

ROCZNIKI HUMANISTYCZNE

Katolicki Uniwersytet Lubelski
Jana Pawła II

ANNALS OF ARTS
SLAVONIC STUDIES

ANNALES
DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
ÉTUDES SLAVES



Towarzystwo Naukowe
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
Jana Pawła II

Towarzystwo Naukowe KUL
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Tom LXXII, zeszyt 7 specjalny

2024

ROCZNIKI HUMANISTYCZNE

SŁOWIANOZNAWSTWO

LUBLIN 2024

KOMITET REDAKCYJNY

Redaktor naczelny – Dariusz Skórczewski (KUL)

Sekretarz – Monika Sidor (KUL)

Redaktorzy gościnni zeszytu – Wiktoria Durkalewicz (KUL), Anna Skubaczewska-Pniewska (UMK)

Jan Sergiusz Gajek MIC (członek honorowy), Nina Cingerová (Comenius University in Bratislava),
Witold Kołbuk (KUL), Ludmila Sproge (University of Latvia), Anna Woźniak (KUL)

Adres redakcji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

RADA NAUKOWA

Adam Bezwiński (prof. em) – Przewodniczący, Iryna Bahdanovich (Belarusian State University),
Irina Bielobrovtseva (Tallinn University), Pavol Hrabovecký (Catholic University in Ruzomberok),

Bronisław Kodzis (UO), Michael Moser (University of Vienna),

Lukash Skupeyko (Shevchenko Institute of Literature), Lucjan Suchanek (prof. em.)

RECENZENCI

Olga M. Baszkirowa (TSNUK) [Ольга М. Башкирова (КНУ)],

Oksana S. Fiłatowa (NUS) [Оксана С. Філатова (НУК)], Paweł Graf (UAM),

Grażyna Halkiewicz-Sojak (UMK), Agnieszka Izdebska (UŁ),

Lidia I. Kawun (CNU) [Лідія І. Кавун (ЧНУ)], Dorota Korwin-Piotrowska (UJ),

Anna Korzeniowska-Bihun (TWO), Monika Krajewska (UMK), Marek Kurkiewicz (UKW),
Marcin Lul (UwB), Tamara Mandych (KSU) [Тамара МАНДИЧ (ХДУ)], Jan Musiał (PWSW),

Ireneusz Piekarski (KUL), Radosław Sioma (UMK), Marek Stanisław (UR),

Piotr Śniedziewski (UAM), Katarzyna Wądołny-Tatar (UKEN),

Tetiana Wirzenko (KUBG) [Тетяна Вірченко (КУБГ)],

Jerzy Wiśniewski (UŁ), Maciej Wróblewski (UMK)

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej
w ramach projektu „Promocja języka polskiego”, umowa nr BJP/PJP/2023/1/00030/U



NARODOWA AGENCJA
WYMIANY AKADEMICKIEJ



PROGRAM
PROMOCJA
JĘZYKA POLSKIEGO

Wersja elektroniczna czasopisma jest wersją pierwotną

„Roczniki Humanistyczne” są indeksowane w bazach: BazHum, CEEOL, CEJSH,
Clarivate Analytics – Emerging Sources Citation Index (Web of Science Core Collection),
EBSCO, ERIH Plus, Index Copernicus, POL-Index, SCOPUS.

Opracowanie redakcyjne: *Barbara Grodzieńska i Tomasz Palkowski*

Skład komputerowy: *Anna Maćkowska-Bielewicz*

Korekta językowa: *Oksana Basaraba*

Projekt okładki: *Benedykt Tofil*

© Towarzystwo Naukowe KUL & Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2024

TOWARZYSTWO NAUKOWE

KATOLICKIEGO UNIwersYTETU LUBELSKIEGO

JANA PAWŁA II

ul. Spokojna 1, lok. 408-409, 20-074 Lublin, tel. 81 525 01 93

e-mail: tnkul@tnkul.pl www.tnkul.pl

Dział Marketingu i Kolportażu tel. 81 524 51 71

ISSN 0035-7707 | eISSN 2544-5200 | DOI: 10.18290/rh nakład 70 egz.

Druk i oprawa: ELPIL, ul. Artyleryjska 11, 08-110 Siedlce

POLSKA I UKRAINA
– KONTEKSTY LITERACKIE

POLAND AND UKRAINE
– LITERARY CONTEXTS

OLEKSANDRA SHTEPENKO

SHARDS OF TRAUMA:
MODELLING THE NARRATIVE ABOUT POLES
IN THE AUTOREFLEXIVE DIMENSION
(BASED ON OKSANA ZABUZHKO'S NOVEL
THE MUSEUM OF ABANDONED SECRETS)

INTRODUCTION

Modern studies of trauma focus significantly on exploring its embodiment in literary discourse. Models presenting individual and collective traumatic experiences which take into consideration the necessity to narrate these experiences using the “language of trauma” often become a subject of research.¹ The postmodern Ukrainian literature of the 21st century is an experimental space revealing special ways of representing traumatic experiences, depicted in the “language of trauma”. Autoreflexivity, which combines the act of narration and the act of reflection, can be considered one of them. It is noteworthy that it is orientation towards auto-reflexivity, which is “inherent in most literary works of modernism and postmodernism”,² that acquires a special functional dimension in the narratives about traumatic

OLEKSANDRA SHTEPENKO, DSc Habil., Associate Professor at the Interregional Academy of Personnel Management in Kyiv, Department of Journalism; Fellow of IIE-SRF and Cornell University; e-mail: alexshstep69@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2493-5383>.

¹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experiences: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1996), 9.

² For more information on autoreflexion, see Oleksandra Shtepenko, *Literatura v dzerkali literaturi: strategii khudozhnoi avtorefleksii* (Kherson: Ailant, 2017), 8–20.

events. In this case, autoreflexive strategies serve as a toolkit used to speak about “the unspoken”, which allows narrating trauma.

This study seeks to examine the specificity of representing the traumatic experience of Ukrainian-Polish relationships in the narrative discourse of Oksana Zabuzhko’s novel *The Museum of Abandoned Secrets* in the autoreflexive dimension. The research perspective in the context of the postmodern and postcolonial work primarily requires comprehending the mechanism of the interaction between narrative categories and theoretical trauma studies.

Many scientists believe that analysing the narrative about Poles in Oksana Zabuzhko’s novel *The Museum of Abandoned Secrets* is a complicated task, since the chronotope of the novel incorporates the most difficult historical period of 1939–1947, covering the events of the World War II, whose tragic legacy remains an uncertain issue in the context of Ukrainian-Polish relationships.

Most critical reviews of the novel focus on two different versions of interpreting the national heritage of the Ukrainian-Polish history of the 20th century. Ostap Slyvynskyi argues that

ideologization of the narrative about their own history of the 20th century is characteristic of both Ukraine and Poland, and it is literature that plays (or at least can play) the role of a certain shock absorber between different “official” versions of the national histories, involving in the discussion what is personal, marginal, and individual, what is between the mutually exclusive historical narratives; moreover, it can reveal unexpected points of intersection of these narratives.³

The narrative about Ukrainian-Polish relationships in Oksana Zabuzhko’s novel does not play the role of such a “shock absorber” between the national viewpoints on the “official” history, but suggests its own alternative version of “historical micronarrative,”⁴ focused on oral history and the disclosure of “secrets” of private life.

³ Ostap Slyvynskyi, “Shcho pismennikovyi sьогодni robiti z istorieyu: polskiy mayster-klas dlya Ukraїni,” Culture.pl, July 18, 2016, <https://culture.pl/ua/stattia/shcho-pysmennykovyi-sohod-ni-robyty-z-istoriye%D1%96u-polskyi-maister-klas-dlia-ukrainy>

⁴ Agnieszka Matusiak, *Viyti z movchannya. Dekolonialni zmagannya ukraїnskoї kulturi ta literaturi XXI stolittya z postkolonialnoyu travmoyu*, trans. Andriy Bondar (Lviv: LA “Piramida”, 2020), 86.

REPRESENTING THE TRAUMATIC EXPERIENCE
OF UKRAINIAN-POLISH RELATIONSHIPS
IN THE NARRATIVE SPACE OF THE NOVEL

“Focalization on the concept of trauma”⁵ is a characteristic feature of modern culture and literature. Therefore, the issue of narrating trauma possesses great potential for comprehending its functions in terms of literary studies in order to search for new vectors of interpretation of postmodern literary texts. It is noteworthy that methodological approaches to memory studies differ in their treatment of the interrelation between narrative representation and trauma. However, they share a common feature: in trauma studies, narrative is considered to be one of the means by which the injured consciousness constructs its own identity. As a tool for restoring the lost identity, narrative involves telling a story about one’s own traumatic experience and acts as a means of creating and shaping the narrative “language of trauma”, which reproduces a connection to the memory of the traumatic event.

On a psychoanalytic interpretation, trauma is defined as an event which cannot be fully articulated and described; therefore, the narrative about it can be regarded as an act of “overcoming the unspoken”.⁶ In a literary work, exploring the mechanisms of memory involved in creating and representing trauma requires an in-depth reflection on the existence of a certain literary model of the narrative about trauma. Such a model of literary narrative, unlike “natural narratives”,⁷ is based on a certain literary model that already exists in literary discourse and can be used and processed in a literary work “at the request” of the author, incorporating structural features such as auto-reflexive strategies. Therefore, articulation of trauma in the narrative discourse inspires an in-depth understanding of its typological features.

Representations of trauma in the literary narrative manifest a specific characteristic which can be defined as incoincidence of events. Sigmund Freud’s definition of trauma as the previously experienced and then forgotten impression implies that the basis for a traumatic event is not the immediate experience of trauma, but rather the memory of it. Thus, the “place of

⁵ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* (Paris: Éditions Corti, 2017), 86.

⁶ Tamara Hundorova, *Tranzitna kultura. Simptomi postkolonialnoï travmi: statyi ta yesei* (Kyiv: Grani, 2013), 118.

⁷ Monika Fludernik, “Genres, Texttypes or Discourse Model. Narrative Modalities and Generic Categorization,” *Style* 34, no. 2 (2000): 283.

trauma”⁸ is in the gap between the past events and the fact of subconscious fixations of the unspoken memories. Since the “image of the Pole in the Ukrainian historical prose of the past centuries is traditionally associated with the depiction of military conflicts and is created within the framework of the military discourse,”⁹ it should be noted that the incoincidence of events in the narrative about the traumatic experience of the confrontation between Ukrainians and Poles in *The Museum of Abandoned Secrets* occurs at the intersection between the traditional methods of representation and reproduction of a specific version of “war at war” which is as close to the historical reality as possible.

Taking this specificity into consideration in the process of creating the narrative about trauma Oksana Zabuzhko uses the binary opposition “the Self–the Other vs Foe” to model her own narrative complex, using narrative units of different scales and functions, such as associations, memories, dreams, comments on dreams, reminiscences of others’ experiences, reduplication of events, etc. In this way, the author of *The Museum of Abandoned Secrets* creates a “narrative intrigue” (Paul Ricoeur’s term), around which fragments of the literary narrative about traumatic relationships between Ukrainians and Poles are centred.

The above narrative complex is a strategic component of the general “narrative code of the novel”,¹⁰ which, along with other narrative strategies, reflects the author’s idea of “re-reading” the traumatic experience of the Ukrainian society in the post-colonial projection. Furthermore, the writer attempts to decode the memory of generations about the historical past not only to revive the suppressed and silenced national history, but also to find and reconstruct individual “secrets” of people lost in time, but still living at the subconscious level in the present. Vira Aheieva believes that “children’s game in secrets eventually becomes a metaphor of the forgotten, untold and uncomprehended national history.”¹¹ This metaphor acts as a “carrier of memories” and “extends memory in the way so that the memory of place goes

⁸ Alyayda Assman, *Prostori spogadu. Formi ta transformatsii kulturnoi pam’yati*, trans. Kseniya Dmitrenko, Larisa Doronicheva, and Olesandr Yudin (Kyiv: Nika-Tsentr, 2012), 317.

⁹ Oleksandr Kyrylchuk, “Polyak yak Inshiy v istorichniy prozi 1880–1890 rokiv,” *Studia Ukrainica Posnaniensia* 2 (2014): 92.

¹⁰ Igor Papusha, *Modus ponens. Narisi z naratologii* (Ternopil: Krok, 2013), 184.

¹¹ Vira Aheieva, *Za lashtunkami imperiyi. Yeseyi pro ukrayinsko-rosiyski kulturni vidnosini* (Kyiv: Vikhola, 2021), 323.

far beyond human memory”,¹² requiring a return from oblivion and reconstruction of its integrity.

The necessity to restore the connection between generations at the level of the subconscious is conveyed by the main characters in the novel’s contemporary setting – journalist Daryna Goshchynska and her lover Adrian Vatamanyuk, who realize their own identity through revealing the link with the traumatized past of their ancestors. Tamara Hundorova believes that “the past, when it is coloured by traumatic experiences, affects the future and eradicates the present from life. Attachment to the traumatic past puts the descendants in the position of hostages.”¹³ The deep connection of the traumatized past in the subconscious of a modern individual is characterized by Oksana Zabuzhko as a “spiritual body” “which is dragged by us, which is blurred in time”.¹⁴ The author’s awareness of the “body as a medium of memory”¹⁵ encourages readers of her novel to reflect on the discovery of “lost secrets” among which “secrets” of the traumatized past of Ukrainian-Polish relationships occupy a special place.

THE PECULIARITIES OF CREATING A NARRATIVE ABOUT POLES IN THE AUTOREFLEXIVE DIMENSION

Regarding the structural parameters of auto-reflection as a “complex of strategies, models and typological features in their dynamics,”¹⁶ it should be noted that this combination focuses on the process of reinterpreting and reevaluating the traumatic life experience, incorporating elements of its hierarchization. When telling a story, the narrator always goes beyond the story itself since the narrative functions on the border between referential and communicative types of discourse, combining, according to Mikhail Bakhtin, “the event narrated in a literary work and the event of narrating itself”.¹⁷ Accordingly, autoreflexion acts as a cognitive, semiotic construct, that is,

¹² Assman, *Prostori spogadu*, 317.

¹³ Hundorova, *Tranzitna kultura*, 10.

¹⁴ Oksana Zabuzhko and Iza Chruślińska, *Ukraiński palimpsest. Muzeum pokinutych sekretów. Oksana Zabuzhko u rozmowach z Izą Chruslinską* (Kyiv: Komora, 2014), 320.

¹⁵ Assman, *Prostori spogadu*, 261.

¹⁶ Shtepenko, *Literatura v dzerkali literatury*, 389.

¹⁷ Mikhail Bakhtin, “Problema tekstu u lingvistitsi, filologii ta inshikh humanitarnikh naukach,” in *Slovo. Znak. Diskurs: antologiya svitovoi literaturno-kritichnoi dumki KHKH*, ed. M. Zubritska (Lviv: Litopis, 2001), 420.

universal for different types of narrative discourses. This semiotic model works in accordance with the principle of switching narrative modes: from the mode of the narrative to the mode of narrating. On the one hand, as a result of this transformation, a literary work is separated from reality, makes itself weird and submerges in its own autoreflexive dimension. On the other hand, such switches encourage comprehending the present self in comparison with the past self and aim to reconstruct one's own identity. In this case, autoreflexion serves to create one's own new identity (in other words, re-identification), and also as an attempt to narrate traumatic events with the help of the narrator.

Adrian Ortynsky, the carrier of the narrative about Poles in *The Museum of Abandoned Secrets*, appears in the dreams of the contemporary characters and at the same time acts in the historical space as a character who narrates and comments on the events in the first person and "creates his narrative from within history".¹⁸ According to Gérard Genette's classical narratological typification, such a narrator can be classified as a homodiegetic narrator in an extradiegetic situation. Based on Wolf Schmid's typology of narrative, this narrator can be characterized as a carrier of a first-level character's narrative who simultaneously conveys the story and functions as a character in it. However, the narrator type in the novel goes beyond both classifications since it presents a special "metadiegetic level"¹⁹ of narration. This is conveyed in the novel through the postmodern technique "text within text" ("story within story") as the oneiric narrative. Such a metadiegetic narrator possesses maximum textual freedom which offers additional opportunities to enter the inner world of other characters, comment on them, layer and collage them, thereby intriguing the reader, expecting a certain reaction from them and provoking a critical reflection of the proposed version of the author's narrative strategy.

Critics and reviewers partly accuse the author of the novel of distorting the historical truth, excessive pathos in glorification of the UPA soldiers, a nationalistic tone in the presentation of history and deliberate silence about the traumatic chapters in the history of Ukrainian-Polish relationships. One of the aspects of the discussion revolves around the issue whether the narrative about Poles articulated by Adrian Ortynsky is a technique for reflecting "the author's mask", or whether the narrator conveys the rhetoric of a witness of the events of those times. If the narrator is considered to be a person

¹⁸ Papusha, *Modus ponens*, 116.

¹⁹ Papusha, 123.

invented by the author, his consciousness is derived from the author's viewpoint and is the "addressee of the fictive narrator".²⁰ However, the narrative discourse in the novel is constructed according to the rules of the postmodern intellectual game with the text and the reader, which provokes a certain reaction from the recipients (predictable or unpredictable) and leads to exacerbation of the communicative connection. For instance, it can be observed in the review of the Polish historian Grzegorz Motyka, who reproaches Oksana Zabuzhko for the impossibility of "justifying historical mistakes with the author's right to create literary fictions, and also trying to explain that these words do not reflect the author's viewpoints, but rather those of the UPA member Adrian depicted in the novel."²¹ Taking into consideration that each narrative strategy creates a communicative discourse and establishes rules of the author's game with the reader through the medium of a literary text, it can be noted that the narrator's viewpoint is a "global projection of the content of the literary text onto the reader's receptive capacity".²² Therefore, stratification of the voices of the author, narrator and characters in the text "allows thoroughly outlining the contours of the fictional world (in relation to the original idea), giving features to it and making aesthetic communication as psychologically motivated and aesthetically perfect as possible".²³

When it comes to the literary narrative about trauma, it is always connected to the means of fictionalizing events, which fundamentally differentiates it from the historical narrative. In the 1980s, Linda Hutcheon introduced the term "historiographic metafiction" into literary studies, the principal feature of which is the "incorporation of metafictional elements used to simultaneously elevate and offsets objectivity of historical science".²⁴ This genre distinguishes between the facts defined by historians and meanings inherent in the postmodern literary perception. In addition, the issue of "anti-historical" narrative about the historical past in *The Museum of Abandoned*

²⁰ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, trans. Alexander Starritt (Berlin: De Gruyter, 2010), 78.

²¹ Grzegorz Motyka, "Sekreti rozkrivayut chi nadali vishtovkhuyut zi svidomosti? Navkolo knizhki Oksani Zabuzhko 'Muzey pokinutikh sekretiv'." *Historians*, October 28, 2013, <https://www.historians.in.ua/index.php/en/zabuti-zertvy-viyny/906-gzhegozh-motyka-sekretiy-rozkryvaiut-chy-nadali-vyshtovkhuyut-zi-svidomosti-navkolo-knyzhky-oksany-zabuzhko-muzei-pokynutykh-sekretiv>.

²² Lidiya Matserko-Bekerska, *Ukrainska mala proza kintsya 19-pochatku 20 stolittya u dzerkali naratologii* (Lviv: Splayn, 2008), 14.

²³ Matserko-Bekerska, *Ukrainska mala proza*, 14.

²⁴ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988), 122–23.

Secrets is explained by the author of the novel: “Ukrainian, as well as European, literature is yet to develop a more or less satisfactory, adequate, and coherent narrative from that period.”²⁵

AUTOREFLEXIVE STRATEGIES OF MODELLING THE MENTAL PORTRAIT OF THE REPRESENTATIVES OF THE POLISH NATION

The modelling of the mental portrait of the representatives of the Polish nation occurs in the distinctive anti-colonial narrative and acquires a negative connotation through the figure of the narrator, who is a direct witness to the events of the Ukrainian-Polish confrontation in World War II. The life of the UPA soldier Adrian Ortynsky has been marked by a negative attitude towards Poles since his childhood, as he carries the traumatic memories of the past: “since that day in his childhood, when Uhlans came and dragged his father out of the church narthex, throwing his cassock over his head, one sat on top of him, and the other two were beating him with a billy stick and shouting: ‘Long live Marshal Piłsudski’.”²⁶ In this narrative episode, the narrator’s negative attitude towards the representatives of the Polish Army is reinforced by the narration reduplication technique, which adds infernal meanings to these characters. In Adrian’s perception, the image of the Pole is identified with the image of the Foe who should be punished for oppressing Ukrainians: “This was Poland’s legacy, he thought: for twenty years Poland handled us as tools, with a condescending, speak-to-you-through-the-teeth certainty that the Rúsyns were not people but pigs, and honed and tempered us to respond, like a good ax, symmetrically, in kind.”²⁷

Adrian’s childhood trauma, which, like a flash of the subconscious, appears before his eyes in an extreme situation, acquires deep meaning in the episode of the conversation between the “Beast” and the catholic priest Yaroslav in the partisan hideout, when it is revealed that Adrian’s father was a Catholic and a priest of the Greek Catholic Church. This focus of narration deviates from the traditional Ukrainian prose “model of the religious otherness of Poles which was mainly based on the opposition of Orthodoxy and

²⁵ Oksana Zabuzhko, afterword to *The Museum of Abandoned Secrets*, trans. Nina Shevchuk-Murray (Las Vegas: Amazon Crossing, 2012), 86.

²⁶ Zabuzhko, 68.

²⁷ Zabuzhko, 224.

Catholicism.”²⁸ The narrative model created by the author of the novel reinforces infernality of the Pole character as an enemy, demonstrating the idea of religious oppression of the Ukrainian by the nationality, without distinction based on religious preferences.

In creating the mental portrait of the representatives of the Polish nation in the novel, an important role is played by a social factor which is associated with the colonial assimilation of the Ukrainian people under the influence of the pacification policy implemented Józef Piłsudski's order against the Ukrainian population of Galicia in the 1930s. Adrian Ortynsky's characteristic of his liaison Nusia fits into the optics of the anti-Polish rhetoric. The narrative acquires a distinctive anti-pacification meaning: “when she's nervous this awkward Polish syntax spills out of her: she bragged she'd graduated, in the old days, from the Madame Strzalkowska's Polish Gymnasium, and it's a marvel indeed that they hadn't quite managed to craft a first-rate Polish chauvinist out of her.”²⁹

The anti-pacification rhetoric is also inherent in Adrian Ortynsky's memories of his “Grandpa”, who “was the first in his family to go to Gymnasium; he passed his exit exams, the matura as it was called”.³⁰ He was taught by a Polish professor, whose figure acquires a negative, chauvinistic connotation: “He was a good student, but did not receive a distinction because of this one Polish professor, he said, who couldn't stand the sight of Ukrainian students, and humiliated them every chance he got.”³¹ However, later in this narrative fragment, there is a switch of meanings which shifts the contextual emphasis:

And when in '39 the Soviets came, that very first autumn in Grandpa's town they put to the wall everyone who graduated with distinction, line by line according to the Gymnasium's rosters – Poles, Ukrainians, Jews, not sorting who was “genteel” and who was “peasant,” everyone whose atestats had that summa cum laude.³²

Unlike the episode about Adrian Ortynsky's childhood trauma, this narrative episode does not deepen the negation of the character of Poles. There is rather a carnival reversal of meanings through post-modern irony, which results in the sacralization of the demonic figure of the “Ukrainophobe professor” and his transformation into the saviour. The professor who could not

²⁸ Kyrylchuk, “Polyak yak Inshiy,” 98.

²⁹ Zabuzhko, *Museum of Abandoned Secrets*, 91.

³⁰ Zabuzhko, 249.

³¹ Zabuzhko, 249.

³² Zabuzhko, 250.

bear Ukrainians and prevented Adrian's grandfather from receiving an honorary diploma, thereby saved him from being shot. The presence of a sarcastic tone in the narrative almost offsets the negative connotation of the perception of the Polish character: "thanks to his Ukrainophobe professor".³³ Thus, the traumatic episode about shooting the gymnasium students, in which Poles, Ukrainians and Jews are regarded as equal, is interpreted in the autoreflexive dimension in the novel as a strategy for creating the image of the collective Victim. This reflects a change in the author's optics from the anti-Polish narrative to the narrative of the common totalitarian trauma.

The narrative about the impact of the pacification policy on Ukrainians actualizes the long-standing issue of the Polish expansion which is associated with the image of a Ukrainian who "followed Poles" and assimilated into their faith and culture. The creation of the autoreflexive strategy of othering the Self as the Other can be observed in the novel. It manifests itself in the reference to the historical events surrounding the foundation of the Ostroh Slavic-Greek-Latin School (now the Ostroh Academy) by Prince Kostiantyn Ostrozkyi in 1576, established in opposition to the Polish expansion, which declined in 1624 with the foundation of a Jesuit college there. The discourse of the history of misunderstanding between Ukrainians and Poles is reflected in the novel as a cultural trauma of generations. Attention is focused on the grand-daughter of a famous Ukrainian scientist who married a Polish nobleman and converted to Catholicism, thereby betraying her grandfather's life's work: "founded the Ostrog Academy to counter the Polish expansion only to see his granddaughter convert to Catholicism and deliver the Academy – lock, stock, and barrel – to the very Jesuits her granddaddy had spent his entire life fighting".³⁴ This narrative is conveyed by the main character of the novel, Daryna Goshchynska, who reflects the author's perspective. This, perhaps, is the only instance in the novel where the redirection of the narrative about Poles to another narrator reflects the exceptional importance of this historical memory for Oksana Zabuzhko. The reference to the long-standing history demonstrates the use of the narrative in an uncharacteristic prognostic function and models the strategy for creating the future perspective when referring to the past. According to this strategy, the narrative of trauma acts as a tool for constructing the future, in which the writer requires the descendants' adequate comprehension of the mistakes of their national

³³ Zabuzhko, 250.

³⁴ Zabuzhko, 23.

history which are repeated in the history of generations and transmit the negative experience to the future.

In accordance with this strategy, Oksana Zabuzhko plays a providential role of the “creator of history, in possible sacred and demonic, apocalyptic meanings”,³⁵ bravely pulling skeletons out of the national cupboard of the Ukrainian community: “Ukrainian families changed faiths, languages, and national flags in practically every generation – sometimes faster than fashion, like addicts going through needles: a shot in the arm and toss this one out the window, grab a new one, and so on.”³⁶ The writer frankly speaks about the heavy bonds of the Ukrainian mentality which have merged in minds, distorted by the long-term colonial past: “This would appear to be our only national tradition that survives to this day – this compulsion to offer ourselves up to whoever rules the day.”³⁷ Thus, in *The Museum of Abandoned Secrets*, the narrative representation of the Polish characters reverses the binary opposition “the Self–the Other” into the version “the Self as the Other”, where the Self is othered according to one’s own national re-identification. Oksana Zabuzhko has embedded an important intention in the novel for the sake of further decoding of the awareness of the national dignity by future generations.

NARRATIVIZATION OF TRAUMATIC EVENTS IN THE ONEIRIC DISCOURSE

The strategy of narrative discourse in the novel is unique because the narrator (the senior Adrian) and the focalizer (the junior Adrian) are separated not only by the real historical time, but also by the imaginary space of dreams. According to Tamara Hundorova’s observation, “this virtual model is based on the principle of mutual reflection of the time mirrors – the 1920s look at 2003, the latter looks, as if in a mirror, at 1943 and 1947, and all three generations are interconnected with the chains of virtual associations and links – like, for example, Adrian’s dreams.”³⁸

In oneiric discourse, we usually encounter an atypical representation of the narrative as a method for revealing different worlds: mystical and real.

³⁵ Shtepenko, *Literatura v dzerkali literaturi*, 137.

³⁶ Zabuzhko, *Museum of Abandoned Secrets*, 23.

³⁷ Zabuzhko, 23.

³⁸ Hundorova, *Tranzitna kultura*, 120.

The modelling of the narrative is complicated by a special status of eventfulness in a dream, when the narrator is a participant of this dream, but his or her actions in the oneiric space cannot be associated either with real events and the narrator's conscious agency or with fiction. Therefore, the "double eventfulness"³⁹ is a basis of the oneiric narrative: external (the event in the dream is one of the central plot points) and internal (the events of the dream are regarded by the narrator as unusual). Such a reduplication appears in the dreams retold by the narrator (the senior Adrian) and the focalizer (the junior Adrian) and is complicated by the extra-narrative comment embedded in the fictional text: Daryna Goshchynska and Andrian try to interpret their dreams about the past for each other. The presence of the extra-narrative comment testifies to a shift in the narrative perspective from the oneiric events to reflections about what was seen. Moreover, the interpretation and evaluation of dreams in the rhetoric of the junior Adrian are accompanied by the context of anxious feelings of the senior Adrian who experienced them in real life in the past. Negative associations of the historical double are conveyed at the subconscious level and transmitted to the modern real world by Adrian Vatamaniuk: "I'm dreaming someone else's consciousness" that "doesn't look like a dream – more like a memory, a very vivid, visceral memory, with touch and smell – only I am absolutely certain that whatever is happening has never happened to *me*. I know it's not *my* memory."⁴⁰ The protagonist, embarrassed by what he dreamt, tries to reassure himself: "I am not mad I tell myself as I try to suppress the shakes; I am not mad. Calm down. I'm not mad."⁴¹

Thus, complex connections of the reality, oneiric narrative and extra-narrative comments in Oksana Zabuzhko's novel create a special narrative technique for the author's coding the past and transmitting it to the present. Agnieszka Matusiak characterizes this form of presentation as a "symbolic ghostly museum exposition"⁴² and defines Adrian Vatamanyuk as a "ghostly character", who becomes a "medium for transmitting the past to the present: the history, *witnessed by his ghostly alter-ego – the military Adrian*" (*italics mine*).⁴³

³⁹ Valentina Nikolaienko, "Zhanrova spetsifika onirichnogo narativu," *Naukoviy visnik Mizhnarodnogo humanitarnogo universitetu. Ser. Filologiya*, no. 55 (2022): 74.

⁴⁰ Zabuzhko, *Museum of Abandoned Secrets*, 99.

⁴¹ Zabuzhko, 111.

⁴² Matusiak, *Viyti z movchannya*, 95.

⁴³ Matusiak, 102.

The junior Adrian, as a witness, defines the form of his testimonies in the novel as shots from someone's film, from the film of the murdered person who did not have a camera with him. He begins to realize that the film shot in one's mind does not disappear anywhere, it exists in their minds, and that there are countless films of this kind in the history: somewhere in the virtual world, there is a hidden, enormous, immeasurable – endless, in fact! – archive of films, which want to be watched – in what way is a detail which is insignificant currently.⁴⁴

In the post-traumatic reality, Adrian Vatamanyuk revives, transmits and verbalizes the trauma of his grand-father's past, thereby becoming "a moral witness who proclaims testimonies and breaks silence".⁴⁵ Performing an important mission of a witness in the court of history, he speaks on behalf of someone who was deprived of this voice, but whose story should be articulated. "In real life, trial and history are interrelated not as reality with fiction, but as two narratives of trauma, two riddles of emotional and physical destruction, two human responses to the shock of unrelenting reality of death and pain."⁴⁶ Shoshana Felman defines the "model of testimony" as the "main discursive model" which is "inherent in the post-traumatic 20th century".⁴⁷ Tamara Hundorova notes that the "traumatic past remains in a transgressive way in the present; being vengeful, it haunts, takes over the present and dominates it instead of getting rid of it".⁴⁸

The past in the present, comprehending, revealing and re-interpreting it, actualizes the problem of manifesting auto-reflection at a certain meta-level, which incorporates the processes of "connecting" to others' experiences, reflecting on them, going through them as through one's own experience and representing it further in a literary work in the palette of personal feelings. It is noteworthy that going through someone's traumatic experience as through one's own experience is the core of Oksana Zabuzhko's personal perception of the tragedies of the national history, therefore autoreflexive strategies gain great importance in the novel since they serve as a powerful resource in creating and representing the narrative about trauma.

⁴⁴ Zabuzhko, *Museum of Abandoned Secrets*, 89.

⁴⁵ Matusiak, *Viyti z movchannya*, 104.

⁴⁶ Shoshanna Felman, "Forms of Judicial Blindness, or the Evidence of What Cannot Be Seen: Traumatic Narratives and Legal Repetitions in the O. J. Simpson Case and in Tolstoy's *The Kreutzer Sonata*," *Critical Inquiry* 23, no. 4 (1997): 740.

⁴⁷ Felman, 741.

⁴⁸ Hundorova, *Tranzitna kultura*, 16.

In the afterword to *The Museum of Abandoned Secrets*, Zabuzhko describes the traumatic context of the Ukrainian history of the 20th century as “Himalayas of mental rubbish, packed over the last sixty years almost into concrete – the layers upon layers of lies, half-lies, innuendo, falsifications, and so on.”⁴⁹ Agnieszka Matusiak suggests that *The Museum of Abandoned Secrets* postulates a new type of memory for Ukrainian literature – “trans-active memory”, which focuses on “imagining trauma experienced by the Other”.⁵⁰ Her observation correlates with the socio-cultural idea of “traumatized communities” by Kai Erickson⁵¹ in the direction of the “process of jointly processing trauma and filling the emptiness which is not always possible to verbalize”.⁵²

In the novel *The Museum of Abandoned Secrets*, the post-modern model of testimony is used as the main discursive model of narrative representation of the traumatic experience which encourages “revealing” the unspoken trauma in the oneiric narrative and can be considered a way of finding balance, which is intuitively felt and implemented in Oksana Zabuzhko’s landmark postmodernist novel.

CONCLUSION

Understanding the strategies of narrative modelling of traumatic experience in postmodern perception requires the study of the mechanisms of interaction between trauma and narrative in a work of fiction. Literary narrative about trauma differs from historical narrative in fictionalization and “anti-historical” nature of events. In *The Museum of Abandoned Secrets*, Oksana Zabuzhko constructs her own narratological complex, the peculiarity of which lies in the unfolding of the narration in the oneiric discourse, within which the narrative “shard-fragments” of the traumatic history of Ukrainians and Poles are united into a complex of shared experiences.

In the narrative structure of the dream discourse there is a reduplication of narratological eventuality and narratological perspective, which actualizes the manifestation of autoreflexivity at a certain meta-level and emphasizes

⁴⁹ Zabuzhko, afterword to *The Museum of Abandoned Secrets*, 424.

⁵⁰ Matusiak, *Viyti z movchannya*, 123.

⁵¹ Kai T. Erickson, *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters* (New York: Norton, 1994), 231.

⁵² Matusiak, *Viyti z movchannya*, 123.

the angle of the writer's perception of her own traumatic experience. This reflects the importance of using autoreflexive strategies as an important tool in producing, modelling and representing the narrative about Ukrainian-Polish relations. The autoreflexive strategies employed in Zabuzhko's postmodern novel, that is, othering of the Self as the Other, constructing the image of the Collective Victim and building the Future Horizon by Referring to the Past, acquire a specific meaning and perform special functions: they invert the central binary opposition, change the narrative's optics and translate prognostic meanings.

The complexity of the narrative representation of traumatic Polish-Ukrainian relations in *The Museum of Abandoned Secrets* lies in the uncertainty of important traumatic issues in the history of the twentieth century, which are interpreted and mirrored differently in the minds of the neighbouring communities. Oksana Zabuzhko interprets the traumatic experience of the Polish-Ukrainian misunderstanding as "a page of history common in its subservience that needs to be re-read" because it "has, in the subconsciousness of both sides, the memory of the 'common' Polish-Ukrainian tradition",⁵³ which is based on a shared totalitarian trauma. According to Alan Feldman, such similarities of traumatic events can form a "community of loss", that is, "the author and addressee of trauma".⁵⁴ The re-narrativization of these events will serve as a starting point for finding a common ground for processing and understanding the traumatic past of Ukrainians and Poles.

BIBLIOGRAPHY

Aheieva, Vira. *Za lashtunkami imperiyi. Yeseyi pro ukrayinsko-rosiyski kulturni vidnosini*. Kyiv: Vikhola, 2021 [Агеєва, Віра. *За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські відносини*. Київ: Віхола, 2021].

Assman, Alyayda. *Prostori spogadu. Formi ta transformatsii kulturnoi pam'yati*. Translated by Kseniya Dmitrenko, Larisa Doronicheva, and Oleksandr Yudin. Kyiv: Nika-Tsentr, 2012 [Ассман, Аляйда. *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Пер. Ксенія Дмитренко, Лариса Дороничева, Олександр Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012].

⁵³ Zabuzhko, Oksana, "Polska kultura i my, abo malyy Apokalipsys Moskovyady," presentation at the Ukrainian-Polish Symposium "Intelektualy, kultura, polityka: dosvid Polshchi ta Ukrayiny," Kyiv, 5–7 June 1997.

⁵⁴ Alan Feldman, "Political Terror and the Technologies of Memory: Excuse, Sacrifice, Commodification, and Actuarial Moralities," *Radical History Review* 85 (2003): 60.

- Bakhtin, Mikhail. "Problema tekstu u lingvistitsi, filologii ta inshikh humanitarnikh naukach." In *Slovo. Znak. Diskurs: antologiya svitovoi literaturno-kritichnoi dumki KHKH*, edited by Maria Zubritska, 416–24. Lviv: Litopis, 2001 [Бахтін, Михайло. «Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках». В: *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки*, ред. Марія Зубрицька, 416-424. Львів: Літопис, 2001].
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experiences: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- Erickson, Kai T. *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters*. New York: Norton, 1994.
- Feldman, Alan. "Political Terror and the Technologies of Memory: Excuse, Sacrifice, Commodification, and Actuarial Moralities." *Radical History Review* 85 (2003): 58–73.
- Felman, Shoshanna. "Forms of Judicial Blindness, or the Evidence of What Cannot Be Seen: Traumatic Narratives and Legal Repetitions in the O. J. Simpson Case and in Tolstoy's *The Kreutzer Sonata*." *Critical Inquiry* 23, no. 4 (1997): 738–88.
- Fludernik, Monika. "Genres, Texttypes or Discourse Model. Narrative modalities and generic categorization". *Style* 34, no. 2 (2000): 274–93.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Paris: Éditions Corti, 2017.
- Hundorova, Tamara. *Tranzitna kultura. Simptomi postkolonialnoi travmi: statti ta yesei*. Kyiv: Grani, 2013 [Гундорова, Тамара. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*. Київ: Грані, 2013].
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Kyrylchuk, Oleksandr. "Polyak yak Inshiy v istorichnyi prozi 1880–1890 rokiv." *Studia Ukrainica Posnaniensia* 2 (2014): 91–101 [Кирильчук, Олександр. «Поляк як Інший в історичній прозі 1880-1890 років». *Studia Ukrainica Posnaniensia* 2 (2014): 91-101].
- Matserko-Bekerska, Lidiya. *Ukrainska mala proza kintsya 19-pochatku 20 stolittya u dzerkali naratologii*. Lviv: Splayn, 2008 [Мацерко-Бекерська, Лідія. *Українська мала проза кінця 19-початку 20 століття у дзеркалі наратології*. Львів: Сплайн, 2008].
- Matusiak, Agnieszka. *Viyti z movchannya. Dekolonialni zmagannya ukrainskoi kulturi ta literaturi XXI stolittya z postkolonialnoyu travmoju*. Translated by Andriy Bondar. Lviv: LA "Piramida", 2020 [Матусяк, Агнешка *Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з постколоніальною травмою*. Пер. Андрій Бондар. Львів: ЛА «Піраміда», 2020.
- Motyka, Grzegorz. "Sekreti rozkrivayut chi nadali vishtovkhuyut zi svidomosti? Navkolo knizhki Oksani Zabuzhko 'Muzei pokinutikh sekretiv'." *Historians*, October 28, 2013 [Мотика, Гжегож. «Секрети розкривають чи надалі виштовхують зі свідомості? Навколо книжки Оксани Забужко „Музей покинутих секретів”». *Historians*, 28.10.2013]. <https://www.historians.in.ua/index.php/en/zabuti-zertvy-viny/906-gzhegozh-motyka-sekrety-rozkryvaiut-chy-nadali-vyshtovkhuut-zi-svidomosti-navkolo-knyzhky-oksany-zabuzhko-muzei-pokynutykh-sekretiv>.
- Nikolaenko, Valentina. "Zhanrova spetsifika onirichnogo narativu." *Naukoviy visnik Mizhnarodnogo humanitarnogo universitetu. Ser. Filologiya*, no. 55 (2022): 72–76 [Ніколаєнко, Валентина. «Жанрова специфіка оніричного наративу». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*, no. 55 (2022): 72–76].

- ного гуманітарного університету. Сер. Філологія, № 55 (2022): 72-76]. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.55.16>
- Papusha, Igor. *Modus ponens. Narisi z naratologii*. Ternopil: Krok, 2013 [Папуша, Ігор. *Modus ponens. Нариси з наратології*. Тернопіль: Крок, 2013].
- Schmid, Wolf. *Naratology: An Introduction*. Translated by Alexander Starritt. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Shtepenko, Oleksandra. *Literatura v dzerkali literaturi: strategii khudozhnoi avtorefleksii*. Kherson: Ailant, 2017 [Штепенко, Олександра. *Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії*. Херсон: Айлант, 2017].
- Slyvynskiy, Ostop. "Shcho pismennikovi sodayni robiti z istorieyu: polskiy mayster-klas dlya Ukraini." Culture.pl, July 18, 2016 [Сливинський, Остап. «Що письменникові сьогодні робити з історією: польський майстер-клас для України» (2016). Culture.pl, 18.07.2016]. <https://culture.pl/ua/stattia/shcho-pysmennykovy-sohodni-robyty-z-istoriye%D1%96u-polskyi-maister-klas-dlia-ukrainy>
- Zabuzhko, Oksana, and Iza Chruslińska. *Ukrainskiy palimpsest. Muzei pokinutikh sekreti. Oksana Zabuzhko u rozmovi z Izoyu Khruslinskoju*. Kyiv: Komora, 2014 [Забужко, Оксана, і Іза Хруслінська. *Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською*. Київ: Комора, 2014].
- Zabuzhko, Oksana. "Polska kultura i my, abo малы Apokalipsys Moskoviyady." Presentation at the Ukrainian-Polish Symposium "Intelektualy, kultura, polityka: dosvid Polshchi ta Ukrainy." Kyiv, 5–7 June 1997 [Забужко, Оксана. «Польська культура і ми, або малий Апокаліпсис Московіади». Доповідь на українсько-польському симпозиумі «Інтелектуали, культура, політика: досвід Польщі та України». Київ, 5-7 червня 1997]. <http://exlibris.org.ua/zabuzko/r08.html>.
- Zabuzhko, Oksana. *The Museum of Abandoned Secrets*. Translated by Nina Shevchuk-Murray. Las Vegas: Amazon Crossing, 2012. Ukrainian edition: *Музей покинутих секретів*. Київ: Комора, 2019.

SHARDS OF TRAUMA:
MODELLING THE NARRATIVE ABOUT POLES
IN THE AUTOREFLEXIVE DIMENSION
(BASED ON OKSANA ZABUZHKO'S NOVEL *THE MUSEUM OF ABANDONED SECRETS*)

Summary

This article focuses on determining the specificity of modelling the traumatic narrative about Ukrainian-Polish relationships presented in Oksana Zabuzhko's novel *The Museum of Abandoned Secrets*. In order to reveal the structure of the author's "narrative code" (Igor Papusha's term), an attempt is made to comprehend the mechanisms of the interaction between narrative categories and theoretical studies of trauma and examine how the structural parameters of auto-reflection are involved in creating a literary narrative about trauma. The analysis shows that the narrative discourse about Ukrainian-Polish relationships employs autoreflexive strategies of othering the Self as the Other. This creates the image of a collective victim and constructs the future perspective, which play specific roles in postmodern writing – they invert the central binary opposition, change the narrative optics, and convey a prognostic meaning. The interpretation

angle presented in the article is expected to deepen and balance the perception of the literary version of the traumatic past of Ukrainians and Poles presented in Oksana Zabuzhko's novel.

Keywords: autoreflection; literary narrative; Oksana Zabuzhko's narrative intrigue; oneiric discourse; trauma

ODŁAMKI TRAUMY:
MODELOWANIE NARRACJI O POLAKACH W WYMIARZE AUTOREFLEKSYJNYM
(NA PODSTAWIE POWIEŚCI OKSANY ZABUŻKO
MUZEUM PORZUCONYCH SEKRETÓW)

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie specyfiki modelowania traumatycznej narracji o stosunkach ukraińsko-polskich w powieści Oksany Zabuzhko *Muzeum porzuconych sekretów*. Aby ujawnić strukturę „kodu narracyjnego” autorki (termin Igora Papushy), badaczka stara się zrozumieć relacje między kategoriami narracyjnymi i teoretycznymi badaniami nad traumą i zastanowić się, w jaki sposób autorefleksja uczestniczy w tworzeniu literackiej narracji o traumie. Analiza pokazuje, że dyskurs narracyjny na temat relacji ukraińsko-polskich wykorzystuje strategie autorefleksyjne: strategia postrzegania Swojego jako Innego, strategia konstruowania obrazu zbiorowej ofiary oraz strategia budowania horyzontu przyszłości. Aspekty te pełnią określone funkcje w utworach postmodernistycznych: odwracają główną opozycję, zmieniają perspektywę narracji i prognozują przyszłe znaczenia. Przedstawiona w artykule perspektywa interpretacyjna ma na celu pogłębienie i zrównoważenie percepcji traumatycznej przeszłości Ukraińców i Polaków przedstawionej w powieści Oksany Zabuzhko.

Słowa kluczowe: autorefleksja; narracja literacka; intryga narracyjna Oksany Zabuzhko; dyskurs oniryczny; trauma

MATEUSZ ŚWIETLICKI

PRZYJACIELE I/LUB WROGOWIE. OBRAZY RELACJI POLSKO-UKRAIŃSKICH W KANADYJSKIEJ PROZIE HISTORYCZNEJ DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Współcześnie w centrum dyskursów mnemonicznych ukraińskiej diaspory w Kanadzie znajdują się wydarzenia transkontynentalne, łączące Ukrainę z Kanadą. Do najważniejszych należy doświadczenie pierwszych osadników z Galicji, Bukowiny i Zakarpacia z przełomu XIX i XX wieku i internowanie Ukraińców przez rząd Kanady w czasie I wojny światowej¹. Jednakże do repozytorium ukraińsko-kanadyjskiej pamięci kulturowej należy także dwudziestowieczna historia Ukrainy, której komemoracja jeszcze do niedawna była zakazana przez sowiecką władzę, lecz w Ameryce Północnej kultywowana. Mowa tu zarówno o Hołodomorze, wywołanym przez sowiecką władzę pod wodzą Józefa Stalina ludobójczym² Wielkim Głódzie (1932-1933), jak i walce kontrowersyjnej Ukraińskiej Armii Powstańczej o niezależną państwowość w czasie II wojny światowej. Głoszenie narracji o niewyobrażalnych cierpieniach

Dr hab. MATEUSZ ŚWIETLICKI, prof. UW – Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Angielskiej, Zakład Literatury i Kultury Amerykańskiej, kierownik Pracowni Literatury oraz Kultury Dziecięcej i Młodzieżowej (IFA); e-mail: mateusz.swietlicki@uwr.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7009-3837>.

¹ Warto w tym miejscu zauważyć, że polscy bohaterowie pojawiają się w ukraińsko-kanadyjskich powieściach poświęconych imigracji z przełomu XIX/XX wieku. Mimo że w *Lesia's Dream* Laury Langston (2003) i *Andrei and the Snow Walker* Larry'ego Warwaruka (2002) Polacy przedstawiani są jako okrutni panowie i tylko w pierwszej z nich obecny jest pozytywny obraz właściciela ziemskiego, który pożycza tytułowej Lesi pieniądze umożliwiając jej rodzinie emigrację do Kanady. Wszystkie cytaty z tekstów w językach innych niż polski i niedostępnych w przekładzie w niniejszym artykule w tłumaczeniu autora.

² Do roku 2023 Hołodomor został uznany za ludobójstwo przez Ukrainę, 33 inne kraje, Parlament Europejski i 35 z 50 stanów USA.

Ukraińców było z jednej strony odpowiedzią na szerzącą się w Ameryce Północnej w okresie zimnej wojny sowiecką propagandę, z drugiej wynikało z potrzeby utrzymania pamięci o ukraińskich ofiarach i bohaterach, w tym dipisów osiadłych w Kanadzie.

Pisząc o Europie Środkowo-Wschodniej, Timothy Snyder określa ją mianem „skrwawionych ziem”, „które znalazły się pod jurysdykcją policji zarówno niemieckiej – jak i sowieckiej, oraz na których między rokiem 1933 a 1945 prowadzono w pewnym okresie politykę masowych zabójstw”³. Jak zauważa amerykański historyk, dla Józefa Stalina i Adolfa Hitlera Ukraina stanowiła obszar, który dzięki surowcom naturalnym miał „im pozwolić złamać zasady tradycyjnej ekonomii, wyrwać swoje kraje z ubóstwa i izolacji oraz ukształtować kontynent na własny obraz”⁴. Za rządów obu dyktatorów to właśnie w „Ukrainie zginęło więcej ludzi niż gdziekolwiek indziej na skrwawionych ziemiach, w Europie czy na całym świecie”⁵. Mimo że większość ofiar Stalina i Hitlera nie została zamordowana w Auschwitz i innych nazistowskich obozach, to „[z]djęcia i filmy z niemieckich obozów koncentracyjnych były wszystkim, co większość ludzi Zachodu poznała w związku z masowymi zbrodniami”⁶. Nie dziwi więc, że – jak stwierdza polsko-niemiecki historyk Grzegorz Rossoliński-Liebe – popularyzowana przez ukraińskich dipisów w Ameryce Północnej „[p]amięć ukraińskiej diaspory o II wojnie światowej została ukształtowana przez dwa powiązane ze sobą elementy – heroizację i wiktymizację – które w konsekwencji sprawiły, że wszyscy Ukraińcy stali się albo bohaterami (walki o niepodległość narodową), albo ofiarami (innych reżimów lub ideologii)”⁷. Dopiero w ostatnich latach pojawiły się badania historyków dotyczące uwikłanych ról pełnionych przez Ukraińców w czasie II wojny światowej wykraczające poza kategorie ofiary, oprawcy, bohatera czy świadka, jak również ich trudne relacje z Żydami i Polakami⁸. Zajmując

³ Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie: Europa między Hitlerem a Stalinem*. Tłum. Bartłomiej Pietrzyk. (Kraków: Nowy Horyzont, 2018), 470.

⁴ Snyder, *Skrwawione ziemie*, 45.

⁵ Snyder, *Skrwawione ziemie*, 45.

⁶ Snyder, *Skrwawione ziemie*, 17.

⁷ Grzegorz Rossoliński-Liebe, „Holocaust Amnesia. The Ukrainian Diaspora and the Genocide of the Jews”, w: *Holocaust and Memory in Europe*, red. Thomas Schlemmer i Alan E. Steinweis (Berlin–Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2016), 127.

⁸ Zob. John-Paul Himka, „Ukrainian Collaboration in the Extermination of the Jews During the Second World War: Sorting Out the Long-Term and Conjunctural Factors”, w: *The Fate of the European Jews 1939–1945: Continuity or Contingency? Studies in Contemporary Jewry XIII*, red. Jonathan Frankel (New York: Oxford University Press, 1997), 170–189; John-Paul Himka, „A Central European Diaspora under the Shadow of World War II: The Galician Ukrainians in

się historią naszego regionu nie sposób nie wziąć pod uwagę niejednokrotnie liminalnego charakteru kategorii ofiara/oprawca (zazwyczaj przedstawianych jako binarne) i uwikłanej (*implicated*) pozycji osób, które w sposób bezpośredni lub pośredni współpracowały z nazistami i/lub sowietami, by ocalić siebie i swoich bliskich⁹. Uwikłanie, pozycja wykraczająca poza bycie ofiarą/oprawcą, jak pisze Michael Rothberg, „występuje w różnych formach: opisuje beneficjentów i potomków, współsprawców i sprawców, a nawet może dotyczyć ludzi, którzy mieli wstrząsające doświadczenia traumy wiktymizacji”¹⁰.

Na przestrzeni ostatnich kilku dekad kanadyjscy i amerykańscy pisarze pochodzenia ukraińskiego – jak również ci niemający bezpośrednich związków z Ukrainą – wprowadzili ową tematykę do literatury pisanej po angielsku – co ciekawe, głównie tej skierowanej do młodych czytelników. W końcu, jak zauważa Rothberg w prologu książki *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*¹¹, „jeden z najbardziej palących problemów współczesnych społeczeństw wielokulturowych [to]: w jaki sposób myśleć o relacji między historiami wiktymizacji różnych grup społecznych”¹². Powieści historyczne takich kanadyjskich pisarek, jak Marsha Forchuk Skrypuch, Lisa

North America”, *Austrian History Yearbook*, nr 37 (2006): 17–31; John-Paul Himka, „The Reception of the Holocaust in Postcommunist Ukraine”, w: *Bringing the Dark Past to Light. The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, red. John-Paul Himka i Joanna B. Michlic (Lincoln: University of Nebraska Press, 2013), 626–653; John-Paul Himka, *Ukrainian Nationalists and the Holocaust: OUN and UPA's Participation in the Destruction of Ukrainian Jewry, 1941–1944* (Stuttgart–Hannover: Ibidem-Verlag, 2021); Myroslav Shkandrij, *Ukrainian Nationalism: Politics, Ideology, and Literature, 1929–1956* (New Haven–London: Yale University Press, 2015); Grzegorz Rossoliński-Liebe, „Celebrating Fascism and War Criminality in Edmonton. The Political Myth and Cult of Stepan Bandera in Multicultural Canada”, *Kakanien Revisited* 12 (2010): 1–16; Grzegorz Rossoliński-Liebe, „Holocaust Amnesia. The Ukrainian Diaspora and the Genocide of the Jews”, w: *Holocaust and Memory in Europe*, 107–143; Andreas Umland i Yuliya Yurchuk, „Introduction: The Organization of Ukrainian Nationalists and European Fascism During World War II”, *Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society* 6 (1) (2020): 181–203; Anna Wylęgała, „Entangled Bystanders: Multidimensional Trauma of Ethnic Cleansing and Mass Violence in Eastern Galicia”, w: *Trauma, Experience and Narrative in Europe after World War II*, red. Ville Kivimäki i Peter Leese (London: Palgrave Macmillan, 2022), 119–149; Mateusz Świetlicki, *Next-Generation Memory and Ukrainian Canadian Children's Historical Fiction: The Seeds of Memory* (New York–London: Routledge, 2023).

⁹ Michael Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators* (Redford: Stanford University Press, 2019), 20.

¹⁰ Rothberg, *Implicated*, 200. O uwikłanych podmiotach w prozie Marshy Forchuk Skrypuch piszę w rozdziale piątym monografii *Next-Generation*.

¹¹ Rothberg odnosi się do badań Waltera Benna Michaela. Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, tłum. Katarzyna Bojarska (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2015).

¹² Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa*, 14.

Grekul i Kathy Kacer¹³ czy Amerykanek Amandy McCriny¹⁴ i Erin Litteken¹⁵, ciesząc się sporą popularnością i wpływając na kształtowanie pamięci kolejnych pokoleń nie tylko Kanadyjczyków i Amerykanów, ale także, biorąc pod uwagę liczne przekłady ich powieści, czytelników w innych krajach. Po krótkim przedstawieniu różnic w dyskursach pamięciowych Polski i Ukrainy, w niniejszym artykule skupię się na przybliżeniu mało znanych w Polsce książek Skrypuch i Grekul, które wpisują się w ramy tego, co Marek Oziewicz, opierając się na terminie Snydera, określa mianem „prozy skrwawionych ziem”¹⁶. Pozwoli mi to na pokazanie głównych sposobów przedstawiania w kanadyjskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej relacji polsko-ukraińskich.

POLSKO-UKRAIŃSKI KONFLIKT PAMIĘCI

„Pamięć zbiorowa – jak stwierdza Michael Rothberg – jest wielowarstwowa, ponieważ jest wysoce zapośredniczona i ponieważ grupy odgrywają istotną rolę w ponawianych próbach artykulacji wspomnień, rzadko świadomie czy umyślnie”¹⁷. Polityka mnemoniczna na samych skrwawionych ziemiach do odzyskania przez nie niepodległości wyglądała inaczej niż w kręgach diaspory. Dopiero po tym fakcie, w Ukrainie i Polsce, przez lata przemilczane – a w Ameryce Północnej kultywowane – doświadczenia ofiar totalitaryzmu wreszcie mogły wejść do repozytorium pamięci kulturowej obu krajów. Obok katastrofy

¹³ Tematyce ukraińskiej poświęcona jest powieść *Louder than Words*. Zob. Kathy Kacer, *Louder than Words* (Toronto–Berkeley: Annick Press, 2020).

¹⁴ W tym kontekście szczególnie istotne są powieści *Traitor* i *The Silent Unseen*. Zob. Amanda McCrina, *Traitor* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2020); Amanda McCrina, *The Silent Unseen* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2022).

¹⁵ Mimo że utwory tej popularnej amerykańskiej pisarki nie są promowane jako książki dla młodzieży, *The Memory Keeper of Kyiv* (2022; w polskim przekładzie *Strażniczka wspomnień*) znalazła się na liście książek o Hołodomorze polecanych dla uczniów szkół średnich przez HREC Education. Co więcej, recenzje publikowane online świadczą o crossoverowym charakterze obu tekstów Litteken. W kontekście niniejszego artykułu warto podkreślić, że wydana niedawno powieść *The Lost Daughters of Ukraine* (2023) obok utworów Amandy McCriny – powieści *Traitor* (2020) i *The Silent Unseen* (2022) oraz opowiadań „The Lucky Ones” (2022) i „Mr. Lasko Goes to L’viv” (2022) – jest jedyną amerykańską książką popularną poświęconą trudnym relacjom Polaków i Ukraińców i skomplikowanej spuściźnie UPA. Analiza utworów Litteken i McCriny wykracza poza wąskie ramy niniejszego artykułu.

¹⁶ Marek Oziewicz, „Bloodlands Fiction: Cultural Trauma Politics and the Memory of Soviet Atrocities in *Breaking Stalin’s Nose*, *A Winter’s Day in 1939* and *Between Shades of Gray*”, *International Research in Children’s Literature*, nr 9 (2) (2016): 146–161.

¹⁷ Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa*, 35–36.

w Czarnobylu, którą Tamara Hundorowa w *Postczarnobylskiej bibliotece* (2005) określa mianem wydarzenia przełomowego dla ukraińskiej kultury, „osią napędową literatury doby transformacji ustrojowej” była pamięć zbiorowa o wcześniejszych traumach, głównie Hołodomorze oraz II wojnie światowej¹⁸. Po latach komunistycznych represji zbrodnie nazistów i Sowietów, którzy w 1939 roku napadli na Polskę – w tym na obszary obecnie znajdujące się w granicach Ukrainy – rozpoczynając II wojnę światową, od ponad trzech dekad stanowią też oś napędową polskiej polityki pamięciowej.

Jak zauważa polska literaturoznawczyni Agnieszka Matusiak, „[n]iewyrażalna skala przemocy totalitarnej pozostawiła tych, którzy przeżyli jej skrajnie arozumową destrukcyjność, w komunikacyjnej próżni ‘pomiędzy’ możliwością a niemożliwością mówienia o doznanym doświadczeniu”¹⁹. Obok pamięci o Holokauście, zesłaniach na Syberię i czystkach etnicznych Stalina i Hitlera, w polskich i ukraińskich dyskursach mnemoniczych po 1989/1991 roku zaczęto mówić o potrzebie rewizji historii relacji Polaków i Ukraińców. W końcu II „wojna rozpętała konflikty międzyetniczne, które były podsycane przez dziesięciolecie okresu międzywojennego”²⁰. Dojście do porozumienia okazało się szczególnie trudne w ocenie 1) dyskryminacji doznanej przez pięć milionów Ukraińców mieszkających w II RP (w tym pacyfikacji), 2) przeprowadzonej przez frakcję Bandery Ukraińskiej Organizacji Nacjonalistycznej i Ukraińską Armię Powstańczą (UPA) zbrodni wołyńsko-galicyjskiej na polskiej ludności (1943-1945), w której zabito – według różnych danych – od 50 do 100 tysięcy polskiej ludności cywilnej, 3) odwetowych ataków na ukraińskie wsie – od 10 do 15 tysięcy ofiar – oraz 4) Akcji „Wisła” w powojennej Polsce, w ramach której przesiedlono i zmuszono do asymilacji ponad 140 tysięcy Ukraińców²¹.

¹⁸ Agnieszka Matusiak, *Wyjść z milczenia: dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną* (Wojnowice–Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej, 2018), 37.

¹⁹ Matusiak, *Wyjść z milczenia*, 12.

²⁰ Yuliya Yurchuk, *Reordering of Meaningful Worlds: Memory of the Organization of Ukrainian Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army in Post-Soviet Ukraine* (Stockholm: Stockholm University, 2014), 49; por. Timothy Snyder, *Rekonstrukcje narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569-1999*, tłum. Magda Pietrzak-Merta. (Sejny: Pogranicze, 2006), 153–199.

²¹ Alexander J. Motyl, *The Turn to the Right: The Ideological Origins and Developments of Ukrainian Nationalism, 1919–1929* (New York: Columbia University Press, 1980); Snyder, *Rekonstrukcje*; Grzegorz Motyka, *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”. Konflikt polsko-ukraiński 1943–1947*. (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011); Grzegorz Motyka, *Wołyń ’43* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016); Grzegorz Motyka, *Akcja „Wisła” ’47. Komunistyczna czystka etniczna* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2023); Andrij Portnow, „Kontekstualizatsiia Stepana Bandery”,

„Dynamika pamięci [...] nie podlega logice sumy zerowej, ale jest generatywna: konflikt wspomnień wytwarza więcej, a nie mniej pamięci” – zauważa Rothberg²². Choć dogłębna i przekrojowa analiza dyskursów mnemonicznych Polski i Ukrainy wychodzi poza wąskie ramy niniejszego artykułu, należy przypomnieć, że od 1991 roku oba kraje aktywnie współpracują nad wypracowaniem dialogu historycznego. Mimo to ocena działań UPA i przeprowadzonej na Wołyniu i w Galicji „akcji antypolskiej” stanowi kość niezgody i można ją określić mianem głównej osi konfliktu polsko-ukraińskiej pamięci. Podczas gdy w Polsce ukazują się teksty kultury przedstawiające okrucieństwa z 1943 roku, takie jak film *Wołyń* (2016) Wojciecha Smarzowskiego²³ czy *Saga Wołyńska* (2022-2024) Joanny Jax, w Ukrainie wydawane są książki ukazujące UPA głównie jako bohaterów i ofiary²⁴. Zarówno w Polsce, jak i Ukrainie problematyczna okazała się także kwestia współudziału w antyżydowskich pogromach i kolaboracja²⁵.

Warto w tym miejscu przywołać słowa Rothberga, że „debaty dotyczące pamięci zbiorowej i grupowej tożsamości są przede wszystkim formą walki z niesprawiedliwością uznania, walki o to, czyja historia i kultura zostaną przyjęte”²⁶. Grzegorz Motyka pisząc o rzezi wołyńsko-galicyskiej, stosuje termin „ludobójstwo” i dowodzi, że akcja była zaplanowana przez OUN-B i UPA. Ukraiński historyk Andrij Potow wyróżnia za to trzy najczęściej spotykane w jego ocenie podejścia panujące w Ukrainie: pierwsze – to zaprzeczanie

w: *Strasti za Banderouiu*, red. Tarik Cyril Amar, Ihor Balyns'kyi i Yaroslav Hrytsak (Kijów: Hrani-T, 2010), 388–393; Myroslav Shkandrij, *Ukrainian Nationalism: Politics, Ideology, and Literature, 1929-1956* (New Haven–London: Yale University Press, 2015); Anna Wylęgała, „Bohaterowie czy kolaboranci? Pamięć o UPA na Ukrainie Zachodniej”, w: *20 lat rzeczywistości poradzieckiej. Spojrzenie socjologiczne*, red. Małgorzata Głowacka-Grajper i Robert Wyszyński (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 134–154; Anna Wylęgała, „The Absent ‘Others’: A Comparative Study of Memories of Displacement in Poland and Ukraine”, *Memory Studies* 2015: 1–17; Anna Wylęgała, „Co jest nie tak? Raz jeszcze o polskoukraińsko-żydowskim trójkącie”, *Kultura Liberalna*, 02.08.2018, <https://kulturaliberalna.pl/2018/08/02/wylegala-polityka-historycz-na-ukraina-pamiec-wolyn/>; Anna Wylęgała, „Entangled Bystanders”, 119–149.

²² Rothberg, *Implicated*, 122.

²³ Justyna Tabaszewska, *Pamięć afektywna* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2022), 196–209. Na temat polskiej polityki pamięciowej zob. Maria Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnie katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny* (Warszawa: IBL PAN, 2016).

²⁴ Zob. Liubow Zahorovs'ka, *#MoyaUPA* (Lwów: Vydavnytstvo Staroho Leva, 2022). Warto jednak podkreślić, że – jak zauważa Anna Wylęgała – ukraińska „pamięć lokalna [o UPA i OUN] nie jest bynajmniej jednolita: przyjmuje różną postać w zależności od pochodzenia społecznego, historii rodzinnej, a także wieku i wykształcenia” (Wylęgała, „Bohaterowie”, 134).

²⁵ O relacjach ukraińsko-żydowskich piszę w rozdziale piątym monografii *Next-Generation*.

²⁶ Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa*, 42.

zbrodniom popełnianym przez UPA, drugie – to ich akceptacja przy założeniu „wybaczymy i prosimy o wybaczenie”, a trzecia – to znana z sowieckiej propagandy ocena UPA jako „niemieckich faszystowskich kolaborantów”²⁷. Jak zauważa Potow, można przy tym mówić o trzech stanowiskach dotyczących odpowiedzialności: „skrucha z warunkami lub skrucha warunkowa”, „częściowa skrucha, aby być jeszcze bardziej dumnymi” za wkład wniesiony przez UPA w walkę i niepodległość, i „przebaczenie i prośba o przebaczenie”, czyli zrównanie winy po obu stronach²⁸.

RELACJE UKRAIŃSKO-POLSKIE W ANGLOJĘZYCZNEJ LITERATURZE DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Mimo że tematyka trudnych relacji polsko-ukraińskich pojawia się w literaturach obu krajów, do tej pory nie doczekała się odpowiedniej reprezentacji w tekstach dla dzieci i młodzieży²⁹ – a przecież znaczenia popularnej i dostępnej prozy historycznej dla najmłodszych w kształtowaniu się pamięci kolejnego pokolenia nie da się przecenić³⁰. II wojna światowa i Holokaust pojawiły się w anglojęzycznej literaturze dziecięcej już w latach osiemnastych XX wieku, lecz do niedawna większość książek miała charakter jednowymiarowy i operowała utartymi schematami³¹. W narracjach opartych na formule bezbronna ofiara i zdehumanizowany nazista/kolaborant nie było miejsca na opisy zbrodni Stalina i uwikłanych pozycji mieszkańców „skrwawionych ziem” – Ukraińcy zazwyczaj należeli do tej drugiej kategorii. Sytuacja była pokłosiem tego, że jak zauważa Snyder: „Żołnierze amerykańscy oraz

²⁷ Potow, *Kontekstualizatsiia*, 231.

²⁸ Potow *Kontekstualizatsiia*, 31; por. Yurchuk, *Reordering*, 53–54.

²⁹ Więcej na temat polskiej literatury dziecięcej poświęconej II wojnie światowej i problematyce Holocaustu zob. Krzysztof Rybak, *Obrazowanie Zagłady. Narracje holokaustowe w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2023) i Małgorzata Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016).

³⁰ Hamida Bosmajian, *Sparing the Child: Grief and the Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust* (New York–London: Routledge, 2003); Adrienne Kertzer, *My Mother's Voice. Children, Literature, and the Holocaust* (Peterborough: Broadview Press, 2002); Kenneth B. Kidd, *Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 181; Lydia Kokkola, *Representing the Holocaust in Children's Literature* (New York–Londyn: Routledge, 2003); Sara L. Schwebel, *Child-Sized History: Fictions of the Past in U.S. Classrooms* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2011); Świetlicki, *Next-Generation*.

³¹ Świetlicki, *Next-Generation*, 168–218.

brytyjscy nie dotarli na skrwawione ziemie i nie zobaczyli najważniejszych miejsc mordowania”³². Co istotne, „nie ujrzeli żadnych śladów zabójstw sowieckich, przez co zbrodnie stalinizmu udokumentowano dopiero po zakończeniu zimnej wojny i otwarciu archiwów”; nie poznali też „lokalizacji mordów niemieckich, w związku z czym ogarnięcie zbrodni hitlerowskich zajęło równie długi czas”³³. Zasadniczy wpływ na kształtowanie się angloamerykańskiego dyskursu mnemonicznego miała też antyukraińska propaganda sowiecka.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat Marsha Forchuk Skrypuch, najpoczytniejsza obecnie kanadyjska autorka prozy historycznej dla dzieci, która znalazła się w 2022 roku na liście pisarzy zakazanych w Rosji przez Putina, przyczyniła się do popularyzacji innego obrazu ukraińskiej historii i relacji polsko-ukraińskich³⁴. Już w *Hope's War (Wojna nadziei, 2001)*³⁵, jej pierwszej powieści poświęconej Ukrainie i przeznaczonej dla nastoletnich czytelników, pojawia się odwołanie do Polski – Danylo, oskarżony o współpracę z nazistami bohater, wspomina życie „pod opresyjnym polskim rządem” przed 1939 rokiem³⁶. Do tematyki tej Skrypuch wróciła w wydawanych od 2010 do 2021 roku dwóch trylogiach dla dzieci, które osiągnęły niebywały sukces komercyjny w jej ojczyźnie i Stanach Zjednoczonych. Poszczególne tomy zostały przetłumaczone na kilka języków, w tym na francuski, portugalski, mandaryński i ukraiński³⁷ i dostępne są w większości północnoamerykańskich bibliotek szkolnych. Niestety, do tej pory nie ukazał się ich przekład na język polski.

Chociaż we wszystkich utworach Skrypuch pojawiają się Polacy, autorka skupia się na przybliżeniu anglojęzycznemu czytelnikowi okrucieństw popełnionych przez nazistów i Sowieców na „skrwawionych ziemiach”, przez co niuanse dotyczące skomplikowanych relacji polsko-ukraińskich schodzą w nich na dalszy plan. Najpopularniejsza powieść kanadyjskiej autorki, *Making Bombs for Hitler (Robiąc bomby dla Hitlera, 2012)*, w roku 2024 wydana w przekładzie na język ukraiński, opowiada o dziewięcioletniej Lidzie, dziewczynce

³² Snyder, *Skrwawione ziemie*, 17.

³³ Snyder, *Skrwawione ziemie*, 17.

³⁴ Por. Świetlicki, *Next-Generation*.

³⁵ Wcześniej Skrypuch opublikowała dwie książki obrazkowe o tematyce ukraińskiej. Zob. Świetlicki, *Next-Generation*, 20.

³⁶ Marsha Forchuk Skrypuch, *Hope's War* (Toronto: Dundurn Press, 2001), 84.

³⁷ Powieść *Stolen Child (Skradzione dziecko, 2010)* – w USA wydana pod tytułem *Stolen Girl (Skradziona dziewczynka, 2019)* – w przekładzie na ukraiński Yuliyi Lyubky ukazała się w 2023 roku nakładem wydawnictwa Knyhy 21. W roku 2024 ukazało się tłumaczenie *Making Bombs for Hitler* (2012). Przekład *Underground Soldier* (2014)/ *The War Below* (2018) jest w przygotowaniu.

ze wschodniej Ukrainy zesłanej do pracy przymusowej do Niemiec³⁸. Skrypuch wprowadza szereg bohaterów różnego pochodzenia, którzy walczą z Hitlerem i Stalinem, a jednym z nich jest Luka, protagonista *Underground Soldier* (*Podziemny żołnierz*, 2014)³⁹, który aktywnie współpracuje z ukraińskim podziemiem. To z jego narracji dowiadujemy się, że „[g]dy Hitler i Stalin byli po tej samej stronie między 1939 i 1941 [...] podzielili Polskę między siebie”⁴⁰. O dziejach Polski w tych latach autorka najwięcej pisze w *Don't Tell the Enemy* (*Nie mów wrogowi*, 2018)⁴¹, powieści inspirowanej losami Kateryny Sikorskiej i jej córki Krystii, które ukrywały trzech Żydów w trakcie Holokaustu. Akcja utworu rozgrywa się między 1941 a 1943 rokiem w fikcyjnej miejscowości Viteretz, wzorowanej, jak pisze w nocie autorskiej Skrypuch, na Podhajcach, mieście obecnie znajdującym się w obwodzie tarnopolskim, a przed II wojną światową będącym w granicach Polski. Z kontekstu przedstawionej historii dowiadujemy się, że przed wojną w Viteretz – miasteczku znacznie mniejszym niż Podhajce – mieszkało więcej Polaków i Żydów niż Ukraińców. Zaskakujący wydaje się więc fakt, że kanadyjska pisarka w tekście nie poświęca zbyt wiele uwagi relacjom polsko-ukraińskim. Skrypuch w następujący sposób wspomina zaś dyskryminację Ukraińców z czasów międzywojnia: „Kiedy polski rząd sprawował władzę, nałożył kontyngent na Ukraińców w zawodach i rzemiośle, więc większość z nich nie mogła sobie pozwolić na życie w mieście. Mogli być tylko rolnikami”⁴². W związku z represjami sytuacja na wsiach była zupełnie inna: „głównie biedni ukraińscy rolnicy z

³⁸ Marsha Forchuk Skrypuch, *Making Bombs for Hitler* (Toronto: Scholastic Canada, 2012). W kontekście przedstawienia relacji ukraińsko-polskich w *Making Bombs for Hitler* ważną postacią jest pochodząca ze Lwowa Natalia, mieszkająca z Lidą w jednym baraku. Pomimo że dziewczynka nie jest jej najbliższą przyjaciółką, ich relacje są ciepłe. Pod koniec powieści bohaterki ponownie spotykają się w obozie dla dipisów, gdzie planującą imigrację do Kanady lub Stanów Zjednoczonych Natalia ostrzega Lidę przed ryzykiem powrotu do Związku Sowieckiego: „Więc wolisz pojechać do kraju, o którym nic nie wiesz, zamiast do swojego starego domu?”, pyta Lida, w odpowiedzi słysząc: „Nie będę żyła pod rządami Stalina [...] Cztery lata Hitlera były wystarczająco złe” (Skrypuch, *Making Bombs*, 213). Słowa Natalii potwierdzają to, co wcześniej Lida usłyszała od miłej nauczycielki, Pani Zemluk: „Twój dom już nie istnieje. Poza tym byłaś robotnikiem dla nazistów. Jeśli wrócisz do Związku Sowieckiego, zostaniesz za to ukarana” (Skrypuch, *Making Bombs*, 201). W obawie przed sowietami Lida, tak jak Krystia, Maria i inne dzieci z obu trylogii Skrypuch, w końcu emigruje do Kanady. Por. Świetlicki, *Next-Generation*, 204–206.

³⁹ W Stanach Zjednoczonych powieść wydano jako *The War Below* (*Wojna pod ziemią*, 2018).

⁴⁰ Marsha Forchuk Skrypuch, *Underground Soldier* (Toronto: Scholastic Canada, 2014), 40.

⁴¹ W Stanach Zjednoczonych powieść wydano pod tytułem *Don't Tell the Nazis* (*Nie mów nazistom*, 2020).

⁴² Marsha Forchuk Skrypuch, *Don't Tell the Enemy* (Toronto: Scholastic Canada, 2018), 9.

kilkoma polskimi i żydowskimi rodzinami”⁴³. Warto podkreślić, że Krystia wspomina też sowieckie represje, których ofiarami była ludność polska: „Na początku okupacji Sowietów byli mili dla biednych, ale terroryzowali bogatych, czyli głównie Polaków. Wielu z nich zostało zabitych lub deportowanych do obozów pracy przymusowej na Syberii”⁴⁴.

Mimo że w utworze poruszona jest kwestia początkowej wiary ukraińskiego podziemia i OUN w możliwość współpracy z Niemcami, Skrypuch w *Don't Tell the Enemy* – jak również powieściach – nie pisze o ich antypolskich i antysemickich działaniach, co wpisuje się w dyskurs kultywowany przez ukraińską diasporę w okresie zimnej wojny⁴⁵. Jednakże biorąc pod uwagę wiek docelowych czytelników i czytelniczek książki, czyli amerykańskich i kanadyjskich dzieci w wieku 9–14 lat, których wiedza o dziejach Ukrainy i Polski jest zazwyczaj ograniczona, jak również wiek głównej bohaterki powieści, brak odwołań do problematycznej spuścizny OUN/UPA można wytłumaczyć podjętą przez Skrypucha próbą uproszczenia zawilej historii „skrwawionych ziem”.

W *Trapped in Hitler's Web (Uwięzieni w sieci Hitlera, 2020)* Skrypuch pokazuje Ukraińców i Polaków w czasie Holokaustu nie tylko jako ofiary Hitlera i Stalina, ale także podmioty uwikłane, o których pisze Rothberg⁴⁶. Maria, młodsza siostra Krystii, jest protagonistką kontynuacji *Don't Tell the Enemy*, która w październiku 1942 roku wraz z przyjacielem Nathanem ucieka z Viteretz do Lwowa, a następnie do Austrii. Co istotne, dziewczynka z własnej woli zgłasza się do pracy w III Rzeszy, by uratować przed nazistami swojego najlepszego przyjaciela, chłopca pochodzenia żydowskiego. Dzięki pomocy Krystii uzyskuje on ukraińskie dokumenty identyfikujące go jako Bohdan Sawchuk. Ponieważ prawdziwy Bohdan został zamordowany przez NKWD w 1941 roku, Nathan nie może czuć się bezpiecznie w swoim miasteczku, gdzie „naziści zabijali Żydów”⁴⁷. Mimo że dzieci zostają rozdzielone w trakcie podróży, dzięki pomocy Marii Nathanowi udaje się jako jednemu z niewielu galicyjskich Żydów przetrwać Holokaust. Maria trafia na farmę Frau Huber, na której do końca wojny wykonuje ciężką pracę. To właśnie w Austrii bohaterka poznaje inne ukraińskie i polskie dziewczęta wysłane na przymusowe roboty do III Rzeszy. Chociaż praca jest niewolnicza, Maria od razu zauważa,

⁴³ Skrypuch, *Don't Tell*, 9.

⁴⁴ Skrypuch, *Don't Tell*, 9.

⁴⁵ Więcej o polityce pamięciowej ukraińskiej diaspory w Kanadzie i współpracy ukraińskich żołnierzy z nazistami piszę w: Świetlicki, *Next-Generation*, 183–204.

⁴⁶ Por. Rothberg, *Implicated*.

⁴⁷ Marsha Forchuk Skrypuch, *Trapped in Hitler's Web* (New York: Scholastic, 2020), 1.

że dzięki naszywce P, identyfikującej ją jako Polkę ze względu na miejsce zamieszkania, traktowana jest trochę lepiej niż Ukrainki noszące znak OST, Ostarbeiter⁴⁸. Dzięki polskiemu obywatelstwu bohaterka może mieszkać w stodole Frau Huber, a nie w obozie z pozostałymi Ukrainkami.

W Austrii Maria szybko zaprzyjaźnia się z pochodzącą z Warszawy czternastoletnią Bianką⁴⁹. Chociaż bohaterka mówi wyłącznie po ukraińsku, już po pierwszej rozmowie z Bianką myśli: „dla mnie, polski brzmiał jak ukraiński mówiony z akcentem i chociaż nie wszystkie słowa były takie same, nie było mi trudno rozmawiać z kimś, kto mówił po polsku”⁵⁰. Dzięki zwróceniu uwagi na podobieństwa między językami – których większość czytelników i czytelniczek powieści nie zna – Skrypuch wydaje się podkreślać przyjazny charakter obecnych w jej prozie relacji polsko-ukraińskich. Bianka zostaje powiernicą bohaterki i jedyną osobą, której dziewczynka mówi o Nathanie. W odpowiedzi młoda Polka opowiada Marii o swojej szkolnej przyjaciółce Deborze, której rodzina „została zmuszona do opuszczenia domu na celowniku” i przetransportowana do warszawskiego getta⁵¹. Żydowskiej dziewczynce udało się uciec i udać do domu Bianki:

Byłam przerażona [...] Gdyby przyłapano nas na ukrywaniu jej, mama i ja mogłybyśmy zostać zastrzelone. Byłam sama, kiedy podeszła do naszych drzwi. Zamiast być odważną i wpuścić ją do środka, powiedziałam jej, że najpierw muszę zapytać mamę [...] Poprosiłam ją, żeby wróciła za godzinę. Kiedy mama wróciła do domu, była na mnie wściekła. Powiedziała, że gdyby było odwrotnie, Debora ukryłaby mnie od razu⁵².

W tym czasie dziewczynka została zabita przez nazistę, przez co Bianka wciąż ma wyrzuty sumienia: „Gdybym ją ukryła, gdy poprosiła, Debora mogłaby nadal żyć [...] To moje wahanie [ją] zabiło”⁵³. Mimo że polska przyjaciółka Marii nie pomogła Deborze, sąsiad doniósł do Gestapo i za karę Bianka wraz z mamą zostały zesłane na roboty przymusowe do Rzeszy. Co ciekawe, słysząc o doświadczeniu koleżanki, Maria nie odpowiada, tylko myśli: „Co

⁴⁸ Skrypuch, *Trapped*, 50.

⁴⁹ Chociaż w *Traitors Among Us* (*Wrogowie wśród nas*, 2021) nie pojawiają się polscy bohaterowie, Sophie, zagorzała zwolenniczka Hitlera, po wojnie posługuje się w obozie dla dipisów skradzionymi od Bianki dokumentami. Skrypuch, *Trapped*, 89.

⁵⁰ Skrypuch, *Trapped*, 42.

⁵¹ Skrypuch, *Trapped*, 72.

⁵² Skrypuch, *Trapped*, 73.

