MARTA ZAMBRZYCKA

HEROICZNE, REALISTYCZNE *i* TERAPEUTYCZNE

NARRACJE O WOJNIE W UKRAIŃSKIEJ LITERATURZE POPULARNEJ

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

HEROICZNE, REALISTYCZNE I TERAPEUTYCZNE

MARTA ZAMBRZYCKA

HEROICZNE, REALISTYCZNE *i* TERAPEUTYCZNE

NARRACJE O WOJNIE W UKRAIŃSKIEJ LITERATURZE POPULARNEJ

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Recenzenci
prof. Olga Kharlan
dr hab. Monika Sidor, prof. KUL

Redaktor prowadzący
Patrycja Szwedo-Kiełczewska

Redakcja
Magdalena Orczykowska

Korekta
Anna Pisarek

Indeks
WUW

Projekt okładki i stron tytułowych
Beata Stelęgowska

Ilustracja na okładce
Alex Fedorenko / unsplash

Skład i łamanie
ALINEA

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza"

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 PL (CC BY 4.0 PL) (pełna treść wzorca dostępna pod adresem: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl)

Marta Zambrzycka, ORCID 0000-0002-2123-8531, Uniwersytet Warszawski

ISBN 978-83-235-7260-2 (druk)
ISBN 978-83-235-7262-6 (pdf online) ISBN 978-83-235-7261-9 (e-pub)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2026

Druk i oprawa
POZKAL

Spis treści

Wstęp 7

ROZDZIAŁ 1. Zbiorowy superbohater. Thriller 29

ROZDZIAŁ 2. Mentalna dekolonizacja. Powieść detektywistyczna Ljuko Daszwar *Спадок* 67

ROZDZIAŁ 3. Nie-ofiara. „Literatura kobieca" wobec wojennej przemocy seksualnej 89

ROZDZIAŁ 4. Ukrainiec na Dzikim Zachodzie albo zawojowana przestrzeń tożsamości 119

Zakończenie 145

Bibliografia 153

Summary 165

Indeks osób 167

Wstęp

Aktualność tematyki wojennej

W 2006 roku Sławomir Buryła i Paweł Rodak, redaktorzy książki *Wojna. Doświadczenie i zapis*, zauważyli, że pomimo ponad 60-letniego okresu pokoju, który nastał po zakończeniu II wojny światowej, pozostaje ona „może nawet ważniejszym niż kiedykolwiek wcześniej […] punktem odniesienia w dyskusjach o naszej [polskiej – M.Z.] współczesności, o tożsamości narodowej, o kształcie relacji z naszymi najbliższymi sąsiadami […] i całej polskiej historii”[1]. Wydaje się, że odnośnie do trwającej od 2014 roku, a na pełną skalę od roku 2022, rosyjskiej inwazji na Ukrainę za kilkadziesiąt lat będziemy mogli powiedzieć to samo. Tę trwałą aktualność wojny i jej wpływ na wszystkie sfery ukraińskiej rzeczywistości Szczepan Twardoch ujął w stwierdzeniu, że wojna nie skończy się nigdy[2]. Jest to trafne w odniesieniu zarówno do jednostek, jak i do zbiorowości. Dla osób, które wojnę przeżyły (przeżywają), pozostanie ona kluczowym doświadczeniem biograficznym, dla społeczeństwa ukraińskiego będzie zaś cezurą w stosunkach z sąsiadami i punktem zwrotnym w procesie kształtowania się nowych wzorów tożsamości. Bez wątpienia też będzie na niezliczone sposoby opisywana, analizowana, dokumentowana i reinterpretowana w tekstach kultury, w tym także w literaturze.

---

[1] *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. Sławomir Buryła, Paweł Rodak, Kraków 2006, s. 5.

[2] Szczepan Twardoch, *Twardoch: Nie umiem wyrzucić spod powiek obrazu tego skulonego rosyjskiego żołnierza*, Wyborcza.pl, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,30065755,szczepan-twardoch-wojna-nigdy-sie-nie-skonczy.html [dostęp: 20.08.2025].

Nowe ujęcie tematyki wojennej w literaturze ukraińskiej

Jakkolwiek tragiczne, wydarzenia militarne ostatnich lat przyczyniły się do szybkiego i wielokierunkowego rozwoju ukraińskiej literatury wojennej, pogłębiając ją o konteksty antropologiczne, egzystencjalne oraz psychologiczne. Wszystkie one są związane z sytuacjami życiowymi jednostek, zarówno tych walczących bezpośrednio na froncie, jak i tych doświadczających wojny jako cywile czy znajdujących się na uchodźstwie[3]. Wojna w Donbasie z 2014 roku stała się bodźcem do rozwoju refleksji literackiej nad szerokim zakresem problemów ukraińskiego społeczeństwa w perspektywie historycznej:

> Literatury poświęconej wojnie w Donbasie z roku na rok jest coraz więcej i przekształca się ona z tekstu dokumentującego lub informującego w tekst analizujący na tle wojny problemy historyczne, społeczne, pokoleniowe, płciowe i kulturowe społeczeństwa ukraińskiego na przestrzeni całego minionego stulecia i trzech dekad niepodległości[4].

Jak zauważyła Iryna Kropyvko, literatura wojenna pisana między 2014 a 2021 rokiem charakteryzuje się zwrotem ku refleksji nad nieprzepracowanymi dotychczas problemami postkolonialnego społeczeństwa. Zarówno doświadczeni pisarze (Serhij Żadan, Sofija Andruchowycz, Andrij Kurkow, Wasyl Szklar), jak i debiutanci – w tym zawodowi wojskowi, ochotnicy i wolontariusze (Wałerij Ananiew, Dmytro Jakornow, Tamara Horiha-Zernia i inni) – podkreślali niespójność światopoglądową i tożsamościową ukraińskiego społeczeństwa i jego niejednoznaczną autoidentyfikację. Zajmowali się też kwestią językową:

> Wspólnie (profesjonaliści, amatorzy) wskazali kluczowe problemy ukraińskiego społeczeństwa, które stanęło przed koniecznością rozwiązania długo tłumionych

[3] O różnych perspektywach spojrzenia na wojnę w Donbasie zob. m.in.: Ярослав Поліщук, *Сім поглядів на війну*, Київ 2025, с. 16–18.

[4] „З кожним роком література війни в Донбасі виростає сама в собі, трансформуючись із тексту, що фіксує чи інформує, в текст, який аналізує на тлі війни історичні, суспільні, поколіннєві, ґендерні й культурні проблеми українського суспільства впродовж як цілого минулого століття, так і трьох десятиліть незалежності". Оксана Пухонська, *Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі*, Брустури 2022, с. 10. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych – w przekładzie własnym autorki.

> kwestii negatywnego dziedzictwa kolonialnej przeszłości, w szczególności hybrydowej świadomości wielu obywateli, faktu, że Ukraina składała się z równoległych światów, w których dominowały różne dyskursy, że w końcu doszliśmy do punktu, w którym każdy musiał sam zdecydować o swojej narodowej samoidentyfikacji. Ważnym wyznacznikiem była kwestia językowa[5].

Autorzy koncentrowali się przede wszystkim na analizie różnych aspektów życia ludzi znajdujących się poza linią frontu, stosunkowo mniej miejsca poświęcając opisom działań militarnych, w tym scen batalistycznych[6]. Wojna zaktywizowała także rynek wydawniczy, pojawiły się nowe, nastawione na literaturę militarną wydawnictwa, a niektóre już istniejące przeprofilowały się lub ukierunkowały na publikowanie rodzimej i przekładowej literatury o wojnie[7].

Rozpoczęta 24 lutego 2022 roku rosyjska inwazja na Ukrainę nie zahamowała procesów twórczych. Ukraińscy autorzy – wbrew sentencji, że *w czasie wojny muzy milczą* – eksplorują problematykę związaną z sytuacją doświadczonej wojną jednostki, uzupełniając ją o nowe wątki i tematy oraz pogłębiając rozumienie stanów emocjonalnych i egzystencjalnych człowieka dotkniętego przemocą, utratą, lękiem i zagubieniem:

> Wzmocnieniu ulega związany z wojną wektor ukraińskiej świadomości artystycznej, co wpływa na poszerzenie spektrum idei i tematyki dzieł oraz powstawanie nowej, złożonej problematyki. Pogłębieniu ulegają kwestie egzystencjalne, pojawia się potrzeba rewizji dawnych wartości, odnalezienia własnego miejsca w nowej, wrogiej i agresywnej rzeczywistości. Próby zrozumienia wojny, opisania bólu, cierpienia, śmierci, głębokiego rozczarowania życiem, sprawiedliwością,

[5] „Разом вони (професіонали, аматори) оприявнили ключові проблеми українського суспільства, яке постало перед необхідністю вирішувати притлумлювані тривалий час питання негативного спадку колоніального минулого, зокрема гібридної свідомості багатьох громадян, того, що Україна складалася з паралельних світів з відмінними дискурсами, що врешті ми дійшли до межі, коли кожен мав визначитися з національною самоідентифікацією. Важливим індикатором було мовне питання". Iryna Kropyvko, *Протистояння російській агресії: реальність та художня альтернатива (досвід української й польської літератур)*, „Bibliotekarz Podlaski" 2023, t. 59, nr 2, s. 214.

[6] Pisze o tym m.in.: Uilleam Blacker, *Writing around War: Parapolemics, Trauma, and Ethics in Ukrainian Representations of the War in the Donbas*, „East/West: Journal of Ukrainian Studies" 2022, Vol. IX, No. 1, pp. 17–35.

[7] Iryna Kropyvko, *Протистояння російській агресії…*, op. cit., c. 215.

człowieczeństwem, problem utraconego dzieciństwa – część z tego została już opisana, reszta wymaga jeszcze czasu[8].

W pierwszym okresie po inwazji dominowały „twórczość szybkiego reagowania"[9] – dokumentalistyczna, pozwalająca szybko przekazać bieżące doświadczenie – a także eseistyka podejmująca próbę analizy przyczyn wojny[10]. Istotną cechą odróżniającą literaturę wojenną tworzoną po pełnoskalowej inwazji od twórczości dotyczącej wojny w Donbasie jest dominująca w tej pierwszej narracja zwycięstwa, o czym mówił Lubko Deresz w rozmowie z Wiktorem Djaczenką[11]. Pozostała ona zresztą aktualna również później, gdy literaturę dokumentalistyczną zaczęła zastępować bazująca na rzeczywistych wydarzeniach fikcja literacka. Pomimo głębokiej i często bardzo bolesnej refleksji humanistycznej twórczość wojenna po 2022 roku **pełni w ogromnym stopniu funkcję platformy wspierającej i jednoczącej walczące społeczeństwo**. Według Jarosława Poliszczuka **jest aktywną siłą w walce z wrogiem[12], a więc lite-**

[8] „Відбувається посилення мілітарного вектору української художньої свідомості, що впливає на розширення ідейно-тематичного спектру творів та формування у них нового проблемного комплексу. Поглиблюється екзистенційна проблематика, з'являється потреба переглянути колишні цінності, знайти власне місце у світі з новою реальністю, ворожому й агресивному. Спроба осягнути війну, відобразити рефлексії, викликані болем, стражданнями, смертю, глибоке розчарування в житті, справедливості, людяності, проблема втраченого дитинства – частина з цього уже відтворена на сторінках художніх книг, для реалізації решти потрібен час". Тетяна Урись, *Дискурс війни у сучасній українській поезії*, „Вісник науки та освіти" 2023, № 5(11), с. 249.

[9] Iryna Kropyvko, *Протистояння російській агресії…*, op. cit., с. 217.

[10] Zob. m.in.: Дар'я Бура, Євгенія Подобна, *Лютий лютий 2022. Свідчення про перші дні вторгнення*, Харків 2022; Оксана Забужко, *Найдовша подорож*, Київ 2022; *Війна 2022: щоденники, есеї, поезія*, упорядник збірки Володимир Рафєєнко, Варшава 2022; *Журналісти на війні. Документальні дослідження, хронікальний літопис, аналітика*, Харків 2022; Анастасія Федченко, *Вони перемогли. 11 історій про людей з ранами – видимими і невидимими*, Харків 2023; Надія Сухорукова, *#Маріуполь #Надія*, Київ 2023; *77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни*, Київ 2022; Андрій Мероник, *24.02. Щоденник війни*, Чернівці 2022; Вікторія Покатіс, *Незламні. Книжка про спротив українських жінок у війні з російськими загарбниками*, Київ 2023.

[11] Віктор Дяченко, *Любко Дереш про літературу під час війни: „Прийшли архетипи боротьби і перемоги"*, Суспільне Культура, https://suspilne.media/culture/267411-lubko-deres-pro-literaturu-pid-cas-vijni-prijsli-arhetipi-borotbi-i-peremogi/ [dostęp: 24.06.2025].

[12] Ярослав Поліщук, *Сім поглядів на війну*, op. cit., с. 56.

raturą oporu, dającą nadzieję, choć nie uciekającą przed zagadnieniami destrukcyjnego wpływu wojny na wszystkie sfery życia człowieka[13].

Głęboki namysł nad kondycją jednostki w sytuacji konfliktu zbrojnego nie należał – jak pisze Jarosław Poliszczuk – do tradycji ukraińskiego pisarstwa wojennego. Długotrwałe funkcjonowanie w warunkach totalitaryzmu i kolonialny status ukraińskiej kultury marginalizowały tematykę wojenną bądź narzucały dość powierzchowny i jednostronny typ narracji:

> Dyskurs militarny nigdy nie należał do priorytetowych i rozwijał się jedynie selektywnie, a walory estetyczne utworów o wojnie zazwyczaj pozostawiały wiele do życzenia. Nic dziwnego: temat wojny był niepożądany i nietypowy dla kultury kolonialnej; natomiast kultury narodów imperialnych, takich jak Rosja, miały w tym względzie prawo pierwszeństwa[14].

Dyskurs militarny w literaturze ukraińskiej miał szansę nieco ewoluować w krótkim okresie lat 60. XX wieku dzięki twórczości przedstawicieli debiutującego wówczas pokolenia odwilżowego, a także za sprawą twórczości emigracyjnej[15], jednak do 1991 roku pozostawał zdominowany przez obowiązującą propagandową konwencję lansującą ideę heroizmu armii radzieckiej. Pierwsze dziesięciolecie niepodległości nie przyczyniło się co prawda do pogłębienia problematyki wojennej, wprowadziło jednak szereg nieobecnych wcześniej wątków i tematów (takich jak rola pamięci i redefinicja wydarzeń historycznych). Wniosło także nową, skrajnie zindywidualizowaną perspektywę postrzegania rzeczywistości, co z czasem znalazło wyraz również w literackiej refleksji o wojnie. Nie jest to zresztą specyfika wyłącznie ukraińska, nowy typ narracji wojennej w przestrzeni

[13] O terapeutycznej funkcji literatury wojennej pisze także Olena Saikovska. Wśród kilku sposobów tekstualizacji doświadczenia wojny autorka wymienia także narracje o wymiarze terapeutycznym, jednoczącym i wspierającym. Zob. Olena Saikovska, *Narrating the War in Ukrainian Literature (2014–2023)*, „Вісник Маріупольського державного університету" 2024, вип. 30, с. 51 і nast.

[14] „Мілітарний дискурс ніколи не належав до пріоритетних і був розроблений хіба що вибірково, та й естетичні якості творів про війну зазвичай бажали ліпшого. Нічого дивного: для колоніальної культури тема війни була небажаною та нехарактерною; натомість право першості в цьому мали культури імперських націй, як-от російська". Ярослав Поліщук, *Зобразити війну*, „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe" 2017, t. 3, s. 33.

[15] Ярослав Поліщук, *Сім поглядів на війну*, op. cit., с. 20–21.

poradzieckiej zawdzięczamy w ogromnej mierze pisarstwu białoruskiej noblistki Switłany Aleksijewicz, która wprowadziła do niej perspektywę oddolną oraz problematykę etyczną:

> […] noblistce udało się […] dokonać detotalitaryzującego „zwrotu etycznego", w którego świetle uwypuklone zostały narracje „oddolne", akcentujące negatywne postrzeganie wojny jako wielką destabilizującą panikę, chaos, anarchię, wszechobecną śmierć, rozpad wcześniejszych struktur i schematów (instytucjonalnych, społecznych, życiowych), demoralizację, dehumanizację, przemoc, cierpienie, traumatyzujące poczucie braku pewności, bandytyzm, strach o życie swoje i bliskich, choć także zanik empatii, wrażliwości egzystencjalnej, prowokowany przez długotrwałe nieludzkie warunki codziennego bytowania[16].

Proponowany przez Switłanę Aleksijewicz sposób opisu wojny wiąże się ściśle z przebudową pamięci społeczeństw posttotalitarnych. Takie tendencje są widoczne i ważne również w literaturze ukraińskiej, która od początku nowego tysiąclecia zwracała się ku tematyce historycznej, dokonując rewizji obrazu I i II wojny światowej i demontując związane z nią mity. Warto w tym kontekście wspomnieć o prozie Wołodymyra Łysa, Marii Matios czy Oksany Zabużko. Ponieważ jednak od 2014 roku wojna stanowi dla ukraińskiego społeczeństwa przede wszystkim problem teraźniejszości, na pierwszy plan literackiej refleksji wysuwają się zagadnienia związane ze zmianami zachodzącymi w dzisiejszym ukraińskim społeczeństwie, w tym z jego aktualnymi dylematami militarnymi, uchodźczymi, tożsamościowymi czy językowymi.

Tematyka wojenna bez wątpienia zdominowała współczesną ukraińską prozę, poezję, publicystykę i literaturę faktu[17]. Pomimo różnorodności konwencji literackich wyraźnie dominuje w niej powrót do obrazowania realistycznego (co rozumiem jako odejście od eksperymentów formalnych na rzecz mniej lub bardziej mimetycznego ujęcia rzeczywistości) oraz pogłębiona uwaga wobec problematyki egzystencjalnej i psychologicznej (w tym traumy, lęku, utraty). Ważne jest także, że **literatura wojenna**

[16] Agnieszka Matusiak, *Pisanie o wojnie – pisanie prawdy o życiu i śmierci*, „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe" 2017, t. 2, s. 13.

[17] Оксана Вертипорох, *Сучасна українська мілітарна проза в контексті метамодерної естетики*, в: *Війна і література. Збірник праць Міжнародної наукової конференції*, ред. Володимир Поліщук, Черкаси 2023, с. 108.

pełni często funkcję specyficznego narzędzia terapeutycznego[18], o czym w następujący sposób pisze Oksana Pukhońska:

> […] współczesne teksty literackie świadczą o głębi traumy doznanej w wyniku wojny, która wywiera destrukcyjny wpływ zarówno na jednostki, jak i na całe społeczeństwa. Literatura w tym przypadku przyjmuje funkcje wcześniej dla niej nietypowe – wskazując i podejmując głęboką dyskusję o doznanej krzywdzie, staje się psychoterapią kulturową[19].

Przepracowanie doznanej krzywdy stanowi bardzo ważny kontekst współczesnej ukraińskiej twórczości o wojnie i pozwala dostrzec jej rolę społeczną i wspólnotową. Mam tu na myśli fakt, że **literatura ta jest źródłem wsparcia emocjonalnego, pomaga bowiem niwelować poczucie osamotnienia i kreuje sytuację przynależności do szerszej grupy**. Jest także – co bardzo istotne – **narzędziem jednoczącym społeczeństwo wokół narracji o wymowie patriotycznej, skoncentrowanej wokół koncepcji narodowej wspólnotowości**[20]**. Wpływa tym samym na kształtowanie się postaw zbiorowości jako element kultury oporu, a co za tym idzie formułuje nowe propozycje tożsamościowe i związane z nimi wzory pamięci.**

Wojna w literaturze popularnej[21]

Wiele z powiedzianego wyżej dotyczy także prozy gatunkowej czy – szerzej – literatury popularnej, która z racji swojej specyfiki ma szczególną siłę eksploatowania mitotwórczego potencjału tematyki wojennej[22]. Jak sądzili

[18] Ibidem, c. 109.

[19] „[…] сучасні літературні тексти засвідчують глибину пережитої внаслідок війни травми, яка деструктивно впливає як на окремого індивіда, так і на цілі суспільства. Однак література в цьому випадку перебирає на себе не властиві їй досі функції – культурної психотерапії через виявлення і детальне проговорення пережитої кривди". Оксана Пухонська, *Літературна рецепція посттоталітарних воєн: український та балканський контексти*, „Studia Ukrainica Posnaniensia" 2021, t. IX, nr 1, s. 176.

[20] Леся Войтенко, *Дискурс війни в українській новітній драматургії*, Одеса 2024, с. 33.

[21] O ukraińskiej literaturze popularnej pisałam w publikacji: *Narracje maladyczne w ukraińskiej literaturze popularnej*, Warszawa 2022, dlatego w niniejszej książce pomijam kwestie specyfiki ukraińskiej prozy popularnej (gatunkowej) oraz stan badań nad nią w Ukrainie.

[22] O kulturowych i mitotwórczych kontekstach wojny zob.: Roger Caillois, *Wojna i sacrum*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2008, s. 280–286.

badacze spod znaku perspektywy kulturoznawczej, twórczość popularna sama w sobie stanowi oparty na archetypicznych schematach wielki rezerwuar mitów[23], jest więc szczególnie predestynowana do tworzenia sugestywnych obrazów wojennych, w tym często utrzymanych w duchu heroizmu. Wydaje się, że ta jej cecha w połączeniu z charakterystycznym dla twórczości gatunkowej (a przynajmniej jej części) głębokim zanurzeniem w codzienności decyduje o szczególnej sile jej oddziaływania, wpływa na postawy czytelników[24] i na schematy interpretowania przez nich świata[25]. Potrzeba symbolicznego porządkowania chaosu mentalnego i pragnienie stwarzania światów oraz bohaterów wyidealizowanych[26] uwidacznia się zwłaszcza w sytuacji ekstremalnej, w jakiej znajduje się obecnie Ukraina.

W czasie wojny sprawczy potencjał literatury popularnej oscyluje wokół zagadnień narodowościowych i tożsamościowych. Sofija Filonenko zauważyła jeszcze przed wojną, że rozwój ukraińskojęzycznej powieści popularnej to swoisty projekt narodowotwórczy, realizowany w dużej mierze przez uznanych autorów-intelektualistów[27]. Samych zresztą korzeni ukraińskiej prozy popularnej badaczka upatruje w ideach narodnickich[28]. Ten potencjał aktywizuje się szczególnie intensywnie po 2014 roku, gdy powieść gatunkowa (sensacyjna, detektywistyczna, przygodowa, melodramat/romans) staje się przestrzenią rozważań o wymowie tożsamościowo-narodowej (przykładami mogą być powieści Andrija Kokotiuchy, Switłany Tałan, Hałyny Wdowyczenko czy Ljuko Daszwar).

