawa 2011.
- *Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską*, Warszawa 2013.
- Возняк Тарас, *Велика війна в Європі і перспективи тоталітаризму*, «Ї»: Незалежний культурологічний часопис (Львів). W dostępie: http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2013/Voznyak_Velyka-Vijna_v_Europi.htm
- Гундорова Тамара, *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*, Київ 2013.
- Дроздовський Дмитро, «Записки українського самашедшого» як рятівний електрошок, „Дзеркало тижня”, 2010, nr 8 (828), 25-29 грудня.
- Захарчук Ірина, *Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія*, Луцьк 2008.
- Поліщук Ярослав, *Ревізії пам'яті: літературна критика*, Луцьк 2011.
- Харчук Роксана, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ 2008.

Ярослав Поліщук. *Українські роздоріжжя. Дослідження. Редакція і опрацювання тексту Ярослава Лавського та Міхала Седлецького, Видавнича наукова серія «Przełomy/Pogranicza»: Україністичні студії, № 1, Білосток, 2015*

Резюме

Предметом авторської рефлексії в цій праці є вибрані проблеми української літератури – від епохи романтизму до сучасності. Однак вона не претендує на систематичний нарис історії літератури, хоча історично-літературні та компаративістичні паралелі присутні у тлі цих розмірковувань. Вибір постатей і творів був учинений з огляду на їх відповідність переломним ситуаціям, що аналізовані в книжці, а також переконливості окремих літературних фактів у геокультурному контексті. За джерело інспірації автора правила моменти непростого вибору, які доводилося переживати українським письменникам та які засвідчують поступове долання загумінковості української національної культури, її вихід з-під тиску колоніальної підлеглості.

Художня література досліджена тут з погляду її відкритості на світ, стосунків з традицією та багатокультурних впливів. З одного боку, це викликає потребу пильніше придивитися до особливостей творення власної колективної ідентичності в українському письменстві, зокрема тієї, що реалізується в романтичній ідеології народу. З іншого боку, йдеться про переломну інтенцію розриву з традицією в її консервативному розумінні задля культурної відкритості, про осучаснення літератури в уявленні її чільних представників, а саме вони є героями цієї книжки – Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Василь Стефаник, Василь Стус та інші.

Дві згадані вище проблемні вузли представлені у структурі двох частин праці. Перша має назву *Майстри і традиція*. У ній показано, яким чином поступово, упродовж XIX та початку XX століть було верифіковане саме поняття традиції культури. Зате в другій частині праці – *У бік Окциденту* – увагу зосереджено на щораз сильніших західних впливах, що сприяють змінюванню української літератури XX століття, незважаючи на прикрі колоніальні обставини, що зумовлювали ізоляцію від Заходу, та жорстку цензуру в радянський період.

У третій частині книжки *Постмодерні нарративи* автор звертається до трендів актуальної літературної творчості, шукаючи в ній віддзеркалення постмодерної атмосфери, що пов'язана з періодом Незалежності в останні десятиліття, зокрема на початку ХХ століття. Спільною ознакою зібраних у книжці есеїв є зосередження уваги на творах, які раніше були недооцінені, або залучення таких інтерпретаційних аспектів, які видаються найбільш придатними для сучасного пізнання української літератури в контексті інших національних та регіональних культур.

В есеї про іронію й пафос в останніх віршах Тараса Шевченка піддано сумніву поширену думку про переважання національно-патріотичного пафосу в поезії найвидатнішого романтика, визнаного пророком сучасної України. Іронічні маски поета так само характерні для його музи, як і втілення патріотизму. Шевченко, як виявляється, досконало послуговується іронічною риторикою, в тому також засобами самоіронії. Такі іронічні маски поета виявились цілком ефектними, вони схиляють до нових інтерпретацій його творів.

Спостерігаючи античні образи в драматургії Лесі Українки автор звертається до новаторського прочитання класичної традиції, що було запропоноване ранніми модерністами. В українській літературі цей мотив був оригінально представлений Ларисою Косач, так само як у молодопольській його досконало репрезентували драми Станіслава Виспянського. Осібну увагу автора книжки тут привертає міф про загибель Трої, реінтерпретований у драматичній поемі *Кассандра*. Адже він найбільшою мірою відповідає духовній атмосфері й культурній ситуації рубежу століть, зокрема зміні світоглядів та поколінь в українському суспільстві.