⁵³ Skrypuch, *Trapped*, 73.

mogłabym powiedzieć, żeby ją pocieszyć? Podobne straszne wydarzenia miały miejsce również w moim mieście. Naziści rządili terrorem i wszyscy żyliśmy w strachu”⁵⁴. Słowa te można odczytać jako próbę wykroczenia poza prostą kategorię ofiara-oprawca i zasygnalizowanie dziecięcemu czytelnikowi trudnych wyborów, których musieli dokonywać żyjący w ciągłym strachu mieszkańcy okupowanych skrwawionych ziem – w tym wypadku Ukraińcy i Polacy. W końcu „[p]od okupacją każda osoba musiała podejmować osobiste decyzje i wybory”⁵⁵.

Pamięć o kraju przodków Kanadyjczyków ukraińskiego pochodzenia jest jednym z najważniejszych motywów *Kalyna's Song* (*Piosenka Kalyny*, 2003), powieści o dorastaniu autorstwa pisarki i literaturoznawczyni Lisy Grekul⁵⁶. „Mogę nie mówić po ukraińsku, ale wciąż czuję się Ukrainką. I mogę czuć się Ukrainką, ale to nie znaczy, że jestem winna każdej historycznej niesprawiedliwości popełnionej przez innych Ukraińców” – stwierdza Coleen, jej główna bohaterka⁵⁷. Na kartach *Kalyna's Song* niemówiąca po ukraińsku zasymilowana Kanadyjka, której przodkowie przybyli do Ameryki Północnej na długo przed II wojną światową, poszukuje własnej tożsamości⁵⁸. Jedną z najważniejszych osób w jej życiu okazuje się nauczycielka muzyki, siostra zakonna imieniem Maria, której pochodzenie jest początkowo dla protagonistki enigmą⁵⁹. Kobieta uczy Coleen o mało znanych ukraińskich kompozytorach muzyki klasycznej, sprzeciwiając się przy tym jednowymiarowemu przedstawianiu kultury ukraińskiej reprezentowanym przez tytułową Kalynę, kuzynkę głównej bohaterki⁶⁰. To właśnie miłość do muzyki zbliża je do siebie.

Siostra Maria, ukrywająca przez Coleen własne pochodzenie etniczne, okazuje się Ukrainką i opowiada nastolatce o swoim przez lata wypieranym doświadczeniu: w trakcie Holokaustu jej dzieci i mąż, mężczyzna polsko-żydowskiego pochodzenia, wraz z „setkami innych Polaków” zostali aresztowani

⁵⁴ Skrypuch, *Trapped*, 73.

⁵⁵ Shkandrij, *Ukrainian*, 67.

⁵⁶ W ciekawy sposób kwestię asymilacji i eksplorowania tożsamości etnicznej kanadyjskich Ukraińców i Polaków opisuje Heather Kirk w powieści *Warsaw Spring* (*Warszawska wiosna*, 2001). Por. Mateusz Świetlicki, „The Entanglements of Polish Past and Canadian Present in Heather Kirk's *A Drop of Rain* (2004)”, w: *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*, red. Bettina Kümmerling-Meibauer i Farriba Schulz (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2023), 258.

⁵⁷ Lisa Grekul, *Kalyna's Song* (Regina: Coteau Books, 2003), 414.

⁵⁸ Weronika Suchacka, „Za Hranetsiu” – “Beyond the Border”: *Constructions of Identities in Ukrainian-Canadian Literature* (Augsburg: Wißner-Verlag, 2019), 332–346.

⁵⁹ Suchacka, „Za Hranetsiu”, 339.

⁶⁰ Suchacka, „Za Hranetsiu”, 340.

przez ukraińskich żołnierzy i zginęli w Auschwitz⁶¹. Jak mówi siostra Maria, jej ukraińskie pochodzenie „nie miało znaczenia. Byłam żoną Żyda. Mieszkaliśmy w getcie z innymi Żydami”⁶². Coleen zauważa, że słuchając opowieści zakonnic, jej ojciec „jest zaniepokojony tą częścią historii. Marszczy brwi, gdy siostra Maria opowiada o Ukraińcach, którzy dołączyli do SS. Chyba nie lubi słuchać o złych Ukraińcach. Chce wierzyć, że wszyscy jesteśmy dobrymi ludźmi. Nie dziwię mu się. Ci żołnierze musieli mieć wyprane mózgi”⁶³. Jak zauważa Weronika Suchacka w swej interpretacji *Kalyna's Song*, scena ta „sugeruje, że chociaż lojalność jest [...] kluczowym aspektem własnej etniczności, nie można być nią zaślepionym. Spoglądając na historię, oznacza to zmierzenie się z wszystkimi jej aspektami, pozytywnymi oraz negatywnymi”⁶⁴. O tej potrzebie mówi siostra Maria, odwołując się do trudnej historii Ukraińców: „[n]aród ukraiński zawsze cierpiał. Dlatego staram się wybaczyć tym żołnierzom. To trudne, ale wybaczam. Ludzie robią to, co muszą, aby przetrwać, tak? Może zrobiłabym to samo. Kim jestem, by ich potępiać?”⁶⁵. Cytat ten wskazuje na uwikłaną pozycję większości mieszkańców skrwawionych ziem, pozycjonującą ich poza ramy prostych kategorii ofiara-oprawca.

Problematyka ukraińsko-polskiego konfliktu pamięci oraz selektywności i subiektywności dyskursów mnemoniczych pojawia się w ostatniej części powieści Grekul, gdy Coleen spotyka w Afryce Polkę imieniem Katja⁶⁶. Dziewczyna od razu zaczyna okazywać protagonistce niechęć i mówi: „Twoi ludzie to tchórze. Tchórze i zdrajcy. Nie mają sumienia. Mordują niewinnych ludzi bez zastanowienia. Powiedz mi. Jakie to uczucie być jedną z nich?”, na co bohaterka odpowiada „Nie wiem, o czym mówisz”⁶⁷. Mimo odruchowego zaprzeczenia, w myślach Coleen dodaje: „wiem. Mówi o wojnie. Mówi o siostrze Marii”⁶⁸. Atak werbalny Katji sprawia, że bohaterka zaczyna interesować się związkami historycznymi Polski i Ukrainy. W bibliotece znajduje książkę, w której opisane są trudne relacje polsko-ukraińskie na przestrzeni wieków i robi szczegółowe notatki dla Katji, chcąc pokazać jej, że to, co wie o historii, także jest uproszczone, gdyż wielokrotnie to Ukraińcy byli ofiarami Polaków. Coleen i Katja sprzecząją się więc o martyrologiczną pozycję Polski i Ukrainy,

⁶¹ Grekul, *Kalyna's Song*, 136.

⁶² Grekul, *Kalyna's Song*, 136.

⁶³ Grekul, *Kalyna's Song*, 136–137.

⁶⁴ Suchacka, „*Za Hranetsiu*”, 341.

⁶⁵ Grekul, *Kalyna's Song*, 136–137.

⁶⁶ Por. Suchacka, „*Za Hranetsiu*”, 350.

⁶⁷ Grekul, *Kalyna's Song*, 322.

⁶⁸ Grekul, *Kalyna's Song*, 322.

ignorując uwikłane, szare strefy ich historii. Przywołując słowa Rothberga, „[p]orównywanie, podobnie jak pamięć, należy uznać za proces twórczy (wytworza bowiem nowe przedmioty i nowe sposoby patrzenia), a nie wyłącznie odtwarzający już zastane elementy, które są lub nie są ‘jak’ inne, zastane elementy”⁶⁹. Po symbolicznej akceptacji win swych narodów i zrozumienia bezproduktywnego charakteru martyrologii, pod koniec powieści obie dziewczyny uświadamiają sobie, że „Historia nie jest taka prosta” i postanawiają zostać przyjaciółkami⁷⁰.

PODSUMOWANIE

Analizując ukraińsko-polskie dyskursy pamięciowe po 1989/1991 roku, Grzegorz Motyka zauważa, że Polacy wciąż walczą o oficjalne przeprosiny za antypolską akcję UPA, zaś „przebaczenie i prośba o przebaczenie” to dominująca pozycja w polityce Ukrainy⁷¹. Gloryfikacja UPA, szczególnie Romana Szuchewycza i Stepana Bandery, obecnych na koszulkach, kubkach i znaczkach pocztowych, w większości pozbawiona krytycznego spojrzenia na ich rolę w czystce Polaków i pogromach antyżydowskich, przez lata marginalna i związana głównie z wąską grupą nacjonalistów, nasiliła się w trakcie Pomarańczowej rewolucji, rewolucji godności i wojny rosyjsko-ukraińskiej, spotykając się przy tym z otwartą krytyką ze strony Polski, Izraela i Niemiec. Co więcej, jest aktywnie wykorzystywana w antyukraińskiej propagandzie Władimira Putina, którą te same kraje otwarcie potępiają. „Nie ma powodu sądzić, byśmy byli lepsi etycznie od Europejczyków z lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku bądź mniej podatni na idee pokroju tych, które tak skutecznie głosił i zrealizował Hitler” – pisze Snyder w *Czarnej ziemi*⁷². Jednak biorąc pod uwagę relacje polsko-ukraińskie w ostatnich trzech dekadach – a szczególnie od eskalacji rosyjsko-ukraińskiej wojny na początku 2022 roku – Polacy i Ukraińcy wydają się mniej podatni na putinowską propagandę i próby skłócenia obu narodów.

Omówione w niniejszym artykule anglojęzyczne powieści Marshy Forchuk Skrypuch i Lisy Grekul, Kanadyjek ukraińskiego pochodzenia, przyczyniają

⁶⁹ Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa*, 40.

⁷⁰ Grekul, *Kałyna's Song*, 436.

⁷¹ Por. Motyka, *Wołyń* 43.

⁷² Timothy Snyder, *Czarna ziemia: Holokaust jako ostrzeżenie*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk (Kraków: Znak Horyzont, 2015), 415.

się do popularyzacji w Ameryce Północnej wizji historii II wojny światowej, w której zarówno Ukraińcy, jak i Polacy jawią się jako ofiary Hitlera i Stalina oraz podmioty uwikłane w sieć totalitarnych reżimów. Wizja historii ukraińsko-polskiej zaproponowana przez te autorki jest o tyle ciekawa, że wykracza poza tę obecną w większości polskich i ukraińskich książek dla najmłodszych. W swych bestsellerowych powieściach Skrypuch skupia się na pokazaniu przyjacielskich relacji polskich i ukraińskich postaci, omijając przy tym ich bardziej problematyczny wymiar, szczególnie ten związany z działalnością OUN/UPA. Natomiast Grekul *Kalyna's Song*, w utworze skierowanym do starszych odbiorców niż dwie trylogie Skrypuch, pokazuje konflikt pamięci i próbę podjęcia polsko-ukraińskiego pojednania. Mimo że w dwie dekady po ukazaniu się powieści tej ukraińsko-kanadyjskiej autorki pamięć historyczna Polaków i Ukraińców wciąż stanowi kość niezgody, widoczna w ostatnich latach bliska współpraca daje nadzieję, że przepracowanie zbiorowych traum jest możliwe. W końcu dialog „może tworzyć solidarność, nawet jeśli ujawnia uwikłanie”⁷³.

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA

- Grekul, Lisa. *Kalyna's Song*. Regina: Coteau Books, 2003.
- Kirk, Heather. *Warsaw Spring*. Toronto: Dundurn, 2001.
- Langston, Laura. *Lesia's Dream*. Toronto: HarperTrophyCanada, 2003.
- McCrina, Amanda. *Traitor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.
- McCrina, Amanda. *The Silent Unseen*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2022.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Hope's War*. Toronto: Dundurn Press, 2001.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Stolen Child*. Toronto: Scholastic Canada, 2010.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Making Bombs for Hitler*. Toronto: Scholastic Canada, 2012.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Underground Soldier*. Toronto: Scholastic Canada, 2014.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Don't Tell the Enemy*. Toronto: Scholastic Canada, 2018.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *The War Below*. New York: Scholastic, 2018.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Don't Tell the Nazis*. New York: Scholastic, 2019.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Trapped in Hitler's Web*. New York: Scholastic, 2020.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Stolen Girl*. New York: Scholastic, 2020.
- Skrypuch, Marsha Forchuk. *Traitors Among Us*. v: Scholastic, 2021.
- Warwaruk, Larry. *Andrei and the Snow Walker*. Regina: Coteau Books, 2002.

⁷³ Rothberg, *Implicated*, 20.

Litteken, Erin. *The Lost Daughters of Ukraine*. London: Boldwood, 2023.

PRZEDMIOTOWA

- Bosmajian, Hamida. *Sparing the Child: Grief and the Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust*. New York–London: Routledge, 2003.
- Himka, John-Paul. „Ukrainian Collaboration in the Extermination of the Jews During the Second World War: Sorting Out the Long-Term and Conjunctural Factors”. W: *The Fate of the European Jews 1939–1945: Continuity or Contingency? Studies in Contemporary Jewry XIII*, red. Jonathan Frankel (170–189). New York: Oxford University Press, 1997.
- Himka, John-Paul. „A Central European Diaspora under the Shadow of World War II: The Galician Ukrainians in North America”. *Austrian History Yearbook*, nr 37 (2006): 17–31.
- Himka, John-Paul. „The Reception of the Holocaust in Postcommunist Ukraine.” W: *Bringing the Dark Past to Light. The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, red. John-Paul Himka i Joanna B. Michlic, 626–653. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.
- Himka, John-Paul. *Ukrainian Nationalists and the Holocaust: OUN and UPA's Participation in the Destruction of Ukrainian Jewry, 1941–1944*. Stuttgart–Hannover: Ibidem-Verlag, 2021.
- Hundorova, Tamara. *Pislyachornobyl's'ka biblioteka. Ukrayins'kyi literaturnyy postmodern*. Kijów: Krytyka, 2005.
- Kertzer, Adrienne. *My Mother's Voice. Children, Literature, and the Holocaust*. Peterborough: Broadview Press, 2002.
- Kidd, Kenneth B. *Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Kobielska, Maria. *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnie katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*. Warszawa: IBL PAN, 2016.
- Kokkola, Lydia. *Representing the Holocaust in Children's Literature*. New York–London: Routledge, 2003.
- Matusiak, Agnieszka. *Wyjść z milczenia: dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*. Wojnowice–Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej, 2018.
- Motyka, Grzegorz. *Akcja „Wisła” '47' Komunistyczna czystka etniczna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2023.
- Motyka, Grzegorz. *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”*. *Konflikt polsko-ukraiński 1943–1947*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Motyka, Grzegorz. *Wołyń' 43*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016.
- Motyl, Alexander J. *The Turn to the Right: The Ideological Origins and Developments of Ukrainian Nationalism, 1919–1929*. Nowy Jork: Columbia University Press, 1980.
- Oziewicz, Marek. „Bloodlands Fiction: Cultural Trauma Politics and the Memory of Soviet Atrocities in *Breaking Stalin's Nose*, *A Winter's Day in 1939* and *Between Shades of Gray*.” *International Research in Children's Literature*, nr 9 (2) (2016): 146–161.
- Portnow, Andrij. „Kontekstualizatsiia Stepana Bandery”. W: *Strasti za Banderoiu* red. Tarik Cyril Amar, Ihor Balyn's'kyi i Yaroslav Hrytsak, 388–393. Kijów: Hrani-T, 2010.
- Rossoliński-Liebe, Grzegorz. „Celebrating Fascism and War Criminality in Edmonton. The Political Myth and Cult of Stepan Bandera in Multicultural Canada.” *Kakanien Revisited* 12 (2010): 1–16.

- Rossoliński-Liebe, Grzegorz. „Holocaust Amnesia. The Ukrainian Diaspora and the Genocide of the Jews”. W: *Holocaust and Memory in Europe*, red. Thomas Schlemmer i Alan E. Steinweis, 107–143. Berlin–Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2016.
- Rothberg, Michael. *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2015.
- Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Redford: Stanford University Press, 2019.
- Rybak, Krzysztof. *Obrazowanie Zagłady. Narracje holokaustowe w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2023.
- Schwebel, Sara L. *Child-Sized History: Fictions of the Past in U.S. Classrooms*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2011.
- Shkandrij, Myroslav. *Ukrainian Nationalism: Politics, Ideology, and Literature, 1929-1956*. New Haven–London: Yale University Press, 2015.
- Snyder, Timothy. *Czarna ziemia: Holokaust jako ostrzeżenie*. Tłum. Bartłomiej Pietrzyk. Kraków: Znak Horyzont, 2015.
- Snyder, Timothy. *Rekonstrukcje narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569-1999*. Tłum. Magda Pietrzak-Merta. Sejny: Pogranicze, 2006.
- Snyder, Timothy. *Skrwawione ziemie: Europa między Hitlerem a Stalinem*. Tłum. Bartłomiej Pietrzyk. Kraków: Nowy Horyzont, 2018.
- Suchacka, Weronika. „*Za Hranetsiu*” – “*Beyond the Border*”: *Constructions of Identities in Ukrainian-Canadian Literature*. Augsburg: Wißner–Verlag, 2019.
- Świetlicki, Mateusz. „The Entanglements of Polish Past and Canadian Present in Heather Kirk’s *A Drop of Rain* (2004)”. W: *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children’s Literature*, red. Bettina Kümmerling-Meibauer i Farriba Schulz, 253–272. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2023.
- Świetlicki, Mateusz. *Next-Generation Memory and Ukrainian Canadian Children’s Historical Fiction: The Seeds of Memory*. New York–London: Routledge, 2023.
- Tabaszewska, Justyna. *Pamięć afektywna*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2022.
- Umland, Andreas i Yuliya Yurchuk. „Introduction: The Organization of Ukrainian Nationalists and European Fascism During World War II”. *Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society* 6 (1) (2020): 181–203.
- Wójcik-Dudek, Małgorzata. *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Wylęgała, Anna. „Bohaterowie czy kolaboranci? Pamięć o UPA na Ukrainie Zachodniej”. W: *20 lat rzeczywistości poradzieckiej. Spójrzanie socjologiczne*, red. Małgorzata Głowacka-Grajper i Robert Wyszynski, 134–154. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Wylęgała, Anna. „Co jest nie tak? Raz jeszcze o polsko-ukraińsko-żydowskim trójkącie”. *Kultura Liberalna*, 02.08.2018. <https://kulturaliberalna.pl/2018/08/02/wylegala-polityka-historyczna-ukraina-pamiec-wolyn/>.
- Wylęgała, Anna. „Entangled Bystanders: Multidimensional Trauma of Ethnic Cleansing and Mass Violence in Eastern Galicia”. W: *Trauma, Experience and Narrative in Europe after World War II*, red. Ville Kivimäki i Peter Leese, 119–149. London: Palgrave Macmillan, 2022.
- Wylęgała, Anna. „The Absent ‘Others’: A Comparative Study of Memories of Displacement in Poland and Ukraine”. *Memory Studies* 2015: 1–17.

Yurchuk, Yuliya. *Reordering of Meaningful Worlds: Memory of the Organization of Ukrainian Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army in Post-Soviet Ukraine*. Stockholm: Stockholm University, 2014.

Zahorovs'ka, Liubow. *#MoyaUPA*. Lwów: Wydawnictwo Staroho Leva, 2022.

PRZYJACIELE I/LUB WROGOWIE.
OBRAZY RELACJI POLSKO-UKRAIŃSKICH
W KANADYJSKIEJ PROZIE HISTORYCZNEJ DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Streszczenie

W centrum dyskursów mnemoniczych ukraińskiej diaspory w Kanadzie znajdują się wydarzenia transkontynentalne, łączące Ukrainę z Kanadą. Na przestrzeni ostatnich kilku dekad kanadyjscy i amerykańscy pisarze pochodzenia ukraińskiego – jak również ci niemający bezpośrednich związków z Ukrainą – wprowadzili tematykę skomplikowanych relacji między Polską i Ukrainą do literatury pisanej po angielsku – co ciekawe, głównie tej skierowanej do młodych czytelników. Powieści historyczne takich kanadyjskich pisarek, jak Marsha Forchuk Skrypuch i Lisa Grekul cieszą się sporą popularnością i wpływają na kształtowanie się pamięci kolejnych pokoleń nie tylko Kanadyjczyków i Amerykanów, ale także, biorąc pod uwagę liczne przekłady ich powieści, czytelników w innych krajach. Po krótkim przedstawieniu różnic w dyskursach pamięciowych Polski i Ukrainy, autor niniejszego artykułu skupia się na przybliżeniu mało znanych w naszych regionie książek Skrypuch i Grekul i na pokazaniu głównych sposobów przedstawiania w kanadyjskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej relacji polsko-ukraińskich.

Słowa kluczowe: Kanada; Ukraina; Polska; pamięć kolejnego pokolenia; literatura dziecięca; diaspora

FRIENDS AND/OR ENEMIES.
IMAGES OF POLISH-UKRAINIAN RELATIONS
IN CANADIAN CHILDREN'S AND YOUNG ADULT HISTORICAL FICTION

Summary

Transcontinental events linking Ukraine and Canada are at the center of the mnemonic discourses of the Ukrainian diaspora in Canada. Over the past few decades, Canadian and American writers of Ukrainian descent and those with no direct ties to Ukraine have introduced the theme of the complicated relationships between Poles and Ukrainians into literature written in English – notably, primarily that aimed at young readers. Popular historical novels by Canadian writers have influenced the formation of next-generation memory not only of Canadians and Americans but also of readers in other countries, given the numerous translations of novels by such authors as Marsha Forchuk Skrypuch. After briefly outlining the differences in the mnemonic discourses in Poland and Ukraine, this article shows how Polish-Ukrainian relations are depicted in selected books by Marsha Forchuk Skrypuch and Lisa Grekul.

Keywords: Canada; Ukraine; Poland; next-generation memory; children's literature; diaspora

MARCIN WOŁK

„CERKIEW JEST TAK BLISKO BÓŻNICY”. UKRAIŃSKA PRZESTRZEŃ GEOGRAFICZNO-KULTUROWA W *ECHU* JULIANA STRYJKOWSKIEGO

1

Julian Strykowski jest pisarzem etnicznych i kulturowych pograniczy: żydowsko-chrześcijańskiego, polsko-żydowskiego, wschodnio- i zachodniosłowiańskiego, słowiańsko-germańskiego. Jego twórczość z perspektywy kulturowej odczytuje się zazwyczaj albo w kontekście „galicyjskim”, podkreślającym jedność mimo różnorodności¹, albo w kontekstach bardziej różnicujących: wschodnioeuropejsko-żydowskim czy żydowsko-polskim². W swoim artykule chcę zwrócić uwagę na specjalną rolę, jaką w pisarstwie tego autora pełni geograficzna i kulturowa przestrzeń zachodnich ziem dzisiejszej Ukrainy nie tylko jako tło wydarzeń fabularnych i środowisko życia bohaterów, lecz także jako osobny obiekt zainteresowania autora. Przez przestrzeń geograficzno-kulturową rozumiem określoną całość identyfikowalną geograficznie i powiązaną

Dr hab. MARCIN WOŁK, prof. UMK – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Teorii Literatury i Komparatystyki; e-mail: wolkmarc@umk.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5103-7730>.

¹ Zob. Ewa Wiegandt, „Austria Felix, czyli o micie Galicji w prozie współczesnej”, w: *Literatura ojczyzn prywatnych. Tradycja – świadomość – poetyka*, red. Seweryna Wysłouch, Katarzyna Taborska i Agnieszka A. Niekrewicz (Gorzów Wielkopolski: Akademia im. Jakuba z Paradyża, 2023), 113–131.

² Zob. Jan Paławski, *Powieści i eseje Juliana Strykowskiego* (Kielce: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Jana Kochanowskiego, 1999); Ireneusz Piekarski, *Z ciemności. O twórczości Juliana Strykowskiego* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010); Krzysztof D. Szatrawski, „Odkrywałem ślad po śladzie utracony...”. *Ideowe uwarunkowania twórczości Juliana Strykowskiego* (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2010).

z nią całość historyczno-kulturową tworzoną przez ludzi zamieszkujących dany obszar. Przedmiotem mojego zainteresowania będą tereny historycznej Galicji Wschodniej, z naciskiem jednak na ukraiński substrat kulturowy, najslabiej uwzględniany w dotychczasowych badaniach prozy Strykowskiego – stąd przymiotnik użyty w tytule.

Przeanalizuję powieść *Echo* (1988), tradycyjnie uważaną za część „tetralogii galicyjskiej”, obejmującej także *Głosy w ciemności* (powst. 1946, wyd. 1956), *Austerię* (1966) i *Sen Azrila* (1975), lub – w innym ujęciu – włączaną do autobiograficznego wieloksięgu, złożonego z *Głosów...*, *Echa*, dyptyku *Wielki strach* (1980) i *To samo, ale inaczej* (1990), a także opowiadań i niektórych innych powieści. Przy obu uporządkowaniach *Echo*, szczególnie silnie nasycone motywami ukraińskimi, uważane jest za ważne ogniwo. Traktując ten tekst jako podstawowy, a jednocześnie reprezentatywny dla całej twórczości Strykowskiego, będę się odwoływał także do innych dzieł autora, do czego upoważnia ich wzajemne powiązanie, a zwłaszcza – osadzenie w nie tylko podobnej, ale wręcz tożsamej przestrzeni topograficznej, etnicznej, społecznej i kulturowej³.

Dotychczasowa refleksja nad przestrzenią w utworach Strykowskiego dotyczyła przede wszystkim jej semantyki w tradycyjnym ujęciu literackim: odniesień do mitu Galicji jako szczególnego „tygla” kulturowego⁴, opozycyjnego zorganizowania wewnętrznego i zasad symbolizacji⁵, współzależności z ideową problematyką tych powieści⁶. Niewiele uwagi poświęcono natomiast relacji przestrzeni powieściowej do realnej topografii Stryja i okolic (pewne częściowe rozpoznania pojawiły się u Piekarskiego, a potem w impresyjnym szkicu Szkoły)⁷. A jest to przecież świat, który nie tylko ukształtował wyobraźnię autora, lecz także powraca w jego tekstach bezustannie, wskazywany bezpośrednio i opisywany z zadziwiającą wiernością. Bez pełnego uwidocznienia owego stosunku – stosunku skrupulatnej dokładności odwzorowania literackiego – nie jest możliwe odczytanie tego, co posługując się terminem

³ Niniejszy tekst należy traktować jako rekonesans. Uwzględnienie diachronicznego porządku twórczości Strykowskiego, jej wewnętrznej dynamiki, a więc i zmian w sposobach ukazywania ukraińskości, z pewnością skomplikowałoby rekonstruowany tu obraz.

⁴ Wiegandt, „Austria”.

⁵ Leszek Jawor, „Przestrzeń doświadczana i przestrzeń imaginowana w *Głosach w ciemności* Juliana Strykowskiego”, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk (Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012), 253–268.

⁶ Paclawski, *Powieści*; Szatrawski, „*Odkrywałem*”.

⁷ Dawid Szkoła, „Opowieści o Stryju i granicach”, *Twórczość*, nr 4 (2019): 24–34. Piekarski (*Z ciemności*, 37–40) akcentował przede wszystkim utrwalenie w pseudonimie, a potem przybranym nazwisku pisarza zarówno rodzowego nazwiska twórcy, jak i nazwy rodzinnego miasta.

Elżbiety Rybickiej, można nazwać „auto/bio/geo/grafią” pisarza⁸, w jego wypadku nie ograniczoną do pojedynczego tekstu, lecz rozpiętą na niemal cały dorobek prozatorski.

2

W centrum powieści Strykowskiego, zwłaszcza tych, których miejscem akcji są tereny dawnej austro-węgierskiej Galicji Wschodniej u schyłku jej istnienia, leży świat żydowski. To Żydzi są pierwszo- i drugoplanowymi bohaterami opowieści, żydowskie uliczki i dzielnice niewielkiego galicyjskiego miasta są ich ośrodkiem przestrzennym. Zarazem zbiorowość żydowska nie jest ukazywana jako monolit, lecz jako społeczność bardzo zróżnicowana wewnętrznie, wstrząsana przez konflikty, rozdarta nieusuwalnymi sprzecznościami. Podkreślają to dwa zbliżone typy konstrukcji narracyjnej, pojawiające się w rozległych partiach różnych utworów tego autora i dominujące kompozycję wielu z nich: rozbudowane dialogi oraz zdialogizowane sceny zbiorowe (bliskie polilogom), w których na równych prawach prezentowane są najróżniejsze racje. Bohaterowie Strykowskiego, zgodnie z tradycją żydowską, nieustannie dyskutują ze sobą, nie przestając stanowić przy tym wspólnoty. Stałym przedmiotem ich sporu jest między innymi stosunek do nieżydowskiego otoczenia i sposób traktowania tych, którzy weszli z tym otoczeniem w szczególnie bliski kontakt – „wychrzčili się”, nawiązali relacje erotyczne (zwłaszcza małżeńskie) z „gojami” lub pracują w świeckich, nieżydowskich instytucjach (np. uczą w szkole).

Bliższa analiza *Echa* i innych wskazanych powieści autora uświadamia, że ich dominującym tematem jest właśnie świat Żydów ujęty przez pryzmat relacji do nie-Żydów: do chrześcijańskich sąsiadów – Polaków i Rusinów (jak się w utworach Strykowskiego określa Ukraińców); do kultury niemieckiej (nie tylko w wydaniu austriackim), polskiej, ukraińskiej oraz do nieżydowskich centrów kulturalnych zlokalizowanych w Wiedniu, Lwowie, Krakowie; do austro-węgierskiej administracji, armii i jej przedstawicieli, do katolickiego i greckokatolickiego duchowieństwa itp. Ten świat zewnętrzny, widziany z wewnętrznej perspektywy żydowskiej, często ortodoksyjnej, a prawie zawsze mniej lub bardziej tradycjonalistycznej, może się wydawać jednolity – jako świat „gojów” – ale wielokrotnie zostaje zniuansowany, ukazany

⁸ Elżbieta Rybicka, „Auto/bio/geo/grafie”, *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, nr 4 (2013): 7–23.

w znacznym zróżnicowaniu, a jego poszczególne elementy traktowane są przez żydowskich bohaterów w odmienny sposób. Tak dzieje się np. we fragmencie *Snu Azrila*, gdzie tytułowy bohater opowiada przypadkowo spotkanemu innemu Żydowi o swojej córce:

– Ona nie może za byle kogo wyjść. Wykształcona jest. [...] Czyta po polsku i po niemiecku, i nawet po rusińsku.

– Kto czyta po rusińsku! – zdziwił się handlarz.

– We wsi jest nauczyciel Rusin. I młody kierownik gorzelni. Oni jej przynoszą rusińskie książki. Mnie też się to nie bardzo podoba. To całe przychodzenie. Niemieckie sam jej kupuję⁹.

Azril – Żyd zmodernizowany, choć jednocześnie wierny religii przodków – nie jest wrogi nowocześniejszej kulturze świeckiej jako takiej. Okazuje się jednak, że pewne jej obszary lokuje wyraźnie wyżej (symbolizują je „książki niemieckie”), inne – domyślnie niżej. Jak pokazują liczne sceny z powieści Strykowskiego (np. rozmowy kupców w *Austerii* czy scena powrotu z pogrzebu w *Echu*), niemieczyzna jest językiem żydowskich elit ekonomicznych miasta, choć posługują się nią sprawnie także wykształceni przedstawiciele chasydzkiej ortodoksji, np. red Tojwie¹⁰. Zdarza im się również rozmawiać po polsku. W cytowanym fragmencie *Snu*... to kultura ukraińska jako obszar zainteresowania córki budzi największe wątpliwości Azrila, wywołuje także zdziwienie jego rozmówcy, nie jest bowiem przez nich traktowana jako kultura pisma. To zróżnicowanie wartościowań odzwierciedla nie tylko szacunek Żydów do słowa pisanego, ale i tendencję socjoekonomiczną przedstawionego czasu: w środowiskach żydowskich Galicji przełomu XIX i XX wieku istniały obszary akulturacji i asymilacji pożądaney, a przynajmniej kuszącej, np. ze względu na możliwość awansu w społeczeństwie Austro-Węgier, i takie, które tych perspektyw nie otwierały, były więc mniej atrakcyjne¹¹.

Strykowski pokazuje jednak wyraźnie, że owo niskie wartościowanie ukraińskości nie przekreślało mniej oficjalnych dróg zbliżenia przedstawicieli obu kultur. Azrilowi przeszkadza w istocie nie rusińskość/ukraińskość, lecz to, że córkę odwiedzają młodzi mężczyźni, którzy w dodatku nie są Żydami (co w jego oczach wyklucza cel matrymonialny), co wynika z potrzeby kontroli

⁹ Julian Strykowski, *Sen Azrila; Austeria* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995), 28.

¹⁰ Julian Strykowski, *Echo* (Warszawa: Czytelnik, 1988), 160.

¹¹ Paweł Jasnowski, „Integracja galicyjskich Żydów w świetle lwowskiej *Ojczyzny* (1881–1892)”, *Kwartalnik Historyczny*, nr 3 (2016): 451–454.

seksualności dziewczyny. Sam po śmierci żony żyje z Ukrainką Nastką – podobnie jak Tag z *Austerii*, któremu Jewdocha zastąpiła żyjącą, lecz ustawicznie chorującą żonę (romans Azrila także zaczął się znacznie wcześniej; jego żona popełniła samobójstwo, dowiedziawszy się, że mąż ma z Nastką dziecko). Te potajemne, choć niezbyt skrzętnie ukrywane związki z długoletnimi służącymi są, mimo asymetryczności, bliskie partnerstwa (to np. Nastka decyduje, co Azril ma zabrać w podróż¹²), przekładają się także na zbliżenie językowe, zaświadczone w powieściach przez liczne występowanie ukrainizmów. Sama zaś powtarzalność wzorca miłości, a przynajmniej romansu, Żyda i Rusinki lub Żydówki i Rusina jest w prozie Strykowskiego zbyt częsta, by nie widzieć w nim symbolu.

Międzyetniczne i międzywyznaniowe relacje erotyczne – niemal bez wyjątku nieszczęśliwe i zazwyczaj łączące właśnie Żydów z Ukrainkami bądź Żydówki z Ukraińcami¹³ – pojawiają się także w *Echu*. Powieść ta ukazuje finał związku Chamariem/Marii, siostry Aronka (który jest autobiograficznym bohaterem całego cyklu, powieściowym alter ego Juliana Strykowskiego), ze starostą Romanem Kassarabą, Ukraińcem: jej porzucenie i śmierć w wyniku załamania nerwowego. Namiętna miłość Fańci, żydowskiej dziewczyny mieszkającej po sąsiedzku z rodziną Aronka, do Petra, syna grekokatolickiego księdza, prowadzi ją do próby samobójczej; związek zapewne przetrwa, choć nie ma szans na legalizację — Fańcia, pewna, że „Petro się ożeni z Rusinką”¹⁴, akceptuje rolę kochanki (unieszczęśliwiając zakochanego w niej żydowskiego maturzystę Seliga). Szczególnie wyeksponowaną rolę w powieści odgrywa nauczycielka Lena Kassarabowa, ochrzczona w obrządku wschodnim Żydówka i była, porzucona, żona starosty. Jedyna relacja tego typu, która nie kończy się wyłącznie cierpieniem – przynajmniej w granicach fabuły utworu – to młodzieńcza miłość Matyldy Scheiner z polskim robotnikiem Józefem Sikorą (inaczej niż sugerowany w powieści analogiczny romans matki tej dziewczyny, zakończony przed laty niechcianą ciążą i narzuconym przez rodzinę małżeństwem z innym mężczyzną, Żydem). Wspomina się w *Echu* także motyw z *Głosów...* – schadzkę oraz gwałtowną śmierć koralnika Rachmiła i wiejskiej dziewczyny, które to wydarzenie niemal doprowadziło do pogromu (został on powstrzymany dzięki sowicie opłaconym zabiegom Kassaraby oraz „ruskiego

¹² Strykowski, *Sen*, 31.

¹³ Więcej na temat wzorca „zakazanej” (międzyetnicznej) miłości u Strykowskiego zob. Regina Grol, „Forbidden Fruit: Illicit Love Affairs between Jews and Gentiles in the Novels of Julian Strykowski”, *Polin. Studies in Polish Jewry* 13 (2000): 366–372.

¹⁴ Strykowski, *Echo*, 312.

księdza”, co wyraźnie wskazuje, że dziewczyna należała do społeczności ukraińskiej).

Ten ostatni epizod pozwala zauważyć, że identyfikatory etniczności nie zawsze są u Strykowskiego łatwo czytelne. Wiąże się to ze stosowaną przez niego bardzo konsekwentnie perspektywizacją narracji, prowadzonej nie tylko z wnętrza żydowskiego świata, ale też z punktu widzenia konkretnych bohaterów (przede wszystkim małego Aronka), z uwzględnieniem tego, jak rzeczywistość może jawić się ich świadomości. Sposób opowiadania odzwierciedla właściwe konkretnemu medium narracyjnemu kategorii interpretacji świata, często wraz z ich przekazywanym w mowie pozornie zależnej ujęciem słownym. Nie powinno więc dziwić, że w powieściach tylko wyjątkowo pojawia się nazwa „Ukraina” czy jej pochodne. Czas akcji tych utworów przypada na stosunkowo wczesny okres rozwoju ukraińskiego ruchu narodowego, kiedy nawet wśród jego uczestników wybór między określeniami „Ukrainiec” a „Rusin” nie był oczywisty¹⁵. W *Austerii*, ukazującej początkowe momenty I wojny światowej na tle lat poprzedzających, przedstawiciele żydowskiej inteligencji wspominają w rozmowie, że „Rusini kazali się nazywać Ukraińcami”¹⁶. Jednak w *Głosach...* (ich akcja kończy się w roku 1912) i w *Echu* (przełom lat 1912 i 1913) nawet etnonim „Rusin” i jego derywaty pojawiają się rzadko (słowo „Polak” występuje znacznie częściej).

Dla kilkuletniego Aronka pojęcia narodowe niezwiązane z żydostwem są jeszcze czymś obcym (dopiero przy końcu powieści Strykowski każe mu deklamować *Katechizm polskiego dziecka* Władysława Bełzy, a ta deklaracja polskości w ustach żydowskiego dziecka, jeszcze kilka miesięcy wcześniej w ogóle niemówiącego po polsku, brzmi szczególnie dramatycznie)¹⁷. Jego ojciec, reb Tojwie, konsekwentnie ujmuje ludzkie człowieczeństwo indywidualnie, nie odnosząc go prawie nigdy do pojęć etnicznych (słowo „Żyd” brzmi w jego ustach jak synonim „człowieka”). Dla matki zaś, Elke, handlującej na co dzień na Rynku, od przynależności narodowej ważniejszy jest

¹⁵ Zob. Norman Davies, *Galicja*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk (Kraków: Znak Horyzont, 2023), 285–286.

¹⁶ Strykowski, *Sen*, 163.

¹⁷ Dramatyzm ten w pełni widać dopiero wtedy, gdy czytamy łącznie *Głosy w ciemności* i *Echo* – utwory oddalone w chronologii powstawania o ponad czterdzieści lat, lecz stanowiące fabularną całość – spina je bowiem wymowna klamra. W pierwszej scenie *Głosów...* pięcioletni Aronek, odpytywany przez melameda po rocznej nauce w chederze („Kto ty jesteś, mały chłopczyku”), odpowiada: „Mały Żydek” – Julian Strykowski, *Głosy w ciemności* (Warszawa: Czytelnik, 1999), 6. W zakończeniu *Echa* jako ośmiolatek recytuje podczas uroczystości zakończenia pierwszego roku nauki szkolnej: „Kto ty jesteś? / Polak mały” (Strykowski, *Echo*, 336).

status ekonomiczny i pozycja społeczna. O klientkach mówi „chłopki”, a nie „Rusinki”, choć sygnały językowe wskazują wyraźnie, że jej budkę odwiedzają głównie osoby ukraińskojęzyczne¹⁸). Również zewnętrzny narrator, nastawiony na oddanie sposobu percypowania świata przez bohaterów, nie wprowadza w zakresie przynależności kategorii, które wykraczałyby poza światooгляд postaci. Oto informacja o reakcji okolicznej ludności na zamknięcie przez Żydów straganów z powodu pogrzebu, który wypadł akurat w dzień targowy:

Chłopi byli obrażeni i spluwali.

– Żydy podurily. Mabut cisar Franz prijichał [(ukr.) Żydzi poszaleli. Chyba cesarz Franciszek przyjechał – M.W.]¹⁹.

Zaznaczmy przy tej okazji, że proza Strykowskiego, oddająca złożoność pejzażu lingwistycznego ziem wschodniej Galicji u progu XX wieku²⁰, pokazuje tę wielojęzyczność na dwa sposoby. Po pierwsze, tak jak w zacytowanym fragmencie, autor inkrustuje swoje teksty wtrętami obcojęzycznymi: niemieckimi, ukraińskimi, hebrajskimi, jidysz, węgierskimi, a także włoskimi, łacińskimi, francuskimi (obok niemieckich, najczęściej pojawiają się właśnie wtrącenia ukraińskie, choć są od tych poprzednich zazwyczaj znacznie krótsze). Po drugie, posługując się współczesnym językiem polskim, pisarz nie tylko stylizuje niektóre dialogi na polszczyznę z początku XX wieku, zarówno literacką, jak i, rzadziej, polszczyznę Żydów²¹, ale też, dzięki subtelny zabiegom stylistycznym – głównie składniowym i frazeologicznym – niejako symuluje inne języki: jidysz, hebrajski, niemiecki. (To frapujące zjawisko, bardzo charakterystyczne dla twórczości Strykowskiego, opisane jest dotąd tylko w odniesieniu do języków żydowskich)²².

¹⁸ Ściśle: posługujące się gwarami ukraińskimi – zob. Alicja Pihan-Kijasowa, „Wielojęzyczność a wielokulturowość Kresów Wschodnich w świetle języka utworów Juliana Strykowskiego”, w: *Kresy – dekonstrukcja*, red. Krzysztof Trybuś, Jerzy Kałóżny i Radosław Okulicz-Kozaryn (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2007), 310.

¹⁹ Strykowski, *Echo*, 52.

²⁰ Zob. Pihan-Kijasowa, „Wielojęzyczność”.

²¹ Na ten temat zob. Klaudia Ciesłowska, „Stylizacja na polszczyznę Żydów w powieści *Austeria* Juliana Strykowskiego”, w: *Dialog pokoleń w języku i językoznawstwie*, red. Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2018), 287–301.

²² Zob. Monika Adamczyk-Garbowska, „Piewca brzydko mówiących? Miejsce języka jidysz w twórczości i biografii Juliana Strykowskiego”, w: *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, red. Alina Molisak i Zuzanna Kołodziejska (Warszawa:

Utożsamienie ukraińskości z chłopskością czy wiejskością i *vice versa* posunięte jest w *Echu* daleko. „Wiejscy Żydzi” noszą się z rusińska, mówią, gestykulują i żyją podobnie do swoich ukraińskich sąsiadów, przejmując w dużym stopniu ich system wartości. Wychowana wśród chłopów²³ nauczycielka Kassarabowa – jedyna w prozie Strykowskiego postać żydowska wybierająca drogę emancypacji przez akulturację ukraińską – w miejskim ogrodzie wokół swego domu sieje zboże, a do odwiedzającego ją w celu zapisania do polskiej szkoły Aronka odruchowo odzywa się po ukraińsku.

Żyto w ogrodzie zostało już zżęte. Za pierwszym razem stały snopki, teraz było pusto. [...]

Kassarabowa wyszła na ganek obrośnięty gęsto bluszczem. Była w szerokim słomianym kapeluszu.

– Szczo chcesz? – spytała²⁴.

Żydowski chłopiec, najwidoczniej rozumiejąc jej słowa, pokazuje w odpowiedzi metrykę, którą ze sobą przyniósł. Pytanie zadane przez nauczycielkę chwilę później, zapewne po polsku i zdaje się identyczne w treści, pozostaje bez reakcji, więc kobieta tłumaczy je na jidysz:

– Nie rozumiesz? – uśmiechnęła się Kassarabowa.

Aronek zrobił ruch głową ani na tak, ani na nie.

– Czego chcesz? – spytała Kassarabowa po żydowsku²⁵.

Ta sekwencja językowa (zrozumiały ukraiński – niezrozumiały polski – macierzysty żydowski) uświadamia, że autobiograficzny bohater Strykowskiego osłuchany jest z językiem ukraińskim. To zrozumiałe, słyszy go przecież nie tylko od klientek matki na Rynku (ich wypowiedzi są fragmentarycznie cytowane przez narratora w oryginale) – i przy innych okazjach na ulicach

Dom Wydawniczy Elipsa, 2011), 128–139; Piotr Paziński, „Ku żydowskiej polszczyźnie. Julian Strykowski i językowy palimpsest *Austerii*”, w: *Marani literatury polskiej*, red. Piotr Bogalecki i Adam Lipszyc (Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2020), 523–541.

²³ Zob. Strykowski, *Głosy*, 288.

²⁴ Strykowski, *Echo*, 10; por. *Głosy*, 285. Sianie zboża wymiennie z innymi uprawami, np. warzywnymi, także w ogrodach przydomowych, jest metodą zmianowania popularną w Ukrainie. Strykowski podkreśla jednak dziwność widoku zboża w miejskim ogrodzie (uderzającą dla Aronka) i wiąże ten obraz tylko z obejściem Kassarabowej.

²⁵ Strykowski, *Echo*, 11.

miasteczka – ale też z jej własnych ust. Elke wychowała się wśród „wiejskich Żydów” w Monastercach²⁶ i podobnie jak reszta zamieszkałego tam odłamu rodziny (brat Szyje, jego żona i dzieci) posługuje się nieraz ukraińskimi powiedzonkami („Przypomniało mi się, jak mówią u nas w Monastercach: ‘Ne przykładaj przykładu do czużoho zadu’”²⁷; inne ukraińskie powiedzenie cytuje niespokrewniony z Elką bogacz Scharie, o którego wiejskich koligacjach nic nie wiemy²⁸).

Podkreślmy: w powieści Strykowskiego sześciolatek żydowski, mieszkający od urodzenia w powiatowym galicyjskim mieście, w ramach autonomii kulturowo i politycznie zdominowanym przez Polaków, nie zna prawie zupełnie języka polskiego (oprócz nazw kwiatów, których nauczyła je siostra), rozumie natomiast ukraiński. Po polsku „z trudem” mówi jego brat, nastolatek Modche²⁹, słaba znajomość języka polskiego zaznaczana jest w odniesieniu do niektórych innych postaci żydowskich, także dorosłych (np. stolarza Józefa Scheinera³⁰).

Aronek nie ma świadomości, że mowa ukraińska to osobny język etniczny czy tym bardziej narodowy, wiąże ją raczej z określoną przestrzenią: dla niego jest to po prostu „język mieszkańców Monasterce”³¹. Dlatego dziwi go, że matka odzywa się w ten sposób do nieznanej sobie służącej w obcym miejskim domu, *notabene* kulturowo niemieckim³². Elke robi tak oczywiście dlatego, że zna stosunki panujące w Stryju (i w ogóle w Galicji) i wie, że służba w mieszczkańskich domach rekrutuje się głównie z wiejskiej ludności ukraińskiej. Najwyraźniej wie także, że z ukraińskim osłuchani są niemal wszyscy, skoro zwraca się w tym języku także na ulicy do nieznajomej osoby z towarzystwa³³. Ta sama dobrze zorientowana w realiach społecznych, od dwudziestu lat zamieszkała w mieście kobieta, potrafiąca nieźle porozumieć się po niemiecku³⁴, najwidoczniej sama prawie nie mówi po polsku – nie jest nawet w stanie prawidłowo wymówić nazwy ulicy w polskiej, urzędniczej dzielnicy: „Na

²⁶ Chodzi o Monasterzec (ukr. Monastyrec) koło Stryja.

²⁷ Strykowski, *Echo*, 127.

²⁸ Strykowski, *Echo*, 203.

²⁹ Strykowski, *Echo*, 67.

³⁰ Strykowski, *Echo*, 248.

³¹ Strykowski, *Echo*, 1988, 35; zob. w tym kontekście refleksje autora na temat pojmowania języka przez dzieci: Julian Strykowski, *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc* (Montricher: Les Editions Noir sur Blanc, 1991), 27–28.

³² Strykowski, *Echo*, 39.

³³ Strykowski, *Echo*, 36.

³⁴ Strykowski, *Echo*, 36.

rogach ulic matka pokazywała kartkę z adresem. Nie umiała go powtórzyć, przekreślała nazwę, nikt nie mógł się domyślić, że to Trybunalska”³⁵.

Brak znajomości języka nakłada się tu na nieznaną topografię polskiej części miasta, czemu towarzyszy jeszcze nieznaną kulturę. „Nie znane twarze, jak w obcym mieście, jak w obcym kraju. We Lwowie, największym mieście, byli dokoła Żydzi, czuła się jak w domu. Wszędzie, gdzie są Żydzi, jesteśmy w domu” – relacjonuje myśli Elke narrator³⁶. Żydzi są w żydowskiej dzielnicy miasteczka, są na wsi i we Lwowie, nie ma ich jednak – przynajmniej tych wyglądających i mówiących jak ona czy jej żyjących tradycyjnie bliscy – w urzędowej dzielnicy Stryja. Ta okolica miasta jest dla Żydów z placu Bóżniczego obca także ekonomicznie, różni się, można powiedzieć, kulturą biznesu, co Elke ujmując formułą: „Tu obedną człowieka ze skóry i nie można się targować”³⁷. Warto zauważyć, że nie targują się również chłopki sprzedające produkty rolne na Rynku, jednak ich postawa jest dla żydowskiej handlarzki zrozumiała – są „pewne swego towaru”³⁸, który nie ulega łatwo zepsuciu i zawsze znajdzie nabywców.

Ukazane przez Strykowskiego stosunki Żydów z ludnością ukraińską trudno nazwać przyjacielskimi. Wymienione romanse okazują się w większości skazane na porażkę właśnie ze względu na nieufność czy wrogość między społecznościami. Właściwie wszystkie kontakty Żydów z Ukraińcami podszyte są lękiem tych pierwszych przed pogromem oraz widocznym u obu stron poczuciem wyższości. Również relacje handlowe Elke z wieśniaczkami nie należą do łatwych. Rusinki przychodzą grupami, są natarczywe, macają towar, próbują kraść resztki materiału („Łatwo to ukraść. Jedna zasłania, druga ukrywa pod zapaską”). Elke kilkakrotnie wyrzeka na powtarzające się próby kradzieży, lecz widać, że jest do nich przyzwyczajona („Te z Koniuchowa są znane. Ale w każdej wsi są złodzieje. Kradną kobiety, mężczyźni nie. Co robić? Gadać z jedną, tak gadać, że można, broń Boże, płuca wypluć, czy patrzeć na ręce drugiej? Jak jest tylko jeden człowiek, musiałyby się rozerwać”³⁹). To część jej codzienności, w grze, jaką stanowi handlowanie na targowisku, i ona nie zawsze jest przecież uczciwa. Przede wszystkim jednak Elke ma świadomość więzi ekonomicznej łączącej Żydów z chłopami: „Bez gojów ze wsi nie miałbyś z czego żyć” – mówi synkowi⁴⁰, a gorsze od prób kradzieży

³⁵ Strykowski, *Echo*, 31.

³⁶ Strykowski, *Echo*, 31.

³⁷ Strykowski, *Echo*, 34.

³⁸ Strykowski, *Echo*, 20.

³⁹ Strykowski, *Echo*, 21.

⁴⁰ Strykowski, *Echo*, 84.

są dni, gdy nikt nawet kraść nie próbuje. Rusińscy klienci są też dla niej źródłem informacji o szerszym świecie: „Nie wiadomo, co jutro będzie. Chłopi różnie mówią”⁴¹.

Z perspektywy ukazanej w *Głosach w ciemności* i *Echu* mikrozbiorowości żydowskiej, czyli mieszkańców kamienicy przy placu Bóżniczym, najbliższym, wręcz zaufanym nie-Żydem jest stróż Wasyl Prejmycz, od którego usług są zależni. W soboty i inne święta Prejmycz lub jego żona jako „szabes-goje” (ten termin u Strykowskiego się nie pojawia) wyręczają ich w pracach zakazanych przez przepisy religijne (to wątek rozwijany w *Głosach...*). Prejmycz jest częstowany świątecznymi wypiekami, Prejmyczowa pomaga opiekować się Aronkiem w chorobie⁴². Trzeba jednak pamiętać, że jak każdy w zasadzie element świata przedstawionego u Strykowskiego, także ta relacja ukazywana jest ambiwalentnie, a bliskość wynikająca z zamieszkiwania w jednej kamienicy nie znosi tu bariery obcości, ze strony Żydów zaprawionej lękiem. Jego wyraźny sygnał pojawia się w napisanym niemal równocześnie z *Echem* autobiograficznym utworze *To samo, ale inaczej*. Strykowski we wspomnieniu o pracy w batalionie więźniarsko-robotniczym, z którym przemierzał obszary ZSRR, i o napotykanym na każdym kroku przejawach antysemityzmu, wplata tam zdanie: „Męczyły mnie sny, męczył koszmar z dzieciństwa: stróż Prejmycz odciął siekierą głowę mojemu kotkowi Kicele”⁴³. Nie wiadomo, czy to tylko wspomnienie koszmaru sennego czy realnego wydarzenia.

Przy tym wszystkim kultura wschodniosłowiańska jest dla dziecięcego bohatera – przyszłego pisarza – źródłem wartości niepodważalnej: epifanii estetycznej. Ten motyw pojawia się w różnych utworach i wypowiedziach autora. Powraca także w *Echu*, gdzie bizantyjska estetyka wystroju cerkwi, wschodni obrządek liturgii oraz chóralny śpiew zostają skontrastowane z surowością wnętrza i indywidualnym charakterem modłów w synagodze (który nie znika nawet wtedy, gdy odprawiane są zbiorowo). Zarazem w wyobraźni Aronka te dwie estetyki zyskują spójną interpretację, odwołującą się jednocześnie do judaizmu i do obrzędowości wschodniego chrześcijaństwa:

Nagle wpadł przez kolorową szybę promień odbity od muru wielkiej bóżnicy. Zabłyśło złoto ciemnoczerwonej kotary Arki Przymierza przytwardzonej do dostojnej wschodniej ściany. Pękł mrok uderzony łaską promienia jak Morze Czerwone

⁴¹ Strykowski, *Echo*, 325.

⁴² Strykowski, *Echo*, 278, 125.

⁴³ Julian Strykowski, *Wielki strach; To samo, ale inaczej* (Warszawa: Czytelnik, 1990), 336. Za zwrócenie uwagi na ten motyw oraz za inne cenne uwagi i sugestie dziękuję recenzentowi mojego artykułu.

od laski Mojżesza. Rozstąpiły się otwarte drzwi Świątyni Salomona napełnionej blaskiem. Bezladne, kłójące się brzęczenie owadów [tj. dźwięki modlitwy zebranych w synagodze Żydów – M.W.] zahuczało zgodnie jak w Jom Kipur ludzkim śpiewem, od którego martwieją serca, dygocą ryby w strumieniach, spadają ptaki z drzew jak jabłka w księżym sadzie i biją dzwony w mroźne święto Jordan. W ciemnej czeluści cerkwi rozświetlonej złotem lichtarzy i księżych szat rozbrzmiała muzyka⁴⁴.

4

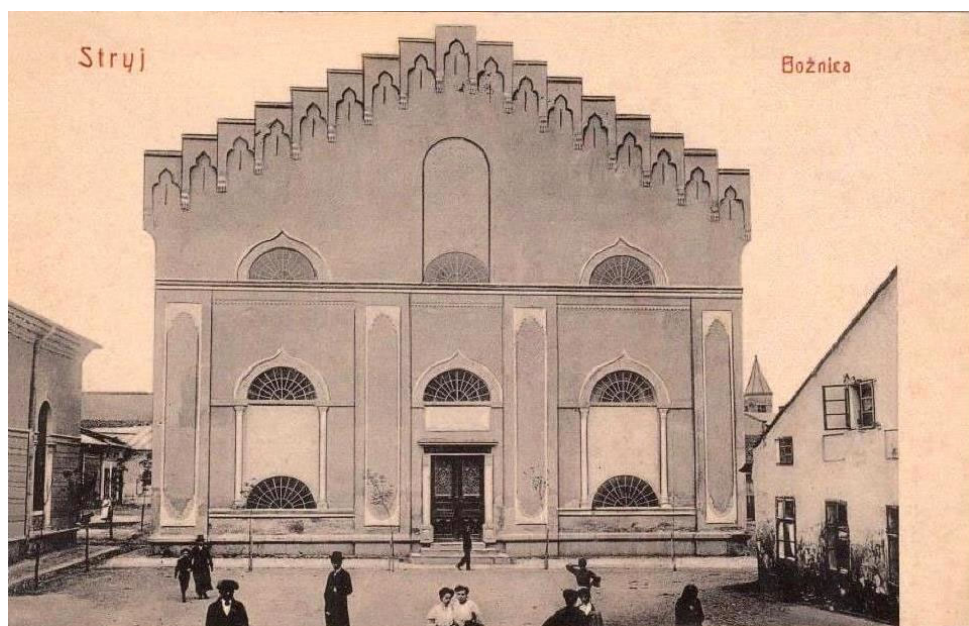
Względna bliskość, jaką liczni bohaterowie *Echa*, a wśród nich Aronek, odczuwają w stosunku do szeroko rozumianej kultury ukraińskiej (w najróżniejszych jej wymiarach, jak widzieliśmy), dystans kulturowy wyraźnie mniejszy niż do świata polskości metaforycznie ujęte zostały przez autora w słowach: „Cerkiew jest tak blisko bóżnicy. A niedziela tak blisko soboty”⁴⁵. Katolicki kościół znajduje się pod każdym względem dalej. Leży w obcej dzielnicy, zaś układem odniesienia jest dla niego w świadomości Aronka właśnie greckokatolicka cerkiew, do której chłopiec go porównuje („Na placu stał kościół wyższy od cerkwi”)⁴⁶. Kultura polska kusi Aronka, pociąga go zwłaszcza język – *Echo* jako człon literackiej autobiografii Strykowskiego stanowi przecież kluczowy element opowieści o dochodzeniu do polskości, o stawianiu się polskim pisarzem (jak referen powracają w utworze motywy trudnej nauki pisania łacińskimi literami i pierwszego polskiego wierszyka ułożonego przez chłopca) – ale kusi i pociąga właśnie swoją innością zarówno w stosunku do aż nazbyt znajomej kultury żydowskiej, jak i do mimo wszelkich różnic również zwyczajnej, poniekąd familiarnej, a przez to pozbawionej atrakcyjności tego co obce, kultury ukraińskiej. Owszem, sad „ruskiego księdza” z *Głosów...* przyniósł pierwsze, niezwykle silne olśnienie barwnością świata nieżydowskiego, wystrój cerkwi i piękna muzyka cerkiewna zachwycają harmonią, jednak dla Aronka są to raczej punkty początkowe wędrówki ku światu nieżydowskiemu niż bezpośredni obraz celu, do którego dąży. Cel zaś to „układanie wierszyków”, tworzenie – po polsku⁴⁷.

⁴⁴ Strykowski, *Echo*, 86–87.

⁴⁵ Strykowski, *Głosy*, 31; zob. także Strykowski, *Ocalony na Wschodzie*, 11.

⁴⁶ Strykowski, *Echo*, 33.

⁴⁷ Strykowski, *Echo*, 268–269. Wcześniej Aronek mówi też, że chciałby zostać nauczycielem w polskiej szkole.



Il. 1. Wielka synagoga w Stryju. Z prawej strony widoczna wieża cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej. Pocztówka, nakładem Mieleńskiego w Stryju, ok. 1909 r. Reprodukacja: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stryj,synagoga.jpg> (domena publiczna).

„Bliskość cerkwi i bóżnicy” jest faktem nie tylko w fikcyjnym świecie utworów Juliana Strykowskiego i nie tylko w wymiarze symbolicznym. Relacje przestrzenne jego galicyjskich powieści ściśle odpowiadają bowiem topografii rodzinnego miasta autora, w którym dawny plac Bóżniczy od greckokatolickiej cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej dzieli zaledwie sto kilkadziesiąt metrów. Mamy zatem w tych utworach do czynienia z przestrzenią nie tylko wyraźnie zlokalizowaną geograficznie (miasto i rzeka Stryj, ziemia lwowska itd.), lecz także taką, którą można zweryfikować empirycznie: odnaleźć i zbadać – w terenie lub na mapie – jej realny odpowiednik. Dzieje się tak, pomimo że w powieściach nie występuje nazwa „Stryj”. Rekompensuje to znaczna liczba innych autentycznych nazw lokalnych pojawiających się w tekście *Echa* (a także *Głosów w ciemności*, *Austerii*, *Snu Azrila* i niektórych innych utworów) oraz nadzwyczajna precyzja informacji o położeniu, wzajemnych stosunkach i wyglądzie poszczególnych miejsc czy obiektów, w tym pojedynczych budynków. Wszystko to nie tylko pozwala, ale i zachęca do konfrontacji materiału literackiego z przestrzenią rzeczywistą.

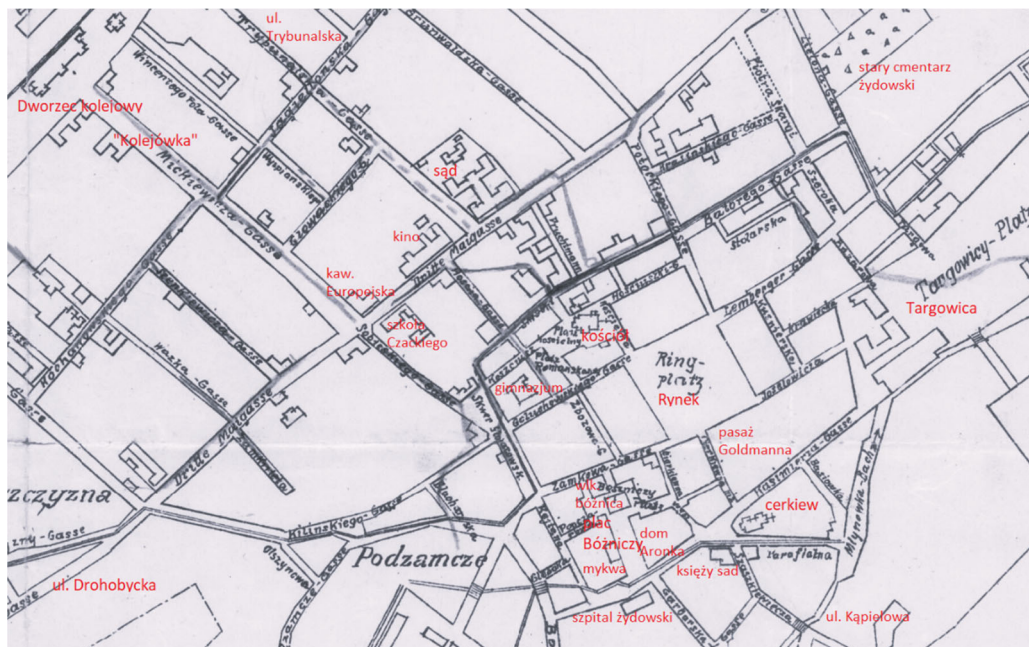
Poniżej taką próbę podejmuję, odwołując się zarówno do dzisiejszych realiów Stryja – miasta z dobrze zachowaną dawną strukturą przestrzenną, choć niemal całkowicie zmienioną toponimią, jak i do jego udokumentowanej przeszłości⁴⁸. Wykorzystałem plan z epoki opisywanej przez Strykowskiego, *Situationsplan von Stryj*, unaoczniający nie tylko topografię miasta, ale też wielojęzyczny i wielokulturowy charakter tamtego świata (zob. il. 2)⁴⁹. Autorem planu był niewątpliwie kartograf niezbyt dobrze znający języki słowiańskie (stąd zniekształcenia lub fonetyczna pisownia nazw ulic i placów – plac „Bosznicy”, ulica „Cierkiewna” itp.). Wszystkie terminy topograficzne są niemieckie (*Platz*, *Gasse* itp.). Same nazwy mają w większości brzmienie polskie, ale są też ulice Joselewicza i Szaszkiewicza (Szaszkewycza) – ukłon dawnych władz miasta w stronę mniejszości (ta ostatnia ulica jest jedną z niewielu, które dziś noszą tę samą nazwę co przed stu laty). Podejmując wirtualny spacer po Stryju, wykraczamy oczywiście poza wąsko rozumiane zagadnienie odzwierciedlenia ukraińskości w powieściach Strykowskiego, ale jest to wykroczenie niejako narzucone przez historię kulturową tych ziem. Miasto w okresie opisywanym w *Echu* i pozostałych utworach było organizmem wielonarodowym, w którym Ukraińcy stanowili część mozaiki etnicznej, wraz z odgrywającymi rolę dominującą Polakami, z Żydami (najliczniejszymi), a także niewielką mniejszością niemiecką⁵⁰. Dzięki wiernemu oddaniu zarówno relacji

⁴⁸ Następująca dalej część artykułu nie powstałaby bez wsparcia pani mgr Oksany Jaworskiej z Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu, której w tym miejscu składam serdeczne podziękowania za pomoc w dotarciu do materiałów, wytyczeniu marszrut bohaterów i za wszechstronne konsultacje.

⁴⁹ *Situationsplan von Stryj*. 1:5760, Kriegsarchiv, Wien, sygn. Glh 656-7. Online: <https://uma.lvivcenter.org/pl/maps/34470>. W opisie archiwistycznym plan datowany jest na rok 1940, niewątpliwie błędnie, na co wskazują okoliczności historyczne (w 1940 roku Stryj znajdował się pod okupacją radziecką), zastosowane w winiecie planu liternictwo, wreszcie brak pewnych obiektów odwzorowanych na polskim planie z 1922 roku (zwłaszcza zbiorników gazu przy ul. Skolskiej). Por. M. Sieczkowski, W. Wiktor, *Plan król. woln. miasta Stryja*. Stryj 1922. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stryj_Map_1922.jpg. Zarazem oznaczenie na *Situationsplan* nowych koszar kawalerii (Neue Kavallerie-Kaserne) wskazuje, że powstał on po 1914 roku, zapewne w latach I wojny światowej. Por. listę inwestycji miejskich z lat 1874–1924 w: Antoni Prochaska, *Historja miasta Stryja* (Lwów: Nakładem miasta Stryja, 1926), 182–184.

⁵⁰ Według Encyklopedii „Guttenberga” w latach międzywojennych 38,5% wszystkich mieszkańców Stryja stanowili Żydzi, 33,9% – Polacy, 25,5% – „Rusini”, 2,1% – Niemcy; zob. *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. 16 (Kraków: Wydawnictwo „Gutenberg”, 1933), 242. Wcześniej odsetek ludności polskiej (a w każdym razie rzymskokatolickiej) był mniejszy: w 1880 roku wyznawcy judaizmu stanowili 41,5% mieszkańców miasta, grekokatolicy – 31%, katolicy – 23%, inni (głównie ewangelicy) 4,5%; dane wg *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Filip Sulimierski, Bronisław Chlebowski i Władysław Walewski, t. 11 (Warszawa: Nakładem Władysława Walewskiego, 1890), 429, http://dir.icm.edu.pl/pl/Słownik_geograficzny/

etnicznych, jak przestrzennych utwory Strykowskiego pozwalają w dzisiejszym Stryju ujrzyć dawne miasto jako wspólne miejsce życia różnych narodów.



Il. 2. Stryj Aronka. Situationsplan von Stryj. 1:5760, ok. 1914–1918 (fragment),
Kriegsarchiv, Wien, sygn. Glh 656-7.

Dostęp online: <https://uma.lvivcenter.org/pl/maps/34470>.

Centrum świata *Głosów w ciemności* i *Echa* zajmuje plac Bóżniczy wokół wielkiej synagogi. Ilustracja 1 ukazuje jego obraz z początku XX wieku (na zdjęciu widać nawet wątłe drzewka, może te same klony, które u Strykowskiego niszczone są przez Mojszego-Łajba i innych chłopców). Dzisiaj to miejsce nie istnieje jako osobna jednostka w toponimice miasta, choć sama zabudowa jest mało zmieniona. Przez dawny plac przebiega obecnie z północy na południe niewielka uliczka Jurija Łypy, a z zachodu na wschód o wiele dłuższa, wychodząca poza jego obręb, ul. Michnowskiego (dawna ul. Popożarowa, znacznie przedłużona). Od północy teren dawnego placu zamyka ul. Niebiańskiej Sotni (dawne ulice Zamkowa/Żydowska i Joselewicza), wiodąca

Tom_XI/429. W *Słowniku* w zestawieniu narodowości Żydzi zostali pominięci (policzono ich jako Polaków), dlatego konieczne było wykorzystanie danych o wyznaniu.

do Rynku (dziś to Majdan Rynok) i Targowicy; od południa skrajem placu biegnie prowadząca do cerkwi ul. Uspienska (dawna ul. Kazimierza – u Strykowskiego: Kazimierzowska). Ulica Łypy ostro załamuje się w połowie, by obejść od zachodu ruiny wielkiej synagogi.

Jak pokazuje *Situationsplan*, plac Bóżniczy już w drugiej dekadzie XX wieku był w znacznym stopniu zabudowany. Dziś jest podobnie, choć południowa część nadal ma charakter otwartego, obecnie częściowo zadrzewionego skweru. To po nim spacerował w *Głosach w ciemności* Aronek z Fajgele⁵¹. Na reprodukowanych w artykule planach (il. 2, 3) oznaczono przypuszczalne miejsce zamieszkania rodziny Aronka (naprzeciwko „łaźni gminnej”, czyli mykwy, zarządzanej kiedyś przez Schariego Spiessa). Oba budynki, jak się zdaje, stoją do dziś. Nie istnieje natomiast wielokrotnie wzmiankowany w powieściach gmach szpitala żydowskiego, po południowej stronie obecnej ul. Uspienskiej. Ulica ta prowadzi w kierunku wschodnim do greckokatolickiej plebanii i cerkwi, do dziś otoczonej kasztanowcami, tak jak opisał ją Strykowski. Wzdłuż ulicy, za potokiem widocznym na planie (dziś ukrytym pod poziomem ulic), ciągnąć się musiał czarny płot księżego sadu. Za plebanią, przy cerkwi, skręca się w prawo w ulicę Szaszkewycza (jej dalsza część dawniej nosiła nazwę Kąpielowa), ku rzece, gdzie Aronek chodził się kąpać; gdzieś po drodze mieszcił się dom, w którym mieszkała nauczycielka Kassarabowa.

⁵¹ Strykowski, *Głosy*, 15.

Na planie oznaczono przypuszczalną trasę wędrówki Aronka z matką w poszukiwaniu adwokata dla Modchego – z pasażu Goldmanna (to także historyczna nazwa i autentyczne miejsce) między Rynkiem a ul. Cerkiewną Niżną (dziś Jana Pawła II) aż na ul. Trybunalską (dziś Olesnyckiego). Po drodze mijają kościół katolicki pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny i gimnazjum męskie (dziś VII Liceum im. Stepana Bandery). Potem ul. Sobieskiego (dziś ul. Konowalca) dochodzą do ul. 3 Maja (dziś część ul. Szewczenki), stanowiącej przedłużenie ul. Drohobyckiej – może dlatego właśnie tej ostatniej nazwy używają, mówiąc o niej, bohaterowie⁵². Tu stała męska czteroklasowa szkoła im. Czackiego⁵³, do której Kassarabowa miała zapisać Aronka i którą kierował dyrektor Dzidowski. Naprzeciwko, u zbiegu 3 Maja z „Kolejówką”, czyli dawną ul. Mickiewicza (dziś Czornowoła), ładną, obsadzoną pośrodku drzewami aleją prowadzącą do dworca kolejowego – spotykają siedzącą na ławce babcię Otkę, z którą Elke porozumiewa się najpierw po ukraińsku, a potem mieszkanką niemieckiego z jidysz. Pani kieruje ich dalej, jak mówi, Drohobycką (a właściwie 3 Maja) ku centrum, w stronę gmachu sądu (dziś to siedziba rady miejskiej) i skrętu w ul. Trybunalską. Po drodze mijają występujące w powieści pod swoimi nazwami eleganckie lokale: Kawiarnię Europejską na rogu 3 Maja i Mickiewicza, dalej po tejże stronie kino „Edison” Meyera (dziś stoi tam kino „Chaplin”), a po przeciwnej stronie ulicy cukiernię Haya i dalej Kawiarnię Wiedeńską – miejsca, które robią wielkie wrażenie na Aronku, kolejne epifanie innego, piękniejszego świata.

Z równie wielką dokładnością topograficzną opisana jest w powieści droga grupy przedstawicieli żydowskiej elity i zamożnych mieszczan z pogrzebu Bejrjysza Scheinera⁵⁴: jazda z położonego przy trakcie na Drohobycz (przedłużeniu ul. Drohobyckiej) tzw. nowego cmentarza żydowskiego (od czasów Holokaustu nieistniejącego, podobnie jak stary cmentarz przy ul. Zielonej) przez wiadukt kolejowy – to tu po spięciu z rabinem z Mościsk reb Meierl wysiadł z karety bogacza Boraka i spotkał idącego pieszo studenta Seliga – z widokiem po prawej na młyn Boraka w Dulibach (na *Situationsplan* oznaczony *Borak-Säge* – „tartak Boraka”), wjeżdżają w zakręt ul. Drohobyckiej i podążają nią aż do rozwidlenia ulic 3 Maja i Kilińskiego (dziś Kolessy), gdzie dorożkarz pyta pasażerów, którą drogą życzą sobie jechać na Rynek (wybrali bardziej reprezentacyjną 3 Maja – stryjskie korso).

⁵² Strykowski, *Echo*, 34. To jedno z nielicznych w powieści odstępstw od wierności toponomastycznej.

⁵³ Mykola Zakusov i Oleh Kravets', *Arkhitekturni pam'yatky Stryya* (Stryy: Ukrpol, 2020), 42.

⁵⁴ Strykowski, *Echo*, 59–67. Zob. il. 3, trasa oznaczona na niebiesko.

Przeprowadzony rekonesans pozwala stwierdzić, że wszystkie stryjskie ulice i miejsca wymienione z nazwy przez Strykowskiego, nie tylko w *Echu*, ale w całej „tetralogii galicyjskiej”, są autentyczne, a zgodność opisu z ich rzeczywistym przebiegiem uderza akuracnością. Na dawnych planach znajdziemy nawet uliczkę Zamkniętą (dziś Ochrymowycza), gdzie według powieści mieściła się bóżniczka krawców⁵⁵, nie wspominając o Podzamczu (nazwa niezmieniona) z siedzibą organizacji Ceirej Cijon, placu Targowicy (na którym do dziś działa miejski bazar) czy parku Stara Olszyna, gdzie piorun zabił koralnika Rachmiła i wiejską dziewczynę, której ofiarował on korale (obecnie to park im. Szewczenki). Jednym z nielicznych odstępstw od ścisłej wierności przestrzennej zdaje się opisany w *Echu* łuk ulicy w drodze z Rynku do kościoła⁵⁶ – nie odnajdujemy takiego miejsca ani na dawnych planach, ani we współczesnej topografii śródmieścia Stryja.

Wierność wobec realiów przestrzennych widać także w odwzorowaniu dalszej okolicy. Rzadkością są w tekstach pisarza choćby niewielkie zmiany brzmienia autentycznych nazw, jak w wypadku Monasterca/Monasterzec (a tłumaczyć ich występowanie może to, że Pesach Stark słyszał je w dzieciństwie zapewne w wersji jidysz)⁵⁷. Twórca pamięta i zapisuje nazwy okolicznych wsi, bliższych i dalszych miasteczek (Skole, Rożniatów, Bolechów, Worochta), zakładów produkcyjnych (np. tartak barona Groedla w Skolem), nawet pojedynczych wzgórz (Makiwka koło Skolego). Geografię tej prozy uzupełniają wzmianki o większych ośrodkach (Drohobycz, Borysław, Dolina) i oczywiście o dużych miastach – bliskich i dalekich. Pisarz, z takim pietyzmem odtwarzający uliczki Stryja, dba również o wierność realiów np. wiedeńskich: Marii każe umierać w autentycznym wiedeńskim szpitalu, Allgemeines Krankenhaus, zmienia tylko nieco nazwę ulicy („Severingstrasse” zamiast „Severingasse”)⁵⁸. Odnosząc się do geografii Austro-Węgier, Strykowski posługuje się konsekwentnie takimi nazwami, jakie były w obiegu przed I wojną światową. Modche jedzie więc z Bejryszem do Munkacza, „na Węgry”, a nieznamy student wiązany jest z jesziwą w Preszburgu; współczesny czytelnik, chcąc uświadomić sobie, co to za miejsca, musi się domyślić lub sprawdzić, że chodzi o Mukaczewo (dziś w Ukrainie) i Bratysławę. Pejzażu przestrzennego wschodniej Galicji – tego świata, na którego odwzorowaniu autorowi

⁵⁵ Strykowski, *Echo*, 122. Zob. il. 2.

⁵⁶ Strykowski, *Echo*, 32.

⁵⁷ Warto zaznaczyć, że używany przez pisarza w okresie międzywojennym pseudonim „Łukasz Monastyrski” zachowuje wierność wobec ukraińskiego brzmienia nazwy.

⁵⁸ Strykowski, *Echo*, 175.

najbardziej zależało – dopełnia „geografia” wspominanych w utworach Strykowskiego dynastii cadyków, wywodzących się z Bełza, Żydaczowa, Mościsk, Głogowa Małopolskiego, Leżajska.

5

Jako ostatni przejaw wierności, z jaką Strykowski odtworzył przestrzenno-kulturowy pejzaż świata swego dzieciństwa i młodości, wskażmy wprowadzenie do powieści autentycznych nazw osobowych. Nie chodzi przy tym o przywoływanie figur powszechnie znanych, publicznych, takich jak cesarz Franciszek Józef I, Teodor Hertzl czy Irena Solska albo Leopold Staff (ci ostatni wzmiankowani są w *Głosach...*), lecz o bohaterów powieści – jeśli nie pierwszo-, to drugo- i trzecioplanowych. Dotyczy to postaci zarówno żydowskich, jak polskich i – co z uwagi na temat tego artykułu najistotniejsze – ukraińskich. Z pierwszej grupy wymienimy przede wszystkim postać Modchego Starka, brata Aronka⁵⁹; wprowadzenie do *Echa* jego nazwiska (a zatem i rodzowego nazwiska samego autora) to czytelny trop autobiograficzny – wyraziste zasygnalizowanie związku świata przedstawionego z osobą autora. Podobnym sygnałem było wplecenie w *Wielkim strachu* dającej się sprawdzić informacji, że brat bohatera (noszącego w tym utworze imię Artur) po I wojnie światowej wraz z Małką Leibowicz tworzył w Stryju syjonistyczne harcerstwo Haszomer Hacair⁶⁰. Przywołanie w *Echu* nazwiska brata, tak jak zadedykowanie *Austerii* pamięci siostry, Marii Stark, włącza te utwory w autograficzny projekt pisarza⁶¹. Przywołanie autentycznych nazwisk i zawodów innych żydowskich mieszkańców Stryja, a znajdujemy takich przykładów wiele, nie ma już wydźwięku autobiograficznego, jest raczej sygnałem wierności miejscu i jego przeszłości.

⁵⁹ Strykowski, *Echo*, 32.

⁶⁰ Strykowski, *Wielki strach*, s. 14. Informacja o działalności „Manesa Starka” chyba właśnie z *Wielkiego strachu* przeszła do popularnego opracowania historii regionu, na co wskazuje przywołanie w nim fikcyjnego, literackiego imienia (w rzeczywistości brat Strykowskiego nosił imię Mordechaj, a w oficjalnych dokumentach Markus) – zob. Kamil Barański, *Przeminęli zagońcy, chliborobi, chasydzy. Rzecz o ziemi stanisławowsko-kołomyjsko-stryjskiej* (Londyn: Panda Press, 1988), 248. O imionach brata zob. Piekarski, *Z ciemności*, 22. Nb. w źródłach odnajdujemy też samego nastoletniego Pesacha Starka jako członka propagującego język hebrajski Towarzystwa „Iwrija” – zob. *Book of Stryj (Ukraine)*, <https://www.jewishgen.org/yizkor/stryj2/stryj2.html>, 90; Barański, *Przeminęli*, 248.

⁶¹ Na temat pojęcia autografii zob. Marcin Wołk, „Autografie współczesne”, *Autobiografia*, nr 1 (2023): 93–106.

Odwołując się do materiałów zebranych przez Kamila Barańskiego⁶², wymienimy najpierw autentyczne postaci występujące w *Austerii*, później w *Głosach...* i *Echu*. Są to: właściciel garbarni i sklepu z obuwem Apfelgrün, sprzedawca materiałów piśmiennych I. Pritsch, fotograf Wilf, introligator Kramer, właściciele młynów Borak i Axelrad (u Barańskiego: Akselbrat), dr Kiczałes (lekarz, radny miasta i działacz syjonistyczny), blacharz Sane, zegarmistrz Zajnwel (Seinwel), sprzedawca gazet Wagmann (E. Wagman), prezes kahału Meiersohn (Meierson), właściciel kina Meyer (Majer). Zgodność historyczna nazwiska z zawodem najczęstsza jest w *Austerii*. W *Echu* dane te raczej się mijają, np. Robinson to u Strykowskiego właściciel salonu eleganckiego obuwia, a według źródeł o Stryju w pierwszych dekadach XX wieku – eksporter bekonów; Findling, u Strykowskiego fotograf, w rzeczywistości prowadził sklep z artykułami elektrycznymi (widoczny na dawnych pocztówkach ze stryjskim Rynkiem). Z kolei postać aptekarza Sternbacha wydaje się wariacją na temat autentycznego aptekarza Sternberga (choć nazwisko Sternabach nosił jeden ze stryjskich kupców żelaznych).