Tożsamościowy, jednoczący społeczeństwo potencjał ukraińskojęzycznej literatury popularnej o tematyce wojennej realizuje się przede wszystkim w schematach fabularnych, formach narracyjnych i strukturach językowych ukierunkowanych na zbudowanie czegoś, co

[23] *Zasłuchani w te same opowieści*, z Wojciechem J. Bursztą rozmawiają Dominika Pycińska i Marcin Żyła, Znak, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6582010z-wojciechem-j-bursztа-rozmawiaja-dominika-pycinska-i-marcin-zylazasluchani-w-te-same-opowiesci/ [dostęp: 02.09.2024].

[24] Agnieszka Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie" 2003, nr 4, s. 61.

[25] Jakub Z. Lichański, *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Warszawa 2018, s. 81, 82.

[26] Agnieszka Fulińska, *Dlaczego literatura popularna…*, op. cit., s. 60.

[27] Софія Філоненко, *Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр*, Донецьк 2011, с. 10.

[28] Ibidem, с. 97.

można określić jako ukraińskie heroiczne „my" – dyskursywne poczucie wspólnoty wyznawanych wartości i zakładanych celów. Spośród wybranych przeze mnie książek przykładem tego są przede wszystkim thrillery szpiegowskie Andrija Kokotiuchy z serii *Таймер війни*, ale zorientowana patriotycznie wspólnotowość przebija się jako postulat we wszystkich analizowanych powieściach.

Nowa estetyka i/a literatura popularna

Chociaż proza popularna ma własną specyfikę zdeterminowaną przede wszystkim jej gatunkowością, uniwersalizm narracji wojennych sprawia, że pod wieloma względami wpisuje się ona w twórczość wojenną rejestrów niepopularnych, wykazując podobne cele, strategie oraz wydźwięk. Ta ostatnia natomiast, zdaniem części ukraińskich badaczy, rozwija się w nowym paradygmacie etyczno-estetycznym, który pojawił się w miejsce ukraińskiego postmodernizmu. Warto zauważyć, że w Ukrainie zmiana paradygmatu estetycznego i światopoglądowego polegająca na odejściu od postmodernizmu przypadła na czas gwałtownych wstrząsów politycznych. To sprawiło, że nowe formy ekspresji literackiej połączyły się z tematyką wojenną w jej odsłonie zarówno historycznej, jak i – od 2014 roku – współczesnej. Tematyka wojenna nie niweluje jednak innych zagadnień, z którymi musi mierzyć się współczesny człowiek, ale często się z nimi łączy. Widać to na przykładzie toczącej się obecnie wojny rosyjsko-ukraińskiej, podczas której wyraźnie widoczne są zagadnienia katastrofy ekologicznej, cyfryzacji i mediatyzacji działań wojennych oraz ich hybrydowości zacierającej granice między tym, co realne, a tym, co wykreowane wirtualnie.

Obecnie wielu literaturoznawców eksploruje potencjał nowych koncepcji światopoglądowo-estetycznych, które miałyby pomóc określić zarówno specyfikę nowego typu literatury, jak i dylematy, które ona opisuje. Rozpoznanie nowych propozycji, wynikających z konieczności mierzenia się z „kompleksem zagadnień nowoczesności, którego nie objaśnia w sposób przekonujący postmodernizm"[29], przeważnie koncentruje się w refleksji ukraińskich literaturoznawców wokół pojęcia metamodernizmu. Ten szeroki termin powstał jako efekt wysiłków zmierzających do

[29] Tomasz Mizerkiewicz, *Czytanie postkrytyczne. Teorie i praktyki literaturoznawcze po konstruktywizmie*, Poznań 2024, s. 28.

„zaproponowania narzędzi pojęciowych pozwalających określić położenie współczesnego człowieka w świecie”[30] i – uogólniając – zasadza się na przekonaniu, że „współczesny człowiek, ironiczny i pesymistyczny po postmodernizmie (który intelektualnie już go nie przekonuje, ale który zdążył go ukształtować), poszukuje w codziennych sytuacjach modernistycznego optymizmu i poczucia wspólnoty”[31]. Wydaje się, że właśnie **ów rys wspólnotowy i poszukujący rozwiązań reparacyjnych decyduje o popularności terminu w rozważaniach nad współczesną literaturą ukraińską o tematyce wojennej**.

Simon Radchenko, badając zasadność tego pojęcia na gruncie ukraińskim, łączy je jednoznacznie z momentem pełnoskalowej rosyjskiej inwazji na Ukrainę:

> Rosyjska pełnoskalowa inwazja na Ukrainę zakończyła erę postsowiecką w Europie Wschodniej i Azji Środkowej, ponownie zmieniając historyczny i kulturowy krajobraz tej przestrzeni […]. Choć wojna wciąż trwa, jest bez wątpienia cezurą, która zapoczątkowała gwałtowną zmianę w ukraińskiej literaturze, kulturze i mediach. Można śmiało powiedzieć, że jest to punkt zwrotny, który determinuje obecny i przyszły – naznaczony traumą – rozwój społeczeństwa ukraińskiego i jego wyjście z okresu postsowieckiego. Nowa literatura ukraińska, pisana i czytana po 24 lutego, zaświadcza o nowej percepcji rzeczywistości, aktualnej dla współczesnej Ukrainy. O ile literaturę ukraińską okresu postsowieckiego zwykło się określać jako specyficzną odmianę postmodernizmu, zrodzonego pod wpływem katastrofy w Czarnobylu i tworzonego w warunkach pierestrojki […], o tyle niedawne wydarzenia i teksty są konceptualizowane przede wszystkim w kontekście metamodernizmu[32].

[30] Jacek Kubera, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 294.

[31] Ibidem.

[32] „Russian full-scale invasion of Ukraine ceased the post-Soviet era in Eastern Europe and Central Asia, changing the historical and cultural landscape of this land again […]. Being far from over, this caesura has already fostered an abrupt change in Ukrainian literature, culture, and media. It is arguably a point of no return that marks a present and future traumatic growth of Ukrainian society and a goodbye to the post-Soviet period. New Ukrainian literature, written and read aft er February 24th, will outline a new structure of a feeling, topical to present-day Ukraine. While post-Soviet Ukrainian literature is considered to represent a particular type of postmodernism, brought to life with the Chernobyl catastrophe and fostered by perestroika […], the recent events and texts are primarily conceptualized in the context of metamodernism”. Simon Radchenko, *The Origins and Features of Ukrainian Literary Metamodernism: An Analytical Survey of* Mom, Do You Remember? *by Kateryna Babkina*, „Acta Philologica” 2024, Vol. 63, pp. 67–68.

Podobną intuicję formułuje Oksana Wertyporoh, określając metamodernizm jako estetykę dominującą w ukraińskiej prozie wojennej XXI wieku[33]. Badaczką, która w sposób bardzo rzetelny podjęła się analizy specyfiki ukraińskiego metamodernizmu, jest Tetiana Grebeniuk. Również ona podkreśla związek tej orientacji światopoglądowo-estetycznej z wybuchem wojny pełnoskalowej oraz, nieco wcześniej, z tematyką działań zbrojnych na wschodzie Ukrainy[34]. Spośród wskazanych przez literaturoznawców oznak ukraińskiego metamodernizmu, rozumianego jako konkretna, estetyczno-etyczna orientacja światopoglądowa dominująca w literackich i kulturowych narracjach o wojnie, chcę wymienić tylko te, które w moim odczuciu znajdują zastosowanie również w prozie gatunkowej. Koniecznie należy przy tym podkreślić, że **analizowanych dalej powieści sensacyjnych, kryminalnych, przygodowych i innych nie zamierzam przedstawiać jako „metamodernistycznych", gdyż ani charakterystyczna dla nich poetyka, ani sposób kreowania bohaterów nie pozwala na wpisanie ich w ten paradygmat**[35]. Można jedynie zauważyć w nich elementy światopoglądu zbieżne ze wskazanymi przez Tetianę Grebeniuk i innych badaczy, wynikają one jednak raczej z **rozpoznania kondycji współczesnego człowieka: uwikłanego w sytuację kryzysową, oscylującego między lękiem i nadzieją, optymizmem i rozpaczą, poszukującego więzi z innymi i pragnącego dostrzec w wytworach społeczno-kulturowych (w tym w literaturze) odniesienie do rzeczywistości ludzkich odczuć i emocji, a także źródło sensu i wsparcia**.

I tak Oksana Wertyporoh wskazuje na charakterystyczne dla metamodernizmu dążenie do „rekonstrukcji świata", będącej przeciwwagą postmodernistycznej dekonstrukcji. Wiąże się ona ze zwrotem ku prawdom uniwersalnym i poetyce autentyczności w obrazowaniu ludzkich emocji[36]. Badacze określają ramę światopoglądową ukraińskiej prozy wojennej, nazywając jej składowe metanarracjami, czyli konstruktami obdarzającymi opisywaną rzeczywistość określonym sensem. Wśród najważniejszych na gruncie ukraińskiego metamodernizmu wymieniają

[33] Оксана Вертипорох, *Сучасна українська мілітарна проза*, op. cit., с. 110.

[34] Тетяна Гребенюк, *Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму*, „Сучасні літературознавчі студії" 2023, № 20, с. 31.

[35] Ibidem, с. 47.

[36] Оксана Вертипорох, *Сучасна українська мілітарна проза*, op. cit., с. 111.

metanarracje społecznego zaangażowania literatury i wpływu pamięci historycznej na współczesne wydarzenia[37]. Cytowany Simon Radchenko podkreśla rolę idei narodowej i patriotyzmu[38]. Wiąże się ona z przekonaniem o społecznej funkcji literatury i kultury, co w kontekście wojennym przybiera formę twórczości o wymowie „dydaktycznej", nastawionej na podtrzymanie ducha bojowego Ukraińców[39]. Tetiana Grebeniuk uwypukla także orientację łączącą jednostkę z życiem społeczeństwa, co wpisuje się w koncepcję zaangażowania literatury: „W kontekście wydarzeń wojennych na wschodzie Ukrainy coraz bardziej powszechna staje się metanarracja o osobistym zaangażowaniu człowieka w życie społeczeństwa"[40]. Ustalenia te mają odniesienie także do literatury popularnej, biorąc pod uwagę, że polscy badacze już w latach 90. XX wieku wskazywali na jej „cele pozaliterackie i pozaestetyczne głównie związane z chęcią oddziaływania społecznego, […] i szeroko pojęte funkcje dydaktyczne, wyrażające się w dążności do moralnego «zbudowania» odbiorcy […]"[41]. **Ukraińska proza gatunkowa o tematyce wojennej ma – co postaram się pokazać w kolejnych rozdziałach – wyraźną orientację społeczną i jest w wielu przypadkach pisana w celu wsparcia moralnego i zbudowania poczucia wspólnoty, jednoczącego „my", które zapobiegałoby poczuciu atomizacji jednostki.**

Simon Radchenko jako metamodernistyczną cechę dystynktywną ukraińskiej prozy wojennej wskazuje także potrzebę przynależności do jakiejś struktury[42]. Tetiana Grebeniuk pisze zaś:

> Do najpowszechniejszych metanarracji, aktualizujących się w Ukrainie na poziomie zarówno ideologicznym, jak i estetycznym, należą metanarracje dotyczące tożsamości narodowej, wpływu pamięci historycznej na wydarzenia współczesne,

[37] Mariia Varlygina, *Oscylowanie między ironią a autentycznością: metamodernizm w polskiej i ukraińskiej refleksji akademickiej*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2024, nr 4(62), s. 634.

[38] Simon Radchenko, *The Origins and Features…*, op. cit., p. 74.

[39] Тетяна Гребенюк, *Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір*, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна" 2018, вип. 78, с. 162.

[40] „У контексті воєнних подій на сході України поширення набуває також метанаратив персональної причетності людини до життя суспільства". Ibidem.

[41] Anna Martuszewska, *„Ta trzecia". Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 32–33.

[42] Simon Radchenko, *The Origins and Features…*, op. cit., p. 69.

społecznej roli człowieka w życiu zbiorowości, społecznego znaczenia sztuki, języka ojczystego i jego roli jednoczącej wspólnotę[43].

Poza wspomnianym już społecznym znaczeniem literatury, kwestią tożsamości i rolą czynnika jednoczącego społeczeństwo ważna jest **kwestia pamięci i jej wpływu na współczesność**. Zagadnienie to jest uniwersalne i wykracza daleko poza rozważania zarówno nad konkretną orientacją światopoglądowo-estetyczną, jak i nad gatunkowością literatury popularnej. **Pamięć to nieodłączna składowa tożsamości zbiorowych i indywidualnych, a literaturę można określić jako jej specyficzne archiwum, magazyn wspomnień i generator różnorodnych narracji o wydarzeniach. Można też uznać, że literatura to „miejsc[e] kształtujące zbiorową pamięć społeczeństwa"[44] czy „medium pamięci zbiorowej, które z jednej strony powstaje w ścisłym z nią związku, a z drugiej zaś ma niebagatelny wpływ na jej przyszły kształt"**[45]. To poprzez teksty literackie kolejne pokolenia będą poznawały wydarzenia wojny, kształtowały swoje wyobrażenia o nich. Problematyka wojenna i związana z nią kwestia pamiętania na długie dziesięciolecia zdominuje ukraiński proces literacki[46]. Warto jednak podkreślić, że literatura to archiwum szczególne – wielogłosowe, wielonarracyjne, konfrontujące obrazy przeszłości, wprowadzające w obieg różne jej wersje i przywołujące określone wspomnienia[47]. Poprzez teksty możemy przywrócić zapomniane aspekty przeszłości[48], a zwrócenie ku nim uwagi czyni je sprawczymi w obecnej rzeczywistości społecznej[49]. Jak pisze Magdalena Sitarz, bardzo istotna

[43] „Серед найпоширеніших метанаративів, які сьогодні актуалізуються в Україні й на світоглядному, й на естетичному рівні — метанративи національної ідентичності, упливу історичної пам'яті на сучасні події, соціальної ролі людини в житті суспільства, соціальної ваги мистецтва, рідної мови та її об'єднувального значення для спільноти". Тетяна Гребенюк, *Спільний біль…*, op. cit., с. 50.

[44] Magdalena Sitarz, *Literatura jako medium pamięci. Świat powieści Szolema Asza*, Kraków 2010, s. 23.

[45] Ibidem, s. 19.

[46] Соломія Хороб, *Концепт «пам'яті» в сучасній українській літературі в контексті війни*, в: *Війна і література. Збірник…*, op. cit., с. 99.

[47] Astrid Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 211–247.

[48] Astrid Erll, *Kultura pamięci*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018, s. 237–238.

[49] Ibidem, s. 240.

jest w tym kontekście **„aktywna rola literatury jako współtwórcy współczesnych i przyszłych wzorców pamięci oraz tożsamości. […] zarówno pamięć oraz tożsamość indywidualna, jak i zbiorowa, są podstawą do samoidentyfikacji jednostki i narodu, czyli z jednej strony do udzielenia sobie odpowiedzi na pytanie *kim jestem?*, a z drugiej *kim chcę być?*"**[50]. W przypadku współczesnej literatury ukraińskiej o wydarzeniach wojennych jest to zagadnienie szczególnie aktualne. Oksana Pukhońska, analizując relację pamięci i tożsamości w literaturze wojennej, zwraca uwagę, że wiele poruszających te kwestie utworów to teksty należące do prozy popularnej. Nie ujmuje im to – jak pisze badaczka – znaczenia, a nawet przeciwnie: czyni je bodźcem do społecznej dyskusji nad kwestiami związanymi z autoidentyfikacją narodową[51].

Kolejną cechą, którą badacze przypisują literaturze metamodernistycznej, a której odzwierciedlenie możemy znaleźć również na gruncie prozy popularnej, jest obecny w niej **element nadziei**, czyli dążenie do konstruktywnych, optymistycznych rozwiązań, propagowanych często pomimo niezbyt optymistycznego stanu rzeczywistości. Ten „optymizm pomimo" określany bywa również niekiedy ideą „oscylacji", czyli „punktem wyjścia do rozważań nad tym, jak kultura i sztuka mogą stanowić narzędzia przetrwania, adaptacji i wyrażania niepokoju wobec rzeczywistości, jednocześnie zachowując w sobie element nadziei"[52]. Tetiana Grebeniuk określa to „ostrożną wiarą w to, że będzie lepiej"[53], a Simon Radchenko mówi o tej postawie jako o wyborze dokonywanym często wbrew otaczającej rzeczywistości[54]. Taki optymizm pomimo trudności dostarczanych przez wojenną rzeczywistość cechuje analizowane w kolejnych rozdziałach powieści popularne. Wynika on jednak nie tyle z odpowiedniości do estetyki metamodernistycznej, ile z konwencji prozy gatunkowej, która przeważnie opiera się na schemacie pokonania chaosu i przywrócenia ładu, ujętym w dość naiwny zazwyczaj scenariusz zwycięski.

Współczesne literaturoznawstwo przejawia od pewnego czasu zainteresowanie problematyką uczuć, emocji i empatii. **Koncentracja na**

[50] Magdalena Sitarz, *Literatura jako medium pamięci…*, op. cit., s. 26–27.

[51] Оксана Пухонська, *Поза межами бою…*, op. cit., с. 17.

[52] Mariia Varlygina, *Oscylowanie między ironią…*, op. cit., s. 642.

[53] Тетяна Гребенюк, *Свобода в літературі…*, op. cit., с. 163.

[54] „Metamodern choice to believe despite the reality". Simon Radchenko, *The Origins and Features…*, op. cit., p. 72.

emocjach to także jedna z przyczyn zainteresowania literaturą popularną, w której silne przeżycia i element uczuciowy odgrywają istotną rolę zarówno w planie fabularnym, jak i w kontekście oczekiwanego efektu, który tekst powinien wywrzeć na odbiorcy. Analizujący poetykę metamodernizmu ukraińscy badacze podkreślają istotną rolę pierwiastka emocjonalnego/uczuciowego[55], wiążącego się z pewnym typem wrażliwości, ujmowanym w estetykę tak zwanej nowej szczerości[56]. Zaczerpnięte z literaturoznawstwa anglosaskiego, pojęcie to zarówno odnosi się do określonej estetyki, jak i stanowi zespół postulowanych wartości moralnych. Łukasz Kiełpiński charakteryzuje je w następujący sposób:

> […] [pojęcie to] określa estetykę kreowaną w opozycji do ironicznych, cynicznych, autoreferencyjnych i parodystycznych tendencji kojarzonych z postmodernizmem. Nowa Szczerość to zatem także projekt etyczny proponujący powrót prostoduszności, naiwności, a wraz z nimi pewnej dozy sentymentalizmu, które umożliwiają przeżywanie rzeczywistości bardziej „na serio", znosząc tym samym ironiczny dystans[57].

Nie jest jednak tak, że każdy wytwór kultury apelujący do tego rodzaju uczuciowości można łączyć z koncepcją nowej szczerości, istotna jest tu wyjściowa sytuacja egzystencjalna, zasadzająca się na kryzysie wartości czy zaburzeniu relacji międzyludzkich, a co za tym idzie wymowa zaangażowana i **rozumienie tekstu jako rodzaju „interwencji społecznej" czy „gestu reparacyjnego"**[58]. Postulowana szczerość odwołuje się do modelu relacji społecznych opartych na empatii i będącego rodzajem dającego nadzieję antidotum na kryzys. Jest to więc forma odczuwania wpływająca na zmianę świadomości społecznej i przeciwdziałająca atomizacji i wyobcowaniu[59]. Zwracając się przede wszystkim przeciw postmodernistycznej ironii, koncepcja nowej szczerości „wyrażała głód rzeczywistości, potrzebę powrotu w literaturze do prawdziwego, przeżywanego życia. [Starała się] przywrócić literaturze rolę przestrzeni znaczącego,

[55] Ibidem.

[56] Тетяна Гребенюк, *Художнє втілення рис 'нової щирості' в романі Софії Андрухович Амадока*, „Studia Ukrainica Posnaniensia" 2021, t. IX, nr 1, s. 131–144.

[57] Łukasz Kiełpiński, *W stronę Nowej Szczerości. Konceptualizowanie przemian wrażliwości w najnowszym kinie polskim*, „Kwartalnik Filmowy" 2022, nr 119, s. 117.

[58] Ibidem, s. 118.

[59] Ibidem, s. 127.

wspólnotowego zaangażowania w obliczu fragmentacji współczesnego życia kulturalnego i ekonomicznego”[60].

Dowartościowanie afektów i uczuć, dążenie do zbudowania dającej bezpieczeństwo wspólnoty, rola przyjaźni i miłości w przywracaniu ładu społecznego – to aspekty znajdujące odzwierciedlenie w literaturze gatunkowej. Nie można jednak odnosić koncepcji nowej szczerości do prozy gatunkowej chociażby ze względu na charakterystyczną dla tej ostatniej (zwłaszcza w wydaniu sensacyjnym) konstrukcję bohatera. W prozie sensacyjnej mamy bowiem najczęściej do czynienia z jednostką silną, niekiedy wręcz heroiczną, a utwór zmierza przeważnie do afirmacji jej sukcesu. Niewiele jest tu miejsca na wrażliwość czy podatność na zranienie, konwencja nie sprzyja też dogłębnej analizie sfery uczuciowej bohaterów, a emocje mają przeważnie charakter zbiorowy, co oznacza, że ich celem jest raczej kształtowanie postaw i przekonań niż introspekcja. W literaturze gatunków melodramatycznych emocje miewają co prawda wymiar indywidualny i odgrywają znaczną rolę, jednak tu również mamy do czynienia z raczej powierzchownym portretem psychologicznym postaci, ich schematycznym ujęciem, a często także z modelowaniem bohaterów-wzorów.

Chociaż więc tendencje widoczne w wojennej literaturze gatunkowej są w dużym stopniu zbieżne z głównymi kierunkami rozwoju ukraińskiej literatury wojennej z rejestrów niepopularnych, nie jest możliwa ich analiza w kategoriach cieszącego się obecnie powodzeniem nurtu metamodernistycznego. O zainteresowaniu nim, a także koncepcją nowej szczerości piszę więc głównie po to, aby wskazać zbieżność niektórych aspektów wykraczających poza sferę poetyki tekstu i sytuujących się raczej w obszarze socjologii czy antropologii literatury, a także dlatego, że metamodernizm stał się dla ukraińskich badaczy ramą teoretyczną, w którą ujmują współczesną prozę dotyczącą wojny.

