

nującą historię recepcji – chaotyczna, opisane w nim figury Rosji posiadają zaledwie nieznacznie zarysowane kontury.

(Wolfgang Schlott,
przeł. Emilia Kledzik)



Tamara Gundorova, *Tranzytna kultura. Symptomy postkolonialnoji travmy*, Wyd. Grani-T, Kyjiv 2013, ss. 548¹.

W swej ostatniej książce Tamara Gundorova (Tamara Hundorowa) – kierownik Wydziału Teorii Literatury Instytutu Literatury Ukraińskiej Narodowej Akademii Nauk – kontynuuje badania poświęcone kondycji współczesnej kultury ukraińskiej. W poszczególnych rozdziałach znajdujemy odwołania i rozwinięcia tez, które pojawiają się w poprzednich tekstach, w tym w znanej pracy *Pislačornobyłska biblioteka. Ukrajinśkij literaturnyj postmodern* (2005), której fragment dotyczący ukraińskiej feministycznej postmoderny publikowany był na łamach „Porównań” w 2006 roku.

Głównym fenomenem, który poprzez diagnozowanie jego syndromów próbuje opisać Hundorowa, jest kultura tranzycji, rozumiana jako jeden z przejawów szerszego pojęcia, jakim jest kultura postkolonialna. W rozumieniu badaczki kultura tranzycji, choć w naturze swej jest postraumatyczna, to jednak nie powinna być postrzegana jako niepełna, czy też niepełnowartościowa, stanowiąca jedynie etap pośredni na szlaku do oczekiwanego punktu końcowego. Tranzy-

cję Hundorowa pojmuję bowiem jako stale odnawianą adekwatność i stale odnawiany dialog pomiędzy ja a światem, ciałem a otoczeniem, świadomością a bytem (s. 12). Wspomniane syndromy kultury tranzycji to: syndrom postkolonialny, syndrom generacyjny, symptom rynku, syndrom katastroficznego i syndrom kiczu. Analiza każdego z nich stanowi odrębną część książki.



Znaczącą część pierwszego rozdziału stanowi dyskusja z Aleksandrem Etkindem rosyjskim badaczem, pracującym w University of Cambridge, który swoje prace w ramach studiów postkolonialnych poświęca zagadnieniu wewnętrznej kolonizacji (*Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge 2011). Polemizująca z nim Hundorowa stoi na stanowisku, że w stosunku do Małorosji trudno mówić o wyłącznie wewnętrznym charakterze procesu kolonizacyjnego. Sięgając m.in. do analizy

¹ Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2002–2014” w ramach projektu badawczego numer: NPRH 12H 11 0018 80.

słynnego obrazu Ilji Repina (*Kozacy piszą list do sultana*) ukraińska badaczka dowodzi, że orientalizowanie mieszkańców wspomnianych ziem dokonywane przez rosyjską inteligencję nosi raczej znamiona powtórnej kolonizacji a zasymilowani potomkowie Kozaków nie stali się ostatecznie swoimi dla elity imperium.

Do inspirujących wniosków dochodzi także Hunderowa ponownie odczytując teksty prekursora badań postkolonialnych w ukraińskim literaturoznawstwie – Marka Pawłyszyna. Okazuje się, że postrzegana z prawie dwudziestoletniej perspektywy teza o postkolonialności jako stanie całkowicie wolnym od antykolonialnych gestów, strategii oporu i konieczności permanentnego prężenia mięśni jest w istocie nadto optymistyczna. Postkolonialna świadomość, jak twierdzi Gundorowa, przeniknięta jest formami antykolonialnego myślenia, takimi jak chociażby resentyment. Jego obecność dostrzegalna jest nawet w przepełnionej karnawałową wizją świata twórczości Jurija Andruchowycza.

W rozdziale drugim w oparciu o bogaty materiał literacki (Hunderowa odwołuje się m.in. do twórczości Liny Kostenko, Oksany Zabuzko, Jewhenii Kononenko, Jurija Izdryka, Serhija Żadana Ireny Karpy, Saszka Uszkałowa oraz poetów debiutujących na początku XXI wieku – Ostapa Sływyskiego, Hałyny Kruk, Julii Musakowskiej, Switłany Bohdan i innych) przeanalizowane zostały symptomy zmian pokoleniowych w ukraińskim procesie historycznoliterackim. Przedstawiciele lat 90. występują tutaj jako krytycy szistdesiatnyków, oponujący przeciwko paternalistycznej opiekuńczości tych ostatnich. Tymczasem najnowsza generacja poetów, pogrążona – jak diagnozuje Hunderowa – w autyzmie i autotematyzmie, nie tylko nie pretenduje do bycia kronikarzami swego czasu, ale również nie zamierza zostać gwiazdami jak modernści-