Julian Strykowski po II wojnie światowej odwiedził rodzinne miasto tylko raz i była to wizyta krótka, zaledwie kilkugodzinna⁶³. Pisząc *Austerię* i *Echo*, mógł korzystać z wydanej w Tel Awiwie w 1962 roku *Sefer Stryj* – księgi pamięci, w której pojawia się część przywołanych przez niego postaci. Zapewne ją znał, skoro znalazł się w niej przekład fragmentu *Głosów w ciemności* (z rozdziału *Martin Heiber*)⁶⁴. O ile jednak część nazwisk postaci żydowskich Strykowski mógł zaczerpnąć czy przypomnieć sobie dzięki tej pracy, o tyle nazwiska polskie i ukraińskie, wśród których też wiele jest autentycznych, musiał w większości przywoływać z pamięci. Postaciami historycznymi wspominanymi w powieściach są J. Tralka, burmistrz od 1913 roku (z zawodu nauczyciel gimnazjalny), handlarz nierogacizną, wędliniarz i ukraiński działacz polityczny M. Pyć (obaż wzmiankowani są w *Austerii*) oraz nauczyciel W. Dzikowski, a także starosta Kassaraba i nauczycielka szkoły powszechnej A. Kassarabowa (*Głosy w ciemności*, *Echo*)⁶⁵. Jak pisze Barański: „Przed zbliżającą się [pierwszą – M.W.] wojną światową burmistrzami w Stryju byli

⁶² Barański, *Przeminęli*, 1987, 240–259.

⁶³ Zob. Strykowski, *Ocalony na Wschodzie*, 11, 24–26.

⁶⁴ Zob. *Book of Stryj*, 56–61. Trzeba też pamiętać, że w 1969 roku, podczas stypendialnego pobytu na University of Iowa, spotkał wielu żydowskich emigrantów ze Stryja, którzy zapewne dzielili się z nim wspomnieniami (Strykowski opisał to w opowiadaniach z tomu „*Na wierzbach... nasze skrzypce*”).

⁶⁵ Inicjały imion i uszczegółowienie informacji za Barańskim.

przeważnie Żydzi, a starostą był Ukrainiec Kasaraba”⁶⁶. Strykowski kilkakrotnie, zwłaszcza w *Austerii*, przywołuje też ukraińskie instytucje: Narodną Torhowskę (która była pierwszą ukraińską spółdzielnią spożywczą, z centralą we Lwowie) i Narodny Dom (właśc. Narodnyj Dim, Dom Ludowy – siedzibę wielu organizacji), częściowo przynajmniej lokalizując je na tle topografii Stryja.

6

Ścisłe trzymanie się realiów rodzinnego miasta sprzed kilkudziesięciu lat, z dawnej, przedzagładowej epoki, nie ma, jak powiedzieliśmy, wyraźnej funkcji autobiograficznej, jest natomiast czytelnym gestem „autogeograficznym” – służy zbudowaniu możliwie wiernego literackiego odpowiednika przestrzeni osobistej autora, świata zniszczonego przez wojny światowe, przesunięcia granic i Holocaust. Jan Paławski pisał kiedyś w odniesieniu do *Głosów w ciemności*, że przedstawienia czasu i przestrzeni mają w tej powieści charakter umowny, że można je „odnosić do każdego galicyjskiego miasteczka, przynajmniej we wschodniej Galicji” w przededniu I wojny światowej⁶⁷. „Miasteczka [u Strykowskiego – M.W.] nie identyfikuje ani system lokalizacyjny, ani krajobraz. [...] Układ miasta w przedstawieniu jest mało przejrzysty. [...] Krąg widzenia topograficznego [...] wyraźnie zawężony”⁶⁸.

Nasze ustalenia pokazują inny obraz. Topografia *Echa* oraz całej „tetralogii galicyjskiej” uzupełnionej o *Wielki strach* i *To samo, ale inaczej*, ujęta z perspektywy biograficznej i odniesiona do realnej przestrzeni, zaczyna mówić językiem konkreту. Podobnie jest z określeniami czasu, które odnoszą się albo do daty urodzenia Pesacha Starka – święta Pesach 1905/5665 roku, albo pozwalają ściśle datować historycznie powieściowe wydarzenia, jak dzieje się w wypadku sądu rabinackiego nad Manesem Scheinerem, zapowiedzianego na „środę [...] dnia 21 miesiąca szwat roku 5673”⁶⁹, czyli na 27 stycznia 1913 roku (co wypadło rzeczywiście w środę). Czas powieściowy, nie tracąc sensu symbolicznego, jest czasem bardzo konkretnym, mierzalnym w dodatku w dwu lub nawet trzech kalendarzach (gregoriańskim, juliańskim, hebrajskim). Podobnie jest z przestrzenią geograficzną i kulturową. Trzeba tylko dostrzec

⁶⁶ Barański, *Przeminęli*, 236. Nazwisko to pojawia się w pracy Barańskiego w obu wersjach pisowni; raz wymienione jest jako należące do dyrektora szkoły.

⁶⁷ Paławski, *Powieści*, 92.

⁶⁸ Paławski, *Powieści*, 90–91.

⁶⁹ Strykowski, *Echo*, 253.

staranność, z jaką Strykowski lokalizował swoje autobiograficzne fabuły, a potem zadać sobie trud powędrowania za jego wskazówkami, by odkryć konkretnie zarysowaną topograficzno-kulturową całość, w jakiej pisarz umieszcza źródła swojego życia i swojej twórczości. Substrat ukraiński traktowany jest przez niego jako ważny składnik tej całości.

Powieściowy Stryj to jednak coś więcej niż „indywidualne miejsce pamięci” Juliana Strykowskiego czy „miejsce autobiograficzne” w rozumieniu Małgorzaty Czermińskiej⁷⁰. Jak pisał Wiesław Kot: „Galicyjski los Żydów rozgrał się nie tylko w zamkniętym czasie, ale również w zamkniętej przestrzeni” miejscowości, w których mieszkali. „Żydom zasiedziały w galicyjskich miasteczkach geografię świata [zastępowała] topografia najbliższej okolicy”⁷¹. Po Zagładzie w oczach ich potomka topografia ta zyskała rangę zbliżoną do topografii Księgi Rodzaju – przestrzeni, której nie wolno zmieniać. To samo dotyczy ludzkiego, kulturowego aspektu tamtego świata. I jeszcze raz trzeba powtórzyć: jego niezbywalnym elementem była dla pisarza ukraińskość i Ukraińcy, którzy go współtworzyli i współkształtowali.

Przy zaproponowanej tu lekturze powieści Strykowskiego jako zapisu auto/bio/geo/graficznego kreacją szczególnie wymowną staje się zamieszkująca kulturowe i społeczne pogranicze żydowska Ukrainka / ukraińska Żydówka, nauczycielka w polskiej szkole, osoba o „pożyczonym” nazwisku – Lena Kassarabowa. Autor powraca do niej, zwłaszcza w *Echu*, z zastanawiającym uporem, czasem nawet bez uzasadnienia fabularnego, np. wprowadzając niespodziewanie motyw jej śmiertelnej choroby⁷² i wahań między żydowskością a asymilacją. Wydaje mi się, że nadobecność czy wzmocnioną obecność tej postaci można wytłumaczyć faktem, że jej dwojaki status odzwierciedla sytuację samego Strykowskiego: tyleż w dzieciństwie i wczesnej młodości, jako kogoś opuszczającego sztetl i wstępującego z rozmysłem w odmienną kulturę, co w okresie powojennym – jako polskiego pisarza żydowskiego o wschodniogalicyjskich korzeniach, nieznajdującego sobie miejsca w społeczeństwie PRL-u, człowieka, do którego jeszcze u progu lat dziewięćdziesiątych w anonimach pisano: „ty ruski żydu!”⁷³. O takiej specyficznej bezdomności wynikającej z wielorakiej, niepewnej identyfikacji Kassarabowa mówiła w *Głosach w ciemności*:

⁷⁰ Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki” (*Teksty Drugie*, nr 2 (2011): 185–187.

⁷¹ Wiesław Kot, *Julian Strykowski* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1997), 25.

⁷² Strykowski, *Echo*, 252.

⁷³ Strykowski, *Ocalony*, 42.

mój Romek jest grekokatolicki. A ja też. Niby Rusinka. A tu on udaje Polaka. A ja u Polaków udaję Rusinkę, a u Rusinów Polkę. A wszyscy mnie uważają za Żydowicę⁷⁴.

W *Echu* Kassarabowa, nie rezygnując ze swej kulturowej rusińskości, próbuje wrócić do judaizmu⁷⁵. Julian Strykowski po latach wyznawczo traktowanego komunizmu (przypomnijmy często powtarzane przez pisarza słowa: „Żyd komunista przestaje być Żydem”⁷⁶), nie tracąc nabytej polskości, też wrócił do żydowskości. I niejako budując wstecz przestrzeń dla swej stryjskiej, pogranicznej, polsko-ukraińskiej żydowskości, z drobiazgowością należną przestrzeni sakralnej odtworzył wieloetniczny świat, w którym spędził dzieciństwo.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk-Garbowska, Monika. „Piewca brzydko mówiących? Miejsce języka jidysz w twórczości i biografii Juliana Strykowskiego”. W: *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, red. Alina Molisak i Zuzanna Kołodziejska, 128–139. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2011.
- Barański, Kamil. *Przemienili zagoniżycy, chliborobi, chasydzi. Rzecz o ziemi stanisławowsko-kołomyjsko-stryjskiej*. Londyn: Panda Press, 1988.
- Book of Stryj (Ukraine)*, <https://www.jewishgen.org/yizkor/stryj2/stryj2.html>
- Ciesłowska, Klaudia. „Stylizacja na polszczyznę Żydów w powieści *Austeria* Juliana Strykowskiego”. W: *Dialog pokoleń w języku i językoznawstwie*, red. Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska, 287–301. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Czermińska, Małgorzata. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2011): 193–200. <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=48424>
- Davies, Norman. *Galicja*. Tłum. Bartłomiej Pietrzyk. Kraków: Znak Horyzont, 2023.
- Grol, Regina. „Forbidden Fruit: Illicit Love Affairs between Jews and Gentiles in the Novels of Julian Strykowski”. *Polin. Studies in Polish Jewry* 13 (2000): 366–372.
- Jasnowski, Paweł. „Integracja galicyjskich Żydów w świetle lwowskiej *Ojczyzny* (1881–1892)”. *Kwartalnik Historyczny*, nr 3 (2016): 447–490. <https://rcin.org.pl/dlibra/show-content/publication/80363?id=80363>
- Jawor, Leszek. „Przestrzeń doświadczana i przestrzeń imaginowana w *Głosach w ciemności* Juliana Strykowskiego”. W: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk, 253–268. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012. <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/6466>

⁷⁴ Strykowski, *Głosy*, 289.

⁷⁵ Strykowski, *Echo*, 294–296.

⁷⁶ Strykowski, *Ocalony*, 71.

- Kot, Wiesław. *Julian Strykowski*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1997.
- Paclawski, Jan. *Powieści i eseje Juliana Strykowskiego*. Kielce: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Jana Kochanowskiego, 1999.
- Paziński, Piotr. „Ku żydowskiej polszczyźnie. Julian Strykowski i językowy palimpsest *Austerii*”. W: *Marani literatury polskiej*, red. Piotr Bogalecki i Adam Lipszyc, 523–541. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2020.
- Piekarski, Ireneusz. *Z ciemności. O twórczości Juliana Strykowskiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Pihan-Kijasowa, Alicja. „Wielojęzyczność a wielokulturowość Kresów Wschodnich w świetle języka utworów Juliana Strykowskiego”. W: *Kresy – dekonstrukcja*, red. Krzysztof Trybuś, Jerzy Kałużny i Radosław Okulicz-Kozaryn, 303–314. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2007.
- Prochaska, Antoni. *Historja miasta Stryja*, Lwów: Nakładem miasta Stryja, 1926. <https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/resources/2275>
- Rybicka, Elżbieta. „Auto/bio/geo/grafie”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, nr 4 (2013): 7–23. <https://doi.org/10.15290/bsl.2013.04.01>
- Sieczkowski, M. i W. Wiktor. *Plan król. woln. miasta Stryja*. Stryj 1922. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stryi_Map_1922.jpg (domena publiczna).
- Situationsplan von Stryj*. 1:5760, Kriegsarchiv, Wien. <https://uma.lvivcenter.org/pl/maps/34470>
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Filip Sulimierski, Bronisław Chlebowski i Władysław Walewski, t. 11. Warszawa: Nakładem Władysława Walewskiego, 1890. http://dir.icm.edu.pl/pl/Słownik_geograficzny/Tom_XI/429
- Strykowski, Julian. *Echo*. Warszawa: Czytelnik, 1988.
- Strykowski, Julian. *Głosy w ciemności*. Warszawa: Czytelnik, 1999.
- Strykowski, Julian. *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*. Montricher: Les Editions Noir sur Blanc, 1991.
- Strykowski, Julian. *Sen Azrila; Austeria*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995.
- Szatrawski, Krzysztof D. „Odkrywałem ślad po śladzie utracony...”. *Ideowe uwarunkowania twórczości Juliana Strykowskiego*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2010.
- Szkoła, Dawid. „Opowieści o Stryju i granicach”. *Twórczość*, nr 4 (2019): 24–34.
- Wiegandt, Ewa. „Austria Felix, czyli o micie Galicji w prozie współczesnej”. W: *Literatura ojczyzn prywatnych. Tradycja – świadomość – poetyka*, red. Seweryna Wysłouch, Katarzyna Tabor-ska i Agnieszka A. Niekrewicz, 113–131. Gorzów Wielkopolski, Akademia im. Jakuba z Paradyża, 2023.
- Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. 16. Kraków: Wydawnictwo „Gutenberg” 1933.
- Wołk, Marcin. „Autografie współczesne”. *Autobiografia*, nr 1 (2023): 93–106. <https://wnus.usz.edu.pl/au/it/issue/1361/article/20809/>
- Zakusov, Mykola i Oleh Kravets’. *Arkhitekturni pam’yatky Stryya*. Stryy: Ukrpol, 2020 [Закусов, Микола і Олег Кравець. *Архитектурні пам’ятки Стрия*. Стрий: Укрпол, 2020].

„CERKIEW JEST TAK BLISKO BÓŻNICY”.
UKRAIŃSKA PRZESTRZEŃ GEOGRAFICZNO-KULTUROWA
W *ECHU* JULIANA STRYJKOWSKIEGO

Streszczenie

Artykuł dotyczy roli, jaką w pisarstwie Strykowskiemu pełni geograficzna i kulturowa przestrzeń Galicji Wschodniej / zachodniej Ukrainy jako tło wydarzeń fabularnych i środowisko życia bohaterów oraz osobny obiekt zainteresowania autora. Szczególną uwagę poświęcono relacji przestrzeni literackiej do realnej topografii Stryja i okolic oraz obrazowi kultury i społeczności ukraińskiej w odniesieniu do zajmującej centralne miejsce kultury żydowskiej. W utworze pojawiają się wtrącenia ukraińskojęzyczne, występują postaci ukraińskie, powtarza się motyw relacji erotycznych między reprezentantami społeczności żydowskiej i ukraińskiej. Kultura ukraińska zostaje ukazana jako bliska dla dużej części bohaterów żydowskich – kontaktują się oni zwłaszcza z wiejską ludnością rusińską, posługują się okazjonalnie językiem ukraińskim, podpatrują liturgię w greckokatolickiej cerkwi. Kontrastuje to z ukazaniem kultury polskiej i zdominowanej przez Polaków urzędniczej dzielnicy miasta jako przestrzeni obcych, niezrozumiałych i raczej nieprzyjaznych. Wyjątkiem jest polski język, pociągający dla dziecięcego bohatera – przyszłego pisarza. Strykowski z wielką dokładnością topograficzną odtwarza przestrzeń Stryja i okolic, wprowadza także liczne nazwiska i zawody zamieszkałych tam postaci udokumentowanych historycznie, w tym Ukraińców.

Słowa kluczowe: Julian Strykowski; literatura polsko-żydowska; obraz Ukrainy i Ukraińców w literaturze; miasto Stryj w literaturze

“THE GREEK CATHOLIC CHURCH IS SO CLOSE TO THE SYNAGOGUE.”
THE ROLE OF UKRAINIAN GEOGRAPHICAL AND CULTURAL SPACE
IN *ECHO* BY JULIAN STRYJKOWSKI

Summary

The article concerns the role of the geographical and cultural space of historical Eastern Galicia / Western Ukraine in Strykowski's writing, especially the novel *Echo* (1988), as a background for the fictional events and the characters' living environment, and as a separate object of the author's interest. The focus is on the relationship between literary space, the real topography of Stryi and the surrounding area, as well as the image of Ukrainian culture and community in relation to Jewish culture. The novel features many Ukrainian characters, Ukrainian-language expressions, and the motif of erotic relationships between representatives of the Jewish and Ukrainian communities. Ukrainian culture is shown as close to many of the Jewish characters – they contact the rural Ruthenian population in particular, they can speak or understand the Ukrainian language, and they watch and listen to the liturgy in the Greek Catholic church. Strykowski presents Stryi and the surrounding area with great topographic accuracy. He also documents the names and occupations of many historical figures, including Ukrainians.

Keywords: Julian Strykowski; Polish-Jewish literature; the image of Ukraine and Ukrainians in literature; the city of Stryi in literature

ANNA SKUBACZEWSKA-PNIEWSKA

PRZETRZĄSĄNIE RODZINNEJ HISTORII.
TOŻSAMOŚĆ NARRACYJNA W *DOMU Z WITRAŻEM*
ŻANNA SŁONIEWSKIEJ
I *DZIECIACH KAZIMIERZA* MICHAŁA GARAPICHA

Wydarzenia ostatniej dekady, wyznaczonej agresywnymi działaniami Rosji wymierzonymi w Ukrainę – od aneksji Krymu w 2014 roku, po pełnoskalową wojnę rozpoczętą pod szyldem specjalnej operacji wojskowej w lutym 2022 roku – wymuszają rewizję stosunków Polski z naszym sąsiadem na Wschodzie oraz namysł nad relacjami polsko-ukraińskimi w literaturze. Na szczególną uwagę zasługują utwory pisarzy debiutujących po roku 2014 i reprezentujących polsko-ukraińskie rodziny. Należą do nich: Żanna Słoniowska, urodzona i wychowana we Lwowie, ale od wielu lat mieszkająca w Polsce, dziennikarka i tłumaczka, oraz Michał P. Garapich, pochodzący z Krakowa antropolog społeczny i socjolog, wykładający na brytyjskich uczelniach. W przypadku takich twórców to wszystko, co łączyło (i dzieliło) Polaków i Ukraińców dawniej i dziś, jest nie tylko ważnym zagadnieniem historyczno-społecznym, ale też elementem historii ich rodzin i poniekąd sprawą osobistą. Fakt, że po 2014 roku oboje na tyle zainteresowali się problematyką genealogii pogranicza, że wydali utwory określane przez krytykę i czytelników mianem powieści rodzinnej czy sagi kresowej, mimo że wcześniej rozwijali kariery zawodowe w innych dziedzinach, dowodzi, jak aktualne i ważne stało się dla nich wyrażenie środkami literackimi polsko-ukraińskiej tożsamości. Zrobili to z powodzeniem, bo ich publikacje zostały nie tylko docenione przez czytelników i życzliwie odnotowane przez krytykę, ale też doczekały się waż-

Dr hab. ANNA SKUBACZEWSKA-PNIEWSKA, prof. UMK – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Teorii Literatury i Komparatystyki; e-mail: annaskpn@umk.pl; ORCID: 0000-0002-6527-3494

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

nych nagród. *Dom z witrażem* (pierwodruk: 2015) Słoniowskiej przyniósł autorce w 2016 roku Nagrodę Conrada za najlepszy debiut, był też nominowany do Nagrody Literackiej „Nike” 2016 i Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus”. Natomiast *Dzieci Kazimierza* (2019) Garapicha to książka-laureatka Nagrody Historycznej Polityki w 2020 roku w kategorii „debiuty”. Nie przypadkiem debiutanci posłużyli się narracją pierwszoosobową, nie stroniąc od sygnałów autobiograficznych i autotematycznych. Stwarza to przesłanki dla sięgnięcia w analizie ich tekstów po kategorię tożsamości narracyjnej.

Zestawienie *Domu z witrażem* z *Dziećmi Kazimierza* wydaje się interesujące nie tylko z powodu podobieństw między tymi utworami. Równie ważne, i może nawet ciekawsze, są różnice w ujęciu tych samych problemów. Łatwo je dostrzec już na poziomie rozwiązań formalnych. Mimo że oba utwory można potraktować jako oryginalne warianty sagi rodzinnej, pierwszy w wersji powieściowej, a drugi – dokumentalnej¹, to prezentacja dziejów rodziny dokonuje się przy użyciu odmiennych zabiegów językowo-kompozycyjnych i różnych strategii narracyjnych, a refleksją objęte zostają inne aspekty podobnego doświadczenia historycznego. Co najważniejsze zaś, Żanna Słoniowska przedstawia rodzinę złożoną z samych kobiet, przyjmując kobiecy punkt widzenia, podczas gdy opowieść Michała Garapicha podąża za potomkami wyjątkowo jurnego protoplasty i skupia się na mężczyznach.

HYBRYDA ALBO TOŻSAMOŚĆ „IN-BETWEEN”

Pojęcie tożsamości narracyjnej funkcjonuje w humanistyce od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, i cieszy się sporym zainteresowaniem, zwłaszcza wśród filozofów i psychologów (szczególnie w obrębie psychologii narracyjnej). W pracach literaturoznawczych pojawia się rzadziej, zapewne dlatego, że odkrywane przez inne dziedziny zależności między porządkowaniem doświadczenia oraz funkcjonowaniem procesów poznawczych a konstruowaniem opowieści są tu czymś niemal „od zawsze” znanym czy nawet oczywistym. Nie zmienia to faktu, że badania literackie odrobiły lekcję narratologii i narratywizmu, i widzą w narracji zarówno wypowiedź realizującą określone konwencje i kody kulturowe, jak i strukturę znaczącą, w której przebiega proces (samo)rozumienia². Także sami pisarze zdradzają świadomość, że narracja

¹ Anna Zatora, *Saga rodzinna w literaturze polskiej XXI wieku Konwencja czy kontestacja?* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 98.

² Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas* (Kraków: Universitas, 2003), 126.

służy zarówno uzewnętrznieniu, jak i uporządkowaniu doświadczenia, jego formułowaniu, ale też formowaniu, a przede wszystkim „samo to doświadczenie zawiera w sobie wymóg opowieści, wyraża potrzebę bycia opowiedzianym”³. Niezależnie więc od tego, czy pojawia się w refleksji badawczej sam termin, problematyka wiązana z tożsamością narracyjną przez takich autorów, jak David Carr, Anthony Giddens, Charles Taylor czy – *last but not least* – Paul Ricoeur⁴, jest obecna w dyskursie literaturoznawczym, bo stanowi ważny element niezmiennie zainteresowanej podmiotowością współczesnej literatury.

Narracja jako „refleksyjne opowiadanie o życiu” jest nie tylko najpełniejszą formą ekspresji podmiotowości, ale też zarazem narzędziem jej interpretacji, zgodnie z przekonaniem, że „podmiotowość, wewnątrz człowieka oraz jego wszelkie emocje nie opierają się na kategorii substancji, ale są rezultatem samointerpretacji”⁵. Trudno wskazać lepszy przykład niż autobiograficzna narracja literacka, bo przecież „rozumienie siebie jako autonarracja przebiega w języku”⁶.

Status prozy autobiograficznej, który skłonna jestem przypisać tekstom Słoniowskiej i Garapicha, nie jest oczywisty. Dotyczy to zwłaszcza *Domu z witrażem*, którego – inaczej niż w przypadku *Dzieci Kazimierza* – nie możemy czytać jako udokumentowanej historii własnej rodziny autorki. Wprawdzie, podobnie jak główna bohaterka, pisarka urodziła się i wychowała we Lwowie, jest jej rówieśniczką, i ma korzenie polsko-ukraińskie, ale nie straciła matki podczas antysowieckiej manifestacji i nie jest imienniczką narratorki, której personaliów nie dane jest czytelnikowi poznać. Łącząc treści autobiograficzne z fikcyjnymi, Słoniowska uprawia raczej autofikcję, którą Sergio Blanco nazwał inżynierią jaźni, próbą zrozumienia siebie („moje pisanie pisze mnie”)⁷. Jako taka, autofikcja może być równie sprawnym narzędziem konstruowania tożsamości narracyjnej jak autobiografia. Piotr Jakubowski wręcz opiera swoją definicję tożsamości narracyjnej na Lejeune’owskim pakcie autobiograficznym:

³ Paul Ricoeur, „Życie w poszukiwaniu opowieści”, tłum. Elżbieta Wolicka, *Logos i Ethos*, nr 2 (1993): 234.

⁴ Walerij Tiupa, *Lekcji po neklaseskowej narratologii/Wyklady z nieklasycznej narratologii*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018), 73–92.

⁵ Magdalena Filipiak, *Tożsamość narracyjna w dobie postprawdy. Pytanie o aktualność myśli Charlesa Taylora* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2021), 79.

⁶ Rosner, *Narracja, tożsamość*, 122.

⁷ Sergio Blanco, „Ja nie jestem mną”, tłum. Kamila Łapicka, *Didaskalia*, nr 175-176 (2023). 10.10.2023, <https://didaskalia.pl/pl/artikul/ja-nie-jestem-mna>

[...] tożsamość narracyjną rozumiem jako tożsamość opartą na zrealizowanej zdolności jednostki do stworzenia (choćby w swym umyśle) i podtrzymywania pewnego rodzaju opowieści o sobie, w której, na wzór „triady autobiograficznej” Philippe’a Lejeune’a, jednostka jest zarazem autorem, narratorem i bohaterem, zaś jej życie (lub konkretne jego fragmenty czy aspekty) są też opowieści tematem⁸.

Badacz zwraca uwagę, że w narratologii funkcjonują też inne konceptualizacje tego pojęcia, podkreślające przede wszystkim zapośredniczenie tożsamości narracyjnej w różnego rodzaju opowieściach, wzorcach i wartościach czy łączące ją z kontekstem sytuacyjnym⁹. Nie ma wątpliwości, że w literaturze te aspekty mają fundamentalne znaczenie i trzeba je w analizie uwzględnić. Interesuje nas przy tym tylko tożsamość „utekstowiona”, a nie potencjalna (gotowość lub predyspozycja narracyjna¹⁰) czy zrealizowana jedynie w umyśle, co dopuszcza Jakubowski. Korelatem tożsamości narracyjnej jest utwór jako całość. Podmiot doświadczenia ukazany w obrębie wątku narracyjnego funkcjonuje w określonym czasie i konkretnej przestrzeni, jest uwikłany w różne sfery życia i związki z innymi, wreszcie w rozmaite relacje intertekstualne, i dopiero ten splot warunkuje tożsamość narracyjną. Jej uchwycenie wymaga więc każdorazowo „rozumienia w kontekście”¹¹, jak mówi się w psychologii narracyjnej. U Słoniowskiej tym kontekstem jest fikcyjna, ale osadzona w realiach historycznych, i częściowo zbieżna z doświadczeniem życiowym autorki, fabuła porządkująca losy czterech spokrewnionych kobiet zgodnie z węzłowymi punktami w dziejach stosunków ukraińsko-polsko-rosyjskich ostatniego stulecia. U Garapicha – relacja z prowadzonej przez kilka lat rekonstrukcji nieoficjalnej genealogii rodzinnej.

Co istotne, powieściowa narratorka Słoniowskiej, będąca najmłodszą przedstawicielką rodziny, dostrzega pewne fakty czy prawidłowości, i zaczyna rozumieć swój z nimi związek dopiero jako podmiot i jednocześnie główny obiekt opowieści. Michał Garapich zaś, przyjmując rolę narratora, nie tylko na nowo definiuje czy wręcz stwarza swoją rodzinę, ale też wydobywa z niepamięci ukrywane i przemilczane aspekty społecznych relacji na Podolu,

⁸ Piotr Jakubowski, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą* (Kraków: Universitas, 2016), 8.

⁹ Jakubowski, *Pułapki tożsamości*, 7.

¹⁰ Jakubowski, *Pułapki tożsamości*, 8.

¹¹ Urszula Tokarska, „Tożsamość narracyjna w dobie płynnej nowoczesności – nowe wyzwania dla psychologii narracyjnej”, w: *Pejzaże tożsamości: teoria i empiria w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Eliza Litak, Renata Furman i Hubert Bożek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015), 38.

gdzie odnajduje też część własnej historii. Nowo poznane fakty w zaskakujący dla samego autora sposób partycypują w przepracowaniu przezeń samobójczej śmierci przyrodniego brata, niespokrewnionego z podolską linią rodziny, a może nawet pomagają uchronić własne „ja” przed rozpadem. Tym samym omawiane utwory potwierdzają założenia teoretyków tożsamości narracyjnej, podkreślających, że fikcja i narracja mają moc wytwarzania więzi, wyłaniania porządku z chaosu, zapobiegania alienacji i dezintegracji osobowości, i wreszcie przywracania związku podmiotu z konkretem społeczno-kulturowym¹². Fakt, że w obu interesujących nas przypadkach mamy do czynienia z książkami debiutanckimi, pozwala spojrzeć na nie również jako na przykłady odkrywania i konstruowania tożsamości pisarskiej. Punktem wyjścia historii opowiedzianych w *Domu z witrażem* i w *Dzieciach Kazimierza* są wydarzenia ujawniające niejednoznaczność, pustkę czy pęknięcie w myśleniu o sobie bohaterów-narratorów, stawiające ich przed koniecznością spojrzenia na siebie jak na kogoś innego, (samo)określenia się wobec otoczenia i do udzielenia odpowiedzi na pytanie „kim jestem”.

U Słoniowskiej proces samoidentyfikacji bohaterki zainicjowany jest przez wspomniane już traumatyczne doświadczenie utraty matki, którą dosięga rosyjska kula przeznaczona dla Wiaczesława Czornowiła. Przywołanie słynnego dysydenta, lidera ukraińskiego ruchu niepodległościowego, to czytelny sygnał, że osobowość powieściowej protagonistki będzie się kształtować w cieniu wielkiej historii. Śmierć najbliższej osoby jest nie tylko tragedią i punktem zwrotnym w życiu dziesięcioletniego wówczas dziecka, ale też *de facto* końcem dzieciństwa, czego dobitnym potwierdzeniem jest pierwsza miesięczka w dniu pogrzebu, który przerodził się w manifestację, brutalnie rozpędzoną przez milicję. Zastrzelona kobieta, jako znana śpiewaczka operowa i imienniczka symbolu narodowego Republiki Francuskiej, nadawała się na personifikację ukraińskiej Marianne („Wczoraj jakaś nieznajoma baba zadzwoniła do naszych drzwi z pytaniem, o której zacznie się pożegnanie *naszej Marianne*”¹³). Zresztą, symbolicznych obrazów mamy tu więcej. Dość wspomnieć nasiąkającą krwią niebiesko-żółtą flagę, w którą owinięto ciało artystki.

Córka reaguje odrzuceniem narodowej symboliki i negacją ukraińskości w sobie. Protestuje w ten sposób przeciw zawłaszczeniu ukochanej mamy przez politykę (i przez konkretnych demonstrantów, którym zwyczajnie zazdrości bliskości z rodzicielką, niemającą dla niej czasu przez działalność

¹² Katarzyna Filutowska, *Tożsamość narracyjna jako empiryczna podmiotowość*. MacIntyre, Taylor, Ricoeur (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018), 26, 307.

¹³ Żanna Słoniowska, *Dom z witrażem* (Kraków: Znak, 2015), 17.

opozycyjną łączoną z karierą artystyczną). Wyrazem buntu jest odmowa uczestnictwa w pogrzebie. W czasie ceremonii osierocona dziewczynka demonstracyjnie gra na pianinie, a że jest pozbawiona słuchu muzycznego, to „koncert” ma charakter kakofoniczny. Te niezharmonizowane dźwięki też można uznać za symbol – jej „kakofonicznej” tożsamości.

Pozostając w kręgu metafor muzycznych, można powiedzieć, że wspomnienia sprzed tragedii, datowanej w powieści na lipiec 1988 roku (pierwszy rozdział nosi tytuł *Śmierć*), i relacje z wydarzeń, które nastąpiły po niej, aż po tak zwaną rewolucję godności (*Majdan*), to ciągłe próby zagłuszenia tej kakofonii i zastąpienia jej linią melodyczną; od razu dodajmy, że to próby nieudane. Wprawdzie obecność bohaterki na Majdanie, co daje efekt fabularnej klamry, zdaje się sugerować, że przepracowała bunt, pogodziła się z samą sobą, i ostatecznie poszła w ślady matki, angażując się w walkę o uniezależnienie Ukrainy od Rosji; ale logika powieściowych zdarzeń wcale nie prowadziła do takiego ich zwieńczenia. Innymi słowy – odnosi się wrażenie, że ostatni rozdział nie pasuje do całości. Spolaryzowane reakcje krytyki świadczą o pewnej konsternacji recenzentów¹⁴. Zresztą, sama pisarka kilka lat po debiucie przyznała w wywiadzie, że takie zakończenie nie było jej pomysłem:

To była moja pierwsza powieść. Zaczęłam o niej myśleć i ją pisać dawno, na początku lat dwutysięcznych. Kiedy już był gotów zrąb, wydarzył się Majdan. Pokazałam wówczas wydawcy prawie gotowy manuskrypt, a ona spytała, czy nie mam ochoty dopisać coś na ten temat? I tak powstał ostatni rozdział, który jako jedyny został napisany na podstawie bieżących wydarzeń. Nie dążył się tak stylistycznie ukształtować, jak tkanka pozostałych części. Niemniej jednak książka nadal cieszy się zainteresowaniem¹⁵.

W związku z tym, że kluczowa jest dla bohaterki relacja z matką, a gdy jej zabrakło, także z babką i prababką, dziewczyna wikła się w skomplikowane relacje między kobietami, sięga do przeszłości każdej z nich i konfrontuje się z bolesną prawdą na temat źródeł niemożliwych do pogodzenia różnic między

¹⁴ O skrajnie odmiennych ocenach takiego, a nie innego zakończenia powieści – entuzjastycznej w przypadku recenzenta ukraińskiego i sceptycznej w polskiej krytyce – pisze Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, „Lwów wieku XX-XXI. Dorastanie i konflikt pokoleń w dobie przemian społecznych i rewolucji (na podstawie *Domu z witrażem* Żanny Słoniowskiej)”, *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, nr 6 (13) (2019): 171–172.

¹⁵ Joanna de Vincenz, „Żanna Słoniowska: *Otwiera się nowy rozdział*”, *Deutsche Welle – DW*. (08.05.2022) <https://www.dw.com/pl/%C5%BCanna-s%C5%82oniowska-otwiera-si%C4%99-nowy-rozdzia%C5%82/a-61723159>

nimi. Jak pisze Katarzyna Jakubowska-Krawczyk: „Mając świadomość niezwykle skomplikowanych powiązań rodzinnych, główna bohaterka próbuje odzyskać doświadczenia bliskich sobie kobiet, aby móc na nowo ułożyć mozaikę swojej tożsamości”¹⁶. Mozaika przywodzi oczywiście na myśl witraż, czyli najważniejszy powieściowy symbol – zarówno wielonarodowego Lwowa, jak i prezentowanej rodziny i samej narratorki. Miota się ona między wykluczającymi się wzajemnie wartościami i tradycjami, do których przywiązane są starsze członkinie rodziny, i nie potrafi wybrać między nimi. Nie przypadkiem do końca pozostaje bezimienną nosicielką „rozmytej tożsamości”, by użyć sformułowania, po które w późniejszym tekście sięga ta sama badaczka porównując *Dom z witrażem* z *Domem dla Doma*. I chociaż rozmytą tożsamość diagnozuje u bohaterki powieści Wiktorii Ameliny¹⁷, to owo określenie przystaje też do jej analizy najmłodszej przedstawicielki czteropokoleniowej rodziny zamieszkującej w utworze Słoniowskiej tytułowy dom z witrażem.

Rozważania o kakofonicznej, mozaikowej czy rozmytej osobowości młodej lwowianki korespondują z dyskusją nad „hybrydalną” (lub „hybrydyczną”) tożsamością kresową. Zrekapitulowała ją niedawno Walentyna Krupowies¹⁸. Znamienne, że skojarzenie z hybrydą pojawia się też na kartach utworu Słoniowskiej jako element bardzo wymownego porównania. Historyk sztuki Mikołaj, najpierw kochanek Marianny, a potem jej córki, pragnie wyjaśnić młodej partnerce istotę poczucia pograniczności i ilustruje swój wywód rysunkiem przedstawiającym figury geometryczne:

„Po prawej jest kraina kółek. Kółka żenią się z kółkami, po czym rodzą im się okrągłe dzieci. Po lewej panują trójkąty. Tutaj tylko trójkąty żenią się z trójkątami i mają ze sobą małe trójkąciki. Ta linia jest granicą, a obszar dookoła niej – pograniczem. W nim rodzą się inne dzieci”.

Narysował kółka wpisane w trójkąty i kwadraty wpisane w kółka, a także – te podobaly mi się najbardziej – wieloboczne figury utworzone z nachodzących na siebie kółek i kwadratów.

„Ludzie bardzo by chcieli, aby te dzieci zdefiniowały siebie jako jedno albo drugie figury. Problem w tym, że nie chcą. Są jednym i drugim naraz, na tym

¹⁶ Jakubowska-Krawczyk, „Lwów wieku XX-XXI”, 165.

¹⁷ Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, „Między azylem a więzieniem. Metafora domu w powieściach *Dom z witrażem* Żanny Słoniowskiej i *Dom dla Doma* Wiktorii Ameliny”, *Przegląd Wschodnioeuropejski*, nr 13 (1) (2022): 232.

¹⁸ Walentyna Krupowies, „Hybrydalne formy tożsamości w kresowych powieściach Zbigniewa Żakiewicza”, *Roczniki Humanistyczne* 72, z. 7 (2024): 73–74.

polega ich wyjątkowość. Większość ludzi jednak nie uznaje takich opcji: hybryd, form mieszanych”¹⁹.

Narratorka nie poprzestaje na wyrażeniu upodobania do form hybrydycznych odnośnie do rysunku Mikołaja, ale też jest gotowa przyznać, że podobnie jak on czuje się człowiekiem pogranicza. I chociaż wcześniej nie potrafiłaby tego nazwać ani afirmować, to takie właśnie poczucie, a raczej przecucie, towarzyszyło jej od wczesnego dzieciństwa.

W *Dzieciach Kazimierza* rysunek również gra ważną rolę, ale nie chodzi o fragment fabuły, w którym pojawia się motyw rysowania. Właściwą opowieść poprzedza tu zajmująca dwie strony ilustracja przedstawiająca skomplikowaną sieć powiązań między postaciami, opatrzona (także narysowaną) tabliczką informującą, że: „To nie jest drzewo genealogiczne, to jest mapa postaci występujących w książce w celu połapania się, kto jest kim”²⁰. Mimo tej deklaracji szkic spełnia jednak funkcję drzewa genealogicznego (a może lepiej: genealogicznego kłącza), tyle że rodzina, której strukturę przedstawia, przez większość jej członków nie jest uznawana za rodzinę. Formalnym tego wyrazem jest mnogość nazwisk, które pojawiają się na wykresie. Dominuje szlacheckie nazwisko rodowe Garapich, ale braćmi, siostrami i dziećmi Garapichów są nosiciele takich chłopskich nazwisk, jak Suchowera, Kowalczyk czy Szeweluk. Zaiste, trudno się zorientować w tym gąszczu postaci, zwłaszcza że zarówno Garapichowie, jak i męscy ich potomkowie zarejestrowani w urzędzie pod innymi nazwiskami, noszą często te same imiona: Michał bądź Paweł.

Urodzony w 1975 roku Michał P. Garapich (jak łatwo się domyślić, Michał Paweł), wbrew tradycji nakazującej zachowanie milczenia na temat pozamałżeńskich związków przodków, decyduje się nie tylko odszukać krewnych pochodzących z tak zwanego nieprawego łoża, ale też, łamiąc wszelkie tabu, bezkompromisowo opisać nieupubliczniane dotąd aspekty życia swej szlacheckiej rodziny, połączonej więzami krwi z dziećmi chłopskich córek. W tym celu odbywa kilka podróży do Cebrowa pod Tarnopolem, byłego majątku Garapichów, utraconego po II wojnie światowej, rozmawia z osobami mającymi wiedzę lub pamiętającymi z własnego doświadczenia nieznane mu skrawki przeszłości, studiuje dokumenty i analizuje pamiętniki pozostawione przez antenatów. *Dzieci Kazimierza* są efektem tego „gmerania w historii”²¹.

¹⁹ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 123–124.

²⁰ Michał P. Garapich, *Dzieci Kazimierza* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019), 8–9.

²¹ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 141.

Motywacje do podjęcia tych wysiłków były najpewniej dwojakie: osobiste oraz profesjonalne. Niewątpliwie zainteresowania naukowe specjaliści w zakresie wielokulturowości, migracji, bezdomności i oporu społecznego stymulowały śledzenie losów własnej wielokulturowej rodziny, ale też nie można wykluczyć, że pochodzenie i uwarunkowania życiowe przełożyły się na takie, a nie inne wybory zawodowe. Michał Garapich nie ukrywa, że pewne aspekty jego własnej biografii są dla niego nie w pełni zrozumiałe, a źródeł tych niejasności upatruje w złożonych relacjach rodzinnych, opartych na wykluczaniu i przemilczaniu. W oficjalnej rodzinnej narracji uderzają go strategie utrwalające te mechanizmy i tym samym podtrzymujące kresowy mit. Zadaniem *Dzieci Kazimierza* jest demitologizacja poprzez przywrócenie wykluczonych osób i wypełnienie milczenia treścią. Autor nie chce tworzyć kolejnych mitów, ale oddać sprawiedliwość dotąd pomijanym faktom. Zapewne dlatego nie chowa się za fikcją literacką. Nasycona autorefleksją narracja *Dzieci Kazimierza* jest narracją tożsamościową *par excellence*.

Już z pierwszego zdania przebija świadomość odpowiedzialności nadawcy za porządek narzucony przez narrację biegowi zdarzeń: „Nie wszystkie historie mają swój początek i koniec”²². Decyzja, od czego rozpocznie się alternatywna historia rodziny, ma więc swoją wagę: „Jeżeli jednak gdzieś tę historię należy rozpocząć, to pewnej bezksiężycowej, czerwcowej nocy 1903 roku...”²³. Przeniesienie pod osłoną ciemności szczątków ojca i brata przez Michała Grzegorza Garapicha z wiejskiego cmentarza do kaplicy przy dworze jest równoznaczne z naruszeniem tabu śmierci i brutalnym rozdzieleniem dworu od wsi, legalnych od nielegalnych Garapichów, i w konsekwencji Polaków od Ukraińców. Michał P. Garapich, który nie zaakceptował tych podziałów i zrobił wiele, żeby je zasypać, będzie musiał uznać działanie ich skutków jeszcze sto dwanaście lat później, i to podczas spektakularnego aktu zjednoczenia w sierpniu 2015 roku. Chodzi o symboliczne cofnięcie gestu rozdzielenia zmarłych, czyli ponowne zbudowanie grobu rodzinnego na cmentarzu w Cebrowie i bezprecedensowy zjazd rodzinny z okazji odsłonięcia dwujęzycznej tablicy nagrobnej („napis po ukraińsku był po stronie wschodniej, a po polsku po zachodniej”²⁴). Pomimo niewątpliwego sukcesu, jakim było doprowadzenie do spotkania dużej grupy krewnych, którzy wcześniej z różnych powodów bądź negowali pokrewieństwo, bądź się go wstydzili, nie udało się uniknąć aktualizacji podziałów:

²² Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 11.

²³ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 11.

²⁴ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 252.

[...] gdy dotarliśmy do grobu, ułożyło się tak, że przybysze z Polski stanęli po jednej, a cebrowianie po drugiej stronie, pomiędzy nami stała zaś czarna sztaba granitu. Coś mnie ukłuło, bo przecież na chwilę miało nie być granic, przecież Kazimierz nie miał być ani polski, ani ukraiński, mieliśmy się zbratać i zsiostrozyć, a tutaj stworzyliśmy kolejną granicę, czy też podkreśliliśmy starą²⁵.

To, że rodzina mogła spotkać się w Cebrowie licznie, było zasługą tytułowego Kazimierza, ojca dwadzieścioro kilkorga dzieci, w tym siedmiorga ślubnych, syna Michała Grzegorza. Dokładnej liczby pozamałżeńskich potomków najbardziej płodnego Garapicha nie udało się ustalić. *Nota bene* Kazimierz, wraz z młodszym bratem Pawłem, pomagał ojcu w tajemnej ekshumacji i ponownym pochówku dziadka i wuja w 1903 roku. O ironio, ani ojciec, ani syn nie spoczęli na cebrowskim cmentarzu. Pierwszego pochowano beziemiennie w krakowskim grobowcu rodziny jego żony, a losów drugiego, po aresztowaniu i uwięzieniu przez Sowieców w 1940 roku, nigdy nie poznano. Wiadomo natomiast, jak radzono sobie w Cebrowie z licznymi romansami Kazimierza i jaki los czekał jego nieślubne dzieci. Stopniowo odkrywany przez jego legalnego prawnuka dawny cebrowski świat już zawsze będzie częścią wewnętrznego świata Michała P. Garapicha („Jedynie z własnego wyboru postanowiłem go włączyć do mojej posiekanej mało zrozumiałymi wydarzeniami biografii”²⁶). Autor zdaje sobie sprawę, że jest to dość kłopotliwe dziedzictwo, przypominające permanentne zadanie do wykonania:

Bo w tym łączeniu poszatkowanych przez ludzi wątków mogę się zapędzić i wejść w historię, która należy już do innego porządku. Bo nie wiem dokładnie, gdzie kończy się historia wszystkich dzieci Kazimierza, a zaczyna moja własna²⁷.

Do pewnego stopnia granicę tych historii wyznacza język. Będąc formalnym dziedzicem Garapichów, a nadto człowiekiem pióra, poza tym wiele lat mieszkającym w Anglii, autor jest w Cebrowie gościem z zewnątrz, tu bowiem „głos ludu” od zawsze brzmiał po ukraińsku (oraz w jidysz)²⁸. To inna sytuacja niż w przypadku rodziny głównej bohaterki *Domu z witrażem* i samej autorki. Dość powiedzieć, że Żanna Słoniowska przedstawiana jest na spotkaniach autorskich czy w Internecie albo jako polska pisarka pochodzenia ukraińskiego, albo Ukrainka o polskich korzeniach, i obie formuły są zgodne z prawdą.

²⁵ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 252.

²⁶ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 269.

²⁷ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 260.

²⁸ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 20.

W *Domu z witrażem* pokazuje, jak język polski i ukraiński walczą o rząd dusz z językiem rosyjskim. Decyzja o napisaniu debiutanckiej powieści w języku polskim była konsekwencją sytuacji życiowej, ale nie życiową koniecznością. Pisarka tak charakteryzuje kształtowanie się swojej tożsamości językowej:

Od samego początku byłam otoczona przez trzy języki, z których korzystałam w harmonii. Rosyjski – język domowej codzienności i czytanych bajek. Ukraiński – przedszkole i ulica. Polski z kolei był zarezerwowany do spraw specjalnych: religia, Bóg i przeszłość. Z domu wyniosłam niepisaną regułę, że należy przechodzić na język rozmówcy. Na dodatek tak się złożyło, że w szkole miałam głównie żydowskich kolegów: moje wczesne lata to jedno wielkie i nieuświadomione badanie terenowe nad wielokulturowością²⁹.

Tożsamość narracyjna w *Domu z witrażem* i *Dzieciach Kazimierza* konstruowana jest w języku polskim, ale kształtuje się między językami i w ogóle jest tożsamością „pomiędzy” – kulturami, narodami, tradycjami, warstwami społecznymi. Rozszczepia się niejako na serię fragmentów, z których trudno budować koherentną całość. Można ją za Magdaleną Szpunar określić tożsamością hybrydyczną³⁰ lub za Homim Bhabhą tożsamością „in-between”³¹.

„DOM KOBIET” VS. „TRZY POKOLENIA FACETÓW”

Przeszłość, mająca ogromny wpływ na kształtowanie się tożsamości bohaterów-narratorów Żanny Słoniowskiej i Michała P. Garapicha, zapośredniczona jest przez spersonalizowane doświadczenia historyczne członków ich rodzin, odbijające się w zachowaniach i reprodukowane we wspomnieniach, te zaś wymagają interpretacji i weryfikacji, słowem – ułożenia „puzzli przeszłości”³². Jak pisze Aleksander Fiut: „doświadczenie historyczne przemienia się w historię doświadczenia”³³.

²⁹ Żanna Słoniowska, „Polszczyzna jest saksofonem”, *Tygodnik Powszechny*, nr 14 (2017), dostęp: 10.10.2023, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/polszczyzna-jest-saksofonem-147316>

³⁰ Magdalena Szpunar, „Konstruowanie tożsamości hybrydycznej”, *Roczniki Humanistyczne* 72, z. 7 (2024): 65.

³¹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London–New York: Routledge, 1994), 2.

³² Garapich, *Dzieci Kazimierza*.

³³ Aleksander Fiut, „Historia na domową miarę”, w: Aleksander Fiut, *Wygłady i wglądy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022), 69.

Walec historii, uruchomiony przez sowiecką Rosję, sprawił, że w czteropokoleniowej rodzinie zamieszkałej w kamienicy z witrażem we Lwowie nie ma żadnego mężczyzny. Kobiety zaś są niczym matrioszki, powtarzając w różnych konfiguracjach ten sam schemat. Tragedią, która położyła się cieniem na ich losach, było zniknięcie męża nestorki, Stanisławy. Informacja, że został przez nieproszonych gości wyprowadzony z leningradzkiego domu w 1937 roku i słuch po nim zaginął³⁴, to czytelny sygnał, że pradziadek głównej bohaterki był Polakiem, ofiarą „operacji polskiej”, o czym później mówi się zresztą wprost. Jak wielką traumę wywołało to wydarzenie, świadczy rytuał zamykania i dodatkowego zabezpieczania podwójnych drzwi, którym prababka uprzykrzała życie młodszych kobiet. Strach przed obcymi (a „obcy to zawsze był mężczyzna”³⁵), odtąd kojarzonymi z funkcjonariuszami NKWD, wpłynął na metody wychowawcze wdowy i jej kolejne związki, wywoływał też ataki hysterii. Zapewne powodowana strachem, Stanisława pozostała wierna językowi rosyjskiemu (po polsku mówiła tylko o Bogu), zmusiła córkę Abę do małżeństwa ze swoim rosyjskim kochankiem, wymogła na niej rezygnację z ambicji artystycznych, i próbowała tak samo wpływać na wnuczkę i prawnuczkę, tu jednak natrafiła na stanowczy opór. Co ciekawe, ta ostatnia dopiero po śmierci prababki dowiedziała się, że przodkini też była niespełnioną, ale bardzo utalentowaną śpiewaczką. Aba i jej wnuczka są z kolei zainteresowane sztukami plastycznymi i obie wchodzi w związki z kochankami swych matek.

Schorowaną lekarkę Abę los doświadczył wyjątkowo okrutnie: „Gdy miała siedem lat i mieszkała w Leningradzie, zamordowali jej ojca, gdy miała prawie sześćdziesiąt i mieszkała we Lwowie, zabili jej córkę”³⁶. Po nieszczęśliwym małżeństwie z byłym czerwonoarmistą zostały jej tylko smutne wspomnienia, woli więc wracać pamięcią do niespełnionej miłości do polskiego pianisty zwanego Szopenem, który „wycofał się na Zachód, tak jak jego ruchocha ojczyzna”³⁷. Ona także jest rosyjskojęzyczna, ale czuje się Polką i szczególnie odczuwa „pustkę po Polsce”³⁸ we Lwowie. Pustki po Rosji nikt w tej rodzinie nie odczuwa, czego nie można powiedzieć o dalszych krewnych ze strony zmarłego męża Aby. Ona sama w młodości roznosiła antyradzieckie

³⁴ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 29.

³⁵ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 31.

³⁶ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 37–38.

³⁷ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 174.

³⁸ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 82.

ulotki, a później zabrała wnuczkę na likwidację pomnika Lenina, którego głowa ląduje w strugach moczu.

Diwa operowa Marianna, córka Aby, w przeciwieństwie do matki sama kieruje własnym życiem, decyduje się na samotne macierzyństwo, i nawet wybiera sobie narodowość („Więzy krwi nic tu nie znaczą. Jestem Ukrainką z wyboru”)³⁹. Z dnia na dzień zmienia język z rosyjskiego na ukraiński, i jako pierwsza osoba w rodzinie deklaruje się jako Ukrainka. Fakt, że chodzi o córkę Polki i Rosjanina, którą Ukraińcy nazywają „naszą Marianną”, jest szczególnie istotny w kontekście rozważań nad tożsamością „in-between”.

„Naród ukraiński może być dumny ze swej córki Marianny, która oddała za niego życie” podniosło powiedział Czornowił i nikomu nie przyszło do głowy wspomnieć, że mama *de facto* do tego narodu nie należała⁴⁰.

W powieści mówi się o jeszcze jednej „narodowości” – lwowskiej, i ona też jest polsko-ukraińsko-rosyjską hybrydą, tożsamością „in-between”. To z nią identyfikuje się jej pomysłodawca, Walery Bortiakow, Rosjanin kierujący Teatrem Polskim we Lwowie, a za nim Mikołaj, rodowity Ukrainiec. Córka Marianny poznaje swe rodzinne miasto dopiero dzięki Mikołajowi, który pokazuje jej głównie polskie ślady, na stałe zrosnięte z ukraińskimi, przy czym jego wizja jest równie daleka od wiedzy podręcznikowej, jak od patriotycznych mitów, np. o polsko-ukraińskich walkach o Lwów (1918–1919):

[...] istnieją dowody, że kości są przemieszane. Na Cmentarzu Orląt leżą obok siebie Polacy i Ukraińcy, w miejscu pochówku Strzelców Siczowych na Cmentarzu Janowskim również są chłopcy i dziewczęta z obydwu stron frontu⁴¹.

[...]

W koszarach Ferdynanda odbył się polsko-ukraiński bal, w czasie którego pijani oficerowie skarżyli się sobie nawzajem na masowe dezercje oraz ustalili pozycje, które będą nazajutrz oszczędać⁴².

Gdy czytelnik rozstaje się z najmłodszą, bezimienną członkinią rodziny, pozostałe kobiety już nie żyją, ale ona jest bogatsza o ich doświadczenie i świadoma powtarzalności pewnych schematów w kolejnych pokoleniach. Co z tą wiedzą zrobi i jak pokieruje własnym życiem, nie wiadomo, choć ostatni

³⁹ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 115.

⁴⁰ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 20.

⁴¹ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 241.

⁴² Słoniowska, *Dom z witrażem*, 238.

rozdział daje pewne wskazówki. Pamiętając o genezie *Majdanu* i wątpliwościach samej autorki co do zasadności nawiązania do bieżących wydarzeń (tekst był pisany w latach 2010–2014), warto zwrócić uwagę, że córka Marianny na Majdanie wraca myślami do matki: „Od zawsze historia pchała się do naszego domu drzwiami i oknami. Mamo, a ja idę bez kasku, właśnie przestałam się przed historią bronić”⁴³. I kiedy wszyscy wokół zajmują się opatrywaniem ran czy rzucaniem w stronę „jeżozwierz” opon i kamieni, ona te zdarzenia nagrywa. Można się domyślać, że po to, by je później opisać.

W kobiecym świecie *Domu z witrażem* mężczyźni albo nie żyją, albo wyjechali za granicę, z własnej woli bądź z nakazu historii. Nawet Mikołaj, choć odgrywa istotną rolę w życiu głównej bohaterki, to przede wszystkim jako rodzaj „pomostu” do zmarłej matki, zresztą, dla niego dziewczyna też jest tylko namiastką ukochanej Marianny. Trudno się oprzeć wrażeniu, że jest on autorce potrzebny jako „przekaznik” wiedzy o Lwowie i opiekun witraża, a wśród postaci naprawdę ważne są kobiety i relacje między kobietami. Nie można powiedzieć, że w *Dzieciach Kazimierza* jest odwrotnie, bo autor z uwagą pochyla się nad losem żon, kochanek i córek Garapichów, ale nie ulega wątpliwości, że porządek ich świata wyznacza społeczny patriarchat. Jego motorem jest zaś libido dziedzica, podkreślane w rozsianych w książce określeniach typu: „podolski bóg płodności”⁴⁴, „podolski bóg seksu”⁴⁵ czy „podolski alfajebaka”⁴⁶.

Popęd seksualny pana jest nawet i dla tych, którzy nie są bezpośrednio wciągnięci do poligamicznej struktury pańskiej rodziny, najważniejszym faktem, który organizuje całość rzeczywistości społecznej; jest siłą grawitacyjną, która ustawia porządek społeczny dawnej wsi⁴⁷.

Podtarnopolski Cebrów z jednej strony jest typową wsią, w której dziedzic sypia z okolicznymi dziewczynami i miewa z nimi potomstwo, ale z drugiej – przypadek tytułowego Kazimierza Garapicha jest szczególny. Chodzi nie tylko o skalę zjawiska, ale o jego systematyzację. Poligynia hierarchiczna⁴⁸ funkcjonuje

⁴³ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 260.

⁴⁴ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 223.

⁴⁵ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 256.

⁴⁶ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 255.

⁴⁷ Kacper Pobłocki, „Nienawiść: bo wszyscy Polacy to jedna rodzina”, *Dwutygodnik. Strona kultury*, nr 11 (2022): 347, dostęp: 10.10.2023, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10400-nienawisc-bo-wszyscy-polacy-to-jedna-rodzina.html>

⁴⁸ Ewa Winnicka, „Wszyscy jesteśmy szlacheckimi bękartami. Mój pradziadek dziedzic miał 14 nieślubnych dzieci z chłopkami (z Michałem Garapichem rozmawiała Ewa Winnicka)”. *Gazeta Wy-*

w przypadku Cebrowa niezwykle sprawnie, nawet po ślubie ziemianina, a niektóre z licznych pozamałżeńskich dzieci pomieszkują we dworze i bawią się z legalnymi potomkami, doglądane przez żonę i matkę ich ojca. Co więcej, podobnie jak rodzicielki, obdarowywane są ziemią, dzięki czemu rośnie ich status we wsi. Kochanki Kazimierza i ich dzieci, których dokładnej liczby nie udało się Michałowi P. Garapichowi ustalić („dwadzieścia troje czy czworo, czy też pięcioro dzieci”⁴⁹), tworzą wręcz osobną warstwę społeczną Cebrowa i okolic, co autor odważnie nazywa „polonizacją wsi”⁵⁰. Bardzo lubi podkreślać, że wszyscy byli dobrze traktowani, być może z większą czułością niż oficjalni dziedzice, ale nie ma złudzeń, że mamy tu do czynienia z różnymi formami przemocy. Mocno wybrzmiewają przytaczane wspomnienia nowo poznanych krewnych, zwłaszcza gdy się je skonfrontuje ze sposobem, w jaki o seksualnym apetycie Kazimierza mówią jego oficjalni koligaci:

Chłonałem historie intymne, jak ta o piętnastoletniej Stefanii, którą w 1920 roku Kazimierz, wówczas czterdziestodwuletni, przyuważał podczas sianokosów i powiedział do jej matki: „Ona jest za ładna na taką robotę, niech przyjdzie do dworu pracować”. „Kiedy po jakimś czasie Stefania nie wróciła na noc do domu matki, ta całą noc płakała” – opowiada ciocia Irena. Później Kazimierz odwiedził ją z pieniędzmi, zapłacił, oświadczył matce Stefanii, że córce będzie dobrze, że o nią za-
dba, morgi da, dom wybuduje⁵¹.

Robili to głównie mężczyźni, pod nieobecność kobiet, ale w obecności wódki, re-
chocząc przy tym trochę rubasznie, trochę z zazdrością, a trochę z samczą dumą,
pod którą kryła się nostalgia za straconymi męskimi przywilejami⁵².

Autor *Dzieci Kazimierza* jako pierwszy przełamał „epistemologiczne znie-
wolenie”⁵³, i zbuntował się przeciw zaszeregowaniu go poprzez język do ofi-
cjalnej tożsamości rodowej, która zabrania nazywać rodzeństwo braćmi czy

borcza 25.11.2019, dostęp: 10.10.2023, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,25435173,wszystcy-jestesmyszlacheckimi-bekartami-moj-pradziadek.html>

⁴⁹ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 239. W przytoczonym fragmencie chodzi o wszystkie dzieci, także te noszące nazwisko rodowe.

⁵⁰ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 199. W kontekście zachowań polskich panów „plemnikami” spolszczających te wiecznie, wedle nich [ukraińskich nacjonalistów], ukraińskie ziemie” (266) pojawiają się wątki polsko-ukraińskich konfliktów, sięgające aż Bohdana Chmielnickiego.

⁵¹ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 136.

⁵² Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 46.

⁵³ Anna Pajdzińska, „Językowy obraz świata: problemy narracyjnej tożsamości”, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2004), 125.

siostrami, ale rezerwuje dla nich osobną nomenklaturę: lewaki, panoki, bajstruki, bastriuki, dublerzy, rówieśnicy, bękarty. Takie określenia pojawiają się w pamiętnikach Eleonory (Elli) Geringer *de domo* Garapich, córki Kazimierza, do których komentarze, podobnie jak omówienie kilkutomowych kronik rodzinnych Pawła Garapicha, zajmują w interesującej nas książce dużo miejsca. Młodszy brat głównego bohatera konsekwentnie milczy na temat „lewych” bratanc i bratanków, a także własnych „bastardów”, których również miał. Nawet w obliczu grożącej Kazimierzowi w 1939 roku dwukrotnie śmierci, jego najbliżsi nie są w stanie przyznać, że życie ocalili mu nie jacyś Ukraińcy czy anonimowi ludzie z Cebrowa, ale własne dzieci. W pamiętnikach rodzinnych Ella Geringer odnotowała, że wyrzuconego z dworu przez Sowietów Kazimierza i jego żonę przyjął pod dach swojej chłopskiej chaty niejaki Mykoła Kowalczyk, „który jako Ukrainiec nie bał się tego zrobić, a Polacy się bali, i słusznie”⁵⁴, zaś Paweł Garapich o tymże fakcie napisał, że brat znalazł schronienie „u jakiegoś „chłopa”. Trudno się dziwić emocjonalnej reakcji na te słowa jednego z „lewych” wnuków Kazimierza: „On u syna, u syna przecież zamieszkał! U syna!”⁵⁵. Syna Michała, dodajmy, którego siostra woli nazywać Mykołą, pewnie dlatego, że oprócz niego ma jeszcze dwóch braci imieniem Michał.

Autor *Dzieci Kazimierza* z upodobaniem zwraca się „ciociu” czy „wuju” do odnalezionych krewnych, czym wywołuje konsternację, a nawet otwarty sprzeciw niektórych Garapichów: „ale ja nie identyfikuję się z tymi wszystkimi osobami jako krewnymi [...] bez przesady z jakimś wyolbrzymianiem pokrewieństwa”⁵⁶. Dotychczasowe praktyki językowe Michał P. Garapich uznaje za gesty „kainowe” skazujące ogromną część rodziny na zapomnienie, czyli śmierć. Jak ważna jest dla pisarza ta perspektywa interpretacyjna, dowodzą dwa motta, którymi opatruje *Dzieci Kazimierza*. Jedno pochodzi z Biblii Ty sięćlecia, a drugie z Koranu, i oba dotyczą zabójstwa brata przez brata. Sam autor niczym biblijny Adam przyporządkowuje wszystkim nazwy adekwatne do wynikającej z pokrewieństwa pozycji w rodzinie, a bezimiennemu cebrowskiemu ludowi „nadaje” konkretne imiona i nazwiska. Tym samym wprowadza do rodziny więcej osób niż jego płodny pradziad i to on staje się „samcem alfa”.

⁵⁴ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 50.

⁵⁵ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 178.

⁵⁶ Garapich, *Dzieci Kazimierza*, 158

MIĘDZY POWIEŚCIĄ RODZINNĄ A ETNOGRAFIĄ INTYMNĄ

Dom z witrażem i *Dzieci Kazimierza* reprezentują odmienne sposoby opowiadania o rodzinie, ale w podobny sposób pokazują zależność losów jednostkowych od kaprysów historii i analogicznie problematyzują polsko-ukraińską tożsamość „in-between”. „Kobiecą” sagę rodzinną Żanny Słoniowskiej można czytać jako prozę inicjacyjną⁵⁷ i zarazem powieść o Lwowie. Pisarkę cechuje „wyobrażnia topograficzna”⁵⁸, do której, dzięki Mikołajowi, stopniowo dojrzeźwa też jej bohaterka, co jest pośrednim sygnałem autobiograficznym. Można by wręcz potraktować powieść jako literacki komentarz do albumu wydawnego przez autorkę dwa lata przed literackim debiutem, tak ważną rolę grającą na jej kartach miejsca sfotografowane przez Adama Lenkiewicza⁵⁹. Historię odnalezienia negatywów na strychu lwowskiej kamienicy przez bawiących się chłopców Słoniowska opowiada zarówno w albumie⁶⁰, jak i w powieści, w której to Mikołaj okazuje się owym chłopcem⁶¹. Co ciekawe, w przedmowie do drugiego wydania, datowanej na 13 marca 2022, pisarka zwraca uwagę na rozpaczliwe wysiłki lwowian, by ochronić miejskie zabytki (w tym witraż⁶²) przed rosyjskimi bombami, i figuruje rozmowę z Mikołajem⁶³. Wielonarodowa tożsamość Lwowa, boleśnie doświadczanego przez historię, niejako użycza tożsamości bohaterce-narratorce (i samej Słoniowskiej).

Dzieciom Kazimierza o wiele trudniej niż *Domowi z witrażem* przypisać określone ramy genologiczne. Michał P. Garapich porusza się na styku różnych gatunków; wskazywano na powinowactwa z prozą wspomnieniową, pamiętnikiem, reportażem, biografią, kroniką, a nawet literaturą sensacyjną⁶⁴.

⁵⁷ Fiut, „Historia na domową miarę”, 68.

⁵⁸ Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2011): 188.

⁵⁹ Lwowianin Adam Lenkiewicz był aresztowany przez NKWD w 1941 roku za przynależność do ruchu oporu i działania na rzecz polskich oficerów i najprawdopodobniej został zamordowany przed wkroczeniem Niemców do miasta.

⁶⁰ Żanna Słoniowska, *Przedwojenny Lwów. Najpiękniejsze fotografie* (Warszawa: Wydawnictwo RM, 2013), 12.

⁶¹ Słoniowska, *Dom z witrażem*, 108–109.

⁶² Witraż ma we Lwowie swój pierwowzór, który – inaczej niż ten powieściowy – nie został zniszczony.

⁶³ Żanna Słoniowska, „Zabandażowane miasto”, w: Żanna Słoniowska, *Dom z witrażem* (Kraków: Znak, 2022), 13.

⁶⁴ Anna Pekaniec, „(Po)rachunki rodzinne”, *Nowa Dekada Krakowska*, nr 1–2 (2019), dostęp: 10.10.2023, <http://nowadekada.pl/wp-content/uploads/2020/06/Nowa-Dekada-Krakowska-2019-nr-1-2.pdf>; Antonina M. Tosiek, „Nieswoi i swoi”, *Czas Kultury*, nr 9 (2019), dostęp: 10.10.2023, <https://czaskultury.pl/czytanki/nieswoi-i-swoi/>

Co jednak z punktu widzenia tożsamości narracyjnej najważniejsze, utwór sytuuje się między prozą artystyczną a naukową. Sam autor wcześniej wołał myśleć o swojej „nieformalnej genealogii” w kategoriach literackich⁶⁵, ale niedawno znalazł formułę, która zdaje się precyzować specyficzne połączenie refleksji nad rodziną z (auto)ekspresją i (samo)poznaniem⁶⁶. Chodzi o etnografię intymną w ujęciu Alisse Waterston i Barbary Rylko-Bauer:

[...] etnografia intymna pozwala nam lepiej zrozumieć działanie ogólniejszych sił społecznych kształtujących indywidualne losy. Opowieści intymne personalizują historię, a historyczny kontekst nadaje każdej opowieści głębsze znaczenie⁶⁷.

Dom z witrażem, podobnie jak *Dzieci Kazimierza*, personalizuje historię, i z pewnością pomaga zrozumieć oddziaływanie sił społecznych na losy jednostek. Mniej lub bardziej fabularyzowane historie prywatne dobitnie pokazują, że losy ludzi pogranicza, i bez obecnej wojny, były pełne tragizmu i problemów psychologicznych, przez co kolejne pokolenia nie mogły ułożyć sobie życia na swoich warunkach. Czytane dziś utwory Słoniowskiej i Garapicha stają się boleśnie aktualne i nabierają nowych znaczeń.

BIBLIOGRAFIA

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London–New York: Routledge, 1994.
- Blanco, Sergio. „Ja nie jestem mną”. Tłum. Kamila Łapicka. *Didaskalia*, nr 175-176 (2023). Dostęp: 10.10.2023. <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ja-nie-jestem-mna>
- Czermińska, Małgorzata. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drukie*, nr 5 (2011): 183–200.
- Filipiak, Magdalena. *Tożsamość narracyjna w dobie postprawdy. Pytanie o aktualność myśli Charlesa Taylora*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2021.
- Filutowska, Katarzyna. *Tożsamość narracyjna jako empiryczna podmiotowość. MacIntyre, Taylor, Ricoeur*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Fiut, Aleksander. „Historia na domową miarę”. W: Aleksander Fiut. *Wyglądy i wglądy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022.
- Garapich, Michał P. *Dzieci Kazimierza*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.

⁶⁵ Winnicka, „Wszyscy jesteśmy szlacheckimi bękartami”.

⁶⁶ Michał P. Garapich, „Pisanie i rozmawianie z umarłymi, czyli ćwiczenia z etnografii intymnej – autorskie uwagi na marginesie *Dzieci Kazimierza*”, *Czas Kultury*, nr 3 (2023), 161.

⁶⁷ Alisse Waterston i Barbara Rylko-Bauer, „Etnografia intymna – łączenie opowieści, pamięci i historii”, tłum. Michał P. Garapich, *Czas Kultury*, nr 3 (2023), 137.

- Garapich, Michał P. „Pisanie i rozmawianie z umarłymi, czyli ćwiczenia z etnografii intymnej – autorskie uwagi na marginesie *Dzieci Kazimierza*”. *Czas Kultury*, nr 3 (2023): 160–169.
- Jakubowska-Krawczyk, Katarzyna. „Lwów wieku XX-XXI. Dorastanie i konflikt pokoleń w dobie przemian społecznych i rewolucji (na podstawie *Domu z witrażem* Żanny Słoniowskiej)”. *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, nr 6 (13) (2019): 159–174.
- Jakubowska-Krawczyk, Katarzyna. „Między azylem a więzieniem. Metafora domu w powieściach *Dom z witrażem* Żanny Słoniowskiej i *Dom dla Doma* Viktorii Ameliny”. *Przegląd Wschodnioeuropejski*, nr 13 (1) (2022): 223–236.
- Jakubowski, Piotr. *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*. Kraków: Universitas, 2016.
- Krupowies, Walentyna. „Hybrydalne formy tożsamości w kresowych powieściach Zbigniewa Żakiewicza”. *Roczniki Humanistyczne* 72, z. 7 (2024): 71–85.
- Pajdzińska, Anna. „Językowy obraz świata: problemy narracyjnej tożsamości”. W: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2004.
- Pekaniec, Anna. „(Po)rachunki rodzinne”. *Nowa Dekada Krakowska*, nr 1–2 (2019): 56–60. Dostęp: 10.10.2023. <http://nowadekada.pl/wp-content/uploads/2020/06/Nowa-Dekada-Krakowska-2019-nr-1-2.pdf>
- Pobłocki, Kacper. „Nienawiść: bo wszyscy Polacy to jedna rodzina”. *Dwutygodnik. Strona kultury*, nr 11 (2022). Dostęp: 10.10.2023. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10400-nienawisc-bo-wszyscy-polacy-to-jedna-rodzina.html>
- Ricoeur, Paul. „Życie w poszukiwaniu opowieści”. Tłum. Elżbieta Wolicka. *Logos i Ethos*, nr 2 (1993): 225–236.
- Rosner, Katarzyna. *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków: Universitas, 2003.
- Słoniowska, Żanna. *Dom z witrażem*. Kraków: Znak, 2015.
- Słoniowska, Żanna. „Polszczyzna jest saksofonem”. *Tygodnik Powszechny*, nr 14 (2017). Dostęp: 10.10.2023. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/polszczyzna-jest-saksofonem-147316>
- Słoniowska, Żanna. *Przedwojenny Lwów. Najpiękniejsze fotografie*. Warszawa: Wydawnictwo RM, 2013.
- Słoniowska, Żanna. „Zabandażowane miasto”. W: Żanna Słoniowska. *Dom z witrażem*. Kraków: Znak, 2022.
- Szpunar, Magdalena. „Konstruowanie tożsamości hybrydycznej”. *Roczniki Humanistyczne* 72, z. 7 (2024): 53–69.
- Tiupa, Walerij. *Lekcje po neklasyckiej narratologii/Wyklady z nieklasycznej narratologii*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018.
- Tokarska, Urszula. „Tożsamość narracyjna w dobie płynnej nowoczesności – nowe wyzwania dla psychologii narracyjnej”. W: *Pejzaże tożsamości: teoria i empiria w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Eliza Litak, Renata Furman i Hubert Bożek, 37–49. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Tosiek, Antonina M. „Nieswoi i swoi”. *Czas Kultury*, nr 9 (2019). Dostęp: 10.10.2023. <https://czas-kultury.pl/czytanki/nieswoi-i-swoi/>
- Vincenz, Joanna de. „Żanna Słoniowska: Otwiera się nowy rozdział”. *Deutsche Welle – DW*. (08.05.2022) <https://www.dw.com/pl/%C5%BCanna-s%C5%82oniowska-otwiera-si%C4%99-nowy-rozdzia%C5%82/a-61723159>

- Waterston, Alisse i Barbara Rylko-Bauer. „Etnografia intymna – łączenie opowieści, pamięci i historii”. Tłum. Michał P. Garapich. *Czas Kultury*, nr 3 (2023): 134–159.
- Winnicka, Ewa. „Wszyscy jesteśmy szlacheckimi bękartami. Mój pradziadek dziedzic miał 14 nieślubnych dzieci z chłopkami (z Michałem Garapichem rozmawiała Ewa Winnicka)”. *Gazeta Wyborcza* 25.11.2019. Dostęp: 10.10.2023. <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,25435173,wszyscy-jestesmyszlacheckimi-bekartami-moj-pradziadek.html>
- Zatora, Anna. *Saga rodzinna w literaturze polskiej XXI wieku Konwencja czy kontestacja?* Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.

PRZETRZĄSANE RODZINNEJ HISTORII.
TOŻSAMOŚĆ NARRACYJNA W *DOMU Z WITRAŻEM*
ŻANNA SŁONIEWSKIEJ I *DZIECIACH KAZIMIERZA* MICHAŁA GARAPICHA

Streszczenie

Ostatnia dekada sprzyja refleksji nad relacjami polsko-ukraińskimi. Spośród licznych tekstów literackich podejmujących ten temat autorka artykułu wybrała do analizy utwory pisarzy debiutujących po roku 2014, reprezentujących polsko-ukraińskie rodziny: *Dom z witrażem* (2015) Żanna Słoniowskiej i *Dzieci Kazimierza* (2019) Michała P. Garapicha. Konfrontacja powieściowej sagi przedstawiającej cztery pokolenia kobiet zamieszkujących lwowską kamienicę, w której niszczeje zabytkowy witraż symbolizujący pogmatwane losy bohaterki (Słoniowska), z pozostającą na granicy prozy artystycznej i dyskursu naukowego pamiętnikarską relacją z poszukiwań w rodzinnym majątku na Podolu potomków licznych nieślubnych dzieci pradziadka (Garapich), stwarza okazję do refleksji nad polsko-ukraińskimi związkami w różnych aspektach i z wielu punktów widzenia. Kategorią spajającą analizowane kwestie i przywołane perspektywy badawcze jest tożsamość narracyjna. Artykuł pokazuje, że pierwszoosobowa narracja w obu tekstach nie tylko w oryginalny sposób przybliżyła i problematyzuje przełomowe momenty w polsko-ukraińskiej historii, ale też odkrywa nieoficjalną genealogię rodzin polsko-ukraińskiego pogranicza i służy (re)konstruowaniu własnej „hybrydalnej” tożsamości autorów, kształtującej się pomiędzy tradycjami i językami.

Słowa kluczowe: tożsamość narracyjna; Żanna Słoniowska; Michał Garapich; narracja autobiograficzna; saga rodzinna; etnografia intymna

SIFTING THROUGH FAMILY HISTORY.
NARRATIVE IDENTITY IN *DOM Z WITRAŻEM* [A HOUSE WITH STAINED GLASS]
BY ŻANNA SŁONIEWSKA AND *DZIECI KAZIMIERZA*
[THE CHILDREN OF KAZIMIERZ] BY MICHAŁ GARAPICH

Summary

The last decade has fostered reflection on Polish-Ukrainian relations in literature. Among the numerous literary texts addressing this topic, the author of this article selects two works for analysis by writers who debuted after 2014 and who represent Polish-Ukrainian families: *Dom z witrażem* (A House with Stained Glass, 2015) by Żanna Słoniowska and *Dzieci Kazimierza* (The Children of Kazimierz, 2019) by Michał P. Garapich. Słoniowska's family saga, depicting four generations of women living in a Lviv tenement house with a deteriorating stained glass window symbolising the

protagonists' convoluted lives, is compared with Garapich's memoir-like narrative, situated on the border between artistic prose and scientific discourse, which recounts the search for the descendants of numerous illegitimate children of the author's great-grandfather's on a family estate in Podolia. This comparison provides an opportunity to reflect on Polish-Ukrainian relations from various angles and perspectives. The unifying concept for the issues analysed and the research perspectives referenced is narrative identity. The article demonstrates that the first-person narration in both texts not only offers an original approach to and problematization of pivotal moments in Polish-Ukrainian history, but also uncovers an unofficial genealogy of families from the Polish-Ukrainian borderlands. This further helps to explore the authors' own "hybrid" identities, shaped between traditions and languages.

Keywords: narrative identity; Żanna Słoniowska; Michał Garapich; autobiographical narrative; family saga; intimate ethnography

OLENA BONDAREVA

ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ДРАМАТУРГІЧНІ РОЗМИСЛИ
ПРО ДОЛЮ АФІНСЬКОЇ ДЕМОКРАТІЇ
(ПЕЧЕРА ФІЛОСОФІВ ЗБІГНЄВА ГЕРБЕРТА
І ЦИКУТА ДЛЯ СОКРАТА ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА)

ВСТУП

Сама ідея порівняти драматургічні твори письменників різних поколінь і країн – “неокласика польської літератури”¹ Збігнєва Герберта та сучасного українського драматурга Валерія Герасимчука – може видатися дещо штучною, тож потребує певних вступних коментарів.

По-перше, це два типологічно близьких автори, які відомі не лише своїми драматургічними творами (зокрема, Герберт як драматург “використовував короткі форми, займався радіодраматургією з досить широким тематичним і форматним діапазоном: від філософії алегорії (*Печера філософів*, *Реконструкція поета*) до реалістичного драматичного есе з серії репортажів (*Манекен*, *Друга кімната*)”², а Герасимчук присвятив себе переважно біографічній драматургії, створивши драматургічний цикл *П’єси про великих* та роман у п’єсах *Репін*), але також і своїми поезіями, просякнутими антитоталітарним пафосом. При цьому Збігнєва Герберта в Україні переважно досліджують саме як поета, Валерія

PhD hab. OLENA BONDAREVA – Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine; e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>.

ОЛЕНА БОНДАРЕВА – докторка філологічних наук, професорка, головна наукова співробітниця Київського університету імені Бориса Грінченка, дослідниця сучасної драматургії: e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>.

¹ Олександра Лук’яненко, “Поетичні образи Збігнєва Герберта”, *Проблеми слов’янознавства* 52 (2001): 135.

² Лук’яненко, “Поетичні образи Збігнєва Герберта”, 136.

Герасимчука – як драматурга. По-друге, обидва автори міркують про долі імперій та демократії на європейському континенті, переважно у постколоніальному контексті, з огляду на інтелектуальні перспективи Польщі та України, приречених долати тоталітарні рудименти у мисленні та культурі: тут логічно згадати роздуми Сергія Аверинцева про те, що імператив “подолання” свого минулого як системної критики не окремих представників своєї нації, “але нації в цілому, і при тому в її власній свідомості”, є цілковито новим явищем без аналогій у всіх попередніх періодах розвитку людства та його філософської думки³. Потретє, у той чи інший період життя доля обох письменників було пов’язана зі Львовом, де Герберт провів перші двадцять років свого життя, а Герасимчук – студентські роки на філософському факультеті Львівського університету ім. І.Франка. Зрештою, у межах цієї статті обох авторів об’єднає драматургічний образ грецького філософа Сократа, створений кожним із митців у властивій йому манері – через протагоніста вербалізувати власні ідеї та спосіб мислення, власні переконання та акцептацію недосконалої за різних часів суспільної угоди між інтелектуалами та соціумом. Довкола цього образу і розгортатимуться міркування у статті, де увагу буде звернено на п’єсу З. Герберта *Печера філософів* в українському перекладі Лариси Андріївської⁴ та драму В. Герасимчука *Цикута для Сократа*⁵. Обидва тексти цитуватимуться за вказаними виданнями.

ДЕМОКРАТІЯ ПРОТИ ТОТАЛІТАРИЗМУ: ЄВРОПЕЙСЬКІ ДРАМАТУРГІЧНІ РАКУРСИ РОБОТИ З ОБРАЗОМ СОКРАТА

Збігнев Герберт внутрішньо завжди був вільною людиною, яка не залежала від системи, відтак “його твори несли в собі потужний антитоталітарний потенціал, були гімном класичних, заснованих на античній і християнській духовності цінностей”⁶. Актуальна для Герберта в усій

³ Сергій Аверинцев, “Подолання тоталітаризму як проблема: спроба орієнтації” (Київ: Софія-Логос, 2007), 560.

⁴ Збігнев Герберт, *Печера філософів*, пер. з польськ. Лариси Андріївської (Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021), 7–63.