Wojna to doświadczenie totalne, obejmujące wszystkie obszary egzystencji i wszystkie rejestry kulturowe. Jej destrukcyjny wpływ jest oczywisty i wielowymiarowy, gdyż – jak podkreślał James Hillman – rozbija ludzką integralność zarówno na poziomie fizycznym, poprzez uszkodzenie ciała, jak i w sferze duchowej i cywilizacyjnej[61]. Wydaje się, że

[60] Jarosław Woźniak, *Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. II. Realizm histeryczny i David Foster Wallace*, „Praktyka Teoretyczna” 2024, nr 4(54), s. 101.

[61] James Hillman, *Miłość do wojny*, tłum. Jerzy Korpanty, Warszawa 2017, s. 98.

powstająca obecnie w Ukrainie literatura – również interesująca mnie gatunkowa proza popularna – ma potencjał przywracania tej integralności, jako że buduje platformę wspólnych wartości i pełni funkcję reparacyjną. Jak piszą autorzy tekstu *Literatura jako narzędzie oporu i dialogu*:

> Wojna Rosji przeciwko Ukrainie nie jest jedynie aktem agresji terytorialnej, lecz próbą unicestwienia ukraińskiej kultury i tożsamości narodowej. […] **Literatura nie jest wyłącznie formą ekspresji artystycznej – to akt deklaracji wartości: prawdy, wolności i człowieczeństwa.** Ukraińscy pisarze dokumentują nie tylko losy narodu w obliczu wojny, lecz także biorą udział w dialogu globalnym, przekraczając granice i kształtując nową etykę współczesnego świata. Choć literatura ma zdolność budowania mostów między narodami, dialog staje się niemożliwy, gdy kultura zostaje podporządkowana propagandzie, usprawiedliwiającej przemoc i agresję. **Współczesna literatura ukraińska to nie tylko świadectwo czasów – to aktywny uczestnik międzynarodowego dyskursu, w którym nie ma miejsca dla imperialnych narracji**[62].

Struktura książki

W kolejnych rozdziałach przyjrzę się wybranym przykładom ukraińskiej powieści gatunkowej właśnie **w kontekście ich tożsamościowego, reparacyjnego, terapeutycznego i jednoczącego wymiaru, który łączy się z dążeniem do realistycznego, niekiedy wręcz dokumentalistycznego rejestrowania wydarzeń pierwszego okresu pełnoskalowej inwazji. Interesują mnie także wyłaniające się z tych narracji propozycje tożsamościowe i memorialne**. Analizuję następujące powieści:

- thriller Andrija Kokotiuchy *Врятувати березень* (Na ratunek marcowi, 2022) – utwór ma znamiona thrillera psychologicznego, ale pod wieloma względami nie odpowiada wyznacznikom tego podgatunku, przede wszystkim ze względu na baśniowy, „uspokajający" schemat fabularny ze szczęśliwym zakończeniem. W powieści tej wyraźnie widoczny jest rys dokumentalistyczny, autor literacko opracowuje

[62] Ivan Zymomrya, Olena Zymomrya, *Literatura jako narzędzie oporu i dialogu. Współczesna literatura ukraińska wobec wojny i wyzwań globalnych*, w: *Rozwój nowoczesnej edukacji i nauki – stan, problemy, perspektywy*, t. XVIII: *Innowacje metodologiczne w badaniach i nauczaniu: od teorii do praktyki*, red. Jan Grzesiak, Ivan Zymomrya, Vasyl Ilnytskyj, Konin–Użhorod–Przemyśl–Mikołajów 2025, s. 39–41. Wyróżnienia – M.Z.

wyniki swojej pracy reportera, zbierającego informacje o życiu w podkijowskich miejscowościach okupowanych przez wojska rosyjskie w lutym i marcu 2022 roku;

- dwa thrillery szpiegowskie Andrija Kokotiuchy wydane w serii *Таймер війни* (Timer wojny) przy wsparciu Głównego Zarządu Wywiadu przy Ministerstwie Obrony Ukrainy: *Довга комендантська година* (Długa godzina policyjna, 2023) oraz jej kontynuacja *Точка виходу* (Punkt wyjścia, 2025) – oba utwory gloryfikują ukraińskie służby wywiadowcze i sytuują się pomiędzy działaniem literackim a propagandowym. Również w nich istotną rolę odgrywają strategie dążące do osadzenia fabuły w realistycznie przedstawionej rzeczywistości, w tym odwołanie do narracji dokumentalistycznej oraz cytatów z przestrzeni medialnej. Analizując te powieści, zwracam uwagę na wymiary realizmu – wiarygodnie odzwierciedlone realia wojenne zostały wpisane w konwencję szpiegowską o wymowie heroicznej;
- powieść kryminalną Ljuko Daszwar *Спадок* (Spadek, 2023) – utwór należy do podgatunku kryminału społecznego, dla którego tło społeczno-kulturowe oraz zagadnienia związane z pamięcią zbiorową są ważniejsze niż sama intryga kryminalna. Powieść tę uważam za popkulturową formę refleksji nad memorialną dekolonizacją współczesnego ukraińskiego społeczeństwa;
- dwie powieści obyczajowe, które – z zastrzeżeniami odnośnie do tego terminu – można określić jako popularne powieści kobiece: Iren Rozdobudko *Троє і одна* (Trzej i jedna, 2025) i Anny Buhajewej *Я твій ворог* (Jestem twoim wrogiem, 2024) – utwory te łączy wątek przemocy (w tym bardzo ważny wątek przemocy seksualnej) dokonywanej przez wojska rosyjskie na okupowanej ludności oraz rewanżystyczny schemat zemsty na krzywdzicielu. Innowacyjne w wymiarze ukraińskiego dyskursu literackiego jest tu odejście od narracji wiktymizującej w stronę napiętnowania sprawcy i ukazania godności, sprawczości, a nawet heroizmu osoby doświadczającej przemocy. W obu powieściach wyraźne jest dążenie do udokumentowania rosyjskich zbrodni dokonywanych na ludności cywilnej. Iren Rozdobudko odwołuje się – podobnie jak Andrij Kokotiucha – do narracji reporterskiej, wykorzystuje też informacje prasowe i materiały z postępowań karnych. Anna Buhajewa uwiarygodnia swoją narrację, wprowadzając nietypowy dla prozy kobiecej, szczegółowy i drastyczny opis zgwał-

cenia oraz zabójstwa dokonanego przez rosyjskich okupantów na bezbronnych kobietach;

- western Artema Czecha *Song of the Open Road*. *Пісня відкритого шляху* (Pieśń o otwartej drodze, 2024) – powieść odbiega od poprzednio wymienionych, ponieważ jako jedyna nie dotyczy bezpośrednio wydarzeń ukraińsko-rosyjskiej wojny z 2022 roku. Zdecydowałam się jednak na jej omówienie, ponieważ dotyczy zagadnień związanych nie tylko z wojną, ale także z bardzo istotnymi i podejmowanymi intensywnie od 2022 roku kwestiami mentalnej dekolonizacji, krystalizacji postaw tożsamościowych i redefinicji pamięci. Jeśli zaś chodzi o przynależność gatunkową, sytuuję *Song of the Open Road* w rejestrze rewizjonistycznych wcieleń westernu, w których poetykę wpisana jest ironia i gra konwencjami literackimi.

Wybrane przeze mnie utwory można zaliczyć do prozy skoncentrowanej na budowaniu narracji zaangażowanej patriotycznie, łączącej dążenie do uwiarygodnienia i osadzenia opowieści w realiach wojennych z przedstawieniem jej w kategoriach heroicznych z wyraźnie zaznaczonym wymiarem wspólnotowym. Ograniczyłam swój wybór do gatunków popularnych odwołujących się do mimetycznego opisu rzeczywistości, który odpowiada potocznej percepcji i bezpośredniemu doświadczeniu, bez elementów fantastycznych, magicznych czy mistycznych, dlatego poza obszarem moich zainteresowań pozostał szeroki zakres literatury fantastycznej, która również podejmuje zagadnienia pośrednio lub bezpośrednio związane z wojną i jej skutkami we wszystkich obszarach życia codziennego, kultury czy przyszłych losów narodu. Konwencja realistyczna łączy się ze szczegółowym odtwarzaniem różnych aspektów wojennej rzeczywistości, zarówno współczesnych (Andrij Kokotiucha, Ljuko Daszwar, Iren Rozdobudko, Anna Buhajewa), jak i ukazanych w kostiumie historycznym (Artem Czech). Poznajemy więc światopogląd społeczeństwa, postawy wobec wydarzeń, dezorientację, niepokoje, lęki, traumy, trudności życia codziennego, a także – w powieściach odnoszących się do współczesności – chaos informacyjny i związane z nim manipulacje propagandowe, w westernie zaś – kwestie niesprawiedliwości społecznych, okrucieństwa i odczłowieczenia postaw w czasie działań wojennych. Mimetyczna konwencja osadzona w dobrze znanej rzeczywistości zaspokaja czytelniczą potrzebę „rozpoznawania

rzeczy znajomych”[63], a jednocześnie skonwencjonalizowana formuła fabularna uspokaja, podsuwając optymistyczne zakończenia.

Wszystkie powieści koncentrują się na losach jednostek, które są jednak hiperbolizowane poprzez zamknięcie w schemacie fabularnym zakładającym triumf sprawiedliwości i zwycięstwa dobra nad złem. Zwycięstwo sprawiedliwości nabiera wymiaru ponadindywidualnego i rysu heroicznego, a losy jednostek zostają ukazane jako metafora szerszych kategorii państwa-agresora i państwa broniącego się. Konwencja heroiczna dotyczy przede wszystkim prozy sensacyjnej (thrillerów Andrija Kokotiuchy, powieści kryminalnej Ljuko Daszwar), ale jest widoczna także w westernie Artema Czecha, a nawet w dwóch powieściach obyczajowych (tak zwanych kobiecych) Iren Rozdobudko i Anny Buhajewej, które w ostatnich partiach formułują wyraźny postulat wspólnotowy z zaznaczoną deklaracją niezłomności.

Literatura popularna, zwłaszcza sensacyjna i przygodowa, łączy funkcje czysto rozrywkowe (wartka fabuła, wciągająca intryga, liczne zwroty akcji, tajemnice i zagadki kryminalne, żywe dialogi) ze społecznie zaangażowaną obserwacją otaczającej sytuacji społeczno-kulturowej. W przypadku powieści obyczajowych Iren Rozdobudko i Anny Buhajewej funkcja ludyczna nie jest tak wyraźna jak w prozie sensacyjnej, a rzeczywistość fabularna odwołuje się przeważnie do doświadczenia codziennego (pozbawionego spektakularnych wydarzeń, heroicznych czynów, pościgów, strzelanin i tym podobnych), choć w końcowych partiach obu powieści pojawiają się wątki sensacyjne i nieoczekiwane rozwiązanie akcji, sytuujące oba utwory w obszarze „gatunków zmąconych”, które czerpią inspirację z różnych konwencji fabularnych.

Co niezmiernie istotne, funkcja rozrywkowa prozy sensacyjnej jest bezpośrednio związana z wykorzystaniem poetyki przemocy. Przemoc jest oczywistym elementem wszelkiego rodzaju narracji o wojnie, jednak gatunki sensacyjne – takie jak thriller, powieść kryminalna, a także western – zdecydowanie ją afirmują i włączają jako niezbędny element swojego imaginarium. Akt przemocy inicjuje w tych gatunkach rozwój wydarzeń i jest siłą napędową akcji. Przemoc ma tu konotację moralną, a także duży ładunek estetyczny, może być „zła” lub „dobra” – w zależności od tego, kto, jak i w jakim celu ją stosuje – bywa atrakcyjna jako oznaka siły i sprawczości lub

[63] Umberto Eco, *Superman w literaturze popularnej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, tłum. Joanna Ugniewska, Kraków 2008, s. 18.

przeciwnie – sugeruje nieprawość i słabość. Wybrane przeze mnie powieści należą bez wątpienia do takich, które przemoc gloryfikują, jednak tylko szczególny jej rodzaj, będący formą samoobrony, odwetu, zemsty, reakcji na niesprawiedliwy atak. Co ciekawe, również „kobiece" powieści Iren Rozdobudko i Anny Buhajewej czynią z przemocy kluczowy element osi fabularnej, która obraca się wokół zagadnień słusznej zemsty za niezasłużoną krzywdę. Umiejętność zastosowania przemocy jest tu znakiem aktywności i sprawczości społecznej i indywidualnej o wymiarze heroicznym. Jest tożsama z niezłomną walką i postulatem niepoddawania się.

Wszystkie utwory zostały napisane z wyraźną intencją reparacyjną. Pomimo niekiedy bardzo szczegółowego opisu wojennej rzeczywistości ich celem jest nie tyle analiza faktycznego stanu rzeczy, ile podniesienie czytelnika na duchu, dostarczenie mu budujących schematów fabularnych, dających nadzieję i poczucie bycia częścią wspólnoty, która mimo trudności nie traci nadziei i wykazuje się heroizmem. **Wszystkie powieści podejmują także w sposób mniej lub bardziej bezpośredni zagadnienia tożsamościowej i memorialnej dekolonizacji, afirmując własną tradycję i państwowość oraz dowartościowując rolę wspólnoty kulturowej ukazanej w wyraźnym kontraście do rosyjskich wzorów świadomościowych, politycznych i kulturowych.** Jak pisze Albert Nowacki, we współczesnej ukraińskiej prozie wojennej widoczne są „konsekwentne dążenia do poszukiwania nowych elementów mitologii narodowej, pomocnej w ugruntowaniu poczucia tożsamości narodowej wśród Ukraińców"[64]. Natomiast Jarosław Poliszczuk w swojej książce *Сім поглядів на війну* podkreśla, że obecnie jednym z najważniejszych zadań kultury ukraińskiej jest właśnie solidaryzowanie narodu i przeciwdziałanie w ten sposób destrukcyjnemu wpływowi rosyjskich praktyk wojny hybrydowej, takich jak dezinformacja powodująca podziały i niezgodę społeczną oraz błędne wyobrażenia zarówno o teraźniejszej sytuacji, jak i o przeszłości[65]. **Proza gatunkowa angażuje się w te procesy. Autorzy wykorzystują jej mitotwórczy potencjał do stworzenia jednoczącego naród imaginarium tożsamościowego, wskazując jednocześnie na sprawczość, podmiotowość i godność walczącego społeczeństwa.**

[64] Albert Nowacki, *Ukraińska tożsamość narodowa w obliczu wojny rosyjsko-ukraińskiej*, „Slavica Wratislaviensia" 2025, t. CLXXXI, s. 177.

[65] Ярослав Поліщук, *Сім поглядів на війну*, op. cit., с. 6.

ROZDZIAŁ 1

Zbiorowy superbohater. Thriller

Wstęp

Sofija Filonenko zwróciła uwagę, że obfitująca w konflikty zbrojne obecna sytuacja polityczna stanowi bodziec do rozwoju prozy sensacyjnej, w tym szpiegowskiej i detektywistycznej[1]. Badaczka pisała wręcz o zauważalnym w Ukrainie „renesansie" takiej literatury, trwającym od czasu aneksji Krymu i wojny w Donbasie[2]. Tematyka wojenna pojawia się zarówno w kostiumie historycznym, jak i w utworach, których fabuły są umiejscowione we współczesności[3]. Z jednej strony konflikty zbrojne dostarczają autorom aktualnego materiału, z drugiej strony domagają się „oswojenia" w ramach znanej i dającej poczucie bezpieczeństwa konwencji literackiej. To dążenie do zamknięcia chaosu wydarzeń w uspokajający schemat zwycięstwa dobra nad złem jest widoczne w analizowanych w tym rozdziale thrillerach Andrija Kokotiuchy oraz w powieści detektywistycznej autorstwa Ljuko Daszwar, którą omawiam w kolejnym rozdziale[4].

---

[1] Софія Філоненко, *Простір війни в українському історичному детективі*, „Studia Methodologica" 2024, No. 57, p. 24.

[2] Софія Філоненко, *Історія, аналітика, пророцтво: ренесанс шпигунського роману в сучасній українській масовій літературі*, „Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки" 2017, вип. 14, с. 150.

[3] Tematyka wojenna pojawiała się w ukraińskiej prozie sensacyjnej już wcześniej, przykładem jest chociażby powieść Wasyla Szklara *Самотній Вовк*, nagrodzona w 2002 roku Grand Prix w konkursie „Koronacja Słowa". Utwór dotyczy wydarzeń wojen czeczeńskich, a główny wątek jest osnuty wokół rozgrywek między rosyjskimi i ukraińskimi służbami specjalnymi.

[4] O ukraińskim thrillerze w różnych jego odmianach pisałam także w artykułach: *Powieść Andrija Siemiankiva* Tańce z kośćmi – *ukraiński thriller medyczny*, „Studia Ukrainica

Andrij Kokotiucha to dziś postać numer jeden wśród autorów ukraińskiej powieści sensacyjnej[5] i literatury popularnej w ogóle[6]. Autor aktywnie przyczynia się do rozwoju i promocji prozy gatunkowej w Ukrainie, eksperymentuje z różnymi odmianami kryminału (retro, współczesny), z powieścią awanturniczą, thrillerem (w tym thrillerem *noir*), powieścią gotycką, przygodową i innymi[7]. Ma też na swoim koncie powieści historyczne z silnie zarysowanym wątkiem sensacyjnym (na przykład *Червоний*). W zawrotnym tempie tworzy kolejne teksty (na przykład powieść kryminalna *Таємне джерело* powstała w 28 dni). Jest autorem kilkudziesięciu książek dla dorosłych i dla dzieci[8], twórcą scenariuszy filmowych i dokumentalnych[9], a także popularyzatorem literatury sensacyjnej[10]. Mimo szybkiego tempa, w jakim powstają teksty Andrija Kokotiuchy, przynajmniej części z nich nie można odmówić precyzji w konstruowaniu wątków i intryg; wiele z jego utworów porusza też istotne kwestie ukraińskiej przeszłości i teraźniejszości. Ponieważ autor przeważnie orientuje się na prozę sensacyjną, z szybką akcją i wciągającą intrygą, jego utwory służą często za scenariusze do filmów i programów telewizyjnych:

> Należy oddać sprawiedliwość mistrzowskiej konstrukcji powieści detektywistycznych autora […]. Pisarz starannie konstruuje intrygę detektywistyczną, odrzucając wszystko, co mogłoby zakłócić czytelnikowi podążanie za śledztwem. W rezultacie taka intryga łatwo przekształca się w produkcję telewizyjną, dlatego, siłą

Posnaniensia" 2024, t. 12, nr 1, s. 117–132; *Powieść Iłariona Pawluka* Я бачу, вас цікавить пітьма *jako thriller neo-noir*, „Studia Ucrainica Varsoviensia" 2025, nr 13, s. 207–221.

[5] Людмила Кицак, *Український детектив: критерії художньої якості та смаки читачів*, „Сучасні літературознавчі студії" 2012, № 9, с. 236.

[6] Ярослава Бригадир, *Сучасна українська масова література крізь призму творчої індивідуальності Андрія Кокотюхи*, „Волинь філологічна: текст і контекст" 2015, № 19, с. 46.

[7] Ярослава Бригадир, *Творчість Андрія Кокотюхи як взірець сучасної української масової літератури*, „Літературознавчі студії" 2015, вип. 1(1), с. 50–59.

[8] Zob. nota biograficzna autora na stronie wydawnictwa Fabuła: *Андрій Кокотюха*, Видавництво Фабула, https://fabulabook.com/author/andrij-kokotyuha-2753 [dostęp: 16.06.2026].

[9] Ярослава Бригадир, *Творчість Андрія Кокотюхи…*, op. cit., с. 56.

[10] Notka biograficzna o autorze ze strony: www.kokotiuha.com/біографія [dostęp: 17.07.2025].

rzeczy, teksty A. Kokotiuchy stanowią kanwę filmów dokumentalnych, których autorem lub współautorem bywa sam pisarz[11].

W tym rozdziale przeanalizuję trzy thrillery tego autora, których tematyka jest związana z trwającą obecnie wojną Rosji przeciw Ukrainie: *Врятувати березень* (Na ratunek marcowi, 2022), *Довга комендантська година* (Długa godzina policyjna, 2023) oraz jej kontynuację *Точка виходу* (Punkt wyjścia, 2025).

Врятувати березень to historia zwykłej rodziny z dwójką dzieci i kotem, która w pierwszych dniach wojny decyduje się na wyjazd do jednej z podkijowskich wsi. Wybór okazuje się katastrofalny, gdyż miejscowość szybko zostaje zajęta przez rosyjskie wojska, a znajdujący się w pułapce mieszkańcy padają ofiarą bestialstwa okupanta. Istotny jest w tym utworze motyw bajki opowiadanej dzieciom przez matkę – znawczynię ukraińskiego folkloru. Bajkowa historia wykradzionego marca współbrzmi z sytuacją bohaterów i staje się parabolą rozgrywających się na ich oczach wydarzeń, dodając otuchy i wiary w zwycięstwo. Ostatecznie rodzina zostaje wyprowadzona ze wsi w ramach akcji humanitarnej, jednak starsza córka odłącza się od kordonu. Ostatnie partie książki zawierają opis brawurowej akcji ratunkowej, którą podejmuje przebrany za rosyjskiego żołnierza ojciec zaginionego dziecka. Przedarłszy się do okupowanej wsi, odnajduje córkę i wywozi ją na terytorium kontrolowane przez Siły Zbrojne Ukrainy.

Dwie kolejne powieści to przykłady thrillerów szpiegowskich. Fabuła książki *Довга комендантська година* jest osadzona w stolicy Ukrainy w pierwszych dniach pełnoskalowej inwazji i koncentruje się na rozgrywkach między ukraińskimi i rosyjskimi służbami wywiadowczymi. Te pierwsze reprezentuje działający pod kamuflażem miejskiego ochroniarza oficer wywiadu wojskowego Wład Chmara i wspierająca go grupa operacyjna, te drugie zaś – kryjący się w szeregach ukraińskiego wywiadu kret i związany z nim rosyjski terrorysta Lew Małyszew. Wrogowie

[11] „Мусимо віддати належне майстерному конструюванню детективних творів автора, […]. Письменник ретельно складає пазли детективного сюжету, відкидаючи усе, що могло б заважати стеженню читача за розслідуванням. Як результат, такий сюжет легко трансформується у телевізійну продукцію, тому закономірно, що тексти А. Кокотюхи лягають в основу документальних фільмів, авторами чи співавторами яких є сам письменник". Ярослава Бригадир, *Сучасна українська масова…*, op. cit., с. 47.

wspólnie planują zamach bombowy na kijowskie metro, a brawurowa akcja zdemaskowania zdrajcy i udaremnienia ich zbrodniczego planu stanowi oś intrygi, przy okazji której poznajemy realia życia broniącego się przed inwazją Kijowa.