В есеї *Гуцульщина без екзотики* зіставлено два радикально відмінні образи рідного краю Василя Стефаника. Таким чином видається слушним показати художню оригінальність майстра української новели початку ХХ століття. На відміну від багатьох сучасних йому митців, Стефаник не захоплюється красою праслов'янських звичаїв та яскравої обрядовості гуцулів, переймаючись натомість зовсім іншим. У його творах зображено Гуцульщину без поверхової екзотики, але з наголошенням драми проживання й екзистенції пересічного гуцула, права на спротив сучасному світові й жорсткій

цивілізації, яка нищить і руйнує його властивий простір, прирікає на долю приبلуди й вигнанця у власній вітчизні.

Осмислюючи засадничу категорію *mimesis* у критично-літературній думці Івана Франка, випадає окреслити кілька цікавих контекстів. Адже сам Франко був активним і різнобічним літератором, писав вірші, поеми, романи, драми і т. ін., а його естетичні погляди зазнали неймовірної еволюції. З іншого боку, вартим заходу є порівняння його найістотніших оцінок літературної майстерності з теорією багатшаровості літературного образу Романа Інгардена. У цьому випадку зауважимо подібність постулатів Франка з розумінням сутності літератури, що засвідчене у знаменитій праці Інгардена *Про літературно-художній твір* (1931), причому ця подібність виникає на тому ґрунті, що думка обидвох дослідників була міцно пов'язана з європейською мислительною традицією та значною мірою опиралася на досвід художньої творчості доби модернізму.

У зображенні творчої постави Василя Стуса, одного з героїв покоління шістдесятників, дисидента й політичного в'язня, творчість котрого була наново відкрита вже в період Незалежності України, предметом рефлексії дослідника стає принциповий окциденталізм поета. Патріотична міфологізація Стуса стала своєрідним уособленням у його постаті стереотипного уявлення про ціле покоління, спробою допасування особистості поета до типового зразка, визнаного українським суспільством, – мученика, “сина Тараса”. На відміну від цього стереотипу, Стус в актуальному прочитанні постає принциповим західником, що завзято бореться за подолання культу народності в його примітивному розумінні, що було популярне серед покоління 1960-х років. Його поезія досконало перегукується з цілою світовою літературою, корелює із засадами християнської етики та сучасною естетичною думкою Заходу, що дає підстави з оптимізмом дивитися на перспективу нових можливих інтерпретацій творчості майстра. Такий окциденталізм Стуса виявився не так слухним, як пророчим.

Іншу іпостась дисидентського руху репрезентує Григорій Чубай, чільна постать львівського андеграунду 60-70-х років ХХ століття. Позиція Чубая виглядала як цікаве поєднання шляхетного бунту з тверезою оцінкою застою інтелектуального життя в СРСР, що такий бунт унеможлиблювала. Його протест, що виявився спо-

чатку в творчій активності, організації гуртка утаємничених митців молодшої генерації, а згодом перейшов у мовчання й відчай, зраджує глибокий гуманізм та переконання в моральній перемозі, але також вражаючу беззахисність перед пануючим у радянському суспільстві злом.

Період Незалежності України зумовив вражаючі зміни в літературно-мистецькому житті. Найбільш переконливо про це свідчить творчість покоління Незалежності, представлена тут поетом і прозаїком Сергієм Жаданом. Походячи зі Сходу України, Жадан зобразив спосіб життя того регіону як тривання поміж минулим (властиво, міфом радянської історії, що твердив про заможне і щасливе життя робітничого класу) та дезорієнтацією в сучасності, що зміцнює ностальгію за совком. З усією серйозністю спостерігає письменник драгієвлив розколотість своїх земляків поміж Росією і Європою, поміж християнськими цінностями і формацією *homo sovieticus*. Його оцінки підтверджуються трагічними подіями на Донбасі, де останнім часом триває кривава й жахлива війна.

Проблемі війни присвячено також останній есей книжки. Хоча міліарний дискурс є досить активним у європейському романі ХХ століття, проте в українській літературі він був відносно пасивний. В останні роки були опубліковані відомі романи, що порушують проблему війни – так само минулої, як і можливої в майбутньому. Їхнє значення виявилось в чомусь посутньому провіденційним. Характерно, що сучасні письменники Ліна Костенко, Оксана Забужко, Василь Шкляр, Сергій Пантюк, Володимир Лис досконало зобразили у своїх творах ту внутрішню напруженість, що притаманна суспільній ситуації України в останній час. Разом з тим ідейною домінантою цих романів є гуманістична позиція, що виражає спротив людини війні, насильству та злочинам.

Jarosław Poliszczuk, *Ukrainian Crossroads. Studies*, Edited by Jarosław Ławski and Michał Siedlecki, Scholarly Publishing Series “Watersheds/Borderlands”, Ukrainian Studies Nr I, Białystok 2015

SUMMARY

The present volume gathers texts written by Professor Jarosław Poliszczuk, a notable historian of literature from Kiev.