⁵ Валерій Герасимчук, “Цикута для Сократа”, в: Валерій Герасимчук, *П’єси про великих* (Київ: Логос, 2003), 98–115.

⁶ Андрій Павлишин, *Нам і далі загрожує вічність* (Київ: Дух і літерата, 2021), 345.

повноті його творчого доробку проблематика – це “протистояння між владою та громадянською свободою, деспотизмом та республікою, незалежністю та залежністю, особистою та суспільною етикою, а також громадянською позицією та гідністю і правами людини”⁷. Для нього Сократ – не лише філософ, який свою внутрішню свободу не проміняв ні на що – навіть на власне життя: це образ, через який можна тиражувати дух свободи і через чію персональну долю можна міркувати про війну, мир, реальну демократію та позірну демократичність.

У *Печері філософів*, створеній у 1956 році, тобто, через десятиліття після завершення Другої світової війни, яку європейські інтелектуали ще не встигли належним чином відрефлектувати, апелювання З. Герберта до війни є непрямим, згадки про прийдешню Пелопоннеську війну – як двобій між військовою тиранією та взірцевою демократією – переходять на рівень глибинного підтексту і стають скоріше пересторогою, аніж актуальним дискурсом. Чутки про невідворотність війни ширяться Афінами, створюючи актуальні контексти для різних часів. Свідченнями наближення війни є те, що “цибуля подорожчала”, що банкіри роблять невтішні прогнози, що “у порту застій” і торгові судна перестали в нього заходити, зрештою, що “спартанці регулярно проводять маневри” поблизу афінського кордону. Хористи фіксують передвоєнну тривожність, яка охоплює афінян: “кажуть, от-от розпочнеться”, “війни завжди будуть”... Це акцентоване нагадування про зовнішню загрозу, яку сусідні тиранії несуть вільним демократичним країнам, де культивують демократично обраних правителів і поетів (до речі, культ поетів можна вважати однією з рис, притаманних суспільствам недемократичного типу), співчувають вигнанцям, яких самі ж відлучили від своєї держави (“ось уже кілька років, як в Афінах не виконали жоден смертний вирок. Засуджені виходять із в’язниці у білий день, ідуть до Пірея, сідають на корабель, а потім пишуть дошкульні листи з Криту або Мілету. Іноді присилають пару-трійку оболоів: “за незабутнє перебування в чарівному готелі біля підніжжя Акрополя”), де, замість того, щоб дбати про реальну безпеку вільного полісу та укріплювати його постійно загрожувані кордони, показово страчують безневинних філософів.

Дуже важливо, що п’єса створювалася у ті часи, коли після Другої світової війни частина європейських країн, у тому числі і тодішня Польща, про демократичний устрій не могли навіть мріяти, вийшовши з-під

⁷ Юзеф-Марія Рушар, *Сонце республіки. Римська цивілізація у творчості Збігнева Герберта*, пер. з польськ. Тетяна Павлінчук (Львів: Літопис, 2021), 9.

наруги одного тоталітарного режиму ХХ століття (гітлерівський фашизм) та опинившись під владою другого тоталітарного монстра (СРСР). Те, що їй написано за кілька років по смерті кривавого диктатора Сталіна, дозволяє говорити про демократичний державний устрій як про візію польських інтелектуалів. Пригадаємо, що комуністичне керівництво Польщі внесло Герберта у список заборонених авторів. При цьому драматург у *Печері філософів* не ідеалізує демократію як ідеальну політичну систему, а, навпаки, усвідомлює всю її крихкість та залежність від електоральних симпатій/антипатій, міркує про її примарну здатність опиратися сусіднім мілітаризованим державам, що прагнуть розв'язати чергову війну і ретельно до неї готуються, розуміє, що реальні переваги демократії не будуть зрозумілі малоосвіченій більшості.

Крізь розлите у підтексті передчуття війни проглядаються закамуфльовані міркування драматурга про ризики зближення демократій з тоталітарними режимами, що у час написання п'єси активно обговорюється європейськими інтелектуалами:

ПЕРШИЙ ХОРИСТ: Я чув у місті, що у Спарті назріває революція.

ДРУГИЙ ХОРИСТ: Якщо вони спустять там кров одне одному, може, й війни не буде.

ТРЕТІЙ ХОРИСТ: Війни завжди будуть.

ПЕРШИЙ ХОРИСТ: Поки народ не візьме владу в свої руки.

ТРЕТІЙ ХОРИСТ: Тоді... вбиватимуть ворогів народу. Прибічники демократії четвертуватимуть прибічників царя.

ДРУГИЙ ХОРИСТ: Так-так. Завжди одне й те саме. Ті самі ошуканці нагорі. Ті самі ошукані внизу. Ті самі промови, пам'ятники, в'язниці.

ТРЕТІЙ ХОРИСТ: Одне безкінечне свинство.

При тому, що п'єса має символіко-алегоричний фінал (на тлі розмислів Доглядача Сократового праху про “помилки”, яких припустився Сократ, Хористи продовжують грати в кості), а драматург більше не повертається до проблем невідворотності війни, усі попередні її передчуття спонукають до роздумів про те, що боротьба з “інакшістю” Сократа не завадила нападу спартанців на Афіни, і що розмитість цінностей такої демократії не може гарантувати їй мир і процвітання.

Валерій Герасимчук розглядає античність у ключі, суттєво відмінному від її рецепції Збігнєвом Гербертом: його Сократ стає заручником не системи в цілому, а недалекоглядних людей-неуків, які, будучи при-

вселюдно у відкритих діалогах виставленими Сократом на посміх, стали жертвами вбивчої Сократової іронічності. У *Цикуті для Сократа* В. Герасимчука (Галина Каспiч вважає цю п'єсу “ключовим текстом Валерія Герасимчука, через який сакралізуються та водночас модернізуються античні сакральні коди”⁸) античні Афіни сповнені суспільних протиріч та несправедливих випадковостей. Так, драматург згадує про образливу для Сократа комедію Аристофана “Хмари”, яка задумувалася та, з його точки зору, писалася на замовлення як пародія на цього афінського філософа і його вчення, відповідно, завершувалася підпалом Сократової школи, – як про сучасне подіям свідчення проти Сократа, яке буде актуальним для суду над ним (хоча історично між прем'єрою цієї вистави на Великих Діонісіях 423 р. до н.е. та датою засудження і страти Сократа у 399 р. н.е. відстань вимірюється ледь не у чверть століття); також маємо розповідь про прецедент несправедливого засудження афінським судом присяжних десятиох афінських стратегів, які виграли морську битву при Аргінусах, але через бурю не змогли забрати тіла полеглих афінян: спочатку афінські присяжні змусили їх випити цикуту, а згодом розкаялися та посмертно виправдали цих людей. У п'єсі в опозицію вступають два протилежних погляди на афінську демократію: з точки зору Крітона, Сократового друга та учня, ніякої логіки не може проглядатися в тому, що “недоумкуватий й самовдоволений демагог і далі буде правити Афінами, а філософ вип'є цикуту”; для Сократа, навпаки, достатньо того, що демократія може припускатися помилок, які згодом змушена сама ж виправляти. Тому смертний вирок щодо себе він не вважає невинною помилкою, пророкуючи, що його страта стане непоправною втратою для Афін, але не для нього особисто.

У п'єсі В. Герасимчука паралельно із сюжетом засудження і страти Сократа розвивається сюжет підготовки до нових українських виборів, у яких задіяні технології підкупу та брехні, які, на жаль, приймаються частиною людей як належне і становлять для демократії значно більшу загрозу, аніж окреме упереджене судове рішення. “На межі XX-XXI століть ідеться не стільки про фізичні страти, скільки про моральне нищення інакомислячих, особливо коли це відбувається у контексті передвиборчих політичних перегонів”, – зауважує у контексті цього твору Г. Каспiч, наголосивши, що протагоніст – сучасник драматурга відмовляється від запропонованих йому коштів, які він міг би витратити на

⁸ Галина Каспiч, *Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука*. Дис. канд. філол. наук. (Київ, 2020), 76.

лікування своє важкої хвороби, оскільки не уявляє, як він за гроші одного політичного кандидата зведе наклеп на іншого⁹. Слідом за З. Гербертом В. Герасимчук демонструє, що в демократичних суспільствах не все вимірюється грошима. Це підтверджує у його п'єсі не лише постать історичного Сократа, але й новітнє його втілення – сучасний український драматург Віктор.

В обох випадках польські та українські драматурги усвідомлюють ризики, що супроводжують демократичні процеси й процедури в пост-тоталітарних європейських суспільствах. Проте саме через осмислений вільний вибір Сократа таким суспільствам мовби дається шанс на усвідомлення, аналіз та виправлення власних помилок.

НЕБІОГРАФІЧНА БІОГРАФІЯ: ПРОТАГОНІСТ ЯК ІДЕОЛОГЕМА

Обидва письменники, на перший погляд, дотримуються зовнішніх вимог до біографічного драматургічного твору: їхній протагоніст є відомою історичною постаттю, відтворено період його життя та смерті, збережено імена другорядних персонажів – дружини, друзів, учнів, а також зафіксовано обставини смерті. Водночас ми маємо два абсолютно несхожих авторських підходи до створення біографічного образу Сократа. У чому вбачається їх відмінність?

Збігнев Герберт “ніколи не згадує постаті чи події заради них самих чи для роздумування про колишні часи й особливості епохи. Навпаки: постать чи епізод зі стародавньої історії у нього виконують роль зразка, іноді й “морального мірила”, і слугують поетові для оцінки сучасних йому часів і людей”¹⁰. Саме тому його Сократ – це концепт, який через власну філософію стає невловимим і незбагненим для інших персонажем. Він ніби вислизає з-під будь-якої спроби зрозуміти його, через що може бути витлумачений у найрізноманітніший спосіб. Це дає драматургові змогу вільно гратися в абсурдистську деструкцію, одночасно створюючи певні моделі та одразу їх спростовуючи. Те, що Сократ “не помер природною смертю”, з точки зору наявного у п'єсі Хору, надає його персоналії не лише “присмак сенсації”, але і “щипку героїзму”, ставить знак рівності між “жертвою” і “героєм”. Офіційна афінська влада натомість вважає, що Сократ “втікає у смерть”, аби “не бути самотнім

⁹ Каспич, *Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука*, 80.

¹⁰ Рушар, *Сонце республіки*, 10.

і полишеним”, одразу ставлячи під сумнів його “героїчний вчинок”, а Хористи як відсторонені коментатори висувають власні “негероїчні” версії Сократової поведінки напередодні страти:

я бачу в цьому політичну діяльність. Він узяв у когось золото, щоби скомпрометувати наш вимір справедливості”; “Для мене вся ця справа простіша. Сократ є для афінян бентежною людиною, ніхто, власне, не знає, що в ньому сидить. Вони хочуть розтрошити його й побачити, що всередині....

У примітках драматург згадує традицію далеких, заякорених у давньогрецькій міфології “персональних воєн” (коли міфічні Герої вступають у двобій із хтонічними Чудовиськами та поступово долають їх, космізуючи прадавній Хаос) і відомих героїчних міфів, “коли легендарний Тезей вирушив на Крит, щоб убити Мінотавра”. За цією традицією, поки афінський корабель перебував у тридцятиденному паломництві до храму Аполлона на острові Делос і не повертався до Афін, у полісі було заборонено виконання будь-яких смертних вироків. І саме ця міфічна історія, яку “відкопали” лише для того, аби дати шанс Сократові на спасіння через втечу, інтертекстуально простежується у п’есі, слугуючи її зав’язкою. Адже протягом місяця афінська влада через Посланця постійно вмовляє Сократа втекти із в’язниці – не з поваги до нього, а через небажання нести колективну відповідальність, заплямовану кров’ю мирного філософа, який не мав значних статків, “трудився на освітянській ниві”, в одному з останніх вуличних виступів висунув “тезу, що законів слід дотримуватися” за будь-яких обставин, “навіть коли вони жорсткі до нас”. Саме ця теза, доведена до абсурду міркуваннями афінського високопосадовця, веде до того, що він навіть звинувачує Сократа у тоталітаризмі:

Не вдалося зцілити логікою – то ти хочеш урятувати нас злочином. Прагнеш, щоб ми чули твою кров. Жадаєш нової сили, та хоч би тиранії й терору. Бо лише тому, як ти гадаєш, можуть прийти нова свобода і Перикл, і симетрія, гарна архітектура й поезія. А також уся гідність життя, яка доступна тепер лише в театрі. По суті ти політик із тенденціями до державного перевороту.

Прості ж афіняни, навпаки, не люблять Сократа та дорікають йому за те, що він “зарозумілий” і “не визнає богів”. Тобто, в обох випадках увиразнюється “інакшість” протагоніста, яка у п’есі тлумачиться як

лакмусовий папірець на “справжність” для демократичних держав, починаючи ще від далеких історичних заглиблень, аж від прорахунків афінської демократії, яка, з точки зору драматурга, таке випробування не проходить, спотикнувшись саме об Сократа. У першій інтермедії Хору, наприклад, страх перед “інакшістю” Сократа розростається до абсурдних тверджень Хористів, що Сократ “не грек”, адже він “не любить моря”, “не любить хлопчиків”, “вина не любить теж”, тому він “відщепенець” та нащадок “фракійського раба”, він “не Свій”, а дратівливий “Чужий”, якого, напевно, за це варто стратити і якого при цьому не шкода. У такий спосіб образ Сократа виводиться за межі певного історично реального хронотопу та набуває надепохальних рис усезагального Іншого, якого важко зрозуміти – незалежно від епохи та країни.

Сократ напередодні страти – це драматизований образ цілісної людини, здатної прийняти своє призначення і уготовану долю як справжній філософ. Цілісність цього образу не дає спокою іншим персонажам п’єси. Наприклад, Посланець дивиться на все життя Сократа в Афінах і на його вибір випити призначену судом цикуту (але не втекти і не обрати будь-який простіший та закритий від інших людей спосіб вмерти) як на “спокусу театральності” і на “розігрування фарсу”:

Отож відчуваючи тепер наближення смерті, ти потягнувся по трагічну маску. Сократ, який застудився, повертаючись із бенкету, і помер від запалення легень, а чи Сократ, який гине у в’язниці, засуджений народом, що не спроможний осягнути його мудрість? Немає сумніву, що вибрати. І ти вибрав те, що легше. Еге ж?

У виконанні Валерія Герасимчука образ Сократа набуває подвійного втілення: як біографічно реального філософа, який, утім, постає перед реципієнтом не з історичних чи біографічних джерел, а через сучасний художній твір про нього (що створює відповідну наративну дистанцію), і як його сучасна алієнація – український драматург-нонконформіст межі XX-XXI століть. При цьому біографічно “реальний” Сократ у п’єсі *Цикута для Сократа* представлений, у порівнянні із п’єсою *Печера філософів*, у значно спрощений і схематичний спосіб: на сцені він практично не виявляє жодних переживань чи емоцій, не готується до смерті, бо вже давно до неї готовий, не розмірковує перед учнями, оскільки залишив філософію поза межами інспірованого проти нього судового процесу, і не спілкується ні з ким, окрім своєї дружини Ксантиппи та друга Крітона. Він виявляє легкий характер та дотепність у спілкуванні,

схильність до театрального пафосу та дидактизму у сценах-декламаціях, якими замінено процедури суду (фінал першої дії) та безпосередньо страти (фінал другої дії). В обох випадках він принагідно декламує спеціально написані віршовані рядки, які, утім, не є зразками високої поезії, а радше нагадують алегорично-дидактичні мікросцени українського шкільного театру. Ці рядки пересипані афоризмами, алегоріями, риторичними запитаннями й моралізаторськими твердженнями, а також мають просту римовану й ритмізовану форму у такому дидактичному розмірі, як п'ятистопний ямб. Як бачимо, такий підхід до поетичних фрагментів у канві драматургічного твору радикально відрізняється від того, як Сократ у 3. Герберта цитував багатозначну філософську лірику, втілену у верлібровій поетичній формі (наприклад, промова Сократа до тіней у Сцені 5 першої дії *Печери філософів*).

У п'єсі В. Герасимчука для нас важливо те, що він пропонує не філософськи вільну, дещо безформну, наближену до абсурдистської, а іншу, чітко окреслену модель драматургічної біографії, яку можна визначити як "семіотичну". У цій моделі "з біографії-рецептора відбираються тільки події, що спрацьовують на беззаперечний символізм біографії-реципієнта". Завдяки цьому п'єса *Цикута для Сократа* "має багатоярусні внутрішні коди, які дають драматургові змогу оперувати античною каталогізованою рубрикацією, досягти синкрисиса, та водночас читати знакову постать античної культури як текст і як семіотичну модель"¹¹. У семіотичній біографії рух впливу зазвичай одновекторний: реципієнт вибудовує своє життя за певним давнім взірцем. Античний філософ Сократ в інтерпретації В. Герасимчука однозначно постає взірцевою життєвою моделлю для сучасного, смертельно хворого українського драматурга Віктора. Сократ у цьому творі постає не таким, яким його описує антична історіографія, а таким, яким його побачив і сприйняв сам Віктор. Таким чином, драматург суттєво ускладнює модель семіотичної біографії, вводячи в неї і зворотний смисловий вектор. Звернімо також увагу, що драматург моделює перспективи життя Сократа, якби той погодився на втечу від афінського правосуддя і, наприклад, утік до Фессалії, як радив йому друг Крітон. Тут враховується випадок саможубства Анаксагора, який не витримав життя на чужині та "*вчепив мотузку на гілляку звислу*". Таким чином, із віддаленої перспективи втрачається сенс міняти цикуту на петлю. Додається також розуміння,

¹¹ Олена Бондарева, *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання* (Київ: Четверта хвиля, 2006), 232–233.

що навіть у чужих краях, серед інших людей, Сократ залишиться собою, а тому й там дратуватиме людей, тож *“і там почнуть товкти”*. Фінал у перспективі буде аналогічний тому, який він уже має в Афінах: *“Якщо за це засуджують на смерть, / то і не варто мучитись на світі”*.

Обидва драматурги, таким чином, зосереджуються не стільки на біографії та життєписі Сократа, скільки на тому, як його ідеї та вчення вписуються у сучасну філософію життя і смерті, особливо в контексті майбутніх національних уявлень про демократичну європейську державність, і які смисли вони можуть надати сучасним драматургічним практикам.

СОКРАТ-УЧИТЕЛЬ ТА ЙОГО УЧНІ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МІФУ ПЕЧЕРИ

Звернімо також увагу на те, як по-різному драматурги інтерпретують учительське покликання Сократа та коло його учнів або випадкових людей, яких він продовжує навчати через діалоги.

У п'єсі З. Герберта, на відміну від нав'язливих учнів, які шукають абстрактних відповідей на складні буттєві питання, але постійно відчують зайвий “страх”; на відміну від афінських *“людей”*, які називають його безбожником, хоча самі вірять у своїх богів лише тоді, “коли з неба гримає”; на відміну від афінської влади, яка вважає, що “уса гідність життя... доступна тепер лише в театрі” й свідомо робить усе, аби ніколи не виконувати власних рішень, натомість пропонуючи афінянам різні способи уникнення відповідальності, – попри всі ці контекстуальні колективні спільноти, самотній протагоніст Сократ щиро вірить у те, що сповідує, бо вже збагнув, що “всі речі цього світу народжуються із простих форм і колись повернуться до них”. Решту ілюзій та людських забобонів він вважає “масками” і розглядає майбутню страту як спосіб зірвати зі свого власного обличчя маску за маскою і нарешті стати собою справжнім:

Ти хочеш, щоб у моїй голові паморочилося / на появу моїх подобизн / і щоб я, рятуючись від шаленства, / колінкував перед божественною легкомисністю / і священною грою умовностей. / У тебе дві ночі, Діонісе, / щоби зваблювати мене, / у мене два дні, / щоб навчитися витривалості. / І зрештою, може, / зриваючи маску за маскою, / ^[1]_{sep} відчитаю обличчя своє / омертвілими пальцями.

У п'єсі В. Герасимчука Сократ має менше реплік, ніж у попередньому творі, а в сценах, де він веде діалоги з Ксантиппою або Крітоном, його слова не є домінантними. Відтак мовленнєві характеристики Сократа зведено до мінімуму. Проте перед нами постає іронічний чоловік із легким характером і філософським ставленням до матеріального світу, грошей та комфорту. Усе це протагоніст *Цикути для Сократа* вважає другорядним, не вартим людської уваги чи заздрощів. Він свідомо відмовляється брати гроші зі своїх учнів, адже “є речі, якими торгувати не можна”, а “для філософа продавати свій розум – це те саме, що для жінки продавати красу”. Через надмірну лаконічність реплік, відведених Сократові, у його співрозмовників виникає оманливе враження, що він завжди намагається перетягнути істину на свій бік, а не живе у гармонії з нею та із собою. Через це йому постійно доводиться ніби виправдовуватися перед своїми візаві та перед глядачами, які, можливо, не знають його настільки глибоко, як імпліцитний драматург Віктор. У творі В. Герасимчука Віктор перформативно пише п'єсу про Сократа, дозволяючи йому виголосити два найбільш афективні монологи.

У *Цикуті для Сократа* є два типи учнів афінського філософа: це невдячні афіняни, для яких Сократ є занадто зухвалим і зарозумілим: посередній поет Мелет, за чийм наклепом Сократа судять присяжні; демагог Аніт, який тепер “верховодить у народних зборах” і нацькував публічну сатиру Аристофана на вчителя свого сина; нещодавній очільник Афін Крітій, ображений на Сократа за його дотепність. І водночас це відданий Сократу Крітон, який готовий заплатити будь-які гроші, щоб врятувати обожнюваного ним філософа від смерті. Показово, що насправді ніхто з них у п'єсі не розуміє Сократа. Відтак справжній його учень – вигаданий персонаж Віктор – народжується через віки й намагається передати його мудрість у своє життя і творчість на семіотичному рівні.

У *Печері філософів* панорама учнів Сократа є повнокровнішою й строкатішою: іноді драматург зображує їх як знеособлену спільноту, позначаючи як “учнів” (або: “Перший учень”, “Другий учень”, “Третій учень”), а в окремих сценах надає кожному з них право на мінімізований персональний голос. У таких випадках їхня позиція мовця є лише реплікою, через яку розкривається та чи інша іпостась Сократової філософії. Перекладачка Л. Андрієвська у коментарі до українського перекладу п'єси наголосила, що З. Герберт у роботі над її текстом спирався на *Діалоги* Платона, зокрема, на ті, в яких Сократ очікує на смерть

у камері (*Критон* і *Федон*), представивши читачам постаті Федона як учня Сократа, а Критона – як його однолітка, сусіда і друга. А ще варто зазначити, що сам драматург підкреслює, за якими принципами надає право голосу тим, кого він інтерпретує як учнів:

Не всі учні у *Печері філософів* носять імена учнів історичного Сократа. Ксенофонт Афінський – давньогрецький історик, письменник, політичний та військовий діяч; Лахет був полководцем і афінським урядовцем – цю постать Платон виводить у однойменному діалозі. Філософ на ім'я Федр дискутує із Сократом у іншому діалозі Платона. Натомість ім'я Ксанфія носить комічна постать Діонісового блазня у *Жабах* Аристофана¹²

У п'єсі чітко простежується, як Сократ перебуває на стадії переходу від життя до смерті: учні його втомлюють і знесилюють, він дивується, що вони так і не зрозуміли головного з його настанов.

Закономірно, що серед учнів Сократа найбільшу увагу З. Герберт приділяє Платону, майстерно обігруючи “міф печери”, який у філософії традиційно пов'язують із його іменем, адже він закарбований у сьомому діалозі трактату *Держава*. Це простежується насамперед у самому заголовку п'єси, який вже є алегорією на “міф печери” як певну візуальну метафору, крізь призму якої гуманітарії звикли інтерпретувати “традиційне розуміння і сприйняття філософсько-пізнавальної діяльності”¹³.

У цьому діалозі “змальовується образ людини, що живе у печері та спостерігає не світ, а лише відбитки окремих об'єктів на стіні. Ця людина прирівнюється до в'язня, який має вийти з печери, звільнитися від темряви, щоб пізнати ці та інші об'єкти, щоб пізнати світ. Тобто знання дорівнюються до здійснення вгору до сонця, до світла. Саме таким чином платонівський Сократ метафоризує поняття структури людського розуміння”¹⁴. Володимир Кушаков звертає увагу на багатовіковий культурний символізм печери та печерного життя, обов'язково віддалених від світських спокус і пасток¹⁵.

¹² Герберт, *Печера*, 21.

¹³ Галина Їльїна, “Концепт ‘Метафори зору’ як спосіб філософської діяльності”, *Філософські обрії*, № 37 (2017), 60.

¹⁴ Тетяна Калитенко, “Топос печери як модель множинного простору в середньовічній літературі (на основі Києво-Печерського патерика)”, *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство* 1 (2018): 10.

¹⁵ Володимир Кушаков, “Філософ у печері: затворництво як форма практичного філософування доби Київської Русі”, в: *Київські обрії: історико-філософські нариси* (Київ: Стилос, 1997), 28.

Якщо Сократ у В. Герасимчука перебуває поза межами печери, він живий по-мирському: здатний на “земні” почуття закоханості, епатажності, певною мірою гедоніст і декларативний нонконформіст. Натомість Сократ у З. Герберта протягом усього сценічного дійства знаходиться у тюремній камері, яка виступає своєрідною печерою, з якої відкривається абсолютно інша оптика сприйняття людей, предметів і явищ. Відтак і коротенький діалог з Платоном у третій сцені другої дії повністю присвячений ідеї печери, хоча цей концепт жодного разу не вербалізований. Платон жаліється своєму учителеві: *“Я бачу світ, неначе у розбитому дзеркалі, – ламаний і розтروщений. Немає зв’язку між предметом і його виглядом, між істотою і думкою. Я прагнув би докладно пізнати навіть найдрібнішу річ, зусібч, від середини, від того, що вона відчуває і чим вона є в очах зорі. Якби я знав усе це про найжалюгідніший камінь – вибудував би знання про людські й божественні справи”*. Натомість Сократ нагадує учневі, що вже про все йому говорив, радить вивчати геометрію, не перейматися умовностями й далі наповнювати світ фальшивими сльозами поезії, далекої від реальності, залишаючи Платону у спадок *“трохи іронії”*. З тексту цієї дії випливає, що платонівська розповідь про печеру насправді належить Сократові, а Платон лише зафіксував її, виступивши у ролі фіксера, який здобув славу завдяки тому, що “крім історично-філософської актуальності, ці “спелеологічні” дослідження часто стають потужним стимулом для переосмислення проблем сучасної філософії”¹⁶.

Володимир Прокопенко в аналізі метафори печери звертає увагу на ту частину розповіді, яка найчастіше опиняється поза увагою інтерпретаторів: *“Людина, яка витерпить усе це, поступово звикає до світла, отримує здатність дивитися на саме Сонце й далі настає кульмінаційний момент міфу: колишній в’язень, який знайшов нарешті-таки свободу й бачення істинного та прекрасного, раптом спускається назад у печеру, де на нього чекає нерозуміння, глузування й навіть імовірна смерть”*¹⁷. З одного боку, з позицій афінян саме так виглядають життєвий шлях Сократа, який досяг вершин філософської мудрості, його передсмертне перебування у тюремній камері, а також його показова страта. З іншого боку, драматург як “всезнаючий автор” справжньою “печерою” вважає саме тюремну камеру, у якій Сократ завершує свою філософію, супроводжуючи її

¹⁶ Андрій Прокопенко, “Платонівський міф про печеру й дискусії навколо нього”, *VERSUS*, № 2(4) (2014): 28.

¹⁷ Прокопенко, “Платонівський міф про печеру й дискусії навколо нього”, 28.

іронічністю Учителя. Адже лише він розуміє, що через страту прямує до Світла: “платонівський Сократ метафоризує поняття структури людського розуміння”¹⁸, адже перебування у печері (“пастці”, “в’язниці”), на думку В. Кушакова, не є характерною рисою людської природи, але навчає віри у можливість об’явлення й сумніву щодо істинності індивідуального, перспективного, обмеженого природним ув’язненням світосприйняття”¹⁹.

Також варто звернути увагу на те, що у п’єсі В. Герасимчука “міф печери” реалізується не через образ самого Сократа, а через образ його дуже віддаленого у часі “учня” – сучасного українського драматурга Віктора. Для нього добровільне затворництво біля екрану комп’ютера відкриває портал у віртуальний світ сучасних Сократу Афін: він ніби проникає крізь екранну мембрану й стає свідком того, як його драматургічний герой добровільно п’є цукуту.

ВИСНОВКИ

Порівнявши індивідуальні авторські стратегії драматургічної інтерпретації сюжету страти давньогрецького філософа Сократа в демократичних Афінах, представлені у п’єсах Збігнева Герберта *Печера філософів* та Валерія Герасимчука *Цукута для Сократа*, можемо констатувати, що обидва автори виходять далеко за межі загальної проблематики філософського ставлення до життя і смерті конкретної людини. Вони демонструють: по-перше, перспективні жанрові моделі сучасної біографічної драми (моносюжету з елементами абсурдизму та автоінтертекстуальності у З. Герберта, паралельної семіотичної біографії у В. Герасимчука); по-друге, зрілі мистецькі рефлексії на тему ризиків для європейських демократій, які мають неодмінно постати на місці колишніх тоталітарних спільнот, що лише починають “подолання” свого минулого; по-третє, нову актуалізацію філософсько-культурологічних дискусій про “міф печери”, інтерпретований із постмодерністських позицій децентрованого суб’єкта. Зрештою, маємо два дуже цікавих і сучасних драматургічних твори, актуальних у посттоталітарному контексті не лише Польщі та України, а європейської спільноти загалом.

¹⁸ Калитенко, “Топос печери як модель множинного простору в середньовічній літературі”, 10.

¹⁹ Кушаков, “Філософ у печері”, 28.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Аверинцев, Сергій. “Подолання тоталітаризму як проблема: спроба орієнтації”. Київ: Софія-Логос, 2007 [Averyntsev, Serhiy. “Podolannya totalitaryzmu yak problema: sproba oriyentatsiyi”. Kyiv: Sofiya-Lohos, 2007].
- Бондарева, Олена. *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*. Київ: Четверта хвиля, 2006 [Bondareva, Olena. *Mif i drama u novitn'omu literaturnomu konteksti: ponovlennya strukturnoho zv'yazku cherez zhanrove modelyuvannya*. Kyiv: Chetverta khvylya].
- Герасимчук, Валерій. “Цикута для Сократа”. В: *П'єси про великих*. Київ: Логос, 2003 [Herasymchuk, Valeriy. “Tsykuta dlya Sokrata”. P'yesy pro velykykh. Kyiv: Lohos, 2003].
- Герберт, Збігнев. *Печера філософів*. Пер. з польськ. Лариси Андрієвської. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021 [Herbert, Zbignev. *Pechera filosofiv*. Per. z pol's'k. Larysy Andriyevs'koyi. L'viv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko, 2021].
- Їльїна, Галина. “Концепт ‘Метафори зору’ як спосіб філософської діяльності”. *Філософські обрії* [Yil'yina, Halyna. “Kontsept “Metafory zoru” yak sposib filosofs'koyi diyal'nosti”. *Filosofs'ki obriyi*], № 37 (2017): 60–67.
- Калитенко, Тетяна. “Топос печери як модель множинного простору в середньовічній літературі (на основі Києво-Печерського патерика)”. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство* [[Kalytenko, Tetyana. “Topos pechery yak model' mnozhynnoho prostoru v seredn'ovichniy literaturi (na osnovi Kyievo-Pechers'koho pateryka)”. *Naukovi zapysky Naukma. Literaturoznavstvo*] 1 (2018): 9–13.
- Каспич, Галина. *Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука*. Дис. канд. філол. наук. Київ, 2020 [Kaspich, Halyna. *Kul'turolohichnyu intertekst dramaturhiyi Valeriya Herasymchuka*. Dys. kand. filol. nauk. Kyiv, 2020].
- Кушаков, Володимир. “Філософ у печері: затворництво як форма практичного філософування доби Київської Русі”. В: *Київські обрії: історико-філософські нариси*, 26–39. Київ: Стилос, 1997 [Kushakov, Volodymyr. “Filosof u pecheri: zatvornytstvo yak forma praktychnoho filosofuvannya doby Kyivys'koyi Rusi”. V: *Kyivys'ki obriyi: istoryko-filosofs'ki narysy*, 26–39. Kyiv: Stylos, 1997].
- Лук'яненко, Олександра. “Поетичні образи Збігнєва Герберта”. *Проблеми слов'язнознавства* [Luk'yanenko, Oleksandra. “Poetychni obrazy Zbignyeva Herberta”. *Problemy slov'язnoznavstva*] 52 (2001): 135–142.
- Павлишин, Андрій. *Нам і далі загрожує вічність*. Київ: Дух і літерата, 2021 [Pavlyshyn, Andriy. *Nam i dali zahrozhuye vichnist'*. Kyiv: Dukh i literata, 2021].
- Прокопенко, Андрій. “Платонівський міф про печеру й дискусії навколо нього” [Prokopenko, Andriy. “Platonivs'kyu mif pro pecheru y dyskusiyyi navkolo n'oho”]. *VERSUS* № 2(4) (2014): 28–32.
- Рушар, Юзеф-Марія. *Сонце республіки. Римська цивілізація у творчості Збігнєва Герберта*. Пер. з польськ. Тетяна Павлінчук. Львів: Літопис, 2021 [Rushar, Yuzef-Mariya. *Sontse respubliky. Rym's'ka tsyvilizatsiya u tvorchosti Zbignyeva Herberta*. Per. z pol's'k. T. Pavlinchuk L'viv: Litopys, 2021].

ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ДРАМАТУРГІЧНІ РОЗМИСЛИ ПРО
ДОЛЮ АФІНСЬКОЇ ДЕМОКРАТІЇ (*ПЕЧЕРА ФІЛОСОФІВ* ЗБІГНЄВА ГЕРБЕРТА
І *ЦИКУТА ДЛЯ СОКРАТА* ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА)

Резюме

Стаття присвячена порівняльному аналізу драматичного образу Сократа як міри цінності демократії у п'єсах польського драматурга Збігнєва Герберта *Печера філософів* і *Цикута для Сократа* українського драматурга Валерія Герасимчука. Доведено, що обидва драматурги роблять образ Сократа ключем до філософських роздумів не лише про життя і смерть людини, а й насамперед про долю та перспективи демократії в посттоталітарній Європі.

Ключові слова: Сократ; образ демократії; міф про печеру; протагоніст; діалог

POSTKOLONIALNE REFLEKSJE DRAMATURGICZNE
NAD LOSAMI DEMOKRACJI ATENŃSKIEJ
(*JASKINIA FILOZOFÓW* ZBIGNIEWA HERBERTA
I *CYKUTA DLA SOKRATESA* WALEREGO GIERASIMCZUKA)

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony analizie porównawczej obrazu dramaturgicznego Sokratesa jako miernika wartości demokracji w poetyckim dramacie *Jaskinia filozofów* polskiego poety i dramaturga Zbigniewa Herberta i sztuce *Cykuta dla Sokratesa* ukraińskiego dramaturga Walerego Gierasimczuka. Udowodniono, że autorzy czynią z obrazu Sokratesa klucz do filozoficznych rozważań nie tylko nad życiem i śmiercią człowieka, ale przede wszystkim nad losami i perspektywami demokracji w posttotalitarnej Europie.

Słowa kluczowe: Sokrates; obraz demokracji; mit o jaskini; protagonista; dialog

POST-COLONIAL DRAMATURGICAL REFLECTIONS
ON THE FATE OF ATHENIAN DEMOCRACY
(*THE CAVE OF THE PHILOSOPHERS* BY ZBIGNIEW HERBERT
AND *HEMLOCK FOR SOCRATES* BY VALERY GERASIMCHUK)

Summary

The article is devoted to a comparative analysis of the dramaturgical image of Socrates as a measure of the values of democracy in the plays of Polish playwright Herbert Zbigniew *The Cave of the Philosophers* and Ukrainian playwright Valery Gerasymchuk's *Hemlock for Socrates*. It is proved that both playwrights make the image of Socrates a key for philosophical reflections not only about human life and death, but primarily about the fate and prospects of democracy in post-totalitarian Europe.

Keywords: Socrates; the image of democracy; the myth of the cave; protagonist; dialogue

WIKTORIA DURKALEWICZ

„TERAZ JEST CZAS NOWEJ DRAMATURGII”¹: WOKÓŁ *SPICHLERZA* NATALII WOROŻBYT

Zarówno ukraiński teatr, jak i ukraińska dramaturgia, znajdują się w ciągłym poszukiwaniu odpowiednich języków artystycznych, dzięki którym można byłoby opowiadać o skomplikowanych doświadczeniach indywidualnych i zbiorowych, w tym o Wielkim głodzie, w sposób aktualny i konstruktywny². Widoczne zmiany, przede wszystkim w sferze współczesnych dramatopisarskich praktyk, zostały odzwierciedlone przez szereg doniosłych publikacji. Warto tu wymienić między innymi: antologię: *U czekanni teatru. Antolohija molodoji dramaturhiji (W oczekiwaniu na teatr. Antologia młodej dramaturgii)*³, *U poszuku teatru. Antolohija molodoji dramaturhiji (W poszukiwaniu teatru. Antologia młodej dramaturgii)*⁴ oraz *Strajk iluzij. Antolohija suchasnoji ukrainskoji dramaturhiji (Strajk iluzji. Antologia współczesnej ukraińskiej dramaturgii)*⁵, kilka tomów almanachu *Suchasna ukrainska dramaturhija*

Dr hab. WIKTORIA DURKALEWICZ, prof. KUL – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Teorii i Antropologii Literatury; e-mail: wiktoria.durkalewicz@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6639-3204>.

¹ Natal'ya Vorozhbit, „Zritel' ne dolzhen vyyti iz teatra umirotvorennyim i schastlivym”, 15.12.2011, dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dcqc4>.

² „Obecnie społeczeństwo jest nadal zamknięte na dyskusję o Hołodomorze, tylko w sposób formalny. Musimy nauczyć się rozmawiać o tej traumie w inny, nowoczesny i konstruktywny sposób”, „Prorosty zerna prawdy razem z Natalkoyu Vorozhbyt” dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dcx2q>.

³ *U czekanni teatru: antolohiya molodoji dramaturhiyi*, uporyadnyk Nadiya Miroshnychenko, perednye slovo Yaroslav Stel'makh, peredmova Yuriy Sydorenko (Kyiv, Smolenskyp, 1998).

⁴ *U poshuku teatru: antolohiya molodoji dramaturhiyi*, uporyadnyk Nadiya Miroshnychenko (Kyiv: Smolenskyp, 2003).

⁵ *Strayk ilyuziy: antolohiya suchasnoyi ukrayins'koyi dramaturhiyi*, peredmova Mar'iana Shapoval, uporyadnyk Nadiya Miroshnychenko (Kyiv: Osnovy, 2004).

(*Współczesna dramaturgia ukraińska*)⁶, *13 suchasnych ukrajinśkykh pjes (13 współczesnych sztuk ukraińskich)*⁷, dwa tomy antologii współczesnego dramatu ukraińskiego – *Majdan. Do i pislja (Majdan. Przed i po)*⁸ oraz *Labirynt iz kryhy i wohniu (Labirynt z lodu i ognia)*⁹. Jak słusznie zauważa Ołena Bondarewa, antologie „są bardzo ważnym segmentem reprodukcji względnie reprezentatywnego obrazu współczesnego dramatu ukraińskiego w jego gatunkowej, stylistycznej i koncepcyjnej różnorodności, a także zewnętrznym bodźcem dla dramaturgów, których utwory umieszczane są w różnych kontekstach i stają się segmentami nowej całości”¹⁰.

Na pole produkcji kulturowej składają się też różnorakie platformy prezentujące aktualny krajobraz ukraińskiego życia teatralnego – portale: UkrDramaHub (<https://ukrdramahub.or.ua>), Dramaturg (<https://dramaturg.org.ua>), TEATRE (<https://teatre.com.ua>), Centrum Sztuki Teatralnej im. Łesia Kurbasa i jego zasoby elektroniczne dostępne w Dramaturgicznej Bibliotece (<https://kurbas.org.ua>)¹¹, konkursy i festiwale (Konkurs Sztuk Ukraińskojęzycznych „Drama. UA” we Lwowie, Tydzień Sztuki Aktualnej w Kijowie) i inne.

Procesy zachodzące we współczesnej dramaturgii ukraińskiej stale znajdują się w polu recepcyjnym polskich badaczy i tłumaczy. Wydarzenia z 2014 roku znacząco wspomnianą recepcję zintensyfikowały¹². W 2015 roku ukazała

⁶ *Suchasna ukrajinśka dramaturhiya*: al'manakh, t. 1, uporyadnyk Valeriy Herasymchuk (Kyiv: Ukrayins'kyy pys'mennyk, 2005); *Suchasna ukrajinśka dramaturhiya*: al'manakh, t. 2, uporyadnyk Vasył' Fol'varochennyi (Kyiv: Ukrayins'kyy pys'mennyk, 2006); *Suchasna ukrajinśka dramaturhiya*: al'manakh, t. 3, uporyadnyk Nadiya Miroschnychenko (Kyiv: Ukrayins'kyy pys'mennyk, 2006); *Suchasna ukrajinśka dramaturhiya*: al'manakh, t. 4, uporyadnyk i avtor peredmowy Yaroslav Vereshchak (Kyiv: Feniks, 2007).

⁷ *13 suchasnykh ukrajinśkykh p'yes*, uporyadnyk, avtor vstupnoyi statti Nina Kozachuk (Kyiv: Presa Ukrainy, 2013).

⁸ *Maydan. Do i pislja: antolohiya aktual'noyi dramy*, uporyadnyky Oleh Mykolaychuk i Nadiya Miroschnychenko (Kyiv: Svit znan', 2016).

⁹ *Labirynt iz kryhy ta vohniu: antolohiya aktual'noyi dramy. Revolyutsiya hadnosti i hibrydna viyna*, uporyadnyky Oleh Mykolaychuk-Nyzovets' i Neda Nezhdana (Kyiv: Smoloskyp, 2019).

¹⁰ Ołena Bondareva, „Kryteriі formuvannya ta perspektyvy doslidzhennya suchasnykh dramaturhichnykh antolohiy v Ukraini”, w: *Suchasna filolohichna nauka: aktual'ni pytannya ta vektory rozvytku* (L'viv-Torun: Liha-Pres, 2021), 322. Wszystkie tłumaczenia tekstów ukraińskojęzycznych, rosyjskojęzycznych oraz anglojęzycznych pochodzą od autorki artykułu, o ile nie zaznaczono inaczej.

¹¹ Strona internetowa Centrum Sztuki Teatralnej im. Łesia Kurbasa ma także wersję polskojęzyczną.

¹² Fale zainteresowania ukraińskim kontekstem wiążą się z pewną dynamiką recepcyjną, którą Oksana Zabuzko określiła mianem odkrywania Ukrainy przez Zachód: „Już po raz trzeci [sic!] w ciągu ostatnich dwudziestu lat jestem świadkiem tego, jak Zachód «odkrywa dla siebie Ukrainę»: w 2004 po pomarańczowej rewolucji, w 2014 po Euromajdanie i w 2022 – po 24 lutego, kiedy

się antologia *Nowy dramat ukraiński. W oczekiwaniu na Majdan*¹³ z artykułami wstępnymi Anny Korzeniowskiej-Bihun i Andrieja Moskwina. Z kolei w roku 2018 ukazała się antologia *Współczesna dramaturgia ukraińska od A do Ja*¹⁴ z przedmową Anny Korzeniowskiej-Bihun. Polscy badacze zwracają uwagę na wyraźną zmianę w podejściu ukraińskich twórców do teatru i dramatu, wskazując między innymi na rozszerzenie pola tematycznego oraz próby reinterpretacji skomplikowanych wydarzeń historycznych, na odkrywanie wątków przemilczanych, jak również na rewizję kanonu literackiego i panteonu kulturowego. Jak słusznie zauważa Korzeniowska-Bihun:

Zaczęto zwracać uwagę na wewnętrzne problemy bohaterów, pragnienie szczęścia i wolności, a także prawo do samostanowienia jednostki. Do łask powróciły formy literackie stłumione lub całkowicie wyparte przez obowiązujący poprzednio socrealizm. Pojawiły się dramaty surrealistyczne i postmodernistyczne oraz utrzymane w stylu teatru absurdu czy realizmu magicznego. Dramat stał się bardziej kameralny, wsłuchany w szepty i wpatrzony w półcień – poszukujący, eksperymentujący, zmieniający poetyki¹⁵.

Doniosłą rolę w transformacji współczesnej sztuki teatralnej w Ukrainie odgrywają dramaturdzy i reżyserzy pracujący w nurcie „nowego dramatu” („new writing”). Wspomniany nurt zaczął dynamicznie rozwijać się w połowie lat dwutysięcznych i wiązał się z wizją radykalnego przeformułowania reżyserskich i aktorskich praktyk oraz praktyk odbioru. Julia Hołodnikowa podkreśla, że rozwój nowego dramatu w Ukrainie „wiąże się z ponownym uruchomieniem teatru jako instytucji społecznej, z otwarciem możliwości dla twórczych eksperymentów oraz z alegoriami projektu narodowego”¹⁶. Nowy dramat odchodzi od rozwiązań tradycyjnego teatru, interesuje go przede wszystkim współczesna sytuacja i współczesny człowiek, aktywne i świadome uczest-

Ukraina po raz trzeci w tym stuleciu burzy Kremlowi scenariusz jej ponownego wzięcia w pańszczyżnianą niewolę [...]” (Oksana Zabużko, *Najdłuższa podróż*, przełożyła Katarzyna Kotyńska (Warszawa: Agora, 2023), 147).

¹³ *Nowy dramat ukraiński*, t. 1: *W oczekiwaniu na Majdan*, red. Anna Korzeniowska-Bihun i Andriej Moskwin (Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, 2015).

¹⁴ *Współczesna dramaturgia ukraińska od A do Ja*, wybór, przekład i wstęp Anna Korzeniowska-Bihun (Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, 2018).

¹⁵ Anna Korzeniowska-Bihun, *Kilka słów o współczesnym dramacie ukraińskim*, w: *Nowy dramat ukraiński*, t. 1, 8.

¹⁶ Yuliya Holodnikova, „Ukrayins’ka nova drama: vid destruktsiyi do stvorenniya novoyi estetyky?”, dostęp: 03.05.2024, <https://kurbas.org.ua/projects/almanah12/05.pdf>.

nictwo jednostki w procesach teraźniejszości, praca z indywidualnym i zbiorowym „ja”. Według Hołodnikowej: „Nowy dramat aktywnie pracuje z wyobrażeniami społecznymi, poszerzając horyzonty wspólnotowości”¹⁷.

Natalia Woróżbyt jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicielek „nowego dramatu” w Ukrainie. W jednym z wywiadów podkreśli, że „nowy dramat” to „jedyny ruch teatralny, do którego chciałyby należeć w dzisiejszych czasach”¹⁸, i że to właśnie on najbardziej adekwatnie odzwierciedla jej twórczą praktykę.

Dramatopisarka pokazuje również, na czym polega specyfika jej twórczości i próbuje wskazać pewne typologiczne cechy twórczości artystów pracujących w ramach „nowego dramatu”:

Moje sztuki są dość surowe i szczere – to czyni je „nowodramatycznymi”. Nie boję się szokować, nie myślę o publiczności i jej gustach, nie boję się bycia niewystawioną [...]. Moim zdaniem, nurt „nowego dramatu” jest raczej sytuacyjny, łączy dramaturgów, którzy zbiegają się w czasie i pragnieniu bycia poszukiwanym tu i teraz. Oczywiście są pewne cechy wspólne, które łączą twórczość tych ludzi. Jedną z nich jest bycie nowoczesnym, a nie banalnym, poszukiwanie nowego języka i nowych form¹⁹.

Sztuki Natalii Woróżbyt były wystawiane między innymi w Royal Shakespeare Theatre i Royale Courte Theatre (Wielka Brytania), w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Do jej najpopularniejszych sztuk należą *Spi-chlerz*, *Dzienniki Majdanu*, *Złe drogi* i *Sasza, wynieś śmieci*. Na język polski przetłumaczono między innymi *Złe drogi* (tłum. Anna Korzeniowska-Bihun), *Dzienniki Majdanu* (tłum. Agnieszka Lubomira Piotrowska), *Wij* oraz *Sasza, wynieś śmieci* (tłum. Jakub Adamowicz). Woróżbyt jest założycielką (razem z Georgem Genoux) Teatru Peresełencia (Przesiedleńca), skupiającego się na doświadczeniu wojny rosyjsko-ukraińskiej. Wspomniany projekt związany jest z próbą zrozumienia wydarzeń 2014 roku poprzez arteterapeutyczne praktyki teatru. Według Hołodnikowej:

Spektakle-świadectwa „Teatru Peresełencia” poświęcone były rozważaniu problemów etycznych człowieka w sytuacji przemocy (niewola, okop wojskowy, schron przeciwbombowy), poszukiwaniu dialogu z tymi, którzy pozostali za linią

¹⁷ Hołodnikova, „Ukrayins'ka nova drama.

¹⁸ Natal'ya Vorozhbit, „Interv'yu. Besedovala marysya Nikityuk”, Teatre – teatral'nyy portal, 23.02.2009, dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dchmw>.

¹⁹ Vorozhbit, „Interv'yu”.

punktów kontrolnych, opowieściom ze spokojnego życia (tego sprzed wojny). W każdej sztuce konflikt pojawiał się w momencie, gdy doświadczenie widza „przed” (Majdan, przemoc, utrata domu, rodziny, przyjaciół) spotkało się z doświadczeniem „po” (trauma, ból, przesiedlenie). Znajome rzeczy i doniosłe wartości – dom, rodzina, przyjaźń, lojalność, miłość, wolność, godność – znalazły się w centrum uwagi i prowokowały dyskusję²⁰.

Przedmiotem badań niniejszego artykułu będzie dramat Natalii Woróżbyt *Spichlerz*, nad którym autorka pracowała od roku 2006, i który w wersji scenicznej do ukraińskiego odbiorcy dotarł dopiero w roku 2015. Pierwsza wersja tekstu dramatu powstała w języku rosyjskim²¹. Znacznie później na potrzeby teatru w Ukrainie stworzono także wersję ukraińską. Tekst powstał w ramach warsztatów zorganizowanych przez Royal Shakespeare Company (RSC) w 2006 roku w Moskwie. W warsztatach wzięło udział dwunastu młodych dramaturgów, którzy spędzili tydzień pracując nad dramatem Szekspirowskim pod pilnym okiem dyrektora artystycznego RSC Michaela Boyda. Na początkowym etapie projekt nosił roboczy tytuł *Other Russia (Inna Rosja)*, ale ze względu na udział Ukrainki Natalii Woróżbyt i jej sztukę *Spichlerz*, która przedstawia złożony temat Hołodomoru, musiała pojawić się nowa nazwa – REWOLUCJE²². W 2009 roku *Spichlerz* został przetłumaczony na język angielski przez znaną tłumaczkę Sashę Dugdale i od września tegoż roku sztuka jest wystawiana w Courtyard Theatre w Stratford-upon-Avon. Udział w RSC stał się ważnym wydarzeniem w twórczej karierze Natalii Woróżbyt, sprzyjał też promowaniu ukraińskiej narracji na forum międzynarodowym. Jak słusznie podsumowuje Molly Flynn:

Od czasu zamówienia w RSC w 2009 roku, Woróżbyt jest powszechnie uznawana za czołową ukraińską dramatopisarkę. [...] odegrała wiodącą rolę w tworzeniu żywej kultury społecznie zaangażowanej i eksperymentalnej praktyki performatywnej w Ukrainie w ostatnich latach. Stąd premiera *Spichlerza* w RSC może być

²⁰ Yuliya Golodnikova, „Posttravmaticheskiye simptomy Ukrainskoy „Novoy Dramy”: Opyt ponimaniya nasiliya”, w: *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, red. Andriej Moskwin, t. 2 (Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, 2018), 142.

²¹ Dramat powstawał w języku rosyjskim ze względu na to, że zamówienia w RSC tłumaczono właśnie z tego języka. Zob. wypowiedź dramatopisarki w ramach wykładu o Hołodomorze: Irina Karatsuba, „Ot ‘kollektivizatsii’ k Golodomoru. Kak nam ponimat’ i pomnit’ katastrofu”. Wykład 14.04.2019, dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dch7f>

²² Zob. “Michael Boyd On... Revolutions & the RSC”. Whats On Stage 17.09.2009, dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dq9v6>

rozumiana jako produkcja historyczna nie tylko dlatego, że po raz pierwszy wprowadziła zagadnienie Hołodomoru na międzynarodową scenę, zwróciła uwagę na ukraińską historię, teatr i kulturę za granicą. Spektakl odegrał również kluczową rolę w rozwoju ukraińskiego teatru XXI wieku, ponieważ służył podniesieniu rangi jednego z najbardziej płodnych, innowacyjnych i politycznie prowokujących twórców teatralnych²³.

O wiele dłuższą była droga dramatu *Spichlerz* do widza ukraińskiego, co wiązało się między innymi z ówczesną sytuacją polityczną w Ukrainie. Na szerszą skalę temat Hołodomoru omawiano podczas urzędowania prezydenta Wiktora Juszczuki, który był konsekwentnym inicjatorem upamiętniania ofiar Wielkiego Głodu. W 2006 roku zgłosił projekt ustawy o Hołodomorze w Ukrainie w latach 1932–1933, która to ustawa uznała Hołodomor za akt ludobójstwa wobec narodu ukraińskiego, oraz zainicjował budowę Memoriału Ofiar Hołodomorów w Ukrainie. W 2023 roku Juszczenko został odznaczony Medalem Garetha Jonesa za pracę na rzecz przywrócenia pamięci o Hołodomorze²⁴.

W 2008 roku w Kołomyjskim teatrze nad *Spichlerzem* pracował reżyser Maksym Hołenko. Jednak po zmianie władzy politycznej (Wiktor Janukowycz wygrał wybory prezydenckie w 2010 roku) zmieniła się też retoryka prezentacji Hołodomoru²⁵, a sama sztuka została zakazana na tydzień przed premierą. Jak ironicznie zauważa Hołenko:

²³ Molly Flynn, "The Grain Store: A New Kind of Theatre in Ukraine", dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dqc55>

²⁴ Medal Garetha Jonesa to pozarządowa nagroda o specjalnym statusie, ustanowiona w 2019 roku przez Instytut Dziennikarstwa Narodowego Uniwersytetu Kijowskiego im. Tarasa Szewczenki w celu uhonorowania i nagradzania dziennikarzy, naukowców, wydawców i mecenasów sztuki za ich znaczący wkład w badanie Hołodomoru i masowych głodów spowodowanych przez człowieka w latach 1921–1923 i 1946–1947. Medal Garetha Jonesa jest przyznawany decyzją Rady Naukowej Instytutu Dziennikarstwa Narodowego Uniwersytetu Kijowskiego im. Tarasa Szewczenki. Zob. dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dqcvvm>.

²⁵ „Janukowycz nadal mówił o głodzie jako o „tragedii”, czy nawet „armagedonie”, często posługiwał się słowem „Hołodomor”, sugerującym sztucznie wywołaną katastrofę. Nadal również organizował coroczne obchody rocznicowe i wbrew obawom nie powstrzymywał ani nie nękał badaczy archiwów, podczas gdy w tym samym okresie prezydent Władimir Putin robił to w Rosji. Niemniej zmiana tonu i akcentu rozjuszyła politycznych przeciwników prezydenta. Fakt, że odmawiał użycia słowa «ludobójstwo» powszechnie postrzegano jako gest uniżenia względem Rosji [...]” (Anne Applebaum, *Czerwony głód*, tłum. Barbara Gadomska i Wanda Gadomska (Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2018), 406).

Idea wystawienia *Spichlerza* była już dawno. Nie udało się wystawić do 2014 roku. To jest taka zagmatwana historia, stricte ukraińska. Okazało się, że w 2004 roku był u nas Hołodomor „pełną gębą”. W 2010 roku zaś, kiedy przyszła inna władza, okazało się, że Hołodomoru u nas nie było, jest tylko radosna przyjaźń z Rosją²⁶.

Nie przypadkowo więc do wystawienia *Spichlerza* dochodzi zarówno w roku 2015, jak i w roku 2022. Sztuka po raz pierwszy została wystawiona na ukraińskiej scenie i w ukraińskiej wersji językowej w kwietniu 2015 roku. Spektakl powstał w koprodukcji teatrów ze Lwowa i Kijowa. *Spichlerz* miał swoją premierę we Lwowskim Teatrze dla Dzieci i Młodzieży. Sztukę wyreżyserował kijowski reżyser Andrij Prychod’ko. Jednakże, jak twierdzą krytycy, reżyser nie poradził sobie z konceptualnymi zasadami tekstu Woróżbyt. Według Andrija Bondarenki, produkcja Prychod’ki uprościła i spłyciła złożony dramat, znacznie redukując jego głęboki potencjał semantyczny:

Prychod’ko budował atmosferę bardziej bezpośrednio i szorstko – na trupach, na przemocy, na przejrzystych kontrastach, na cierpieniu.

Natomiast u Woróżbyt cała tragedia, gorycz i brutalność są przedstawione pośrednio, głównie w opowiadaniu lub w pozornie przypadkowych uwagach, co ostatecznie tworzy bardzo silny efekt, nawet katharsis.

Struktura jej tekstu jest w istocie „nowodramowska” – złożona i nieliniowa, z przerwami i wtrąceniami. Wymagałoby to odpowiednio przemyślanego i specjalnego montażu scenicznego z wypukłym, zaakcentowanym sklejeniem niejednorodnych elementów. Niestety, tak się nie stało.

Co najważniejsze, Prychod’ko nie zdołał również oddać semantycznego napięcia i kluczowych narracji dramatu²⁷.

Z kolei ogólnokrajowe uznanie zyskała reżyserska wersja Hołenki, zrealizowana przez Rówieński Regionalny Akademicki Teatr Muzyczno-Dramatyczny. *Spichlerz* na V Ogólnoukraińskim Festiwalu Teatralnym GRA zdobył nagrody od razu w czterech nominacjach: „Najlepszy spektakl dramatyczny” (Rówieński Regionalny Akademicki Teatr Muzyczno-Dramatyczny), „Najlepszy aktor” (Mark Drobot za rolę skryby Mortka w sztuce *Spichlerz*), „Najlepszy reżyser” (Maksym Hołenko za sztukę *Spichlerz*) oraz „Najlepsze rozwiązanie

²⁶ „Zernoskhovyshe: odes’kyy rezhyser rozpoviv pro spil’nu iz rivnens’kym teatrom vystavu”, *Suspil’ne Rivne*, dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dqcbk>

²⁷ Andrij Bondarenko, „Dysonans Zernoskhovyscha”, *Varianty* 29.04.2015, dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dqf62>

muzyczne” (Stanisław Łozowski i Trio Weremija za oprawę muzyczną i dźwiękową sztuki *Spichlerz*)²⁸.

Pracę nad spektaklem *Spichlerz*, do którego reżyser powraca po kilkunastoletniej przerwie, rozpoczęły się w kwietniu 2022 roku, podczas inwazji wojsk rosyjskich na Ukrainę, i są próbą odpowiedzi na zaistniałą sytuację²⁹. Nowy kontekst interpretacyjny wpłynął między innymi na rozwiązania scenograficzne. Jak zauważa sam reżyser:

To sztuka o wszystkim, sztuka o Ukrainie. O tym, dlaczego żyjemy teraz w stanie wojny i o wojnie, która trwa od kilkuset lat, o naszym bólu psychicznym, o wszystkim, co nas boli. Jeśli jest jakiś materiał, który jest dla nas istotny, to jest to właśnie on.

Nawet w scenografii nie nawiązujemy do lat trzydziestych, tak jak jest to w dramacie. Napatrzyłem się na te okaleczone supermarkety i wpadliśmy na

²⁸ Członkami międzynarodowego jury V Ogólnoukraińskiego Festiwalu Teatralnego GRA byli eksperci z Litwy, Estonii, Szwecji, Niemiec/Włoch i Polski. Członkini jury z Polski, Lena Tworowska, powiedziała: „Chciałabym podziękować nie tylko teatrom za ich występy, ale także organizatorom Festiwalu GRA. Ponieważ doskonale rozumiem, że nawet w czasach pokoju zorganizowanie ogólnokrajowego przeglądu sztuk teatralnych jest zadaniem dość trudnym. A w czasie wojny wydaje się to niemożliwe. Kiedy otrzymałam zaproszenie dołączenia się do jury, początkowo nie mogłam w to uwierzyć. Jestem wdzięczna teatrom ze Lwowa, Równego, Odessy, Iwano-Frankiwska, Charkowa i Kijowa za ich wysoki profesjonalizm. W tym festiwalu nie chodzi o wyniki, to był wspólny proces twórczy. I bardzo się cieszę, że mogłam być jego częścią”, „Pidsumky V Vseukrayins'koho teatral'noho festywalu HRA”, dostęp: 03.05.2024, <https://tiny.pl/dg18f>

²⁹ Wojsko rosyjskie szczególnie dotkliwie zaczęło niszczyć ukraińskie rolnictwo – w lipcu 2022 roku pociski raketowe trafiają w spichlerz na terytorium gospodarstwa rolnego na Odeszczyźnie, w sierpniu dochodzi do uszkodzenia infrastruktury zbożowej w porcie Odessy. Zob. Mateusz Chrzęszcz, „Rosjanie ostrzeliwali spichlerze w regionach Odessy i Chersonia”, 26.08.2022, dostęp: 03.05.2024, swiatrolnika.info <https://tiny.pl/d4qvbz>; „Nocny ostrzał Odessy. Rosja zaatakowała infrastrukturę portową”, Interia. Wydarzenia, 27.07.2023, dostęp: 13.07.2024, <https://tiny.pl/k7xh5jff0>. Odrębny kontekst dla sztuki Woróżbyt stanowi też dramat Serhija Żadana *Rozejm chlebnny* (2020), nawiązujący do wydarzeń z roku 2014, w którym to doszło do naruszenia przez stronę rosyjską ogłoszonego tzw. rozejmu „chlebowego” związanego ze żniwami i innymi pracami rolnymi. Jak powie w jednym z wywiadów Żadan: „To historia o lecie 2014 roku. Pierwszym lecie wojny rosyjsko-ukraińskiej, lecie chyba najbardziej brutalnym i krwawym, kiedy toczyły się najcięższe walki. O tym momencie, kiedy w lipcu ogłoszono pierwsze zawieszenie broni. Odbywało się ono pod znakiem konieczności zbiorów, dlatego nazywało się «chlebnym». Ale tamta strona wykorzystała to na swoją korzyść – wzmacniała swoje siły, z Rosji przyjeżdżało uzbrojenie. To był bardzo dziwny moment, kiedy panowała iluzja, że wojnę można szybko zakończyć, i że Ukraina odzyska kontrolę nad tymi niekontrolowanymi terytoriami. Tak się nie stało. Tę chwilę próbowałem uchwycić w swojej sztuce” (Lyubov Baziv, „*Khlibne peremyr'ya* na spalenykh polyakh. Teatral'na na prem'jera, Ukrinform, 04.02.2021, dostęp: 13.07.2024, <https://tiny.pl/d4qzt>).

pomysł, że Ukraina to wielki supermarket, który spłonął, został najechany przez wroga i nic z niego nie zostało. Taka jest metafora i ona działa³⁰.

Hołenko podkreśla, że na wybór właśnie tego dramatu Woróżbyt wpłynęły również jego osobiste preferencje czytelnicze, a praca nad tekstem wymagała maksymalnego skupienia i odpowiedzialności: „To dramatopisarka, która bardzo ceni i szanuje swój tekst, więc reakcje mogą być różne. Prosi reżyserów, by byli bardzo ostrożni. Pracowaliśmy z maksymalną precyzją. To mój ulubiony tekst Natałky Woróżbyt. Staraliśmy się, aby w tym spektaklu nie zginęło żadne słowo”³¹.

Praca Hołenki i całego zespołu została pozytywnie odebrana przez autorkę *Spichlerza*. W jednym z wywiadów Woróżbyt powie:

7 października odbędzie się jeden z najważniejszych dla mnie spektakli na podstawie mojej sztuki *Spichlerz* w reżyserii Maksyma Hołenki. Kiedy po raz pierwszy wystawiono ją w Królewskim Teatrze Szekspirowskim, byłam jeszcze młodą autorką, było megafajnie, a ja wzniosłam toast za to, że nie będzie to główne wydarzenie teatralne w moim życiu. Potem było wiele udanych i mniej udanych premier. Były prawdziwe prezenty, które naprawdę doceniam. Jednak właśnie ten spektakl gotowa jestem uznać za główne wydarzenie teatralne w moim życiu. Wszystko się zgrało – czas, tekst, miejsce, ludzie. A tam, gdzie tekst był przestarzały, Maks wyciągnął go z pomocą reżyserii (nigdy nie myślałam, że kiedyś to powiem). Dziękuję całemu niesamowitemu zespołowi! Ogólnie rzecz biorąc, jestem bardzo dumna ze wszystkich, którzy tworzą teatr w Ukrainie w tak trudnych czasach. To wezwanie do podążania za afiszami i rozwijania turystyki kulturalnej³².

Udana reinterpretacja dramatu Woróżbyt dokonana przez Hołenkę wydobywa i przybliża doniosłe dla odbiorcy ukraińskiego wątki tożsamościowe, międzypokoleniowe i metadyskrytywne. Pokazuje też, jaki ogrom pracy został dokonany przez autorkę w celu odnalezienia języka zdolnego wypowiedzieć wyciszane przez dziesiątki lat doświadczenie spowodowanej przez system totalitarny śmierci głodowej na masową skalę. Jak słusznie zauważa Oksana Zabużko: „zdecydowana większość narodu nosi w sobie traumę Holodomoru pomnożoną przez trzypokoleniową traumę „terroru milczenia”,

³⁰ „*Zernoskhovyshche*: odes'kyi rezhyser”.

³¹ „*Zernoskhovyshche*: odes'kyi rezhyser”.

³² Zhanna Pinchuk, „Vidomi aktorky pryikyhaly u Rivne, shchob pobachyty *Zernoskhovyshche*”, Rivne vechirnye, 27.10.2022, dostęp: 13.07.2024, <https://tiny.pl/dw5vt>

trwającego aż do końca lat osiemdziesiątych zakazu mówienia na głos o tym, jak mordowano naszych przodków w 1933 roku”³³.

Z traumatycznym doświadczeniem Wielkiego Głodu pracuje przede wszystkim ukraińska proza i poezja³⁴. O wiele rzadziej wspomniana tematyka figuruje w ukraińskim dramacie. Pierwsze wzmianki o głodzie 1933 pojawiają się już w dramacie Jurija Janowskiego *Potomky* (*Potomkowie*, 1938, publikacja 1939), utrzymanym w kategoriach poetyki socrealizmu. Jak słusznie zauważa Łarysa Załeska Onyszkewycz:

[...] ukraińscy pisarze w ZSRR znajdowali się w bardzo niezręcznej sytuacji: z jednej strony nie mogli emocjonalnie ignorować okropieństw 1933 roku, ale nie mogli też pisać o tym bezpośrednio. Możliwym kompromisem dla niektórych było potraktowanie ich w kategoriach założeń socrealizmu. Tak więc, jeśli są jakieś odniesienia do ludzi puchnących z głodu i umierających, dotyczyły one wyłącznie kurkuli (kułaków, czyli bogatych rolników). W związku z tym ci niegdyś zamożni rolnicy zostali pokazani jako jedyni, którzy cierpieli z powodu głodu, ponieważ rzekomo ukrywali zboże i nie chcieli dołączyć do kolektywnych gospodarstw rolnych³⁵.

Inaczej wyglądała sytuacja z próbami artykulacji problematyki Hołodomoru w literaturze emigracyjnej, operującej konwencją realistyczną i symboliczną. Tutaj przede wszystkim warto wymienić *Tysiacza dewiatsot trydciat' tretij rik* (*Tysiąc dziewięćset trzydziesty trzeci*, 1942, publikacja 1943) Serhija Kokota-Łedianśkoho oraz *Hołod* (*Głód*, 1961-1962, publikacja 1968) Bohdana Bojczuka. Pierwszy z wymienionych dramatów nawiązuje do przerażających wydarzeń i nie mniej przerażających widoków (między innymi zbieranie leżących na ulicy opuchniętych trupów, jak również tych, którzy nie zdążyli jeszcze umrzeć z głodu) z okolic Kijowa, świadkiem których był autor. W jednym z listów Kokot-Łedianśky opowie o swoim dramacie w następujący sposób: „Napisałem go krwią z własnego serca, przedstawiając okropności głodu, którego byłem świadkiem i który spowodował śmierć połowy ludzi w mojej

³³ Zabużko, *Najdłuższa podróż*, 181. Według Iwana Dziuby samo słowo „hołodomor” należało do słów wyeliminowanych z oficjalnego dyskursu. Zob. Iwan Dziuba, „Literatura socialistycznoho absurdu”, w: Ivan Dzyuba, *Z krynytsi lit*, t. 1 (Kyiv: Kyievo-Mohylyans'ka akademiya 2006), 395.

³⁴ Zob. między innymi Dziuba, „Literatura socialistycznoho absurdu”, 370–409; Vadym Vasylenko, *Modyfikatsiya travmy v ukraïns'kyi emihratsiyniy prozi druhoi polovyny XX stolittya*. Dysertatsiya na zdobuttya naukovooho stupenya kandydata filolohichnykh nauk (Kyiv, 2016).

³⁵ Larissa Zaleska Onyshevykh, „The Holodomor of 1932–1933 as Presented in Drama and the Issue of Blame”, *Canadian-American Slavic Studies* 37 (3) (2003): 90.

rodzinnej wiosce, w tym moich krewnych”³⁶. Dramat ukazuje dwie przeciwstawne rzeczywistości – beztroski świat partyjnych działaczy i wymierającą z głodu ukraińską wieś. W przeciwieństwie do zbudowanego na lokalnym kolorycie i wyraźnie określonym kontekście historycznym dziele Serhija Kokota-Łedianśkoho, dramat Bohdana Bojczuka *Głód* jest przykładem eksplorowania mitologemu Chrystusa (w kontekście mitu i antymitu ewangelicznego)³⁷ oraz formułowania przekazu bazującego na symbolicznym uniwersalizmie w znacznym stopniu zainspirowanym koncepcjami wypracowanymi w ramach europejskiego egzystencjalizmu i teatru absurdu. Analizując dramat Bojczuka *Głód* pod kątem eksperymentowania modernistycznego, Maria Konowałowa dochodzi do wniosku, że: „Przez pryzmat tradycyjnej problematyki narodowej i mitopoetyki religijnej autor bada globalne problemy społeczne, filozoficzne i ludzkie swoich czasów”³⁸. Wspomniane wyżej dramaty Bojczuka i Kokota-Łedianśkoho zostały też wydane w Ukrainie przez wydawnictwo Smołoskyp w roku 2008³⁹.

Dla Woróżbyt pracującej na początku lat dwutysięcznych nad zagadnieniem Hołodomoru ważne jest, aby stanowczo zasygnalizować swoją odrębność wobec panującej wówczas, jak to określili w jednym z wywiadów, „mody” i „politycznego kursu kraju”⁴⁰ oraz skupić uwagę na pamięciowej i mentalnej kondycji jednostki funkcjonującej w postraumatycznym społeczeństwie. Stąd szereg pytań, na które dramatopisarka poszukuje odpowiedzi: „Martwi mnie to, ilu krewnych straciłam, jaką ogromną rodzinę miałabym teraz, a więc i kraj. Interesuje mnie specyfika ukraińskiej mentalności. Jakimi ludźmi jesteśmy, że dopuściliśmy do tego i czy moglibyśmy nie dopuścić? Jakimi ludźmi byliśmy, gdyby ta tragedia się nie wydarzyła?”⁴¹. Kreując wielowymiarowy i wielogłosowy świat dramatu *Spichlerz* Woróżbyt posługuje się zarówno historiografią, jak i historią mówioną, sięga także po historię rodzinną. Spyta o źródła i inspiracje, Woróżbyt w pierwszej kolejności wymieniła traumatyczne wspomnienia, którymi dzielili się z nią jej dziadkowie:

³⁶ Cyt. za: Zaleska Onyshkevych, „The Holodomor of 1932–1933”, 91.

³⁷ Olena Bondareva, „Omriyana iyerofaniya” ukrayins’koyi diaspory u dramaturhichnykh proektsiyakh druhoi polovyn XX stolittya”, w: *Visnyk Tavriys’koyi fundatsiyi*, (Kyiv-Kherson: Prosvita, 2006), 10.

³⁸ Mariya Konovalova, „Moderni eksperymenty u strukturi p”yesy B. Boychuka Holod (1933)”, *Visnyk donets’koho natsional’noho universytetu*. Seriya B: Humanitarni nauky 1–2 (2015): 138.

³⁹ Zob. *Holodomor: dvi p”yesy*, uporyadnyk i avtor peredmovy Larysa Zales’ka Onyshkevych (Kyiv: Smoloskyp, 2008).

⁴⁰ Chodzi tu przede wszystkim o polityczny wymiar popularyzacji tematyki Hołodomoru przez ówczesnego prezydenta Wiktora Juszczenkę. Zob. Vorozhbit, „Interv’yu”.

⁴¹ Vorozhbit, „Interv’yu”.

Kiedy byłam małą, spędzałam dużo czasu u moich dziadków w obwodzie połtawskim. To wioska niedaleko Myrhorodu, praktycznie dorastałam tam, zanim poszłam do szkoły. Kiedy spałam w sypialni dziadka, przed snem opowiadał mi o wojnie. A kiedy spałam w pokoju babci, opowiadała mi o głodzie. To musiało mieć jakiś wpływ na moją psychikę. Chyba nie wypadało mówić o tych sprawach dzienną porą. Dorosłam, zaczęłam pisać i myślałam, że jak już będę starszą, czcigodną dramaturżką, to na pewno podejmę się tak poważnego tematu, jakim jest Hołodomor w Ukrainie, i napiszę o tym sztukę. Tak się jednak złożyło, że zrobiłam to wcześniej⁴².

Worożbyt oprócz autentyki biograficznej, operuje również autentyką topograficzną. Przedstawiona w dramacie wieś Zeleńy Kut (Zielony Kąt), znajdująca się w obwodzie połtawskim, to cześć metaforycznie ujętych przez Timothy'ego Snydera „skrwawionych ziem”⁴³, ale także okaleczona przestrzeń „skażonych krajobrazów”⁴⁴ Martina Pollacka. O tym, że Połtawszczyzna stanowi geoantropologiczne epicentrum Wielkiego Głodu, zaczęto mówić i pisać całkiem niedawno. Chodzi tu przede wszystkim o badania prowadzone przez historyka Serhija Płokhija i jego zespół w ramach projektu humanistyki cyfrowej pt. „MAPA. Cyfrowy atlas Ukrainy” (2016–2017)⁴⁵.

Dramat *Spichlerz* składa się z dwóch chronologicznie uporządkowanych aktów. Pierwsza ze scen datowana jest 16 sierpnia 1929 roku (lata bezpośrednio poprzedzające katastrofę), ostatnia odzwierciedla początek lat dwutyśecznych (zbiega się z czasem napisania dramatu). Kronikarskiemu ujęciu wydarzeń towarzyszy budowanie złożonej perspektywy antropologicznej. W pierwszym akcie dramatopisarka skupia się na mechanizmach stopniowej zagłady ukraińskiej wsi – duchowej (depresja religii i wiary, czasoprzestrzeni sakralnej), moralnej (niwelowanie poszanowania godności człowieka jako podstawowej zasady regulującej życie wspólnoty, wartości świata rodzinnego) i fizycznej (głódowa śmierć, rozstrzelanie). W drugim ukazuje próby jej groteskowej „reanimacji” (montowanie przez władzę kolonialną

⁴² Karatsuba, „Ot ‘kollektivizatsii’ k Golodomoru”. Z wypowiedzi Woróżyb dowiadujemy się też o tym, że podczas Wielkiego Głodu z jedenaściora dzieci przetrwał tylko dziadek autorki, natomiast w rodzinie babci przetrwali wszyscy.

⁴³ Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk (Warszawa: Świat Książki, 2011).

⁴⁴ Martin Pollack, *Skażone krajobrazy*, tłum. Karolina Niedenthal (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014).

⁴⁵ Serhii Plokhii, „Mapping the Great Famine”, *Ukrainian Research Institute at Harvard University*, dostęp: 03.05.2024, <https://www.gis.huri.harvard.edu/mapping-the-great-famine>

czegoś na kształt „wioski potiomkinowskiej”⁴⁶). Końcowa scena dramatu *Spichlerz* to performatywne świadectwo zwycięstwa w walce o tożsamość indywidualną i zbiorową.

Bohaterowie dramatu to mieszkańcy wspomnianej wsi Zelenyj Kut na Połtawszczyźnie. W szczególny sposób reprezentowana zostaje wielodzietna (jedenaścioro dzieci) średniozamożna chłopska rodzina Starzyckich (nietrudno rozpoznać tu wątki autobiograficzne wykorzystane przez dramatopisarkę) oraz jedna z córek Feodosija Starzyckiego – Mokryna. Najpierw są poddawani próbie „nawracania” przez agitatorów propagujących świetlaną sowiecką przyszłość, później оголачani z godności, obrabowywani i mordowani jako wrogowie klasowi. Uczestniczą w apokaliptycznym zderzeniu, w którym narażonymi na zagładę zostają język, wiara, wartości i przekonania, rodzinne krajobrazy, wreszcie – samo życie. W owym zderzeniu⁴⁷ cały dotychczasowy świat przeistacza się w swoje zwyrodniałe przeciwieństwo: gospodarz kochający własną ziemię i dbający o nią zostaje zdegradowany do wroga klasowego

⁴⁶ Dla zagranicznych gości wpływających na opinię społeczną swoich współobywateli urządzano przez władzę radziecką zaaranżowane wycieczki do idyllicznych wiosek, kołchozów, dzielnic miejskich mających świadczyć o udanej polityce gospodarczej ZSSR. W *Spichlerzu* pokazano przygotowanie do jednego z takich spotkań. Owym czcigodnym gościem, według dramatopisarki, miał być korespondent „New York Timesa” Walter Duranty, który jednak w wiosce się nie pokazał, co tylko podkreśla absurdalność i groteskowość przedsięwzięcia. Jak mogła w rzeczywistości wyglądać taka wizyta, opisuje w *Czerwonym głodzie* Anne Applebaum, nawiązując do postaci Édouarda Herriota: „Najdokładniejszym uosobieniem platonowskiego antybohatera był Édouard Herriot, francuski polityk, członek Partii Radykalnej i były premier, którego pod koniec 1933 roku zaproszono na Ukrainę właśnie po to, by zadał kłam narastającym pogłoskom o klęsce głodu. Herriot kierował się chyba pobudkami politycznymi. Jak i inni polityczni «realiści» w wielu zachodnich stolicach, chciał promować relacje handlowe swojego kraju z ZSSR, a barwy polityczne sowieckiej władzy nieszczególnie mu przeszkadzały. Podczas dwutygodniowej wizyty zwiedził wzorcowy obóz dziecięcy, obejrzał sklepy z zawczasu wypełnionymi półkami, udał się na spływ po Dnieprze i spotkał z entuzjastycznymi, specjalnie na tę okazję przeszkolonymi chłopami i robotnikami. Przed przyjazdem Herriota naprędce odremontowano jego hotel, a pracownikom wydano nowe uniformy” (Applebaum, *Czerwony głód*, 359).

⁴⁷ Wspomniane zderzenie uruchamiane jest w dramacie na różnych poziomach strukturalnych, uwidaczniając heterotopiczny i polistylistyczny charakter kreowania rzeczywistości. Obok opozycji „wierzący – ateści”, „gospodarze – aparaczczy/agitatorzy”, „miejscowi – przybysze”, „ofiary – oprawcy”, „Ukraińcy – naród radziecki” funkcjonują opozycje na poziomie czasoprzestrzennym: „czas sakralny – czas sprofanowany/mityczny czas ateistycznej przeszłości”, „cerkiew – niecerkiew/spichlerz”, „Zelenyj Kut – Zamoriłowka”. Opozycje widoczne są też na płaszczyźnie gatunkowej i stylistycznej. W tym kontekście uruchamiane są przeciwstawienia tworzone przez językowy obraz świata zawarty z jednej strony w modlitwie, pieśniach ludowych, z innej w przemówieniach propagandowych, publicystyce politycznej, karykaturalnym realizmie socjalistycznym. Zob. Viktoriya Durkalevykh, „Movna kartyna svitu u dramy Nataliyi Vorozhbyt *Zernoskhovershche*”, *Visnyk Mariupol's'koho derzhavnoho universytetu*. Seriya: Filolohiya 22 (2020): 16–25.

(„kurkula”/„kułaka”, „złodzieja”, „zdrajcy”), a żyzna niegdyś ziemia leży odłogiem, porastając burzanem; cerkiew staje się spichlerzem, w którym gnije odebrane u chłopów zboże, a malownicze krajobrazy gubią się wśród niezasypanych jam ze stosami trupów i pagórków bez krzyży; wymęczona sowieckimi „dobrodziejstwami” wieś ginie w karnawałowym *danse macabre*: „Wiosenne słońce. Bojaźliwy szczebiot ptaków. Domy bez dachów (słomę zjedli). Drzewa wiśniowe bez koron (poogryzali i spalili). Wzdłuż kamiennych murów leżą ludzie. Niektórzy żywi, inni martwi. Ale żywi i martwi niewiele się od siebie różnią. Wszyscy spuchnięci z głodu”⁴⁸.