Akcja ostatniej powieści, *Точка виходу*, rozgrywa się latem 2022 roku w Kijowie i na tymczasowo okupowanych terytoriach Ukrainy, a intryga zbudowana została wokół wątku poszukiwania zaginionego podczas operacji w Donbasie Rusłana Siczowego, oficera ukraińskiego wywiadu wojskowego. W poszukiwaniach tych biorą udział zarówno ukraińskie siły wywiadowcze, jak i rosyjska Federalna Służba Bezpieczeństwa. Ukraińscy bohaterowie, zwodzeni przez rosyjską agenturę, mają tylko czterdzieści osiem godzin na uratowanie swojego pobratymca i udaremnienie planów wroga.

Довга комендантська година i *Точка виходу* zostały wydane w ramach serii *Таймер війни*, zainicjowanej przy wsparciu Głównego Zarządu Wywiadu przy Ministerstwie Obrony Ukrainy, są więc nie tylko przykładami literatury sensacyjnej, lecz również formą ukraińskiej wojennej narracji patriotycznej (czy wręcz propagandowej), kreującej heroiczny obraz ukraińskich sił specjalnych, budującej poczucie wspólnotowości i lansującej przekaz zaufania do państwa i zwycięstwa pomimo wszelkich trudności. Wszystkie trzy powieści pod względem gatunkowym można scharakteryzować jako thrillery w różnych odmianach.

O zmąceniu gatunkowym prozy sensacyjnej. Thriller

Tematyka wojenna sprzyja konwencji gatunkowej różnych odmian thrillera, ponieważ – jak zauważył Rafał Syska – konstytutywną jego cechą jest zderzenie chaosu ze zwyczajnością. Zanurzeni w dobrze znanym zwyczajnym życiu bohaterowie zostają postawieni przed sytuacją zaburzającą codzienny porządek. Punktem wyjścia intrygi thrillera jest właśnie „zwyczajność”[12], a świat codzienny i świat chaosu zostają „bardzo silnie skonfrontowane, oddzielone zazwyczaj wyrazistą sceną przejścia, zaakcentowanym aktem inicjacji”[13]. 24 lutego 2022 roku stanowi taki moment

[12] Rafał Syska, *Thriller jako gatunek*, w: *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Kraków 2001, s. 91.

[13] Ibidem, s. 92.

przejścia dla wszystkich trzech utworów, w których skonwencjonalizowana formuła stała się ramą dla odzwierciedlenia realiów rosyjskiej napaści. Typowe dla thrillera figury złoczyńcy i bohatera pozytywnego, choć postępują zgodnie z wymogami konwencji gatunkowej, która najczęściej zakłada schemat walki i zwycięstwa oraz triumf sił dobra, pozostają ugruntowane w rzeczywistości, której szczegóły autor odtwarza z wielką pieczołowitością, odwołując się zarówno do rzeczywistych wspomnień obywateli zaatakowanej Ukrainy, jak i do materiałów dziennikarskich, przekazów prasowych i ówczesnych komunikatów rządowych. W powieściach widoczne jest dążenie do wiernego dokumentowania wydarzeń wojennych, a jednocześnie stanowią one narracje wspierające, jednoczące wokół wiary w zwycięstwo i hiperbolizujące *dramatis personae* jako wcielenie państwa-agresora i państwa broniącego się.

Ponieważ trzy wymienione powieści odwołują się do różnych schematów narracyjnych, warto zatrzymać się na kwestii gatunkowości, a co za tym idzie na zagadnieniu zamętu terminologicznego w badaniach sensacyjnej prozy popularnej. Zarówno thriller, jak i powieść sensacyjna to bowiem określenia dość rozmyte i obejmujące wiele różnych typów narracji popularnych. Sam termin „thriller" (*thrill* – 'dreszczyk') pojawił się w literaturze w latach 80. XIX wieku na oznaczenie utworów wywołujących silne emocje związane z ekscytacją, niepokojem i nerwowym oczekiwaniem. Thriller charakteryzuje się szybką sekwencją sensacyjnych wydarzeń fabularnych[14]. W większości odmian thrillera dominuje scenariusz bohaterski, w którym cel protagonisty (indywidualny lub globalny) jest możliwy do osiągnięcia tylko dzięki osobistemu heroizmowi:

> Termin „thriller" jest stosowany w odniesieniu do tekstów literackich od lat 80. XIX wieku. Nazwa gatunku pochodzi od angielskiego słowa *thrill*, które oznacza „wywoływać silne emocje". Tekst napisany w tym gatunku dostarcza czytelnikowi przyjemności związanej z niespokojnym oczekiwaniem, ekscytacją i strachem. Silne emocje pojawiają się na każdym etapie rozwoju fabuły […]. Thriller charakteryzuje się również utrzymywaniem czytelnika w napięciu. Przypomina on bieg z przeszkodami, w którym osiągnięcie celu wymaga heroizmu. Cel ten może być osobisty (próba uratowania małżonka lub dawno zaginionego krewnego) lub glo-

[14] M.H. Abrams, Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, Boston 2013, p. 70.

balny (próba zapobieżenia wojnie światowej), ale często oba są traktowane jako równie istotne[15].

Słownik literatury popularnej wskazuje na ponadgatunkowość tego terminu, który dotyczy w istocie wielu różnych utworów literackich bądź filmowych, wywołujących silne emocje,

> […] których źródłem jest zagrożenie dla życia bohaterów – osób prześladowanych przez […] bezwzględnych przestępców lub przez jakieś tajemne, nierozpoznawalne siły […]. Thriller jest pojęciem ponadgatunkowym; stosuje się go popularnie na oznaczenie wszelkich utworów operujących niesamowitością i szczególnie dużym zagrożeniem, a więc także do niektórych powieści czy filmów […] wojennych, szpiegowskich, policyjnych i gangsterskich […][16].

Nie ma zgodności odnośnie do tego, jak rysuje się hierarchia między powieścią kryminalną, thrillerem a powieścią sensacyjną, czym się różnią i jakie mają cechy wspólne, które pojęcie jest nadrzędne, a które należy traktować jako podgatunek. Justyna Tuszyńska pisze o problemach z:

> […] określeniem granic i zależności między takimi odmianami gatunkowymi, jak: powieść sensacyjna, powieść szpiegowska czy thriller. Jedne definicje notują je jako odmiany fikcji kryminalnej, inne wykluczają bezpośrednią zależność tych pojęć, wskazując tylko na pewne punkty styczne, jeszcze inne wreszcie włączają w zakres literatury kryminalnej tylko powieść szpiegowską lub tylko sensacyjną (niekiedy odnotowują powieść kryminalną jako odmianę powieści sensacyjnej)[17].

---

[15] „The term 'thriller' has been applied to literary works since the 1880s. The name of the genre comes from the English word 'thrill' which means 'to excite'. A work in the thriller genre brings pleasure to the reader by arousing feelings of nervous anticipation, excitement and fear, and excitement is manifested at all stages of the development of the plot […]. Thriller is also known for the intensity of the works and the power to attract the reader's attention. It's like a race full of obstacles, and the goal can only be achieved through heroism. The goal can be personal (trying to save a spouse or long-lost relative) or global (trying to prevent a world war), but often both are addressed equally". Sojida Samandarova, *Psychological Thriller Genre and Its Major Characteristics*, „International Journal of Progressive Sciences and Technologies" 2024, Vol. 43, No. 2, p. 246.

[16] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 1997, s. 421–423.

[17] Justyna Tuszyńska, *Rozmyte pojęcia. Historia badania literatury kryminalnej w Polsce*, „Slavica Tergestina" 2017, t. 19, s. 209.

Również Mariusz Kraska zwraca uwagę na niespójność funkcjonujących obecnie definicji gatunkowych[18], by stwierdzić, że wobec nagromadzenia różnych rodzajów i odmian prozy sensacyjnej większość definicji nie jest już dziś aktualna. W tej sytuacji najsensowniejsze wydaje się rozumienie pojęcia gatunku raczej jako dynamicznego procesu niż zespołu rygorystycznie wyznaczonych konwencji[19]. Tak czyni Mariusz Czubaj, wykorzystując wprowadzone przez Clifforda Geertza pojęcie gatunku zmąconego[20]. Podobnie Rafał Syska, który analizując pojęcie thrillera, pisze: „jest [on – M.Z.] […] niczym więcej jak hybrydą gatunkową, trudną do bezspornego, obiektywnego zdefiniowania"[21]. Unikając problemów definicyjnych, ukraińska badaczka Sofija Filonenko wprowadziła uogólnione pojęcie gatunków adrenalinowych, którymi objęła wszystkie teksty popularne trzymające czytelnika w napięciu i oparte na wartkiej fabule z wątkiem sensacyjnym/kryminalnym[22]. Wydaje mi się jednak, że jest to rozwiązanie zbyt uogólniające i niwelujące ogromną różnorodność gatunków i podgatunków prozy sensacyjnej.

Zgadzam się z perspektywą hybrydyczności sensacyjnej prozy popularnej, chciałabym jednak doprecyzować specyfikę analizowanych powieści Andrija Kokotiuchy. Ze względu na konwencję, w jakiej są utrzymane, utwory *Довга комендантська година* i *Точка виходу* zaliczam do sensacyjno-kryminalnej odmiany thrillera[23], do której należy także podgatunek thrillera szpiegowskiego. Charakterystyczne jest dla niej – w przeciwieństwie na przykład do thrillera gotyckiego, thrillera *noir* czy powieści okultystycznej – realistyczne przedstawienie rzeczywistości, często charakteryzujące się przywiązywaniem wagi do szczegółów odzwierciedlanej rzeczywistości, wykorzystanie racjonalnych kategorii pojęciowych i struktura narracyjna „afirmu[jąca] logikę i scjentystyczną wiedzę"[24]. Ta

[18] Mariusz Kraska, *Czy kryminał naprawdę istnieje? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunku*, w: *Na tropie źródeł. Literatura kryminalna*, red. Anna Gemra, Kraków 2015, s. 18.

[19] Ibidem, s. 22.

[20] Clifford Geertz, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Zbigniew Pucek, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1996, s. 214–235. O powieści kryminalnej jako gatunku zmąconym pisze Mariusz Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 28 i nast.

[21] Rafał Syska, *Thriller jako gatunek*, op. cit., s. 83.

[22] Софія Філоненко, *Масова література в Україні…*, op. cit., с. 160.

[23] Rafał Syska, *Thriller jako gatunek*, op. cit., s. 79.

[24] Ibidem, s. 84.

odmiana thrillera cechuje się jednocześnie daleko posuniętą schematycznością i konwencjonalizacją, co pozwala na wyodrębnienie powtarzających się motywów i stałych schematów fabularnych. Najważniejszy – i charakterystyczny również dla innych odmian thrillera – jest motyw ciągłego niebezpieczeństwa[25], wzmocniony kreacją czasu fabularnego, którego „upływ wzmaga zagrożenie i przybliża do z góry określonej katastrofy"[26]. Równie istotna jest typowa dla thrillera sensacyjno-kryminalnego silnie zaakcentowana dychotomia dobra i zła[27] oraz organizujący całą fabułę motyw pojedynku z czarnym charakterem. Ten ostatni realizowany jest przez Andrija Kokotiuchę w różnych wariantach: w utworze *Довга комендантська година* czytelnik otrzymuje pojedynek w wariancie „terrorystycznym"[28], opartym na walce oficera ukraińskiego wywiadu wojskowego z rosyjskim dywersantem, który planuje atak na kijowskie metro. W książce *Точка виходу* jest to wariant szpiegowski, ukazany jako rozgrywka między ukraińskimi i rosyjskimi służbami wywiadowczymi (spersonifikowanymi w postaciach Włada Chmary i pułkownika rosyjskiej FSB Olega Muratowa).

Andrij Kokotiucha podkreślał, że serią *Таймер війни* chce wspierać rozwój podgatunku thrillera szpiegowskiego, który poza kilkoma przykładami (twórczość Serhija Postolowskiego, Bohdana Kusznira, Lory Pidhirnej i kilka powieści Wasyla Szklara) nie miał – zdaniem autora – silnej tradycji w literaturze rodzimej. Wśród światowych inspiracji dla swoich tekstów wskazał na powieści szpiegowskie Fredericka Forsytha, cykl Iana Fleminga o Jamesie Bondzie czy książki Toma Clancy'ego o analityku CIA Jacku Ryanie[29].

Powieść *Врятувати березень* należy do innej niż szpiegowska odmiany thrillera. Jest to powieść z silnie zarysowanym motywem walki psychologicznej między agresorem a bohaterem – zwykłym człowiekiem. Przyporządkowanie jej do podgatunku thrillera psychologicznego nie jest jednak w pełni uzasadnione, ponieważ konwencja fabularna przechodzi w toku powieści w schemat baśniowy, a ponadto w utworze nie ma istotnych dla

[25] Ibidem, s. 100.

[26] Ibidem, s. 98.

[27] Ibidem.

[28] Ibidem, s. 88.

[29] Андрій Кокотюха, *«Довга комендантська година» – перший шпигунський трилер про гарячу фазу війни Росії проти України*, сайт Андрія Кокотюхи, https://www.kokotuha.com/довга-комендантська-година-перший/ [dostęp: 20.07.2025].

tego podgatunku wątków eksploracji patologicznych stanów emocjonalnych (wszelkich paranoi i obsesji) oraz motywu wyrafinowanej mentalnej manipulacji, prowadzącej do wypaczenia postrzeganej przez bohatera rzeczywistości[30]. Nie znajdziemy tu także częstego w thrillerze psychologicznym zabiegu zacierania granicy między rzeczywistością a iluzją[31], a zakończenie, w tym podgatunku z reguły pozostawiające element niepewności i lęku przed powrotem zła[32], jest w powieści Andrija Kokotiuchy zbliżone raczej do finału bajki magicznej, choć wojna pozostaje tą rzeczywistością, z którą bohaterowie będą musieli nadal się zmagać.

Andrij Kokotiucha tworzy w tej powieści narrację pozostawiającą czytelnika w poczuciu bezpieczeństwa i wiary w szczęśliwe zakończenie, co nie jest typowe dla thrillera psychologicznego, wykorzystuje jednak typowy dla tego podgatunku zabieg skupienia się na analizie stanów wewnętrznych bohaterów skonfrontowanych z sytuacją ekstremalną. Wspomniane zacieranie granicy między rzeczywistością a iluzją realizuje się w wątku bajki opowiadanej przez jedną z bohaterek, która jednak pełni funkcję reparacyjną, a nie pogrążającą bohaterów w chaosie. Konstrukcja tej powieści – podobnie jak poprzednich – jest oparta na motywie heroicznym, a dążenie do złagodzenia drastycznych szczegółów realnych wydarzeń[33] pozwala mówić o nietypowej dla thrillera psychologicznego strategii, która ma na celu nie tyle intensyfikację emocji, ile ich ukojenie.

Realizm prozy sensacyjnej

Wielu badaczy traktuje teksty obiegów popularnych jako kulturowe świadectwo czasów, a nawet – może nieco na wyrost – „wielką narracj[ę] o społeczeństwie"[34]. W odniesieniu do powieści sensacyjnych Andrija Kokotiuchy ma to uzasadnienie również dlatego, że są one przykładami prozy

[30] Siti Alifia Ananda Ardiani, Otong Setiawan Djauhari, *Psychological Manipulation in Psychological Thrillers: A Case Study of "The Housemaid" by Freida McFadden*, „Jejak digital: Jurnal Ilmiah Multidisiplin" 2025, Vol. 1, No. 4, p. 1370.

[31] Ibidem, p. 1371.

[32] Sojida Samandarova, *Psychological Thriller Genre…*, op. cit., p. 246.

[33] Галина Ярема, *Рукопис вичитував професійний психолог…*, Високий Замок, https://wz.lviv.ua/life/473498-rukopys-vychytuvav-profesiinyi-psykholoh [dostęp: 08.09.2025].

[34] Joanna Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2013, nr 9, s. 92.

głęboko zanurzonej w codzienności, odwołującej się do konkretnych, ściśle określonych realiów. Autor na różne sposoby stara się nadać utworom znamiona prawdopodobieństwa. W wywiadzie dla *Ранок вдома* wspominał, że na jego pisarstwo w znacznym stopniu wpływa wykonywany równocześnie zawód dziennikarza – bohaterowie mają przeważnie realne prototypy, a fabuły są inspirowane rzeczywistymi wydarzeniami. Mówił też o praktyce konsultowania swoich powieści ze specjalistami z różnych dziedzin – analitykami wojskowymi, służbami wywiadowczymi czy psychologami – aby zachować jak największe prawdopodobieństwo realiów i postaci[35]. W wywiadach autor wskazuje na realne podłoże pisanych historii, co odnosi się nie tylko do aktualnego kontekstu politycznego, ale też do poszczególnych epizodów, które zostały przez niego zaobserwowane i zaadaptowane jako wątki fabularne[36].

Dążenie do uprawdopodobnienia świata przedstawionego widoczne jest także w konstrukcji czasowo-przestrzennej powieści oraz w przywiązywaniu wagi do szczegółowego odtwarzania opisywanych realiów. W kontekście realizmu o książce *Довга комендантська година* w następujący sposób pisał Feliks Shteinbuk: „Powieść zawiera liczne elementy, których celem jest maksymalnie realistyczne ukazanie historii oficera wywiadu wojskowego Władysława Chmary”[37]. Akcja tej powieści toczy się w precyzyjnie, co do minuty określonej czasoprzestrzeni, a każdy z krótkich rozdziałów i podrozdziałów został zaopatrzony w informacje o miejscu, dacie i godzinie wydarzeń („Ukraina, Kijów. 2022 rok. 23 lutego. 12:30–13:00”[38]). Ściśle określona jest też powieściowa topografia, wydarzenia rozgrywają się w kilku kijowskich dzielnicach w lutym 2022 roku, a częściowo – na prawach retrospekcji – również w Donbasie kilka lat wcześniej. Realizmem odznaczają się także opisy sytuacji politycznej

[35] Ранок Вдома, *„Таймер війни”: письменник Андрій Кокотюха розповідає про нову книгу*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=wo_lhZP7HyE [dostęp: 17.07.2025].

[36] Дивіться, митець! Look, that is the artist!, *Таймер війни. Письменник Кокотюха про детективний пригодницький роман «Довга комендантська година»*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=xD1aN8AAsaE [dostęp: 17.07.2025].

[37] „Роман просякнуто численними маркерами, які покликані забезпечити максимально реалістичний вимір історії про офіцера військової розвідки Владислава Хмару”. Feliks Shteinbuk, *Письмо про війну-онлайн: фікшн vs нонфікшн*, „Bibliotekarz Podlaski” 2023, t. 61, nr 4, s. 317.

[38] „Україна, Київ. 2022 рік. 23 лютого. 12:30–13:00”. Андрій Кокотюха, *Довга комендантська година*, Київ 2023, с. 17.

i stanu świadomości społeczeństwa, zwłaszcza charakterystycznego dla pierwszych dni wojny chaosu poznawczego, dezorientacji i lęku, które w dużym stopniu wynikały z niemożności odróżnienia przekazów prawdziwych od fake newsów, a w miejskiej codzienności – grup dywersyjnych od zwolenników ukraińskiej władzy. Z racji dominującej tematyki rozgrywek między służbami wywiadowczymi szczególnie częste są w powieści informacje o aktywności rosyjskich szpiegów i agentów ukrywających się wśród ludności cywilnej: „Agentów rosyjskich jest więcej niż pracowników SBU"[39]; „W tym rejonie roi się od sabotażystów, to nie jest przesada"[40]; „W Kijowie teraz grup dywersyjnych jak karaluchów w kuchni w *chruszczowce*"[41].

W powieści *Врятувати березень* czas i miejsce są określone równie precyzyjnie (wczesny ranek 24 lutego 2022 roku w centrum Kijowa). Realistyczne są tu przede wszystkim opisy stanów emocjonalnych i zachowań mieszkańców stolicy w pierwszych chwilach i dniach wojny. Rodzina głównego bohatera, wyrwana ze snu odgłosami wybuchów, przerażona i zdezorientowana, próbuje zrozumieć sytuację, śledząc media społecznościowe, co podkreśla rolę rzeczywistości cyfrowej w realiach współczesnej wojny:

– Piszą, że wojna – Łesia odwraca telefon w moją stronę, jakbym mógł stąd coś zobaczyć i przeczytać.
– Kto pisze?
– Wiadomości. Facebook. Wszyscy[42].

Dezorientacja, niedowierzanie i niemożność odnalezienia się w nowej sytuacji to emocje ukazane jako dominujące w momencie wybuchu wojny. Życie zwyczajnych ludzi zostaje zaburzone przez niewyobrażalną dla nich sytuację agresji zbrojnej, a bohaterowie w licznych wypowiedziach podkreślają, że mierzą się z taką sytuacją pierwszy raz (na przykład: „Ja to

[39] „Російської агентури більше, ніж працівників СБУ". Ibidem, c. 37.

[40] „Район нашпигований диверсантами, це не перебільшення". Ibidem, c. 59–60.

[41] „По Києву зараз диверсійних груп – як тарганів на кухні у «хрущовці»". Ibidem, c. 59.

[42] „Пишуть – війна – Леся розвертає до мене екран, ніби я звідси ладен щось побачити й прочитати.
– Хто пише?
– Новини. Фейсбук. Усі". Андрій Кокотюха, *Врятувати березень*, Київ 2022, c. 6.

w ogóle po raz pierwszy w życiu wszedłem do schronu przeciwbombowego”[43]), odnoszą ją do zasłyszanych przez rodziców i dziadków opowieści z przeszłości (przede wszystkim z czasów II wojny światowej), porównują ze znanymi sobie tragediami (wybuch elektrowni w Czarnobylu). Istotna jest także huśtawka sprzecznych uczuć, w tym wahanie między lękiem a niedowierzaniem. Ten stan emocjonalny charakteryzuje głównego bohatera, który długo nie może uwierzyć w realne zagrożenie i przekonuje rodzinę, że działania agresora są skierowane na wywołanie paniki. Uspokaja samego siebie:

> W końcu cisza. Zaglądam do Julii. Ogląda kreskówki ze słuchawkami na uszach. Emma drzemie obok niej. Spokojny widok, normalny, znajomy. W pewnym momencie nawet uspokajający: faktycznie wszystko będzie dobrze, dzieci i zwierzęta czują to lepiej. Jutro, najwyżej pojutrze, będziemy wspominać ten długi dzień jak zły sen[44].

Autor w sposób wiarygodny opisuje stan emocjonalny żony protagonisty: bywa, że Łesia – matka dwójki małych dzieci – nie wytrzymuje napięcia, wpada w histerię, płacze i panikuje:

> Łesia histeryzuje od samego rana, zupełnie nad sobą nie panuje.
> – Dzieci straszysz – zauważam, ale tylko dolewam oliwy do ognia.
> – A co, jeszcze się nie boją?!
> Żona krzyczy, tupie nogami. Mały Bodzio płacze, ale Łesia, po raz pierwszy odkąd pamiętam, nie zwraca na to uwagi. Julka skuliła się w najdalszym kącie, przyciskając kota do siebie, jakby chowała się za Emmą, zasłaniała się nią[45].