He was born in 1960 in Korzec, Rivne Raion, in Ukraine. Having obtained a degree in Ukrainian literature at the University of Humanities in Rivne, he became a PhD student at the National Pedagogical University in Kiev, where he defended his dissertation in 1990. His postdoctoral thesis was submitted at the Institute of Literature, the Ukrainian National Academy of Sciences in 2000. From 2001 to 2011 Professor Poliszczuk worked in the Chair of Ukrainian Studies at the Jagiellonian University in Cracow, where he supervised two PhD and over thirty MA dissertations. At present he is Head of the Chair of Ukrainian and Comparative Literature at the Institute of Humanities, the Borys Grinchenko University in Kiev.

He has published nine monographs, e.g. *Mythical Horizon of Ukrainian Modernism* (Ivano-Frankovsk 1998, 2002), *Literature as a Geo-Cultural Project* (Kiev 2008), *Among Discourses and Discussions* (Kharkiv 2008), *Re-Visions of Memory* (Lutsk 2011). He has published numerous articles in foreign journals, translated Aleksander Fiut's *Encounters with the Other* (Kharkiv 2009) and edited the volume *Ucraina Irredenta. Literature and Language of Ukraine in the Twentieth Century* (Cracow 2011).

Professor Poliszczuk is a renowned specialist in Ukrainian studies, literary theory, comparative literature as well as interdisciplinary studies.

The present volume comprises three chapters dedicated to classics of nineteenth-century Ukrainian literature, the turn towards the west in twentieth-century Ukrainian literature, and postmodern fiction respectively:

Part One. Masters vis-à-vis Tradition

1. Irony and Pathos in Taras Szewczenko's Late Poetry
2. The Antiquity Reconsidered in Łesi Ukrainka's Drama
3. Wasyl Stefanyk's Hutsuls-Land without Exoticism

Part Two. Towards the West

1. The Notion of *Mimesis* in the Critical Thought of Iwan Franko and Roman Ingarden
2. Radical Westernism of Wasyl Stus
3. Hryćko Czubaj and Lvivian Underground of the 1960s and 1970s.

Part Three. Postmodern Narrations

1. Trauma of Time and Disappearance of Space According to Serhij Żadan
2. The Rhetoric of War in Contemporary Popular Novels

Professor Jarosław Poliszczuk has been coordinating the cooperation between the Institute of Humanities at Boris Elirczenko University in Kiev and the Chair in Philological Studies at the Faculty of Philology, the University of Białystok, where the volume is published. *Ukrainian Crossroads. Studies* is meant for all those interested in modern Ukrainian culture and literature and the contemporary context within which this culture and literature is developed (the Crimean Peninsula, the Donbass, the war), as well as for researchers in Slavic, Ukrainian and Polish studies. The book has been edited by Professor Jarosław Ławski and Michał Siedlecki (PhD) from the Chair in Philological Studies “East-West.” The texts were either written in Polish or translated into Polish by Professor Poliszczuk and his team. We remain hopeful that this publication will initiate a whole new (sub)series, “Ukrainian Studies,” introducing Polish readers to the contemporary Ukrainian humanities.

NOTA O AUTORZE



Prof. dr hab. **Jarosław Poliszczuk** – urodził się w roku 1960 w miasteczku Korzec w obwodzie rówieńskim na Ukrainie. Po studiach z filologii ukraińskiej na Uniwersytecie Humanistycznym w Równem został doktorantem Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Mychajły Dragomanowa w Kijowie, gdzie w roku 1990 obronił pracę doktorską. Rozprawę habilitacyjną przedłożył w Instytucie Liter-

atury im. Tarasa Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w roku 2000.

W latach 2001–2011 był pracownikiem w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, gdzie wypromował dwóch doktorów oraz ponad trzydziestu magistrów filologii ukraińskiej. Obecnie kierownik Katedry Ukraińskiej Literatury i Komparatystyki w Instytucie Humanistyki Kijowskiego Uniwersytetu im. Borysa Hrinchenki.

Autor dziewięciu wydanych drukiem monografii, w tym: *Міфологічний горизонт українського модернізму (Horyzont mityczny ukraińskiego modernizmu*, Iwano-Frankowsk, 1998, 2002) *Література як геокультурний проект (Literatura jako projekt geokulturowy*, Kijów 2008), *3 дискурси і дискусії (Pośród dyskursów i dyskusji*, Charków 2008), *Ревізії пам'яті (REwizje pamięci*, Łuck 2011). W dorobku naukowo-badawczym ma także liczne artykuły w czasopiśmie zagranicznych, tłumaczenia z polskiego, w tym przekładu pracy Aleksandra Fiuta *Spotkania z Innym* (Charków 2009). Redaktor tomu zbiorowego *Ucraina Irredenta. Literatura i język Ukrainy w XX st.* (Kraków 2011).