Mężczyźni z rodu Starzyckich giną, czyniąc sprzeciw władzy⁴⁹, wszystkie kobiety, oprócz Mokryny, umierają z głodu⁵⁰. Mokrynie udało się przetrwać dzięki zawarciu ślubu (na nową modłę – cywilnego, nieuświęconego tradycją kościelnego, z czym trudno było jej się pogodzić) z Arsejem, ubogim wiejskim chłopakiem, któremu „współpraca” z nową władzą zagwarantowała „awans” społeczny i uniknięcie głodowej śmierci, umożliwiła też samo zawarcie ślubu (dawniej Arsej nawet nie mógł pomarzyć o pobraniu się z córką zamożnego Starzyckiego). Arsej to figura liminalna i w istocie swej tragiczna. Uczestniczy w rycie przejścia (zrzucanie cerkiewnego dzwonu z dzwonnicy na Wielkanoc jako swoisty obrzęd inicjacji), rzekomo pomaga rekwirować zboże u dawnych sąsiadów, nie może jednak przekroczyć wszystkich granic, które wiążą go z dotychczasowym światem wartości. Broniąc Mokryny i jej matki, zabija przybysza „z północy” (nekrolog z „Udarnika Połtawszczyzny” wskaże na wieś Kriukowo Guberni Kostromskiej) nadzorującego proces plądrowania i podporządkowania ukraińskiej wsi. Później, jak i większość mieszkańców wsi, umiera z głodu, a jego trup zostaje wrzucony do ogromnej zbiorowej

⁴⁸ Natal'ya Vorozhbit, „Zernokhranilishche”, dostęp: 13.07.2024, <https://tiny.pl/d4q2d>

⁴⁹ To właśnie Feodosij Starzycki jako głowa rodziny, gospodarz i reprezentant narodu ukraińskiego wypowiada jedną z kluczowych fraz, w której zakodowana jest postawa sprzeciwu, dążenie do zachowania tożsamości jednostki i zbiorowości poprzez niezbędne czynienie oporu. Ważne jest również to, że wypowiada te słowa w rozmowie z córką: „Mokryna: Przeżyjemy bez buraków, tato. Feodosij: Interesujące. Najpierw przeżyjemy bez buraków, potem bez chleba. A potem i bez Boga. Piękni będziemy ludzie po tym wszystkim. Co z nas zostanie?” (Vorozhbit, „Zernokhranilishche”).

⁵⁰ Worozhbit w ciekawy sposób sygnalizuje postpamięciową traumę niezrealizowanego macierzyństwa. Jest to urojony dialog prawie umierającej z głodu Mokryny z umarłą już siostrą Hafijką: „Opuchnięta Mokryna leży w chacie na ławce. Za oknem czerwony zachód słońca. Oto wchodzi do niej i siada naprzeciw na ławce siostra Hafijka. Mokryna (bez strachu). Hafijeczko, siostrzyczko... Przecież ty umarłaś... Hafijka zalewa się srebrzystym śmiechem. Hafijka. Tfu, głupia. Sama umarłaś, jak to mówisz, nie można żyć! Chciałam zapytać, Mokryno, kiedy wyjdiesz za mąż, ile dzieci urodzisz? Mokryna. Czworo. Dwóch chłopców i dwie dziewczynki. Hafijka. A ja chcę jedenaścioro, jak u naszej mamy. Wyobrażasz sobie, jaka wielka będzie nasza rodzina? Z dziećmi i wnukami. Mokryna. Byłoby dobrze” (Vorozhbit, „Zernokhranilishche”).

mogły. Mokryna zostaje uratowana (dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności nie pozwolono jej – jeszcze żywej – wrzucić do zbiorowej jamy) przez agitatora i wywieziona ze wsi. Budząc się z głodowego letargu, pyta swojego zbawiciela o przerażające krajobrazy, które zauważyła z powoli poruszającego się wozu: „Dokąd jedziemy? Co to za kraj? Nie ma ludzi. Żadnych ptaków, tylko chwasty. A może ja nie żyję, a ty sobie żartujesz?”⁵¹. I uzyskuje odpowiedź: „Dręczą mnie twoje pytania. Nie. Jest to radziecka Ukraina”⁵².

Dramat Worozbyt to swoista opowieść o równoległej destrukcji tożsamości i krajobrazu, o skazywaniu na zagładę zarówno *homo localis*⁵³, jak i jego *miej-sca autobiograficznego*⁵⁴, ale też historia walki o przetrwanie, opowieść o zde-rzeniu, jak to określiła Zabużko w *Najdłuższej podróży*: „dwóch radykalnie odmiennych sposobów gospodarowania – drapieżnego imperium surowcowe-go ze zmodernizowaną kulturą rolniczego pogranicza, która jest o kilka epok historycznych bardziej złożona i rozwinięta – dzięki temu bardziej wydajna gospodarczo”⁵⁵.

Dramat *Spichlerz* jest też badaniem fenomenologii zła i przestrogą przed możliwością powtórzenia katastrofy. Dramatopisarka w jednym ze swych wystąpień poświęconych zagadnieniom Wielkiego Głodu powie, że: „Historia zatacza małe kręgi, powtarza się. Wszystkie okropności są powtarzane przez tych, którzy myślą, że są tak sprytni, że ich nie powtórzą. Na przykład wojnę. Ludzie bardzo szybko zapominają i są gotowi powtórzyć. W dużej mierze dlatego, że o tym nie mówią, nie tłumaczą, jakie to jest straszne”⁵⁶. Jednym ze sposobów radzenia sobie ze społeczną amnezją budowaną na wypieraniu traumatycznych doświadczeń jest w *Spichlerzu* praktykowanie pamiętania międzypokoleniowego. W tym kontekście każde pokolenie to swoiste miejsce pamięci (*lieux de mémoire*), na które składają się aspekty materialne (demo-graficzne odniesienie), funkcjonalne (kształtowanie i przekazywanie wspomnień) i symboliczne („określa, przez odniesienie do wspólnych dla skromnej mniejszości wydarzeń lub doświadczeń, tożsamość większych grup, które mogły

⁵¹ Vorozhbit, „Zernokhranilishche”.

⁵² Vorozhbit, „Zernokhranilishche”.

⁵³ Mikołaj Madurowicz, „Tożsamość *homo localis* w geografii człowieka”, w: *Podstawowe idee i koncepcje w geografii*, t. 2: *Człowiek w badaniach geograficznych*, red. Wiesław Maik, Krysztyna Rembowska i Andrzej Suliborski (Bydgoszcz: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Gospodarki w Bydgoszczy, 2006), 169–179.

⁵⁴ Małgorzata Czermińska, „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.

⁵⁵ Zabużko, *Najdłuższa podróż*, 151.

⁵⁶ Karatsuba, „Ot ‘kollektivizatsii’ k Golodomoru”.

nie mieć w nim swego udziału”⁵⁷). Upamiętnianie ma również semiotycznie nacechowaną formę – formę spersonalizowanego modlitewnego dwugłosu⁵⁸, w którym codzienne, poniekąd komiczne i błahe, zmartwienia przeplatają się z poważnymi wątkami martyrologii rodowej i narodowej:

Dobry wieczór, Panie!

Zwracam się do Ciebie z modlitwą [...]

Przedłuż życie mojej mamie, która straciła zdrowie na polach kołchozu, przetrwała głód i okupację.

Wieczny odpoczynek racz dać duszy mojego brata Serhija, który zmarł jako pracownik elektrowni atomowej w Czarnobylu.

Niech odpoczywa w pokoju wiecznym także dusza mego wujka, Koli, który zaginął w sowieckich łagrach, oraz dusza mojego ojca Jurija, który zginął podczas II wojny światowej.

Niech odpoczywają w pokoju dusze moich zmarłych wujków i ciotek: Chrasiny, Seklety, Yakyma, Broni, Fedory, Miny, Paraski, Yuchyma, Yałyny, Arseja, Jawdochy, Todosia, Juhyny, Oliany, Horpyny, Jawdochy, Tekli, Safona, Onyski, Kyłyny, Prokopa, Karpa, Stasi, Marcyny, Hranky, Tofiły, Fanasa, Hafijky.

Wszyscy oni zginęli z głodu w 1933 roku.

Czy to w porządku, że powiesiłam ich zdjęcia w kuchni nad stołem?

Nie rozumiem teraz wielu rzeczy.

Przepraszam, jeśli źle akcentuję słowa.

Przepraszam, jeśli nie modłę się poprawnie.

Dziękuję Ci, Panie, za wszystko, co mi dałeś. [...]⁵⁹

Dla Worozbyt ważne jest pokazanie pamiętania jako praktyki niezbędnej do przetrwania i zachowania własnej tożsamości – zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej. Dramatopisarka uwidacznia też doniosłą rolę przestrzennych ram pamięci: życie każdej jednostki i każdej zbiorowości zakorzenione jest w konkretnej przestrzeni, naznaczone znajomymi widokami. Stąd zmiany zachodzące w jednym z tych wymiarów powodują nieodwracalne przemiany w innym – wymarłe wioski wypełnione są ciszą⁶⁰, otoczone ogołoconymi z kory

⁵⁷ Pierre Nora, „Między pamięcią i historią: Les lieux de mémoire”, *Tytuł Roboczy: Archiwum* 2 (2009): 10.

⁵⁸ W dramacie modlitwę, opowiadającą o aktualnej sytuacji życiowej córki, ocalałej Mokryny (główniej bohaterki dramatu), odmawia Hawryło – mężczyzna w ubraniu chłopca z lat trzydziestych, mieszkaniec rodzinnej wsi Mokryny.

⁵⁹ Vorozhbit, „Zernokhranilishche”.

⁶⁰ Na towarzyszącą wymierającym wioskom ciszę zwraca uwagę też Anne Applebaum: „Z czasem te emocje osłabły, a ich miejsce zajęła całkowita apatia. Wcześniej czy później głód sprawia,

drzewami i krzewami, pagórkami zbiorowych mogił bez krzyży. *Spichlerz* nie tylko opowiada o roli i znaczeniu pamięci, pamiętania, przypominania, ale również funkcjonuje jako *lieux de memoire* nastawione na prowokowanie aktywnej, krytycznej i odpowiedzialnej postawy wobec siebie i otaczającej rzeczywistości: żaden widz nie powinien wychodzić z teatru „uspokojony i szczęśliwy”⁶¹.

BIBLIOGRAFIA

- 13 suchasnykh ukrayins'kykh p'yes*. Uporyadnyk, avtor vstupnoyi statti Nina Kozachuk. Kyiv: Presa Ukrainy, 2013 [*13 сучасних українських п'єс*. Упорядник, автор вступної статті Ніна Козачук. Київ: Преса України, 2013].
- Applebaum, Anna. *Czerwony głód*. Tłum. B. Gadomska i W. Gadomska. Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2018.
- Baziv, Lyubov. „*Khlibne peremir'ya* na spalenykh polyakh. Teatral'na prem'yera. Ukrinform” [Базів, Любов. „*Хлібне перемир'я* на спалених полях”. Театральна прем'єра. Укрінформ]. 04.02.2021. Dostęp: 13.07.2024. <https://tiny.pl/d4qzt>
- Bondarenko, Andriy. „Dysonans *Zernoskhovyshcha*”. *Varianty* [Бондаренко, Андрій. Дисонанс „Зерносховища”. Варіанти]. 29.04.2015. Dostęp 03.05.2024. <https://tiny.pl/dqf62>
- Bondareva, Olena. „Kryteriyyi formuvannya ta perspektyvy doslidzhennya suchasnykh dramaturhichnykh antolohiy v Ukraini”. W: *Suchasna filolohichna nauka: aktual'ni pytannya ta vektory rozvytku*, 300–326. L'viv-Torun: Liha-Pres, 2021 [Бондарева, Олена. „Критерії формування та перспективи дослідження сучасних драматургічних антологій в Україні”. W: *Сучасна філологічна наука: актуальні питання та вектори розвитку*, 300–326. Ліга-Прес, Львів-Торунь, 2021].
- Bondareva, Olena. „Omriyana iyerofaniya” ukrayins'koyi diaspyry u dramaturhichnykh proektsiyakh druhoiy polovyn XX stolittya”. W: *Visnyk Tavriys'koyi fundatsiyi*, Вур. 2, 7–21. Kyiv-Kherson: Prosvita, 2006 [Бондарева, Олена. „Омріяна ієрофанія” української діаспори у драматургічних проєкціях другої половини XX століття”. W: *Вісник Таврійської фундації*, Вип. 2, 7–21. Київ–Херсон: Просвіта, 2006].
- Czerminska, Małgorzata. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 183–200.
- Durkalevych, Viktoriya. „Movna kartyna svitu u dramy Nataliyi Vorozhbyt *Zernoskhovyshche*”. *Visnyk Mariupol's'koho derzhavnoho universytetu*. Seriya: Filolohiya 22 (2022): 16–25 [Дуркалевич, Вікторія. „Мовна картина світу у драмі Наталії Ворожбит *Зерносховище*”. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія 22 (2020): 16–25].

że ludzie stają się ospali, nie potrafią się ruszać ani myśleć. Siedzą nieruchomo na ławkach na podwórkach, przy drodze, w domu. Pełne życia wsie ogarnęła cisza” (*Czerwony głód*, 294).

⁶¹ Natal'ya Vorozhbit, „Zritel' ne dolzhen vyyti iz teatra umirotvorennyim i schastlivym”. Ze względu na wagę poruszanych w dramacie zagadnień oraz sposobu ich prezentacji warto byłoby, aby polski czytelnik/widz miał możliwość zapoznać się z tłumaczeniem *Spichlerza* na język polski.

- Dzyuba, Ivan. „Literatura sotsialistychnoho absurdu”. W: Ivan Dzyuba. *Z krynytsi lit*, t. 1, 370–409. Kyiv: Kyievo-Mohylyans’ka akademiya 2006 [Дзюба, Іван. „Література соціалістичного абсурду” W: Іван Дзюба. *З криниці літ*, т. 1, 370–409. Київ: Києво-Могилянська академія 2006].
- Flynn, Molly. „The Grain Store: A New Kind of Theatre in Ukraine”. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dqc55>
- Golodnikova, Yuliya. „Posttravmaticheskiye simptomy Ukrainskoy ‘Novoy Dramy’: Opyt ponimaniya nasiliya” [Голоднікова, Юлія. „Посттравматические симптомы Украинской ‘Новой Драмы’: Опыт понимания насилия”]. W: *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, red. Andriej Moskwini, t. 2, 137–152. Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, 2018.
- Holodnikova, Yuliya. „Ukrayins’ka nova drama: vid destruktsiyi do stvorenniya novoyi estetyky?” [Голоднікова, Юлія. „Українська нова драма: від деструкції до створення нової естетики?”]. Dostęp: 03.05.2024. <https://kurbas.org.ua/projects/almanah12/05.pdf>
- Holodomor: dvi p’yesy*. Uporyadnyk i avtor peredmovy Larysa Zales’ka Onyshkevych. Kyiv: Smoloskyp, 2008 [Голодомор: дві п’єси. Упорядник і автор передмови Лариса Залеська Онішкевич. Київ: Смолоскип, 2008].
- Karatsuba, Irina. „Ot ‘kollektivizatsii’ k Golodomoru. Kak nam ponimat’ i pomnit’ katastrofu”. Lektsiya [Карацуба, Ірина. „От ‘коллективизации’ к Голодомору. Как нам понимать и помнить катастрофу”]. Wykład 14.04.2019. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dch7f>
- Kononova, Mariya. „Moderni eksperymenty u strukturi p’yesy B. Boychuka *Holod (1933)*”. *Visnyk donets’koho natsional’noho universytetu*. Seriya B: Humanitarni nauky 1–2 (2015): 135–139 [Конювалова, Марія. „Модерні експерименти у структурі п’єси Б. Бойчука *Голод (1933)*”. *Вісник донецького національного університету*. Серія Б: Гуманітарні науки 1-2 (2015): 135-139].
- Korzeniowska-Bihun, Anna. „Kilka słów o współczesnym dramacie ukraińskim.” W: *Nowy dramaturgia ukraińska. W oczekiwaniu na Majdan*, red. Anna Korzeniowska-Bihun i Andrzej Moskwini, 7–11. Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, 2015.
- Labirint iz kryhy ta vohnyu: antolohiya aktual’noyi dramy. Revolyutsiya hadnosti i hibrydna viyna*. Uporyadnyky Oleh Mykolaychuk-Nyzovets’ i Neda Nezhdana. Kyiv: Smoloskyp, 2019 [Лабіринт із криги та вогню: антологія актуальної драми. Революція гадності і гібридна війна. Упорядники Олег Миколайчук-Низовець і Неда Неждана. Київ: Смолоскип, 2019].
- Madurowicz, Mikołaj. „Tożsamość homo localis w geografii człowieka.” W: *Podstawowe idee i koncepcje w geografii*, t. 2: *Człowiek w badaniach geograficznych*, red. Wiesław Maik, Krystyna Rembowska i Andrzej Suliborski, 169–179. Bydgoszcz: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Gospodarki w Bydgoszczy, 2006.
- Maydan. Do i pislya: antolohiya aktual’noyi dramy*. Uporyadnyky Oleh Mykolaychuk i Nadiya Mirosnynchenko. Kyiv: Svit znan’, 2016 [Майдан. До і після: антологія актуальної драми. Упорядники Олег Миколайчук і Надія Мірошніченко. Київ: Світ знань, 2016].
- „Michael Boyd On... Revolutions & the RSC”. *Whats On Stage* 17.09.2009. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dq9v6>
- Nora, Pierre. „Między pamięcią i historią: Les lieux de mémoire”. *Tytuł Roboczy: Archiwum* 2 (2009): 4–12.

- „Pidsumky V Vseukrayins'koho teatral'noho festyvalyu HRA” [„Підсумки V Всеукраїнського театрального фестивалю ГРА”]. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dg18f>
- Plokhiiy, Serhii. „Mapping the Great Famine”. Ukrainian Research Institute at Harvard University. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dw1gnl> <https://www.gis.huri.harvard.edu/mapping-the-great-famine>
- Pollack, Martin. *Skażone krajobrazy*. Tłum. Karolina Niedenthal. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.
- „Prorosty zerna pravdy razom z Natalkoyu Vorozhbyt” [„Прорости зерна правды разом з Наталкою Ворожбит”]. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/7qf0f1j2>
- Snyder, Timothy. *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*. Tłum. Bartłomiej Pietrzyk. Warszawa: Świat Książki, 2011.
- Strayk ilyuziy: antolohiya suchasnoyi ukrayins'koyi dramaturhiyi*. Peredmova Mar'yana Shapoval, uporyadnyk Nadiya Miroshnichenko. Kyiv: Osnovy, 2004 [Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії. Передмова Мар'яна Шаповал, упорядник Надія Мірошніченко. Київ: Основи, 2004].
- Suchasna ukrayins'ka dramaturhiya: al'manakh*, t. 1. Uporyadnyk Valeriy Herasymchuk. Kyiv: Ukrayins'kyu pys'mennyk, 2005 [Сучасна українська драматургія: альманах, т. 1. Упорядник Валерій Герасимчук. Київ: Український письменник, 2005].
- Suchasna ukrayins'ka dramaturhiya: al'manakh*, t. 3. Uporyadnyk Nadiya Miroshnichenko. Kyiv: Ukrayins'kyu pys'mennyk, 2006 [Сучасна українська драматургія: альманах, т. 3. Упорядник Надія Мірошніченко. Київ: Український письменник, 2006].
- Suchasna ukrayins'ka dramaturhiya: al'manakh*, t. 4. Uporyadnyk i avtor peredmovy Yaroslav Vereshchak. Kyiv: Feniks, 2007 [Сучасна українська драматургія: альманах, т. 4. Упорядник і автор передмови Ярослав Верещак. Київ: Фенікс, 2007].
- Suczasna ukrajinska dramaturhija: almanach*, t. 2. Uporiadnyk Wasyl Folwarocznyj. Kyjiw: Ukrajins'kyj pyśmennyk, 2006 [Сучасна українська драматургія: альманах, т. 2. Упорядник Василь Фольварочний. Київ: Український письменник, 2006].
- U chekanni teatru: antolohiya molodoyi dramaturhiyi*. Uporyadnyk Nadiya Miroshnichenko, perednye slovo Yaroslav Stel'makh, peredmova Yuriy Sydorenko. Kyiv, Smoloskup, 1998 [У чеканні театру: антологія молодшої драматургії. Упорядник Надія Мірошніченко, переднє слово Ярослав Стельмах, передмова Юрій Сидоренко. Київ, Смолоскип, 1998].
- U poshuku teatru: antolohiya molodoyi dramaturhiyi*. Uporyadnyk Nadiya Miroshnichenko. Kyiv: Smoloskup, 2003 [У пошуку театру: антологія молодшої драматургії. Упорядник Надія Мірошніченко. Київ: Смолоскип, 2003].
- Vasylenko, Vadym. *Modyfikatsiya travmy v ukrayins'kij emigratsiynij prozi druhoyi polovyny XX stolittya*. Dysertatsiya na здобuttя naukovoho stupenya kandydata filolohichnykh nauk. Kyiv, 2016 [Василенко, Вадим. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини XX століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 2016].
- „Vidomi aktorky pryikhaly u Rivne, shchob pobachyty Zernoskhovyshche”. Rivne vechirnye [„Відомі акторки приїхали у Рівне, щоб побачити Зернохвище”. Рівне вечірнє] 27.10.2022. Dostęp 03.05.2024. <https://tiny.pl/dw5vt>

- Vorozhbit, Natal'ya. „Interv'yu. Besedovala marysya Nikityuk”. Teatre – teatral'nyy portal [Ворожбит, Наталья, „Интервью. Беседовала марыся Никитюк”. Teatre – театральный портал], 23.02.2009. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dchmw>
- Vorozhbit, Natal'ya. „Zernokhranilishche”. Teatre – teatral'nyy portal [Ворожбит, Наталья. „Зернохранилище.” Teatre – театральный портал]. Dostęp 13.07.2024. <https://tiny.pl/dcq5h>
- Vorozhbit, Natal'ya. „Zritel' ne dolzhen vyyti iz teatra umirotvorennyym i schastlivym” [Ворожбит, Наталья. „Зритель не должен выйти из театра умиротворенным и счастливым”], 15.12.2011. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dcqc4>
- Zabużko, Oksana. *Najdłuższa podróż*. Przełożyła K. Kotyńska. Warszawa: Agora, 2023.
- Zaleska Onyshkevych, Larissa. „The Holodomor of 1932-1933 as Presented in Drama and the Issue of Blame”. *Canadian-American Slavic Studies* 37 (3) (2003): 89–96.
- „Zernoskhovyshche: odes'kyy rezhysер rozpoviv pro spil'nu iz rivnens'kym teatrom vystavu”. Suspil'ne Rivne [„Зерносховище: одеський режисер розповів про спільну із рівненським театром виставу.” Суспільне Рівне]. Dostęp: 03.05.2024. <https://tiny.pl/dqcbk>

„TERAZ JEST CZAS NOWEJ DRAMATURGII”:
WOKÓŁ *SPICHLERZA* NATALII WOROŻBYT

Streszczenie

Przedmiotem badań artykułu jest dramat *Spichlerz* (*The Grain Store*), napisany przez wybitną ukraińską dramatopisarkę Natalię Woróżbyt, oraz rekonstrukcja towarzyszących mu kontekstów recepcyjnych, literackich, kulturowych i społeczno-historycznych. Sztuka ta po raz pierwszy została wystawiona w angielskim tłumaczeniu Sashy Dugdale przez Royal Shakespeare Company w Courtyard Theatre w Stratford-upon-Avon w 2009 roku. Na ukraińską scenę dramat trafił dopiero w roku 2015 wyreżyserowany przez Andrija Prychod'kę. Jednak za ewenement na ukraińskiej mapie teatralnej uznano reżyserską wersję Maksyma Hołenki z roku 2022. Dramat Natalii Woróżbyt jest nowatorską próbą zgłębienia Hołodomoru w kategoriach wypracowanych przez nurt *new writting*. Kreując wielowymiarowy i wielogłosowy świat dramatu, *Spichlerz* Woróżbyt posługuje się zarówno historiografią, jak i historią mówioną, sięga także po historię rodzinną. Dla dramatopisarki ważne jest pokazanie aktywnego i krytycznego pamiętania jako praktyki niezbędnej do przetrwania i zachowania własnej tożsamości – zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej.

Słowa kluczowe: Natalia Woróżbyt; „nowy dramat”; Hołodomor; trauma; krajobraz

“NOW IS THE TIME OF NEW DRAMATURGY”:
TOWARD NATALIA VOROZHBYT'S *THE GRAIN STORE*

Summary

The article examines the drama *The Grain Store*, written by the eminent Ukrainian playwright Natalia Vorozhbyt, reconstructs the accompanying reception, and analyses literary, cultural and socio-historical contexts. Natalia Vorozhbyt's play *The Grain Store* was first staged in an English translation by Sasha Dugdale by the Royal Shakespeare Company at the Courtyard Theatre in

Stratford-upon-Avon in 2009. The drama directed by Andriy Prykhodko appeared on the Ukrainian stage only in 2015. However, the director's version of Maxim Holenko from 2022 was considered a phenomenon on the Ukrainian theatre map. Natalia Vorozhbyt's drama is an innovative attempt to explore *the Holodomor* in “new writing” terms. Creating the multidimensional and multi-voice world of drama, Natalia Vorozhbyt uses both historiography and oral history, and also refers to family history. For the playwright, it is important to show active and critical remembering as a practice necessary to survive and preserve one's own identity – both individual and collective.

Keywords: Natalia Vorozhbyt; “new drama”; Holodomor; trauma; landscape

ANNA M. SZCZEPAN-WOJNARSKA

NIEPOWTARZALNOŚĆ JAKO KATEGORIA KONSTITUTYWNA W POEZJI LINY KOSTENKO (NA PODSTAWIE POLSKICH PRZEKŁADÓW)

„Nic dwa razy się nie zdarza” – pisała, wtórując Heraklitowi, Wisława Szymborska. Nie zdarza się w życiu, nie zdarza się również w poezji; żadne z nich nie jest plagiatem. Pomimo faktu, że poszukiwanie niepowtarzalności uznanej za wyznacznik oryginalności wciąż uchodzi za jedno z zadań literatury, a oryginalność rozwiązań formalnych, nowatorstwo poetyki, tematu, bądź perspektywy przykuwa uwagę czytelników, niemniej jednak to powtórzenie, nie tylko w rozumieniu Sorena Kierkegaarda, warunkuje sposób ludzkiego postrzegania i rozumienia. W rezultacie, oryginalność fundowana na niepowtarzalności wymusza zmianę i poszerzenie paradygmatu epistemologicznego ewokując powtórzenie oryginalnego. Doświadczenie niepowtarzalności konfrontowane z historią i czasowością, z pamięcią – w sposób szczególny przejawia się w poezji ukraińskiej poetki Liny Wasyliwny Kostenko. Trudno mówić w jej przypadku o epatowaniu poszukiwaniem oryginalności, o pragnieniu zadziwienia czytelników nowatorstwem wersyfikacyjnym czy sposobem konstruowania sytuacji lirycznych. Teza niniejszych rozważań opiera się na przekonaniu, że niepowtarzalność, w sposób głęboko przemyślany i zinterioryzowany, stanowi kategorię konstytutywną jej poetyckiego świata, w którym historia i pamięć trwają, są raczej funkcją niż przedmiotem refleksji.

Dr hab. ANNA M. SZCZEPAN-WOJNARSKA, prof. UKSW – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Zakład Literaturoznawstwa Transkulturowego; e-mail: a.szczepanwojnarska@uksw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2981-2673>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

Pod koniec XX wieku badacze ogłosili dwa dominujące zwroty kulturowe: Jan Assman zwrot pamięciowy¹, a William John Thomas Mitchell zwrot piktorialny². Assman sugerował, że kwestia pamięci wpłynie na wytworzenie nowego paradygmatu nauk o kulturze. Przewidywany przez Assmana zwrot pamięciowy zmienił myślenie o przeszłości, a zaproponowana przez niego typologia pamięci wyodrębniająca pamięć komunikacyjną i kulturową znalazła swój rezonans w pracach innych badaczy, takich jak Pierre Nora³ – autor koncepcji miejsc pamięci, czy Paul Connerton⁴ podejmujący kwestię fenomenu pamięci społecznej i jej ucieleśnienia w nawykach. Poza intelektualną nośnością problemu teoretycznego, zwrotowi pamięciowemu sprzyjało szereg czynników społeczno-politycznych takich, jak między innymi rozpad tzw. bloku wschodniego, przemiany cywilizacyjne wynikające z rozwoju nowych technologii komunikacyjnych, kryzys zaufania wobec dotychczasowego myślenia o historii. Ponadto, jak zauważa Ryszard Nycz⁵, karierze refleksji o pamięci sprzyjała ponowoczesna wrażliwość, dla której projektowanie przyszłości opierającej się na ekstrapolacji minionych doświadczeń stało się całkowicie nieuprawnione, a powrót przeszłości, jej stłumione i niewyartykułowane doświadczenia zbiorowe i jednostkowe dawały podstawę aranżowania na nowo jej dziedzictwa. Jak słusznie precyzowała posługiwanie się kategorią pamięci Barbara Szacka⁶: na poziomie społecznym, kulturowym – „pamięć” zawsze pozostanie metaforą. Historia i pamięć w liryce Kostenko uczą rozumienia tego, co tu i teraz oraz tego, co zawsze i wszędzie, włączając perspektywę jednostki w perspektywę zbiorowości. Dama ukraińskiej poezji nie staje się piewcą wielkich postaci historycznych ani sędzią ferującym uproszczone wyroki. Uczy uważnego rozeznawania faktów i afektów. Dla niej niepowtarzalność rozumiana jest jako bez-powrotność, wyjątkowość, oryginalność, jednostkowość, co zawsze implikuje stratę, *ex definitione*, tego, czego nie da się powtórzyć. Ukazuje także brzemień odpowiedzialności za dokonywane wybory.

¹ Jan Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 66–71.

² William John Thomas Mitchell, *What Do the Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2005), 6–27.

³ Pierre Nora, „Czas pamięci”, tłum. Wiktor Dłuski, *Res Publica Nowa*, nr 7 (2001): 37–43; Pierre Nora, *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*. Wstęp Krzysztof Pomian, wybór, wprowadzenie i przekład Jan Maria Kłoczowski (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2022).

⁴ Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają?*, tłum. Marcin Napiórkowski (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 86.

⁵ Ryszard Nycz, „Polska pamięć”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2016): 7.

⁶ Barbara Szacka, „O pamięci społecznej”, *Znak* 47, nr 5 (1995): 68.

Człowiek nie może ponownie przeżyć życia ani zmienić swojej przeszłości, natomiast ponosi konsekwencje wcześniejszych wyborów i staje się świadkiem tego, jak wpływają one także na innych, czasem całkowicie przypadkowych ludzi. Doświadczenie straty stanowi również pochodną świadomości jednostkowych ograniczeń, konfrontacji z liminalnością ludzkiej egzystencji. W tym wymiarze każdy wybór jest stratą i jednocześnie nieuniknioną koniecznością. Symultaniczne pragnienie wszystkiego i wybieranie wszystkiego stanowi sytuację aporetyczną. Podmiot liryczny wierszy Kostenko podlega nieustannym zmianom, a iluzja powtarzającej się historii – dotyczy w konsekwencji zawsze odmiennych podmiotów. Akceptacja własnej drogi życia, uczy ją pokory stawania się podmiotem pamiętającym i przedmiotem pamiętania zarazem, który nie wie, co stanie się znaczące i kluczowe dla przyszłych pokoleń, a nawet dla niego samego w przyszłości. Przywodzi to na myśl regułę Reinharta Kosellecka⁷, współtwórcy semantyki historycznej i krytycznego świadka zwrotu pamięciowego, który apelował, by nie traktować pamięci jako arbitralnego narzędzia, lecz zawsze zadawać trzy zasadnicze pytania: o to kto pamięta, co pamięta i w jaki sposób to robi. Proces selekcji przedmiotów pamięci odnosi się u Kostenko do porządków innych niż polityczny: do porządku aksjologicznego, czasami estetycznego – jako punktów odniesienia pozostających poza dynamiką historycznych wydarzeń. Jak ujął to Andrzej Nowak, tłumacz wierszy Kostenko:

Historia i czas mają w jej wierszach swoją naturalną ciągłość, jak gdyby wciąż – w sposób nieomal widoczny i namacalny – wędrowały prastarymi kozacko-czumacko-tatarskimi szlakami, nie bacząc na następujące po sobie pokolenia. A o wspomnianej już różnorodności i niepowtarzalności klimatu jej utworów decyduje również fakt, iż Poetka bez trudu przemieszcza się z dziedzin ciepłej i osobistej liryki miłosnej i kontemplacji krajobrazu w sferę rozważań znacznie bardziej ogólnych, po prostu filozoficznych⁸.

Kostenko odkrywa przed czytelnikami, że niepowtarzalność nie polega na odcięciu się od dziedzictwa, ale że bez niego – właściwie staje się niemożliwa. Takie filozoficzne podejście nie czyni z niej autorki łatwej w odbiorze i popularnej.

⁷ Por. Reinhart Koselleck, *Semantyka historyczna*, wybór i oprac. Hubert Orłowski, tłum. Wojciech Kunicki (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2001).

⁸ Andrzej Nowak, „Od tłumacza”, w: Lina Kostenko, *I dzień, i noc, i mgnienie...*, wybór, tłum. i posłowie Andrzej Nowak (Kraków: Oficyna Literacka Fundacja św. Włodzimierza, 1997), 129.

Poetka przyszła na świat w rodzinie nauczycielskiej, w Rzysszczewie koło Kijowa, 19 marca 1930 roku. W latach 1953–1956 studiowała w moskiewskim w Instytucie Literackim im. Maksyma Gorkiego, gdzie poznała swego późniejszego męża, polskiego prozaika marynistę – Jerzego Jana Pachlowskiego. Wydała między innymi tomy wierszy: *Promnia zemli* (*Promienie ziemi*, 1957), *Witryła* (*Żagle*, 1959), *Mandriwky sercia* (*Wędrowki serca*, 1961), *Nad berehamy wiecznoj riki* (*Nad brzegami wiecznej rzeki*, 1977), *Nepowtornist'* (*Niepowtarzalność*, 1980), *Sad netanucznych skulptur* (*Ogród nietopniejących rzeźb*, 1987) i poemat historyczny *Маруся Чупаї* (*Marusia Czuraj*, 1979), za który otrzymała nagrodę Tarasa Szewczenki. Wybitna twórczość oraz konsekwentne angażowanie się w działania opozycyjne przyniosły jej rozgłos, a także szereg innych laurów, w tym nagrodę Ołeny Telihi, Antonowiczów oraz Petrarki. Została odznaczona orderem Prezydenta Ukrainy oraz orderem Kniazia Jarosława Mądrego V stopnia, mianowana honorowym profesorem Akademii Kijowsko-Mohylańskiej oraz doktorem *honoris causa* wielu uniwersytetów, między innymi Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie, a 14 lipca 2022 roku otrzymała Legię Honorową w ambasadzie francuskiej w Kijowie.

Przeżyła szereg burz XX i XXI wieku: urodziła się w Socjalistycznej Ukrainiejskiej Republice Ludowej w roku, kiedy ZSRR przeprowadzało przymusową kolektywizację rolnictwa. By stłumić sprzeciw wobec niej została sztucznie wywołana wielka klęska głodu Голодомор (Hołodomor), w wyniku której zmarły miliony Ukraińców. Kostenko przeżyła II wojnę światową, stalinizm, życie za żelazną kurtyną, katastrofę czwartego reaktora elektrowni atomowej w Czarnobyli, pandemię, a w końcu – wybuch wojny 24 lutego 2022 roku. Jest świadkiem zarówno upadku ZSRR, jak i kształtowania się ukraińskiej tożsamości. Być może z tego powodu, a może na przekór torowi koła historii jej twórczość jest doświadczeniem niepowtarzalności. Nie ma dwóch takich samych zwycięstw ani dwóch takich samych wojen, nie ma porównywalnego bólu ani powtarzalnej pociechy. Procesualność życia pozostaje niepowtarzalna, mimo że paradoksalnie opiera się na powtórzeniu: odradzaniu się przyrody, poddawaniu się rytmowi życia. Fakt, że po opresji przychodzi bunt i przesilenie, a po latach względnego spokoju – powraca zagrożenie, nie potwierdza, według Kostenko, braku zachodzenia zmian. Zwłaszcza katastrofy, jak ta w Czarnobyli, zmieniają świat na zawsze i bezpowrotnie. Czarnobyl zdominował zbiory wierszy o znamienitych tytułach *Річка Геракліта*, *Мадонна перехесть*, także powieść *Записки українського самашедшого* oraz książkę *Зона відчуження*, wydaną w dziesiątą rocznicę tragedii – katastrofy czwartego reaktora elektrowni. Jak zauważa Bogusław Bakuła, *Записки*

українського самашедшого stały się impulsem do długich, namiętnych, choć nie zawsze rzeczowych dyskusji na temat roli ukraińskiej inteligencji⁹. Pisarka wykazała się odwagą, determinacją i poświęceniem uczestnicząc w ekspedycjach mających na celu ratowanie dóbr kultury pozostałych w strefie wokół elektrowni, napisała także scenariusz filmu *Чорнобиль. Тризна*, wyreżyserowanego przez Rołana Sergijenkę. Jednocześnie poruszając temat Czarnobyli, odważnie odniosła się do kwestii współczesnej ukraińskiej tożsamości, świadomej troski o nią, oraz do roli inteligencji ukraińskiej w czasie transformacji i wojny domowej.

Szereg utworów poświęciła koncepcji historii i jej pojedynczym wydarzeniom, akcentując zawsze ich jednostkową wartość oraz indywidualny dramatyzm, ponieważ zawsze człowiek ma wybór, zarówno w kwestii czynu, jak i zaniechania. Poetka sama również angażowała się w sprawy społeczne: w 1965 roku jako sygnatariuszka listu protestacyjnego przeciwko aresztowaniom członków ukraińskiej inteligencji, w 1968 roku jako autorka listów w obronie oczernianego Władysława Czornowiła – w pełni rozumiała wagę pojedynczych gestów, ich znaczenie moralne wyznaczające kierunki myślenia i wartościowania.

Sama doświadczyła „powtarzających się” metod uciszania niewygodnych intelektualistów. Metoda – to działanie powtarzane w celu osiągnięcia zamierzonego skutku, jednak stosowanie metody obejmuje także reakcję, a ta bywa nieprzewidywalna, tak jak było to w przypadku Kostenko. Charakterystyczna, szesnastoletnia przerwa w publikowaniu nie wynikała z niemocy twórczej, ale z zakazu druku jej utworów. Fakt, że cenzura dotyczyła wszystkich myślących inaczej twórców, nie dezawuował cierpienia konkretnej pisarki. Jako jedna z czołowych przedstawicieli szistdesiatnyków (sześćdziesiątników)¹⁰, czyli artystów oddanych odrodzeniu narodowemu i obronie ukraińskiej kultury przed sowietyzacją i rusyfikacją, w sposób oczywisty doświadczyła represji przez zakaz publikacji. Kiedy w marcu 1963 roku Nikita Chruszczow na spotkaniu z przedstawicielami literatury i sztuki ogłosił powrót koncepcji realizmu socjalistycznego, a rządy przejął Leonid Breżniew, rozpoczął się proces

⁹ Bogusław Bakula, „Literatura, tożsamość i historia. Szkic o twórczości Liny Kostenko”, *Miscellanea Posttotalitana Wratislaviensia*, nr 9 (2021): „Dusza szybuje w poświęcenie epok... Dusza letyt’ u posviti epokh... [Tom ofiarowany Linie Kostenko Zbiornik na poshanu Liny Kostenko”, red. Agnieszka Matusiak i Lyudmyła Tarnashynska], 261.

¹⁰ Iza Chruślińska i Oksana Zabużko, *Ukraiński palimpsest* (Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej, 2013), 200. Zob. Jarosław Poliszczuk, „Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa”, w: Jarosław Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia*, red. Jarosław Ławski i Michał Siedlecki (Białystok: Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene”, 2015), 93.

zwiększania kontroli wypowiedzi, cenzury, który w efekcie przyniósł kolejne fale aresztowań (1965–1966, 1972–1973, 1976–1980), kładących kres działalności szistdesiatnyków¹¹.

W tamtym czasie, w bezpośrednim osobistym doświadczeniu zakaz publikacji oznaczał dosłownie „na zawsze”, ponieważ wówczas nie można było w sposób racjonalnie uzasadniony spodziewać się zmiany sytuacji, chyba że poetka podjęłaby współpracę z opresyjnym systemem. Kiedy mówi się o latach milczenia poetki (od 1961 do 1977 roku), to trzeba zdać sobie sprawę z faktu, że wiedza dotycząca okresu trwania represji projektowana jest *ex post*. Kostenko nie mogła w 1961 roku przewidzieć, czy kiedykolwiek wróci do oficjalnego czytelniczego obiegu.

Kostenko świadomie odrzuciła możliwość publikowania po rosyjsku i świadomie wybrała pisanie i wydawanie utworów w narodowym języku ukraińskim, co w praktyce oznaczało niemożność publikowania. Poetka wybrała poszukujący własnej, indywidualnej formy estetycznej język ukraiński, w którym zostawiła swój artystyczny ślad. Nieusuwalnym wyznacznikiem niepowtarzalności okazał się język narodowy, który sam stanowi kryterium różnicujące dla artykulacji jednostkowych, indywidualnych doświadczeń ukraińskich.

Kiedy radziecka cenzura odmówiła opublikowania tłumaczeń wierszy Wisławy Szymborskiej i Czesława Miłosza w przygotowywanej antologii poezji polskiej – Kostenko na znak protestu wycofała z niej także swoje tłumaczenia wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Mimo że nieobecna w sferze publicznej jako artystka i jako tłumaczka, nie zamilkła jednak, pisała – jak wielu innych – „do suflady”, oddając hołd potrzebie silniejszej niż wszelkie zakazy, niż cenzura, czy nieuchronne w takich wypadkach zwątpienie w moc poetyckiego słowa. Efektem wnikliwych obserwacji i głębokiej refleksji były *Silueti/Postaci*: wiersze – szkice o wybitnych osobowościach, które odegrały znaczącą rolę w rozwoju kultury, takich jak np.: Borys Pasternak, Dante Alighieri, Joanna d’Arc, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Aleksander Puszkina, Lew Tołstoj i uznawany za największego poetę Ukrainy – Taras Szewczenko. W tych latach ciszy i publicznego milczenia Kostenko koncentrowała się na tym, co może od siebie dać, czym się podzielić, a nie na dorywczywym rozpamiętywaniu krzywd, jakie ją spotkały. Galeria postaci imponowała wielkością dokonań, jednak nie ma w tych wierszach retoryki panegirycznej, a nawet dydaktycznej. Widoczne jest raczej szukanie sprzymierzeńców niż autorytetów,

¹¹ Oksana Pakhl’ovs’ka, „Ukrayins’ki shistdesyatnyky: filosofiya buntu”, *Suchasnist’*, nr 4 (2000): 71.

przywoływanie tych, którzy mogliby zrozumieć jej sytuację, niż tych, którzy ujęci pochwałą – w swej próżności mogliby jej pomóc. Dzięki temu wiersze te tworzą niezwykle cykl „połączony linią uniwersalnych analogii między przeciwnościami, którym stawiali czoła w różnych czasach, krajach i kontekstach historycznych”¹².

Niepowtarzalność manifestuje się w dokonywaniu wyborów, które mają nieodwracalne konsekwencje, zawsze dzieją się w czasie i skutkują w czasie. W przetłumaczonym przez Józefinę Piątkowską wierszu *Galązka smutku na mogile Pasternaka* kwestia ta zajmuje szczególne miejsce. Kostenko poświęciła uwagę rosyjskiemu pisarzowi, nobliście, który odmówił przyjęcia nagrody, ponieważ zdawał sobie sprawę, że wówczas miałby zakaz powrotu do kraju albo powrót ten oznaczałby koniec jego dni. Kostenko ukazuje system opresyjny i totalitarny, który niszczy swe największe skarby. Uniwersalizuje doświadczenie osamotnionego Pasternaka, który odizolowany w swoim domu w Pieriedielkinie pod Moskwą poświęcił się tłumaczeniom. Jego oficjalne uciśnienie przez cenzurę stało się dialogowaniem z pisarzami obcojęzycznymi. Dzięki przekładom nie tylko miał środki do życia, ale przebywał w „dobrym towarzystwie”. Kostenko wplotła w wiersz także artystów, których nie musiał tłumaczyć: Błoka, Lermontowa, a także duchy dwojga poetów: Mariny Cwietajewej – opozycjonistki i Włodzimierza Majakowskiego – rewolucjonisty. Obydwoje byli ofiarami tego samego systemu komunistycznego, chociaż reprezentowali skrajnie różne stanowiska. Ostatecznie, każde z nich wybrało samobójczą śmierć. W wierszu *Galązka smutku...* w ponadczasowym, uniwersalnym wymiarze wzmiankowani poeci nawiedzają Pasternaka, rozmawiają z nim, towarzyszą mu, dla niego – wciąż żyją. Kostenko przyjmuje bardzo zaskakującą perspektywę podmiotu lirycznego, daje niezwykle intymną, a jednocześnie filozoficznie inspirującą definicję pamięci: „Pamięć – to wdowa po zdarzeniach” – trwanie czegoś, czego już nie ma. W pamięci Pasternaka zarówno Majakowski, jak i Cwietajewa pozostają bliscy i ważni, ponieważ jako tacy właśnie zdarzyli się w jego życiu. Byli niepowtarzalni w swojej twórczości i osobowości, ale także nie-powtarzalni dla niego. Jeśli weźmie się pod uwagę kontekst biograficzny poetki, to Pasternak także dla niej był ważną, realną i niepowtarzalną postacią. Kiedy jako studentka mieszkała w Pieriedielkinie, wraz z innymi studentami zaglądała w jego okna sunąc na biegówkach

¹² Józefina Piątkowska, „Kostenko i Pasternak. Dlaczego ukraińska poetka podziwia rosyjskiego kolegę”, *Gazeta Wyborcza*, 24.12.2022. <https://autorzy.wyborcza.pl/autor/604b5fac93a8ec0179845faa/J%C3%B3zefina-Pi%C4%85tkowska#S.author-K.C-B.1-L.1.dzial>

(*Podmoskiewska etiuda*), a wiosną ukochany zrywał dla niej kiście bzu z ogrodu poety.

Analogicznie w wierszu *Van Gogh* Kostenko odsyła czytelników do kategorii niepowtarzalności:

nie Cézanne – nie Gauguin – nie Manet –
co mam począć z tym faktem niezbitym,
z tym, że we mnie najwięcej jest mnie?!¹³

Epistemologicznym aksjomatem staje się akt bycia sobą, a nie naśladowanie innych. Niepowtarzalność skazuje także podmiot na niezrozumienie ze strony odbiorców, usiłujących tworzyć proste analogie, szukać podobieństw i czytelnych powiązań. Sam proces identyfikacji poprzez poszukiwanie wspólnoty przekonań, wartości i artyzmu nie jest przez Kostenko odrzucany, jednak zdaje się go postrzegać w kategoriach budowania wspólnoty piszących, a nie w relacji mistrz: jego uczniowie i akolici.

*

[inc. W pustce błękitnych wieczorów]
[...]
I po to właśnie żyć muszę.
O wszystko inne - nie stoję,
by zgiełk powtórzeń nie zgłuszył
tego,
co jedno,
co moje¹⁴.

W oryginale dążenie do niepowtarzalności wybrzmiewa jeszcze dobitniej. Jak wspominał Florian Nieuważny, który znał Linę Kostenko osobiście, zawsze ceniła ona polską poezję, przede wszystkim ducha ironii Juliusza Słowackiego, poezję Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ale także poezję sobie współczesną: Wisławy Szymborskiej oraz Czesława Miłosza¹⁵. Nieuważny

¹³ Lina Kostenko, *Van Gogh*, tłum. Józefina Piątkowska, <https://autorzy.wyborcza.pl/autor/604b5fac93a8ec0179845faa/J%C3%B3zefina-Pi%C4%85tkowska#S.author-K.C-B.1-L.1.dzial>

¹⁴ Lina Kostenko, *I dzień, i noc, i mgnienie...*, 39.

¹⁵ Florian Nieuważny, „Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko”, *Acta Polono-Ruthenica*, nr 2 (1997): 436.

wskazywał jednocześnie, że płaszczyzną, na której odnajdywała z nimi porozumienie literackie, była autotematyczna refleksja dotycząca procesu twórczego¹⁶. Dystans do świata, subtelna ironia, czasem kpina, która nie szydzi, ale pozwala uwolnić się od stereotypu – te cechy łączą poezję Szymborskiej i Kostenko podobnie jak racjonalny, trzeźwy osąd rzeczywistości. Wiersze obu poetek wyrażają podobny stosunek do kwestii historycznych, poszukując równowagi w ukazywaniu historii w planie zdarzeń i w planie skutków. Mimo nieustannych powrotów do miejsc, ludzi, wydarzeń człowiek wciąż dokonuje nowych wyborów i przemija nie zdobywszy algorytmu postępowania w żadnej sytuacji. Przemijanie staje się podstawą nieprzemijalności, subiektywne doświadczenie – podstawą uniwersalizacji otwierającej dialog z wielką europejską tradycją literacką. Jednostka to świat, a moment to historia – artysta to ten, kto odkrył tę prawdę, która staje się jego siłą w konfrontacji z rzeczywistością. Dramat artysty wciągniętego w tryby historii dostrzegał także Nieuważny jako jeden z kluczowych tematów w twórczości Kostenko¹⁷. W dokonywaniu tej uniwersalizacji i w podejmowaniu dialogu niebagatelną rolę odegrała dla poetki kultura polska będąca swoistym kanałem transferu wolności i kontaktu z kulturą zachodnią.

W latach 60., kiedy już byłam zakazana i nie mogłam wyjechać za granicę, pracowałam do muzyki Chopina i pieśni Sławy Przybylskiej. Pomimo wszystkich zakazów w czasach sowieckich związek z kulturą światową odbywał się dla nas i dla innych poprzez Polskę. Czytaliśmy poezję i prozę, Apollinaire’a i Hemingwaya w polskich przekładach¹⁸.

Poezję Kostenko cechuje lakoniczność, precyzja realistycznego ukazywania świata, wirtuozowskie operowanie milczeniem oraz perspektywą historyczną, ponieważ nie ma wielkiej historii bez zwykłych ludzi, ona realizuje się w indywidualnych doświadczeniach, nigdy poza nimi. Słowo artysty nigdy nie jest słowem wypowiedzanym w próżni, z tego przekonania wynika intertekstualne bogactwo nawiązań, sprawiające, że poezja Kostenko zyskuje wymiar uniwersalny, czerpie z tradycji Wschodu i Zachodu, z wielowiekowego dziedzictwa.

¹⁶ Także poezja Kostenko była tłumaczona na język polski przez wybitnych tłumaczy, wykaz zamieściłam w bibliografii.

¹⁷ Florian Nieuważny, *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko* (Białystok: Wydawnictwo „Łuk”, 1993), 212.

¹⁸ Lina Kostenko, „Wolność obiecana”, *Gazeta Wyborcza*, 27.02.2022. <https://wyborcza.pl/7,75517,28722339,wolnosc-obiecana.html>

*

Znowu przychodzisz, moja smutna muzo.
[...]
Gdzie byłeś? W Kraju Wiśni czy w Helladzie?
Który zamglony rozświećlałeś wiek?
[...]
Poetom losy dyktujesz, nie wiersze.
Wezwanie słyszą pogrążeni w śnie.
Są wszak talenty szczęśliwsze i większe –
Dziękuję, muzo, że wybrałaś mnie¹⁹.

Bycie poetą to los, który przypada w udziale determinując podmiot w sposób nieprzewidywany i nieodwołalny. Los, który staje się konkretnym zadaniem w rzeczywistości społeczno-politycznej, dlatego wdzięczność poetki nie dotyczy spełnienia ambicji, ale właśnie niepowtarzalności bycia wybraną.

Jak pisze córka poetki, Oksana Pachłowska: „Opozycyjny dyskurs poetycki Kostenko jest w dużej mierze skonstruowany wokół tych trzech pojęć: indywidualności, wolności i czasu”²⁰. Te trzy pojęcia to zarazem osie współrzędne demokracji, będącej sednem europejskości, jak dowodzi Pachłowska w swoim eseju. Bycie sobą w czasie (indywidualizm) ukazane jest jako rezultat dokonanych wyborów, co wskazuje na postawę podmiotu lirycznego odzyskującego ślady przeszłości, cierpliwie i systematycznie. Pachłowska podkreśla znaczenie sprzężenia indywidualizmu i czasu:

na wszystkich etapach twórczości Liny Kostenko odbywa się interioryzacja czasu: zarówno kosmicznego, jak i historycznego. W systemie sowieckim czas („prawdziwa historia”, „właściwy czas”) podlegał uregulowaniu i reglamentowaniu, podobnie jak kategoria indywidualności i wolności. Był to monumentalny i nieruchomy pseudoczas: czas cenzurowanych wydarzeń i postaci, czas cenzurowanych tekstów, obrazów, dat, a nawet słów czy liter. W poezji Liny Kostenko wolność trajektorii czasu istnieje tylko dlatego, że poetka, kierując się własnym imperatywem wolności, zdolna była do wyjścia poza ograniczający ją pseudoczas²¹.

¹⁹ Lina Kostenko, *** [inc. Znowu przychodzisz], tłum. Wiktor Woroszyński, *Znak* 37, nr 6 (1985): 65.

²⁰ Oksana Pachłowska, „Indywidualność, wolność, czas: ‘język europejski’ versus ‘język sowiecki’ (i ‘postsowiecki’)”, *Miscellanea Posttotalitana Wratislaviensia*, nr 9 (2021): 85.

²¹ Pachłowska, „Indywidualność, wolność, czas”, 90.

To bardzo specyficzna czynność, ponieważ praca pamięci nie zmierza do ukończenia, do przygotowania spójnego raportu zdarzeń, lecz jest trwającym procesem, którego miarą wartości okazuje się odnalezienie współbrzmienia ze współczesnością. Praca pamięci jest byciem w czasie, a nie katalogowaniem zabytków, czy eksponatów archeologicznych. Według Bakuły, w twórczości Kostenko „nie ma wyraźnego podziału na przeszłość i teraźniejszość, najważniejsza jest pamięć, jedyna formuła nieśmiertelności człowieka”²². Analogicznie ujmuje tę kwestię Agnieszka Matusiak podkreślając, że dla poetki „szczególnie istotny jest egzystencjalny spłot przemijalności i wieczności, albowiem odzwierciedla on [...] dialektykę jedności czasu, w którym to, co wieczne, wyrasta z tego, co chwilowe”²³.

Żywy podmiot uobecnia podmiot w danej chwili nieobecny, co nie pozostaje równoznaczne z tym, że nieistniejący – to esencja wspomnianego wcześniej wdowieństwa po zdarzeniach. W wielu wierszach ta dialektyka trwania i momentalności istnienia stawia przed odbiorcą wyzwanie nie do rekapitulacji zdarzeń, ale zatrzymania się nad ich znaczeniem, przyczynami oraz konsekwencjami, ponieważ każde zdarzenie zakorzenione jest w przeszłości i rzutuje na przyszłość. Przeszłość i teraźniejszość rozświetlają się wzajemnie. Nie tylko przeszłość ułatwia zrozumienie stanu obecnego, ale również współczesność umożliwia zrozumienie przeszłości. Co ciekawe, Kostenko pozostaje konsekwentnie intertekstualna, ponadnarodowa oraz otwarta na literaturę tłumaczoną, jak ujęła to w wierszu *Sztafety*:

Poeci przekazują poetom
Z duszy w duszę
Z mowy w mowę
Swobodę ducha i prawdę słowa,
Nie zamieniwszy na zdania zbutwiałe —
Na sławolubstwo i na wygodę.
Nie opuściwszy,
Bo stuk padania
Bólem odezwie się w duszy narodu²⁴.

²² Bogusław Bakuła, *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50–90. XX wieku* (Poznań: WiS, 1999), 266.

²³ Agnieszka Matusiak, „Poetycka alchemia Liny Kostenko”, *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, nr 9 (2021): 38.

²⁴ Lina Kostenko, „Sztafety”, tłum. Kazimierz Andrzej Jaworski, w: *Antologia poezji ukraińskiej*, red. Florian Nieuważny i Janusz Pleśniarowicz (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976), 679.

Przedmiotem przekazu, cennym depozytem jest wolność i prawda, trybem przekazu – gotowość do ponoszenia ofiar. Bardzo interesujący jest organiczny epitet metaforyczny zdań określanych jako „zbutwiałe”. Wymiana jest zatem podtrzymywaniem życia, literacki krwiobieg sensów przebiega ponad partykularnymi paradygmatami kulturowymi, żywiołem jest przekład, jest dialog, spotkanie niepowtarzalności doświadczeń. Pamięć nie polega więc na przekazaniu dawnego, ale na uobecnieniu tego, co zawsze aktualne, ponieważ ta cząstkowa wiedza o współczesności umożliwia wchodzenie w przeszłość. Aby mogło się to dokonać, konieczne jest osadzenie w teraźniejszości, a zatem w konkretnych realiach historycznych, społecznych. Wynika to także z funkcjonalizacji historii, która ma służyć samopoznaniu podmiotu i zrozumieniu teraźniejszości. Zachodzi zatem sprzężenie zwrotne warunkowane nie tyle koncepcją historii, ile koncepcją podmiotowości.

W utworach Kostenko pojawia się szereg nawiązań do historii polsko-ukraińskich relacji, których nie idealizuje, nie poddaje sentymentalizacji ani przemilczeniom, o czym pisał Nieuważny²⁵. Jednak świadomość, że intelektualny marazm może prowadzić do katastrofy, a wyparte kwestie wracają ze zdwojoną siłą, sprawia, iż Kostenko zachowuje tę samą honorową zdolność narażania się na krytykę, nie tylko przez komunistyczny reżim, ale przez kształtujące swoją tożsamość społeczeństwo ukraińskie. Jak zauważa Matusiak: „Kostenko jest też bezlitosna dla wewnętrznego (auto)kolonializmu ukraińskiego społeczeństwa, który zrodził syndrom niepamiętania o patologicznej sowieckiej przeszłości, której nierozliczenie po 1991 roku zaowocowało zatrzymaniem na Ukrainie formotwórczych procesów dekolonialnej samoświadomości narodowej oraz zablokowaniem prodemokratycznych procesów transformacyjnych”²⁶. Problematiczna jest dla poetki niepamięć, wyparcie, duchowy, intelektualny eskapizm. Postrzega je jako zjawiska niebezpieczne, gorsze niż bezpośrednia konfrontacja z najtrudniejszą prawdą, parafrazując – to one inicjują „butwienie” zdań, czyli rozkład, rozpad komunikacji. Wytykanie eskapizmu nie przysporzyło jej sympatyków w chwilach wewnętrznych ukraińskich konfliktów, jednak Kostenko nie zabiega o popularność, nie należy do poetów celebrytów. Ceną jej niepowtarzalności jest także samotność rozumiana jako odrębność, stanowiąca logiczną konsekwencję indywidualizmu, który liczy się z tym, że nie zyska przychylności, sławy, a nawet zrozumienia.

Kiedy w lutym 2022 roku rozpoczęła się wojna, Kostenko odmówiła wyjazdu z Kijowa. W liście skierowanym do uczestników spotkania promującego

²⁵ Nieuważny, „Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko”, 435–446.

²⁶ Matusiak, „Poetycka alchemia Liny Kostenko”, 35.

książkę monograficzną poświęconą jej twórczości w czerwcu 2022 roku we Wrocławiu, napisała:

Cena wolności – zarówno dla Polski, jak i Ukrainy – jest przerażająca i wysoka. W dzieciństwie zbudził mnie dźwięk niemieckich bombowców przeszywających ukraińskie niebo o świcie 22 czerwca 1941, ten sam dźwięk bombowców, tym razem rosyjskich, przeszył ukraińskie niebo nad ranem 24 lutego 2022 roku. Historia zatoczyła koło. Zdaje się, że między naszymi krajami znów powstała wielka historyczna przepaść. Polska to wielkie europejskie państwo prężnie się rozwijające. Ukraina zaś znów w ogniu i ruinach. Ale to także czas odrodzenia Ukrainy. [...] Niegdyś morze rozstąpiło się przed wypędzonym narodem szukającym swej ziemi obiecannej. A nasza ziemia jest tutaj, razem z nami. Nam potrzebna jest tylko wolność obiecana. Oto dlatego dla Ukrainy nastał czas nowego spotkania z Polską. A w konsekwencji – to czas powrotu Ukrainy do Europy²⁷.

Niepowtarzalność podmiotu ewokuje niepowtarzalność doświadczenia i *vice versa*, a ewokowane przez Kostenko w tej wypowiedzi konotacje biblijne odnoszą się bardziej do kwestii przemiany mentalności i mobilizacji ducha, jakie musi przejść naród ukraiński, niż do kwestii czysto religijnych czy historycznych. Mimo że „historia zatoczyła koło”, sytuacja nie jest tożsama z żadną sytuacją w przeszłości. Nowe spotkanie z Polską wiąże się z „powrotem” Ukrainy do Europy na innych zasadach, w innym wymiarze. Kostenko pozostaje poetką realistką, nawet jeśli to określenie wydaje się oksymoronem, jest wobec niej w zupełności adekwatne.

*

[Marnowaliśmy latko]
Czyżbyśmy tu prześnili
Toń rzeki Heraklita?²⁸

Heraklitejska rzeka to konstrukt, metafora umożliwiająca wyrażenie ludzkiej relacji wobec przemijającego czasu, skonwencjonalizowana w swej wykładni, jednak w wierszu Kostenko zyskuje nowe życie, staje się przedmiotem

²⁷ Kostenko, „Wolność obiecana”.

²⁸ Kostenko, *I dzień, i noc, i mgnienie...*, 103.

marzenia o władzy nad czasem. Prześnić rzekę Heraklita to obmyć się w czasie, który oczyszcza człowieka, być może, to jego najważniejsze zadanie.

Niepowtarzalność jako kategoria konstytutywna poezji Liny Kostenko odnosi się do zaprezentowanych w niej koncepcji podmiotowości, czasowości oraz aksjologii. Podmiotowość obejmuje indywidualną biografię, zespół cech osobowościowych i aktywne pole intertekstualne. Czasowość postrzegana jest jako ambiwalencja trwania i przemijania, sprzężenie zwrotne w porządku epistemologicznym, w którym obecne warunkuje dostęp do minionego, i analogicznie, to, co minionie - warunkuje poznanie obecnego. Niepowtarzalność manifestuje się także w dokonywaniu wyborów, gdyż zawsze pociągają one za sobą konsekwencje oddziałujące w przyszłości nie tylko na podmiot, ale na cały świat. Podsumowaniem tych rozważań niech będzie cytat dwuwiersza z tomu *Niepowtarzalność*:

I niepowtarzalność każdej chwili
Drogi szuka z bólu w perłę²⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Assman, Jan. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Tłum. Anna Kryczyńska-Pham. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Bakula, Bogusław. *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50–90. XX wieku*. Poznań: WiS, 1999.
- Bakula, Bogusław. „Literatura, tożsamość i historia. Szkic o twórczości Liny Kostenko”. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, t. 9 (2021): „Dusza szybuje w poświęcie epok... Dusha letyt' u posviti epokh... [Tom ofiarowany Linie Kostenko Zbirnyk na poshanu Liny Kostenko], red. Agnieszka Matusiak i Lyudmila Tarnashynska]: 259–273.
- Chruślińska, Iza i Oksana Zabuzko. *Ukraiński palimpsest*. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej, 2013.
- Connerton, Paul. *Jak społeczeństwa pamiętają?* Tłum. Marcin Napiórkowski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

²⁹ Lina Kostenko, *Landscapes of Memory. The selected Later Poetry of Lina Kostenko*, peizazhi pamiaty (Wybrani poezji, 1977–1989). A parallel text edition, tr. from Ukrainian by Michael M. Naydan, translations edited by Olha Luchuk (Lviv: Litopys, 2002), 69. [Tłumaczenie na język polski – Anna M. Szczepan-Wojnarska].

- Kostenko, Lina. *Landscapes of Memory. The selected Later Poetry of Lina Kostenko*. Peizazhi pamiaty (Wybrani poezii, 1977–1989). A parallel text edition. Tr. from Ukrainian by Michael M. Naydan. Translations edited by Olha Luchuk. Lviv: Litopys, 2002.
- Kostenko, Lina. „Wiersze”. *Kresy*, nr 2-3 (1990): 37–41. Tłum. Wiktor Woroszyński.
- Kostenko, Lina. „Wolność obiecana”. *Gazeta Wyborcza*, 27.07.2022. <https://wyborcza.pl/7,75517,28722339,wolnosc-obiecana.html>
- Kostenko, Lina. „Sztafety”. Tłum. Kazimierz Andrzej Jaworski. W: *Antologia poezji ukraińskiej*, red. Florian Nieuważny i Janusz Pleśniarowicz. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976.
- Kostenko, Lina. „Wiersze”. W: *Powroty nieobecnych*. Tłum. Leszek Engelking. Wybór i oprac. Nazaruk Bazyli i Mirosław Czech. Ostrowiec: Świętokrzyski: Miejskie Centrum Kultury, 1990.
- Kostenko, Lina. *Wiersze*. Wybór i posłowie Aleksander Ziemny. Tłum. Leszek Engelking, Józef Waczków, Wiktor Woroszyński i Aleksander Ziemny. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, 1990.
- Kostenko, Lina. „Wiersze”. Tłum. Stanisław Srokowski. W: *Ukraińskie wiersze miłosne (wybór liryki współczesnej)*. Wybór, wstęp i oprac. Stanisław Srokowski. Tłum. Kazimierz Koszutski, Alicja Patey-Grabowska, Waldemar Smaszcz i Stanisław Srokowski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 1991.
- Kostenko, Lina. *I dzień, i noc, i mgnienie...* Wybór, tłum. i posłowie Andrzej Nowak. Kraków: Oficyna Literacka, Fundacja św. Włodzimierza, 1997.
- Kostenko, Lina. [„Wiersze”]. Tłum. Józef Waczków. *Literatura na Świecie*, nr 4 (1999): 51–58.
- „Dusza szybuje w poświęcie epok... Dusza letyt’ u posviti epokh... [Tom ofiarowany Linie Kostenko Zbirnyk na poshanu Liny Kostenko]”, red. Agnieszka Matusiak i Lyudmila Tarnashynska. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, nr 9 (2021).
- Mitchell, William John Thomas. *What Do the Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.
- Naydan, Michael M., i Lina Kostenko. „Floating Flowers: The Poetry of Lina Kostenko”. *Urbandus Review* 1, nr 1 (1977): 138–157. Dostęp: 27.05.2023. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25748018>.
- Nieuważny, Florian. „Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko”. *Acta Polono-Ruthenica*, nr 2 (1997): 435–446.
- Nieuważny, Florian. *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotłarewskiego do Liny Kostenko*. Białystok: Wydawnictwo „LUK”, 1993.
- Nora, Pierre. „Czas pamięci”. Tłum. Wiktor Dłuski. *Res Publica Nowa*, nr 7 (2001): 37–43.
- Nora, Pierre. *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*. Wstęp Krzysztof Pomian. Wybór, wprowadzenie i przekład Jan Maria Kłoczowski. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2022.
- Nowacki, Albert. „Poeta wobec systemu. Duchowy Świat poezji Liny Kostenko”. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, t. 9 (2021): „Dusza szybuje w poświęcie epok... Dusza letyt’ u posviti epokh... [Tom ofiarowany Linie Kostenko Zbirnyk na poshanu Liny Kostenko]”, red. Agnieszka Matusiak i Lyudmila Tarnashynska]: 153–163. <https://doi.org/10.19195/2353-8546.9.10>

- Nycz, Ryszard. „Polska pamięć”. *Teksty Drugie*, nr 6 (2016): 7–14.
- Pakhl'ovs'ka, Oksana. „Ukrayins'ki shistdesyatnyky: filosofiya buntu”. *Suchasnist'*, nr 4 (2000): 65–84. [Пахльовська, Оксана. „Українські шістдесятники: філософія бунту”. *Сучасність*, no 4 (2000): 65–84].
- Pachłowska, Oksana. „Indywidualność, wolność, czas: 'język europejski' versus 'język sowiecki' (i 'postsowiecki')”. *Miscellanea Posttotalitarna Wratislaviensia*, t. 9 (2021): „Dusza sżybuje w poświęcie epok... Dusha letyt' u posviti epokh... [Tom ofiarowany Linie Kostenko Zbirnyk na poshanu Liny Kostenko], red. Agnieszka Matusiak i Lyudmila Tarnashynska]: 81–102. DOI: 10.19195/2353-8546.9.6
- Piątkowska, Józefina. „Kostenko i Pasternak. Dlaczego ukraińska poetka podziwia rosyjskiego koleżę”. *Gazeta Wyborcza*, 24.12.2022. <https://autorzy.wyborcza.pl/autor/604b5fac93a8ec0179845faa/J%C3%B3zefina-Pi%C4%85tkowska#S.author-K.C-B.1-L.1.dzial>
- Poliszczuk, Jarosław. „Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa”. W: *Ukraińskie rozstaje. Stu dia*, red. Jarosław Ławski i Michał Siedlecki, 89–109. Białystok: Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene”, 2015.
- Szacka, Barbara. „O pamięci społecznej”. *Znak*, nr 5 (1995): 68–76.
- Szporluk, Roman. „After Empire: What?”. *Daedalus* 123, nr 3 (1994): 21–39. Dostęp: 19.03.2024. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20027249>.

NIEPOWTARZALNOŚĆ JAKO KATEGORIA KONSTITUTYWNA
W POEZJI LINY KOSTENKO
(NA PODSTAWIE POLSKICH PRZEKŁADÓW)

Streszczenie

Artykuł odnosi się do twórczości poetyckiej ukraińskiej poetki Liny Kostenko, represjonowanej w okresie stalinowskim, reprezentantki szistdesiatnyków. Twórczość ta odzwierciedla najważniejsze procesy historyczne ostatniego stulecia i ukazuje złożone relacje tego, co uniwersalne i jednostkowe, momentalne i wieczne. Kategorią konstytutywną jej wierszy jest niepowtarzalność powiązana z otwarciem na dialog i odpowiedzialnością za dokonywanie wyborów. Niniejsze rozważania ukazują dynamikę istnienia, zaskakującą i paradoksalną, kiedy to, co osobiste, rzutuje na to, co pokoleniowe, historyczne, narodowe. Niepowtarzalność rozumiana jest szerzej niż oryginalność czy wyjątkowość. To niezwykle wyraziste dążenie ku prawdzie.

Słowa kluczowe: niepowtarzalność; poezja ukraińska; pamięć; poeci lat sześćdziesiątych (szistdesiatnyky); Lina Kostenko

THE NOTION OF UNREPEATABILITY AS A CONSTITUTIVE CATEGORY
IN LINA KOSTENKO'S POETRY (BASED ON POLISH TRANSLATIONS)

Summary

The article refers to the poetic work of the Ukrainian poet Lina Kostenko, a representative of the Shetidisiats, repressed in the Stalinist period. Her poetry reflects the most important historical

processes of the last century and shows the complex relations of what is universal and individual, momentary and eternal. The constitutive category of her poems is unrepeatability associated with openness to dialogue and responsibility for making choices. These considerations illustrate the dynamics of existence, which are surprising and paradoxical, when what is personal affects what is generational, historical, and national. The concept of unrepeatability is understood to encompass a more expansive notion than that of originality or uniqueness alone. This aspiration towards the truth is of paramount importance.

Keywords: unrepeatability; Ukrainian poetry; memory; the Shestidisiats; Lina Kostenko

WIERA MENIOK

WIERSE MARIUSZA OLBROMSKIEGO O WALCZĄCEJ UKRAINIE

*Odważna próba – uznać poezję za uniwersalny
język, za system obwieszczeń dla tych, którzy
próbują nazywać powietrze powietrzem a oddech oddechem...*¹

Serhij Żadan

W czasach spełnionej apokalipsy poezja staje się „uniwersalnym językiem”, prześwitem między nadciągającą ciemnością a ledwo zauważalnym światłem, składaniem świadectwa grozy i z niej ocalaniem. Poezją ocalającą były wiersze Czesława Miłosza pisane podczas i po II wojnie światowej, poezją ocalającą są dziś dla Ukrainy wiersze Serhija Żadana – poety, którego głos jest obecnie najmocniej rozpoznawalny w Ukrainie i poza jej granicami. W wierszu *Potem, kiedyś, przypominać sobie...*, którego fragment został przytoczony w motcie, czytamy:

Poezja jak śpiew w domu, który płonie.
Nawet jeśli nie potrafimy zatrzymać ognia –
ogień też nie potrafi zatrzymać nas...²

Dr WIERA MENIOK – Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Katedra Literatury Powszechnej i Polonistyki; e-mail: polcentrum@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2573-3078>.

¹ Fragment wiersza Serhija Żadana *Potem, kiedyś, przypominać sobie...* (*Potim, kolys', zhaduvaty zi smikhom* [Потім, колись, згадувати зі сміхом...]) w nieopublikowanym przekładzie Bohdana Zadury zamieszczamy dzięki uprzejmości tłumacza. Wiersz 18 marca 2023 roku ukazał się na portalu facebookowym Żadana, następnie wszedł do zbioru wydanego w tym samym roku: Сергій Жадан, *Скрипниківка* (Чернівці: Meridian Czernowit, 2023) [Serhiy Zhadan, *Skrypnikivka* (Chernivtsi: Meridian Czernowit, 2023)], 114–116.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

Nie potrafi zatrzymać ognia również poeta, lecz wciąż potrafi pisać wiersze, by ocalić siebie i innych. Groza II wojny światowej jawiła swe odmienne twarze: podmiot liryczny Tadeusza Różewicza ocalał prowadzony na rzeź, czuje się mordercą, nie wierzy w ciała zmartwychwstanie, szuka nauczyciela i mistrza, by na nowo stworzył mu cały świat i wszystkie rzeczy nazwał od nowa – szuka ocalenia. Wiersze Różewicza, jak *Lament* czy *Ocalony*, odzywają się dziś szczególnie bolesnym echem. Czesław Miłosz próbuje być nauczycielem i mistrzem, próbuje ocalić okaleczonego przez wojnę człowieka, gdy w ogniu powstania warszawskiego na nowo czyta dla niego świat w cyklu liryków *Świat. Poema naiwne*. Wiersze z tego cyklu to swoista medytacja nad znaczeniem najprostszych słów, czytanie świata w obliczu grozy: *Droga*, *Furtka*, *Ganek*, *Schody*, *Jadalnia*, *Trwoga*, *Odnalezienie*, *Wiara*, *Nadzieja*, *Miłość* – słowa, których znaczenie wojna dogłębnie zmieniła i poeta objaśnia je na nowo, posługując się przejrzystością przekazu przypowieści ewangelicznych.

W czasach katastrofy poezja staje się niepokojem jak u Różewicza i staje się ocaleniem jak u Miłosza. Potrafi odsłonić grozę i z niej ocalić, ale nigdy nie zamieni się w język grozy, nawet jeśli groza zabije poetę – jak w powstaniu warszawskim zabiła polskich poetów, czy teraz, podczas wojny w Ukrainie, zabiła Wołodymyra Wakulenkę³, Wiktorię Amelinę⁴, Maksyma Krywcowa⁵. Poezja znowu i nieodzownie staje się „usprawiedliwieniem gniewu” i „wyjaśnieniem rozpacz”, lecz wciąż pozostaje „wstępnym warunkiem miłości”, jak oznajmia Serhij Żadan po wybuchu wielkiej wojny:

² Żadan, *Potem, kiedyś, przypominać sobie*, 115, tłum. Bohdan Zadura.

³ Wołodymyr Wakulenko (1 lipca 1972 – między 24 marca a 12 maja 2022, zginął zamordowany przez rosyjskich najeźdźców) – działacz społeczny, aktywista, prozaik, poeta, tłumacz, Kawaler Orderu Zasługi III stopnia (2024, pośmiertnie), autor trzynastu książek, między innymi *Pamiętnika z okupacji*, znalezione go i wydane go po śmierci autora, zob. Volodymyr Vakulenko-K., *Ya peretvoryuyus'... Shchodennyk okupatsiyi. Vybrani virshi* (Kharkiv: Vivat, 2023) [Володимир Вакулєнко-К., *Я перетворююсь... Щоденник окупації. Вибрані вірші* (Харків: Vivat, 2023)].

⁴ Wiktoria Amelina (1 stycznia 1986 – 1 lipca 2023) – ukraińska pisarka i poetka, autorka między innymi powieści *Dom dla Doma* (Warstwy, 2020), laureatka Nagrody Literackiej im. Józefa Conrada-Korzeniowskiego (2021), zmarła na skutek ran odniesionych podczas rosyjskiego ataku rakietowego na Kramatorsk 27 czerwca 2023 roku.

⁵ Maksym Krywcow (22 stycznia 1990 – 7 stycznia 2024) – poeta, fotograf, działacz społeczny, aktywista, zginął na froncie razem ze swoim rudyńskim kotem Darwinem, Kawaler Orderu Zasługi III stopnia (2024, pośmiertnie). Jego debiutancka książka poetycka *Virshi z biynytsi* (Kyiv: Nash Format, 2023) [Вірші з біїниці (Київ: Наш Формат, 2023)] została uznana przez ukraiński PEN Club za jedną z książek roku, po śmierci poety ukazał się zbiór jego wierszy w polskim tłumaczeniu Anety Kamińskiej: Maksym Krywcow, *Talk-show Wojna*, red. Iryna Mularczuk i Krzysztof Czyżewski, (Biblioteka Poezji Ukrainy „W obliczu wojny”, seria IV) (Sejny: Pogranicze, 2024).

[...] śmierci jest tak wiele,
tak niepoprawnie wiele,
i rywalizujemy w tym dziwnym zajęciu –
śpiewać do ciemności, śpiewać do głębi,
wierzyć w to, że wewnętrzna budowa wiersza,
jak budowa łodygi, daje nam prawo nadal
mówić o świetle jako o miejscu nadziei,

kiedy złożoność prostego, przejrzystość mrocznego
przyjmujemy jako przejaw celowości,
jako usprawiedliwienie gniewu,
jako wyjaśnienie rozpacz, jak
jako wstępny warunek miłości...⁶

Nie przerwać śpiewu w płonącym domu, w obliczu grozy „nadal mówić o świetle jako o miejscu nadziei” – w kręgu takiego powinowactwa odczytuję przesłanie nowego tomu wierszy Mariusza Olbromskiego *Przeminą dymy, rozkwitną róże. Wiersze o walczącej Ukrainie*, który przetłumaczyłam na język ukraiński i który w wersji dwujęzycznej ukazał się w lubelskim wydawnictwie Norbertinum⁷. Weszło do niego pięćdziesiąt pięć wierszy, większość powstała po 24 lutego 2022 roku. Wiersze te, jak mówi autor, brzmią niczym sejsmograf jego serca. W moim odczuciu są one swoistym pamiętnikiem wojny zapisanym w formie wierszy.

Mariusz Olbromski, polonista, filolog klasyczny, muzealnik, poeta i prozaik, członek Warszawskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Autor kilkunastu książek poetyckich i prozatorskich, wśród najnowszych: *Wieża czasu* (2018), *Na szlaku dialogu* (2020), *Cień Norwida* (2021), *Kresowa bałagulka* (2021). Pomysłodawca i współorganizator Dialogu Dwóch Kultur – ponad dwudziestu edycji corocznych spotkań pisarzy i naukowców ukraińskich i polskich w Muzeum Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu, którego był współzałożycielem, także w Drohobyczu, Przemyśle, Warszawie, Lublinie, Stawisku, Sulejówku i innych miejscach.

⁶ Serhiy Zhadan, *Potim, kolys', zhaduvaty zi smikhom...* [Сергій Жадан, *Потім, колись, згадувати зі сміхом...*], 116, tłum. Bohdan Zadura.

⁷ Mariusz Olbromski, *Przeminą dymy, rozkwitną róże. Wiersze o walczącej Ukrainie*, przekład na język ukraiński i posłowie Wiera Meniok, ilustracje Oleg Hryszczyński / Маріуш Ольбромський, *Розвіються дими, розквітнуть троянди. Вірші про боротьбу України*, переклад з польської та післямова Віра Меньок, ілюстрації Олег Грищенко (Lublin: Norbertinum, 2023).

Od pierwszych dni pełnowymiarowej rosyjskiej agresji na Ukrainę Mariusz Olbromski pisał do mnie listy, które zaczął opatrywać załącznikami z wierszami. Przetłumaczyłam te wiersze⁸. Ilustracje do książki wykonał kijowski artysta Oleg Hryszchenko, grafik, ilustrator, plakacista, autor książek artystycznych, prac wideo oraz instalacji w przestrzeni publicznej. Współzałożyciel i kurator Klubu Ilustratorów Pictoric, znanego z wystaw zbiorowych także w Polsce, wykładowca w Katedrze Grafiki i Architektury Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Kijowie, laureat prestiżowej nagrody Pinchuk Art Centre 2013 za projekt „Wielki Mur Ukraiński”, autor kilkunastu wystaw indywidualnych. Hryszchenko mieszka i pracuje w Kijowie. To był pomysł Mariusza Olbromskiego, by ilustracje do jego książki zrobił ukraiński artysta.

Prapremiera (przed publikacją) dwujęzycznego tomu wierszy Olbromskiego *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* odbyła się w Krzemieńcu, w Muzeum Słowackiego, podczas ubiegłorocznej edycji Dialogu Dwóch Kultur, który co rok zaczyna się 4 września, w dniu urodzin autora *Króla Duchą*.

Pierwsza prezentacja książki odbyła się 9 lutego 2024 roku w Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie⁹, w miejscu nieprzypadkowym. Autor *Poematu o mieście Lublinie*, jeden z najwybitniejszych polskich poetów, padł ofiarą niemieckiego nazizmu, zginął podczas nalotu w pobliżu własnego domu. Ofiarami rosyjskiego terroru stają się dziś ukraińscy artyści i poeci. Wielu z nich walczy na froncie¹⁰, w tym Jaryna Czornohuz¹¹ i Dmytro Łazutkin¹², laureaci tegorocznej ukraińskiej Nagrody Narodowej im. Tarasa Szewczenki w dziedzinie literatury.