[43] „А я взагалі в бомбосховище перший раз за все життя зайшов”. Ibidem, с. 16.

[44] „Нарешті тиша. Зазираю до Юлі. Уся в мультиках, відгородилася навушниками. Емма примостилася поруч, дрімає. Мирна картина, нормальна, звична. У якийсь момент це навіть заспокоює: справді, все буде добре, діти і тварини краще відчувають. Завтра, максімум післязавтра згадаємо цей довжелезний день, мов поганий сон”. Ibidem, с. 21.

[45] „Із самісінького ранку Леська істерить, зовсім себе не контролює.
– Дітей лякаєш, – зауважую, та лиш підливаю олії у вогонь.
– А вони хіба вже не налякані?!
Дружина кричить, тупає ногами. Малий Бодя плаче, та Леся чи не вперше за моєї пам’яті на це не зважає. Юлька забилася в дальній кут, притискає кицьку до себе, мовби ховається за Еммою, прикривається”. Ibidem, с. 32.

Ponieważ *Врятувати березень* to powieść sensacyjna z silnie zarysowanym aspektem psychologicznym, to właśnie analiza stanów mentalnych ludności cywilnej w chwili wybuchu agresji stanowi podstawowy aspekt realistycznego obrazowania rzeczywistości przedstawionej. Opisane przez autora emocje współbrzmią z wynikami badań psychologicznych przeprowadzonych w pierwszych dniach wojny przez Natalię Oniszczenko. Wskazuje ona, że dominującymi emocjami wśród ludności cywilnej na początku wojny były właśnie dezorientacja i niedowierzanie:

> Nasze badania rozpoczęły się dosłownie drugiego dnia wojny – 25 lutego 2022 roku, a pierwszym pytaniem, jakie zadaliśmy respondentom, było: „Co teraz czujesz?" […] Jeśli chodzi o świadomość doświadczania tego czy innego uczucia przez osoby badane, to widać, że absolutnie wszyscy respondenci, zarówno kobiety, jak i mężczyźni, odpowiedzieli, że są teraz zdezorientowani. […] Respondenci jak jeden mąż powiedzieli, że nie wierzą w to, co się dzieje, że to wszystko jest nierealne i niemożliwe[46].

Jako równie częste badaczka wymienia strach, zaprzeczenie oraz przekonanie, że sytuacja jest przejściowa:

> Na podstawie powyższych danych możemy założyć, że w pierwszych dniach rosyjskiej inwazji mało kto mógł sobie wyobrazić, że to realny scenariusz, że to nasza teraźniejszość i że wojna rzeczywiście dotarła do naszego kraju. Być może tym właśnie można wytłumaczyć tendencję do manifestowania w odpowiedziach respondentów na pierwszym etapie badania pewnej formy zaprzeczenia jako psychologicznego mechanizmu obronnego[47].

---

[46] „Наше дослідження було розпочато буквально на другий день війни – 25 лютого 2022 року, і першим питанням, з яким ми звернулись до населення стало питання: «Що Ви зараз відчуваєте?». […] Стосовно усвідомлення переживання випробуваними того чи іншого почуття відмітимо, що абсолютно всі респонденти, і жінки, і чоловіки, відповіли, що зараз вони розгублені. […] Опитані, як один говорили про те, що не вірять у те, що відбувається, що все це є нереальним та такого не може бути". Наталія Оніщенко, *Психологічні особливості переживання початку війни цивільним населенням м. Харкова*, „Проблеми екстремальної та кризової психології" 2022, № 1(3), с. 87–88.

[47] „Отже, з наведених даних можна зробити припущення про те, що в перші дні вторгнення росії мало хто міг допустити думку про те, що це реальний сценарій, що тепер це наше сьогодення і що, дійсно, на нашу землю прийшла війна. Мабуть, саме цим ми можемо пояснити тенденцію до прояву у відповідях респондентів на першому етапі дослідження своєрідної форми заперечення як захисного психологічного механізму". Ibidem, с. 89.

Nadaniu tekstowi popularnemu znamion realizmu służy także wykorzystanie narracji o charakterze reportażowo-publicystycznym[48]. W opisanych przez Andrija Kokotiuchę scenach rozpoznajemy migawki przekazów medialnych z pierwszych dni wojny – masowe ucieczki z miasta, gigantyczne korki na ulicach, oblężone dworce, ludzi stłoczonych w piwnicach, syreny alarmujące o nalotach. Anastasia Wehesz podkreśla, że materiałem dla powieści *Врятувати березень* stały się realne historie mieszkańców Kijowszczyzny: „Powieść jest oparta na prawdziwych historiach Ukraińców, którym udało się przetrwać okupację rosyjską, a najstraszniejszym miesiącem w ich życiu był marzec 2022 roku"[49]. Utwór stanowi więc szczegółową, miejscami reportażową relację z pierwszych dni wojny[50]. O głębokim osadzeniu go w realiach okupowanej przez Rosjan Kijowszczyzny mówił także sam autor, podkreślając, że powieść powstała na podstawie rozmów ze świadkami i ofiarami rosyjskich okrucieństw, dokonywanych na ludności cywilnej w podkijowskich miejscowościach:

> Prototypy są realne. Są to Ukraińcy, którzy znaleźli się na okupowanym terytorium, przeżyli okupację i przetrwali. Kiedy Bucza została wyzwolona, trzy dni po jej odwiedzeniu miałem już gotową fabułę. Osobiście byłem w Buczy, Hostomelu, Irpeniu, rozmawiałem z tamtejszymi ludźmi, widziałem na własne oczy, jak wygląda okupowane terytorium. Chciałem jednak dokonać uogólnienia, bo nie chodziło mi tylko o okupowany obwód kijowski, czernihowski, sumski – wszystkie regiony, które otworzyły się po wyzwoleniu na początku kwietnia tego roku. Obejrzałem mnóstwo filmów. Moja żona jest wolontariuszką, wciąż podróżuje i nagrywa historie ludzi, którzy ucierpieli podczas okupacji. Miałem więc wystarczająco dużo materiałów do refleksji i uogólnień[51].

---

[48] Marta Ruszczyńska, *Kryminał – okna i świat*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana" 2017, t. 9, s. 34.

[49] „В основу роману лягли реальні історії українців, яким вдалося пережити російську окупацію, а найстрашнішим місяцем їхнього життя був березень 2022 року". Анастасія Вегеш, *Літературно-художні антропоніми в прозі про війну – «обличчя» художнього твору*, „Записки з українського мовознавства" 2023, вип. 30, с. 118.

[50] Jarosław Poliszczuk, *Ментальна топографія травми (за романом Володимира Рафєєнка* Петрикор – запах землі після дощу*)*, „Slavia Orientalis" 2024, t. LXXIII, nr 1, s. 107.

[51] „Тут — реальні прототипи, де кожен українець опинився на окупованій території, пережив окупацію і вижив. Коли звільнили Бучу, за три дні після її відвідин у мене був готовий сюжет. Особисто їздив у Бучу, Гостомель, Ірпінь, спілкувався там з людьми, бачив на власні очі, як виглядає деокупована територія. Але хотілося узагальнити, бо мав на увазі не лише окуповану Київщину, Чернігівщину, Сумщину — усі регіони, які відкрилися після звільнення на початку квітня цього року. Я переглянув багато відео. Моя

W powieściach *Довга комендантська година* i *Точка виходу* styl reportażowo-publicystyczny realizuje się w formie odwołań do ukraińskiej przestrzeni informacyjnej – każdy rozdział i podrozdział został poprzedzony cytatem lub parafrazą autentycznych informacji rządowych i komunikatów medialnych. Są to znane z pierwszych dni wojny wiadomości o rozwoju sytuacji politycznej, informacje o decyzjach władz i zalecenia kierowane do obywateli. I tak pierwszą część pierwszej powieści otwiera parafraza autentycznego komunikatu Rady Bezpieczeństwa Narodowego z 23 lutego 2022 roku o wprowadzeniu stanu wyjątkowego:

> Rada Bezpieczeństwa Narodowego i Obrony podjęła decyzję o wprowadzeniu stanu wyjątkowego na terytorium całej Ukrainy, z wyjątkiem obwodów donieckiego i ługańskiego, gdzie już obowiązuje stan wyjątkowy. Stan wyjątkowy obowiązuje przez 30 dni. Według sekretarza Rady Bezpieczeństwa Narodowego i Obrony, Ołeksija Daniłowa, nie wpłynie to w żaden sposób na życie większości obywateli[52].

Drugi rozdział części pierwszej został poprzedzony cytatem o mobilizacji, również z przedednia wybuchu wojny:

> Do 36 tysięcy rezerwistów, którzy są obecnie powoływani w związku ze zwiększonym zagrożeniem militarnym ze strony Rosji, zostanie również powołanych 5 tysięcy funkcjonariuszy straży granicznej i policji. Obecnie rezerwiści przechodzą badania lekarskie. Następnie zostaną skierowani do wskazanych jednostek wojskowych. Rezerwiści będą powoływani na okres nieprzekraczający 365 dni[53].

дружина — волонтер, вона досі їздить і записує на відео історії людей, що постраждали від окупації. Тож інформації для роздумів і узагальнень мав більш ніж треба". Галина Ярема, *Рукопис вичитував…*, op. cit.

[52] „Рада національної безпеки та оборони вирішила запровадити надзвичайний стан на всій території України, крім Донецької та Луганської областей, де вже діє надзвичайний правовий режим. Надзвичайний стан впроваджується на 30 днів. За словами секретаря РНБО Олексія Данілова, на житті більшості громадян це ніяк не відобразиться". Андрій Кокотюха, *Довга комендантська година*, op. cit., с. 17.

[53] „До 36 тисяч резервістів, яких наразі призивають через збільшення військової загрози з боку Росії також призвуть по 5 тисяч прикордонників і поліції. Наразі резервісти оперативного резерву проходять медичні комісії. Згодом їх відправлять до визначених військових частин. Призиватимуться резервісти на термін, який не буде перевищувати 365 днів". Ibidem, с. 22.

Charakterystyczny dla literatury sensacyjnej dychotomiczny podział na dobro i zło pozwala budować świat przedstawiony na wyraźnie zarysowanej opozycji między „swoimi" i „obcymi". Z kolei wspomniane wyżej dążenie do uprawdopodobnienia opisanych realiów skłania autorów do wykorzystywania w kreacji świata przedstawionego komunikatów z autentycznej przestrzeni informacyjnej oraz relacji z rzeczywistych wydarzeń. Tak dzieje się w powieści *Точка виходу*, gdzie fakty o rosyjskich okrucieństwach, w tym o nieludzkim traktowaniu jeńców wojennych, znane choćby z raportów Komisji Praw Człowieka ONZ[54], wzmacniają obraz najeźdźców jako wcielenia zła absolutnego i budują „antyludzki" wizerunek wroga. Ponieważ wątek wymiany jeńców odgrywa w powieści istotną rolę, autor dokonuje wielokrotnych porównań warunków, w jakich przebywają jeńcy ukraińscy i rosyjscy. O ile strona ukraińska nie stosuje tortur i zachowuje międzynarodowe standardy humanitarne, o tyle najeźdźcy traktują jeńców w sposób niewyobrażalnie brutalny, czego dowodem są następujące cytaty:

> Widzicie na własne oczy, jak nasi wyglądają, gdy ich moskale oddają! Pobici, okaleczeni, wychudzeni, słabi! Niektórzy nie są w stanie iść na własnych nogach[55].
>
> Przywożeni ukraińscy jeńcy byli w większości półżywi z powodu głodu i tortur. Nie obeszło się też bez kalectwa i utraty części ciała. Jednemu jeńcowi czeczeński konwojent demonstracyjnie, na oczach wszystkich, wepchnął do kieszeni jego własne odcięte ucho, po czym wybuchnął śmiechem, mówiąc, że zwraca w komplecie[56].
>
> Jak bydło… To porównanie nasuwało się, gdy tylko Rosjanie zrzucili plandekę z naczepy pierwszego Urala i otworzyli tylne wejście. Z wnętrza buchnął smród

[54] *Independent International Commission of Inquiry on Ukraine*, United Nations Human Rights Council, https://www.ohchr.org/en/hr-bodies/hrc/iicihr-ukraine/index [dostęp: 18.07.2025]. O rosyjskich zbrodniach wojennych zob. także: *Zbrodnie międzynarodowe popełniane w ramach rosyjskiej agresji zbrojnej na Ukrainę oraz możliwość ich ścigania przez trybunały międzynarodowe*, red. Edyta Krzysztofik, Iryna Kozak-Balaniuk, Lublin 2024, s. 477, https://www.agresja-rosyjska.info/_files/ugd/1bc7f3_9199b3d4cf3b48f1990fdda0555d017e.pdf [dostęp: 17.06.2026].

[55] „На власні очі бачите, якими москальня наших відтам повертає! Збиті, скалічені, худі, слабі! Хтось на двох ногах сам іти не годен". Андрій Кокотюха, *Точка виходу*, op. cit., с. 267.

[56] „Українських бранців привозили здебільшого ледь живими від тортур і голоду. Не обходилося без каліцтв, утрати частин тіла. Одному полоненому чеченець-конвоїр демонстративно, на очаху всіх, запхав до кишені його власне, відрізане вухо, потім розреготався і додав: мовляв, повертаємо весь комплект". Ibidem, с. 30.

> kilkudziesięciu dawno niemytych ciał. Naczepa przypominała chlew na kółkach […]. Poza smrodem Włada uderzyła niewidzialna, ale fizycznie odczuwalna, skoncentrowana fala bólu. Każdy z więźniów cierpiał, ich ból mieszał się, zlewał w jedną całość, przemieniał się w jakąś szarą aurę, która unosiła się nad naczepą. Skondensowany ból i gęsty, długo odczuwany lęk, że za chwilę wróg znów zmieni zdanie, a więźniowie ponownie stracą nadzieję na wyrwanie się na wolność[57].

Przedstawiony w powieści obraz warunków niewoli rosyjskiej współbrzmi z rzeczywistością pozaliteracką, znaną z mediów informacyjnych:

> Według misji ONZ monitorującej prawa człowieka w Ukrainie ponad 95 proc. jeńców w rosyjskiej niewoli doświadcza tortur. To m.in. bicie metalowymi pałkami, rażenie prądem, gwałty, amputacje czy egzekucje pozasądowe. Mają one charakter systemowy, są uznawane za zbrodnie przeciwko ludzkości. Amnesty International potwierdza, że systematyczne tortury, brak kontaktu z rodziną, gwałty i brak opieki medycznej naruszają konwencję genewską[58].

Tortury, głodzenie, zastraszanie to praktyki potwierdzane przez uwolnionych żołnierzy ukraińskich[59]. Na podstawie ich opowieści Andrij Kokotiucha tworzy literacki portret wroga absolutnego, uzupełniony informacjami o cynizmie, kłamstwach i zrywaniu umów, a także ciągłych zmianach warunków wymiany jeńców i niedotrzymywaniu przez stronę rosyjską poczynionych wcześniej ustaleń. Malowany przez autora portret najeźdźcy nie ogranicza się do brutalności wobec Ukraińców – Rosjanie zostali ukazani jako wcielenie antykultury, antyhumanitaryzmu

---

[57] „Наче худоба… Порівняння виринуло найпершим, щойно росіяни відкинули брезент із кузова першого «Уралу» й опустили задній борт. Ізсередини шибонуло духом кількох десятків давно не митих тіл. Кузов нагадував хлів на колесах […]. А ще, окрім важкого духу, Влада накрило невидимою, але фізично відчутною концентрованою хвилею болю. Боліло кожному із бранців, їхній біль змішувався, робився єдиним, перетворювався на якусь подобу сірої аури, що колихалася над кузовом. Концентрований біль і загуслий, застарілий жах – від того, що наступної миті ворог знову передумає, і бранці вчергове втратять надію вирватися на волю". Ibidem, c. 32.

[58] *W rosyjskiej niewoli może przebywać kilkadziesiąt tysięcy Ukraińców. Napięta sytuacja geopolityczna sprzyja Rosji*, Newseria, https://biznes.newseria.pl/news/w-rosyjskiej-niewoli-moze,p1482585136 [dostęp: 10.10.2025].

[59] Jake Epstein, *Schwytani ukraińscy żołnierze z Mariupola byli głodzeni. Każdego ranka budzono ich rosyjskim hymnem*, tłum. Mateusz Albin, Business Insider, https://businessinsider.com.pl/wiadomosci/ukrainscy-zolnierze-w-niewoli-oto-praktyki-rosjan/gfrqmc0 [dostęp: 10.10.2025].

i antyczłowieczeństwa, gdyż nie tylko brutalnie traktują przeciwników, ale również nie szanują własnych obywateli: „Rosjanie mają gdzieś los swoich zmarłych, żywych i uwięzionych […]”[60]. Warto przy okazji dodać, że dehumanizacja wroga jest charakterystyczna nie tylko dla literatury popularnej pisanej po 2022 roku – przedstawianie najeźdźcy w kategoriach zła absolutnego odnajdziemy w najnowszej ukraińskiej prozie wojennej różnych rejestrów i gatunków. Jarosław Poliszczuk wskazuje, że zabieg odczłowieczania wroga przybiera formę realistyczną, odwołując się nie tyle do kategorii abstrakcyjnych, ile do konkretnych przykładów zbrodni i okrucieństw popełnianych przez Rosjan w Ukrainie:

> Literatura jest konsekwentna w przedstawianiu wroga. Dehumanizuje go nie w kategoriach abstrakcyjnych, lecz ukazując konkretne działania i czyny, które świadczą o okrucieństwie i cynizmie agresora, a także o hipokryzji jego publicznej retoryki odnośnie do rzekomej ochrony ludności cywilnej. Fakty dotyczące zbrodni wojennych, do których odwołują się pisarze i dziennikarze, przekonująco ukazują prawdziwe intencje agresora. Świadomość tych zbrodni umacnia nasze przekonanie, że obecna wojna to walka dobra ze złem, prawdy z ohydnym kłamstwem[61].

Ponieważ literatura popularna posługuje się archetypami, widoczny w niej zabieg dehumanizacji agresora zachowuje w najwyższym stopniu ów wymiar symbolicznej walki dobra ze złem. Jedocześnie jednak dążenie autorów do zachowania jak największego prawdopodobieństwa przedstawianych wydarzeń, a także odwoływanie się do narracji reportażowej i do faktów znanych z przestrzeni informacyjnej sprawia, że postaci wrogów zachowują konkretny, realistyczny wymiar współczesnych zbrodniarzy wojennych. We wszystkich trzech powieściach postaci są hiperbolizowane i uosabiają szersze kategorie państwa-agresora i walczącej Ukrainy.

---

[60] „Росіянам на своїх мертвих, живих і полонених глибоко плювати”. Андрій Кокотюха, *Точка виходу*, op. cit., c. 80.

[61] „Художня література послідовна в зображені ворога. Вона дегуманізує його не в абстрактних категоріях, а через конкретні дії та вчинки, що засвідчують жорстокість і цинізм агресора а також лицемірність його публічної риторики про нібито захист цивільного населення. Факти воєнних злочинів, до яких звертаються письменники й журналісти, переконливо показують справжні наміри завойовників. Усвідомлення цих злочинів зміцнює наше переконання про нинішню війну як боротьбу добра зі злом, правди з облесною брехнею”. Ярослав Поліщук, *Сім поглядів на війну*, Київ 2025, с. 57.

Literatura sensacyjna jako oswajanie chaosu

Patrick Deer pisał o tym, że literatura sensacyjna wykorzystuje tematykę wojenną, aby uczynić bieżące problemy globalne bardziej zrozumiałymi dla przeciętnego odbiorcy[62]. Taka literatura pełni też funkcję ukojenia, gdyż dzięki skonwencjonalizowanej formule, opartej na wyraźnym przeciwstawieniu sił dobra i zła (swoich i obcych), wprowadza pozór ładu w chaotyczną i zatrważającą rzeczywistość. W tym kontekście słuszne wydaje się stwierdzenie Willy'ego Haasa, że powieść kryminalna sprawdza się zawsze w czasach niepewności i chaosu, gdyż przynajmniej na chwilę przywraca ufność w istnienie ładu i sprawiedliwości[63]. Stwierdzenie tego badacza można rozszerzyć na literaturę sensacyjną w ogóle i powiązać je z teoriami upatrującymi w takiej twórczości rezerwuaru mitów i archetypów. W takim ujęciu staje się ona narzędziem „nadawania sensu światu, odnoszenia się do wartości"[64]. Anna Martuszewska podkreślała, że w literaturze popularnej „nadal żyją w postaci zdegradowanej różnego rodzaju mity i […] dziedziczy ona konwencje oswojone przez ludową baśń magiczną"[65]. Taka perspektywa pozwala rozumieć literaturę popularną jako formę zaspokojenia najważniejszych potrzeb duchowych, w tym poczucia sensu i ładu w świecie:

> […] jedną z podstawowych potrzeb kulturowych człowieka jest powtarzanie mitycznych opowieści (rytuał), mówiących o najbardziej podstawowych sprawach, porządkujących chaos, tłumaczących otaczający świat, wreszcie – stwarzających światy pragnień, światy i bohaterów wyidealizowanych[66].

[62] „War narratives often seem to need the elements of the crime genre to render war visible and comprehensible". Patrick Deer, *Crime Fiction and War*, in: *The Routledge Companion to Crime Fiction*, ed. by Janice Allan et al., Abingdon 2020, p. 344.

[63] Willy Haas, *Teologia w powieści kryminalnej: (kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace'owi i literaturze kryminalnej w ogóle)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1973, nr 6(12), s. 89.

[64] *Zasłuchani w te same opowieści*, op. cit.

[65] Anna Martuszewska, *Topika literatury obiegów popularnych*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Janusz Sławiński et al., Wrocław 1993, s. 1104.

[66] Agnieszka Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie" 2003, nr 4, s. 60.