Jarosław Poliszczuk jest znanym specjalistą w zakresie ukrainistyki, teorii literatury oraz komparatystyki literackiej, inspiratorem badań o charakterze interdyscyplinarnym. Stale współpracuje z uniwersytetami w Polsce, Słowacji, Czechach, w tym z Katedrą Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku. Koordynator ukraińsko-polskiej współpracy naukowej, recenzent licznych prac naukowych, dysertacji doktorskich i habilitacyjnych.

INDEKS NAZWISK

A

Adamczyk Zdzisław Jerzy – 5,
Adorno Theodor – 87,
Ahejewa Wira Pawliwna – 46, 93, 156,
158,
Allemann Beda – 24-25, 32, 35,
Andruchowycz Jurij – 113, 127-128,
130, 132-133, 137,
Annienski Innocenty – 40,
Antochy Mirosław – 155,
Antonowicz Dmitrij Volkogonov – 29-
30, 156,
Antonycz Bohdan Ihor – 115,
Apollinaire Guillaume Albert – 116,
Arystoteles – 73, 75, 78-79,
Assmann Aleida – 127, 136,
Attridge Derek – 74,
Axentowicz Teodor – 62,

B

Babicz Józef – 60,
Babyskhin Oleg Kondratievich – 46,
Bachórz Józef – 5, 42,
Bachtin Michaił – 87,
Bakuła Bogusław – 59-60, 62, 159-160,
Balbierz Jan – 77,
Barbusse Henri – 140, 145,
Bedryk Jurij – 95, 159,
Benjamin Walter – 87,
Benn Michaels Walter – 161,
Berdychowska Bogumiła – 159-161,
Bielik-Robson Agata – 160,
Biłecki Ołeksandr – 41, 45, 47-48,
Bobrownicka Maria – 104,
Borkowska Grażyna – 5,
Bondar-Tereszczenko Ihor – 95,
Borges Jorge Luis – 115,
Briusow Walerij – 40,
Bryłyński Jurij – 110, 122,
Burdziej Bogdan – 5,
Bury Stanisław Edward – 48,
Buryła Sławomir – 5,
Burzka-Janik Małgorzata – 2,

C

Camus Albert – 106, 115,
Chejfec Mychajło – 106,
Chernetskiy Vitaliy – 161,
Chizhevsky Dmitrij – 156,
Chomienko Ołeksandr – 160,
Choroszy Jan Andrzej – 61, 157,
Chramowa Wiktoria – 96,
Chruszczow Nikita Siergiejewicz, I se-
kretarz KPZR – 97,
Chruślińska Iza – 161,
Chwalewik Witold – 43,
Chwyłowy Mykoła Hryhorowicz (wła-
śc. Fityłow Mykoła) – 91, 100, 102,
Cortázar Julio – 115,
Cząstka-Kłapyta Justyna – 62,
Czeremszyna Marko – 58, 62,
Czermińska Małgorzata – 5,
Czernienko Ołeksandra – 158,
Czerwiński Grzegorz – 2,
Czornowił Wiaczesław Maksymowycz
– 115, 117-118, 120,
Czubaj Hałyna Maksymowycz – 110,
112,
Czubaj Hryćko – 7, 15, 17, 108, (109-
122), 109-111, 114, 122, 160,

Č

Čapek Karel – 140,

D

Dabag Mihran – 127,
Danek-Wojnowska Bożena – 52,
Demski-Budzulyak Lesia Mar'yanivna
– 156,
Demyanivska Ludmiła Semenovna –
46,
Doncow Dmytro Iwanowycz – 113, 115,
Donij Oleś – 94-96,
Dowżenko Ołeksandr Petrowycz – 148,
152-153,
Drac Iwan Fedorowicz – 91, 95, 98,
Dragomanow Mychajło – 31, 155,
Draj-Chmara Mychajło – 156,

Drozd Wołodymyr – 117,
Drozdowski Dmitrij – 161,
Dworko Oksana – 101,
Dziedzic Joanna – 2,
Dziuba Iwan – 96, 100, 106, 115, 117, 155,

E

Eco Umberto – 158,
Efremov Sergey – 155, 158-159,
Elfimov Aleksiej Leonidowicz – 68,
Eliade Mircea – 53,
Eliot Thomas Stearns – 42-43, 113, 115-116,
Eshkilev Wołodymyr – 113,
Eustachiewicz Lesław – 40,