bubaniści (s. 252). Eksploatowanym typem bohatera staje się tym samym *looser* – młody człowiek świadomie kapitulujący przed oczekiwaniami, które stawia przed nim otoczenie i odmawiający udziału w walce o prawo przetrwania w brutalnej, przesiąkniętej patologiami posttotalitarnej rzeczywistości. Tamara Hunderowa dostrzega w postaci *loosera* echa rozczerowań najmłodszego pokolenia twórców niepowodzeniem pomarańczowej rewolucji. Jeśli iść tym tropem i doszukiwać się zależności pomiędzy kreowaniem pewnych typów bohatera literackiego a kontekstem społeczno-politycznym, to z dzisiejszej perspektywy należałoby chyba stwierdzić, że suczukrlit (popularny akronim oznaczający współczesną literaturę ukraińską) nie rozpoznał zachodzących w społeczeństwie gwałtownych zmian, które przywiodły do wybuchu kolejnej rewolucji, a której awangardą była przecież młodzież studencka.

W tym samym rozdziale autorka wnikliwie opisuje twórczość Serhija Żadana. Dostrzega, że tym, co wpisuje poezję charkowskiego autora w europejski kontekst, jest postmodernistyczna bezdomność lub szczerzej – stan tranzycji. Poczucie braku zakorzenienia, funkcjonowanie w ciągłym przemieszczaniu się określa zarówno człowieka Zachodu, jak i mieszkańca przestrzeni postradzieckiej i choć różni się co do genezy, to jednak doprowadza do sytuacji, w której bezdomne radzieckie pokolenie płynie na jednej fali z zachodnim tranzytem (s. 206). Warto w tym miejscu dodać jeszcze, że w najnowszej literaturze ukraińskiej wciąż jeszcze pokutuje swoisty syndrom emigracyjny, rozumiany jako pokusa radykalnego zerwania z ojczyzną rzeczywistością bez perspektywy powrotu w najbliższej przyszłości (utrwalony w świadomości ukraińskich czytelników przez szkolną lekturę Wasyla Stefanyka *Kamienny krzyż* z początku XX wieku). Tak rozumiana emi-

gracja pojawia się chociażby w omawianej przez Hundorową powieści *BHP* Ołeksandra Uszkałowa, ale wspomnieć należałoby również o wydanej niedawno książce Tani Malarczuk *Biografia przypadkowego cudu*, której główna bohaterka stale nosi przy sobie bilet za granicę, choć ostatecznie nie decyduje się z niego skorzystać. Dodajmy także, że rozważaniem nad decyzją o emigracji kończy się ostatnia powieść Jurija Andruchowycza *Leksykon miast intymnych*.

Trzeci rozdział *Tranzytnej kultury...* to analiza funkcjonowania kanonu literackiego w warunkach dominacji popkultury, która posiada tendencję to przetwarzania klasyków na metonimiczne fragmenty (cytaty, skrzydlate frazy, parodie, pieśni, komiksy, żarty itd.), dające się łatwiej konsumować i sprzedawać analogicznie do jarmarku. Jarmarkowi zresztą Tamara Hundorowa poświęca osobną uwagę, wyjaśniając, że to na wskroś tranzycyjne miejsce od wieków stwarzało przestrzeń do łączenia kultury „wysokiej” i „niskiej”, sfery sacrum i profanum, w końcu zaś transmisji wszelkich idei i tradycji i jako takie generowało powstawanie kultury pośredniej. W obrębie sytuacji ukraińskiej jarmark to miejsce, a także mechanizm, za pomocą którego tworzył nowoczesny ukraiński naród a wraz z nim nowoczesna ukraińska kultura (s.332).

Katastroficzny syndrom ukraińskiej kultury tranzycji związany jest z awarią elektrowni jądrowej w Czarnobyli, która obok Wielkiego Głodu lat trzydziestych oraz wojen światowych stanowi największą tragedię narodu ukraińskiego w XX wieku. Lektura rozdziału, który poświęcony jest tematyce czarnobylińskiej katastrofy nie tylko w literaturze ukraińskiej, ale i europejskiej myśli kulturowo-filozoficznej (Frederick Lemarchand, Jean Baudrillard), skłania do rozważań na temat różnic