Powieści Andrija Kokotiuchy – pomimo ich dokumentalistycznego zacięcia – są przykładem twórczości kojącej, opartej na motywie przywracania ładu. Są to egzemplifikacje sensacyjnej prozy popularnej o wymowie heroicznej. Działania bohaterów zmierzają do zwycięskiego finału, wróg zostaje (przynajmniej na jakiś czas) zneutralizowany, a ład – czasowo przywrócony (choć z racji opisanych realiów niezakończonej wojny – tylko na niewielkiej przestrzeni własnego domu, rodziny, miasta). Jest to więc twórczość jednoznacznie odwołująca się do matrycy zmagań mitycznego herosa z antagonistą (sił kosmosu z chaosem i tym podobnych), w których zwycięski finał stanowi nieodłączny element wzorca fabularnego. Ten symboliczny triumf dobra pełni funkcję uspokajającą, co autor niejednokrotnie podkreślał, mówiąc, że swoimi książkami nie chce traumatyzować odbiorcy, lecz go wspierać. Opowiadając o powieści *Врятувати березень*, Andrij Kokotiucha wspominał, że celowo łagodził obraz rzeczywistych wydarzeń, starał się nie dotykać tematów szczególnie bolesnych. Konsultował też powieść z psychologiem, co pozwala stwierdzić, że miała ona być formą terapii dla doświadczonego okrucieństwem czytelnika:

> Powiedziałem na samym początku, że nie będzie okrucieństwa, scen tortur, strzelanin i przemocy […], aby nie wywołać traumatycznych przeżyć. Nadal jednak bałem się, aby nie wstrząsnąć szczególnie wrażliwymi czytelnikami. Dlatego manuskrypt został zweryfikowany przez profesjonalnego psychologa, doktora nauk[67].

W powieści Andrija Kokotiuchy widoczne jest odejście od typowej dla thrillera psychologicznego ambiwalencji w kierunku schematu baśniowego zakładającego szczęśliwe zakończenie. Dagmara Kottke, analizując relacje między bajką magiczną a thrillerem psychologicznym, podkreślała jednak, że nie są to gatunki całkowicie odmienne, lecz raczej częściowo się uzupełniające, chociaż z różnymi schematami zakończenia oraz inną diagnozą ostatecznego stanu rzeczywistości:

[67] „Я відразу сказав, що не буде жорстокості, сцен катувань, пострілів і насильства […], щоб не викликати травматичного досвіду. Але все одно боявся, щоб не зачепити особливо вразливих читачів. Тому рукопис вичитував професійний психолог, доктор наук". Галина Ярема, *Рукопис вичитував…*, op. cit.

> Jedynym możliwym zakończeniem baśni jest zakończenie szczęśliwe, w którym zło zostaje zwyciężone, a porządek świata przywrócony […]. Gatunek ten sugeruje, że na świecie powinna panować sprawiedliwość, i przedstawia świat, w którym zło przegrywa, dając czytelnikom poczucie sprawiedliwości i moralnego zadośćuczynienia […]. W thrillerze psychologicznym świat jest pełen niesprawiedliwości, cierpienia i przemocy[68].

Andrij Kokotiucha wykorzystał konwencję thrillera, aby w finalnych scenach brawurowego rajdu głównego bohatera na okupowaną wieś i zakończonej powodzeniem akcji ratowania dziecka odwołać się do optymistycznej matrycy bajkowej. Wykorzystane przez niego motywy – wyprawa w niebezpieczną przestrzeń o cechach infernalnych, zdobycie skarbu (odzyskanie dziecka) czy zwierzęcy pomocnik (kot) stanowią odwołanie do analizowanych przez Władimira Proppa schematów fabularnych bajek magicznych,

> […] które zaczynają się od poniesienia jakiejś straty lub szkody […] i rozwijają się poprzez wyprawę bohatera z domu, spotkania z ofiarodawcą, który ofiaruje mu magiczny środek albo pomocnika, przy pomocy którego przedmiot poszukiwań zostaje znaleziony. Dalej w bajce mamy pojedynek z przeciwnikiem […] powrót i pościg[69].

Zarówno w bajce, jak i w thrillerze bohater zostaje skonfrontowany z sytuacją, która wymusza wzięcie odpowiedzialności za własne czyny (co często łączy się z odpowiedzialnością za innych) i dokonywanie trudnych wyborów. Protagonista musi wykazać się sprytem, niekiedy uciekać się do forteli lub ukrywać własną tożsamość (Anatolij przebiera się za rosyjskiego żołnierza). Jego heroizm jest gwarantem szczęśliwego rozwiązania akcji.

---

[68] „The only possible ending in the fairy tale is a happy ending, where the evil is defeated and the order of the world is restored […]. The genre implies that there should be justice in the world – and it presents the world in which the evil is defeated, giving the readers the sense of justice and the moral compensation […]. In the psychological thriller the world is full of injustice, suffering and violence". Dagmara Kottke, *"And (Don't) Stay on the Path…" – Transformation of the Fairy Tale into the Psychological Thriller in the Game the Path*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF. Philologiae" 2018, t. XXXVI, nr 2, s. 157.

[69] Władimir Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. Jacek Chmielewski, Warszawa 2003, s. 9.

Szczęśliwe zakończenie, typowe dla bajki, ale rzadko spotykane w podgatunku thrillera psychologicznego, wpisuje się w podkreśloną wcześniej reparacyjną funkcję ukraińskiej prozy wojennej obiegów popularnych. Jako twórczość wspierająca, napawająca otuchą i porządkująca symbolicznie chaos, taka powieść staje się współczesną, osadzoną w brutalnych realiach baśnią. Widać to wyraźnie na przykładzie utworu *Врятувати березень*, w którym struktura baśniowa determinuje fabułę. W ostatniej scenie uratowana z okupacji rodzina Berezniaków rozstaje się na dworcu – żona z dziećmi jadą do Polski, mąż (którego bohaterstwo zostało usankcjonowane swoistym obrzędem inicjacyjnym opisanej wyżej wyprawy) wstępuje w szeregi Sił Zbrojnych Ukrainy. Ostatnie wspólne chwile rodzina spędza na słuchaniu zakończenia opowiadanej przez matkę bajki o porwanym marcu, które staje się jednocześnie finałem ich osobistej historii, hiperbolizacją przyszłych losów Ukrainy oraz nawoływaniem do jedności i heroizmu w walce z wrogiem. W rozmowie, w której dzieci i mąż proszą Łesię o dokończenie bajki, padają dodające otuchy słowa o zwycięstwie, pobrzmiewa także postulat dostarczania społeczeństwu zwycięskich narracji:

– Czy nasi zwyciężyli? – pyta poważnie Julia.
– Nasi zawsze zwyciężają – oświadczam.
– Nasi, nasi, nasi! – podchwytuje Bodzio, wiercąc się na kolanach matki.
– Nie bądź mięczakiem, mamo – zachęcam. – Ludzie oczekują zwycięstw i szczęśliwych zakończeń […].
– Zrobimy jak lisica – wygramy! – oświadcza nagle Julka i natychmiast wyjaśnia – ona polegała tylko na sobie, na własnej sile, tato.
– I na swoim rozumie – dodaję. – No, właśnie, więcej rozumu by się przydało[70].

[70] „– Наші перемогли? – серйозно питає Юля.
– Наші завжди перемагають – заявлаю я.
– Насі, насі, насі! – раптом підхоплює Бодя, совається на маминих колінах.
– Не сачкуй, мамо, – заохочую. – Народ вимагає перемог і щасливих кінців […].
– Будемо робити як лисичка – переможемо! – заявляє раптом Юлька, відразу пояснює – вона тату поклалася тільки на себе, на власні сили.
І власний розум – додаю – От, розуму б справді більше". Андрій Кокотюха, *Врятувати березень*, op. cit., c. 229, 236.

Tytułowy „ratunek" w *Вятувати березень* odnosi się więc zarówno do motywu bajkowego uwalniania zniewolonego miesiąca, jak i do symboliki odrodzenia życia i wyswobodzenia ogarniętej wojną Ukrainy[71].

W powieści *Довга комендантська година* – jak pisze Feliks Shteinbuk – główny wątek udaremnienia ataku terrorystycznego stanowi nawiązanie do heroicznej obrony Kijowa w pierwszych dniach wojny:

> Sukces misji Chmary, któremu z pomocą Teresy udaje się zneutralizować wrogiego rosyjskiego agenta Lwa Małyszewa o pseudonimie Żmija […] i zapobiec zamachowi terrorystycznemu na szeroką skalę, […] można uznać za wydarzenie korelujące z rzeczywistym faktem, że Rosjanom nie udało się zdobyć Kijowa i zniszczyć Ukrainy w ciągu trzech dni, jak planowali[72].

Hiperbolizacja jest widoczna także w powieści *Точка виходу*, w której antagonista zostaje ostatecznie nie tylko pokonany, ale również symbolicznie unicestwiony. Oleg Muratow, rosyjski pułkownik FSB, człowiek o wysokiej pozycji, szerokich koneksjach i długiej rodzinnej tradycji pracy w służbach specjalnych (przodkowie w KGB), ginie w starciu z siłami ukraińskimi i zostaje pochowany, a właściwie „zakopany jak bezdomny", bez honorów i wyrazów uznania. Jego imię zostanie zapomniane, a miejsce pochówku będzie nieznane:

> Mówią, że Chan, czyli podpułkownik Muratow, pożył jeszcze niecały dzień po tej bitwie, niedaleko punktu wyjścia. Pochowali go wczoraj. No, jak pochowali… Zakopali gdzieś po cichu – bez honorów wojskowych, bez prasy, bez żadnych oznak szacunku. Jak menela.
> – Jaki kraj, taki pogrzeb. Chodźmy na kawę[73].

---

[71] Анастасія Вегеш, *Літературно-художні антропоніми…*, op. cit., с. 118.

[72] „Успішне виконання завдання Хмарою, якому за допомогою Терези вдається нейтралізувати ворожого російського агента Лева Малишева на позивний Гюрза […] і запобігти масштабному теракту […] можна вважати подією, яка корелює із тим реальним фактом, що росіяни не змогли взяти Київ і знищити Україну за три дні, як вони це планували". Feliks Shteinbuk, *Письмо про війну-онлайн: фікшн vs нонфікшн*, „Bibliotekarz Podlaski" 2023, t. 61, nr 4, s. 318.

[73] „Кажуть, що Хан, він же підполковник Муратов, після того бою біля точки виходу прожив менше доби. Вчора поховали. Ну як поховали… По-тихому десь закопали – без військових почестей, без преси, без будь-яких ознак поваги. Ніби бомжа. Яка країна, такий і похорон. Ходімо на каву". Андрій Кокотюха, *Точка виходу*, op. cit., с. 364.

Jest to oczywista figura życzeniowa, nawiązująca do konieczności zarówno militarnego zwycięstwa nad agresorem, jak i pokonania go w sferze symbolicznej i informacyjnej.

Ukraińskie „heroiczne my"

Zabieg metaforyzowania i hiperbolizowania wydarzeń politycznych, a także ujęcie ich w zwycięski schemat fabularny to formy kreowania wspólnotowego bohaterskiego autowizerunku, czyli konstrukcji, którą można określić jako „heroiczne my". Jest to widoczne zwłaszcza w dwóch powieściach z serii *Таймер війни*, skoncentrowanych na tworzeniu wizerunku oficerów ukraińskiego wywiadu wojskowego jako współczesnych herosów – niezłomnych, doskonale wyszkolonych, pokonujących wszelkie przeszkody. Autor ukazuje ich w postaciach Włada Chmary i działającej z nim grupy operacyjnej. Ta garstka ludzi – pozbawionych życia osobistego i w stu procentach skoncentrowanych na pracy – charakteryzuje się brawurą i niezłomnością, ale także czarnym humorem oraz niezależnością charakterów, która często doprowadza do drobnych konfliktów i zabawnych przepychanek słownych. To bohaterowie, z którymi czytelnik się utożsamia, kibicuje ich heroicznej walce i wspólnie z nimi cieszy się z jednorazowego co prawda, lecz dającego nadzieję zwycięstwa. Ich profesjonalizm pozwala przechytrzyć najbardziej podstępnego i doświadczonego wroga – widać to w powieści *Точка виходу*, której antagonista „[n]ie mógł zaakceptować faktu, jasnego jak słońce, że przechytrzył go ukraiński wywiad wojskowy, o którym do niedawna w ogóle nie słyszał. Jego, wysokiego rangą oficera FSB o ogromnym doświadczeniu"[74]. Wład Chmara wraz ze swoją grupą operacyjną, działając w zawrotnym tempie 48 godzin (czas fabularny liczony jest w minutach i sekundach), odnajduje zaginionego na okupowanym terytorium przyjaciela i stacza zwycięską walkę z pułkownikiem FSB, a tym samym – symbolicznie – z całym systemem rosyjskiego wywiadu.

Podobnie w powieści *Довга комендантська година*, w której – zgodnie z konwencją gatunkową thrillera sensacyjnego – atak terrorystyczny

[74] „Не готовий був прийняти той очевидний навіть сліпцеві факт, що українська воєнна розвідка, про яку він донедавна взагалі нічого не чув, переграла його, старшого офіцера ФСБ із величезним досвідом". Ibidem, c. 344.

„jest niespodziewany [i] tylko wybrana, […] wąska grupa ludzi […] zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa”[75], Władz Chmara demaskuje dywersję i w brawurowy sposób neutralizuje terrorystę, ocalając życie ukrywającym się w metrze cywilom. Autor czyni zadość szpiegowskiej konwencji, gdyż wieloaspektowy problem geopolityczny, jakim jest wojna, ujmuje w jednostkowe zmagania przedstawicieli dwóch wrogich wywiadów. Zwycięstwa Chmary, reprezentującego ukraińskie siły wywiadowcze, sprawiają, że groza rzeczywistej wojennej codzienności zostaje ujęta w uspokajający i podnoszący na duchu schemat uniwersalnej walki dobra ze złem.

Swoimi powieściami Andrij Kokotiucha wpisuje się w ukraiński wojenny *streaming* informacyjny, złożony z przekazów heroicznych, których celem jest wsparcie moralne walczącego społeczeństwa. Ukraińska przestrzeń informacyjna od pierwszych dni wojny rozwinęła silny, zjednoczony nurt „pozytywnej propagandy wojennej”, która „pozwoliła utrzymać poziom paniki i zasiać optymizm, jak również stworzyła solidną kontrę wobec rosyjskiej propagandy”[76]. Na to, że powieść ma pełnić taką funkcję, wskazuje już choćby fakt, że seria wydawnicza *Таймер війни*, w ramach której powieść została opublikowana, powstała na zamówienie Głównego Zarządu Wywiadu przy Ministerstwie Obrony Ukrainy. Jest to nietypowa i kontrowersyjna dla państwa demokratycznego forma działania odgórnego, włączającego przekaz literacki w obszar rządowych praktyk dyskursywnych, co może kojarzyć się z działaniami państw autorytarnych. Nie da się jednak zaprzeczyć, że specyfika prozy popularnej, a zwłaszcza jej gatunków sensacyjno-kryminalnych i szpiegowskich, predestynuje ją w warunkach wojennych również do takiej funkcji.

Wspólnota dyskursywna

Od początku inwazji ukraiński dyskurs wojenny kształtuje wspólnotowe pole semantyczne, na które składają się nie tylko konkretne treści, ale także formy wypowiedzi. Widoczne jest chociażby natychmiastowe przenikanie do mediów zwrotów, wyrażeń, epitetów i neologizmów z języka mówionego. Współczesny dyskurs wojenny – kształtowany nie tylko przez tradycyjne

[75] Rafał Syska, *Thriller jako gatunek*, op. cit., s. 106.

[76] Leon Pińczak, *Wojna rosyjsko-ukraińska – kampania 2022 r. Przebieg i następstwa*, „Rocznik Strategiczny” 2023, t. 28, s. 386.

środki przekazu, lecz także przez platformy społecznościowe, czyli w istocie przez każdego użytkownika internetu – charakteryzuje się znaczną dynamiką i ma na celu wykreowanie poczucia wspólnoty opartej na konsensusie odnośnie do znaczenia nowo powstałych słów i istniejących już terminów, którym nadane zostają nowe znaczenia. „W języku współczesnego ukraińskiego dziennikarstwa powszechnie wykorzystuje się nowe leksemy i znane słowa o nowych znaczeniach oraz stałe związki wyrazowe, które obrastają w dodatkowe warstwy semantyczne i znaczenia”[77]. Elementy charakterystyczne dla tego dyskursu przenikają także do literatury, wpływając na kształtowanie się nowych środków stylistycznych i form wypowiedzi.

Jedną z form charakterystycznych dla nowego dyskursu wojennego są neologizmy, które zabarwiają teksty emocjonalnie, w sposób dobitny wyrażają pogardę i wstręt do wroga, sprawiają, że przekaz staje się żywy, często brawurowy, ironiczny[78]; wzmacniają też poczucie jedności i pomagają rozładować napięcie. Maryna Nawalna wskazuje na istotną rolę funkcjonujących we współczesnym ukraińskim dyskursie wojennym leksemów oznaczających wroga, takich jak: „орки”, „русня”, „зомбі”, „рашисти” („orki”, „rusnia”, „zombi”, „raszyści”), czy tradycyjne określenie „кацап” („kacap”)[79]. Również Natalia Kostusiak pisze o nowotworach językowych określających wroga: „ординці”, „москолота”, „путінокантропи” („ordyńcy”, „moskolota”, „putinokantropy”)[80]. Określenia te nadają wypowiedziom i przekazom publicystycznym znamion humorystycznych, a jeśli przy humorze wojennym jesteśmy, to warto wspomnieć, że istotną rolę odgrywają w nim także wulgaryzmy, które funkcjonują nie na prawach leksyki marginalizowanej, lecz słów podkreślających brawurę, a niekiedy rozładowujących napięcie emocjonalne (*casus* rosyjskiego okrętu wojennego). Humor czasów wojny pełni także funkcje tożsamościowe i integrujące:

[77] „У мові сучасної української публіцистики широко функціюють новітні лексеми і відомі слова з новим значеннями та сталі словосполучення, що набули додаткових семантичних нашарувань і прагматичних значень”. Марина Навальна, *Інновації в текстах українських масмедіа воєнної тематики*, в: *Медійно-дискурсивний простір сучасної України*, ред. Світлана Романюк, Варшава 2024, с. 72.

[78] Наталія Костусяк, *Лінгвостилістичні та прагматичні особливості неодериватів і неографізмів періоду російсько-української війни*, в: *Медійно-дискурсивний простір…*, op. cit., с. 54.

[79] Марина Навальна, *Інновації в текстах…*, op. cit., с. 66.

[80] Наталія Костусяк, *Лінгвостилістичні та прагматичні…*, op. cit., с. 46, 49.

> […] humor o wydźwięku agresywnym i negatywnym może wzmacniać poczucie tożsamości i wspólnotowości. Będąc skierowanym do osób spoza danej grupy społecznej („oni"), taki humor może tę grupę („my") spajać. Inteligentny, sarkastyczny, deprecjonujący humor pozwala stworzyć negatywny wizerunek przeciwników i dowartościować członków własnej grupy. W ten sposób, w kontekście społecznym, agresywny humor może być postrzegany jako zabawny dla członków jednej grupy społecznej, a negatywny dla innej. Ten rodzaj humoru ma pragmatyczne funkcje dyskredytowania lub obrażania przeciwników i jednoczenia członków danej grupy społecznej, zawodowej lub kulturowej[81].

Andrij Kokotiucha również na poziomie języka wpisuje się w szeroko rozumianą narrację wojenną, posługując się językiem jako znakiem przynależności do jednej ze stron konfliktu. Autor wykorzystuje slang, wulgaryzmy, leksykę potoczną, klisze językowe, neologizmy, epitety i wojenny humor. Oto kilka przykładów z powieści *Довга комендантська година*: „Jeszcze nie zaczęli razem pracować, a już srają ogniem"[82]; „– Chmaro, wszyscy przejebaliśmy niemało. […] Ale faktem jest też, że całkiem nas ruscy nie zaskoczyli. Nie ma co gadać o tym, co było, bo czasu nie cofniesz"[83]; „Kacapy bardzo lubią zniszczyć normalnym ludziom jak nie święto, to weekend"[84]. W ostatnim cytacie widoczna jest wyraźna polaryzacja na swoich i obcych, co – siłą rzeczy – stanowi podstawowy zabieg wojennych praktyk dyskursywnych. Swoi („my") należą do świata

[81] „[…] humor with aggressive and negative overtones could promote a sense of identity and community. Being aimed at outsiders of some social group (they), such humor can lead to better in-group cohesity (we). The smart, sarcastic, put-down humor can generate a worse image of the target-group opponents and shape the better image of in-group members. In such a way, within a social context, aggressive humor could be perceived as amusing for some social group members and negative for another social group. This kind of humor has the pragmatic functions of disparaging or insulting opponents and uniting members of some social, professional, or cultural group". Oleg Kharchenko, *Media Communication, Cognitive Aspects, War-time Ukrainian Humorous Discourse*, „Integrated Communications" 2023, Vol. 15, No. 1, p. 59.

[82] „Працювати в купі ще не почали, зате вже встигли розвести срач". Андрій Кокотюха, *Довга комендантська година*, op. cit., с. 159.

[83] „– Хмаро, пройобів багато. У всіх. […] Але і зненацька русня нас не застала, це теж математичний факт. Тому давай не говорити про вчора. Це не має значення, бо назад не відіграємо". Ibidem, с. 58.

[84] „Кацапи дуже люблять зіпсувати нормальним людям як не свято, то вихідні". Ibidem, с. 33.

normalności, wróg reprezentuje zaś przestrzeń antywartości we wszystkich wymiarach kulturowych i psychologicznych.

Podobny zabieg jest widoczny w powieści *Врятувати березень*, w której okupanci są określani przeważnie mianem orków[85]. Termin, który wszedł do powszechnego użytku i stał się synonimem wroga, ma dla bohatera – kijowskiego taksówkarza – niejasne pochodzenie. Jego literacka proweniencja zaciera się, jednak znaczenie pozostaje zrozumiałe i kształtuje dyskurs wojenny na wyraźnej opozycji, która obejmuje sferę polityczną, kulturową, moralną i egzystencjalną. W utworze Andrija Kokotiuchy termin ten wpisuje się także w poetykę baśniową, która determinuje eksplikację zaistniałej sytuacji w kategoriach walki sił światła i ciemności, dobra i zła, ludzi i potworów. Widać to wyraźnie w scenie wyjaśniania dziecku znaczenia słowa „orki":

– Tato, co to są orki?
– Nie wiem – to prawda, choć słyszałem to słowo kilka razy, po prostu się nie zastanawiałem.
– Mówią w radiu, że toczymy wojnę z orkami. […]
– A ty musisz więcej czytać. […]
– Czytam. […]
– To wytłumacz dziecku – wzdycha Łesia […].
– Maaamo… – kontynuuje Julka. – Co to orki?
– Armia Mordoru – żona w końcu otwiera oczy. – To z *Władcy Pierścieni*.
– Sama mówiłaś, że jestem jeszcze na to za mała. Za to uwielbiam Harry'ego Pottera. […]
– To powiedzmy, że to armia Voldemorta. Uosobienie absolutnego zła. Potwory, wszystkie identyczne. Nie potrafią nic stworzyć, tylko walczyć. Nikogo nie oszczędzają, niszczą wszystko, co żyje.
– Więc jesteśmy już w strasznej bajce?
– Uciekamy z niej jak najdalej – przerywam. – No, starczy tego, orki to orki.
– Dogonią nas? – Julka nie daje za wygraną.
– Armia dobrych elfów im nie pozwoli – mówi znowu Łesia. – Nasze wojsko ich zatrzyma i zniszczy[86].