F

Fed'kowycz Jurij Osyp – 58,
Fedoreczuk Witalij – 121,
Feliksiak Elżbieta – 5,
Filipkowska Hanna – 40-41,
Fizer John – 26,
Francużenko Mykoła Oleksandrowicz – 97, 106, 159,
Franko Iwan – 7, 14-15, 17-18, 62, 72, (73-87), 74, 76, 79, 81-83, 85, 158-159, 162, 164,
Franzos Karl Emil – 60-61,

G

Geertz Clifford James – 68,
Gerasimowa Jelena – 51,
Glinianowicz Katarzyna – 18,
Głowiński Michał – 5, 24, 73,
Gnidan Olena Dmitrivna – 157,
Gogol Nikołaj Wasiljewicz – 155,
Goncourt Edmond de – 76,
Goncourt Jules de – 76,
Gorki Maksim – 121,
Gosk Hanna – 160,
Grabowych Hryhorij – 75, 80, 83, 155,
Greszczuk Wasilij Wasiljowycz – 158,
Grinczenko Borys – 31, 155,
Gritsenko Ołeksandr – 118, 127,
Grycaj Ostap – 157,
Gudź Jurij – 95,
Gurniłow Mikołaj – 40,

H

Halczenko Swietłana Iwanowa – 100,
Halczuk Oksana – 39,
Hapaewa Dina – 152,
Haratyk Anna – 157,
Hartwig Julia – 116,
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 25,
Heidegger Martin – 106,
Hel Ivan – 98,
Hemingway Ernest – 152,
Hesse Hermann Karl – 106, 140,
Hitler Adolf – 141, 161,
Hnatiuk Ola – 159-161,
Hołoborod'ko Wasyl Iwanowycz – 117,
Homer – 140,
Honczar Ołes Terentijowicz – 141, 148,
Horak Roman Dmitrowich – 157,
Hrycak Jarosław – 14, 158-159,
Hucało Jewhen Pilipowycz – 117,
Hundorowa Tamara – 77-78, 94, 159, 161,

I

Ingarden Roman – 15, (73-87), 75, 80, 87, 158-159, 164,
Ishchenko Andrei – 74,
Iwasiuk Wołodymyr – 113,
Iwaskiewicz Jarosław – 66-67,
Iwazsko Wasyl – 90-91, 95,

J

Jakowska Krystyna – 5,
Jakubowska-Krawczyk Katarzyna – 155,
Janicka Anna – 2, 4,
Janion Maria – 66,
Jaspers Karl Theodor – 106, 142,
Jaworski Orest – 113,
Jaworski Wołodymyr – 110-111, 122,
Jeszkilew Wołodymyr – 112-113,
Jewszan Mykoła – 77, 155,
Jezus Chrystus – 107, 156,
Jokiel Irena – 5,

K

Kadygrob Wołodymyr – 14,
Kafka Franz – 115-116, 118,
Kalinowska Maria – 2,

Kałyneć Ihor Myronowycz – 99, 113, 117, 119-120,
 Kałyneć Iryna – 113, 119-120,
 Kasjanow Heorhij – 100, 103, 118, 159-160,
 Kaufman Włodko – 110-111, 122,
 Kaźmierczyk Zbigniew – 5,
 Kharchuk Roksana – 161,
 Kieżuń Anna – 5,
 Kleist Heinrich von – 25,
 Kłoczek Grigorij Dimitrowicz – 155,
 Kłosiński Krzysztof – 5,
 Koch Jurko – 110, 114-116, 121-122,
 Kochaniec Sebastian – 2,
 Koczerga Swietłana Oleksiejwna – 39, 157,
 Kokotiucha Andrij – 144,
 Kolberg Oskar – 66,
 Konyński Oleksander – 23, 28-29, 156,
 Korniejenko Agnieszka – 92, 102, 159,
 Korotycz Witalij – 98,
 Kostenko Lina Wasiliewna – 91, 93, 138, 143-148, 150, 154, 165,
 Kostkiewiczowa Teresa – 73,
 Kotlarewski Iwan – 32,
 Kotsyubynska Mykhailyna Fominichna – 103,
 Kotyńska Katarzyna – 143,
 Kowalczykowa Alina – 5, 42,
 Kowalski Grzegorz – 2,
 Kozak Stefan – 155, 157,
 Kraskowska Ewa – 160,
 Krawiec Dmytro – 160,
 Krukowska Halina – 2,
 Krupa Paweł – 18,
 Kukhar Roman – 157,
 Kukielko Dariusz – 2,
 Kulesza Dariusz – 2,
 Kulisz Pantelejmon – 14, 102,
 Kupryś Piotr – 26,
 Kuźma Erazm – 103, 159,
 Kyrjan Nadija – 117,
 Kyrlyuk Eugene Prokhorowich – 24, 156,