Wiersze Mariusza Olbromskiego są wyrazem autentycznych reakcji autora na wojnę w Ukrainie połączonych z mocnym zakorzeniem w duchu poezji Słowackiego i martyrologii polskiej. Są one rodzajem opowieści wierszem, przypominają narracje pamiętnikarsko-wspomnieniowe, a zarazem

⁸ Tłumaczenie wierszy Mariusza Olbromskiego, na przełomie lat 2022–2023, było dla mnie rodzajem innego, niefizycznego schronu, rodzajem terapii poprzez przygodę translatorską.

⁹ Zob. rozmowę z autorem i tłumaczką książki w Radiu Lublin, dostęp: 07.09.2024, <https://radio.lublin.pl/2024/02/poetycki-dziennik-wojny-spotkanie-z-mariuszem-olbromskim/>.

¹⁰ Zob. Wiera Meniok, „Artyści walczą”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 261–268.

¹¹ Zob. polsko-ukraińskie wydanie wierszy poetki: Jaryna Czornohuz, *Owoce wojny*, tłum. Bohdan Zadura, red. Iryna Mularczuk, Krzysztof Czyżewski, (Biblioteka Poezji Ukrainy „W obliczu wojny”, seria III) (Sejny: Pogranicze, 2023).

¹² Zob. polsko-ukraińskie wydanie wierszy poety: Dmytro Łazutkin, *Ocean Indyjski*, tłum. Marcin Gaczkowski, red. Iryna Mularczuk i Krzysztof Czyżewski (Biblioteka Poezji Ukrainy „W obliczu wojny”, seria III) (Sejny: Pogranicze, 2023).

wydają się specyficzną odmianą poezji okolicznościowej. W odróżnieniu od liryki Różewicza, Miłosza, także Żadana, odbieram i strukturalizuję wiersze ze zbioru *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* jako poezję okolicznościową właśnie. Z jednej strony, jest to zupełnie inny rodzaj poezji okolicznościowej niż osiemnastowieczne jej wzorce, ponieważ nieporównywalnie inne są okoliczności jej powstania, niemniej wojna również leży w zasięgu kategorii okoliczności. Z drugiej zaś – semantyka i struktura genologiczna wierszy Olbromskiego jest mocno wpisana w genologię oświeceniowej poezji okolicznościowej spełniającej obowiązek niejako podwójny: odzwierciedlenie spraw prywatnych i środowiskowych oraz zaangażowanie w sprawy publiczne i narodowe¹³.

W wierszach Mariusza Olbromskiego o walczącej Ukrainie jest wyraźnie namacalne – charakterystyczne dla poezji okolicznościowej – połączenie doświadczeń bardzo indywidualnych i empatycznych z obmyślaniem wciąż na nowo martyrologii polskiej zapisanej w dziejach i w poezji, przede wszystkim w wierszach Słowackiego. Wojnę w Ukrainie autor przedstawia w swoich utworach w postaci wizji i obrazów wynikających z postrzegania i przeżywania okrucieństw agresji rosyjskiej, przeplatanych z obrazami i wizjami wyłaniającymi się z jego własnej pamięci historyczno-kulturowej, w tym pamięci literackiej spokrewnionej z poezją Juliusza Słowackiego. Na tym polega specyfika okolicznościowych wierszy Olbromskiego o walczącej Ukrainie, swego rodzaju poetyckiego pamiętnika wojny, która wciąż trwa.

Jako reakcja na makabrę wojenną w Ukrainie, wiersze z tomiku *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* przypominają zapomniany niekąd fenomen dotyczący polsko-niemieckich związków literackich: *Pieśni polskie (Polenlieder)* – wiersze niemieckich poetów pisane po klęsce powstania listopadowego, będące wyrazem wsparcia dla polskich powstańców, aktem symbolicznym niemieckiego entuzjazmu dla Polski (*Polenbegeisterung*):

W Niemczech szczególna fascynacja Polską uwidoczniła się w dwóch momentach historycznych, które do dziś mają wpływ na związki z Polską. Chodzi o akcję pomocy po 1981 r. będącą wyrazem poparcia Solidarności oraz o falę sympatii

¹³ W 2014 roku nagrodę 18. Poznańskich Dni Książki nie tylko Naukowej w kategorii najlepsza książka akademicka zdobyła dwutomowa praca zbiorowa *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830*, t. 1: *W kręgu spraw publicznych i narodowych*, t. 2: *W kręgu spraw prywatnych i środowiskowych*, red. Roman Magryś, Marek Nalepa i Grzegorz Trościński (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014), zob. Roman Magryś, „Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830 – zwycięska publikacja Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego”, *Tematy i Konteksty*, nr 4(9) (2014): 492–494.

i wsparcia powstańców polskich przez społeczeństwo Niemiec po klęsce powstania listopadowego w 1831 r. [...] W Niemczech dość wcześnie wpisano powstanie uciśnionej Polski w kontekst ogólnoeuropejskiego ruchu niepodległościowego. Polska symbolizowała ideę wyzwolenia od wszelkiej formy ucisku, co w Niemczech okresu przedmarcowego odbierano jako wyraz własnych pragnień niepodległościowych, których spełnieniem niejako w zastępstwie Niemiec stał się bunt Polaków. [...] Rozchodząca się lotem błyskawicy wieść o wkroczeniu rosyjskich wojsk do Warszawy 8 września 1831 r., podbiciu miasta i bolesnych tego skutkach dla mieszkańców, miała wzmocnić poczucie współczucia wśród Niemców. Nagłówki monachijskiego pisma «Der deutsche Horizont» («Niemiecki horyzont») w wydaniu z 15 września donosiły: «8 września Rosjanie wkroczyli do Warszawy! 8 września w Berlinie siedemnaście osób zmarło na cholera! Despotyzm zwyciężył; koniec z wolnością! Biada! Biada! Biada!». Ucieczka do Europy Zachodniej, przede wszystkim do Francji, Szwajcarii, Włoch i Wielkiej Brytanii, polskich elit (żołnierzy, oficerów, literatów i artystów) zwana dziś Wielką Emigracją skierowała uwagę niemieckich państw, miast i gmin na los emigrantów. Powstały wówczas stowarzyszenia pomocy Polakom organizujące dla uciekinierów imprezy dobroczynne, dbające o wyżywienie emigrantów i towarzyszące im w dalszej drodze na zachód Europy¹⁴.

Czytając relacje z tych odległych czasów, nie sposób nie pomyśleć o niebywałym zasięgu pomocy Polaków dla Ukraińców po 24 lutego 2022 roku. Także nie sposób nie wspomnieć o reakcjach na pełnoskalową agresję rosyjską na Ukrainę, jakie pojawiały się wówczas w wierszach polskich poetów i poetek, wśród nich są także wiersze Mariusza Olbromskiego ze zbioru *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* Podobnie niemieccy poeci reagowali kiedyś na klęskę powstania listopadowego, całym sercem współczując Polakom i solidaryzując się z nimi w walce o niepodległość. Wówczas powstawała niemiecka poezja okolicznościowa na tematy polskie – zarówno o charakterze narodowo-martyrologicznym, jak i indywidualno-empatycznym – zebrana później w klasycznej już dziś antologii *Pieśni polskie (Polenlieder)*¹⁵. Niemieckie *Pieśni polskie* są jednym z kontekstów historyczno-literackich i poetycko-genologicznych dla treści oraz przesłania wierszy ze zbioru *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* jako poezji okolicznościowej o walczącej Ukrainie, inspirującej się martyrologią polską i profetyzmem Słowackiego.

¹⁴ Konrad Vanja, „Niemiecki entuzjazm dla Polski w 1830 r.”, *Portal Polonica* 2015, dostęp: 07.09.2024, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pamieci/niemiecki-entuzjazm-dla-polski-w-1830-r?page=1#body-top>.

¹⁵ Gerard Koziellek, *Polenlieder – eine Anthologie* (Stuttgart: Reclam, 1982).

Język poezji Słowackiego jest dla Olbromskiego inspiracją kluczową. W posłowie do książki napisałam:

Od wrześniowych czasów Słowackiego zaczyna się opowieść wierszem Mariusza Olbromskiego o walczącej Ukrainie i o wspólnym – polskim i ukraińskim – szlaku Anhellego. Zanim odsłoni grozę, poeta prowadzi w te wrześniowe czasy, by w nich się zanurzyć, by o nich nie zapomnieć, zwłaszcza teraz – zaledwie pół roku przed katastrofą¹⁶. Pamięć serca jest najwyższą mocą w obliczu nadciągającej ciemności. I wspólną drogą, od której wszystko się zaczyna i do której powraca:

Chociaż krwawy wiatr od wschodu
i zaraza czyha w krąg, znów
jedziemy do Krzemieńca, by budować
z serc i z myśli wspólny dom.

(*W drodze*, wrzesień 2021)

Ten wspólny dom, mimo jego impresjonistycznej subtelności, jaką poznajemy w tym i kolejnych wierszach – *W arce*, *U Pani Ireny*, *Głosy*, *szepty* – jest mocnym fundamentem do przetrwania pośród grozy, która wkrótce odsłoni swoją ostateczną twarz¹⁷.

Wizje, refleksje i przeżycia splatają się w zbiorze i tworzą kilka odsłon – wsłuchując się w kluczowe przesłania, nazywam je metaforycznie: wspólny dom, przestworza siły ducha, świadectwa zbrodni, droga męczeństwa, powróci dzień. We wszystkich tych odsłonach głos podmiotu lirycznego – mniej lub bardziej spersonifikowany, ale zawsze autotematyczny – wciąż powraca do fundamentalnych toposów, figur, głosów, wśród których są: dom, droga, rzeki, miasta, świątynie, kapłani, Anioły, Anhelli, Słowacki, Chopin, Skoworoda, Schulz, Żadan. Poetycki pamiętnik wojny Olbromskiego powstaje przed i podczas katastrofy, której ucieleśnienie poprzez odsłanianie okoliczności zbrodni rosyjskich w różnych miastach i miejscach Ukrainy stanowi kwintesencję tematyczną tomu.

Pierwsza odsłona zbioru, z czasów tuż przed katastrofą, sugeruje przypominanie i pamiętanie kolorów, zapachów, dźwięków i kształtów najważniejszego miejsca, wspólnego domu w Krzemieńcu – wspólnego ze Słowackim

¹⁶ Inicjalne, „krzemienieckie” wiersze z pierwszej odsłony tomiku *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* zostały napisane we wrześniu 2021 roku.

¹⁷ Wiera Meniok, „Błękity ze złocistą wstęgą i cień małej pani. Wiersze Mariusza Olbromskiego w obliczu grozy”, w: Mariusz Olbromski, *Przeminą dymy*, 125.

i wspólnego z Ukrainą, a więc w krajobrazie wierszy płynie rzeka Ikwa, widnieje góra Bony, skrzypią drewniane schody i słysząc dźwięk fortepianu w dworku Słowackich, niezmiennie towarzyszą zapach malw, spojrzenia kotów, stare fotografie i szczębiot jaskółek. Figury i głosy wspólnego domu należy zachować w pamięci, by zbudować z nich potem nową Arkę Noego, „która z potopu zapomnienia / prastare skarby dziejów chroni”¹⁸, by intymnej impresji „natchnionych krajobrazów serca”¹⁹ nikt nie zdołał zburzyć, by nadal było jak zawsze:

Za oknem patrzą róże zadziwione.
Słońce przesuwając cienie na podłodze.
Ponad gontami dachu biały obłok²⁰.
(*Warce*)

Odsłone wojenną zbioru otwiera wiersz *Wezwanie* napisany 12 marca 2022 roku: powraca Słowacki, ale już nie w impresji wspomnień i pamiętania, lecz w postawie mesjanistyczno-romantycznej, której autor zbioru *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* potrzebuje najbardziej, by „wbrew ciemnym mocom”²¹ wierzyć w niezłomność ducha poezji. Imperatyw moralny tej wiary łączy kolejne wiersze tomu – *Most nadziei, Dworzec przemyski, Jego dłoń, Gdy miasto się budzi, Wyznanie ze Lwowa, Wspomnienie ze Stawiska* – zanim wiersz *Mariupol* nie objawi otchłani spełnionej apokalipsy, a poeta oświadczy, że „słowa zbyt małe na tragedię”²².

W posłowniu do tomu *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* przytaczam istotny argument w sprawie siły przekazu wiersza *Mariupol*:

Mój przyjaciel, który wrócił z «linii zero», po wnikliwym przeczytaniu całego tomu, powiedział, że zaczynając od wiersza *Mariupol*, spotkał się z dobrze mu znaną rzeczywistością, że w tym miejscu otwiera się świadectwo o rosyjskich zbrodniach w Ukrainie, i odniósł nieodparte wrażenie, iż w formie wiersza zaświadcza ktoś, komu ta makabryczna rzeczywistość wojny również jest dobrze znana.

Sądzę, że z tej opinii płynie rodzaj szczególnego wyrazu uznania dla poety, który patrzy na grozę wojny własnym sercem, a jego wyobrażenia stają się immanentnym sposobem dokumentowania w obrazie, zapisywania wierszem. [...] ten zapis ka-

¹⁸ Olbromski, *Przeminą dymy*, 10.

¹⁹ Olbromski, *Przeminą dymy*, 10.

²⁰ Olbromski, *Przeminą dymy*, 10.

²¹ Olbromski, *Przeminą dymy*, 18.

²² Olbromski, *Przeminą dymy*, 48.

tastrofy, miazdzącej ruiny, bezkresnego cierpienia należy przeczytać cały, przeczytać w milczeniu”²³.

Mariupol

1

Kaniony gruzów byłych ulic
widma wieżowców osmalone
pod stopą szkło papiery
i wypalone wraki samochodów

Stara kobieta ciągnie wózek
pełen rozpaczy wszystko jej przepada
myśl jej przecina z hukiem pocisk
zrywa się znowu blisko kanonada

W piwnicach wszędzie słyhać jęki
płacz czasem rwie się i pacierze
Jeszcze ostatnia kromka chleba
na równo trzeba ją podzielić

Wśród potrzaskanych drzew
powiewa wciąż ukraińska flaga
Morze całuje falą puste plaże
wieczność obrońcom przepowiada

2

Słowa zbyt małe na tragedię
ciała tam wszędzie rozrzucone
przykryte płaszczem czy gazetą
żaden wiersz bólu nie wypowie

Nike powstaje tam o każdej porze
trwalsza niż spiż i biały kamień
Z serc wiernych aż do końca
z oczu patrzących w wielki płomień
Nawet gdy miasto padnie będzie
prowadzić – dalej – dalej –

10 V 2022²⁴

²³ Meniok, *Błękity ze zlocistą wstęgą*, 129–130.

²⁴ Olbromski, *Przeminą dymy*, 46, 48.

Mariusz Olbromski wciąż pamięta przesłanie wieszczą, płynące z poezji Słowackiego, a zarazem niejako odczuwa powołanie bycia wieszczem swoich czasów, a więc nie wyzwała się z patosu piewcy nawet w impresjonistycznie subtelnych wierszach (*Wieczór w „Ikwie”, U Pani Ireny, Głosy, szepty, Poranek, Szept*), nie mówiąc o wierszach wyraźnie stylizowanych na wypowiedź profetyczną: *Wezwanie, Most nadziei, Jego dłoń, Wspomnienie ze Stawiska, Zburzony scenariusz, Czarnobyl, Niedziela w Kijowie, Elegia na zniszczenieławry, Wśród pól, Most tworzenia, W płomieniach, Szlakiem Anhellego, Nad potęgami, Strofy majowe, Rzecz o wolności, Zwycięstwa zaranie, Przesłanie z Podola, Patrzymy przez płomień, W Lavrio, List, Przez noc, Ucieczka* i wreszcie tytułowy wiersz *Przeminą dymy, rozkwitną róże*, który zamyka książkę.

W moim odczuciu nadrzędną intencją Mariusza Olbromskiego jest pragnienie przemawiania na kształt piewcy dziejów, co powoduje niekiedy dysproporcje między autentycznie odczuwanym i głęboko przeżywanym zdarzeniem a poniekąd manierycznie rozbudowaną wzniosłością, wzorującą się na archetypach i superlatywach poezji mesjanistyczno-profetycznej. Ilustracją takich dysproporcji jest druga część wiersza *Mariupol* czy przytoczona wyżej strofa z wiersza *W drodze*. Podobne przykłady są łatwo rozpoznawalne w większości tekstów składających się na tom *Przeminą dymy, rozkwitną róże. Wiersze o walczącej Ukrainie*. Wreszcie sam tytuł książki jest takim przykładem.

W moich listach do Mariusza Olbromskiego z pierwszych dni, tygodni i miesięcy wojny często wspominałam o Serhiju Żadanie, który niezmiennie zostawał w rodzimym Charkowie, o trudnej sytuacji w tym mieście, gdzie wówczas toczyły się walki uliczne i nikt nie wiedział, co wydarzy się za dzień czy za tydzień. Przerażeni mieszkańcy wyjeżdżali z miasta, inni nie wychodzili z metra i schronów, charkowskie dzieci organizowały w metrze koncerty, poeta z jego grupą wolontariuszy przychodził do nich z pomocą, rozmową i pieśnią. Wysyłałam wiersze Żadana, opowiadałam o kronice wojny, jaką prowadzi na swojej platformie facebookowej, czasem przytaczałam fragmenty z tej kroniki²⁵. Gdyby nie wojna, Olbromski nie dowiedziałaby się ode mnie tak dużo o Serhiju Żadanie.

Pierwsze spotkania autorskie Żadana w czasie wojny odbyły się w sierpniu 2022 roku w Warszawie, Krakowie i Lublinie. W Warszawie wystąpił

²⁵ Na podstawie wyboru ze wspomnianej kroniki Serhija Żadana powstała jego książka z pierwszego roku wojny: Serhij Żadan, *W mieście wojna*, tłum. Michał Petryk, wstęp Wiera Meniok (Wołowiec: Czarne, 2024).

17 sierpnia, na placu Defilad przed Pałacem Kultury i Nauki. Zaprosiłam Mariusza Olbromskiego na ten wieczór autorski. Widziałam, jak patrzył na ukraińskiego poetę czytającego swe wiersze, wsłuchiwał się w każde słowo, widziałam jego wzruszenie. Na drugi dzień po spotkaniu przesłał mi wiersz *Pod Pałacem Kultury* dedykowany ukraińskiemu poecie:

Serhijowi Żadanowi

Zapada zmierzch, dogasa słońca żar,
poeta dziś w stolicy mówi o Charkowie.
O tym, jak nocą widzi z wysokiego bloku,
kiedy po tamtej, bliskiej granic stronie
tryskają rakiety – lecą – mało czasu:
ryk syren, schody, bieg do schronu.

Huk! I znów ktoś ginie, jakiś cywil ranny
jęczy, lecz rano życie toczy się na nowo.
Działają sklepy, na podwórkach dzieci,
choć opodal jeszcze nadal gruzy płoną.

I czyta wiersze w rytmie i w natchnieniu,
w bólu, miłości, grozie. I pokorze.
Powtarza czasem strofy jak zaklęcia.
I bije słowem – głosu dźwiękiem
w mury Jerycha – tłucze!... I wie, że runą
wcześniej albo później z tego natężenia.
Od bicia wielu serc złączonych.

Warszawa, 17 VIII 2022²⁶

Mimo całej wzniosłości tego wiersza, który jest jednym z przykładów poezji okolicznościowej, czuję podobnie jak Mariusz Olbromski: słowo poetyckie Serhija Żadana brzmi jak zaklęcie. Czuję moc jego słów – napisanych i wypowiedzianych, które potrafią kruszyć mury jerychońskie, wciąż pozostając czystą siłą wyobraźni, całkowicie pozbawioną tradycyjnego patosu mowy wieszczą.

W książce Mariusza Olbromskiego nie zabrakło też Brunona Schulza. Wcześniejsze wiersze poety dedykowane światom Schulza ukazały się w zbiorze

²⁶ Olbromski, *Przeminą dymy*, 110.

Wieża czasu (2018)²⁷. Trzy wiersze z tego zbioru – *Nad mapą, O zmierzchu, Płytką*²⁸ – w oryginale i w moim tłumaczeniu ukraińskim zostały opublikowane w czwartym numerze cyklicznego wydawnictwa *Acta Schulziana*, sygnowanego przez Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu²⁹. Mariusz Olbromski wprowadza aurę Schulzowskiej *Republiki marzeń*, współtworzy ją i z nią rozmawia:

Tam, gdzie mapa staje się płowa
i złota jak brzoskwinia, tam kraina
sklepów jest cynamonowych.
Szlachetnych handlów, które znikły,
a został tylko pył ich w prozie³⁰.

Innym razem zatrzymuje się przy domu Schulza, na dawnej Floriańskiej, przygląda się słonecznikom, jaskółkom i obłokom, jakie tworzą krajobraz tego domu, wyznaczają jego fakturę, kolor i zapach:

Blisko okien Schulza słoneczników gromada
złote głowy zanurza w szyb bezkresne głębiny,
gdzie flotyle obłoków nieruchomo płyną,
a jaskółki kreślą błyskawic zapisy – w taflach
szklanych traktaty o przemianach chwili³¹.

W jubileuszowym roku Schulza, któremu przyszło stać się rokiem wojny, poeta znowu przygląda się krajobrazowi domu Schulza, widzi wczesnowiosenne kwiaty, nad którymi rozbrzmiewa „syren głos wysoki”. Jego spojrzenie pełne poczucia grozy, towarzyszy mu ponury pochód cieni, przerażenie na widok kwiatów liliowych na odkrytych workach ze zwłokami. Nie wie jak zatrzymać makabrę. Niemniej jednak wyobraźnia silniejsza jest od grozy. W wierszu *Rok Schulza* autor *Republiki marzeń* wciąż otwiera drzwi do innych światów, „których nikt nie dotknie”:

²⁷ Mariusz Olbromski, *Wieża czasu*, ilustracje Mira Żelechower-Aleksium (Wrocław: Wydawnictwo Domu Miedziorytnika, 2018).

²⁸ Olbromski, *Wieża czasu*, 86–91.

²⁹ „Schulz w poezji. Antologia otwarta”, *Acta Schulziana*, nr 4 (2019) (Wybór Wiera Meniok i Grzegorz Józefczuk, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobycz, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza w Lublinie. Drohobycz–Lublin: Posvit [Посвіт]).

³⁰ Olbromski, *Wieża czasu*, 86.

³¹ Olbromski, *Wieża czasu*, 88.

Wierze Meniok

Miał być godny, lecz znów te same cienie
wstają, które zmroczyły jego oczy
i przemieniły miasto, drohobycką ziemię.
Ponury pochód kroczy ich codziennie.

Znowu ktoś strzela do artysty...
skryte mogiły – rany na ludzkości,
lilie – kwiaty aniołów – na odkryte worki,
lilie – kwiaty aniołów – na odkryte zwłoki,
strumienie żalnych modlitw pod obłoki.

Wciąż w Drohobyczu trwa pozorny spokój,
tablica na chodniku lśni po deszczu,
tylko po nocach budzi syren głos wysoki.

Rano przy domu Schulza, pod oknami,
w kryształach rosy żonkile i stokrotki,

a jego wizje – słowem – pędzłem zatrzymane –
żyją – rosną – przez pokolenia dalej kroczą.

Otwiera nadal drzwi na inne światy,
postaci – sceny – których nikt nie dotknie.
22 III 2022³²

W tomie wierszy Mariusza Olbromskiego *Przeminą dymy, rozkwitną róże...* jest Schulz i jest Drohobycz. 16 marca 2022 roku napisałam w liście do autora:

Nikt nie wie, jak ten makabryczny scenariusz się potoczy. Cena, którą płaci Ukraina za swoją wolność, już jest zbyt wysoka, a jaka jeszcze będzie. Teraz jest alarm, już 1,5 godziny, przedwczoraj nocny alarm trwał sześć godzin. Nie mogę myśleć o niczym, oprócz tego, gdzie teraz jest bombardowanie, ile rosyjskich rakiet już przyleciało czy przyleci i gdzie, ile niewinnych ludzi ginie w tej chwili. [...] Za parę godzin zaczynam zajęcia. Trudno jest ostatnio ze spaniem. Posyłam nam Twoje jasne i dobre myśli.³³

³² Olbromski, *Przeminą dymy*, 30.

³³ Z prywatnej korespondencji autorki.

Wiersz Mariusza Olbromskiego *Nad listem z Drohobycza* powstał 18 marca 2022 roku:

Piszesz: „Trwożne są noce, tak blisko
słyszać przyloty i bombardowania”.
Pragniesz, by koszmar ten przepadł,
nie wiesz, czy dotrwasz do rana.

Któż pojmie, jaką lawiną ciąg makabry
potoczy się dalej? Nie płaczesz, bo łzy
wyszły, tylko pieką oczy, gdy rzeką
bólu płyną jęki rannych, lamenty matek,
głuche wołania żywcem pogrzebanych.
Ranionych zwierząt czasem skowyt.

Nikt nie wie ile nieszczęść nadleci,
gdzie spadną – na dzieci? na starców?
kobiety? Na szpitale, bloki, świątynie?
Gdzie piekło w mgnieniu powstanie?

„Za parę godzin zaczynam zajęcia, choć
trudno się zebrać do pracy bez spania.
Czy młodzież przyjdzie – nie wiadomo.
Czy też uczelnia się rozleci
pośród apokalipsy, wojny huraganu.

I tylko jedno wiem – tak kończysz –
że Ukraina walczy. Wolna pozostanie!”
18 III 2022³⁴

Mój list do autora tak się nie kończył, ale tak kończy się jego wiersz. Na tym polega właściwe Olbromskiemu wzorowanie się na poezji patetyczno-profe-tycznej, która staje się osnową jego poezji okolicznościowej, jego poetyckiego pamiętnika wojny w Ukrainie. Niemniej mocno rozpoznawalne stylizacje na język romantyczno-wieszczowy w okolicznościowej poezji Olbromskiego mają swoją niezwykłą wartość jako wyraz autentycznie osobistego, kameralnie prywatnego – jak w krzemienieckich czy lwowskich aluzjach i wspomnieniach – a zarazem zbiorowego składania świadectwa o rosyjskich zbrodniach

³⁴ Olbromski, *Przemina dymy*, 28.

w Ukrainie, zapisywania wierszem spełnionej grozy i z niej ocalania poprzez pamięć kultury, trudną pamięć martyrologiczną, pamięć miejsca, siłę wspólnego domu Polaków i Ukraińców.

I na zakończenie – dwa poruszające wątki ukazane w wierszach *Poranek* i *W labiryncie* – „błękity ze złocistą wstęgą” i „cień małej pani”:

Moc ocalenia, którą posiada «krucha świątynia» muzyki, potrafi być opatunkiem dla zranionych serc. Chopin gra na dworcach dla uchodźców, jak grali muzycy na dworcu we Lwowie na początku wojny. Wystarczy o świcie uchylić okno i wpuścić dźwięki muzyki Chopina, pomyśleć o czymś bardzo istotnym, co nie jest tylko fantazjowaniem:

Gdyby żył dziś zapewne w każdy dźwięk
by wplatał błękity najczystsze
ze złocistą wstęgą...
(*Poranek*, maj 2022)

Błękity ze złocistą wstęgą. Gdyby dzisiaj powstała muzyka Chopina, brzmiałaby w ukraińskich barwach. Muzyka, która ocala. Za tę ucieleśnioną w wierszu metafizykę błękitno-złocistych barw dziękuję pocie³⁵.

I drugi wiersz:

Najzwyklesza wydawałoby się historia, nieubrana w żadną poważną formę gatunkową jak elegia, duma czy ballada, które są istotnymi odniesieniami w tym tomie wierszy, jak i postacie i wątki z mitologii greckiej – ukraińska Niobe płacząca nad pomordowanymi dziećmi czy Nike prowadząca obrońców Azowstału na ostateczną bitwę. Bez cienia moralizatorstwa, bez nuty patosu poeta opowiada o piesku, który na gruzach miasta wciąż szuka swojej małej pani. Dziewczynki tej już nie ma, pochłonęły ją czeluście grozy, nie wydostanie się z labiryntu śmierci:

Węszy i szuka
czasem poszczekuje
biegnie i szuka
bo wciąż jeszcze czuje

cień swej małej pani
(*W labiryncie*, kwiecień 2022)

³⁵ Meniok, „Błękity ze złocistą wstęgą”, 129.

Wciąż czuje cień swej małej pani... Ten wiersz nieprzypadkowo został umieszczony tuż po wierszu *Mariupol*, otwierającym świadectwa zbrodni, inicjującym odslanianie grozy³⁶.

W myśl Serhija Żadana poezja Mariusza Olbromskiego o walczącej Ukrainie jest nie tylko usprawiedliwieniem gniewu, lecz przede wszystkim niezastąpionym warunkiem miłości, a więc także wiary i nadziei, jak w wierszu *Dumka o żurawiach*:

Pożegnalna pieśń żurawi unosi się nad duszami pomordowanych, «nad zniszczonymi wsiami i miastami», wyraża treści funeralne, lamentacyjne, ale z oplakiwania zrodzi się nieugięta wiara w zwycięstwo i odnowę Ukrainy:

Jeszcze zbudujemy piękniejsze na nowo,
jeszcze ruszą statki i żagle po wodzie,
jeszcze deszcz wiosenny zrosi tutaj łąny.
Jeszcze znów zakwitną tu pasieczne sady,
Bóg pobłogosławi!
(*Dumka o żurawiach*, kwiecień 2022)³⁷

W napisanym w marcu 2023 roku cyklu *Schulz. Psalmi* Serhij Żadan – niczym poeta bajroniczny – odslania osobistą historię buntu przeciwko Bogu milczącemu i obojętnemu, historię swej misji, która wciąż trwa, także w wymiarze konkretnie namacalnym (obecnie poeta jest wojskowym wcielonym do jednostki Chartia). Mówi w imieniu Schulza i w swoim imieniu własnym. Oto czwarty, zamykający wiersz cyklu:

Nawet jeśli to nie jest o miłości – to jednak jest o miłości.
Nawet jeśli ciebie nie ma – twoja nieobecność
daje nadzieję tym, którzy w ogóle nie mają niczego,
którzy wśród ruin znajdują stare szkolne podręczniki.

Nawet ciemność twoja składa się ze sprasowanego,
owiniętego w czerń światła – tego światła,
które bije z rozerwanych kopert i kieszeni,
które wkłada się między kartki, jak liście babki.

³⁶ Meniok, „Błękity ze złocistą wstęgą”, 132.

³⁷ Meniok, „Błękity ze złocistą wstęgą”, 131.

Nawet jeśli to nie jest o wierze, to jednak jest o tym,
że wychodzimy poza granice swojej bezsilności,
oślepieni tym nieprzerwanym światłem.

Lepieni ciężko i namiętnie, tworzeni z ciemności,
wyjęci z wieczności, pełni pamięci i miłości,
również wyrażeni przez pamięć i miłość³⁸.

Jestem wdzięczna poecie za pamięć i miłość, którą potrafi uchronić i kartycznie wyrazić w czasach spełniającej się apokalipsy. Mariuszowi Olbromskiemu, który nie jest skłonny do buntu przeciwko Bogu, zachowując łagodność i pokorę franciszkańską, również jestem wdzięczna za pamięć i miłość – tę wyrażoną w jego wierszach okolicznościowych poprzez „błękity ze złocistą wstęgą” i „cień małej pani”.

BIBLIOGRAFIA

- Czornohuz, Jaryna. *Owoce wojny*. Tłum. Bohdan Zadura, red. Iryna Mularczuk i Krzysztof Czyżewski. Sejny: Pogranicze, 2023.
- Kozielek, Gerard. *Polenlieder – eine Anthologie*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Kryvcov, Maksym. *Virshi z bynyci*. Nash Format, 2023.
- Krywcow, Maksym. *Talk-show Wojna*. Tłum. Aneta Kamińska, red. Iryna Mularczuk i Krzysztof Czyżewski. Sejny: Pogranicze, 2024.
- Łazutkin, Dmytro. *Ocean Indyjski*. Tłum. Marcin Gaczkowski, red. Iryna Mularczuk i Krzysztof Czyżewski. Sejny: Pogranicze, 2023.
- Magryś, Roman. „Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830 – zwycięska publikacja Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego”. *Tematy i Konteksty*, nr 4(9) (2014): 492–494.
- Schulz w poezji. Antologia otwarta*, red. Wiera Meniok i Grzegorz Józefczuk. *Acta Schulziana*, nr 4 (2019).
- Meniok, Wiera. „Artyści walczą”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 261–268.
- Meniok, Wiera. „Błękity ze złocistą wstęgą i cień małej pani. Wiersze Mariusza Olbromskiego w obliczu grozy”. W: Mariusz Olbromski. *Przeminą dymy, rozkwitną róże. Wiersze o walczącej Ukrainie*. Tłum. Wiera Meniok, ilustracje Oleg Hryszczenko. Lublin: Norbertinum, 2023.
- Olbromski, Mariusz. *Przeminą dymy, rozkwitną róże. Wiersze o walczącej Ukrainie*. Tłum. i posłowie Wiera Meniok, ilustracje Oleg Hryszczenko. Lublin: Norbertinum, 2023.

³⁸ Nieopublikowany przekład Bohdana Zadury zamieszczamy dzięki uprzejmości tłumacza. Zob. oryginał wiersza *Навіть якщо це не про любов...* z cyklu *Schulz. Psalmi*: Жадан, Скупниківка, 113.

- Olbromski, Mariusz. *Wieża czasu*. Ilustracje Mira Żelechower-Aleksium. Wrocław: Wydawnictwo Domu Miedziorytnika, 2018.
- Vakulenko, Volodymyr. *Ya peretvoryuyus' ... Shchodennyk okupatsiyi. Vybrani virshi*. Charkiw: Vivat, 2023.
- Vanja, Konrad. „Niemiecki entuzjazm dla Polski w 1830 r.”. *Portal Polonica* 2015. Dostęp: 07.09.2024. <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pamieci/niemiecki-entuzjazm-dla-polski-w-1830-r?page=1#body-top>.
- Zhadan, Serhiy. *Skrypnikivka*. Czerniowice: Meridian Czernowitz, 2023.
- Żadan, Serhij. *W mieście wojna*. Tłum. Michał Petryk, wstęp Wiera Meniok. Wołowiec: Czarne, 2024.

WIERSE MARIUSZA OLBROMSKIEGO O WALCZĄCEJ UKRAINIE

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony kontekstom i przesłaniom tomiku wierszy Mariusza Olbromskiego *Przeminą dymy, rozkwitną róże. Wiersze o walczącej Ukrainie*, będącego reakcją autora na wojnę w Ukrainie oraz inspirowanego duchem Słowackiego i martyrologią polską. Przekaz wierszy jest odczytywany poprzez konteksty doświadczeń niepokoju i ocalenia dominujących w poezji Różewicza i Miłosza z okresu II wojny światowej, a także poprzez „charkowską pisownię” współczesnej poezji Serhija Żadana. Tomik Olbromskiego to opowieść wierszem o grozie i ocaleniu oraz specyficzna odmiana poezji okolicznościowej, nawiązująca do zapomnianego fenomenu: *Pieśni polskie (Polenlieder)* – wiersze niemieckich poetów pisane po klęsce powstania listopadowego, będące wyrazem wsparcia dla powstańców, niemieckiego entuzjazmu dla Polski (Polenbegeisterung). Wizje, refleksje i przeżycia spletają się w zbiorze w kilka odsłon i wciąż powracają do kluczowych toposów, figur, głosów, wśród których: dom, droga, rzeki, miasta, świątynie, kapłani, Anioły, Anhelli, Słowacki, Chopin, Skoworoda, Schulz, Żadan. Opowieść wierszem toczy się przed i podczas katastrofy, której ukazanie stanowi kulminację tomu.

Słowa kluczowe: Mariusz Olbromski; Serhij Żadan; agresja rosyjska; martyrologia polska; poezja grozy i ocalenia; opowieść wierszem; poezja okolicznościowa.

MARIUSZ OLBROMSKI'S POEMS ABOUT THE STRUGGLE OF UKRAINE

Summary

The article is devoted to the contexts and messages of Mariusz Olbromski's collection, *Smell Will Waft, Roses Will Bloom. Poems about the Struggle of Ukraine*, which is the author's reaction to the war in Ukraine and inspired by the spirit of Słowacki and Polish martyrology. The message of the poems is read through the contexts of experiences of anxiety and salvation that dominate the poetry of Różewicz and Miłosz during World War II, as well as through the “Kharkov spelling” of contemporary poetry by Serhiy Zhadan. Olbromski's collection is a story in verse about terror and salvation and a specific type of occasional poetry, referring to a forgotten phe-

nomenon: *Polish Songs (Polenlieder)* – poems by German poets written after the defeat of the November Uprising, expressing support for the insurgents and German enthusiasm for Poland (Polenbegeisterung). Visions, reflections and experiences are intertwined in the collection in several scenes and constantly return to key toposes, figures, voices, among which are: home, road, rivers, cities, temples, priests, Angels, Anhelli, Słowacki, Chopin, Skovoroda, Schulz, Zhadan. The story in verse takes place before and during the catastrophe, which constitutes the climax of the collection.

Keywords: Mariusz Olbromski; Serhiy Zhadan; Russian aggression; Polish martyrology; poetry of terror and salvation; story in verse; occasional poetry

SZYMON BRUCKI

MOŻE BY TAK WRESZCIE WOJNA...
RECEPCJA ROSYJSKIEJ NAPAŚCI NA UKRAINĘ W 2022 ROKU
W TEKSTACH POLSKICH PIOSENEK (REKONESANS)

Niezgodne z przyjętymi przez ONZ zasadami naruszenie integralności terytorialnej suwerennej Ukrainy, jakiego dopuściła się Federacja Rosyjska, zarówno w opinii publicznej, jak i w świetle międzynarodowego prawa, potraktowano jako zbrodnię wojenną. Nie trzeba było zatem długo czekać na reakcję większej części świata, który niemal jednomyślnie opowiedział się po stronie zaatakowanego państwa, potępiając agresora. Obok sprawnie organizowanej pomocy na rzecz pokrzywdzonych, obserwować można było również liczne wyrazy sprzeciwu wobec wojny, co manifestowano pod postacią szeroko rozumianej ekspresji artystycznej. Jedną z najbardziej powszechnych form jej oddziaływania stała się piosenka, która jako gatunek charakteryzuje się na ogół nieskomplikowaną budową oraz jasnym przekazem, dzięki czemu jest błyskawicznie przyswajana przez odbiorców. Bez większego wysiłku internalizują oni jej treść, utożsamiając się z wynikającym z niej przekazem. Istotną rolę w rozpowszechnianiu tego rodzaju sztuki odgrywają obecnie media społecznościowe, które umożliwiają publikowanie materiałów również artystom przebywającym na froncie. Właśnie za pośrednictwem szeroko dostępnych platform internetowych towarzyszący niegdyś Legionowi Ukraińskich Strzelców Siczowych marsz patriotyczny *Czerwona kalina* szybko stał się hitem Internetu – samplingowe¹ przeróbki nagrania śpiewu żołnierza ukraińskich Sił

Mgr SZYMON BRUCKI – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Teorii Literatury i Komparatystyki; e-mail: szymon.brucki@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5607-746X>.

¹ Sampling to „technika tworzenia muzyki z przekształconych tematów, rytmów i brzmień zaczerpniętych z gotowych nagrań” – por. hasło: *Sampling*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 780.

Obrony Terytorialnej zyskały popularność mierzoną w milionach odsłon na całym świecie². Ciekawym zjawiskiem jest także kariera, która przydarzyła się zaledwie paroletniej wokalistce, Amelii Anisowicz. Zasłynęła ona wykonaniem popularnej piosenki *Mam tę moc*³, zdobywając serca ludzi w niemal każdym zakątku globu. Jej spontaniczny występ zarejestrowany został w podziemiach jednej z kijowskich szkół, gdzie tymczasowo ukrywała się dziewczynka – powstały wówczas film natychmiast rozpowszechnił się w sieci, otwierając przed młodą artystką drzwi show-biznesu.

Warto zauważyć, że zdobywanie szerokich zasięgów przez tego typu nagrania pozostaje nie bez wpływu nie tylko na kariery ich twórców, lecz istotnie wpływa również na świadomość ogółu społeczeństwa, dzięki czemu wielu ludzi znacznie chętniej angażuje się w wydarzenia rozgrywające się w Ukrainie, ofiarowując jej mieszkańcom różne formy pomocy. Nie sposób nie zwrócić więc uwagi na doniosłość roli, jaką odgrywają dziś piosenki w procesie kształtowania moralnych postaw poprzez szerzenie informacji na temat tragicznych wydarzeń, w tym wypadku mających miejsce we Wschodniej Europie. Mierzalnym wskaźnikiem mocy sprawczej zjawiska kreowania pozytywnych wzorców zachowań okazały się zbiórki pieniędzy prowadzone przy okazji wielu koncertów organizowanych na rzecz wsparcia poszkodowanych. Nawet jeśli takim wydarzeniom nie towarzyszyły działania charytatywne *sensu stricto*, to postawa solidarności z walczącymi o wolność ojczyzny wyraźnie wynikała z wypowiedzi artystów lub manifestowała się poprzez umieszczanie na scenach ukraińskich akcentów, np. niebiesko-żółtej flagi. Niekiedy już sama tematyka koncertów stawiała się wyrazem niezgody na to, co dzieje się w Ukrainie – tu na uwagę z pewnością zasługuje koncert zespołu Kwiat Jabłoni zatytułowany *Wolne serca*, który odbył się w ramach obchodów 78. rocznicy powstania warszawskiego. Z założenia miał on podejmować temat szeroko rozumianej wolności, jak przyznali jednak artyści⁴, wybuch wojny wpłynął na dobór repertuaru, w obrębie którego znalazło się finalnie dziesięć znanych polskich piosenek, takich jak *Nie, nie, nie* zespołu T.Love czy *Nie pytaj o Polskę* Grzegorza Ciechowskiego. Nie tylko zaaranżowane na nowo, lecz również

² Chodzi o nagranie opublikowane przez Andrija Chływniuka, lidera ukraińskiego zespołu Boombox, które zainspirowało między innymi takich twórców, jak The Kifness, Limboski, MOGILEVSKA czy Pink Floyd. Przeróbek jest tak wiele, że nie sposób dotrzeć dziś do oryginału.

³ Piosenka pochodząca ze ścieżki dźwiękowej popularnej produkcji Disneya z 2013 roku pt. *Kraina lodu*.

⁴ Bartosz Węglarczyk, „«Wolne serca». Kwiat Jabłoni i goście zagrają w rocznicę wybuchu Powstania Warszawskiego”, onet, 12.07.2023, https://www.onet.pl/video/pro_gramy/wolne-serca-kwiat-jabloni-i-goscie-zagraja-w-rocznicze-wybuchu-powstania-warszawskiego/n6whw2b,6c2ea0e6.

przedstawione w odmiennym niż macierzysty kontekście utwory nabrały nieco innego ciężaru semantycznego, stając się wyrazem sprzeciwu wobec wojny przez afirmację wszelkich przejawów wolności jako sposobu na szczęśliwe życie.

Siła oddziaływania piosenek bywa ogromna, jednak pomimo szerokiego dostępu do środków masowego przekazu nie każda z nich – bez względu na jakość – ma szansę przebić się do tzw. mainstreamu. Za słuszne uważam więc zwrócenie uwagi nie tylko na te znane, ale też te mniej popularne utwory poświęcone tematyce rosyjsko-ukraińskiej wojny. Zanim przejdę jednak do zasadniczej części pracy, pragnę odnotować, że ogrom dostępnego materiału każe mi dokonać pewnej selekcji, toteż analizie poddawać będę jedynie piosenki powstałe po 24 lutego 2022 roku⁵, skupiając się na twórczości polskich artystów jako szczególnym – bo wynikającym ze zbieżności historycznych doświadczeń – przejawie solidarności z ludnością zaatakowanego przez armię rosyjską kraju. Jak wiadomo, początki tego konfliktu sięgają aż 2014 roku i już wówczas zauważyć można było u songwriterów wzmożoną chęć wypowiedzenia się na „temat ukraiński”. Znakomity przykład stanowią tu piosenki zespołu Taraka⁶, który inspirację twórczą czerpie z ukraińskiego folkloru, a z uwagi na pochodzenie części swoich muzyków od samego początku trwania wojny mocno angażuje się w działania na rzecz niesienia pomocy Ukrainie, występując na wielu scenach w kraju i za granicą⁷. W 2018 roku pojawił się mocny akcent pod postacią projektu *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*, który już z samego założenia miał być manifestem ducha wolności, a będąc wynikiem współpracy polskich i ukraińskich artystów, stał się również wyrazem sprzeciwu wobec mających miejsce wcześniej wydarzeń na Krymie⁸. W latach 2014–2022 pojawiło się, rzecz jasna, znacznie więcej piosenek, na

⁵ Cezurę czasową wyznacza tu dzień rozpoczęcia rosyjskiej inwazji na Ukrainę.

⁶ „Taraka – polsko-ukraiński zespół muzyczny wykonujący muzykę z pogranicza popu, folku i rocka założony przez Karola Kusa w 2012” – por. „Taraka (zespół muzyczny)”, Wikipedia. Wolna encyklopedia, 12.07.2023, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Taraka_\(zesp%C3%B3l_muzyczny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Taraka_(zesp%C3%B3l_muzyczny)). Warto wymienić tu takie piosenki, jak *W imię Ojca* czy *Podaj rękę Ukrainie*.

⁷ Zaangażowanie zespołu nie ogranicza się jednak wyłącznie do występów – niektórzy z jego członków bronili swojej ojczyzny, walcząc na froncie, co jeden z muzyków przypłacił własnym życiem w marcu 2022 roku (por. Mieszko Czerniawski, „Nie żyje członek zespołu Taraka. Zginął podczas wojny w Ukrainie”, Eurowizja.org, 30.07.2023, <https://eurowizja.org/taraka-wojna-w-ukrainie-eurowizja/>).

⁸ Por. Wojciech Maryjka, „Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. Literacko-muzyczne podróże po stepach Akermanu”, *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*, nr 10 (2021): 139–150.

temat wielu z nich wypowiedział się już Jan Kondrak⁹, nie ma zatem potrzeby ponownego przywoływania ich w tym szkicu – korzystniej będzie skupić się na tym, co bliższe aktualnej sytuacji.

Mającą miejsce na przestrzeni ostatnich kilkunastu miesięcy eskalacja agresji militarnej Rosjan (a zwłaszcza ich wyjątkowe okrucieństwo wobec ludności cywilnej) odbiła się głośnym echem po świecie, przynosząc jednocześnie masę muzycznych propozycji – głównie tzw. remiksów czy coverów¹⁰, ale także zupełnie nowych utworów. Wbrew pozorom wcale nie jest łatwo znaleźć na polskim gruncie – nawet w popularnym obiegu – piosenki nowe, tym bardziej więc zwracają na siebie uwagę produkcje znanych twórców, takich jak Kamil Bednarek, Igor Herbut czy Sanah. Pierwszy z nich we współpracy z artystką ukraińskiego pochodzenia, Daną Vynnytską, stworzył piosenkę *Nad zieloną miedzą*. Utwór ten odwołuje się do solidarności narodowej i jest wyrazem wsparcia dla walczących z najeźdźcą (napisany został w duchu idei „ku pokrzepieniu serc”). Jego tekst stroni raczej od rozbudowanych metafor – opiera się na nieskomplikowanym zabiegu przeprowadzenia dialogu pomiędzy podmiotem lirycznym (w domyśle: Polakiem) a uciekającą przed wojną kobietą. Ten pierwszy słowami refrenu wyraża nadzieję, a wręcz składa obietnicę wygrania walki o wolność („Nad zieloną miedzą, / Spotkamy siebie znów”), w zwrotce prezentując z kolei niezłomną postawę wsparcia („miłość do Ciebie silniejsza niż broń”). Kobieta odpowiada natomiast wdzięcznością i podziela wiarę w pomyślne zakończenie wojny, by następnie, zwracając się do narodu ukraińskiego („Ти по вернешся на землі свої / скоро співатимуть нам солов’ї”¹¹), podkreślić pewność, że właśnie tak się stanie. Wydaje się, że przez autorów tekstu został tu zmarnowany pewien potencjał – otóż gdyby dokonali oni personifikacji dwóch krajów, pisząc piosenkę w formie dialogu między Polską a Ukrainą, zyskałaby dodatkową wartość literacką w postaci interesującego środka artystycznego wyrazu. Swobodne tłumaczenie zwrotek spisanych po ukraińsku dopuszcza wprawdzie taką interpretację, Vynnytska śpiewa wszak „ворог лісами в мені пропоре”, co można by rozumieć jako

⁹ Jan Kondrak, „Recepcja wojny rosyjsko-ukraińskiej w polskiej piosence”, *Piosenka. Rocznik kulturalny*, nr 10 (2022): 24–33.

¹⁰ Pojęcia „remiks” używam tu w znaczeniu „nowa wersja jakiegoś utworu muzycznego, powstała w wyniku elektronicznej przeróbki” (por. „remiks [hasło]”, Słownik Języka Polskiego PWN, 30.07.2023, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/remiks.html>), z kolei pojęcie „cover” występuje tu jako „nowa wersja utworu muzycznego wylansowanego wcześniej przez innego wykonawcę” (por. „cover [hasło]”, Słownik Języka Polskiego PWN, 30.07.2023, <https://sjp.pwn.pl/sjp/cover;2553833.html>).

¹¹ W luźnym tłumaczeniu: wrócisz na swoją ziemię, wkrótce zaśpiewają nam słowiki.

„wróg wykiełkuje **we mnie** lasem”, czyli sugestię, że najeźdźcy polegą na polu bitwy, a ich ciała użyżnią ukraińską ziemię. Pod oficjalnym klipem piosenki w mediach społecznościowych Bednarka pojawia się jednak przekład w brzmieniu „wróg w las się obruci [sic!]”, co skłania do rozumienia piosenki mniej alegorycznie. Inną sprawą jest wystąpienie błędu ortograficznego w tekście, a także nie do końca jasny, gdyż chaotycznie sporządzony zapis jego tłumaczenia¹², co wskazuje na dość powierzchowne traktowanie znaczenia warstwy słownej utworu. Nie można jednak zaprzeczyć, że – mimo tych uchybień – piosenka wywarła wrażenie na odbiorcach, o czym świadczą liczne (ponad trzy miliony) wyświetlenia filmu oraz przychylne komentarze zamieszczone w portalu YouTube. Utwór ten został wyraźnie tak pomyślany, by zawierać jasny przekaz, który werbalizuje się w wielokrotnie powtarzanym hasle: „Ukraino, my z Toboju / Ukraino, jesteśmy z Tobą”. Wyrażenie tej myśli nie wymaga użycia skomplikowanego języka, wręcz przeciwnie – im prościej, tym celniej. Dzięki temu zaśpiewana w dwóch językach, polskim i ukraińskim, piosenka zyskuje na komunikatywności, zwiększając jednocześnie zasięg docierania do odbiorców. Korzystnie działa tu również zastosowanie przez wokalistkę charakterystycznej dla twórczości ludowej techniki białego śpiewu, co jeszcze mocniej – przez nadanie wrażenia „swojskości” – zmniejsza dystans między artystką a słuchaczami.

Stworzona przez duet Igora Herbuta i Sanah piosenka *Mamo, tyś płakała* wydaje się nieco zręczniejszą skonstruowaną pod kątem formalnym propozycją wypowiedzi na temat wojny – zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej. Już sama melodia inspirowana jest słynną kompozycją Stanisława Moniuszki do słów Jana Czeczota pt. *Przqśniczka*. Intertekstualne nawiązanie dotyczy nie tylko cytatu muzycznego, ale również pozwala odnaleźć pewną paralelę na poziomie sensu obydwu utworów. Pierwowzór opowiada o dziewczeczce, która dopuszcza się zdrady swojego chłopca, gdy ten udaje się do miasta z uprzedzoną przez nią wicią. Z kolei we współczesnej wersji opuszczona przez udającego się na front mężczyznę kobieta (skoro jest matką, w domyśle istnieje również ojciec dziecka) zostaje brutalnie wykorzystana przez najeżdżających jej dom (ojczyznę) żołnierzy („Weź, co chcesz / Co, co, co tam chcesz / Wszystko bierz / Bierz, bierz i idź precz”). Dzieliąca obydwa utwory opozycja dobrowolnej zdrady przeciwstawiona poddaniu się siłom nieprzyjaciela pod przymusem znajduje odbicie w przebudowie warstwy muzycznej

¹² Por. Kamil Bednarek Official, „Kamil Bednarek i Dana Vynnytska – »Nad zieloną miedzą«”, YouTube, 13.07.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=F6CY0LTn2AE> – wszystkie cytaty pochodzą z zamieszczonego pod filmem opisu.

– sielankowa atmosfera Moniuszkowej pieśni ulega bowiem całkowitej destrukcji za sprawą zmiany systemu tonalnego z durowego na mollowy, co bardzo dosadnie koresponduje z tematem poruszonym w piosence. Co więcej, w tekście *Przqśniczki* zawarty został wyraźny morał, czego nie można powiedzieć już o wersji śpiewanej przez Sanah i Herbuta – tym dobitniej wyraża się w ten sposób niepewność związana z losem podmiotu lirycznego. Autorzy zdecydowali się w dodatku zaangażować do wykonania piosenki zaledwie kilkuletnią wokalistkę, Lidię Stępkowską, co jeszcze silniej podsycza dramaturgię śpiewanych przez nią słów:

Mamo tyś płakała
Oczy tyś miała
Szerokie, czy Cię znowu skrzywdził ktoś
Oni cios zadali
Ludzie ze stali
Patrzą ci w oczy
Gdy mówisz dość¹³

Tekst, choć napisany z różnych perspektyw i wykonany z podziałem na role, ukazuje wojnę widzianą głównie oczami dziecka: jest wyrazem lęku, bezradności oraz braku zrozumienia zaistniałej sytuacji. Artykułuje ponadto – w dosłowny sposób – chęć ucieczki przed „ludźmi ze stali”, którzy są źródłem tego niepokoju. Nie do końca jasny jest natomiast sam wspomniany wyżej podział – trudno stwierdzić, czy pewnego rodzaju chaos wykonawczy (mieszają się tu perspektywy dziecięca, kobieca i męska) jest wynikającym z braku pomysłu dziełem przypadku, czy zamierzonym działaniem autorów. Jakkolwiek by było, nie sposób odmówić piosence – by tak rzec – dużej skuteczności, poruszające wykonanie spotkało się bowiem z pozytywnym odbiorem mierzonym w liczbie ponad dwudziestu milionów odsłon.

Szerokie zasięgi to jednak nie wszystko – zdecydowanie warto zwrócić uwagę również na to, co mniej znane, lecz niekoniecznie gorsze. Otóż gdzieś z dala od tzw. mainstreamu funkcjonują bowiem piosenki z nurtu bardowskiego, a więc takie, które swoją jakość opierają głównie na warstwie tekstowej.

¹³ Por. sanah, „sanah i Igor Herbut »Mamo tyś płakała«”, YouTube, 13.07.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=gfqYpunru8I> – wszystkie cytaty pochodzą z zamieszczonego pod filmem opisu. Na marginesie można by zadać sobie pytanie, czy wers: „Szerokie, czy Cię znowu skrzywdził ktoś” nie powinien być zapisany w dwóch odrębnych liniach z wydzieleniem przerwy pomiędzy słowami „czy” a „Cię”, gdyż dopiero wówczas w klauzuli zachowane zostałyby wszystkie obecne w tekście współbrzmienia intonacyjno-składniowe.

W piosence bardowskiej to właśnie

tekst stanowi o tożsamości utworu, zakłada ją, powołuje – podporządkowując sobie warstwę muzyczną oraz wykonawczą – i zawiera przy tym zgodne z wyraźną intencją autora cechy dzieła poetyckiego, balansując pomiędzy „typowym” tekstem piosenki a poezją¹⁴.

Paradoksem ciężkich czasów jest to, że generują one wysokiej jakości sztukę oraz sprzyjają ujawnianiu się znakomitych talentów, które mogłyby zniknąć na tle masowej produkcji, gdyby nie odpowiedni kontekst historyczny. Sytuacja aktualnego konfliktu zbrojnego – ze wszystkimi jego bolesnymi konsekwencjami – zdaje się być dobrym podłożem dla ponownego rozkwitu kultury bardowskiej, która w Polsce ma bogatą i piękną tradycję, kojarząc się z okresem walki o wolność w drugiej połowie XX wieku. Twórczość bardów stanowiła wówczas nie tylko świetne narzędzie wyrażania sprzeciwu wobec opresyjnej władzy, ale, komentując niewygodną rzeczywistość, kształtowała światopogląd swoich odbiorców. Popularni bardowie, tacy jak Andrzej Garczarek, Jacek Kaczmarski, Jacek Kleyff czy Andrzej Sikorowski, prezentując formalnie niezbyt wyszukany styl artystyczny, porywali za sobą tłumy fanów odnajdujących w ich twórczości odbicie własnych nastrojów, przekonań i wątpliwości. Warto zatem zadać sobie pytanie, czy oto przypadkiem nie jesteśmy świadkami renesansu bardów oraz swoistego zwrotu w postrzeganiu sztuki, gdzie cenić się ją będzie nie tylko za formę, ale również za niesioną przez nią treść. Przesłanką dla wysnucia tego przypuszczenia jest przyznanie wysokich nagród na znaczących ogólnopolskich festiwalach muzycznych autorom tworzącym właśnie w obrębie nurtu bardowskiego. Od perspektywy ogólnej, opartej na przeglądzie piosenek dedykowanych masowemu odbiorcy, przejdę więc do szczegółowej analizy dwóch – reprezentatywnych dla twórczości bardowskiej – utworów autorstwa artystów mało znanych, a mimo to potrafiących komponować dzieła o ponadprzeciętnych walorach literackich.

Jednym ze współczesnych bardów, który pozostaje wierny zasadzie podporządkowania wszystkich elementów swojej twórczości warstwie tekstowej,

¹⁴ Kamil Dźwiniel, „Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez”, w: *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. Magdalena Budzyńska-Łazarewicz i Krzysztof Gajda (Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2017), 44. Warto nadmienić, że autor dokonuje dość istotnych uściśleń, skrócona wersja definicji wystarcza jednak na potrzeby tego szkicu – por. Dźwiniel, „Piosenka”, s. 44–48.

jest Łukasz Jędrys¹⁵. Na temat wojny w Ukrainie wypowiedział się piosenką *List z Buczy* – jej wykonanie przyniosło mu pierwszą nagrodę 58. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, co mogłoby wskazywać na tendencję powrotu do promowania sztuki niekomercyjnej. Przyjrzyjmy się bliżej tekstowi:

List z Buczy

Znów błyska tej nocy, hen za horyzontem
W ciemności wydaje się blisko
Pozornie bezpieczni, daleko za frontem
Braciszek rozpala ognisko

Jesteśmy tu w trójkę, bo mama wciąż chora
Zapasy przedwczoraj zrobione
Dziś sklep już zamknęli, jutro jadą do Lwowa
Właściciel się boi o żonę

Dwa lata mi brakło, bym też był tam z tobą
I walczyłbym i świat bym zmieniał
Dwa lata za dużo, bym nie umiał pojąć
Że być może znikłeś w płomieniach

Zadzwonisz tatusiu, jak znajdziesz chwileczkę?
Choć wiem, jesteś strasznie zajęty
Lęk jest jak granat, gdy wyciągnę zawleczkę
Wybuchnę, rozpadnę się, pęknię!

Więc zadzwoń już tato, powiedz, że jesteś,
Bo sam zaraz skoczę do walki!
Gniew jest jak bagnet, gdy wezmę go w ręce
Rozetnę, rozpruję, rozszarpię

Znów błyska tej nocy, już prawie za rogiem
W oknach codziennie drżą szyby
Zapasy się kończą, zraniłem się w nogę
Brat wędkę wziął, poszedł na ryby

¹⁵ Łukasz Jędrys – urodzony w 1988 roku, bard, songwriter, wykonawca z nurtu piosenki poetyckiej oraz rozrywkowej. Zwycięzca kilkudziesięciu festiwali, między innymi Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie czy Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie. W chwili tworzenia artykułu pracuje nad wydaniem autorskiej płyty, która ma się ukazać w 2025 roku.

Mama jest słaba i strasznie się poci
Musimy poszukać lekarza
Gdy wczoraj pisałem, na plac trzasnął pocisk
I zabił córkę piekarza

Z innego wszechświata się tamci urwali
Widziałem jednego dziś rano
Słyszymy ich śmiechy, apteka się pali
Ktoś chyba klęczy pod ścianą

Zadzwonisz tatusiu [...]

Znów błyska tej nocy, na zewnątrz wystrzały,
Słyszymy krzyk, płacz i błaganie,
Nie wiem co z bratem, mama zamilkła
Zostanę jeszcze chwilę przy mamie...

Zadzwonisz tatusiu [...]¹⁶

Główną siłą jej oddziaływania zdaje się naturalistyczny opis wydarzeń rozgrywających się w tytułowej Buczy, gdzie – jak wiadomo – rosyjscy żołnierze dopuścili się zbrodni morderstwa ludności cywilnej. Konstruuąc poszczególne zwrotki, autor formułuje liczne odniesienia do czasoprzestrzeni, co – by tak rzec – urealnia wrażenie bycia w „tu i teraz”. Zmysłowa percepcja rzeczywistości wyraża się za pomocą określeń takich, jak „błyska tej nocy” – wzrok, „zraniłem się w nogę” – dotyk, „trzasnął pocisk” – słuch, a nawet, choć mniej bezpośrednio, odnosi się do węchu „apteka się pali” (można wyobrazić sobie towarzyszący temu zdarzeniu swąd) oraz smaku – wzmianka o kończących się zapasach jedzenia. W opisie dynamicznie rozgrywających się wydarzeń zacierają się poczucie upływu czasu, co jedynie potęguje wrażenie ogólnego chaosu, podobnie zresztą jak przyjęcie pierwszoosobowej perspektywy, która ulega jednak przekształceniom pod kątem formy fleksyjnej wskazującej na przemienne liczbę pojedynczą („wiem”, „skoczę”, „widziałem”) lub mnogą („jesteśmy”, „musimy”, „słyszymy”). Stopniowe zbliżanie się sił nieprzyjaciela – najpierw „hen za horyzontem”, później „już prawie za rogiem”, pod koniec „na zewnątrz wystrzały” – dobitnie oddaje z kolei poczucie narastają-

¹⁶ Tekst piosenki został udostępniony przez autora na potrzeby stworzenia tego artykułu. Wykonanie piosenki dostępne na kanale artysty: Łukasz Jędryś, „Łukasz Jędryś – List z Buczy (Na żywo, 58. SFP)”, YouTube, 13.07.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=I2wapmpHctM>

cego lęku, jaki towarzyszy mieszkańcom miasteczka. Nie bez wpływu na sugestywność piosenki pozostaje ponadto przedstawienie, co prawda fikcyjnej, ale opartej na prawdziwych wydarzeniach, relacji z obłązonego miasta z perspektywy kilkunastoletniego (por. trzecią strofę) chłopca, który tęskni za walczącym na froncie ojcem. Należy dodać, że Jędrys świadomie wykorzystuje dostępne mu środki artystycznego wyrazu (zarówno muzyczne, jak i wykonawcze), które w jego rękach stanowią skuteczne narzędzie docierania do odbiorcy. Co jednak istotne, środki te pozostają w relacji podrzędnej względem tekstu – zręcznie skrojone słowo wywołuje wstrząsający efekt, który zostaje jedynie uwydatniony charakterystycznym dla tego artysty sposobem ekspresji opartym na stopniowym wzmacnianiu dynamiki utworu (*crescendo* o dużej rozpiętości – od *piano* do *forte*) oraz wyrazistym artykułowaniu poszczególnych fraz. Można spostrzec jeszcze, że Jędrys zarówno w warstwie tekstowej, jak i wykonawczej niebezpiecznie zbliża się do granicy emfatycznego efekciarstwa, przytomnie unikając jednak patosu. Co warto podkreślić, konsekwentne kształtowanie przekazu – zaczynając od budowania stopniowego napięcia, przez umieszczenie przed ostatnią zwrotką *quasi*-semantycznej wokalizy wzmacniającej eskalację interpretacyjnego afektu, na pozostawieniu otwartego zamknięcia opowiadanej historii kończąc – wskazuje na bardzo świadome łączenie przez tego autora trzech elementów piosenki (warstwy słownej, muzycznej i wykonawczej), które w efekcie tworzą spójną całość.

Interesującym pomysłem – na zasadzie wprowadzenia pewnego kontrastu – wydaje się zestawienie *Listu z Buczy* z utworem *Noc spokojna* Grzegorza Paczkowskiego¹⁷. Wykonanie właśnie tej piosenki (w duecie z Matyldą Stanek) zostało wyróżnione drugą nagrodą podczas 48. Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie, co w dużej mierze autor bez wątpienia może zawdzięczać swoim umiejętnościom pisarskim. Spójrzmy tylko:

Noc spokojna

Jeszcze za mało było płaczu,
Jeszcze chaosu było mało,

¹⁷ Grzegorz Paczkowski – urodzony w 1993 roku, autor i wykonawca z nurtu piosenki poetyckiej. Laureat kilkudziesięciu festiwali, między innymi Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie czy Ogólnopolskiej Giełdy Zdarzeń Artystycznych „Wieczorne Nastroje” w Kwidzynie. Dwukrotny zdobywca nagrody specjalnej im. Wojciecha Bellona na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. W 2019 roku ukazała się jego autorska płyta pt. *Znak niepokoju*.

Nie dość wyraźnie jeszcze znaczą
Słowa: ból, obłąd, niedojrzałość.

Jeszcze za mało matek trzyma
Dzieci swych czarno-białe zdjęcia,
Za długo nuklearna zima
Była zbyt trudna do pojęcia.

Jeszcze za słabo jest skażony
Tlen, by oddychać pełną piersią,
Za często mają mężów żony
Przy boku w domach, oj, za często.

Dawno już ostygnięta ziemia
O pokarm niespokojnie pyta,
Którego tyle lat już nie ma,
Że aż się klimat zaczął sypać.

Coś za długa noc spokojna,
Coś za długi dzień spokojny,
Może by tak wreszcie wojna,
Dawno już nie było wojny.

Jakoś tu ciasno od kościołów,
Szkół i bibliotek, i muzeów,
Na szczęście jest pod ręką ołów,
I niecierpliwość oficerów.

Dawno też żaden prząsny tłumek
Nie biegł w popłochu dniem i nocą,
Dawno nie mieli inni w sumie
Szans, by bliźniemu przyjść z pomocą.

Za dużo szczęścia, dobrobytu,
Aż gną się od nich chwiejne stoły,
Za mało swądu dynamitu,
Za mało Workut, Permów, Kołym.

Jeszcze za słabo mundur świeci
Od wstęg, orderów i medali,
No i zbyt dużo jeszcze dzieci

Nie wie, jak śmiesznie dom się pali.
Coś za długa [...] ¹⁸

Inaczej niż Jędrys, u którego napięcie wzrasta stopniowo, Paczkowski rozpoczyna dosadnym, niepozbawionym ironicznego wydźwięku akcentem zawartym w powracającym na przestrzeni całego tekstu wyrażeniu „jeszcze za mało...”. To, skądinąd potoczne¹⁹, sformułowanie określa charakter językowy całego utworu – otóż autor nie będzie szukał tu eleganckich metafor, nie będzie w nieczytelny sposób szyfrował przekazu czy wreszcie nie będzie posługiwał się nazbyt wyszukany, nieprzystającym do podejmowanego tematu językiem. W zamian za to wyrażnie i niewzruszenie nazwie rzeczy po imieniu, nie uchybiając przy tym jednak w żaden sposób poetyckim własnościom tekstu. Paczkowski uposaża go bowiem w liczne środki stylistyczne, takie jak anafora, personifikacja, przerzutnia czy wspomniana już ironia (stanowiąca dominantę semantyczną wiersza). Bardzo chętnie korzysta ponadto z frazeologizmów, które nadają jego wypowiedzi potocznego charakteru, podnosząc w ten sposób czytelność, a tym samym – zasięg oddziaływania piosenki. Ciekawym zabiegiem jest częste stosowanie inwersji, co potencjalnie mogłoby zakłócać komunikatywność tekstu, jednak w tym wypadku dzieje się odwrotnie, gdyż celowa zmiana szyku wypowiedzi służy tu uwypukleniu zawartego w niej sensu. Doskonale widać to na przykładzie wersów „Jeszcze za mało matek trzyma / Dzieci swych czarno-białe zdjęcia” – bliższe poprawności językowej zdanie brzmiałoby zapewne: „Jeszcze za mało matek trzyma czarno-białe zdjęcia swych dzieci”, w takiej jednak wersji nie oddziałuje ono tak silnie na wyobraźnię. Po pierwsze dlatego, że takie ułożenie frazy nie odbiega swym kształtem od neutralnego sposobu wypowiedzi, przez co zastosowanie symbolu czarno-białych fotografii niejako umyka uwadze. Po drugie natomiast, w innym szyku wiersz utraciłby swoje rymy, które służą wydattaniu sensu wypowiedzi. Elementów tekstu, na które warto zwrócić uwagę, jest tu naprawdę sporo – od wspomnianej ironii, poprzez metonimiczne odwołanie się do pamięci zbiorowej („Za mało Workut, Permów, Kołym”), na zgrzytającym – i dlatego skutecznym – „zbyt dużo jeszcze dzieci / Nie wie, jak śmiesznie dom się pali” kończąc. Autor z każdym zapisanym wersem

¹⁸ Tekst piosenki został udostępniony przez autora na potrzeby stworzenia tego artykułu. Wykonanie piosenki dostępne na kanale artysty: Grzegorz Paczkowski, „PACZKOWSKI/STANEJKO – Noc spokojna (Video)”, YouTube, 13.07.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=4Ne1d-30PpE>

¹⁹ Automatycznie nasuwają się tu skojarzenia z innymi wyrażeniami tego typu: „jeszcze [komuś] mało”, „jeszcze czego” czy „jeszcze jak”.

zdaje się dokładać kolejną cegielkę pod budowę mentalnego muru, który symbolicznie ma wyrazić jego stosunek do osób odpowiedzialnych za tę absurdalną wojnę.

Geneza obydwu piosenek jest jasna – powstały one jako wyraz sprzeciwu wobec tego, co dzieje się obecnie w Ukrainie. Ciekawi natomiast to, w jak różny sposób tworzący w jednym nurcie autorzy wypowiedzieli się na temat wojny: Jędryś – bardzo emocjonalnie, Paczkowski – z chłodnym dystansem. Można by więc przypuszczać, że chronologia powstania tych dwu piosenek była identyczna z kolejnością przedstawienia ich w tym szkicu, tymczasem było odwrotnie. Tekst *Nocy spokojnej* powstał niemal natychmiast po ataku wojsk Federacji Rosyjskiej na Ukrainę (autor podaje datę 4 marca 2022), a mimo to nie zdradza – przynajmniej na pierwszy rzut oka – tak silnych emocji jak *List z Buczy*, który z kolei pisany był w październiku 2022 roku, a więc w kilka miesięcy po dokonanej w tytułowym mieście zbrodni. Wydaje się to wynikać z przyjęcia przemyślanych strategii przez obydwu autorów. Otóż wybór zdystansowanej formy wypowiedzi nadaje piosence Paczkowskiego uniwersalnego wymiaru, co korzystnie wpływa na siłę artystycznego wyrazu. Nie oznacza to jednak, że pod pozornym tylko – *nomen omen* – spokojem nie kotłuje się mnóstwo emocji. Przeciwnie – posługując się ironią, autor zdaje się dawać upust swojemu wzburzeniu. Tymczasem Jędryś niezwykle wprawnie operuje wykonawczym afektem jako narzędziem wpływania na odbiorcę, a jego piosenka przy okazji każdego występu wygląda nieco inaczej, co świadczy o dojrzałym oraz świadomym posługiwaniu się dostępnymi mu środkami wyrazu. *List z Buczy*, podobnie jak opisane w nim wydarzenia, dzieje się każdorazowo „tu i teraz”, dzięki czemu staje się ten utwór źródłem estetycznego poruszenia. Obydwaj autorzy dowodzą więc, że brak rozpoznawalności²⁰ wcale nie musi wynikać z braku jakości prezentowanego przez nich materiału. Powyższa analiza wykazuje tendencję wręcz odwrotną – mierzona dużą liczbą odsłon w sieci popularność nie stanowi odzwierciedlenia zdolności twórczych autorów. Owszem, zarówno *Nad zieloną miedzą*, jak i *Mamo, tyś płakała* są świetnie zrealizowane i niczego nie brakuje, by spełniały kryteria przebojowości. Rzecz jednak w tym, że gdzieś z dala od mainstreamu krążą utwory w niczym nieustępujące uznanym produkcjom, a niekiedy nawet – czego dowodzą *List z Buczy* oraz *Noc spokojna* – deklasujące je pod względem niektórych własności. Inaczej niż wytwory głównego nurtu piosenki bardów charakteryzują się bowiem brakiem „słabych” stron warstwy tekstowej, co

²⁰ W momencie tworzenia tego szkicu piosenki Jędrysa i Paczkowskiego nie przekroczyły (łącznie) progu czterech tysięcy wyświetleń.

najpewniej wynika z przyjętej przez ich autorów strategii organizowania struktury dzieł w taki sposób, by wszystkie ich elementy podporządkowane były właśnie tekstom. Nie sposób, rzecz jasna, dokonywać tu podziału na „lepszą” i „gorszą” twórczość – ostatecznie to do odbiorcy należy decyzja, czemu poświęci on swoją uwagę. Warto natomiast zauważyć, jak szerokie spektrum możliwości wyboru stoi dziś przed konsumentami sztuki, a czas poświęcony peryferiom popkultury wcale nie musi okazać się czasem straconym.

Na koniec rozważań pragnę zwrócić uwagę na perspektywę badawczą, jakie otwierają się po dokonaniu powyższego przeglądu – jest ich z pewnością więcej, zasadniczo chciałbym wyróżnić jednak dwie. Pierwsza wynika z refleksji dotyczącej obsady wokalne, nie sposób bowiem nie zauważyć wyłaniającej się z omawianych utworów tendencji do tworzenia duetów damsko-męskich, a także angażowania w wykonania również dzieci. Można by się zatem zastanowić, jakimi przesłankami kierują się artyści, zapraszając do współpracy innych twórców – czy ich decyzja znajduje motywację bezpośrednio w treści śpiewanych piosenek, czy też przyczyny są bardziej prozaiczne i wynikają z nastawienia na dotarcie do jak największego grona odbiorców, czego gwarancją miałyby być wykorzystanie popularności oraz zasięgów angażowanych do projektu gwiazd. Druga kwestia dotyczy sygnalizowanego wyżej problemu, mianowicie aktualnego statusu bardów, na pierwszy rzut oka wydaje się, że ich „przydatność” objawia się dopiero w trudnych społecznie oraz kulturowo sytuacjach. Bez wątplenia temat jest bardzo ciekawy, gdyż twórczość bardowska ma się całkiem dobrze i to niezależnie od sytuacji geopolitycznej panującej wokół. Problemem jest natomiast recepcja tego typu sztuki – w czasie względnego spokoju bardowie funkcjonują gdzieś na obrzeżach kultury, do głosu dochodząc wtedy, gdy rośnie zapotrzebowanie na wyrażenie zbiorowych niepokojów lub gdy trzeba objąć mentalne przywództwo w kształtowaniu postaw moralnych jakiejś grupy społecznej. Stawiana tu hipoteza wymagałaby, rzecz jasna, potwierdzenia w przeprowadzonych na zdecydowanie szerszą skalę badaniach, a gdyby została potwierdzona, można by podjąć próbę odpowiedzi na pytanie: dlaczego tak się dzieje. Problem ten wykracza jednak poza ramy tego szkicu, toteż postaram się go rozwinąć przy innej okazji.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan, Edward. *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej, 1983.
- Brodzka, Alina, red., *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1993.
- Czerniawski, Mieszko. „Nie żyje członek zespołu Taraka. Zginął podczas wojny w Ukrainie”. Eurowizja.org, 30.07.2023. <https://eurowizja.org/taraka-wojna-w-ukrainie-eurowizja/>
- Dźwiniel, Kamil. „Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez”. W: *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. Magdalena Budzyńska-Łazarewicz i Krzysztof Gajda, 39–51. Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2017.
- Chodkowski, Andrzej, red., *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- „cover [hasło]”. Słownik Języka Polskiego PWN, 30.07.2023. <https://sjp.pwn.pl/sjp/cover;2553833.html>
- Grzegorz Paczkowski, „PACZKOWSKI/STANEJKO – Noc spokojna (Video)”. YouTube, 13.07.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=4Ne1d-30PpE>.
- Handke, Ryszard. *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Kamil Bednarek Official. „Kamil Bednarek i Dana Vynnyska – »Nad zieloną miedzą«”. YouTube, 13.07.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=F6CY0LTn2AE>.
- Kondrak, Jan. „Recepcja wojny rosyjsko-ukraińskiej w polskiej piosence”. *Piosenka. Rocznik kulturalny*, nr 10 (2022): 24–33.
- Korwin-Piotrowska, Dorota. *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Łukasz Jędryś, „Łukasz Jędryś – List z Buczy (Na żywo, 58. SFP)”. YouTube, 13.07.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=I2wapmpHctM>
- Maryjka, Wojciech. „Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. Literacko-muzyczne podróże po stepach Akermanu”. *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*, nr 10 (2021): 139–150. <https://doi.org/10.18778/2299-7458.10.07>.
- „remiks [hasło]”. Słownik Języka Polskiego PWN, 30.07.2023. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/remiks.html>
- sanah. „sanah i Igor Herbut »Mamo tyś płakała«”. YouTube, 13.07.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=gfqYpunru8I>
- „Taraka (zespół muzyczny)”. Wikipedia. Wolna encyklopedia, 12.07.2023. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Taraka_\(zesp%C3%B3%C5%82_muzyczny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Taraka_(zesp%C3%B3%C5%82_muzyczny)).
- Węglarczyk, Bartosz. „»Wolne serca«. Kwiat Jabłoni i goście zagrają w rocznicę wybuchu Powstania Warszawskiego”. onet, 12.07.2023. <https://www.onet.pl/video/programy/wolne-serca-kwiat-jabloni-i-goscie-zagraja-w-rocznice-wybuchu-powstania-warszawskiego/n6whw2b,6c2ea0e6>

MOŻE BY TAK WRESZCIE WOJNA...
RECEPCJA ROSYJSKIEJ NAPAŚCI NA UKRAINĘ W 2022 ROKU
W TEKSTACH POLSKICH PIOSENEK (REKONESANS)

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi próbę przeglądu oraz ewaluacji własności literackich tekstów polskich piosenek powstałych w reakcji na rosyjską napaść na Ukrainę w 2022 roku. Autor dowodzi, że utwory mało znanych artystów w niczym nie ustępują produkcjom sygnowanym nazwiskami zajmującymi najwyższe miejsca na listach przebojów, a pod niektórymi względami nawet je prześcigają. Analizie poddawane są teksty piosenek autorstwa Kamila Bednarka i Dany Vynnytskiej, Igora Herbuta i Sanah, a także Łukasza Jędrysa oraz Grzegorza Paczkowskiego, reprezentujących nurt poezji śpiewanej.

Słowa kluczowe: wojna rosyjsko-ukraińska; piosenka; bard; Kamil Bednarek; Dana Vynnytska; Igor Herbut; Sanah; Łukasz Jędryś; Grzegorz Paczkowski

AND PERHAPS THERE WILL FINALLY BE A WAR...
THE RECEPTION OF THE RUSSIAN AGGRESSION AGAINST UKRAINE
IN 2022 IN THE LYRICS OF POLISH SONGS (RECONNAISSANCE)

Summary

This article is an attempt to review and evaluate the literary properties of the texts of Polish songs created in the aftermath of Russian attack on Ukraine in 2022. The author proves the thesis that songs by little-known artists are in no way inferior to productions signed by names occupying top places on the charts, and in some respect they even exceed them. The lyrics of songs by Kamil Bednarek and Dana Vynnytska, Igor Herbut and Sanah are analyzed, along with Łukasz Jędryś and Grzegorz Paczkowski, who represent the sung poetry genre.

Keywords: Russian-Ukrainian war; song; bard; Kamil Bednarek; Dana Vynnytska; Igor Herbut; Sanah; Łukasz Jędryś; Grzegorz Paczkowski

AGNIESZKA JAROSZ

СЛОВО В КСЬОНДЗИ МАРЕКУ ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО

В останні роки свого життя Юліуш Словацький проголошував принцип, що “[...] все створено Духом і для Духа, і ніщо не існує для тілесної мети...”¹. Згідно з цим принципом, сфера духу вважається єдиним реальним буттям, розкритим через метафоризацію та символізацію. У 1843 році, за шість років до своєї смерті, він написав драматичну поему, присвячену Барській конфедерації. Твором *Ксьондз Марек*, в якому йдеться про барську справу, поет започаткував розробку парадигми містично-буттєвої драми, що містить усі зародки містично-буттєвої думки². Структура поетичної

Dr AGNIESZKA JAROSZ – Люблінський Католицький університет Івана Павла II, Гуманітарний факультет, Інститут літературознавства, Кафедра драми і театру; ; e-mail: agjar@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6204-4701>.

Dr AGNIESZKA JAROSZ – John Paul II Catholic University of Lublin, Faculty of Humanities, Institute of Literary Studies, Department of Drama and Theatre; e-mail: agjar@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6204-4701>.

¹ Juliusz Słowacki, *Dzieła*, ред. Julian Krzyżanowski, т. XII, *Pisma prozq*, ч. II, опраць. Władysław Floryan, вид. III змінене (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959), 31 (*Genezis z Ducha*). Питанню слова в *Ксьондзу Мареку* я присвятила також ряд інших статей, напр.: „Słowo i gest w *Księdzu Marku* Juliusza Słowackiego”, *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury* 13 (2013): 159–180; „Ku teatrowi mistyczno-genezyjskiemu. «Książd Marek» Juliusza Słowackiego”, в: *Dramat i teatr religijny. Wyróżniki i paradygmaty. W stulecie urodzin Profesor Ireny Sławińskiej* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014), 179–194; *W stronę teatru mistyczno-genezyjskiego. „Książd Marek” Juliusza Słowackiego* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019), 27–102.