[85] Ibidem, c. 37.

[86] „– Тату, хто такі орки?
– Не знаю, – це правда, хоча слово кілька разів чув, не задумувався просто.
– По радіо кажуть, що ми воюємо з орками. […]
– А тобі треба більше читати. […]
– Я читаю. […]

W powieści *Точка виходу* powtarzają się zasadniczo wspomniane wcześniej epitety („orki", „moskalnia", „rusnia"), większą rolę odgrywają tu jednak wulgaryzmy, za pomocą których bohaterowie określają wroga, a także rozładowują napięcie w wyjątkowo stresujących sytuacjach:

– Kuuurwa! – zaklął pilot Dmytro.
– Suki – wycedził przez zęby nawigator.
– Nienawidzę tych pedałów – podsumował Winyl [...][87].

Zdaniem Natalii Jasakowej strategia jednoczenia poprzez dyskurs opiera się między innymi na redefinicji zaimków „my", „oni", „nasze", „obce". Przeprowadzona przez nią analiza przekazów medialnych prowadzi do konstatacji, że w sytuacji wojennej istnieje silna potrzeba precyzyjnego samookreślenia i demonstracji poczucia wspólnoty narodowej, wyrażanej właśnie zaimkiem „my". Do tego zaimka dodawane są przymiotniki precyzujące charakter wspólnoty i określające jej cechy. W sytuacji rosyjsko-ukraińskiej wojny najczęstszą charakterystyką „my narodowego" Ukraińców są przymiotniki wskazujące na odwagę, niezłomność, męstwo, heroizm[88]. Andrij Kokotiucha modeluje więc obraz ukraińskiego „heroicznego my" zarówno na poziomie struktur fabularnych i kreacji bohaterów, jak i w planie językowym swoich powieści.

– То поясни дитині, – видихає Леська. [...]
– Ма-ам... – тягне Юля. – Хто такі орки?
– Армія Мордору – нарешті розплющує очі дружина. – Це «Володар перснів».
– Сама казала – мені рано ще. Я про Гаррі Поттера люблю. [...]
– Тоді вважай, що це військо Волдеморта. Втілення зла, абсолютного. Потвори, схожі одна на одну. Нічого не вміють, тільки воювати. Не жаліють нікого, нищать усе живе, що бачать.
– Значить ми вже в страшній казці?
– Ми з неї їдемо геть далі, – встряю – Усе, орки – то орки.
– Вони нас нас доженуть? – не вгаває Юлька.
– Їх не пустять добрі ельфійські воїни, – це знову Леся. – Наша армія їх зупинить і знищить". Андрій Кокотюха, *Врятувати березень*, op. cit., с. 39–40.

[87] „– Бля-а-адь! – видихнув пілот Дмитро.
– Суки – процідив крізь зуби штурман.
– Ненавиджу підорів – підсумував Вініл [...]". Андрій Кокотюха, *Точка виходу*, op. cit., с. 14.

[88] Наталія Ясакова, *Займенникове конструювання національної ідентичності в сучасному медійному дискурсі України*, в: *Досвід війни. Медійно-дискурсивний простір сучасної України*, ред. Світлана Романюк, Варшава 2024, с. 34.

Wojna narracji

Od zagadnienia praktyk dyskursywnych kształtujących obraz rzeczywistości warto przejść do kwestii przenikania się realnego i wirtualnego wymiaru wojny. Równoległość tych dwóch poziomów rzeczywistości jest widoczna zwłaszcza w utworze *Довга комендантська година*. Realizm tej powieści polega na odtworzeniu nie tylko kontekstu społeczno-politycznego, lecz również manipulacji informacyjnych kreujących obraz rzeczywistości. O poszerzonym rozumieniu pojęcia realizmu w odniesieniu do prozy sensacyjnej pisał Mariusz Kraska, który zauważył, że należy analizować je „w kontekście zmian współczesnej kultury: kwestii świata wirtualnego, czynnika prędkości, nadmiaru informacji”[89]. Współczesna rzeczywistość zmusza do redefinicji koncepcji realizmu w prozie, gdyż przenikanie treści medialnych (cyfrowych/wirtualnych) do wszystkich dziedzin życia współczesnego człowieka powoduje, że w świadomości potocznej fakt istnienia rzeczywistości cyfrowej się zaciera[90]. Świat wirtualny trudno dziś określić jako wtórny wobec realnego, stwierdzenie zaś, że duża część „konfliktu rosyjsko-ukraińskiego ma wymiar czysto komunikacyjny i przebiega w cyberprzestrzeni”[91], a sama wojna jest w znacznym stopniu „zmediatyzowana”[92], jest oczywistością. Yevhen Fedchenko nazywa tę sytuację „wojną narracji”:

> Współczesna wojna to nie tylko walka na polu bitwy, to wojna narracji. Współczesne technologie informacyjne stają się uniwersalnymi narzędziami kontroli społecznego pojmowania świata. Narzucane odbiorcom opowieści strategiczne są potężną formą kontroli przestrzeni medialnej, politycznej i społecznej[93].

---

[89] Mariusz Kraska, *Efekt kryminału. O rzeczywistości (w) gatunku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2017, t. 9, s. 26–27.

[90] Wojciech Baluch, *Nowe wymiary tożsamości – media, kultura popularna, rzeczywistość cyfrowa*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 25.

[91] Justyna Arendarska, *Walka o wiarygodność. Narracje i storytelling w ukraińskiej komunikacji strategicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2023, t. 66, nr 2(254), s. 65.

[92] Łukasz Najder, *Wojny w Ukrainie nie było*, „Znak” 2022, nr 804, s. 75.

[93] Yevhen Fedchenko, *Główne narracje dezinformacji kształtujące wojnę i jej wpływ na wojnę kinetyczną*, w: *Ukraińskie media w obliczu wojny: regulacje prawne i doświadczenia / Українські медіа в умовах війни: правові норми та досвід*, red. Agnieszka Glapiak, Warszawa 2023, s. 202.

Ogromną rolę w działaniach zbrojnych odgrywa oczywiście dezinformacja[94], szerzona przez rosyjskie media i mająca na celu propagowanie fałszywego obrazu wojny w opinii międzynarodowej. Jest ona tym bardziej skuteczna, że wynika z długotrwałych działań destabilizujących, które przygotowywały grunt dla obecnej inwazji[95].

Tetiana Grebeniuk pisze, że kwestia wpływu rzeczywistości wirtualnej na świadomość jednostek i społeczeństw to jeden z ważniejszych tematów metamodernistycznej odsłony współczesnej ukraińskiej prozy[96]. Chociaż – jak pisałam we wstępie – ukraińskiej wojennej prozy popularnej nie można wpisać w tę estetykę, niektóre jej aspekty są zbieżne z rozpoznaniami badaczy metamodernizmu. Bohaterowie powieści Andrija Kokotiuchy działają właśnie w realiach współczesnej wojny informacyjnej, są uwikłani w liczne, często sprzeczne komunikaty i jednocześnie sami te komunikaty tworzą. Działania zmieniające sens wydarzeń i kreujące w rezultacie alternatywną rzeczywistość opisuje autor na przykładzie poczynań czarnego charakteru z powieści *Довга комендантська година* – rosyjskiego terrorysty Lwa Małyszewa, prowadzącego od 2016 roku działalność dywersyjną i dezinformacyjną w samozwańczej Donieckiej Republice Ludowej i kontynuującego swoją pracę po 24 lutego 2022 roku. Szczególnie sugestywna jest historia organizowanego przy wsparciu rosyjskich sił dywersyjnych planu wywiezienia w głąb Rosji niepełnosprawnych dzieci z kramatorskiego szpitala. Akcja przedstawiana przez prorosyjskie media jako „działanie humanitarne", którego celem jest wybawienie dzieci z rąk ukraińskich nacjonalistów, zostaje udaremniona przez ukraińskich dziennikarzy, w wyniku czego dzieci zostają ewakuowane na nieokupowane terytorium Ukrainy. Manipulacja informacyjna sprawia jednak, że w opinii społecznej operacja pozostaje „aktem dobrej woli władz Donieckiej Republiki Ludowej", rzekomo wspierającej

[94] Dominika Chmielewska, *Dezinformacja nowym orężem wojennym – jak manipulacja społeczeństwami i opinią publiczną wpływa na losy wojny w Ukrainie?*, „Alcumena. Pismo Interdyscyplinarne" 2023, nr 1(13), s. 62.

[95] Michał Marek, *Operacja Ukraina. Kampanie dezinformacyjne, narracje, sposoby działania rosyjskich ośrodków propagandowych przeciwko państwu ukraińskiemu w okresie 2013–2019*, Warszawa 2020, s. 57.

[96] Тетяна Гребенюк, *Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму*, „Сучасні літературознавчі студії" 2023, № 20, с. 51.

ewakuację[97]. Prawda znika w chaosie sprzecznych narracji, fakty stają się przedmiotem manipulacji, a odpowiednio naświetlone wydarzenie służy wrogiej propagandzie.

Ludyczność popularnej literatury wojennej

Patrick Deer w swojej analizie podobieństw między powieścią kryminalną a narracją wojenną (literacką i filmową) zwracał uwagę na zbieżność wykorzystanych w nich figur retorycznych, przede wszystkim metonimii i synekdochy:

> Sądzę, że to gatunkowe połączenie powieści kryminalnej i narracji wojennej jest możliwe dzięki wspólnej logice strukturalnej. Na poziomie formalnym zarówno kryminał, jak i narracja wojenna wykazują silne zainteresowanie metonimicznymi relacjami między częścią a całością. Oba gatunki są silnie kształtowane przez metonimię (używanie nazwy jednej rzeczy w celu określenia innej, z którą jest ona powiązana) i synekdochę (gdy część zastępuje całość)[98].

Metonimiczna jest sama struktura zagadki kryminalnej, zbudowana na tropach i rebusach, wskazujących pośrednio na akt przestępstwa, natomiast figura *pars pro toto* jest wykorzystywana do ukazania jednostkowej zbrodni jako znaku szerokiego zagadnienia przestępczości. Analizowane utwory Andrija Kokotiuchy nie są powieściami kryminalnymi, jednak główny wątek utworów *Довга комендантська година* i *Точка виходу*, czyli pojedynek między Władem Chmarą a rosyjskimi służbami wywiadowczymi, ma strukturę typowej intrygi kryminalnej, opartej na mylnych wskazówkach i szyfrowanych przez przestępcę podpowiedziach-tropach. Chmara i jego grupa operacyjna na podstawie szczątkowych informacji i enigmatycznych aluzji rekonstruują zbrodnicze plany wroga, działając przy tym jak wytrawni detektywi z klasycznej powieści kryminalnej, posługujący się dedukcją i logicznym wnioskowaniem. To sprawia, że

[97] Андрій Кокотюха, *Довга комендантська година*, op. cit., с. 115–121.

[98] „What makes this generic mingling of crime fiction and war narrative possible, I would contend, is that they share a common structural logic. At the formal level, both crime fiction and war narratives show a strong interest in the metonymic relationships between part and whole. Both genres are powerfully shaped by metonymy (using the name of one thing for that of another with which it is associated) and synechdoche (the part standing in for the whole)". Patrick Deer, *Crime Fiction and War…*, op. cit., p. 344.

sytuacja wojny zostaje ujęta w kategorie ludyczne, dając czytelnikowi charakterystyczną dla prozy sensacyjnej przyjemność z udziału w grze, jaką jest proces rozwiązywania zagadki. Powieść popularna, podobnie jak film (a przynajmniej większość jego odmian) czy gra komputerowa, pełni przede wszystkim funkcję ludyczną, niezależnie od wagi poruszanej w niej tematyki, a problematyka wojenna jest jedną z najczęściej eksploatowanych w przemyśle rozrywkowym. O ludycznym, a co więcej w pewien sposób fascynującym potencjale wojny, który pozwala ukazywać ją w kategoriach „uwznioślających", pisało wielu autorów, między innymi James Hillman, który twierdził, że „wojna jest tak spektakularnie fascynująca i straszna, brutalna i transcendentna zarazem"[99]. I dalej: „wojna pobudza imaginację i sama żywi się imaginacją. […] staje się literaturą, filmami fabularnymi, trafia nawet do wierszy, rozmyślań, refleksji i opowieści"[100]. I pomimo całego – wskazywanego również przez cytowanego autora – okrucieństwa realnej wojny jej imaginacyjny, rozrywkowy i mitotwórczy potencjał jest niezaprzeczalny. Thrillery Andrija Kokotiuchy to potwierdzają – wartka akcja, wciągająca fabuła i napisane ze swadą dialogi sprawiają, że czytelnik zostaje pochłonięty przez opowieść.

W poszukiwaniu dominującej dziś kategorii poznawczej badacze często zwracają się ku komunikacji wizualnej[101]. Dotyczy to zwłaszcza kultury popularnej, w której obraz dominuje nad innymi formami przekazu. Komunikacja wizualna przenika także do dyskursu wojennego, który rozwija się w znacznej mierze jako sekwencja kolejnych ujęć filmowych, fotograficznych, a także memów i innych form obrazkowych, charakterystycznych dla mediów tradycyjnych i społecznościowych. Jak zauważa Łukasz Najder, wizualne świadectwa wojny są uderzająco podobne do obrazów wojennych kreowanych przez przemysł rozrywkowy[102]. Choć w przypadku literatury trudno mówić o wizualności czy choćby o wielomodalności przekazu[103], pozwalam sobie na to ze względu kluczową

[99] James Hillman, *Miłość do wojny*, tłum. Jerzy Korpanty, Warszawa 2017, s. 155.

[100] Ibidem, s. 158.

[101] Justyna Szulich-Kałuża, *Współczesne konflikty wojenne w cyfrowej rzeczywistości na przykładzie memów o wojnie na wschodniej Ukrainie*, „Roczniki Kulturoznawcze" 2018, t. IX, nr 1, s. 5.

[102] Łukasz Najder, *Wojny…*, op. cit., s. 75.

[103] Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Badanie wielomodalnych przekazów w mediach masowych: od teorii do schematu analitycznego*, w: *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, red. Agnieszka Szymańska, Małgorzata Lisowska-Magdziarz, Agnieszka Hess, Kraków 2018, s. 145.

rolę, jaką w powieści popularnej, a zwłaszcza sensacyjnej (ze szczególnym uwzględnieniem szpiegowskiej), odgrywa kategoria obserwacji. Zdaniem Mariusza Czubaja spośród wszystkich zmysłów najistotniejszą funkcję w tego typu literaturze pełni wzrok[104]. Opis „zewnętrzny", koncentrujący się na obserwacji wydarzeń i poczynań bohaterów, sprawia, że poetyka prozy popularnej charakteryzuje się swego rodzaju „kinematograficznością", pozostawiając w pamięci czytelnika przede wszystkim sekwencje wizualne. Dominacja zmysłu wzroku uwidacznia się głównie w charakterystycznej dla prozy sensacyjnej uwadze dla szczegółu (przede wszystkim materialnego) oraz ekspozycji ludzkiego ciała, które przeważa nad charakterystykami psychologicznymi. Bohaterowie to przede wszystkim „działające ciała", a nośnikami treści o szerszym znaczeniu społecznym czy biograficznym są przedmioty i atrybuty, którymi się posługują[105].

Powieści *Довга комендантська година* i *Точка виходу* również pod tym względem czynią zadość konwencji gatunkowej – o psychicznej kondycji bohaterów wiemy niewiele, poznajemy ich poprzez obserwację wyglądu, ubioru czy zachowania. Partie autorefleksyjne i retrospektywne, dotyczące wspomnień Włada Chmary, wiążą się przede wszystkim z „przygodami" jego trenowanego od dzieciństwa ciała sportowca. Trening fizyczny jest punktem wyjścia do formowania się charakteru bohatera, nawyki fizyczne przekładają się na kluczowe dla późniejszego życia sposoby myślenia i postępowania zawodowego. W kreacji Włada Chmary – „ukraińskiego Jamesa Bonda" – istotny jest motyw niepełnosprawności fizycznej (proteza zamiast jednej nogi). Inwalidztwo czyni go hiperbolizowanym obrazem współczesnego ukraińskiego bohatera – weterana trwającej od 2014 roku wojny z Rosją i niezłomnego obrońcy ojczyzny w konflikcie toczącym się od roku 2022[106], naznaczonego wojenną traumą, która jednak nie umniejsza jego heroizmu ani nie ogranicza możliwości zawodowych i aktywności życiowej.

Na marginesie warto także zwrócić uwagę na rolę używek w procesie wizualizowania narracji. Używki stanowią ważny składnik gatunko-

[104] Mariusz Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu…*, op. cit., s. 282–283.

[105] Janusz Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 81.

[106] W postaci Chmary znajdujemy aktualny obecnie w ukraińskiej refleksji tożsamościowej postulat integracji doświadczenia traumy w procesie konstruowania wzorów osobowościowych. Jest to jednak kwestia szersza, wymagająca zwrócenia się do maladycznych wątków w dyskusjach o tożsamości, na co nie ma miejsca w niniejszym opracowaniu.

wego kodu prozy sensacyjnej[107]. Kawa i papierosy to nieodłączne atrybuty bohaterów powieści sensacyjnej (kryminalnej, szpiegowskiej, choć w tym ostatnim przypadku istotną rolę odgrywa zazwyczaj także alkohol). Zarówno Wład Chmara, jak i inni pozostający z nim w relacji zawodowej bohaterowie, wykonując swoją pracę, przebywają często w zadymionych pomieszczeniach, bezustannie palą papierosy lub piją mocną czarną kawę[108]. W używkach zostały zakodowane treści społeczne i psychologiczne, takie jak wysoka ranga wykonywanej pracy i związana z nią odpowiedzialność za życie innych ludzi, przeżywany stres i nieustanne napięcie nerwowe. Używki kreują atmosferę zmęczenia, a także pozostawania w stanie ciągłej aktywności i gotowości do działania. Jednocześnie całkowita eliminacja z opisów innych codziennych czynności, takich jak jedzenie, sen czy higiena, sprawia, że realizm tych postaci staje się umowny, niejako właśnie „filmowy". Alkohol właściwie nie pojawia się na kartach powieści z serii *Таймер війни*, co jest spowodowane tym, że postaci zostały ukazane przede wszystkim w trakcie wykonywania trudnych misji. Wzmianki o piciu pojawiają się w nielicznych scenach odpoczynku.

W obu powieściach szpiegowskich dominuje kod wizualny i zewnętrzna obserwacja świata przedstawionego, przefiltrowana nie tyle przez świadomość, ile przez cielesność protagonistów. Sprzyja temu wartka akcja, oparta na szybkiej sekwencji wydarzeń i zwrotach akcji, które nie pozostawiają miejsca na rozważania natury psychologicznej. Stan emocjonalny bohaterów sugerują wykorzystywane przez nich atrybuty (używki, broń, samochody), a także rzucane mimochodem sentencje, zabarwione ironią i czarnym humorem. Tym samym kreacja protagonistów nie zmierza ku ukazaniu ich jako wielowymiarowych, realnych postaci, lecz raczej jako znaków wizualnych.

Propaganda?

Popularna proza wojenna jest obecnie w Ukrainie czymś w rodzaju projektu społecznego, który nie tylko rejestruje doświadczenie graniczne,

[107] Mariusz Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013, s. 110.
[108] Андрій Кокотюха, *Довга комендантська година*, op. cit., c. 31, 33, 67, 153.

lecz także pełni funkcje reparacyjne i terapeutyczne[109]. Andrij Kokotiucha stwierdził, że w sytuacji rosyjskiej napaści i zagrożenia suwerenności państwo potrzebuje wytworów kultury popularnej o tematyce heroicznej[110], które „nastrajają na zwycięstwo"[111]. W wywiadzie dla *Ранок вдома* autor zwrócił uwagę na paralele między swoim bohaterem Władem Chmarą a takimi ikonami kultury popularnej, jak agent 007 James Bond lub Jason Bourne, wspomniał o planach ekranizacji dwóch powieści z serii *Таймер війни*[112] i podkreślił, że **rozwinięty przemysł kultury popularnej promujący prozę sensacyjną, a przede wszystkim szpiegowską, mógłby stanowić istotny czynnik prewencji politycznej zabezpieczającej przestrzeń informacyjną Ukrainy**[113]. Autor rozumie więc ten typ literatury jako formę socjotechniki, która kanalizując emocje, kreując ideały i promując określone postawy, wpływa na światopogląd i świadomość społeczną.

W wojnach hybrydowych działania propagandowe nabierają szczególnego znaczenia[114]. Powieści Andrija Kokotiuchy mają być więc rodzajem antidotum na praktyki szerzące antyukraińską propagandę – dają się rozpatrywać w kontekście walki informacyjnej podjętej przez Ukrainę w obliczu rozprzestrzeniających się rosyjskich fake newsów. W przypadku dwóch powieści powstałych na zamówienie Ministerstwa Obrony Ukrainy można mówić o wplataniu praktyk kulturalnych w działania polityczne w celu wywarcia wpływu na społeczeństwo. Jeśli uwzględnić szeroką definicję propagandy, opisanej przez Alinę Wróbel jako działania interdyscyplinarne odnoszące się do różnorodnych praktyk społecznych[115], to warto się zastanowić, czy powieści Andrija Kokotiuchy same nie stanowią jej przykładów, jako celowa gloryfikacja ukraińskich służb wywiadowczych mająca wzbudzać zaufanie do instytucji państwowych. Anthony Pratkanis i Elliot Aronson jako propagandę określają różnorodne techniki „masowej perswazji charakteryzuj[ące] […]

[109] Ольга Сидоренко, *Мілітарний дискурс української прози початку XXI сторіччя*, Дніпро 2024, с. 148.

[110] Ранок Вдома, *„Таймер війни"…*, op. cit.

[111] Ibidem.

[112] Ibidem.

[113] Дивіться, митець! Look, that is the artist!, *Таймер війни…*, op. cit.

[114] Paulina Polko, *Propaganda 2.0. Nowe media a charakter współczesnych konfliktów zbrojnych*, „Społeczeństwo i Edukacja. Międzynarodowe Studia Humanistyczne" 2018, nr 29(2), s. 160.