L

Lehkyj Mykoła – 85,

Lenin Włodzimierz (właśc. Uljanow Władimir Iljicz) – 117,
 Leończuk Jan – 5,
 Levchenko Galina – 39, 157,
 Lewicki Wiaczesław – 160,
 Lewis Sinclair – 140,
 Lévi-Strauss Claude – 49, 115,
 Litwiniuk Jerzy – 159,
 London Jack – 140, 145,
 Lorca Federico Garcia – 115-116,
 Löw Ryszard – 5,
 Luckyj George S. N. – 155,
 Ludkewycz Stanisław – 62,
 Lutsiv Luke – 158,

Ł

Ławski Jarosław – 2-4, 18, 26, 162,
 Łepkyj Bohdan – 67, 158,
 Łesia Ukrainka (właśc. Kosacz Larysa) – 7, 14-15, 17, (37-55), 39, 41, 43-48, 51, 53-55, 58, 83, 156-157, 162-163,
 Łukasiewicz Małgorzata – 38,
 Łużny Ryszard – 156,
 Łys Wołodymyr – 143, 165,
 Łyszeha Ołeh – 118,

M

Majewska Zofia – 158,
 Majka Jędrzej – 129,
 Makarow Anatolij – 47,
 Maksymowycz Mykoła – 31,
 Malanyuk Evhen – 159,
 Malicki Krzysztof – 161,
 Malutina Natalia – 5,
 Małanczuk Walentyn – 121,
 Man Paul de – 25,
 Mann Heinrich – 140, 145, 152,
 Marks Karol – 117, 131,
 Matoła Mykoła – 114,
 Matusiak Agnieszka – 39, 61,
 Matuszek Gabriela – 5,
 Márquez Gabriel García – 115,
 Mehlhorn Ludwig – 159,
 Mejzerska Tetiana – 2, 53,
 Melberg Arne – 77,
 Michalski Krzysztof – 38,
 Mikołaj I Romanow, cesarz Rosji – 30,

Mikos Michael J. – 5,
 Miroshnychenko Larissa – 157,
 Mistral Frédéric Joseph Étienne – 115,
 Misztal Barbara – 161,
 Mitosek Zofia – 158,
 Mitscherling Jeff – 158,
 Mokry Włodzimierz – 63-64, 157,
 Moroz Walentyn – 115, 117,
 Morozow Wiktor – 110, 122,
 Moskalec Kostiantyn – 110, 118-120, 160,
 Mościcki Paweł – 74,
 Motyleva Tamara Lazarevna – 140,
 Musijenko Swietłana – 5,
 Musset Alfred de – 22, 26, 29,

N

Najenko Mychajło – 78,
 Nawrocka Ewa – 5,
 Nazaret'an A. – 140,
 Nazaruk Bazyli – 159,
 Niedzielski Czesław – 158,
 Nietzsche Friedrich Wilhelm – 38,
 Nieuważny Florian – 156,
 Nycz Ryszard – 38, 161,

O

Okopień-Sławińska Aleksandra – 73,
 Olech Barbara – 2,
 Olesiewicz Marek – 2,
 Olijnyk Borys – 91, 98,
 Olszewska Maria Jolanta – 5,
 Onyszczenko Wołodymyr – 119,
 Orkan Władysław – 64,
 Osadczy Mykoła – 119,
 Ossoliński Józef Kajetan – 155,
 Ossoliński Józef Maksymilian – 155,

P

Paczoska Ewa – 5,
 Pantiuk Serhij – 138, 144, 148-152, 154,
 165,
 Papla Eulalia – 156,
 Partyka Jacek – 2,
 Paszek Jerzy – 5,
 Pautsch Fryderyk – 62,
 Pawłyczko Dmytro Wasiliewicz – 91,
 98, 117-118,

Pawłyszyn Marko – 31, 90, 104, 156,
 160,
 Perkins David – 74,
 Petrow Wiktor – 44, 50,
 Petryk Michał – 125-126,
 Pietrzyk Bartłomiej – 161,
 Piotrowski Maciej – 109, 160,
 Platon – 73, 77,
 Platt Kristin – 127,
 Pluszcz Leonid – 117,
 Płużnyk Jewhen – 115,
 Podbielski Henryk – 79,
 Pol Wincenty – 59-60,
 Poliszczuk Jarosław – 2, (3-165), 6, 27,
 38, 100, 119, 157, 161-162,
 Pomian Krzysztof – 49,
 Popiel Magdalena – 5,
 Popowycz Myrosław – 96,
 Pound Ezra Weston Loomis – 115-116,
 Pręczkowska Halina – 43,
 Prochaśko Jurij – 133,
 Prochaśko Taras – 129, 132-134, 136, 161,
 Przybyła Piotr – 136,
 Pustowoitenko Wałerij Pawłowicz – 95,