² Тема взаємозв’язків між Барською конфедерацією та поемою *Ксьондз Марек* Юліуша Словацького дуже цікавила, між іншим, таких дослідників, як: Stefan Treugutt, „Książę niezłomny na murach Baru”, в: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, ред. Zofia Stefanowska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972), 189–212; Jarosław Marek Rymkiewicz, „Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)”, в: *Problemy polskiego romantyzmu*, серія III, ред. Maria Żmigrodzka (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981), 65–107; Marta Piwińska, „Wstęp” [до:] Juliusz Słowacki, *Książd Marek*, опраць. Marta Piwińska. вид. III змінене (Wro-

мови тексту, який було написано в 1843 році, є результатом пошуків поетом нової форми вираження, причому ця парадигма не є фіксованою формою, а навпаки – вона підлягає певному розвитку.

Поетичне слово *Ксьондза Марека* відбиває властивості Слова Божого (пророчу, просвітницьку та динамічну силу)³. На рівні поетичної мови воно виражається у вигляді різноманітних стилістичних засобів, які конструюють поетичний світ згаданої драми. Воно також формується з точки зору театральної семіології⁴ як один із знаків театру, поряд з акустикою, рухом, жестом і мімікою, простором, світлом, костюмом і театральними реквізитами.

Згідно задуму поета, у кожному з цих знаків міститься частка божественної сили, проте найважливішим із них у цьому плані залишається слово. Саме тому в нашій розвідці ми подивимось на поетичне слово *Ксьондза Марека* з кількох ракурсів: образності, лексики та стилізації, біблеїзмів, а також проблематики слова як вищої, центральної категорії.

ЛЕКСИКА ТА СТИЛІЗАЦІЯ

Саме в драмі *Ксьондз Марек* дуже чітко простежується особливість творця, яку Ципріан Каміль Норвід вважав його найціннішою властивістю. Йдеться про вміння Словацького застосовувати широкий діапазон стилів мовлення персонажів, а також використовувати мови різних суспільств, епох і націй. Під час однієї зі своїх лекцій у Парижі в 1860 році, Норвід сказав:

claw: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991); Marta Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa, вид. 1 – 1992, вид. 2 – 1999 (Warszawa: Wydawnictwo PEN); Andrzej Kotliński, „Genuński jubiler i córka barskiego rabina. Mechanizmy i kształty «mistycznej batalistyki»», в: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety. Olsztyn, 21-23 listopada 1989*, ред. Hanna Maria Małgowska i Andrzej Kotliński (Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1992), 105–128; Aleksandra Norkowska, „Polskie infernum. Obraz konfederacji w dramacie Słowackiego a poezja barska”, в: *Wyobrażenia Juliusza Słowackiego. Materiały konferencji naukowej Bydgoszcz, 21 kwietnia 2004*, ред. Dariusz T. Lebiada (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2006), 107–118. Це питання також підняв український дослідник Ростислав Радішевський, який підкреслив, що *Ксьондз Марек* – це спроба осмислення подій Барської конфедерації в душі філософії Андрея Тов'яньського (див. Ростислав Радішевський, *Українська школа в польському романтизмі: феномен пограниччя* (Київ: Талком, 2018), 123, 351, 353–354, 356).

³ Пор. Marian Maciejewski, „Głos w dyskusji”, в: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10–11 XII 1979*, ред. Maria Janion i Maria Żmigrodzka (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 181.

⁴ Тут маються на увазі роботи Тадеуша Ковзана, Кіра Елама та Еріки Фішер-Ліхте.

Якби довелось розглядати та оцінювати всю поетичну службу Юліуша [...] в царині мови, тоді треба було б насамперед визнати, що йому тут немає рівних. Ніхто із них: ні Адам [Міцкевич], ні Зигмунт [Красинський], ні Богдан [Залеський], ні навіть сам Ян Кохановський не мали, як Юліуш, в одній лірі мови всіх віків, усіх, так би мовити, стате́й: від мови *Богородиці* до памфлету, від лицарського слова до слова дівчини, з голосом солов'їним у її виголосі. [...] Адже Кохановський мав лише одну мову, Міцкевич одну, Зигмунт, Богдан, Мальчевський і кожен із цих корифеїв національного слова мали одну – але Юліуш Словацький мав мови всіх століть, часів, суспільств, типів і стате́й⁵.

Багатий, різноманітний словниковий запас *Ксьондза Марека* утворює особливу стилістичну цінність. Синтаксичні конструкції, словосполучення та слова, запозичені з різних мов, є важливою художньою ознакою мови цієї поетичної драми, оскільки вони індивідуалізують висловлювання героїв і мають значення для інтонаційного шару мовлення. Мова *Ксьондза Марека* – драми про Барську конфедерацію – органічно пов'язана з історією.

Тадеуш Мілевський так писав про стилізацію, наявну в *Ксьондзі Мареку*:

Мова шляхти існує у двох різновидах, уже відомих нам із *Пасека* та *Золотого черепа*. Промови регіментаря Пулавського та Маршала Красінського оформлені відповідно до правил риторики, що використовувалася на шляхетських зборах. Косаковський, навпаки, говорить по-солдатськи, а подекуди впадає в тон барокової любовної поезії. Суміш польського та єврейського жаргонів також використовується у двох різновидах. Рабин розмовляє мовою біржі – Юдита розмовляє мовою пророків Ізраїлю, подекуди досягаючи вершини поетичної сили шляхом накопичення незвичайних метафор і порівнянь. „Nu – a jak kruk – to zakracze – Nu – a jak pies – to zawuje” (дія I, рядки 731–732). Жаргон “Nu...” тут набуває звучання стогону. Москвичі говорять польсько-російською сумішшю⁶.

Лексичне розмаїття твору розкриває глибинні пласти історії. Нижченаведені слова нагадують про минуле Речі Посполитої (напр. “kieszeń stratna”,

⁵ Cyprian Norwid, цит. за: Zbigniew Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1978), 292–293.

⁶ Tadeusz Milewski, „Ewolucja stylu dramatów Juliusza Słowackiego”, в: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, ред. Zygmunt Czerny (Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961), 341–342.

“oścień”, VI, 31⁷; “tumanic”, VI, 47; “puszkarze”, 42; “stek”, VI, 63; “kantyczka”, VI, 75; “szturmak” VI, 50; “arendarz”, VI, 54; “oków” VI, 93; “obelżony” VI, 75; “odważony”, VI, 45; “poimać” VI, 54; “wynijść”, VI, 92; “gędać”, VI, 55; “austeria”, VI, 49; “stancja”, VI, 57; “wystawy”, VI, 48; “chudeusz”, VI, 51). Найбільшу кількість таких лексем знаходимо у висловлюваннях Косаковського та отця Марека. З другого боку, вони повністю відсутні в репліках Бранецького, князя Пулавського та репліках Москалів.

Елементи єврейського жаргону нагадують про мультикультурний характер колишньої Речі Посполитої та її суспільства (Рабін: “hejne! hejne!”, VI, 47; “szejne morejne”, VI, 47; Judyta – “nu!”, VI, 48, 49, 51, 52, 58, 67, 68, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 88, 94, 95, 96, 97, 98), про те нагадують також росіянізми та українізми. Росіянізми виступають як цілі фрази, взяті з російської мови (“szto ty skazał?”, “Małczy Lach!”, VI, 100; “spasij nas, Boże” VI, 108; “grzeczność sijatelska”, VI, 104; “słuszaju’s”, VI, 101, 102; “w plen”, VI, 84; “sława Rossjanom”, VI, 82; “z sotkiem”, VI, 53), окремі слова (“sobaki”, VI, 89, “szutki”, VI, 101, 102; “jaszczyk”, VI, 102; “rebiata”, VI, 105; prykuski”, VI, 105; “burłak”, VI, 85; “kibitka”, VI, 94), а також українізовані словосполучення та лексеми (“Boharodycy”, VI, 91; “Jej Boh!”, VI, 99; “Jej Bohu buntowszczyk”, VI, 104, “z naszym chrestem”, VI, 100; “rantuch”, VI, 48; “świtka”, VI, 94).

Багатомовність *Ксьондза Марека* ставить польську історію в сферу буття і є близька до ідеї, висловленої Словацьким в історіософській поемі *Король-Дух*. Історія, як один із істотних елементів містично-буттєвої системи, є сферою наступних втілень Духа.

БІБЛЕЇЗМИ

Мова Біблії, яку ретельно читали в романтизмі, справила сильний вплив уже на преромантичну літературу⁸. Містичний твір Словацького

⁷ Якщо не вказано інакше, усі цитати з творів Ю. Словацького – будуть взяті з наступного видання: Juliusz Słowacki, *Dziela wszystkie*, ред. Juliusz Kleiner, т. 1–17 (т. 1–7, 9–11, вид. 2) (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952–1975). У тексті римська цифра позначатиме том, а арабська – сторінку.

⁸ Більше про це, див.: Janusz Ossowski, „Romantyczna lektura Biblii. Ksiądz Marek J. Słowackiego i Trzy myśli Z. Krasińskiego – dwa sposoby odczytania Biblii (na tle wybranych problemów epoki)”, в: *Biblia a literatura*, ред. Stefan Sawicki i Jan Gotfryd (Lublin: Wydawnictwo KUL, 1986), 283.

явно побудований з посиланням на Біблію⁹. Мова *Ксьондза Марека* містить багато біблеїзмів різного типу: мотиви, назви, фігури, структури слів – або фразеологічні одиниці, або більші словесні структури, що утворюють кластери образів, які походять із Біблії¹⁰.

Посилання на Святе Письмо, які ми знаходимо в драмі *Ксьондз Марек*, активізують біблійний контекст і вкорінюють у традицію, а також впливають на формування театральних знаків цього твору. Можемо відзначити, що персонажі та місця драми характерні розлогими образами та порівняннями, що відсилають до Біблії, а розширення їх значень спричинюється до того, що вони починають існувати в категоріях богословських типів (фігур)¹¹.

Стосовно головного персонажа часто вживаються терміни, що ототожнюють його з Месією (Божим Помазаником). Данута М. Лебіода писала: “Через особу отця Марека, як Бару, так і всій Речі Посполитій, а навіть і всьому світу об’являється Бог-Творець, Бог-Кінець. Але цей Бог також має всі риси християнського, триєдиного Бога”¹². Польський шляхтич Косаковський зіставляється з постатями Голіафа, Юди Макавея, едомітянина, змія та Олоферна. Юдита, найвиразнішим посиланням на яку є героїня однойменної книги Старого Завіту, порівнюється із Рахиль, яка плаче в Рамі. На її постать накладено риси пророка Ісаї, Марії та Єви. У фігурі Юдити відбивається поєднання генезійської Єви та Апокаліптичної Жінки.

Спосіб підходу Словацького до проблеми нагадує типові прийоми, які знаємо з апостольських переказів, напр. св. Павло розглядає воду, що витікає зі скелі та манну як прообраз Євхаристії (1 Кор. 10, 2-4). Натомість персонажі містичної драми самовпізнаються в священних візерунках через бачення знаків і мови. Отець Марек поєднує в собі постать Христа, Месії,

⁹ На це звернув увагу Maciejewski, „Głos w dyskusji”, 179–186. Див. також: Той самий, „Biblia”, [гасло] в: *Słownik literatury XIX w.*, ред. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994), 90.

¹⁰ Вплив Святого Письма на *Ксьондза Марека* досліджували, між іншим, такі дослідники, як: Edward Dubanowicz, Bernard Hausner, Janusz Ossowski, Joanna Jagodzińska.

¹¹ „Грецьке слово «топос» та латинське «фігура» вживаються теологами для означення найбільш оригінальних символів, які в мові Біблії з’являються як т. зв. “попереджальні метафори”. Див. *Słownik teologii biblijnej*, ред. Xavier Leon-Dufour, пер. Kazimierz Romaniuk (Poznań: Pallottinum 1994), 992.

¹² Dariusz M. Lebioda, „Ksiądz Marek jako teofania”, в: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, ред. Ewa Owczarz i Jerzy Smulski (Łódź: Wydawnictwo Mazowieckiej Wyższej Szkoły Humanistyczno-Pedagogicznej, 2001), 285; перевидання в: *Romantycy i kapłani. Hierofania, teofania, świętość* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2003), 69–82.

з фігурами, що складають її праобрази в Біблії: Мойсея та Єремії, а також страждаючого слугу Ягве, який є явленням Сина Божого в пророчому видінні Ісаї.

Промови отця Марека із закликами “розривати серця” поєднують євангельські біблеїзми з апокаліптичною символікою. Біблеїзми формують романтичні месіанські метафори, які створюють семантично наповнений метафоричний простір і служать для нашарування значень театральних знаків (наприклад, назви Бару, що з’являються в репліках Регіментарія: “nowa ludów Kalwaria”, “miejsce lamentowania”, “upadków wiecznych”, “śmierci przystań”, “miejsce wiecznych zmartwychwstań”). Біблеїзми, що функціонують у драмі, також беруть участь у сакралізації, перетворенні світського на сакральне.

Посилання на космічний простір Страшного Суду та на Вифлеєм і Голгофу – місць народження і смерті Христа – служать для універсалізації значення Бару¹³. Вифлеєм і Голгофа – це фундаментальні місця для месіанської думки, а посилання на них у драмі органічно вписуються в історію, висвітлену в *Ксьондзі Мареку*. Вона відтворює біблійну схему: Бар – це межа, де закінчується Старозавітна Польща і починається Новозавітна Польща.

Присутній у драмі апокаліптичний стиль співіснує з пророчим стилем, що і є важливою рисою висловлювань героїв-візіонерів. Цей стиль пов’язаний із загальною ідеєю твору та почерпнутою з Біблії концепцією слова. Як зауважив Я. Осовський, Словацький в *Ксьондзі Мареку* дуже інтенсивно працює над мовою, завданням якої має бути висловлення “активного”, “динамізованого” одкровення. Вірцями для персонажів драми Словацького є біблійні пророки, які стають на захист Закону і Завіту Божого: Юдита, як і Ісаїя, позначена “палаючим вогнем”, а отець Марек “з’являється” у постаті ізраїльських пророків, а також у постаті Месії. Як і в ізраїльському профетизмі, він поєднує погляд у майбутнє з духовним оновленням, закликає до бездоганного морального й духовного життя, засуджує індивідуальні та національні гріхи і проголошує суд. Його ініціатива виявляється не лише у формі розлогих монологів, а й у конкретних есхатологічних та апокаліптичних діях (суд).

Перспектива поетичного слова досліджуваної містичної драми подібна до пророчої та є позачасовою, що, у свою чергу, означає, що вона сягає від минулого через теперішнє до майбутнього, часто есхатологічного. Відносини між сьогоденням і майбутнім розмиваються – пророк бачить сьогодення

¹³ Див. Włodzimierz Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego* (Kraków: Universitas, 1992), 174.

і майбутнє одночасно, плавно переходячи від одного до іншого. Пророче слово звертається до поточних проблем, водночас спрямовуючи погляд у майбутнє. Як і в пророчих видіннях, у *Ксьондзі Мареку* межі між реальністю та образом чи символом легко стираються. У пророчих висловлюваннях містичної драми найважливішими є не літературні ефекти, а пошук найбільш відповідного засобу передачі слова Божого, об'явленої істини.

Пророчий стиль, у поєднанні з концепцією буттєвого слова, значною мірою посилює поетичне слово. Він також бере участь у процесі “злиття” постаті отця Марека з “я” Словацького, що відбувається у сфері поетичного світу досліджуваної драми. Поет пояснював, що коли він писав цей твір, то у ньому говорив саме барський пророк, але не так, як у 1768 році, а як у 1843 році.

У творі *Ксьондз Марек*, на зразок апокаліпсису, Бог відкриває таємниці вустами обраної людини. Ця драма виражає дар Святого Духа, який було надано “вибраним вірним, вустами яких промовляє «сакрум»”¹⁴.

План значень цієї містерії побудований біблеїзмами. У чудодійній дії містерії на кшталт універсуму триватиме чудо зцілення духу нації. Це диво, втілене символічним образом відвернення чуми, не є самотнім моментом, що стосується лише барчан.

ЗОБРАЖЕННЯ

Ксьондз Марек використовує велику метафору та символ. Крім неординарної поетичної мови, ми легко віднаходимо різноманітні звернення до біблійних, історичних мотивів та стилізації. Сильна метафоризація мови містичної творчості зацікавила багатьох видатних дослідників, які різними способами звертали увагу на градацію накопичуваних термінів і образів. Вчені вказували на застосовані письменником прийоми, що дозволяли йому зробити реальні явища нереальними і “розбити” їх на світляні, нематеріальні елементи¹⁵. Вони помітили, що множинність у поезії пізніх текстів Словацького має особливий характер, оскільки це поєднання речей одного роду. Вона складається з вільних наборів малих цілісностей, які зберігають різні ступені автономності. Ця переривчастість збірки становить загрозу для матерії в поетичних творах Словацького. “Потужні”

¹⁴ Ewa Nawrocka, „Objawienie”, [гасло], в: *Słownik literatury XIX w.*, 621.

¹⁵ Див. Andrzej Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)* (Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1949), 4–75.

метафори виражають метафізичну тривогу і є другою загрозою матерії в містичній творчості поета¹⁶. Саме із сприймання метафори як одкровення, або одкровення як метафори виникав поетичний характер самого ж одкровення¹⁷. Через концепцію літератури як одкровення метафора була “літералізована”¹⁸, або ж “ліквідована”¹⁹. Незважаючи на суто поетичну незвичайність метафори, Словацький використав її як “прямий” термін. Мова, максимально метафорична, мала бути простим відображенням дійсності²⁰. У світлі вищенаведених аналізів можемо побачити, що простір *Ксьондза Марека*, який розглядається крізь призму специфічного споглядання героїв, постає як зона одкровення, зона, що перевтілилася.

Надзвичайно важливим у метафориці цієї драми є символ, який в *Ксьондзі Мареку* постає як засіб, що дозволяє зробити театральні знаки транспарентними. Це трапляється тоді, коли одні й ті самі символи, пов’язані, наприклад, зі світлом (такі як блискавка, веселка), водночас визначають декілька театральних знаків – реквізит, світло, міміку. Той самий засіб образності в словесних відносинах використовується при плавних переходах в описі одного знака до іншого, наприклад, символ арфи, згідно з традицією, означає поезію, навіює звук, а також божественну славу і царство небесне. Спочатку він з’являється на двовимірному килимі, що становить елемент сценографії: “[...] tu jedwab jest murawą, / A harfy złote drzewami” (VI, 43). Уже в цей момент він оголошує простір другої дії та значення, що передаються в мікрокосмосі сцени²¹. Це здійснюється шляхом ототожнення дерев з арфами та активації символу золота, пов’язаного зі світлом. Отець Марек викликає цей образ у центральній дії драми словами: “Te drzewa – to harfy Boże” (VI, 87). Таким чином він передбачає світлові та акустичні ефекти і водночас визначає сценографію. Проте пропозиція сценографічних рішень також є частиною духовного досвіду барського містика,

¹⁶ Див. Ewa Graczyk, „Głos w dyskusji”, в: *Słowacki mistyczny*, 293.

¹⁷ Див. Tomasz Tyczyński, „Romantyczne zmagania ze Słowem”, *Studia Norwidiana*, nr 7 (1989): 3–37.

¹⁸ Stanisław Makowski, „Tajemnice tzw. *Prób poematu filozoficznego*”, в: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja*, 102.

¹⁹ Andrzej Kotliński, „Genuński jubiler i córka barskiego rabina. Mechanizmy i kształty «mistycznej batalistyki»”, в: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja*, 115.

²⁰ Kotliński, „Genuński jubiler”, 105–128.

²¹ Терміни: “сценічний мікрокосмос” і “театральний макрокосмос” тут використовуються у значенні, встановленому Іреною Славінською у статті „Odczytanie dramatu”, в: *Problemy teorii dramatu i teatru*, уклад. Janusz Degler (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988), 63–80. Вони дозволяють конкретизувати різноманіття світу поетичної містичної драми.

репрезентація простору якого створює враження одухотворення сценографії. Представлений у прикладі символ відноситься до світла та звуку і, будучи синонімом абсолюту, є формою вираження вічності. Використання процедури визначення кількох театральних знаків загальним набором символів означає, що кожен позначає світ духу, нескінченну сферу вічності.

Символи, що функціонують у поетичній мові драми, співтворячи її поетичний світ та перебуваючи в постійному русі, часто створюють феномен просвічування одного крізь інше. Це явище М. Півінська пояснювала таким чином:

Символи присутні в *Ксьондзі Мареку* виражають немовби духовні стани великої інтенсивності, духовні стани, що постають як енергії, сконцентровані в них емоціями та асоціаціями, чуттєвістю символічних образів, їхніх форм, кольору та руху. І саме тому, що символи змішуються і перетікають один в одного, вони пророче вказують напрямки дій духу, напрямки перетворення світу²².

Стилістично багатою мовою герої *Ксьондза Марека* передають своє індивідуальне бачення світу. Дослідивши образність, яка функціонує в мові трьох головних героїв драми: отця Марека, Юдити та Косаковського, можна зробити висновок, що більшість поетичних метафор і символів пов'язані з жіночим персонажем. Метафора, яка є способом сприйняття і самовираження героїв, є головною в процесі їхнього самопізнання. Герої вербалізують і відкривають свою сутність саме через експресію. У жіночому образі, найбільш динамічному, найвиразніше проглядається процес перевтілення, який передається саме завдяки розлогій метафориці. Поетичні окреслення, що стосуються окремих персонажів, представляють природу їхнього духу.

Образність мови одкровителів, що стосується як персонажів, так і всього поетичного світу, включає символи, пов'язані зі світлом (світло, сонце, місяць, зірка, комета, золото, срібло, веселка, діамант), смертю (хрест, кров) і поняттям (дух). Символи, що містяться в порівняннях і функціональних конструкціях речень, використовуються саме для ілюстрації природи Духа. Деякі з використаних тут символів і мотивів типові для мови містики (наприклад, лілії, троянди, голуб, світло, ніч). Символи, пов'язані зі світлом і смертю, присутні в *Ксьондзі Мареку*, також є ознаками преображення.

²² Marta Piwińska, „Wstęp” [до:] Juliusz Słowacki, *Ksiądz Marek*, уклад. Marta Piwińska, вид. III змінене (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), XC.

Складається враження, що поетичні образи, які постають у розлогіх висловлюваннях героїв та стосуються явищ поетичного світу, залишаються відкритими, а їх сприйняття є індивідуально-суб'єктивним. Символи та метафори не буквально визначають природу речей, а радше приближають те, що вони повинні являти собою. Поетичне слово з такою непевною межею між думкою, видінням і мрією, веде у сфери підсвідомості чи свідомості героїв-одкровителів, а також у сфери підсвідомості самого поета.

Стилістичні засоби *Ксьондза Марека* розширюють сценічну дію до нових вимірів, слугують “перетворенню” мікрокосмосу сцени й героїв. Духовна реальність розкривається за допомогою слова – метафори, символу, функціональної перспективи речення, насиченого багатством рим. Через метафоризацію та символізацію світу розкривається сфера духу, яка є єдиною реальною сутністю драми.

ОБРАЗИ СЛОВА ЯК ВИЩОЇ ЦЕНТРАЛЬНОЇ КАТЕГОРІЇ

У своїй *Іронії та містици* Ярослав Лавський зазначав:

Поетичний логос Словацького, слово його «містичної» творчості, поєднує [...], реінтегрує слово сакрального тексту зі словом тексту наукового. Більше того: єднає з ними логос богослов'я, містики, філософії, розкриваючи їхнє багатство семантики, яка водночас і захоплює, і пригнічує чи пригноблює читача. Таким, до речі, Словацький хотів бачити себе – релігійною, динамічною особистістю, відкритою до наукового послання своєї епохи [...]²³.

Слово виявляється центральним театральним знаком *Ксьондза Марека*. У поетичному слові цієї драми помітні чіткі сліди “буттєвої науки” – основи нової поезії Юліуша Словацького. Ознакою зв'язку з надприродним є – у розумінні поета – творення під впливом натхнення. Створена Словацьким концепція про “натхненника”, який “[...] musi być równy wielkością duchom, od których bierze błyskawice” (XIV, 244), у розумінні поета є знаком відносин з надприродним. Вона повністю пов'язана з поняттям поезії (одкровення) і способу письма (продиктованого духами)²⁴. Натхненний поет, піднесений до божественного, має надприродну силу. Слово

²³ Jarosław Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005), 435.

²⁴ Nawrocka, „Objawienie”, 623.

поетичне, слово театральне, має ті самі творчі властивості, що й біблійний Логос. У світі поетичної драми воно має властивості, аналогічні біблійному Слову Божому²⁵. Завдяки йому кожен театральний знак містить частинку божественної сили.

Відкривачі об'явленої істини у *Ксьондзі Мареку* наділені тими самими здібностями, що й “натхненник”, про якого в містично-буттєвому творі говорить Пояснювач Слова. У світі поетичної драми слово займає центральне місце, подібно до того, як поняття слова (поряд із поняттям духу) визначає мову пізніх творів Словацького. Саме йому поет доручає, по-перше, слово, насамперед чітко вказуючи на його властивості. Він робить це за допомогою мови символів, а також конкретних практичних рішень. По-друге: за допомогою специфічного символу, постаті Логосу, яким у драмі є отець Марек – натхненний містик із повними стосунками з Богом, за прикладом старозавітних Мойсея та св. Івана, з яким він порівнює себе в момент екстазу. Титульний герой твору втілює ідею обожнення людей в образі Христа. Є також *porte parole* самого автора. Словацький переносить свою віру у формотворчу силу Слова, символічно передану поетичним словом у залишеному в центрі *Ксьондза Марек* пері – інструменті творчої праці, яким він створив розлогі монологи своїх персонажів.

I ja, przez tych światel krocie
Oświecony? miałbym, córo,
Nie przebaczyć tu ślepocie?
Lecz we krwi umoczyć pióro?
Ja, którego Bóg dziś słucha,
Wydać mam na twego ducha
Wyrok na wieki tracący? –
(VI, 87)

З цими словами барський містик звертається до Юдити, яка просить його покарати її прокляттям. У цьому образі пера, розміщеному в центрі драми, ми фіксуємо момент створення. Рука з пером – творча рука, рука “творця” – авторського “Я” – творця містико-буттєвого твору. Цей образ вказує також на джерело поетичного світу твору, виведеного із уяви поета. Він також вказує на Натхненника – творця цієї дійсності. Саме тут помічаємо зламану літературну ілюзію, оскільки можемо спостерігати за творчим процесом. Саме в цей момент автор твору приймає рішення щодо

²⁵ Maciejewski, „Głos w dyskusji”, 181.

побудови персонажів. Водночас він пригадує жест Бога, присутній у біблійному видінні Ісаї. Подібно до того, як Бог через свого Ангела кладе “палаюче вугілля” в уста майбутнього пророка, Словацький, роблячи Юдиту пророчицею, очищає через “палаюче вугілля” її уста, її мову, її слова:

Owszem, węgiel gorejący
 Na białych ci ustach kładę;
 Zmazuję wszelką szkaradę,
 Wszelkie jady, co je ślinią;
 Abyś była prorokinią
 Przyszłą, między twoim ludem;
 Nawrócenia żywym cudem,
 (VI, 87)

У цьому повторюваному жесті Бога ми маємо ті всі Його атрибути, яких було включено у видіння Ісаї – силу, славу, творіння, божественність творця твору, якого, завдяки свідомим натякам, можемо пов’язати із Всевишнім Творцем. У досліджуваній драмі цьому образу передую видіння Божої руки, яка креслить вогняні літери: “Widzę Boga! [...] / [...] co mi ogniem pisze/ Nowy rozkaz, nowe prawo!” (VI, 87). Розміщення пера в центрі драми нагадує позиціонування Слова в центрі нескінченності, фігуру, яку в *Єдиному діалозі* (*Dialogu jednolitym*) поет представив як павутину, пояснюючи таким чином концепцію буттєвого Логосу. Мар’ян Мацеєвський під час наукової сесії “Словацький містичний” зазначив: “Саме поняття Слова поета щодо суб’єкта мовлення, який визначає себе у відношенні до Пресвятої Трійці, має виразно полісемічний характер. Суб’єкт містичного твору здається неначе Словом, що «Усе через Нього повстало» (Син Божий). Водночас він виступає ніби третя особа, життєдайний Дух, що несе світло і знання”²⁶. Саме так це виглядає в аналізованій нами драмі, написаній з ідеєю підпорядкувати все Духові: вона вміщує водночас образ і символ Слова.

У творі *Ксьондз Марек* можемо віднайти ще одну фігуру слова, яка засвідчує те, що поет прагнув перетворити мовне спілкування в його досконалішу форму духовного слова – музику – світло. Стефан Хвін підкреслював захоплення поета цим фантазмом слів, що діє на “психотронній” основі. Цю основну символічну фігуру мовлення польський дослідник описав таким чином: “[...] гвалтовно розростаюче, пульсуюче, уривчасте полум’я, летюче світло, що виривається з тіла. [...] особливе полум’я –

²⁶ Maciejewski, „Głos w dyskusji”, 184.

сутність, що межує з електричною хвилею, яка пливе повітрям. [...] Це слово неможливо об'єктивувати – це летючий м'якуш, в якому іскриться ідея”²⁷. У містичній драмі цей фантазм слів постає у двох площинах, які вербалізуються під час натхненних монологів барського містика. Перша, яка є метафоричним образом пророцтва, звучить так: “Oto się chwytać téj tęczy,/ Którą przez wieków otchłanie/ Z prorocznych ust teraz ciskam...” (VI, 41). Друга – бурхлива – пов'язана із видінням, переданим під час пожежі в Барі:

Bo oto wy przerażeni
Nad głowami nie widzicie,
Że na pożarnym błękicie
Kościotrup śmierci w czerwieni
Tańcuje z trzaskiem gołeni,
[...]
I z ust okropnych wyrzyga
Kartelusz ogniotęczowy,
Na którym imie Jehowy,
Zatrąciela narodów,
Wywrotnika twierdz i grodów,
Pisane ogniście stoi.
(VI, 110)

Поетичне слово *Ксьондза Марека* має значну креативну силу. Воно подібне до слова Божого, і саме з цього приводу є динамічною подією, тотальною дійсністю. Унікальність його образності пов'язана з наданням метафорі нових функцій, яка поєднує видиме з невидимим і відображає сферу Духу. Сильне вкорінення слова драми в біблійній мові універсалізує поетичний світ. Аспект універсальності вноситься через зв'язок слова поетичного твору з біблійною апокаліптичністю, топичністю, притаманною біблійним знакам, постатям і подіям, а також з концепцією Логосу.

Переклад з польської мови: Альберт Новацькі

²⁷ Stefan Chwin, „Głos w dyskusji”, 210–211.

БІБЛІОГРАФІЯ

ДЖЕРЕЛА

- Słowacki, Juliusz. *Dziela*, ред. Julian Krzyżanowski, т. XII, *Pisma prozą*, ч. II, опраць. Władysław Floryan, вид. III змінене. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959 (*Genezis z Ducha*).
- Słowacki, Juliusz. *Dziela wszystkie*, ред. Juliusz Kleiner, т. 1–17 (т. 1–7, 9–11, вид. 2). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952–1975.

ЦИТОВАНІ ПРАЦІ

- Boleski, Andrzej. *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842-1848)*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1949.
- Jarosz, Agnieszka. „Ku teatrowi mistyczno-genezyjskiemu. „Książd Marek” Juliusza Słowackiego”. B: *Dramat i teatr religijny. Wyróżniki i paradygmaty. W stulecie urodzin Profesor Ireny Sławińskiej*, ред. Wojciech Kaczmarek i Joanna Michalczyk, 179–194. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014.
- Jarosz, Agnieszka. „Słowo i gest w „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego” *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury* 13 (2013): 159–180.
- Jarosz, Agnieszka. *W stronę teatru mistyczno-genezyjskiego. „Książd Marek” Juliusza Słowackiego*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019.
- Kotliński, Andrzej. „Genueński jubiler i córka barskiego rabina. Mechanizmy i kształty «mistycznej batalistyki»”. B: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety. Olsztyn, 21–23 listopada 1989*, ред. Hanna Maria Małgowskiej i Andrzej Kotliński, 105–128. Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Olsztynie, 1992.
- Lebioda, Dariusz T. „«Książd Marek» jako teofania”. B: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, ред. Ewa Owczarz i Jerzy Smulski, 275–285, Łowicz: Wydaw. Mazowieckiej Wyższej Szkoły Humanistyczno-Pedagogicznej, 2001; перевидання в: *Romantycy i kapłani. Hierofania, teofania, świętość*, 69–82. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2003.
- Ławski, Jarosław. *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005.
- Makowski, Stanisław. „Tajemnice tzw. *Prób poematu filozoficznego*”. B: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja*, ред. Hanna Maria Małgowska i Andrzej Kotliński, 87–103. Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Olsztynie, 1992.
- Milewski, Tadeusz. „Ewolucja stylu dramatów Juliusza Słowackiego”. B: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*, ред. Zygmunt Czerny, 335–344. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961.
- Norkowska, Aleksandra. „Polskie „infernum”. Obraz konfederacji w dramacie Słowackiego a poezja barska”. B: *Wyobrażenia Juliusza Słowackiego. Materiały konferencji naukowej Bydgoszcz, 21 kwietnia 2004*, ред. Dariusz T. Lebioda, 107–118. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2006.

- Ossowski, Janusz. „Romantyczna lektura Biblii. *Ksiądz Marek* J. Słowackiego i *Trzy myśli* Z. Krasieńskiego – dwa sposoby odczytania Biblii (na tle wybranych problemów epoki)”. B: *Biblia a literatura*, ред. Stefan Sawicki i Jan Gotfryd, 283–307. Lublin: Wydawnictwo KUL, 1986.
- Piwińska, Marta. *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa: Pen, вид. 1 – 1992, вид. 2 – 1999.
- Piwińska, Marta. „Wstęp” [до:] Juliusz Słowacki, *Ksiądz Marek*, уклад. Marta Piwińska, III-CXXXII. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, вид. III змінене, 1991.
- Радишевський, Ростислав. *Українська школа в польському романтизмі: феномен пограниччя*. Київ: Талком, 2018.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek. *Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*. B: *Problemy polskiego romantyzmu*, серія III, ред. Maria Żmigrodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Próchnicki, Włodzimierz. *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków: Universitas 1992.
- Sławińska, Irena. „Odczytanie dramatu”. B: *Problemy teorii dramatu i teatru*, уклад. Janusz Degler, 63–80. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988.
- Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10–11 XII 1979*, ред. Maria Janion i Maria Żmigrodzka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Sudolski, Zbigniew. *Słowacki. Opowieść biograficzna*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1978.
- Słownik literatury XIX w.*, ред. Józef Bachórz i Alina Kowalczykowa, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994.
- Słownik teologii biblijnej*, ред. Xavier Leon-Dufour. Пер. Kazimierz Romaniuk, Poznań: Pallottinum, 1994.
- Treugutt, Stefan. „Książę niezłomny na murach Baru”. B: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, ред. Zofia Stefanowska, 189–212. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Tyczyński, Tomasz. „Romantyczne zmagania ze Słowem”. *Studia Norwidiana*, nr 7 (1989): 3–37.

СЛОВО В КСЬОНДЗИ МАРЕКУ ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО

Резюме

Юліуш Словацький написав *Ксьондза Марека* у 1843 р. Цим твором, в якому йдеться про Барську конфедерацію, він започаткував формування парадигми містично-генезійської драми, що містить усі зав'язки містично-генезійської думки. Поет шукав нову форму художнього виразу, чим і зумовлена побудова поетичної мови *Ксьондза Марека*. Ця стаття є спробою синтетичного, але все ж таки багатогранного розгляду поетичного слова драми 1843 року. Її авторка виокремлює такі аспекти поетичної мови *Ксьондза Марека*, як: образність, лексика і стилізація, біблеїзми, а також слово як всеохоплююча, центральна категорія.

Поетичне слово *Ксьондза Марека* реалізує властивості Слова Божого (пророчу, просвітницьку та динамізуючу силу). На рівні поетичної мови це зафіксовано у формах різноманітних стилістичних засобів, які конструюють поетичний світ драми. Це також формує його з точки зору театральної семіології як один із театральних знаків, поряд з акустикою, рухом, жестом і мімікою, простором, світлом, костюмом і реквізитом.

Ключові слова: поетичне слово; Юліуш Словацький; *Ксьондз Marek*; лексика; стилізація; біблеїзми; Логос; Дух

SŁOWO W *KSIĘDZU MARKU* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Streszczenie

Juliusz Słowacki napisał *Księdza Marka* w 1843 roku. Utworem tym, dotyczącym konfederacji barskiej, zainicjował kształtowanie paradygmatu dramatu mistyczno-genezyjskiego, zawierającego wszystkie załączki myśli mistyczno-genezyjskiej. Poeta poszukiwał nowej formy wyrazu, z czego wynika konstrukcja języka poetyckiego *Księdza Marka*. Artykuł stanowi próbę syntetycznego, niemniej wieloaspektowego ujęcia słowa poetyckiego dramatu z roku 1843. Wyodrębnione zostały w nim następujące aspekty języka poetyckiego *Księdza Marka*: obrazowanie, leksyka i stylizacja, biblizmy oraz słowo jako kategoria nadrzędna, centralna.

Słowo poetyckie *Księdza Marka* realizuje właściwości Słowa Bożego (moc profetyczną, oświecania i dynamizującą). Na płaszczyźnie języka poetyckiego jest ujmowane w formy bogatych środków stylistycznych, konstruujących świat poetycki dramatu. Kształtuje go również z perspektywy semiologii teatrologicznej jako jeden ze znaków teatralnych, obok akustyki, ruchu, gestu i mimiki, przestrzeni, światła, kostiumu i rekwizytów.

Słowa kluczowe: słowo poetyckie; Juliusz Słowacki; *Ksiądz Marek*; leksyka; stylizacja; biblizmy; Logos; Duch

THE WORD IN *KSIĄDZ MAREK* [FATHER MAREK] BY JULIUSZ SŁOWACKI

Summary

Juliusz Słowacki wrote *Father Marek* in 1843. With this work, concerning the Bar Confederation, he initiated the development of the paradigm of mystical-genetic drama, containing all the seeds of mystical-genetic thought. The poet's search for a new form of expression results in the poetic language of *Father Marek*. The article is an attempt at a synthetic, yet multi-faceted approach to the textual fabric of this poetic drama from 1843. The following aspects of poetic language in the drama have been distinguished here: imagery, lexis and stylization, biblicalisms and the word as the overarching, central category.

The poetic word of *Father Marek* has the functions of the Divine Word (prophetic, illuminating, and dymizing). At the level of poetic language, the word is expressed through rich stylistic devices that frame the poetic world of the drama. The word is also shaped by theatrological semiology as one of the theatrical signs, besides acoustics, movement, gesture and facial expressions, space, light, costumes and props.

Keywords: poetic word; Juliusz Słowacki; *Ksiądz Marek*; lexis; stylization; biblicalisms; Logos; Spirit

MIROSLAWA RADOWSKA-LISAK

O PIERWSZYCH POWIEŚCIACH TEODORA TOMASZA JEŻA (Z RZUTEM OKA NA TWÓRCZOŚĆ PISARZA W OGÓLE)

KILKA PROPOZYCJI BADAWCZYCH

Wydanie w 1879 roku studium Elizy Orzeszkowej *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle* wiązało się z przełomem w myśleniu o literaturze i jej funkcjach, a jako przykład ówczesnej krytyki literackiej wciąż inspiruje do dyskusji¹. Jakkolwiek twórczość wskazana w tytule dziewiętnastowiecznej rozprawy pojawia się w wywodzie w drugiej jego części, sam wybór pisarza niesie ze sobą pewne konsekwencje i może z upływem czasu prowokować do stawiania pytań o motywy autorskiej decyzji, zwłaszcza zaś – o rangę i trwałe wartości tego fragmentu polskiej literatury XIX wieku.

Obecne zainteresowanie twórczością Zygmunta Miłkowskiego (znanego pod pseudonimem Teodor Tomasz Jeż), wśród współczesnych pisarzowi cieszącej się niezwykle popularnością, a nawet uchodzącej za wybitną², dziś –

Dr MIROSLAWA RADOWSKA-LISAK – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Teorii Literatury i Komparatystyki; e-mail: miradlis@umk.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3555-2561>.

¹ Z najnowszych publikacji np.: Grażyna Borkowska, „Orzeszkowa Eliza”, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Hasła osobowe*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Grażyna Borkowska i Magdalena Rudkowska (Toruń–Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, 2024), 710–712; Ewa Skorupa, „Orzeszkowa o powieści i o powieściach Orzeszkowej. Na marginesie krytyki literackiej”, w: *Polska krytyka literacka w XIX i XX wieku*, red. Monika Gabrys-Sławińska (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2016), 58–60.

² Eliza Orzeszkowa określiła Miłkowskiego mianem „jednego z najznakomitszych powieściopisarzy naszych” (Eliza Orzeszkowa, „O powieściach T. T. Jeża. Z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium”, *Niwa*, z. 97 (1879): 48), o potencjale wręcz światowym (Eliza Orzeszkowa, „O powieściach T. T. Jeża. Z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium”, *Niwa*, z. 101 (1879): 356), a jego twórczość umieściła – jak sugeruje już tytuł poświęconego Jeżowi studium – „na tle powieści w ogóle”. Wymowne poprzedzenie właściwych analiz objaśnieniem „istoty” gatunku „posłużyło

czytanej głównie w gronie badaczy XIX wieku³, da się uzasadnić na kilka sposobów. Ze względu na jego okolicznościowy charakter jako pierwszy wskazać można motyw związany z obchodami dwusetlecia urodzin pisarza i działacza narodowego, który – na mocy uchwały Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej – uznany został za jednego z patronów 2024 roku⁴. Historycy i filolodzy zgodnie przyznają „punktom-zwornikom w postaci rocznic”⁵ funkcje przede wszystkim integracyjne („zarówno na płaszczyźnie jednostkowej/rodzinnej, jak i szerszej – publicznej”⁶) i kulturotwórcze. Organizuje się zatem różnego rodzaju przedsięwzięcia, licząc na długotrwały rezonans społeczny, z nadzieją, że w rezultacie zrealizowane działania (np. publikacje upamiętniające osobę i dorobek pisarzy jubilatów) staną się „nie tylko okolicznościowym hołdem [...], ale przede wszystkim inspiracją do dalszych badań oraz czytelnich doświadczeń kolejnych pokoleń”⁷ (jeśli pozostaniemy w kręgu literatów). Przejawy i skala oddziaływania różnego rodzaju celebracji zmieniają się naturalnie w zależności od momentu dziejowego. I tak, przypadające na rok 1882 uczczenie dwudziestopięciolecia pracy literackiej Jeża stanowiło przede wszystkim manifestację uznania jego zasług i okazję do materialnego wsparcia powieściopisarza⁸. Na wnikliwą ocenę było wówczas jeszcze za wcześnie

za dowód czci [...] dla pisarza tego wyznawanej” (z. 97 (1879): 65). Co równie ważne, pisarka nie poprzestała na wyniesieniu artystycznych przymiotów bohatera rozprawy, ponieważ nazwała go zarazem „pierwszorzędnym myślicielem” (z. 101 (1879): 346), a także „historiozofem”, „uczonym”, „znawcą i miłośnikiem wiedzy nowożytnej”.

³ Sygnały o słabnącej popularności prozy Jeża zgłaszano jednak znacznie wcześniej. Już Orzeszkowa widziała mniejszą niż na to zasługuje poczytność, spowodowaną uchybieniami konstrukcyjnymi, przewagą idei nad dramatem, co w konsekwencji nuży czytelnika i odbiera autorowi talentu („O powieściach T. T. Jeża. Z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium”, *Niwa*, z. 101 (1879): 347).

⁴ Tekst specjalnej uchwały, opublikowanej w Dzienniku Ustaw (pozycja 894), dostępny jest na stronie internetowej Monitora Polskiego: (12.09.2024), <https://monitorpolski.gov.pl/MP/rok/2023/pozycja/894>

⁵ Magdalena Niedzielska, „Wprowadzenie”, w: *Historia pod znakiem rocznic. Rocznice historyczne w XIX i XX wieku. Różne perspektywy badawcze*, red. Magdalena Niedzielska i Ilona Zaleska (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2022), 7.

⁶ Niedzielska, „Wprowadzenie”, 7.

⁷ Danuta Jastrzębska-Golonka i Agnieszka Rypel, „Wstęp”, w: *Maria Konopnicka w 180. rocznicę urodzin*, red. Danuta Jastrzębska-Golonka i Agnieszka Rypel (Bydgoszcz: Wydawnictwo Kazimierza Wielkiego, 2024), 11.

⁸ Zmagającego się z trudnościami finansowymi pisarza wspomóc miały dochody ze sprzedaży jubileuszowej książki zbiorowej *Ognisko* (przygotowanej z inicjatywy Świętochowskiego) oraz z wydrukowanej staraniem redakcji „Kłósów” jednej z powieści autora; Elżbieta Malinowska, „Jubileusz w kręgu Kłósów”, w: *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. Tadeusz Budrewicz, Paweł Bukowski i Renata Stachura-Lupa (Żarnowiec: Muzeum Marii Konopnickiej, 2010), 83.

(jak napisano we wstępie do dedykowanego jubilatowi *Ogniska*). Właściwą ku temu sposobność stwarzają za to tegoroczne obchody, czego dowiodła choćby poświęcona Jeżowi konferencja naukowa⁹. Obecnym rozważaniom o trwałości i żywotności jego dzieła¹⁰ patronują wydane w ostatnich kilkunastu latach reinterpretacje wybranych utworów autora *Rzeczy o obronie czynnej i skarbie narodowym*, zwłaszcza zaś monografia twórczości przygotowana przez Wiesława Ratajczaka. Ze studiów tych da się wyprowadzić kolejne argumenty przemawiające za słusnością ponownej lektury wszechstronnej, bogatej i pod pewnymi względami wartościowej, a wciąż skromnie rozpoznanej spuścizny Miłkowskiego. Odsłaniają one bowiem przed nami wizerunek twórcy, którego pominięcie nie tylko szkodzi głębokiemu zrozumieniu „polskiego wieku XIX”¹¹, ale też wyklucza zauważenie istotnych, mimo że niekiedy mniej wyrazistych relacji między świadomością dziewiętnastowieczną a dzisiejszym oglądem świata. O istnieniu tych ostatnich świadczy przegląd dostępnej literatury przedmiotu. Zapowiedź dzisiejszych zainteresowań problematyką płci i właściwych im różnic charakterologicznych została „odkryta” i opisana w odniesieniu do historycznych powieści słowiańskich

⁹ Mowa o sesji naukowej p.t. „„Nie pochlebiałem nikomu, nie dworaczyłem niczemu». W 200. rocznicę urodzin Zygmunta Miłkowskiego (Teodora Tomasza Jeża)”, zorganizowanej w Poznaniu w dniach 22–23 X 2024 roku, a współorganizowanej przez: poznańską Bibliotekę Raczyńskich, tamtejszą Pracownię-Muzeum Józefa Ignacego Kraszewskiego, Oddział Poznański Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz Zakład Badań nad Tradycją Europejską Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹⁰ Komentarz o mocnym kontraście między dziewiętnastowiecznym rozgłosem a obecnym zapomnieniem o Jeżu „jako powieściopisarzu i kreatorze życia narodowego” stanowi symptomatyczny początek charakterystyki postawy twórczej Miłkowskiego: Danuta Ossowska, „Strategia pisarska Zygmunta Miłkowskiego”, w: *Między irredentą a kolaboracją. Postawy społeczeństwa polskiego wobec zaborcy. W kręgu nauki i sztuki*, red. Norbert Kasperek i Andrzej Szmyt (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2009), 72. Spotkać się można jednocześnie wśród znawców z głosem, że jest to pisarz nie tyle zapomniany, ile „zapamiętany niepełnie lub niedoczytany” (Mateusz Skucha, „Wyśnione emancypowane. Nowoczesna kobieta w powieściach obyczajowych Teodora Tomasza Jeża”, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863-1914*, red. Krzysztof Fiołek (Kraków: Universitas, 2014), 411).

¹¹ Łączność biografii pisarza z polityczno-społecznym kontekstem epoki i poruszanie przezeń fundamentalnych dla XIX stulecia problemów (czyli: dążeń niepodległościowych, emigracji, kwestii ukraińskiej, stosunków z Rosją oraz pozytywistycznych idei emancypacji kobiet, solidaryzmu z chłopami, asymilacji Żydów) zostały omówione we wspomnianej już, osobnej książce (Wiesław Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski) i wiek XIX* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006). Fundamentalną dla prezentowanych tam rozważań tezę o silnym osadzeniu autora *Uskoków* w realiach XIX wieku eksponuje już tytuł pracy, a przekaz ów dodatkowo wzmacnia zamieszczona na ostatniej stronie okładki wzmianka o trudnościach w pełnym zrozumieniu okresu zaborów bez uwzględnienia twórczości Jeża.

Jeża¹². W innym z nielicznych współczesnych opracowań czytamy o „rewelacyjności” i „rewolucyjności” stosunku Miłkowskiego względem kwestii kobiecej, za sprawą którego autor *Emancypowanej* jawi się jako „pisarz niezwykle nowoczesny”¹³. Z kolei w najnowszej analizie kreacji powieściowych bohaterów Jeża podkreśla się obecność „bynajmniej nie anachronicznych dylematów”, które dotyczą trudnych relacji między sferą życia prywatnego a „presją historii”, czyniąc z tej tradycyjnie ukształtowanej prozy pomost między „romantyzmem pierwszej połowy wieku a jego późniejszymi wersjami”¹⁴. Odwołanie się do prozy i publicystyki Jeża wypada wreszcie potraktować za powinność, jeśli zamierzamy bliżej przyjrzeć się polsko-ukraińskim dialogom literackim, a co za tym idzie – problematyce przestrzeni pogranicza i wpisaniu w jej ramy bohaterowi.

Niech zatem zarysowane powyżej spostrzeżenia o tkwiącym w pisarstwie Jeża potencjale badawczym staną się punktem wyjścia do przedstawienia kilku wyłaniających się dzisiaj kierunków dociekań (z zastrzeżeniami, iż ich prezentacja ma charakter sygnałny i z zasady koncentruje się na pierwszych powieściach Miłkowskiego).

Warto zacząć od potrzeby rewizji utrwalonej w historii literatury listy fa-woryzowanych utworów pisarza. Z obserwacji stanu badań wynika, iż spośród licznych powieści Jeża za podstawę analiz literackich wybierane są zwykle: z uwagi na temat – słowiańskie (występujące wariantywnie jako: południowe, południowosłowiańskie, słowianopołudniowe, bałkańskie), pod względem czasu zdarzeń – historyczne, a w odniesieniu do chronologii pisarstwa – pochodzące z dojrzałego okresu działalności. Do podobnych wniosków prowadzi prześledzenie losów wydawniczych spuścizny Miłkowskiego. Za to nieco trudniej zmierzyć i określić według tytułów preferencje zwykłych odbiorców (dziejami tak rozumianej recepcji należałoby zresztą zająć się z osobna). I nawet jeśli w odniesieniu do określonej grupy utworów ów przywilej pierwszeństwa tłumaczy ceniona u pisarza, szczególna znajomość historii i kultury południowej Słowiańszczyzny (wynikająca w znacznej mierze z osobistych, tułaczich doświadczeń), samoistnie rodzi się pokusa, by sięgnąć po teksty po-

¹² Ewa Skorupa, „Rycerz, pasterz i męczennik. Bohaterowie pozytywni Tomasza Teodora Jeża w funkcji symboli narodowych”, w: *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. Krzysztof Stępnik i Monika Gabrys (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010), 103–115.

¹³ Skucha, „Wyśnione emancypowane”, 414, 419.

¹⁴ Wiesław Ratajczak, „Bohater historii i bohater egzystencji w twórczości prozatorskiej Teodora Tomasza Jeża z lat 60. XIX wieku”, w: *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. DYSLOKACJE*, red. naukowa Urszula Kowalczuk, Damian Włodzimierz Makuch i Dawid Maria Osiński (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019), 209, 213.

zostające w cieniu *Uskoków* czy *Narzeczonej Harambaszy*. Do dzieł zasługujących na przypomnienie zaliczają się, między innymi, powieści debiutanckie, a mianowicie opublikowany w 1858 roku w „Dzienniku Literackim” *Wasył Holub* oraz wydrukowana pierwotnie na łamach „Gazety Warszawskiej” *Handzia Zahornicka* z 1859 roku, przygotowana na redakcyjne zamówienie, w reakcji na życzliwe przyjęcie pierwszego literackiego wystąpienia Jeża (choć oczekiwaniom tym nie udało się w pełni sprostać, skoro wytykano powieści niższą jakość artystyczną)¹⁵. Dwa wczesne utwory zwykło się traktować jako ideową całość, upatrując w historii *Zahornickiej* „następne ogniwo tego samego ciągu myślowego”¹⁶. Oba powstały na emigracji; każdy z nich podejmuje tematykę ludową, współczesną, ograniczoną fabularnie do terenu Ukrainy, jaką autor zapamiętał z dzieciństwa i młodości. Znikomy społeczny odbiór powieści spowodowany jest zapewne z jednej strony niedostępnością tekstów (w związku z jedynym dotąd, późnym książkowym wydaniem pierwszej powieści¹⁷, pojedynczym wznowieniem drugiej¹⁸ i zupełnym brakiem edycji współczesnych), z drugiej – śladową obecnością w refleksji akademickiej. Wzmiankowane w historycznoliterackich syntezach (np. w powszechnie znanym wśród polonistów podręczniku Aliny Witkowskiej¹⁹), przywoływane niekiedy kontekstowo w opracowaniach dotyczących innych dzieł i szerszej problematyki, dzięki Marii Janion doczekały się niegdyś nawet wyłączonego

¹⁵ Maria Janion, „Debiut powieściopisarski T. T. Jeża”, *Prace Polonistyczne* seria VII (1949): 77, 103.

¹⁶ Stefan Kozak, „Ukraina w twórczości Teodora Tomasza Jeża”, w: Stefan Kozak, *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005), 192. Namysł nad powiązaniem dwóch pierwszych utworów, w połączeniu z wiedzą o powstałych później powieściach z życia wsi, wyznacza kolejny kierunek teoretyczno- i historycznoliterackich penetracji, których celem byłoby zbadanie spójności cyklu rusińskiego. (Zawartość i ogólna charakterystyka cyklu wraz z wyczerpującym omówieniem sprawy ukraińskiej stały się tematem odrębnego artykułu: Maria Jolanta Olszewska, „Sprawa „rusińska” (ukraińska) w wybranych powieściach Teodora Tomasza Jeża w kontekście literatury kresowej II połowy XIX i XX wieku”, w: *Polskie życie kulturalno-literackie od 1864 roku na ziemiach obecnej Ukrainy*, red. Mirosława Ołdakowska-Kufel (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2017), 215–274).

¹⁷ Osobne wydanie *Wasyła Holuby* nastąpiło dopiero w 1909 roku, czyli ponad pół wieku od publikacji w odcinkach. W edycji zbiorowej powieść się nie znalazła.

¹⁸ *Handzia Zahornicka* ukazała się w Wilnie w postaci książki zaledwie rok po prasowym pierwodruku, lecz ma tylko jedno następne wydanie (jako pierwszy tom lwowskiej edycji *Dzieł* z 1876 roku).

¹⁹ Alina Witkowska i Ryszard Przybylski, *Romantyzm* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 507–509.

omówienia²⁰, ale po upływie siedemdziesięciu pięciu lat od publikacji rzeczownego artykułu w mocy pozostają głównie ustalenia związane z genezą utworów. Jako fenomen społeczno-kulturowy, wart pokazania na tle innych debiutów romantycznych²¹, powieściopisarskie początki Jeża czekają na komentarz. I nie jest to jedyne zagadnienie, które w odniesieniu do jego wczesnej prozy przykuwa po latach uwagę.

Gdyby przeanalizować opracowania dorobku Jeża pod kątem poruszanych w nich problemów, okazałoby się, że zainteresowania badaczy ogniskują się zazwyczaj wokół kultury, polityki i języka (o którego specyfice w dużej mierze decydują egzotyczne naleciałości²²). Trudno zresztą dziwić się tym prawidłowościom, zważywszy, iż sam pisarz widział siebie przede wszystkim w roli żołnierza, pisarstwo postrzegał jako służbę, a pióro traktował niczym inną postać patriotycznego oręęża. W swoich pismach konsekwentnie poruszał problemy społecznych antagonizmów i nawoływał do narodowej solidarności. Klucz ten niewątpliwie przystaje do chłopskich narracji Jeża, ale bynajmniej ich tematyki nie wyczerpuje. Dzisiaj, po przewrocie ekologicznym, gdy do czytania literatury dziewiętnastowiecznej przystępujemy z inną wrażliwością, silniej przemawiają do odbiorcy włączone w tok opowiadania opisy nie-ludzkiego świata, niejednokrotnie zaskakująco drobiazgowe, przenikliwe i celne w swej diagnozie. Tym razem idzie zatem nie tyle o „poetyczność” przyrody z nieodłącznymi wyobrażeniami stepu i kresowego burzanu (które skądinąd występują na kartach powieści), ile właśnie o symbiotyczną relację człowieka z otoczeniem. Świadomość, a raczej odczucie jedni bytu zawiera się choćby w znamienym cytacie:

A przyłóż jeno ucho do matki-ziemi, to posłyszysz, jak trawa rośnie, jak pączki na drzewach pękają, i jak trawa i drzewa wtorują tej wielkiej, poważnej i uroczystej pieśni przyrody [...]. Całe to życie natury, cały ruch tego życia widzisz oczami i słyszysz własnymi uszami, i wydaje się człowiekowi, że i on bierze czynny udział

²⁰ Co ciekawe, z uwagi na bliskość czasową (zaledwie kilkumiesięczną) i zbieżność tematu mianem literackiego debiutu określa się je tu łącznie; Janion, „Debiut powieściopisarski T. T. Jeża”, 77–108.

²¹ Przekonanie o ważkości problematyki debiutu (i szerzej rozumianych przełomów) przyświeca pomysłodawcom projektu wydawniczego i autorom referatów zebranych w tomie monograficznym: *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszcz: 1818–2018*, red. naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2021).

²² Oto charakterystyczne przykłady: Witold Doroszewski, *Język Teodora Tomasza Jeża (Zygmunta Miłkowskiego). Studium z dziejów języka polskiego XIX wieku* (Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1949); Stanisław Stachowski, „Słowniczek bałkańskich turcyzmów T. T. Jeża”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze* 120 (2007): 199–218.

w tym życiu i ruchu, bo i wyłazi na słońce, jak żaba, i uśmiecha się do pól, niw, łąk i lasów, jak słońce, i słucha skowronków i słowików, jak natura²³.

Z tej perspektywy *Wasył Holub* przestaje jawić się jedynie jako powieść o krzywdzie i uwikłaniu jednostki w konflikty społeczne.

Tego typu rozproszonych w tekstach Miłkowskiego fragmentów, czasem luźno związanych z osią zdarzeń, znajdziemy znacznie więcej, a ich udział stanowi inną jakość niż publicystyczne wtręty czy ujmujące urodą opisu przerywniki akcji. A mówiąc jakby językiem humanistyki ekologicznej o wzajemnych powiązaniach między bytami, o współzależności, współbyciu i empatii²⁴, brzmią one zadziwiająco aktualnie. Jak widać, w katalogowaniu literackich obrazów znoszących opozycje relacji człowiek–natura, któremu towarzyszą wielokrotnie poszukiwania źródeł współczesnych realizacji motywu, nasycona pierwiastkiem przyrodniczym powieść połowy XIX stulecia może dawać podstawy do porównań. Nie jest oczywiście tak, że w dotychczasowych opracowaniach powieściowego dorobku Jeża lekceważono komplementarną wobec wątków socjalnych i niepodległościowych wizję natury. Inaczej jednak rozkładały się interpretacyjne akcenty. Zainteresowanie badaczy, takich jak Ostrowska i Doroszewski²⁵, budziły raczej plastyczność opisów i obserwacyjny zmysł autora *Szandora Kowacza*. Przy tej okazji zasygnalizowane zostały kwestie artystycznych predylekcji pisarza i korespondencji między sztuką słowa a obrazem²⁶. Niewykluczone, że ustalenia z zakresu stylistyki oraz wiedzę na temat inspiracji Jeża malarstwem dałoby się z próbą ekologicznej lektury jego powieści efektywnie połączyć.

W badaniach nad prozą Miłkowskiego, metrykalnie należącego do pokolenia romantyków, istotną pozycję zajmuje ogląd wielorakich związków pisarza

²³ Teodor Tomasz Jeż, *Wasył Holub. Powieść* (Kraków: G. Gebethner i Sp., 1909), 81.

²⁴ Ewa Domańska, „Humanistyka ekologiczna”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013): 15.

²⁵ Maria Ostrowska, *T. T. Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość* (Kraków: Kasa im. J. Mianowskiego, 1936), 375–386; Doroszewski, *Język Teodora Tomasza Jeża*, 9.

²⁶ Monografistka Miłkowskiego niejednokrotnie sygnalizuje nawiązania do romantyzmu i impresjonizmu. W innym znów miejscu wymienia Salvatora Rosę jako ulubionego malarza Jeża (co dodaje wizerunkowi pisarza romantycznych rysów), przy czym tę ostatnią, dość luźną uwagę potraktować można jako zachętę do podjęcia kolejnego z badawczych wyzwań. W literaturze francuskiego romantyzmu recepcja Rosy odegrała istotną rolę, jednak głównie w poezji i dramacie (James S. Patty, „Rosa and the Major Romantics”, w: James S. Patty, *Salvator Rosa in French Literature. From the Bizarre to the Sublime* (University Press of Kentucky, 2005), 127–158), podczas gdy w Polsce – poza Norwidem – trudno natknąć się na spodziewane ślady takich fascynacji (Grażyna Halkiewicz-Sojak, „Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida”, *Studia Norwidiana* 22–23 (2004–2005), 54).

z pozytywizmem²⁷. Romantyczność znajduje swój wyraz przede wszystkim w przyświecającym uprawianiu literatury poczuciu społecznej misji i w postawie politycznej współzałożyciela Ligi Polskiej²⁸. W rzeczywistości u pisarzy, których biografia twórcza rozwija się na styku epok, dokonywanie jasnych rozróżnień wydaje się niemożliwe, zwłaszcza że ewentualne napięcia dochodzą do głosu głównie w teorii, a sami twórcy udanie łączą z pozoru niemożliwe do pogodzenia światopoglądy. Pod tym kątem przekonania i talent Miłkowskiego pozostają ciągle ciekawym zjawiskiem do zbadania. Podobnie jak zasadne byłoby bliższe przyjrzenie się statusowi Jeża odnośnie do szkoły ukraińskiej.

Przywiązanie do natury oraz odkrywanie unikatowej urody Kresów²⁹ i szeroko rozumianych wytworów tej ziemi (w tym: kultury ludowej regionu), to jeden z zasadniczych literackich wyróżników szkoły ukraińskiej w polskim romantyzmie³⁰. Zważmy zarazem na podjęte przez kojarzonych z tą grupą twórców próby nobilitacji bohatera chłopskiego, występującego w ich dziełach częstokroć w roli postaci pierwszoplanowej, nierzadko – tytułowej. Iwan Franko w tym właśnie dostrzega wprowadzone do literatury polskiej przez szkołę ukraińską „świeżość” i „ożywczość”³¹. U pochodzącego z podolskiej

²⁷ W najnowszej monografii Jeża (Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeż*) zostały one wyczerpująco opisane w oddzielnym, ostatnim rozdziale (Ratajczak, „W sojuszu z pozytywistami”, 271–348).

²⁸ Politolog piszący o Jeżu stwierdza gruntowne wpisanie myśli pisarza „w stały prąd polskiej, romantycznej tradycji politycznej” (Piotr Kimla, „Niepodległość Rzeczypospolitej ponad wszystko. Romantyczny patriotyzm Zygmunta Fortunata Miłkowskiego i polemika wyrosła z gruntu realizmu politycznego”, w: *Konstytucjonalizm, doktryny, partie polityczne: księga dedykowana Profesorowi Andrzejowi Ziębie*, red. Robert Kłosowicz, Beata Kosowska-Gąstoń, Grzegorz Kowalski i in. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 381).

²⁹ Rozważania terminologiczno-pojęciowe na temat Kresów tu zostają celowo pominięte. Porzucamy na odesłaniu do jednej z obszerniejszych publikacji, które rozwijają te kwestie: *Kresy – pojęcie i rzeczywistość. Zbiór studiów*, red. Kwiryna Handke (Warszawa: Instytut Slawistyki PAN, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1997).

³⁰ Aleksander Tyszyński, prawodawca nazwy, pisał na kartach *Amerykanki w Polsce*, że „przedmioty i obrazy ukraińskiej szkoły z wielu względów świat nowy dla poezji polskiej stworzyły”, a w jej „tworach” pierwszy raz dało się widzieć i słyszeć „Atamany, Kozaki, Tatary, stepy, porohy, czajki, ukraińskie miasteczka i ukraińskie rzeki” (Aleksander Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, cz. 2 (St. Petersburg: Drukarnia Karola Kraya, 1837), 47). Znaczenie silnego związku z terenem pochodzenia i biorącej się stąd fascynacji miejscowym folklorem wybrzmiewa wyraźnie również w wypowiedziach krytycznych Michała Grabowskiego (Michał Grabowski, „O szkole ukraińskiej poezji”, w: Michał Grabowski, *Literatura i krytyka*, t. 2 (Wilno: Teofil Glücksberg, 1840), 37–39).

³¹ Iwan Franko, „Chłop polski w świetle poezji polskiej”, w: Iwan Franko, *Szkice o literaturze. Kultura, Literaturoznawstwo, Publicystyka*, red. Jan Matkowski i Ihor Rozłucki, Warszawa–Drohobycz: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego–Zjednoczenie Nauczycieli Polskich na Ukrainie, 2016), 300.

Saracei Jeża cechy te objawiają się w połączeniu z nierozdzielnością odczuć polskości i ukraińskości, określanej jako „niezbywalna właściwość [...] istoty duchowej”³² pisarza. Cytowana już Orzeszkowa traktowała miejsce urodzenia Miłkowskiego (gdzie „natura [...] wcale inna niż w innych częściach kraju”³³) jako jedną z okoliczności kluczowych dla „zrozumienia wielu cech i dążeń, odznaczających pisarską jego działalność”³⁴, dopatrując się znamion arcyzmu w pierwszej kolejności w specyfice „malowania obrazów” i „rzeźbienia powieściowych figur”³⁵. Co jednak znamienne, nazwisko autora *Wasyla Hołuba* nie bywa wymieniane wśród reprezentantów szkoły, mimo że pisarz zdaje się w jej formule mieścić³⁶. Spośród prozaików wskazywani są zazwyczaj Michał Grabowski i Michał Czajkowski, jeśli w ogóle historycy literatury wracają do tematu w swych badaniach (twórczość szkoły ukraińskiej wciąż czeka na rzetelne i kompleksowe opracowanie³⁷). Przyczyn takiego stanu rzeczy Stefan Kozak szuka, między innymi, w niedocenieniu faktycznej rangi pisarstwa autorów wywodzących się z polsko-ukraińskiego pogranicza (niesłusznie uznawanego za „wtórne” i „peryferyjne”) oraz w krzywdzącym i bezpodstawnym upodrzednieniu prozy względem poezji spod znaku szkoły ukraińskiej³⁸. I, sprzeciwiając się powszechnie przyjętemu stanowisku, przypisuje Jeżowi miano „wybitnego przedstawiciela wspomnianego nurtu w powieściopisarstwie polskim”³⁹. Na marginesie dodajmy, że w historycznoliterackich omówieniach sprawy ruskiej u Jeża, wnoszących wiele ważkich rozstrzygnięć terminolo-

³² Doroszewski, *Język Teodora Tomasza Jeża*, 16.

³³ Eliza Orzeszkowa, „O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium”, *Niwa*, z. 100 (1879): 273.

³⁴ Orzeszkowa, „O powieściach T. T. Jeża”, 111.

³⁵ Orzeszkowa, „O powieściach T. T. Jeża”, 343.

³⁶ Zwróćmy w tym miejscu uwagę na fakt, iż w monografii zbiorowej *„Szkoła ukraińska” w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. Stanisław Makowski, Urszula Makowska i Małgorzata Nesteruk (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), w której artykuły podzielono na bloki dotyczące poszczególnych pisarzy, żadna część (a więc i żaden tekst w całości) nie została poświęcona Jeżowi. Owszem, autorzy pomieszczonych w tomie studiów przywołują prozę Miłkowskiego kilkakrotnie, ale kontekstowo bądź jako przykład jeden z wielu podobnych.

³⁷ Luka badawcza zainspirowała do wydania zbioru rozpraw, by przynajmniej częściowo zaradzić naukowym niedostatkom, pokazać tak ukierunkowane dokonania jako atrakcyjne i zachęcić do rozwijania badań pod tym kątem (S.[tanisław] M.[akowski], „Przesłanie”, w: *„Szkoła ukraińska” w romantyzmie polskim*, 7–8).

³⁸ Kozak, „Ukraina w twórczości Teodora Tomasza Jeża”, 185–186. Nie jest to jedyny apel o uznanie „rozległych” związków polsko-ukraińskich w prozie, wystarczy wspomnieć o Antonim Serednickim (Antoni Serednicki, „Wstęp”, w: Antoni Serednicki, *Wybór polsko-ukraińskich więzi poetyckich* (Warszawa: [s.n.], 2011).

³⁹ Kozak, „Ukraina w twórczości Teodora Tomasza Jeża”, 186.

gicznych, dominuje ujęcie problemowe⁴⁰. Na poziomie rozwiązań estetycznych rzecz godna jest kontynuacji.

Powieści wiejskie, których szereg otwierają *Wasył Holub* i *Handzia Zahornicka*, skłaniają ponadto do przeprowadzenia szczegółowych analiz porównawczych między prozą Jeża a cyklem ludowym Kraszewskiego. W przekonaniu, że realizacja takiego zamysłu wreszcie nastąpi, w tym miejscu warto byłoby taką koncepcję przynajmniej pokrótce umotywić. Pokusa zestawiania ze sobą obu twórców wynika zarówno z ich osobistych relacji, jak i z podobieństw, które usilnie się narzucają w kontakcie z dziełem. „Spotkania Kraszewskiego z Jeżem” opisała wieloaspektowo Danuta Ossowska⁴¹. Dość przypomnieć, że wśród wymienionych przez badaczkę zależności znalazły się: wskaźniki ilościowe („obydwaj pozostawili po sobie dorobek piśmienniczy ilościowo niemający sobie równych w polskiej literaturze”⁴²), cechy osobowościowe i warsztatowe (talent narracyjny manifestujący się w równoległym uprawianiu różnych gatunków literackich i publicystycznych), autorytet („jako pisarze mieli realny wpływ na kształtowanie opinii publicznej”⁴³), umiejętności organizacyjne (potrzebne choćby w działalności redakcyjno-wydawniczej). Repertuar wskazanych analogii można by poszerzyć o wspólne idee i motywy, a za dopełnienie owych zbieżności potraktować fakt, iż nad dziełem obu prozaików pracował znany z badań nad ukraińską pieśnią ludową Wacław Kubacki⁴⁴. Podobne zainteresowania i techniki literackie stosowane przez Kraszewskiego i Jeża daje się zauważyć w różnych pismach⁴⁵, jednak najbliższe sobie pozostają międzypowstaniowe powieści chłopskie⁴⁶. Nie przejawia się to wyłącznie w wyborze gatunku, kreacji przestrzeni, ukształtowaniu

⁴⁰ Olszewska, „Sprawa «rusińska»”, 215–274; Ratajczak, „Sprawa ruska”, 157–225.

⁴¹ Danuta Ossowska, „Ważne spotkania Jeża z Kraszewskim”, *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie. Prace Filologiczne* 1 (1995): 61–74.

⁴² Ossowska, „Ważne spotkania Jeża z Kraszewskim”, 61. Autorka dodała jeszcze komentarz o braku arcydzieł, z czym można polemizować, zważywszy na uwagi wybitnego znawcy Kraszewskiego na temat arcydzielności *Ulany* (Stanisław Burkot, „Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej?”, w: *Trzydzieście arcydzieł romantycznych*, red. Elżbieta Kiślak i Marek Gumkowski (Warszawa: Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, 1996), 179–193).

⁴³ Ossowska, „Ważne spotkania Jeża z Kraszewskim”, 61.

⁴⁴ Antoni Serebnicki, „Wacław Kubacki a kultura ukraińska”, w: Antoni Serebnicki, *Z pogranicza polsko-ukraińskiego* (Warszawa: Stowarzyszenie Warszawa-Kijów, 2002), 44.

⁴⁵ W odniesieniu do obu twórców pisano między innymi o podobnym typie wyobraźni historycznej, przy jednoczesnych odstępstwach w stosowaniu realizmu (Tadeusz Bujnicki, „Historyczna powieść maski «Asan» T. T. Jeża”, w: *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, 102).

⁴⁶ Powieści Kraszewskiego nazywane są równoległe: wiejskimi, ludowymi, rzadziej – sielskimi czy poleskimi, sporadycznie – ukraińskimi. Z kolei utwory Jeża określa się również mianem: ukraińskich, ukraińskich, ludowych. W obu przypadkach mówimy o cyklu.

stylistycznym, organizacji fabuły czy charakterystyce bohaterów, ale i w wy-magającym żmudnej rekonstrukcji stosunku do czasu. Problematyce tempo-ralnej historycy literatury XIX wieku poświęcają ostatnio dużo uwagi⁴⁷. Wyniesione z lektury Jeża obserwacje o sposobach dokumentowania proce-sów zmian i towarzyszących im zjawisk korespondują zatem z zaznaczają-cymi się obecnie tendencjami badawczymi.

Obiecująco zapowiada się również czytanie Jeża z zamiarem śledzenia kon-kretnych motywów, pod warunkiem, że odgrywają one znaczącą rolę w prze-biegu fabuły, wywierają wpływ na całościowy odbiór powieści i wpisują się w tradycję literacką. Do takiej kategorii niewątpliwie zalicza się ogród. Z de-talami opisany jako fenomen architektoniczny, estetyczny i kulturowy, znajduje w literaturze wszystkich epok swe liczne reprezentacje⁴⁸. Motywów roślin, lasów, sadów i ogrodów właśnie w twórczości Miłkowskiego nie brakuje, a ich identyfikacja pozwoliłaby wzbogacić zbiory literackie o nowe materiały niezbędne do dokonywania porównań. Co jednak najważniejsze, w przypadku *Handzi Zahornickiej* namysł nad semantyką ogrodu modyfikuje stosunek do postaci i ocenę zdarzeń, prowadząc do wniosków odbiegających nieco od za-

⁴⁷ Tylko w ostatnich dwóch latach ukazały się np.: Wojciech Tomasik, *Zegary romantyków* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2024); Waclaw Forajter, „*Blask i cień. O czasie, przestrzeni i doświadczeniu w drugiej połowie XIX wieku*”, *Pamiętnik Literacki* CXIV (2) (2023): 45–64. W związku z poczynionymi i potencjalnymi porównaniami Jeża z Kraszewskim odnotujmy dla porządku, że ze względu na podejście do czasu autora *Ułany* zestawiano już z Krasieńskim (Miroslawa Radowska-Lisak, „Kraszewski, Krasieński i sprawa polska”, w: *Literackie ogniwa. Norwid i inni. Prace ofiarowane prof. Grażynie Halkiewicz-Sojak*, red. Paulina Abriszewska, Mag-dalena Kowalska, Dariusz Pniewski i Radosław Sioma, t. 2 (Kraków: Instytut Literatury, 2023): 70–71). Zauważalny wzrost zainteresowania czasem nastąpił oczywiście nie bez powodu. Lite-ratura wieku pomiarów, postępu i „przeobrażeń” (gdyby użyć określenia Jürgena Osterhammela, autora *Historii XIX wieku. Przeobrażenia świata*, tłum. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałężny, Adam Peszke i Katarzyna Śliwińska, red. nauk., posłowie Witold Molik (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2013) o „burzliwych dziejach” jednostek i całych narodów (jeśli powołamy się na tytuł swoistej biografii Miłkowskiego: Stanisław Strumph-Wojtkiewicz, *Burzliwe dzieje T. T. Jeża* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961) podatna bowiem była na adaptowanie tego rodzaju treści. Współczesnemu wzmoczeniu zainteresowania tematem, w dobie przyspieszenia tem-pa życia na niespotykaną w historii skalę i w obliczu klimatycznego kryzysu, może sprzyjać coraz bardziej odczuwalna świadomość nieuchronności i nieodwracalności zmian.

⁴⁸ Zebranie tutaj obszernej literatury przedmiotu byłoby i niewykonalne, i bezcelowe. Ogra-niczmy się do przypomnienia kilku opracowań, szczególnie użytecznych dla historyków literatury XIX wieku (polecając także zawartą w nich bibliografię): Ryszard Przybylski, *Ogrody romantyków* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978); Adela Kuik-Kalinowska, „Ogrody i sady w *Nad Niem-nem*”, w: *Wokół „Nad Niemnem”*, red. Jolanta Sztachelska (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2001), 59–69; Beata K. Obsulewicz, „O ogrodach Żeromskiego”, w: *Stefan Żeromski. Kim był? Kim jest? Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej Kielce 2-4 października 2014 r.*, red. Zdzisław Jerzy Adamczyk, słowo wstępne Andrzej Dąbrowski (Kielce: Wojewódzka Biblio-teką Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, 2015), 33–46.

stanych interpretacji. Ogród nie jest neutralnym elementem opowieści⁴⁹, staje się bowiem w utworze nośnikiem znaczeń. Jako przestrzeń graniczna między domem a światem odzwierciedla rozpięty między dwiema sferami los Handzi. W jego scenerii rozgrywają się przełomowe dla historii momenty. W nim tytułowa bohaterka powieści dokonuje rozrachunków z życiem i uczy się jego podstawowych zasad. Tam, ni na jawie, ni we śnie, ukazuje się jej postać Sydora. A wcześniej, gdzieś u skraju ogrodu, przy płocie, dochodzi regularnie do schadzek kochanków. Jedną z finalnych scen, w której nadarza się okazja, by przyjrzeć się z bliska nowo poślubionej żonie dziedzica w przyjaznym dla niej otoczeniu, subtelnie odsłania przed czytelnikiem skrywaną prawdę, jakim kosztem okupiona była matrymonialna decyzja kobiety. Warto ten skłaniający do przemyśleń fragment odświeżyć w pamięci:

Handzia ciągle, od pierwszej chwili wejścia w związku małżeńskie, znajdowała się pod wpływem jakowejś nieopisanej tęsknicy. W pańskim stroju i otoczeniu [...] wyglądała niby ofiara. Zmuszała się ona do uśmiechów, szczególnie przy mężu [...] szukała samotności. We dworze, na pokojach znajdowała ją rzadko [...]. Ale za dworem – jak wiemy – ciągnął się duży ogród, który, poza obrębem małego przed parapetowymi drzwiami jakby na pokaz znajdującego się, nieco wykwiintniejszego urzędu, był po prostu lasem owocowych drzew [...] Sypanych ulic, strzyżonych szpalerów, altan – ani znaku nie było w tym ogrodzie. W nim lubiła szukać Handzia schronienia, ile razy sama z sobą być chciała⁵⁰.

O ile więc zarzucane powieści obyczajowy melodramatyzm i „naiwności fabuły”⁵¹, sentymentalizm, schematyczność i sztuczność akcji⁵² generalnie nie budzą sprzeciwu, o tyle w obliczu eskapistycznego gestu Handzi trudniej przystać na jednoznaczne zakwalifikowanie powieści do odmiany arkadyjskiej⁵³.

⁴⁹ Reguła ta miałaby zresztą dotyczyć prozy literackiej w ogóle (Marie-Luise Egbert, „Ogród jako sceneria i temat w najnowszej prozie angielskiej”, przeł. Krzysztof Majer, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda i Mariusz Gołąb (Kraków: Universitas, 2008), 189).

⁵⁰ Teodor Tomasz Jeż, *Handzia Zahornicka. Powieść* (Wilno: Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego, 1859), 296–297.

⁵¹ Kozak, „Ukraina w twórczości Teodora Tomasza Jeża”, 192.

⁵² Janion, „Debiut powieściopisarski T. T. Jeża”, 102, 107.

⁵³ Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeż*, 278. Arkadyjskość powieści objawia się nie tylko przez motyw mieszanego małżeństwa jako środka zaradczego („mocny akcent ideologiczny” w zakończeniu), ale i w sposobie kreacji przestrzeni (zobrazowaniu Ukrainy na wzór *locus amoenus*); Maria Jolanta Olszewska, „Lektura *Handzi Zahornickiej* T. T. Jeża w kontekście jego koncepcji etnicznych”. *Київські полоністичні студії* 27 (2016): 402, 400.

Spojrzenie na tekst z perspektywy „filozoficznej heurezy ogrodu”⁵⁴ łągodzi surowy osąd zachowania Hanki (godzącej się na związek z niekochanym, zepsutym paniczem) i każe nam wątpić w „zaskakująco optymistyczne” rozwiązanie perypetii⁵⁵. Być może za poprawnym ułożeniem małżeńskich stosunków stoją nie tylko rozbudzone nagle emocje czy idea społecznego solidaryzmu, lecz wywiedzione z ogrodowych obserwacji najprostsze egzystencjalne prawdy: nobilitacja życia jako wartości samej w sobie i naśladowcze względem natury dążenie do względnej harmonii (a więc także gotowość do pewnych ustępstw i moc odradzania się). Nieufność i ciekawość mogą być skutecznym zaproszeniem do aktualizującej lektury Jeżowych powieści.