w sposobie pamiętania o europejskich dwudziestowiecznych koszmarach. W porównaniu bowiem z Czarnobyliem, który „znalazł” swoje miejsce w światowej pamięci i wymieniany jest przez wspomnianych autorów w jednym szeregu z Oświęcimiem i Hiroszimą, o wiele tragiczniejszy w skutkach Wielki Głód na Ukrainie 1932-1933 jawi się jako trauma nie do końca uświadomiona i wypowiedziana. Co zaś się tyczy samego Czarnobyli to, poprzez równoległe omawianie skutków katastrofy na Ukrainie i Białorusi, Tamara Hundorowa wskazuje, choć nie wyraża tego explicite, że obie były radzieckie republiki przeżywały tragedię oddzielnie, bez poczucia wspólnej traumy. Symptomatyczny jest w tym kontekście przywołany przez badaczkę wiersz Jurija Tarnowskiego *Czarny Piotun*, w którym poeta zmetaforyzował awarię jako złośliwy prezent od starszej siostry. Pozostając w zaproponowanej przez Tarnowskiego poetyce, można by stwierdzić, że Białoruś stanowi w tym wierszu przemilczaną figurę zapomnianej siostry. Ogólniej rzecz ujmując, casus Czarnobyli może okazać się przyczynkowym w dyskusji o problemie komunikacji pomiędzy skolonizowanymi peryferiami.

Ostatnia część *Tranzytnej kultury...* stanowi kontynuację badań nad zagadnieniem kiczu i jego modyfikacjami, które autorka zawarła wcześniej w książce *Kitcz i literatura. Travestiji* (2008). Tym razem Hundorowa daje swój komentarz do współczesnego ukraińskiego kiczu, starając się zanalizować jego przejawy zarówno w życiu politycznym, jaki i przemyśle rozrywkowym. Interpretacja medialnego wizerunku Julii Tymoszenko skłania badaczkę do wniosku, że jest on w istocie produktem po Kundrowsku pojmowanej imagologii, czyli stanu, kiedy image staje się ważniejszy od biografii (s. 492). Szerokie spektrum ról społecznych, w których próbowała występować

wać ukraińska pani premier – począwszy od „matki narodu” poprzez na poły sakralną kreację nieskalanej grzechem Madonny, aż po obraz atrakcyjnej i niebezpiecznej uwodzicielki – utwierdza jedynie standardowe funkcje kobiety w tradycyjnym społeczeństwie i, zdaniem Hundorowej, sprzyja dalszej stygmatyzacji kobiecości w ukraińskiej przestrzeni publicznej (s. 512).

Symptomatyczna dla kultury transycji i przez to bardziej adekwatna dla ukraińskiej współczesności jest natomiast postać Wierki Serdiuczki, gwiazdy estrady, która po sukcesie na festiwalu Eurowizji w 2007 roku stała się popularna w całej Europie. Ukraińska drag queen kreowana przez Andrija Danyłkę, pełniąc opozycyjne do stylizacji Tymoszenko role (odpowiednio Anty-Madonna i Anty-Barbie), wykonuje terapeutyczną funkcję przewoźnika pomiędzy różnymi światami – wysokim i niskim, prowincjonalnym i stołecznym, radzieckim i postradzieckim (s. 531). Nie bez znaczenia jest także rodowód gwiazdy, sięgający lat 90., na który wskazuje zresztą sama Hundorowa. Serdiuczka debiutowała bowiem w stylizacji umundurowanej kierowniczką pociągu, jakże charakterystycznej postaci kultury transycji w jej postradzieckim wydaniu. Odwołując się do kampanii wrażliwości i estetyki Serdiuczka mediowała i mediuje pomiędzy ludźmi podzielonymi zarówno pod względem społecznym, jak i genderowym, stając się tym samym osobowością *par excellence* transycyjną. Jak się okazuje, symbolika terapeutycznego przewoźnika ułatwiającego przeprawę (przeobrażenie, transformację) jest obecnie bardzo nośna. Odwołuje się do niej między innymi społecznie zaangażowana grupa muzyków awangardowych z Ukrainy Wschodniej, która dla swojej formacji przyjęła nazwę *Wagonowożatyje* (Motorniczowie). Tworząc w innej niż Serdiuczka estetyce, *Wagonowożatyje* skupiają się w istocie

na podobnych, co ona problemach, starając się wyśmiewać, demaskować a przez to rozładowywać pojęcia i słowa-klucze, które pojawiły się przestrzeni informacyjnej po wydarzeniach na Euromajdanie oraz konflikcie na Wschodzie Ukrainy (hunta, wтники itd.).

(Ryszard Kupidura)

◆◆◆

O. Ūrčuk, *U tini imperiji. Ukrajins'ka literatura u svitli postkolonial'noji teoriji*, Wydavnyčyj centr „Akademii”, Kyjiv 2013, ss. 224².



² Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2002–2014” w ramach projektu badawczego numer: NPRH 12H 11 0018 80.