R

Radyszewski Rościsław – 5,
 Rarytskyy Oleg – 160,
 Remarque Erich Maria – 145, 152,
 Reymont Władysław – 64,
 Riabczuk Mykoła – 110-113, 116, 118,
 121-122,
 Riezanow Wołodimir – 41,
 Rilke Rainer Maria – 106, 115,
 Ritz German – 5,
 Rózewicz Tadeusz – 118,
 Rudnev Vadim Petrowicz – 86,
 Rudnycki Mychajło – 65,
 Rusek Iwona E. – 2,
 Rusnak Renata – 129,
 Rustaweli Szota – 140,

S

Saganiak Magdalena – 5,
 Said Edward – 59,
 Salyga Taras Jurijewicz – 85,
 Sartre Jean-Paul – 87, 106, 115,

Saryusz-Wolska Magdalena – 136,
 Sawenec Andrij – 18,
 Schlegel Friedrich Karl Wilhelm von – 25, 35,
 Sendyka Roma – 161,
 Senkiv Ivan – 157-158,
 Sheppard Richard – 37-38, 55,
 Sichulski Kazimierz – 62,
 Sidorenko Galina Kindrativna – 159,
 Siedlecki Michał – 2-3, 18, 162,
 Sierszulska Anna – 102, 141,
 Siwec Magdalena – 22, 26, 29,
 Skoworoda Hryhorij – 31,
 Skreczko Adam – 5,
 Sławiński Janusz – 73,
 Slowacki Juliusz – 22, 25-26, 29,
 Smal-Stocki Stepan – 29-30, 156,
 Smylyanskaya Valerya Leonydovna – 23, 156,
 Snopek Jerzy – 5,
 Snyder Timothy – 141, 161,
 Sołowej Oleh – 129,
 Sosnowski Andrzej – 25,
 Speina Jerzy – 158,
 Stalin Józef – 141, 152, 161,
 Starycka-Czerniachowska Ludmiła – 43,
 Stasiuk Andrzej – 130, 137,
 Stefanyk Wasyl – 7, 17, 56, (57-69), 58, 63-66, 157-158, 162-163,
 Stoff Andrzej – 158,
 Strikha Maxim – 127,
 Struk Danylo – 157,
 Stus Wasyl – 7, 15, 88, (89-107), 90-92, 97, 100-101, 103, 106, 117, 120, 159-160, 162, 164,
 Suchodolski Bogdan – 49,
 Sulima Nikołaj Matwiejewicz – 58,
 Surkis Hryhorij Mychajłowicz – 95,
 Swerstiuk Jewhen – 99-100, 104-105, 117, 156,
 Switycznyj Iwan – 99-100,
 Szamryk Konrad – 2,
 Szczerbak Jurij – 144,
 Szczurat Wasyl – 83-85,
 Szewczenko Taras – 7-8, 14-15, 18, (21-36), 23-24, 26-30, 35-36, 90, 155-156, 162-163,

Szewczuk Katerina Sergijewna – 159,
 Szklar Wasyl – 143, 165,
 Szostek Teresa – 161,
 Szturc Włodzimierz – 2, 5,
 Szuchiewicz Włodzimierz – 66,

T

Taranek Olga – 25-26,
 Tarkowski Andriej Arsenjewicz – 134,
 Tarnaszyńska Ludmiła – 146, 160,
 Tarnavskiy Maxim – 24, 35-36,
 Taylor Kateryna – 14,
 Thompson Ewa M. – 102, 141, 148,
 Tołstoj Lew – 148,
 Tramer Maciej – 2,
 Trzeszczyńska Patrycja – 62,
 Turowicz Maria – 75,
 Tyczyna Pawło Grygorowicz – 99,
 Tymieniecka-Suchanek Justyna – 40,
 Tyszczyk Andrzej – 158,

U

Ulicka Danuta – 158,

V

Vincenz Stanisław – 62, 66,
 Vivat Anna – 159,

W

Wawrzyszko Paweł – 38,
 Wells Herbert George – 140, 145,
 Węgrzecki Adam – 158,
 Wieczorek Aleksandra – 40,
 Wilde Oscar – 86,
 Winhranowski Mykoła Stepanowicz – 91,
 Wiśniewska Elżbieta – 64, 67, 157,
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) – 52, 66,
 Włodzimierz Chrzeciel, św. – 157,
 Woldan Alois – 59, 61,
 Wołoszyn Maksymilian – 40,
 Worobjow Mykoła – 117,
 Worony Mykoła – 83,
 Worozylski Wiktor – 159,
 Wozniak Taras – 142-143, 161,
 Wójtowicz Sylwia – 39, 156,
 Wydrycka Anna – 2,