Twórca *Wasyla Holuba*, stawiający intencję ponad estetykę dzieła, wyznawał otwarcie, że ze spokojem oczekiwać będzie wyroku czytającej publiczności⁵⁶. Spośród ogłoszonych za jego życia opinii szczególne miejsce zajmuje studium Orzeszkowej. I jak za sprawą dziewiętnastowiecznego artykułu ranga powieści Miłkowskiego została podniesiona poprzez uczynienie z niej reprezentacji gatunku w ogóle, tak niniejszym warto upomnieć się o wydobycie z wczesnej prozy Jeża załączków światopoglądu i przejawów oryginalności jego pisarstwa, łącznie z niedostatkami kompozycji i stylu, których świadom był przecież sam autor.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Jeż, Teodor Tomasz. *Handzia Zahornicka. Powieść*. Wilno: Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego, 1859.

Jeż, Teodor Tomasz. *Wasyl Holub. Powieść*. Kraków: G. Gebethner i Sp., 1909.

LITERATURA PRZEDMIOTU

Borkowska, Grażyna. „Orzeszkowa Eliza”. W: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Hasła osobowe*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Grażyna Borkowska i Magdalena Rudkowska, 708–719. Toruń–Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, 2024.

Bujnicki, Tadeusz. „Historyczna powieść maski «Asan» T. T. Jeża”. W: *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. Krzysztof Stępnik i Monika Gabryś, 91–102. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.

⁵⁴ Piotr Domeracki, „Filozofia ogrodu jako filozofia samotności”, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, 138.

⁵⁵ Ratajczak, Teodor Tomasz Jeż, 278.

⁵⁶ Teodor Tomasz Jeż, *Przedmowa autora*, w: *Dzieła*, t. 1 (Lwów: A. J. O. Rogosz, 1876), VI.

- Burkot, Stanisław. „Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej?”. W: *Trzyńście arcydzieł romantycznych*, red. Elżbieta Kiślak i Marek Gumkowski, 179–193. Warszawa: Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, 1996.
- Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszcz: 1818–2018*, red. naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2021.
- Domańska, Ewa. „Humanistyka ekologiczna”. *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2013): 13–32.
- Domeracki, Piotr. „Filozofia ogrodu jako filozofia samotności”. W: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda i Mariusz Gołąb, 137–149. Kraków: Universitas, 2008.
- Doroszewski, Witold. *Język Teodora Tomasza Jeża (Zygmunta Miłkowskiego). Studium z dziejów języka polskiego XIX wieku*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1949.
- Egbert, Marie-Luise. „Ogród jako sceneria i temat w najnowszej prozie angielskiej”. Przeł. Krzysztof Majer. W: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. Grzegorz Gazda i Mariusz Gołąb, 189–204. Kraków: Universitas, 2008.
- Forajter, Wacław. „Blask i cień. O czasie, przestrzeni i doświadczeniu w drugiej połowie XIX wieku”. *Pamiętnik Literacki* CXIV(2) (2023): 45–64.
- Franko, Iwan. „Chłop polski w świetle poezji polskiej”. W: Iwan Franko. *Szkice o literaturze. Kultura, Literaturoznawstwo, Publicystyka*, red. Jan Matkowski i Ihor Rozłucki, 299–311. Warszawa–Drohobycz: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego–Zjednoczenie Nauczycieli Polskich na Ukrainie, 2016.
- Grabowski, Michał. „O szkole ukraińskiej poezji”. W: Michał Grabowski. *Literatura i krytyka*. T. 2. Wilno: Teofil Glücksberg, 1840.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna. „Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida”. *Studia Norwidiana* 22-23 (2004–2005): 49–61.
- Janion, Maria. „Debiut powieściopisarski T. T. Jeża”. *Prace Polonistyczne* seria VII (1949): 77–108.
- Jastrzębska-Golonka, Danuta i Agnieszka Rypel. „Wstęp”. W: *Maria Konopnicka w 180. rocznicę urodzin*, red. Danuta Jastrzębska-Golonka i Agnieszka Rypel, 7–11. Bydgoszcz: Wydawnictwo Kazimierza Wielkiego, 2024.
- Jeż, Teodor Tomasz. „Przedmowa autora”. W: Teodor Tomasz Jeż. *Dzieła*, t. 1, III–VI. Lwów: A. J. O. Rogosz, 1876.
- Kimla, Piotr. „Niepodległość Rzeczypospolitej ponad wszystko. Romantyczny patriotyzm Zygmunta Fortunata Miłkowskiego i polemika wyrosła z gruntu realizmu politycznego”. W: *Konstytucjonalizm, doktryny, partie polityczne: księga dedykowana Profesorowi Andrzejowi Ziębie*, red. Robert Kłosowicz, Beata Kosowska-Gąstoł, Grzegorz Kowalski i in., 379–387. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Kozak, Stefan. „Ukraina w twórczości Teodora Tomasza Jeża”. W: Stefan Kozak. *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, 185–203. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.
- Kresy – pojęcie i rzeczywistość. Zbiór studiów*, red. Kwiryna Handke. Warszawa: Instytut Slawistyki PAN, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1997.
- Kuik-Kalinowska, Adela. „Ogrody i sady w *Nad Niemnem*”. W: *Wokół „Nad Niemnem”*, red. Jolanta Sztachelska, 59–69. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2001.

- Malinowska, Elżbieta. „Jubileusze w kręgu Kłosów”. W: *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. Tadeusz Budrewicz, Paweł Bukowski i Renata Stachura-Lupa, 73–88. Żarnowiec: Muzeum Marii Konopnickiej, 2010.
- Niedzielska, Magdalena. „Wprowadzenie”. W: *Historia pod znakiem rocznic. Rocznice historyczne w XIX i XX wieku. Różne perspektywy badawcze*, red. Magdalena Niedzielska i Ilona Zaleska, 7–8. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2022.
- Obsulewicz, Beata K. „O ogrodach Żeromskiego”. W: *Stefan Żeromski. Kim był? Kim jest? Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej Kielce 2-4 października 2014 r.*, red. Zdzisław Jerzy Adamczyk. Słowo wstępne Andrzej Dąbrowski, 33–46. Kielce: Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, 2015.
- Olszewska, Maria Jolanta. „Lektura *Handzi Zahornickiej* T. T. Jeża w kontekście jego koncepcji etnicznych”. *Київські полоністичні студії* 27 (2016): 394–404.
- Olszewska, Maria Jolanta. „Sprawa „rusińska” (ukraińska) w wybranych powieściach Teodora Tomasza Jeża w kontekście literatury kresowej II połowy XIX i XX wieku”. W: *Polskie życie kulturalno-literackie od 1864 roku na ziemiach obecnej Ukrainy*, red. Mirosława Ołdakowska-Kufel, 2015–274. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2017.
- Orzeszkowa, Eliza. „O powieściach T. T. Jeża. Z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium”. *Niwa*, z. 97 (1879): 48–66, z. 98 (1879): 111–127; z. 100 (1879): 259–275; z. 101 (1879): 340–357.
- Ossowska, Danuta. „Ważne spotkania Jeża z Kraszewskim”. *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie. Prace Filologiczne* 1 (1995): 61–74.
- Ossowska, Danuta. „Strategia pisarska Zygmunta Miłkowskiego”. W: *Między irredentą a kolaboracją. Postawy społeczeństwa polskiego wobec zaborcy. W kręgu nauki i sztuki*, red. Norbert Kasperek i Andrzej Szmyt. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2009.
- Osterhammel, Jürgen. *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*. Tłum. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałużny, Adam Peszke i Katarzyna Śliwińska, red. nauk., posłowie Witold Moлик. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2013.
- Ostrowska, Maria. *T. T. Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość*. Kraków: Kasa im. J. Mianowskiego, 1936.
- Patty, James S. „Rosa and the Major Romantics”. W: James S. Patty. *Salvator Rosa in French Literature. From the Bizarre to the Sublime*, 127–158. University Press of Kentucky, 2005.
- Przybylski, Ryszard. *Ogrody romantyków*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Radowska-Lisak, Mirosława. „Kraszewski, Krasiński i sprawa polska”. W: *Literackie ogniwa. Norwid i inni. Prace ofiarowane prof. Grażynie Halkiewicz-Sojak*, red. Paulina Abriszewska, Magdalena Kowalska, Dariusz Pniewski i Radosław Sioma, t. 2, 63–74. Kraków: Instytut Literatury, 2023.
- Ratajczak, Wiesław. „Bohater historii i bohater egzystencji w twórczości prozatorskiej Teodora Tomasza Jeża z lat 60. XIX wieku”. W: *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. DYSLOKACJE*, red. naukowa Urszula Kowalczuk, Damian Włodzimierz Makuch i Dawid Maria Osiński, 204–213. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Ratajczak, Wiesław. „Sprawa ruska”. W: Wiesław Ratajczak. *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski) i wiek XIX*, 157–225. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006.
- Ratajczak, Wiesław. *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski) i wiek XIX*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006.

- Serednicki, Antoni. „Wacław Kubacki a kultura ukraińska”. W: Antoni Serednicki. *Z pogranicza polsko-ukraińskiego*, 39–44. Warszawa: Stowarzyszenie Warszawa-Kijów, 2002.
- Serednicki, Antoni. „Wstęp”. W: Antoni Serednicki. *Wybór polsko-ukraińskich więzi poetyckich*. Warszawa, 2011 [s.n.].
- Skorupa, Ewa. „Orzeszkowa o powieści i o powieściach Orzeszkowej. Na marginesie krytyki literackiej”. W: *Polska krytyka literacka w XIX i XX wieku*, red. Monika Gabryś-Sławińska, 53–69. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2016.
- Skorupa, Ewa. „Rycerz, pasterz i męczennik. Bohaterowie pozytywni Tomasza Teodora Jeża w funkcji symboli narodowych”. W: *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. Krzysztof Stępnik i Monika Gabryś, 103–115. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Skucha, Mateusz. „Wyśnione emancypowane. Nowoczesna kobieta w powieściach obyczajowych Teodora Tomasz Jeża”. W: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. Krzysztof Fiolek, 412–419. Kraków: Universitas, 2014.
- Stachowski, Stanisław. „Słowniczek bałkańskich turecizmów T. T. Jeża”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze* 120 (2007): 199–218.
- Strumph-Wojtkiewicz, Stanisław. *Burzliwe dzieje T. T. Jeża*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.
- „Szkola ukraińska” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*, red. Stanisław Makowski, Urszula Makowska i Małgorzata Nesteruk. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Tomasik, Wojciech. *Zegary romantyków*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2024.
- Tyszyński, Aleksander. *Amerykanka w Polsce. Romans*, cz. 2. St. Petersburg: Drukarnia Karola Kraya, 1837.
- Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 28 lipca 2023 r. w sprawie ustanowienia roku 2024 Rokiem Zygmunta Miłkowskiego*. <https://monitorpolski.gov.pl/MP/rok/2023/pozycja/894>
- Witkowska, Alina i Ryszard Przybylski. *Romantyzm*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

O PIERWSZYCH POWIEŚCIACH TEODORA TOMASZA JEŻA (Z RZUTEM OKA NA TWÓRCZOŚĆ PISARZA W OGÓLE)

KILKA PROPOZYCJI BADAWCZYCH

Streszczenie

Artykuł służy przypomnieniu twórczości Teodora Tomasza Jeża (Zygmunta Miłkowskiego) i osadzeniu jej zarówno w kontekście literatury i kultury XIX wieku, jak i w obrębie zainteresowań współczesnej humanistyki. Główna uwaga skoncentrowana jest na pierwszych powieściach Jeża: *Wasyłu Hołubie* (1858) i *Handzi Zahornickiej* (1859), lecz stanowią one zarazem punkt wyjścia do dyskusji na temat oryginalności i żywotności prozy Miłkowskiego w ogóle. Sformułowanie postulatów badawczych potraktować można jako inspirację do dalszych badań, które w efekcie prowadziłyby do nowych interpretacji i szczegółowych analiz porównawczych.

Słowa kluczowe: Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski); *Wasył Hołub*; *Handzia Zahornicka*; powieść; cykl literacki; debiut; natura; szkoła ukraińska; romantyzm; Józef Ignacy Kraszewski

ON THE EARLY NOVELS OF TEODOR TOMASZ JEŻ
(WITH A GLANCE AT THE AUTHOR'S OVERALL WORK)

SOME RESEARCH PROPOSALS

Summary

The article aims to revisit the works of Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski), situating them within the context of 19th-century literature and culture, and within the scope of contemporary humanities research. The primary focus is on Jeż's early novels: *Wasył Holub* (1858) and *Handzia Zahornicka* (1859). However, these works also serve as a starting point for a broader discussion on the originality and enduring relevance of Miłkowski's prose as a whole. The formulation of research postulates is intended to inspire further studies, ultimately leading to new interpretations and detailed comparative analyses.

Keywords: Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski); *Wasył Holub*; *Handzia Zahornicka*; novel; literary cycle; debut; nature; Ukrainian school; Romanticism

DARIUSZ PNIEWSKI

MIEĆ (BIO)WŁADZĘ: DZIEWIĘTNASTOWIECZNE NARRACJE O MENONITACH NA ZIEMIACH POLSKICH I UKRAIŃSKICH

MENONICI NA ZIEMIACH POLSKICH I UKRAIŃSKICH

Osadnicy, którzy pojawiali się od 1568 roku nad Zatoką Wiślaną, a potem zakładali gospodarstwa także w górę biegu Wisły¹, zwani byli Olędrami (w piśmie również Olendrami). Początkowo dominowali wśród nich menonici pochodzący z Fryzji. Nazwa wskazywała nie tyle na ich holenderskie pochodzenie, ile na administracyjne zasady osadnictwa, z których oni korzystali, zwane „prawem olęderskim”. Związek nazwy z prawem, a nie proveniencją, tłumaczył niejednorodny skład narodowościowy. Wojna ze Szwecją (1655–1660) przerwała napływ osadników holenderskich. Kiedy ponownie ożył, w składzie tej grupy dominowali głównie menonicy przybysze z Niemiec, choć swoją obecność zaznaczyli także Szkoci. Nie funkcjonowali jednak jak grupa ponadnarodowych fachowców. Zdecydowana przewaga menonitów sprawiała, że grupa była tożsamościowo jednolita za sprawą wyznawanej religii, ściśle przestrzeganego własnego prawa na niej opartego, używania języka niemieckiego (charakterystycznego dialektu zwanego *Plautdietsch*) i izolacjonizmu. Te cechy sprawiały, że zarówno nad Wisłą, jak później nad Dnieprem

Dr hab. DARIUSZ PNIEWSKI, prof. UMK – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Antropologii Literatury i Nowych Mediów; e-mail: abcdefhg@umk.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9828-5013>.

¹ Od 1628 roku mieszkali i prowadzili interesy między innymi na Saskiej Kępie. Autor notki zamieszczonej w *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* użył nieco zmienionej nazwy – Ollendrzy, ale wymieniając pięciu tamtejszych kolonistów podał nazwiska, dwóch z nich nazywało się – Olender. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. X (Warszawa: Nakładem Władysława Walewskiego, Druk „Wieku”, 1889), 332.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

postrzegano ich jak mniejszość narodową. Świetne przygotowanie rolnicze, unikalna umiejętność budowania grobli i młynów, skupienie na ekonomicznej efektywności czyniły z nich kolonizatorów pożądanym przez przywódców europejskich imperiów od końca XVIII wieku przez cały „długi XIX wiek”, czyli w czasie dynamicznego postępu agronomicznego, zootechnicznego, ekspansji gospodarczej i politycznej.

Umieszczenie menonitów w sieci uwarunkowań gospodarczych, politycznych i technologicznych pozwala z jednej strony lepiej zrozumieć zapotrzebowanie na ich wiedzę w unowocześnianej Wschodniej Europie, a z drugiej – wyjaśnić wrażenie, jakie jej efekty robiły na „zamawiających” i na przypadkowych gościach. Menonici pozostawili po sobie bardzo niewiele tekstów. Opowieści o własnej historii zaczęli tworzyć dopiero w XX wieku, w Ameryce, nowym miejscu osiedlenia. W stuleciu XIX niektórzy z nich prowadzili dzienniki i pamiętniki, aczkolwiek takich materiałów było niewiele, a ponadto długo czekały na upowszechnienie². Polacy o menonitach pisali z rzadka, ale z reguły z podziwem. Do tej reguły można dodać jeszcze jedną: zamieszczali je w tekstach wspomnieniowych ludzie z przygotowaniem literackim, otwarci i spostrzegawczy (Wiktor Feliks Szokalski i Wincenty Pol). Z poczynionego przeze mnie rozeznania wynika, że menonici byli jeszcze rzadszym tematem w pisarstwie ukraińskim niż w polskim, ale wspominał ich najważniejszy narodowy twórca – Taras Szewczenko. Nadmienił o nich zaledwie, jednak w tekście bardzo ważnym dla siebie – *Do martwych i żywych i nieurodzonych rodaków moich na Ukrainie i poza Ukrainą moja przyjacielska epistoła* (w tłumaczeniu Józefa Łobodowskiego). W archiwach ukraińskich zachowała się natomiast obszerna korespondencja i dokumenty Johanna Corniesa³, bardzo aktywnego, kreatywnego i skutecznie działającego przywódcy menonickich kolonizatorów, którzy za zachętą administracji carskiej zasiedlili część terenów na ówczesnych stepach.

² Jednym z takich rzadkich wydawnictw jest przetłumaczony na język polski *Dziennik żuławski. Tagebuch, 1878* Heinricha Dycka (Sztum–Nowy Dwór Gdański: Biblioteka Kwartalnika „Provincia”, 2015).

³ O odnalezieniu w 1990 roku dokumentów Corniesa w Państwowym Archiwum Ukrainy w Odessie (archiwum obwodu odeskiego) pisał John Roy Staples w *Introduction* do: *Transformation of the Southern Ukrainian steppe. Letters and Papers of Johann Cornies*, vol. I: 1812–1835, translated by Ingrid I. Epp, edited by Harvey L. Dyck, Ingrid I. Epp, and John R. Staples (Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2015), xxii. Powtórzył ją w kolejnym tomie: *Transformation of the Southern Ukrainian steppe. Letters and Papers of Johann Cornies*, vol. II: 1836–1842, translated by Ingrid I. Epp, edited by Harvey L. Dyck, Ingrid I. Epp, and John R. Staples (Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2020), xxiii. Publikację cytuję w tekście jako Cornies I lub Cornies II w nawiasie kwadratowym z podaniem stron.

Urodzony w 1789 roku Cornies, wyemigrował z rodzicami w 1805 roku do Nowej Rosji – terenów niedługo wcześniej zdobytych przez imperium w jednej z licznych wojen z Turcją. Oficjalna nazwa nadana tym terenom wskazywała cel zasiedlania – włączenie do państwa carów. Sposobność do wykorzystania potencjału kolonizatorów na dziś ukraińskich ziemiach nadarzyła się wtedy, gdy duża część zamieszkujących Prusy menonitów poczuła się zagrożona decyzjami tamtejszych władz. Coraz bardziej agresywne imperium zaczęło wymagać pełnienia służby wojskowej, co stało w sprzeczności z motywowanym religijnie pacyfizmem menonitów. Rolnicza i hodowlana aktywność menonitów, a także „misja cywilizacyjna” prowadzona wśród Nogajów (o czym napiszę dalej) oraz ich lojalność wobec władz carskich sprawiały, że byli wówczas (i są współcześnie przez badaczy) postrzegani jak narzędzie kolonizacji. W animowaniu działań główną rolę grał Cornies. O rozległości przeprowadzonych projektów świadczy choćby nazwa założonego przez niego stowarzyszenia, którego zadaniem było rozpowszechnianie wiedzy, gromadzenie i podział środków finansowych, pozyskiwanie roślin i zwierząt niezbędnych do ich realizacji. Zestaw takich zadań realizowało „Towarzystwo Upowszechniania Leśnictwa, Sadownictwa, Jedwabnictwa i Uprawy Winorośli”. Cornies pozostawił po sobie dokumenty i listy, w których treściwie, obszernie i szczegółowo opisywał plany, potrzeby, aktywności i ich efekty. Materiały dają wgląd w menonicką działalność kolonizatorską „od wewnątrz”. Opisy wykonane przez polskich obserwatorów pozwalają natomiast na analizę oddziaływania zewnętrznego. Uzupełniający się w ten sposób obraz życia menonitów w pierwszej połowie XIX wieku to jeden z powodów, dla których ich życie w XIX wieku można rozpatrywać jako temat polsko-ukraiński. Wzajemnych związków uzasadniających wybór tematu, ale przede wszystkim stanowiących ciekawy materiał do analizy, jest więcej.

DZIAŁALNOŚĆ JOHANNA CORNIESA

Zacznijmy od tego, że kolonia Chortyca (Khortitsa, Chortitza) nad Dnieprem i Mołoczna (Molochna, Molochnaia; współcześnie Mołoczanski), położona nad rzeką o takiej samej nazwie, były pierwszymi miejscami zasiedlonymi przez menonitów przybyłych znad Wisły (odpowiednio: w latach 1789 i 1803–1806) [Cornies I xxix]. Mimo swojego religijnie sankcjonowanego izolacjonizmu, bardzo sprawnie poruszali się w zawilosciach handlu i ekonomii. Po przemieszczeniu na ziemie ukraińskie zachowali zapewne kontakty

osobiste i handlowe, wykorzystywali też i umiejętności hydrologiczne i gospodarcze wypracowane na Żuławach (w Gdańsku czy Elblągu). Z dużym prawdopodobieństwem można również założyć, że wielu z nich widziało w kolonizacji Ukrainy możliwość wzbogacenia się [Cornies I xxx-xxxi]. Na ich ekonomiczny spryt zwrócił uwagę Szewczenko, pisząc z wyrzutem *Do umarłych i żywych, i nienarodzonych rodaków...*:

I na Siczy mądry Niemiec
Kartofelki sadi;
Wy je odeń nabywacie
Jecie bez obawy⁴.

W interpretacji Serhiya Bilenky'ego fragment ten należy rozumieć jako wyraz sprzeciwu wobec uprawiania przez kolonizatorów ziemniaków na terenach zajmowanych wcześniej przez Sicz Zaporoską⁵.

Poemat, z którego pochodzi ten krótki wyimek, powstał w grudniu 1844 roku. Wyjaśnijmy, że hodowla ziemniaków była jednym z zadań, jakie przyjął, w imieniu prowadzonej przez siebie kolonii, Cornies. Tak wynika z jego listów i raportów⁶. Zadanie to nie było proste, ponieważ wówczas ziemniaki były rolniczą i spożywczą nowinką. Kolonizatorska działalność Corniesa obejmowała testowanie odpornych gatunków różnych warzyw i owoców w nadnieprzańskich warunkach, oraz propagowanie opłacalnej uprawy i hodowli nie tylko wśród menonitów.

Menonici podpisali z państwem rosyjskim kontrakt (*Privilegium*, uzgodnione wstępnie w 1787, a zatwierdzone w 1800 roku), dający im korzyści w zamian za wykonanie zadań, które stanowiły jedną z odsłon polityki caratu – projekt kolonizacyjny. Podobną działalność kolonizatorską prowadzili oni na Żuławach. W obu przypadkach byli przybyszami, którzy przynieśli ze sobą wiedzę, za pomocą której zasadniczo zmienili oddaną im w dzierżawę przyrodę i wzmocnili gospodarkę regionu. Prowadzili też transfer swojej wiedzy, choć w sposób z jednej strony ograniczony (niewielki, ale stale obecny zespół

⁴ Taras Szewczenko, „Do umarłych i żywych, i nienarodzonych rodaków moich na Ukrainie i nie na Ukrainie mój list przyjacielski”, tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, w: Taras Szewczenko, *Perekl'adi poezij na polsku mowu*, red. Bohdan Lepki (Warszawa–Lwów: Drukarnia Braci Drapczyńskich, 1936), 162.

⁵ Serhiy Bilenky, *Laboratory of Modernity: Ukraine between Empire and Nation, 1772–1914*. (Montreal–Kingston–London–Chicago–Edmonton–Toronto: McGill-Queen's University Press, 2023), Kindle Edition, 589.

⁶ Np. [Cornies I 36].

terminujący w farmach młodych ludzi, których zadaniem było propagować zdobyte umiejętności w swoich grupach etnicznych), a z drugiej – świadomie autoprezentacyjny (przeznaczony dla zainteresowanych gości). Wszystkie wymienione wyżej elementy są spójne i wydają się układać w wielopoziomowy projekt polityczny. Zastrzegam przy tym, że tematem niniejszego artykułu nie jest analiza politologiczna, lecz przedstawienie, możliwego do odczytania z tekstów Corniesa (w dużo mniejszym stopniu – Dycka), Pola, Szokalskiego i Chamskiego, konstruktu, którego najważniejszymi składowymi są: relacje między mniejszościami (zaliczam do tej grupy również Polaków pozbawionych ojczyzny, przemieszczających się przez Prusy po upadku powstania 1831 roku) oparte na transferze wiedzy i wykonywaniu zadań kolonizatorskich, przekształcanie natury pod zasiedlenie i wykorzystanie gospodarcze, budowanie własnego wizerunku przez menonitów oraz jego odwzorowanie w narracjach własnych i obcych. Sądzę, że ciekawe efekty może przynieść analiza takiego konstruktu za pomocą koncepcji biopolityki. Jak zastrzegłem wyżej, nie przeprowadzę analizy politologicznej, gdyż interesuje mnie sytuacja menonitów jako mniejszości silnie zaznaczającej swoją obecność wśród Polaków, Nogajów i Ukraińców. Dlatego, mówiąc innymi słowami, chcę zbadać szczególny charakter władzy, dzięki której osadnicy oddziaływali na sąsiadujące grupy etniczne, na zasób ich wiedzy i wyobraźnię oraz – *last but not least* – na otaczającą naturę.

BIOPOLITYKA I MENONICI

Biopolityka to jedno z najważniejszych pojęć w dwudziestowiecznym teoretyzowaniu polityki. Główna myśl najpowszechniej znanej koncepcji biopolityki, autorstwa Michela Foucaulta, brzmi tak: jest ona państwową władzą realizowaną poprzez wpływ na życie (organizmy) członków zarządzanego społeczeństwa. Thomas Lemke na początku tekstu porządkującego rozległą badawczą panoramę biopolityki podał jej uproszczoną, foucaultowską „definicję”: „dosłownie rzecz biorąc, biopolityka jest polityką, która zajmuje się życiem (grec. *bios*)”⁷. Skutkiem takiej ogólnikowości była duża liczba pomyśłów doprecyzowujących. Ich zróżnicowanie przyczyniło się do definicyjnego zamieszania, w którym Lemke wskazał dwie zasadnicze linie, po których będę

⁷ Thomas Lemke, „Analityka biopolityki. Rozważania o przeszłości i teraźniejszości spornego pojęcia”. *Praktyka Teoretyczna*, nr 2 (2011): 12 (30.10.2024), <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/2690/2672>.

się poruszał, by sprawdzić, jak żuławscy i mołoczańscy menonici władali dzierżawioną ziemią, planowali przyszłość Nogajów i ukraińskich chłopów, a także panowali nad wyobraźnią odwiedzających ich Polaków. Pojęcie biopolityki jest narzędziem badania zjawisk dwudziestowiecznych, niemniej jednak sądzę, że zastosowanie ich do analizy relacji menonici-natura i menonici-mniejszości oraz menonici-narody bez państwowości, jakie miały miejsce w dziewiętnastym stuleciu, da interesujące efekty. Oczywiście, ta „ahistoryczność” będzie wymagała modyfikacji wszystkich typów biowładzy zdefiniowanych przez Lemkego.

Na linii policystycznej, której rdzeniem jest myśl mówiąca, że „człowiek jest jedynie produktem biokulturalnych procesów rozwojowych”⁸, umieścił badacz koncepcje organicystyczne, rasistowskie i biologistyczne. Na drugiej – ekologiczne i technocentryczne. Pierwsza z nich jest chronologicznie najstarsza. Lemke scharakteryzował ją, odwołując się do tekstów szwedzkiego politologa – Rudolfa Kjelléna. Politolog ten w 1922 roku opisał „żywołność” państw narodowych, kojarząc ją z „siłami witalnymi”:

W wojnie domowej grup społecznych rozpoznaje się aż nazbyt wyraźnie bezwzględność życiowej walki o byt oraz rozmnożenie się, jednocześnie zaś wewnątrz tych grup zauważalna jest silna współpraca naceLOWANA na przetrwanie⁹.

Menonici w XIX wieku na ziemiach ukraińskich nie prowadzili „walki klasowej”, choć Cornies rozgrywał wewnętrzną walkę innego rodzaju: z przywódcami religijnymi, o posiadanie administracyjnie usankcjonowanej władzy nad grupą menonickich osadników. Niewątpliwie fundamentalnym zadaniem kolonistów była „życiowa walka o byt” i przyrost naturalny. O pierwszym świadczą informacje pogodowe wielokrotnie powtarzające się w listach i sprawozdaniach Corniesa, niemal identycznie, jak w całorocznych, codziennych zapiskach żuławskiego menonity – Heinricha Dycka. „Walka o byt” toczyła się na poziomie podstawowym – produkcji żywności wystarczającej do przeżycia zimy (zdarzyły się lata wyjątkowo suche – 1834–1836)¹⁰. Dbano jednak,

⁸ Lemke, „Analityka biopolityki”, 15.

⁹ Rudolfa Kjellén, *Der Staat als Lebensform* (Berlin: Kurt Vowinckelm. APA, 1924), 103, cyt. za Lemke, „Analityka biopolityki”, 12-13.

¹⁰ Dobrze zorganizowane menonickie gospodarstwa były pomocą również dla ukraińskich chłopów. Mateusz Świetlicki zanalizował dwudziestowieczną, wspomnieniową, dziecięcą literaturę pisaną przez ukraińskich emigrantów. Jeden z bohaterów wspomina opowieści dziadków o pracy na ukraińskich farmach menonitów, dzięki której „rodzina mogła przetrwać srogą zimę”. Mateusz

by dysponować większą ilością, pozwalającą na jak najbardziej intensywny handel. O wieńczeniu tych działań zwykle sukcesem świadczą rozrastające się kolonie i zakładanie kolejnych w celu nadążania za przyrostem naturalnym. Powiększanie obszaru zamieszkiwanego i uprawianego stanowiło realizację „politycznych” planów kolonizatorów i caratu. Menonici nie posiadali władzy administracyjnej nad zamieszkującymi stepy koczowniczymi Nogajami i ukraińskimi chłopami – rosyjskimi poddanymi. Sukcesy hodowlane i uprawne osadników oraz płynący z nich dobrobyt miały być dla tych ostatnich przykładem ekonomicznie efektywnej pracy, a dla Nogajów – zachętą do zmiany stylu życia na osiadły. Temu służyły z założenia wzorcowo pokazowe wioski menonitów, ale kolonizatorzy dbali także o bardziej bezpośrednie oddziaływanie, bo młodzi przedstawiciele obu grup etnicznych terminowali u farmerów:

Zbyt mało czasu minęło, aby mogli się wiele nauczyć. Niemniej jednak młody Nogaj Kutlale Keldaliev, który został przyjęty 10 lipca 1840 roku, poczynił już znaczne postępy w niektórych gałęziach rolnictwa. Zrozumiał procedury wydobywania [ziemniaków z gleby], szczepienia i przesadzania drzew, zbierania, suszenia i konserwowania owoców, prawidłowego używania kilku narzędzi rolniczych, takich jak na przykład szpadel [...].

Dwie dziewczyny, Evdokia Dudkina i Marfa Bitshok, nauczyły się doić krowy na sposób wschodniofryzyjski, przetwarzać i nastawiać mleko tak, aby uzyskać maksymalną ilość śmietany, ubijać masło [...] [Cornies I 320-321].

Plan kolonizatorów obejmował nie tylko naukę gospodarowania na roli i w obejściu. Zakładał likwidację cech charakterystycznych dla poddanego tej edukacji grupy etnicznej i jej asymilację. Władza tego rodzaju obejmowała również ocenianie postępów kształcenia. Cornies uogólniał wnioski, stosując klucz etniczny:

Animowana aktywność, której celem jest doskonalenie, jest powszechna wśród Nogajów. Wielkie zaabsorbowanie hodowlą zwierząt nieco słabnie, a uprawa zbóż rośnie. Wszystko to czyni ich bardziej spokojnymi, pracowitymi i domowymi. Jest to dla nich korzystne. Podobnie, stali się oni bardziej skłonni do zakładania regularnych wiosek, budowy dobrych domów i rozwoju gospodarstw domowych. Rozwijają coraz większe upodobanie do sadzenia drzew, a uprawa ziemniaków wkrótce zostanie powszechnie wprowadzona we wszystkich wioskach.

Z drugiej strony, wśród rosyjskich chłopów wszystkie te ulepszenia są wolniejsze i trudniejsze do wprowadzenia, co prawdopodobnie można złożyć na karb motywacji i zachowania ich niższych urzędników oraz insynuacji, które czynią [Cornies II 408].

Z wielu listów wynika, że Nogajowie przeważnie poddawali się rolniczej edukacji i przenosili ze stepów do osad. Dużo rzadziej pisał Cornies o żyjących nad rzeką Mołoczną chłopach. Robił to zdawkowo, ale z wyraźnym niepokojem, podobnie jak w cytowanym wyżej fragmencie sprawozdania. Ten wpis jest niejasny, Cornies nie tłumaczy, dlaczego używa takiego słowa i czego dotyczą insynuacje, niemniej wskazuje nie na wolniejsze przyswajanie wiedzy przez ukraińskich chłopów, lecz na to, że nie chcieli zgodzić się na przekształcenie swojego stylu życia i mentalności. Odpowiedzialnością za manifestowaną przez nich niechęć obarcza urzędników należących do tej grupy. To istotna informacja, ponieważ w carskim systemie administracyjnym funkcjonowali pochodzący z grup etnicznych urzędnicy, którzy pełnili funkcję pośredników między szczeblami władzy. Cornies podkreślał, że o spolegliwości Nogajów w znaczącym stopniu zdecydowała decyzja ich przywódców, choć żalił się też, iż za poduszczeniem „mułłów i mirzów” zmieniali oni zdanie, decydując się na zachowanie niezależności [Cornies I 361-362]. Wydaje się, że o takiej postawie wobec władzy napisał w skrócie Cornies w odniesieniu do chłopów ukraińskich.

Wróćmy do biopolityki. Władza, jaką dawało menonitom nauczanie ogrodnictwa, sadownictwa, hodowli zwierząt, a także polityczne relacje z caratem, widoczna jest w treści listów Corniesa. Poczucia przewagi nad Nogajami i nadmołoczańskimi chłopami oraz przekonania o realizowaniu wobec nich „misji cywilizacyjnej” nie można uznać za biopolitykę rasową z typologii zaproponowanej przez Lemkego, bo zakładała likwidację ras z punktu widzenia tej polityki niepożądanych. Niemniej jednak, działania kolonizatorów zmierzały do asymilacji i usunięcia tożsamościowej odrębności grup etnicznych, które uważali za „niżej cywilizowane”. Misja taka realizowana przez menonitów była wprawdzie podszyta poczuciem wyższości, nie towarzyszyła jej jednak pogarda. Nie ma też w listach uniżoności wobec carskiej zwierzchności. Z obu powodów ciekawa wydaje mi się umiejętność zachowania własnej odrębności przez menonitów. Potrafili utrzymać ją mimo zmian miejsca osiedlenia: od holenderskich bądź frygijskich korzeni (religijnej i kulturowej tradycji przodków, wypracowanej tam wiedzy i zdobytych umiejętności), przez osadnictwo na ziemiach polskich, po dziś ukraińskie stepy i rozlewiska.

Efektywnym narzędziem analizy tej zdolności do przetrwania i zachowania religii, obyczajów, języka, kultury i bagażu wiedzy technologicznej, rolniczej, hodowlanej, żywieniowej, ekonomicznej wydaje mi się trzeci typ biopolityki, nazwany przez Lemkego biologistycznym, choć i ten typ w kontekście analizowanego materiału wymaga modyfikacji. Wymienione przez badacza wyróżniki „biologizmu” politycznego są bardzo bliskie cechom, które znaleźliśmy w relacji menonitów z Nogajami i ukraińskimi chłopami:

Jako teoretyczna podpora często służy [...] neodarwinistyczna teoria ewolucji. Ta ostatnia wychodzi z założenia, że w toku historii ludzkiego rozwoju wykształcił się cały szereg dyspozycji zachowawczych, które co prawda nie określają ludzkiego postępowania całkowicie i ostatecznie, ale wpływają na nie w wielu obszarach w sposób decydujący. Prace z obszaru „biopolitics” omawiają przede wszystkim zjawiska konkurencji i kooperacji, zawiązywania związków i agresji, zachowań dominujących i procesów tworzenia się hierarchii. Zgodnie z taką perspektywą, fenomeny te są pochodnymi historyczno-ewolucyjnych mechanizmów i prowadzą do wykształcenia się emocji, które prowadzą jednostki ku zachowaniom korzystnym z biologicznego punktu widzenia¹¹.

Lemke dodał zastrzeżenie, które wyznacza przydatny w mojej analizie kierunek modyfikacji pojęcia politycznego biologizmu:

[...] przedstawiciele tego kierunku badawczego za mało zwracają uwagę na symboliczne procesy przyswajania oraz kulturowe wzorce hermeneutyczne i ich znaczenia dla badań nad społecznymi i politycznymi procesami oraz strukturami. W taki sposób możliwe jest ujęcie tylko bardzo ograniczonego wycinka rzeczywistości, ponieważ analizuje się fenomeny społeczne jedynie z punktu widzenia ich dopasowania do naturalnych uwarunkowań. Natomiast nie zauważa się, w jaki sposób socjopolityczna ewolucja wpływa w drugą stronę na czynniki biologiczne i zmienia je¹².

Potraktujmy te zastrzeżenia jak kolejne etapy analizy relacji menonitów z przedstawicielami innych mniejszości i narodów. Zacznijmy od wymienionego na końcu cytatu wyróżnika politycznego biologizmu – dopasowania do naturalnych uwarunkowań. Po pierwsze zatem, warunki zewnętrzne – zwłaszcza miejsce zamieszkania w geograficznych depresjach, w rozlewiskach i deltach rzek – zmobilizowały osadników do użycia wiedzy hydrologicznej

¹¹ Lemke, „Analityka biopolityki”, 14.

¹² Lemke, „Analityka biopolityki”, 14–15.

i zastosowania rozwiązań technologicznych, które pozwalały na panowanie nad naturą. Pozyskawszy prawo do uprawiania uzyskanej w ten sposób gleby, korzystali z niego intensywnie, gromadząc doświadczenia rolnicze, hodowlane i przetwórcze. Przygotowywali do kontynuowania tej działalności kolejne pokolenia, zarazem ograniczając ich ambicje życiowe jedynie do perfekcyjnego prowadzenia gospodarstw. Izolujący się z powodów religijnych, a co ważniejsze, z perspektywy tematu niniejszego artykułu – zamknięci w sieci wodnych kanałów, zapewne niechętnie dzielący się wiedzą dającą im ekonomiczny komfort i zapewniającą przywileje, relacje z otoczeniem ograniczyli do odpowiadającego im minimum – kontaktów handlowych. Zapewnili sobie przewagę nad ewentualnymi konkurentami nie tylko dlatego, że posiadli unikalne umiejętności regulowania wód, lecz także z tego powodu, iż byli samowystarczalni. Zamieszkiwali zakładane przez siebie osady, w których budowali wiatraki wodne i napędzane wiatrem, jedne funkcjonujące jak pompy, drugie – młyny. Na tę samowystarczalność menonickich gospodarstw zwrócili uwagę trzej Polacy, z których wspomnień korzystam w niniejszym tekście. Niekryjący fascynacji Pol pisał:

Inaczej też wcale wyglądają tu budynki, bo nie tylko domy mieszkalne, ale wszystkie prawie pobudynki gospodarskie zakończone są u góry wietrznymi młynami. Wody nie mają spadku – więc tylko wietrzne młyny dają mlewo i są prawie ciągle w ruchu: bo Żuławiak każdy jest zarazem młynarzem i przerabia nie tylko własne zboże na krupy i mąkę – ale zakupuje zboże spławne Wisłą, by przez cały rok utrzymać młyn swój w ruchu.

Nie wszystkie wiatraki wszakże są w istocie wietrznymi młynami: są także tartaki i młocarnie wiatrem pędzone – i owszem każda własność ma wiatraki, które w ruch nieustanny wprawiają olbrzymie pompy odlewające wodę do łotoków [...] ¹³.

Szokalski podsumował swoje zdziwienie w ten sposób: „[...] mi to wszystko, com widział, więcej na fabrykę, jak na gospodarstwo wiejskie wygląda” ¹⁴. I zacytował wypowiedź swojego gospodarza:

„Ja nie chcę od jej [gleby/natury – D.P.] zależeć łaski, muszę być jej panem i dać mi ona musi, czego od niej żądam; ma się rozumieć, jeżeli dla mnie warsztatem, a ja,

¹³ Wincenty Pol, *Na lodach, na wyspie, na groblach. Trzy obrazki znad Bałtyku*, opracował i wstępem opatrzył Józef Bachórz (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1989), 132.

¹⁴ Wiktor Feliks Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości. Z rękopismu wydał i przedmową opatrzył Adam Wrzosek*, t. II (1830–1837) (Wilno: Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, M. Arct, 1921), 71.

pracując na niej, muszę być nie tylko technikiem, ale co gorsza i kupcem, a więc to nie na nią, jak wy sądzicie, ale na mnie pada punkt ciężkości rolniczej. Równie jak każde inne przedsiębiorstwo techniczne, tak i gospodarstwo wiejskie wymaga rozumu, pracy i kapitału, a jeżeli ich nie masz, to sfuszerujesz, chociażby i na najlepszym warsztacie rolnym”¹⁵.

Tak więc menonici – cytując Lemkego – zarówno „dopasowali się do naturalnych uwarunkowań”, jak i owe warunki skutecznie kształtowali. Jak wynika z wypowiedzi gospodarza Brauna, przyjmującego u siebie Szokalskiego, do wymienionych dotąd cech i osiągnięć menonitów należy dodać świadomość posiadania władzy.

Taka samoświadomość pozwala przypuszczać, iż kształtowali także opowieści o sobie, choć sami takich nie pisali. Menonici byli świetnie zorganizowani, pragmatyczni, stosowali naukowe nowinki. Zнали je, bo korzystali z czasopism propagujących najnowszą wiedzę techniczną [Cornies I 156, 598], prowadzili własne biblioteki i szkoły, aczkolwiek zazwyczaj nie podejmowali dalszego kształcenia. Zajmowała ich przede wszystkim praca na farmie. Nie tworzyli literatury, nie pisali więc o sobie. Można zasadnie przyjąć, że o ich zdolnościach przekonywały osiągnięcia materialne: panowanie nad przyrodą, skutecznie zagospodarowane grunty, odporne na pożary, ceglane, praktycznie zaplanowane zabudowania. Prawdopodobnie te dowody sukcesu spowodowały, że nie odczuwali potrzeby kreowania autonarracji. Wydaje mi się jednak, że w dużym stopniu panowali nad opowieściami o charakterystycznie uporządkowanej przez siebie naturze i metodach prowadzenia farm.

Myślą przewodnią niniejszej analizy jest przekonanie, że działalność menonitów można zanalizować jak szczególny projekt polityczny. Inspiracją do takiego badania jest koncepcja „literackiej polityki” Paula Hamiltona, który w książce *Realpoetik. European Romanticism and literary Politics* przekonująco zinterpretował literacki romantyzm jak taki projekt¹⁶. Według Hamiltona, Niemiec i Francuzi intelektualisci podpowiadali politykom pożądane, nowoczesne rozwiązania społeczno-polityczne. Ich siłą miała być sugestywność nowych treści i takiej poetyki oraz łatwe rozprzestrzenianie idei za pośrednictwem publikacji. Menonici zaczęli tworzyć literaturę poświęconą swojej przeszłości

¹⁵ Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*, 71.

¹⁶ Paul Hamilton, *Realpoetik. European Romanticism and literary Politics* (Oxford: Oxford University Press, 2013). Fragment wstępu do książki przełożony na język polski: Paul Hamilton, *Realpoetik*, przeł. Jolanta Kikiewicz, *Forum Poetyki*, nr 15–16 (2019): 52–64; dostępne również pod adresem: http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/PaulHamilton_Realpoetik_ForumPoetyki_15_16_2019.pdf

dopiero w XX stuleciu, nie interesowało ich to wiek wcześniej¹⁷. Takie opowieści jednak powstawały, tyle że pisane przez zewnętrznych obserwatorów. W literaturze polskiej XIX wieku tekstów poświęconych menonitom jest mało, niemniej ich autorzy zadziwiająco zgodnie zwracali uwagę na przykłady postulowanych przez Lemkego „symbolicznych procesów przyswajania oraz kulturowych wzorców hermeneutycznych”.

(BIO)WŁADZA I LITERACKA WYOBRAŹNIA

Dwie polskie opowieści o terenach, na których gospodarowali menonici, są bardzo podobne. Trzecia – Tadeusza Józefa Chamskiego, jest do nich zbliżona, jednak stosunek autora do bohaterów jest mniej życzliwy niż Wincen- tego Pola i Wiktora Feliksa Szokalskiego. Łączyło ich jeszcze jedno: obaj dobrze znali niemiecką kulturę i język niemiecki (choć nie w odmianie, którą posługiwali się menonici). Pierwszy z nich nauczył się go od swojego ojca, który był Niemcem. W 1830 roku poeta został lektorem tego języka na Uniwersytecie Wileńskim. Pol nie parał się jedynie literaturą i filologią, zawodowo zajmował się geografią, w latach 1849-1852 był jej wykładowcą na Uniwersytecie Jagiellońskim¹⁸. Szokalski studiował medycynę w Niemczech, potem tam pracował. Był znany w środowisku medycznym na tyle, że kiedy przeniósł się do Paryża, z sukcesem prowadził tam niemieckie towarzystwo lekarskie¹⁹. Posługiwanie się językiem, opanowanie z kulturą i nauką niemiecką oznacza również znajomość „kulturowych wzorców hermeneutycznych”, których uwzględnienie postulował Lemke w biologistycznym sposobie analizowania polityki. Pol i Szokalski pisali o „świecie” menonitów z uwagą, zainteresowaniem i sympatią. Należeli do wspólnoty znającej te wzorce.

Polacy zwrócili uwagę na osiągnięcia menonitów, a wnioski, jakie wyciągnęli, dotyczyły stanu polskiego państwa sprzed rozbiorów. Wypowiedź Brauna dowodzi umiejętności kreowania własnego wizerunku przez wspólnotę, którą reprezentował:

¹⁷ Robert Zacharias, „Introduction”, w: *After Identity. Mennonite Writing in North America*, ed. by Robert Zacharias (Winnipeg: University of Manitoba Press, 2016).

¹⁸ Pol, *Na lodach, na wyspie, na groblach*, 21.

¹⁹ Wiktor Bolesław Wicherkiewicz, *Wiktor Feliks Szokalski* (Poznań: Drukarnia „Dziennika Poznańskiego”, 1891), 5.

„Kto chce być rolnikiem, nie może być najgłupszym członkiem rodziny, jakiego wy panowie Polacy przeznaczacie ku temu, nie może baraszkować po świecie i nie może być utracuszem, bo ziemia jest jak dojna krowa, która ci wtedy tylko dużo mleka daje, jeżeli ją dobrze karmisz i dbasz o nią sumiennie. Tak, tak, mój młody przyjacielu, wy musicie wiele się jeszcze nauczyć i zupełnie się inaczej wychować, jeśli chcecie dobrze gospodarować; a jeżeli nie zrobicie tego, to przyjdzie cudzoziemiec i zabierze waszą ziemię spod ręki”.

Wszystko to, co mówił [menonicki gospodarz – D.P.], trafiało niesłuchanie do mego przekonania, ale działało zarazem na mnie, jak ceber zimnej wody, wylany na głowę. A więc i nasze osławione rolnictwo, które, jak nam się zdaje, stały byt nam zapewnia, usuwa nam się spod nóg? Zatem zginęliśmy, o Boże! I cóż więc robić mamy? – pytałem się sam siebie. Lecz Braun, jak gdyby podsłuchawszy me myśli, rzekł: „Rozpaczać nie ma potrzeby, bo to widzisz pan, mówicie, że nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło; otóż ja wam przepowiadam, że to dzisiejsze wasze polityczne odczarowanie, ten pogrom bohaterskiego powstania waszego, to wyrzucenie z kraju tysięcy ludzi w kwiecie wieku, zmusi ich do praktyczności, pozwoli im się w świecie rozejrzeć i do produkcyjnej przymusi pracy, która w nich żar serca przygasi, ale im w głowach rozjaśni, a to narodowi waszemu wyjdzie bardzo na dobre”²⁰.

Bezpośrednią przyczyną puentowania wizyty u zaradnych, pragmatycznych menonitów krytyką ważnej gałęzi gospodarki przedrozbiorowej Rzeczypospolitej prawdopodobnie było doświadczenie pokoleniowe – udział w powstaniu 1831 roku. Szokalski i Chamski trafili na Żuławy, uchodząc ze swoimi oddziałami do Prus. Zastanawiający jest zgodny dobór tematów przez wszystkich trzech piszących. Poza tym, że ze zdziwieniem dostrzegli, iż Polska, jaką pamiętali, nie nadążała za zmieniającą się europejską gospodarką, wszyscy zauważyli różnicę w traktowaniu chłopów. I co ciekawe – zgodnym chórem dodali, że efektem uczciwego traktowania jest większa rzetelność i lojalność. Pol napisał krótko:

Czeladź, trzymana w dostatku i karności, pracuje dzień cały – ale nikt ani nie jest przeciążony pracą, ani nie trapi się pracując: bo praca nagradza się tutaj, a dłużej i lepiej wykonuje ten, co nie jest upokorzony i udręczony przy pracy!²¹

²⁰ Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*, 71.

²¹ Tadeusz Józef Chamski, *Opis krótki lat upłynionych*, opracował i wstępem poprzedził Robert Bielecki (Warszawa: PIW, 1989), 134.

W opowieści Szokalskiego poprawa sytuacji chłopów wyraźnie wiąże się z „misją cywilizacyjną” zrealizowaną przez Brauna. W tekstach Corniesa, ze względu na ich inny charakter, nie znajdziemy tego typu obserwacji, dlatego uwaga Szokalskiego jest istotnym uzupełnieniem oficjalnych listów i raportów z Ukrainy. Podobieństwa w działalności i tam, i na Żuławach są wyraźne. Zarówno menonita kształtujący na swój sposób Nogajów i ukraińskich chłopów, jak i polski żołnierz ocenili zachowania świadczące o przyswojeniu kultury osobistej z pozycji klasowej, dla obu ważne było, że to zmiana skuteczna, bo wyraźnie już utrwalona:

Przechodziliśmy przez salę, gdzie jedli parobcy i wiejskie dziewczki. Siedzieliśmy przy stole, obrusem nakrytym; jedli na talerzach; każdy miał nóż, łyżkę i widelec; pili piwo – a chociaż to już było przy końcu obiadu, zauważyłem, że na obrusie nie było żadnej plamy. Pomimo, że dopiero co przyszli do pracy, wszyscy byli czysto i porządnie ubrani, umyć i uczesani. Wszystko to zajęło mnie bardzo i dziwiło, a okazało mi zarazem, czemu to jest kobieta, która z zamiłowaniem ima się swojego dzieła i, obok pracy i uczucia porządku, potrafi wpleść złotą poezję niteczkę nawet w parcianą ścierkę kuchenną.

[...]

W Prusach w owym czasie chłop już był uwłaszczonym, o pańszczyźnie zatem nie było mowy. Powstawał też na nią mój gospodarz i jej to właśnie przypisywał niski stopień gospodarstwa w Królestwie. Ponieważ przedmiot ten był mi zupełnie obcy, rozmowa nasza przeciągnęła się długo, zwłaszcza, że to wszystko, com widział i słyszał, a co u nas obecnie weszło już w życie, w owym czasie jak najzupełniej było nowością²².

Najbardziej radykalny był Chamski. Wystawiwszy moralność menonitów, którą wywiódł z ich religii, zestawiał ją z – jego zdaniem – nieskutecznie uczącym etyki katolicyzmem, by na tak przygotowany grunt rzucić opinię o sytuacji chłopów. W związku z tym, że interesował go niemal wyłącznie wygląd menonickiej osady, na tym poprzestał. Szokalski wykreował gospodarza na mentora, który opierając się na długoletnim doświadczeniu podaje gotowe rozwiązania kwestii społecznych. Chamski zrewidował wychowanie swojego bohatera – Tadeusza, stawiając za wzór „cywilizacyjną misję” menonitów. Plan Corniesa zakładał przekształcenie Nogajów i nadmołoczańskich rolników niemal w menonitów. Pol, Szokalski i Chamski woleli przyswoić jedynie wybrane rozwiązania, zachowując odrębność. Przypomina to niechętnie przyjmowanie zmian przez ukraińskich

²² Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*, 68–69.

chłopów. Polacy bronili się przed wpływem innym gestem: uczynili swoich menonickich bohaterów niemal swoimi współplemieńcami. Poznany przez Szokalskiego żuławski gospodarz „z Prusakami nie bardzo sympatyzował, nauczył się dobrze mówić po polsku i zżył się z polskimi sąsiadami, których bardzo lubił, chociaż się ciągle z nimi o ich niepraktyczność kłócił”²³. Natomiast *alter ego* Chamskiego

[...] znalazł w Heybuden u Sturmera historię wyprawy pod Wiedeń Sobieskiego po niemiecku i wydaną z rycinami w tekście z czasów także Sobieskiego oraz gramatykę polsko-niemiecką wydaną dla Niemców w ich języku podobno w roku 1718 w Gdańsku, w czasach gdy Żuławy, Gdańsk, Elbląg, Malborg należeli do Polski i gdy ten język będąc urzędowym w sądach, w administracji, w handlu był tam nieodbitie potrzebnym²⁴.

Nie możemy być pewni, że Szokalski w pamiętniku wspominał rzeczywiste spotkanie z jakimś Braunem, ale to nie jest wykluczone. Chamski przywołał znanego bohaterowi jego niby-wspomnieniowego tekstu menonitę nazwiskiem Sturmer. Obaj autorzy podali nazwy rzeczywiście istniejących osad. Spotkania i rozmowy ich bohaterów mogły się faktycznie odbyć, a gospodarze mogli zakładać, że sugestywnie podane przez nich informacje zostaną rozpoznane. Zaryzykuję tezę, że „władza” menonitów sięgała również wyobraźni obserwatorów i gości. W osiągnięciu tego celu pomocne były charakterystyczne dla romantycznej literatury motywy i styl. Pol, którego tekst jest najbardziej dopracowany literacko, osadził go w konwencji malowniczości (*picturesque*). Takie motywy, jak młyny, wiejskie zabudowania, rozlewiska, łodzie żaglowe, sielskie pozamiejskie krajobrazy stanowiły jej znaki rozpoznawcze. Była to wprawdzie konwencja malarska, ale praca Pola gatunkowo należy do literackich obrazków; autor sam nazwał tak tekst w podtytule. Cytowany wcześniej Staples w jednym ze swoich artykułów przekonywał, że zasiedlanie stepów nie było dla Corniesa jedynie działaniem pragmatycznym, lecz również estetycznym²⁵. Pol skrupulatnie scharakteryzował funkcje technicznych budowli wykorzystywanych w osadzie, ale podsumował tę część opisem złożonym z doznań słuchowych. Wielozmysłowa sugestywność opisów

²³ Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*, 67–68.

²⁴ Chamski, *Opis krótki lat upłynionych*, 260.

²⁵ John Roy Staples, “Afforestation as Performance Art: Johann Cornies’ Aesthetics of Civilization”, w: *Minority Report: Mennonite Identities in Imperial Russia and Soviet Ukraine Reconsidered, 1789–1945*, ed. by Leonard G. Friesen (Toronto–Buffalo–London: Toronto University Press, 2018).

krajobrazów i domowych wnętrz była zabiegiem właściwym romantycznej literaturze²⁶. Pol, korzystając z tej konwencji, podpowiada czytelnikowi, że urządzenia gospodarskie ma postrzegać jak elementy naturalnego krajobrazu:

[...] a każdej strony dolatuje furkotanie skrzydeł wiatraków... szum kamieni młyńskich... turkot pytlów [sito workowe przesiewające mąkę we młynie]... huk młocarni i tartaków wiatrakami pędzonych – a w końcu ciężkie, przykre, jakby sapanie i jęczenie pomp olbrzymich, wprowadzone w ruch szaloną siłą wiatraków!... Zdaje się, że tu ziemia znikła – że człowiek reguluje tylko stan wody, a wiatr pracuje za niego²⁷.

Nawet słabemu literacko i niezbyt wnikliwemu Chamskiemu czystość domowych wnętrz „pachnie świeżością”. Wzmacnia tę sugestię, dodając mieszające się z zapachem wyobrażenie uderzająco białej bielizny rozwieszanej do suszenia (czytelnik z epoki mógł dodać jeszcze jedno skojarzenie – wykrochmalonej)²⁸. Wykorzystane motywy i sposób ich opisu zwracają nas ku dwóm ostatnim typom biopolityki wymienianym przez Lemkego: ekologicznej i technocentrycznej.

BIOWŁADZA JAKO RELACJA Z NATURĄ I TECHNIKĄ

Polityczne projekty ekologiczne i technocentryczne pojawiły się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Pierwszy typ był odpowiedzią na rosnące społeczne przekonanie o potrzebie ochrony przyrody, której nadmierna eksploatacja może spowodować zagrożenie dla ludzkiej egzystencji. Drugi związany był z rozwojem technologii genetycznych i reprodukcyjnych oraz usprawniających naturalne możliwości ludzkiego ciała²⁹. Oczywiście, w takiej postaci żadne z tych narzędzi analizy polityki nie odpowiada badaniu materiału z XIX wieku. Można je jednak zastosować do badania kolejnych odsłon planu przetrwania menonitów w nierodzimym otoczeniu społecznym i przyrodniczym. Taka perspektywa pozwala poszerzyć rozumienie wypowiedzi Brauna z pamiętnika Szokalskiego:

²⁶ Dariusz Pniewski, *Relacja wzrok – słuch a poznanie nieskończoności (romantyzm)*, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, 20.06.2014, sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/relacja-wzrok-slucha-poznanie-nieskonczonosci-romantyzm-616/

²⁷ Pol, *Na lodach, na wyspie, na groblach*, 133.

²⁸ Chamski, *Opis krótki lat upłynionych*, 256.

²⁹ Lemke, „Analityka biopolityki”, 15–17.

Ja nie chcę od jej [gleby/natury] zależeć łaski, muszę być jej panem i dać mi ona musi, czego od niej żądam; ma się rozumieć, jeżeli dla mnie warsztatem, a ja, pracując na niej, muszę być nie tylko technikiem, ale co gorsza i kupcem, a więc to nie na nią, jak wy sądzicie, ale na mnie pada punkt ciężkości rolniczej³⁰.

Gospodarz traktuje glebę jak warsztat pracy, którego efektywne wykorzystanie wymaga znalezienia równowagi między eksploatacją a dbałością. Użycie mocnego sformułowania w stosunku do przyrody – „być jej panem”, jest więc tylko zabiegiem retorycznym. Budując kanały i przepusty, uprawiając ziemię, hodując zwierzęta, menonici kierowali się pragmatyzmem, nie oznaczał on jednak nieograniczonego eksploatowania natury, lecz koegzystencję. Ingerowanie w przyrodę było w związku z tym szczególne. Przyjrzyjmy się opisom kilku fundamentalnych działań: a) sposobowi przekształcania terenu i korzystania z roślin, b) wprowadzaniu nierodzimych gatunków, c) napędzaniu urządzeń i maszyn siłą wody i wiatru.

Pol połączył literacką charakterystykę żuławskiego krajobrazu z wyjaśnieniami sposobu korzystania przez menonitów z jego składowych: kanałów i roślinności. Do tego wyobrażenia przekształconej natury dodał elementy infrastruktury – mostki i kładki. Zestawiając Żuławy z Wenecją, wyzyskał symbol miasta kupieckiego, bogatego dzięki dostępowi do morza, zbudowanego na spokojnych wodach laguny. Ta analogia jest głębsza, bo Pol nie ogłosił dominacji myśli inżynierskiej nad przyrodą, lecz zadowolenie, że układ terenu pozwala na spokojną żeglugę:

Obszar ten zapadły [położony w geograficznej depresji – przyp. D.P.] ma własną sieć wodną – i stosownie do miejscowości jest każda własność z jednej strony oddzielona groblami, a z drugiej połączona kanałami z systemem wodnej sieci, przekop i kanałów, z których każdy jest spławny – a przynajmniej żeglowny na pewnej przestrzeni dla użytku miejscowego lub okolicy swojej.

Groble są obsadzone wikliną i wierzbami, starannie bardzo utrzymanymi: stąd też mają Żuławy paliwo własne i dostarczają go nawet do miast pobliskich [...]. Dla Żuław rosną gdzieś tam po świecie lasy – dla siebie sadi Żuławnik wierzy, które starannie utrzymywane i najlepiej grobel strzegą, i dają zawsze gotowy materiał do faszyn, do tam – i obfitość paliwa.

Własność każda jest oddzielona groblami lub liniami kanału – wszędzie pełno mostków i kładek zwodzonych, bo po kanałach przechodzą statki, czółna, promy i żeglowne berlinki.

³⁰ Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*, 71.

Jeżeli Wenecja jest miastem na wodzie – to można by tu o Żuławach powiedzieć: że Żuławy są krajem na wodzie – i w głąb każdej własności zachodzą lub przechodzą statki po wodnym gościńcu – czółnem płynie każdy na targ do miasta i miasteczka – czółnem do swojego ogrodu, na swoją łąkę; na czółnie przenosi się bydło na paszę – statkiem zwożą się snopy do stodoły – statkiem, który kanałem pod dach zachodzi, gdzie się wprost ze statku po zapolach składa zboże. Wszystkie wody mają tu bardzo mało spadku, albo właściwiej mówiąc, wyjąwszy ramiona Wisły, nie mają spadku żadnego: stąd też odbywa się żegluga bezpieczniej jak na stojących wodach i nie zagrażają jej ani burze, ani wiatry, bo w każdej chwili można przybić do lądu. Wysokie groble chronią kanały od wiatru – a przy pomyślnym wietrze płynie się szybko przy pomocy żagli...³¹

Z relacji Corniesa wynika, że ingerencje kolonizatorów w naddnieprzańską przyrodę były większe, choć metody – podobne. Na Żuławach sadzono wiklinę i wierzbę, na ziemi ukraińskiej czyniono analogicznie: „W celu wspierania lepszego i wygodniejszego korzystania z łąk, Towarzystwo [Rolnicze] organizuje sadzenie wierzb na terenach nisko położonych, wokół tam i studni oraz w odległych miejscach pojenia zwierząt” [Cornies I 431].

Menonici wprowadzali jednak wiele różnych odmian drzew leśnych i owocowych. Celem było pozyskanie materiałów gospodarczych przy jak najniższych kosztach. Szukano w związku z tym roślin odpornych na klimat, ekonomicznie opłacalnych. Ta ostatnia cecha nie oznaczała tylko obfitego owocowania, lecz także możliwość różnorodnego wykorzystania. Menonici w latach trzydziestych ingerowali w przyrodę stepową, zalesiając nowe tereny i zakładając sady złożone w dużej części z nierodzimych drzew, obsadzając pola nieuprawianymi tu wcześniej burakami i ziemniakami, hodując jedwabniki żerujące na sprowadzonej z daleka morwie. Wprowadzali obce gatunki, dążąc do zwiększenia przyrodniczej różnorodności. Eksperymenty z naturą służyły „obłaskawieniu” jej, by zachować równowagę, o której mówił Braun w opowieści Szokalskiego. Pol, opisując sztuczne przecieź kanały, postrzegał je jak część naturalnego krajobrazu. Wiatraki i młyny w jego literackim obrazku do niego należą, a wydawane przez nie dźwięki jakby pochodzą z przyrody. To świat sprzed rewolucji przemysłowej, „przedmaszynowy”, mimo istnienia w nim urządzeń.

Wniosek wydaje się jasny: najważniejszą cechą biopolityki ekologicznej menonickich kolonizatorów delty Wisły i Dniepru była koegzystencja z naturą, zachowanie równowagi między eksploatacją i współistnieniem. Urządzenia

³¹ Pol, *Na lodach, na wyspie, na groblach*, 129–130.

i maszyny stawiane przez menonitów również służyły temu celowi; mówiąc językiem Lemkego – zdominowały biopolitykę technocentryczną. Osiedleńcy słynęli z umiejętności budowania kanałów melioracyjnych i komunikacyjnych, urządzeń hydrotechnicznych, studni, wodnych i wietrznych młynów. Śledzili nowinki techniczne, o czym świadczą listy zamawianych czasopism przez Corniesa czy uwagi zaskoczonego Szokalskiego: „Obejrzelśmy młockarnie i sieczkarnie, które u nas w kraju były wielką jeszcze wówczas nowością [...]”³². Dyck w swoim dzienniku z 1878 roku relacjonował, że 4 maja:

Johann Wiebe, Penner i ja popłynęliśmy do Danzig [...]. Następnie poszliśmy na wystawę sprzętu rolniczego na Wyspie Spichrzów, gdzie już z daleka można było zobaczyć wielką ilość pługów. [...] Gdy byliśmy wewnątrz, najpierw poszliśmy zobaczyć maszyny parowe. Następnie obejrzelśmy wiele rolniczych sprzętów, jak na przykład: grabie, maszyny do koszenia, maszyny do robienia sieczki oraz do oczyszczania ziarna, młyny do robienia śruty, cylindry do oddzielenia plew od zboża, wiele rodzajów pługów i bron³³.

Pol nie mylił się, postrzegając urządzenia techniczne jak część naturalnego krajobrazu, bo zasilane wodą lub napędzane wiatraki rzeczywiście należały do ekosystemu. Kanały poza funkcją regulowania poziomu wód służyły do przemieszczania ludzi i towarów. Taką samą funkcję, choć skuteczniej, spełniała sieć kolejowa rosnąca niemal dekadę później niż działania Corniesa. Drogi wodne nie zmieniały jednak w takim stopniu krajobrazu, jak kolej. Znakom dominacji techniki nad naturą były również generowane przez lokomotywy i wagony intensywne dźwięki. Świat menonitów, mimo obecności urządzeń, był rzeczywistością „przedmaszynową”. Sielskość podkreślana przez Pola chwyta mi pochodzącymi z estetycznej konwencji malowniczości wynikała z technologicznej zachowawczości menonitów, którzy ostrożnie i stopniowo przyswajali wynalazki „rewolucji przemysłowej”, akceptując – jak pisał Dyck – takie nowości, jak grabie czy szpadel. O ile wprowadzenie przez nich roślin było planowym działaniem zmieniającym przyrodę, o tyle urządzenia techniczne pełniły funkcję ratunkową przed jej nieprzewidywalnością. Przede wszystkim chroniły dobytek przed powodzią i pomagały spożytkować jego skutki:

Poprzeczne tamy ziemne zostały zbudowane wzdłuż strumieni w określonych odległościach. W ten sposób woda przepływająca wzdłuż obu brzegów rzeki rzeka

³² Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*, 69.

³³ Dyck, *Dziennik żuławski*, 39–40.

jest spiętrzana, aż znajdzie się prawie na poziomie równin i łąk. Gwałtowne spływanie jest kontrolowane i odbywa się na niższym poziomie. Błotnista gleba wypłukana z pól uprawnych przez topniejący śnieg jest odzyskiwana i odkładana na łąkach jako bogaty nawóz. Im dłużej takie zalewanie trwa, penetrując i nawilżając glebę głębiej, tym dłużej ta wilgoć utrzymuje się latem. Łąka dzięki temu produkuje większą ilość zdrowej paszy [Cornies I 494].

Eksperymenty ekologiczne, technologiczne i społeczne prowadzone w ramach carskiego kolonializmu były testowaniem rozwiązań, z których część wprowadzano powszechnie. Realizację tego procesu Bilenky porównał do korzystania z panoptikonu jako konstrukcji zaplanowanej z myślą o zdalnej, ale ciągłej, niemożliwej do uniknięcia kontroli³⁴. Koncepcję zapożyczył od Alexandra Etkinda (a ten od Umberto Eco), od którego wziął także pomysł „laboratoriów nowoczesności, w których projektowano i testowano nowe technologie władzy”³⁵. Moim zdaniem menonici byli jednym z „mikroświatów” umieszczonych w panoptikonie, ale stworzyli osobne „laboratorium”, choć nie takie, jakim dysponowało imperium. Nie tylko eksperymentowali w nim, lecz także prezentowali z rozmysłem rezultaty swoich dokonań zarówno Polakom rewidującym po klęsce powstania styczniowego swoje wyobrażenie o ojczyźnie, jak i poddanym kolonizacji mieszkańcom ukraińskich stepów.

BIBLIOGRAFIA

- Bilenky, Serhiy. *Laboratory of Modernity: Ukraine between Empire and Nation, 1772–1914*. Montreal–Kingston–London–Chicago–Edmonton–Toronto: McGill-Queen’s University Press. 2023, Kindle Edition.
- Chamski, Tadeusz Józef. *Opis krótki lat upłynionych*, opracował i wstępem poprzedził Robert Bielecki. Warszawa: PIW, 1989.
- Dyck, Heinrich *Dziennik żuławski. Tagebuch, 1878*, tłum. Małgorzata Rysicka. Sztum–Nowy Dwór Gdański: Biblioteka Kwartalnika „Prowincja”, 2015.
- Hamilton, Paul. *Realpoetik. European Romanticism and literary Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Kjellén, Rudolf. *Der Staat als Lebensform*. Berlin: Kurt Vowinckelm. APA, 1924.
- Lemke, Thomas. „Analityka biopolityki. Rozważania o przeszłości i teraźniejszości spornego pojęcia”. *Praktyka Teoretyczna*, nr 2 (2011): 11–25.

³⁴ Bilenky, *Laboratory of Modernity*, Kindle version, 597–609.

³⁵ Bilenky, *Laboratory of Modernity*, Kindle version, 212.

- Pniewski, Dariusz. *Relacja wzrok – słuch a poznanie nieskończoności (romantyzm)*. W: *Sensualność w kulturze polskiej*, 20.06.2024. Dostęp: 19.10.2023. sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/relacja-wzrok-sluch-a-poznanie-nieskonczonosci-romantyzm-616/
- Pol, Wincenty. *Na lodach, na wyspie, na groblach. Trzy obrazy nad Bałtyku*, opracował i wstępem opatrzył Józef Bachórz. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1989.
- Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Bronisław Chlebowski i Władysław Walewski, wg planu Filipa Sulmierskiego. Warszawa: Nakładem Władysława Walewskiego, Druk „Wieku”, 1889.
- Staples, John Roy. „Afforestation as Performance Art: Johann Cornies’ Aesthetics of Civilization”. W: *Minority Report: Mennonite Identities in Imperial Russia and Soviet Ukraine Reconsidered, 1789–1945*, ed. by Leonard G. Friesen. Toronto–Buffalo–London: Toronto University Press, 2018.
- Staples, John Roy. „Introduction”. W: *Transformation of the Southern Ukrainian steppe. Letters and Papers of Johann Cornies*, vol. I: 1812–1835. Translated by Ingrid I. Epp, edited by Harvey L. Dyck, Ingrid I. Epp, and John R. Staples. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2015.
- Staples, John Roy. „Introduction”. W: *Transformation of the Southern Ukrainian steppe. Letters and Papers of Johann Cornies*, vol. II: 1836–1842. Translated by Ingrid I. Epp, edited by Harvey L. Dyck, Ingrid I. Epp, and John R. Staples, Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2020.
- Szewczenko, Taras. „Do umarłych i żywych, i nienarodzonych rodaków moich na Ukrainie i nie na Ukrainie mój list przyjacielski”. Tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. W: Taras Szewczenko. *Perekl’adi poezij na polsku mowu*, red. Bohdan Lepki. Warszawa–Lwów: Drukarnia Braci Drapczyńskich, 1936.
- Szokalski, Wiktor Feliks. *Wspomnienia z przeszłości. Z rękopismu wydał i przedmową opatrzył A. Wrzosek*, t. II (1830–1837). Wilno: Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, M. Arct, 1921.
- Świetlicki, Mateusz. *Next-Generation Memory and Ukrainian Canadian Children’s Historical Fiction. The Seeds of Memory*. New York: Routledge, 2023.
- Transformation of the Southern Ukrainian steppe. Letters and Papers of Johann Cornies*, vol. I: 1812–1835. Translated by Ingrid I. Epp, edited by Harvey L. Dyck, Ingrid I. Epp, and John R. Staples. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2015.
- Transformation of the Southern Ukrainian steppe. Letters and Papers of Johann Cornies*, vol. II: 1836–1842. Translated by Ingrid I. Epp, edited by Harvey L. Dyck, Ingrid I. Epp, and John R. Staples. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2020.
- Wicherkiewicz, Wiktor Bolesław. *Wiktor Feliks Szokalski*. Poznań: Drukarnia „Dziennika Poznańskiego”, 1891.
- Zacharias, Robert. „Introduction”. W: *After Identity. Mennonite Writing in North America*, ed. by R. Zacharias. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2016.

MIEĆ (BIO)WŁADZĘ:
DZIEWIĘTNASTOWIECZNE NARRACJE O MENONITACH
NA ZIEMIACH POLSKICH I UKRAIŃSKICH

Streszczenie

Bohaterami artykułu są menonicy osadnicy, zamieszkujący od XVI wieku tereny zalewowe dolnego biegu Wisły, a od końca XVIII wieku stepy nad Dnieprem. Unikalna wiedza hydrologiczna i rolnicza była tak użyteczna, że pozwoliła im zarówno na zachowanie tożsamości w obcym otoczeniu, jak i zapewnienie sobie ekonomicznego dobrobytu. W autobiograficznych narracjach opisujących codzienność osadników na Żuławach (wspomnienia pisane przez zewnętrznych obserwatorów) i na ziemiach obecnej Ukrainy (listy i raporty przywódcy osadników) zgodnie podkreślano najważniejsze cechy ich działań: pragmatyzm, celowość i efektywność. Zarówno w deltę Wisły, jak i deltę Dniepru sprowadzono ich ze względu na wiedzę rolniczą i przetwórczą, umiejętność hodowli zwierząt i doświadczenie w przygotowaniu ziemi do uprawy, umiejętność budowania młynów, umocnionych kanałów, grobli, urządzeń odwadniających. Potrafili zatem zarządzać gospodarką (nie tylko ekonomią, lecz – co dla mnie ważniejsze – rolnictwem i wodą), a także, jak wskazują wspomnienia osób, które miały możliwość poznać menonickie gospodarstwa, sugerować „styl ich odbioru” (narrację i idee). W tekście staram się odpowiedzieć na pytanie o to, jak wiedza, umiejętności i doświadczenie umożliwiały menonitom posiadanie różnego typu władzy. A władzę w tym kontekście rozumiem jako spójną politykę, koherentny, wielodziedzinowy zespół działań: rolniczych, technologicznych, społecznych i estetycznych (oraz ekonomicznych). Dlatego dobrym narzędziem do jej zbadania będą koncepcje biowładzy według Michela Foucaulta i Thomasa Lemkego. Istotne tło dla takiej interpretacji stworzy koncepcja literackiej polityki (*Realpoetik*) Paula Hamiltona i „laboratorium nowoczesności” Alexandra Etkinda.

Słowa kluczowe: menonicy; biopolityka; biowładza; Michel Foucault; Thomas Lemke; Paul Hamilton; Alexander Etkind

TO HAVE (BIO)POWER:
NINETEENTH-CENTURY NARRATIVES ABOUT MENNONITES IN POLISH AND
UKRAINIAN LAND

Summary

This article focuses on the Mennonite settlers who inhabited the floodplains of the lower Vistula River from the 16th century and the steppes on the Dnieper River from the late 18th century. Their unique hydrological and agricultural knowledge was so useful that it allowed them both to maintain/ preserve their identity in a foreign environment and to secure their economic prosperity. Autobiographical narratives describing the daily life of the settlers in the Żuławy region (memoirs written by external observers) and in the lands of present-day Ukraine (letters and reports of the settlers' leader) unanimously emphasised the most important features of their practices: pragmatism, purposefulness, and efficiency. These settlers were brought to both the Vistula and the Dnieper delta for their knowledge of agriculture and food processing, their skill in animal husbandry, and experience in preparing land for cultivation, as well as their ability to build mills, reinforced canals, dykes, and drainage facilities. Thus, they were able to manage the economy (not only economics, but, more importantly for me, agriculture and water) and, as the recollections of those who had the

opportunity to get to know the Mennonite farms indicate, to suggest their 'style of reception' (narrative and ideas). In this paper, I examine how knowledge, skills, and experience enabled the Mennonites to exercise different forms of power? In this context, I understand power as a consistent policy and a coherent, multi-domain project that integrates agricultural, technological, social as well as aesthetic (and economic) domains. Therefore, a useful tool to explore this will be the concepts of biopower according to Michel Foucault and Thomas Lemke. Paul Hamilton's concept of literary politics (*Realpoetik*) and Alexander Etkind's "laboratory of modernity" will provide an important background for this interpretation.

Keywords: Mennonites; boipolitics; biopower; Michel Foucault; Thomas Lemke; Paul Hamilton; Alexander Etkind

TABLE OF CONTENTS

POLAND AND UKRAINE – LITERARY CONTEXTS

ARTICLES

OLEKSANDRA SZTEPENKO, Shards of Trauma: Modelling the Narrative about Poles in the Auto-Reflexive Dimension (Based on Oksana Zabuzhko's Novel <i>The Museum of Abandoned Secrets</i>)	7
MATEUSZ ŚWIETLICKI, Friends and/or Enemies. Images of Polish-Ukrainian Relations in Canadian Children's and Young Adult Historical Fiction	25
MARCIN WOLK, "The Greek Catholic Church Is So Close to the Synagogue." The Role of Ukrainian Geographical and Cultural Space in <i>Echo</i> by Julian Strykowski	43
ANNA SKUBACZEWSKA-PNIEWSKA, Sifting Through Family History. Narrative Identity in <i>Dom z witrażem</i> [A House with Stained Glass] by Żanna Słoniowska and <i>Dzieci Kazimierza</i> [The Children of Kazimierz] by Michał Garapich	69
OLENA BONDAREVA, Post-Colonial Dramaturgical Reflections on the Fate of Athenian Democracy (<i>The Cave of the Philosophers</i> by Zbigniew Herbert and <i>Hemlock for Socrates</i> by Valery Gerasimchuk)	91
WIKTORIA DURKALEWICZ, "Now Is the Time of New Dramaturgy": Toward Natalia Vorozhbyt's <i>The Grain Store</i>	107
ANNA SZCZEPAN-WOJNARSKA, The Notion of Unrepeatability as a Constitutive Category in Lina Kostenko's Poetry (Based on Polish Translations)	129
WIERA MENIOK, Mariusz Olbromski's Poems About the Struggle of Ukraine	147
SZYMON BRUCKI, <i>And Perhaps There Will Finally Be a War...</i> The Reception of the Russian Aggression Against Ukraine in 2022 in the Lyrics of Polish Songs (Reconnaissance)	167
AGNIESZKA JAROSZ, The Word in <i>Ksiądz Marek</i> [Father Marek] by Juliusz Słowacki	183
MIROSLAWA RADOWSKA-LISAK, On the Early Novels of Teodor Tomasz Jeż (with a Glance at the Author's Overall Work) Some Research Proposals	199
DARIUSZ PNIEWSKI, To Have (Bio)Power: Nineteenth-Century Narratives About Mennonites in Polish and Ukrainian Land	217

SPIS TREŚCI

POLSKA I UKRAINA – KONTEKSTY LITERACKIE

ARTYKUŁY

OLEKSANDRA SZTEPENKO, Shards of Trauma: Modelling the Narrative about Poles in the Auto-Reflexive Dimension (Based on Oksana Zabuzhko's Novel <i>The Museum of Abandoned Secrets</i>)	7
(Summary/Streszczenie)	23
MATEUSZ ŚWIETLICKI, Przyjaciele i/lub wrogowie. Obrazy relacji polsko-ukraińskich w kanadyjskiej prozie historycznej dla dzieci i młodzieży	25
(Streszczenie/Summary)	42
MARCIN WOLK, „Cerkiew jest tak blisko bóżnicy”. Ukraińska przestrzeń geograficzno-kulturowa w <i>Echu</i> Juliana Strykowskiego	43
(Streszczenie/Summary)	68
ANNA SKUBACZEWSKA-PNIEWSKA, Przetrząsanie rodzinnej historii. Tożsamość narracyjna w <i>Domu z witrażem</i> Żanny Słoniowskiej i <i>Dzieciach</i> Kazimierza Michała Garapicha	69
(Streszczenie/Summary)	88
OLENA BONDAREVA, Постколоніальні драматургічні розмисли про долю афінської демократії (<i>Печера філософів</i> Збігнева Герберта і <i>Цикута для Сократа</i> Валерія Герасимчука)	91
(Резюме/Streszczenie/Summary)	106
WIKTORIA DURKALEWICZ, „Teraz jest czas nowej dramaturgii”: wokół <i>Spichlerza</i> Natalii Woróżbyt	107
(Streszczenie/Summary)	126
ANNA SZCZEPAN-WOJNARSKA, Niepowtarzalność jako kategoria konstytutywna w poezji Liny Kostenko (na podstawie polskich przekładów)	129
(Streszczenie/Summary)	144
WIERA MENIOK, Wiersze Mariusza Olbromskiego o walczącej Ukrainie	147
(Streszczenie/Summary)	164
SZYMON BRUCKI, <i>Może by tak wreszcie wojna...</i> Recepcja rosyjskiej napaści na Ukrainę w 2022 roku w tekstach polskich piosenek (rekonesans)	167
(Streszczenie/Summary)	182

AGNIESZKA JAROSZ, Слово в „Ксьондзі Мареку” Юліуша Словацького	183
(Резюме/Streszczenie/Summary)	197
MIROSLAWA RADOWSKA-LISAK, O pierwszych powieściach Teodora Tomasza Jeża (z rzutem oka na twórczość pisarza w ogóle). Kilka propozycji badawczych ...	199
(Streszczenie/Summary)	214
DARIUSZ PNIEWSKI, Mieć (bio)władzę: dziewiętnastowieczne narracje o menonitach na ziemiach polskich i ukraińskich	217
(Streszczenie/Summary)	238
Table of Contents	241