Wynnyczenko Wołodymyr Kyryłowycz – 115,
Wynnyczuk Jurij – 144, 152,
Wyspiański Stanisław – 40, 163,

Y

Yakovyna Oksana – 156,
Yampolsky Michaił – 132,

Z

Zabielski Łukasz – 2,
Zabużko Oksana – 74, 143, 152, 157,
159, 161, 165,
Zacharczuk Iryna – 141, 161,
Zadura Bohdan – 125,
Zaleski-Onyshkevych Larissa – 24, 26,
156,
Zarębianka Zofia – 5,

Zborowski Neil – 157,
Zerow Mykoła – 47, 58, 91,
Zinkiewicz Osip Stepanowycz – 97,
106, 159,
Zola Émile – 76,
Zymomyra Iwan – 61,

Ż

Żadan Serhij – 7, 15, 18, 124, **(125-137)**,
125, 129, 134, 136, 143, 160-161, 165,
Żuk Igar Wasiliewicz – 5,
Żukowski Arcade – 31, 155,
Żułyński Mykoła – 95,
Żurawska Ida Jefimiwna – 46,
Żurowski Maciej – 43,
Żylenko Iryna Wołodymyrowna – 118,

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowej Serii Wydawniczej „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku, tematu. Jednym z takich projektów – planowanych jako cykl sympozjów i publikacji – są studia o przemianach formuł emancypacji kobiet.

TOMY WYDANE W NPW – SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA”:

- *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, 2012
- **Barbara Olech**, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, 2012
- **Marcin Bajko**, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, 2012
- *Pogranicza, cezury, zmiernicy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, 2012
- **Anna Janicka**, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, 2013
- **Żeromski. Tradycja i eksperyment**, tom I, wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok – Raperswil 2013
- *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom II: *Universum*, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013
- **Ryszard Löw**, *Literackie podsumowania polsko hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. J. Ławski, M. Siedlecki, postowie B. Olech, Białystok 2014
- **Alina Kowalczykowa**, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, T. I: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014
- **Żeromski. Piękno i wolność**, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, I. E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok 2014-2015
- **Jarosław Ławski**, *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy interpretacyjne*, Białystok 2014
- **Dariusz Kulesza**, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015

UKAŻĄ SIĘ W SERII MIĘDZY INNYMI:

- *Studia o twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, T. 1–2, Białystok 2014-2015
- **Halina Krukowska**, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia o Mickiewiczu*, Białystok 2015
- *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria III: *Metamorphosis*, Białystok 2014
- **Alina Kowalczykowa**, *Pisma rozproszone i zarzucone*, tom II, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2015
- *Przemiany formuł emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego*, T. I-II, Białystok 2016

[Tytuły zapowiedzianych tomów w wersji roboczej.]

W stosunku do badań nad literaturą ukraińską XX i XXI wieku – komparatyści, o ile nie są bezpośrednio związani z literaturą ukraińską, byli właściwie bezradni, nie mając jakiegoś przewodnika, podręcznika, historycznoliterackiej syntezy, która pomogłaby im odnaleźć się w gąszczu zjawisk najnowszej literatury ukraińskiej, tej zwłaszcza, która powstaje w czasach zbrojnej walki o wolność suwerennej już przecież Ukrainy. [...]

Wartością tej książki jest przede wszystkim przedstawienie wielu różnych światów dostępnych współczesnej literaturze ukraińskiej. Okazuje się, że jest to literatura nowoczesna, opatrzona już swoją hermeneutyką, zaangażowana w najnowsze dyskursy krytyczne będące udziałem kultury powszechnej. Może być podręcznikiem dla studentów filologii, ale też znakomitym przewodnikiem po humanistycznej myśli współczesnej Ukrainy. Dzięki lekturze tej książki – kultura i literatura Ukrainy staną się bliższe, a myśl teoretyczna krytyki ukraińskiej ujawni swe mało dotąd poznane spojrzenie na nowoczesne kierunki w sztuce i myśli humanistycznej.

Z Recenzji prof. dr hab. Włodzimierza Szturca
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

Jestem pewna, że praca prof. Jarosława Poliszczuka *Ukraińskie rozstaje. Studia* po jej ukazaniu się w Polsce wywoła dyskusje podobne do tych, jakie zawsze towarzyszą publikacji książek tegoż autora na Ukrainie. Należy mieć taką nadzieję, szczególnie w kontekście tej wielkiej sympatii wobec Ukrainy i Ukraińców, która ostatnio rodzi się w społeczeństwie polskim.

Z Recenzji prof. dr hab. Tetiany Mejzerskiej
(Narodowy Uniwersytet Lingwistyczny, Kijów)