[115] Alina Wróbel, *Wychowanie a manipulacja*, Kraków 2006, s. 99–100.

społeczeństwo postindustrialne"[116]. Literatura popularna zdecydowanie może być taką techniką, z zastrzeżeniem, że termin „propaganda" nie jest konotowany wyłącznie negatywnie[117], ale raczej pojmowany jako praktyka, która „może być korzystna lub szkodliwa, używać prawdy, półprawd lub kłamstw, wykorzystuje bowiem nasze najgłębsze wartości, lęki, nadzieje i marzenia"[118]. „Planowe" i sterowane odgórnie pisanie powieści o ukraińskich szpiegach-herosach jest bez wątpienia praktyką kontrowersyjną i przywołującą ponure wspomnienia z poprzedniej epoki. Wątpliwa jest także wartość literacka omówionych tekstów, które – jak twierdzi sam autor – mają na celu przede wszystkim podniesienie społeczeństwa na duchu i wzmocnienie poczucia autoidentyfikacji narodowej, mają więc być elementem strategii wojennej, istotnym dla bezpieczeństwa państwa[119].

Jak pisze Alicja Waszkiewicz-Raviv, propaganda „może pełnić funkcje rozrywkowe, np. poprzez filmy wojenne lub memy, ale także edukacyjne, np. poprzez plakaty kampanii społecznych, może również wspierać sztukę poprzez aktywizm wizualny"[120]. Dodajmy do tego także literaturę popularną, zwłaszcza gatunki odwołujące się do aktualnej sytuacji geopolitycznej. Tożsamość i postawy obywatelskie kształtują się wszak w dużym stopniu „poprzez praktyki i wytwory popkulturowe"[121], czego dowodzą chociażby badania Tima Edersona[122]. Warto zauważyć, że agent 007 – ikona kultury popularnej, do której Andrij Kokotiucha porównuje swojego bohatera – jest postacią, którą należy rozpatrywać właśnie w kontekście narodowościowo-tożsamościowym, jako że stanowi egzemplifikację

[116] Anthony Pratkanis, Elliot Aronson, *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, tłum. Marcin Szuster, Warszawa 2008, s. 17.

[117] Zob. Tomasz Kacała, *Dezinformacja i propaganda w kontekście zagrożeń dla bezpieczeństwa państwa*, „Przegląd Prawa Konstytucyjnego" 2015, nr 2(24), s. 49–65.

[118] Alicja Waszkiewicz-Raviv, *Propaganda wizualna – definicja, mechanizmy i wybrane techniki wpływu*, „Studia Medioznawcze" 2023, t. 24, nr 3(94), s. 280.

[119] Tomasz Kacała, *Dezinformacja i propaganda…*, op. cit., s. 54.

[120] Alicja Waszkiewicz-Raviv, *Propaganda wizualna…*, op. cit., s. 280. Badając propagandę wizualną, autorka wymienia jej cechy dystynktywne, które można odnieść także do powieści szpiegowskiej: aktywacja silnych emocji, upraszczanie informacji i idei, odwoływanie się do potrzeb i wartości, atak na oponenta.

[121] Daria Hejwosz-Gromkowska, *James Bond a dylematy tożsamościowe Brytyjczyków – kultura popularna a kształtowanie tożsamości narodowej*, „Studia Edukacyjne" 2020, nr 58, s. 92.

[122] Tim Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Kraków 2004.

brytyjskich dylematów tożsamościowych, a jednocześnie gloryfikuje etos brytyjskiego gentlemana, wpisując się w „dyskurs angielskości”[123]. Andrij Kokotiucha podkreśla społeczną potrzebę kreowania takich postaci i dąży do stworzenia podobnego typu bohatera – wyraziciela dylematów autoidentyfikacyjnych, promującego idee patriotyzmu. Taka postać może odgrywać szczególną rolę w warunkach trwającej wojny, która toczy się tyleż na froncie, co w przestrzeni informacyjnej i kulturalnej. Sprzyja temu także poetyka thrillera szpiegowskiego, opartego na wyraźnej opozycji dobra i zła, z jednoznacznym wskazaniem wroga oraz fabułą uwikłaną najczęściej w zagadnienia geopolityczne. Literatura wojenna (czy szerzej: literatura o tematyce wojennej) wywiera wpływ na imaginarium społeczne, które rozumiem jako ramę aksjologicznej i tożsamościowej autoidentyfikacji zbiorowej. Teksty o tematyce wojennej realizują swego rodzaju zamówienie społeczne na twórczość wspierającą, dającą nadzieję i podnoszącą na duchu społeczeństwo konfrontujące się z doświadczeniem granicznym. Należy je więc rozpatrywać w kontekście szerszym niż tylko propagandowy, nawet jeśli powstają na zamówienie instytucji państwowych.

[123] Daria Hejwosz-Gromkowska, *James Bond a dylematy…*, op. cit., s. 98.

ROZDZIAŁ 2

Mentalna dekolonizacja. Powieść detektywistyczna Ljuko Daszwar *Спадок*

Wstęp

> Rosyjska inwazja na Ukrainę domyka proces przemian tożsamościowych i kształtowania się ukraińskiego narodu politycznego. Rok wojny, któremu towarzyszyła kompleksowa derusyfikacja życia społecznego, przyspieszył zwrot Ukraińców ku rodzimym historii, kulturze, językowi […]. **Ukraińcy przechodzą mentalną dekolonizację**. […] Wojna stała się momentem zwrotnym. Brutalność inwazji, celowe zniszczenia i zadawanie cierpień ludności cywilnej sprawiły, że wśród Ukraińców **ostatecznie znikło poczucie wspólnoty kulturowej i językowej z Rosją.** […] **Na kontraście z Rosją Ukraińcy budują apoteozę własnego kraju.** Toczący się konflikt przedstawiany jest jako wojna cywilizacji: Europejczyków ze współczesnymi barbarzyńcami. **Kulturę ukraińską – wzniesioną na wolności, odwadze i więzach społecznych – przeciwstawia się rosyjskiej: destrukcyjnej, przedkładającej podboje nad rozwój wewnętrzny, hierarchicznej, o pańszczyźnianej świadomości społecznej**, rodzącej kolejnych dyktatorów[1].

Cytowany fragment otwiera sporządzony w 2023 roku raport *Nowa Ukraina – przełom świadomościowy za najwyższą cenę* i stanowi doskonałą

[1] Jadwiga Rogoża, *Nowa Ukraina – przełom świadomościowy za najwyższą cenę*, „Komentarze OSW" 2023, nr 492, https://www.osw.waw.pl/sites/default/files/Komentarze%20OSW%20492_2.pdf [dostęp: 22.06.2026]. Wyróżnienia – M.Z. O procesach przemian świadomości społecznej zob. także dane z badania opinii społecznej prowadzone przez Centrum Razumkova: *Оцінка громадянами ситуації в країні, довіра до соціальних інститутів, політико-ідеологічні орієнтації громадян України в умовах російської агресії (вересень–жовтень 2022р.)*, Разумков Центр, https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/otsinka-gromadianamy-sytuatsii-v-kraini-dovira-do-sotsialnykh-instytutiv-politykoideologichni-oriientatsii-gromadian-ukrainy-v-umovakh-rosiiskoi-agresii-veresen-zhovten-2022r [dostęp: 22.06.2026].

rekapitulację problematyki wydanej w tym samym roku powieści *Спадок* (Spadek) autorstwa Ljuko Daszwar[2]. Popularna autorka „melodramatu społecznego" odwołała się tym razem do konwencji kryminalnej, łącząc chwyty typowe dla klasycznej powieści detektywistycznej z afirmacją ukraińskiej tożsamości, krystalizującej się ostatecznie w warunkach wojny. W cytacie wyróżniłam fragmenty, które szczególnie dobrze odzwierciedlają problematykę powieści: traktuje ona zarówno o mentalnej dekolonizacji, manifestującej się ostatecznym zerwaniem z wyobrażeniem „ukraińsko-rosyjskiej wspólnoty kulturowej", jak i o budowaniu poczucia jedności na kontraście do państwa-agresora. Ukraińskość stanowi w powieści wartość znajdującą się w procesie transformacji i stojącą w wyraźnej opozycji do radzieckich i rosyjskich wzorców mentalnych.

Jak słusznie zauważyła Hanna Gosk, „język, którym w czasie wojny Ukraińcy mówią o swojej tożsamości, uwzględnia dziedzictwo długotrwałej zależności od obcych państw"[3]. Dotyczy to języka zarówno polityki, jak i literatury, w tym również popularnej, która włącza się w dyskursy tożsamościowe. Powieść Ljuko Daszwar ukazuje problematykę zależności w hiperbolizowanym obrazie uwikłanej w patologiczne relacje moskiewsko-kijowskiej rodziny. Morderstwo popełnione na jednym z jej członków zbiega się w czasie z rosyjską napaścią na Ukrainę, przez co jednostkowa zbrodnia staje się znakiem szerszych zjawisk geopolitycznych[4]. Zbrodnia

[2] Ljuko Daszwar (Люко Дашвар, właść. Iryna Czernowa) jest jedną z najpopularniejszych autorek współczesnej Ukrainy. Zadebiutowała w 2007 roku powieścią *Село не люди* (Wieś nie ludzie), za którą otrzymała drugą nagrodę w konkursie „Koronacja Słowa 2007". Kolejna powieść *Молоко з кров'ю* (Krew z mlekiem) wydana w 2008 roku zwyciężyła w konkursie „Książka roku BBC Ukraina 2008". Następne pozycje ukazywały się niemal co roku: 2009 – *Рай. Центр* (Raj. Centr), 2010 – *Мати все* (Mieć wszystko), 2011–2012 trylogia *Бути Є* (*Бути є. Макар* – 2011, *Бути є. Макс* – 2012, *Бути є. Гоцик* – 2012). W 2014 roku autorka opublikowała powieść *На запах м'яса* (Za zapachem mięsa), w 2015 zaś – *ПоКров* (PoKrew), w której analizuje kwestie tożsamości i pamięci historycznej Ukraińców w kontekście Rewolucji Godności. W 2018 roku ukazała się *Ініціація* (Inicjacja), w 2020 – *#галябезголови* (#halabezgłowy), a w 2021 – *Село не люди* 2. *Добити свідка* (Wieś nie ludzie 2. Dobić świadka). Pisałam o niej w artykule: *Choroba ciała/choroba społeczeństwa w ukraińskiej literaturze popularnej na przykładzie powieści Luko Daszwar Za zapachem mięsa*, „Literaturoznawstwo" 2018, nr 12, s. 79–93.

[3] Hanna Gosk, *Dyskursywizacja tożsamości. Tematy wschodnioukraińskie w perspektywie postradzieckiej*, „Tekstualia" 2024, nr 4(79), s. 94.

[4] O znaczeniu figur retorycznych wspólnych dla powieści kryminalnej i narracji wojennej zob. Patrick Deer, *Crime Fiction and War*, in: *The Routledge Companion to Crime Fiction*, ed. by Janice Allan et al., Abingdon 2020, s. 344.

zmusza rodzinę do przerwania milczenia, redefinicji własnych postaw i przekonań oraz poszukiwania źródeł autoidentyfikacji. Jej wpływ na mentalność bohaterów jest więc w pewnym stopniu analogiczny do tego, jaki rosyjska agresja wywiera na ukraińskie społeczeństwo, przyczyniając się do przyśpieszonej zmiany świadomościowej[5]. Główna linia fabularna – przyjazd moskiewskiej części rodziny do Ukrainy z zamiarem „odebrania swojego dziedzictwa" – stanowi czytelną metaforę rosyjskiej agresji, wzmocnioną bezpośrednimi wypowiedziami bohaterów oraz ich agresywnym, bezczelnym zachowaniem.

Zarówno zbrodnia rodzinna, jak i pełnoskalowa inwazja zostały ukazane jako wydarzenia mające źródła w odległej przeszłości i będące kulminacją nawarstwiających się przez lata zwyrodnień. Świadczy o tym zarówno tytuł powieści, oprawa graficzna okładki wyodrębniająca z ukraińskiego słowa *спадок* leksem *ад* – czyli „piekło" w języku rosyjskim – jak i znajdujące się na pierwszych stronach zdanie: „W nasz sp**ad**ek wkradł się moskiewski **AD** [piekło – M.Z.]. Później nazwał się radzieckim, a potem znowu rosyjskim"[6]. Tym samym lekka z pozoru, detektywistyczna fabuła przenosi czytelnika w obszar rozważań nad opresyjnym dziedzictwem, pamięcią oraz wpływem, jaki przeszłość wywiera na teraźniejszość – czyli zestawem zagadnień kluczowych dla społeczeństwa walczącego nie tylko o swoją niezależność, lecz także o pamięć i tożsamość.

Kryminał społeczny

Powieść detektywistyczna, jako jedna z odmian prozy sensacyjnej, pod wieloma względami wpisuje się w ramę teoretyczną nakreśloną w rozdziale pierwszym, dotyczącym thrillera. Adekwatna jest w stosunku do niej koncepcja gatunku zmąconego, gdyż w istocie odmian, rodzajów i hybryd powieści detektywistycznej jest dziś tak wiele, że trudno o stały zestaw jej wyznaczników, choć pewne cechy pozostają wspólne. Podobnie jak w przypadku analizowanych poprzednio odmian thrillera, kryminał co do zasady pełni funkcję oswajania chaosu, przywraca ufność

[5] O zmianach tożsamościowych zachodzących pod wpływem wojny zob. m.in. Galyna Zelenko, Natalia Kononenko, *Wojna jako katalizator niwelowania kryzysu tożsamości w Ukrainie – pozytywna dynamika i przygotowanie do wyzwań*, „Wschód Europy" 2023, t. 9, nr 2, s. 201–217.

[6] „У наш СПАДОК проліз московський АД. Згодом назвався радянським, потім знову русскім". Люко Дашвар, *Спадок*, Харків 2024, с. 6. Wyróżnienie – M.Z.

w istnienie ładu i sprawiedliwości[7]. Bez wątpienia stałą cechą powieści kryminalnej jest też racjonalizm i realistyczna konwencja obrazowania związana z ukazywaniem świata prawdopodobnego. To sprawia, że rzeczywistość przedstawiona jest „odpowiednikiem świata, w którym żyje czytelnik"[8]. Rzeczywistość przedstawiona w powieści detektywistycznej może co prawda ulegać przerysowaniu, co odsyła do koncepcji przesady, uznanej przez Johna Fiskego za typową cechę literatury popularnej. Przesada/przerysowanie ma w opinii tego badacza potencjał wywrotowy, wskazuje na dyskusyjność normy, jej podważalność, a niekiedy wręcz kuriozalność[9]. Ta koncepcja doskonale wpisuje się w poetykę powieści Ljuko Daszwar, która malując rzeczywistość grubymi pociągnięciami pędzla, ukazuje ją w nieco teatralnym i wynaturzonym, a miejscami wręcz groteskowym świetle. Tym samym autorka uwypukla zwyrodniały, głęboko patologiczny charakter relacji rodzinnych, a za ich pośrednictwem również społecznych, w których jako normę diagnozuje mentalność zbudowaną na poczuciu zależności i amnezję kulturową.

Powieść Ljuko Daszwar można określić mianem „kryminału społecznego"[10], czyli rodzaju powieści, w której „przewagę nad intrygą dotyczącą zbrodni przejmują wątki poboczne i wyraziste tło społeczno-obyczajowe"[11]. Jest to hybryda klasycznej powieści detektywistycznej z elementami czarnego kryminału, ukazującego szerszą sytuację społeczną i polityczno-tożsamościową. Do konwencji klasycznego kryminału nawiązuje główny wątek fabularny i koncepcja czasoprzestrzeni utworu, zamykająca bohaterów – członków moskiewsko-kijowskiej rodziny Kurohanów – w ogromnym domu, którego nie mogą opuścić aż do rozwiązania zagadki morderstwa. Dom, a właściwie kuriozalny zamek ozdobiony radziecką symboliką, znajduje się w niewielkiej miejscowości na Kijowszczyźnie. Jego mieszkańcem jest patriarcha rodu Hnat Kurohan, ukraińsko-rosyjski architekt,

[7] Willy Haas, *Teologia w powieści kryminalnej: (kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace'owi i literaturze kryminalnej w ogóle)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1973, nr 6(12), s. 89.

[8] Joanna Kokot, *Między powieścią sensacyjną a literaturą detektywistyczną. Tajemnica dorożki Fergusa Hume'a*, „Literatura i Kultura Popularna" 2023, t. XXIX, s. 243.

[9] John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Kraków 2010, s. 118–119.

[10] Elżbieta Gazdecka, *Jak i dlaczego badać współczesną powieść kryminalną?*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana" 2017, t. 9, s. 139.

[11] Ibidem, s. 140.

związany z najwyższymi kręgami władzy radzickiej i poradzieckiej. Akcja powieści rozpoczyna się na tydzień przed wybuchem wojny 2022 roku, a kończy w drugim dniu inwazji. Członkowie rodziny zjeżdżają się do posiadłości zwabieni tajemniczą przesyłką – wszyscy otrzymują czerwony koralik z informacją, że „czas zapłacić za grzechy". Ich przyjazd zbiega się z osiemdziesiątymi ósmymi urodzinami patriarchy, które przypadają na 23 lutego, czyli święto armii radzieckiej. W przededniu urodzin zamordowany zostaje jeden z synów Kurohana – kontynuator jego „dzieła", moskiewski architekt Wiktor. Podejrzanymi są wszyscy członkowie rodziny, a śledztwo prowadzi miejscowy funkcjonariusz policji, który pod względem inteligencji i przenikliwości nie ustępuje klasycznym detektywom pokroju Sherlocka Holmesa.

Mamy tu więc wyraźne odwołania do klasycznej fabuły kryminalnej z ograniczoną liczbą podejrzanych[12], znanej choćby z powieści Agathy Christie *I nie było już nikogo* (motyw zamkniętej przestrzeni, w której przebywa grupa podejrzanych), i do opowiadania Arthura Conan Doyle'a *Pięć pestek pomarańczy* (tajemnicza przesyłka inicjująca intrygę kryminalną); mamy charakterystyczną dla powieści kryminalnej wciągającą fabułę z kluczowym pytaniem „kto zabił?". Również postać prowadzącego sprawę śledczego o znaczącym nazwisku Duch wpisuje się częściowo w formułę klasyczną – jest on osobą ponadprzeciętnie inteligentną, postępującą „zgodnie z określoną metodą i w rozwiązaniu akcji rekonstruując[ą] swój tok rozumowania"[13]. Jednocześnie powieściowy śledczy odbiega od schematu klasycznego, nie jest detektywem-amatorem ani osobą niezaangażowaną w śledztwo. Zgodnie z konwencją kryminału typu *hardboiled* Duch to zawodowy funkcjonariusz policji o trudnym charakterze, szorstkim obejściu i z problemami osobistymi. Zarazem rola, jaką odgrywa w intrydze kryminalnej, czyni z niego raczej figurę zemsty i sprawiedliwości niż szablonową postać prowadzącego śledztwo czy to w klasycznej, czy w czarnej wersji kryminału.

Na klasycznej konstrukcji fabularnej Ljuko Daszwar rozciąga panoramę mentalną współczesnego społeczeństwa ukraińskiego, uwikłanego w trudne relacje z radzieckim i rosyjskim sąsiadem-agresorem. Jest to społeczeństwo dookreślające się tożsamościowo, poszukujące źródeł

[12] M.H. Abrams, Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, Boston 2013, s. 69.
[13] Joanna Kokot, *Między powieścią sensacyjną…*, op. cit., s. 236.

własnej autoidentyfikacji i próbujące zerwać z dziedzictwem przeszłości. Podobnie jak w innych swoich powieściach, autorka ukazuje rzeczywistość poradziecką w konwencji „horroru społecznego”[14], czyli codzienności, w której normą są korupcja, oszustwo, nienawiść i cynizm. Moskiewska odnoga rodziny to typowe byty postsowieckie, skoncentrowane na przetrwaniu, kultywujące pamięć o radzieckiej potędze i replikujące mit ukraińsko-rosyjskiej wspólnoty kulturowej. Zdeformowana percepcja rzeczywistości rzutuje na ich codzienność, kształtuje wartości, usprawiedliwia przemoc i niesprawiedliwość. Początkowo równie ponuro maluje się mentalny obraz kijowskiej części rodziny, reprezentowanej przez wnuczkę starego Kurohana i jej męża. Anna uważa się za przedstawicielkę głównej linii rodu, gdyż wywodzi się od pierwszej żony Kurohana – kijowskiej intelektualistki z dobrze ustosunkowanej wojskowej rodziny. To dzięki wpływom jej ojca patriarcha rodu osiągnął późniejszą pozycję. Zarówno Anna, jak i jej mąż Anton są ukraińskimi celebrytami, ludźmi powierzchownymi i skoncentrowanymi na własnym wizerunku. Ich pragnienie otrzymania spadku dorównuje początkowo chciwości „moskiewskich”. Wybuch wojny zmusza jednak do rewizji światopoglądowych, które owocują uświadomieniem sobie własnej odrębności i odnalezieniem poczucia godności. *Спадок* jest więc przede wszystkim narracją o współczesnym ukraińskim społeczeństwie, które odchodzi od spuścizny poradzieckiej w kierunku budowania nowej tożsamości narodowej, opartej na odcięciu się od wpływów rosyjskich. Jest powieścią kryminalną i obyczajową zarazem[15], czy wreszcie – w myśl założeń antropologii literatury – praktyką interpretującą dyskursy kulturowo-społeczne, w tym związane z pamięcią.

[14] O sposobach obrazowania społeczeństwa w prozie Ljuko Daszwar zob. Надія Кириленко, Анастасія Авласцова, *Художня репрезентація сучасних подій та їх героїв у прозі Люко Дашвар*, „Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету” 2024, № 65, с. 176–179; Тетяна Белімова, *Тіло як вихідний код і сюжетотворчий елемент у сучасній українській прозі*, „Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри” 2015, вип. 12, с. 40–50.

[15] O traktowaniu kryminałów jako powieści obyczajowych zob. Joanna Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 91–92.

Świadectwo antropologiczne – pamięć

Ujmowanie powieści kryminalnej w kategoriach świadectwa antropologicznego jest obecnie popularnym podejściem badawczym, a o istotnym zaangażowaniu społecznym tego typu literatury świadczą już same źródła, z których się ona wywodzi. Jak zauważa Joanna Kokot, powieść detektywistyczna ma ogromny dług wobec angielskich powieści sensacyjnych[16], które w połowie XIX wieku pełniły swoiste funkcje reparacyjne, „ukazując[e] niedostatki społeczeństwa, demoralizację itp."[17]. Powieści te łączyły opisy społecznej codzienności z sytuacjami skrajnymi, takimi jak na przykład morderstwo, gwałt, przemoc. Echa tej konwencji są wyraźnie widoczne w wielu współczesnych kryminałach, które głęboką niejednokrotnie obserwację socjologiczną czynią kanwą opowieści o zbrodni[18]. W kryminale takim, określanym przez badaczy jako kryminał społeczny, „opowiadanie o zbrodniach, śledztwie i szukanie odpowiedzi na pytanie, kto zabił, zamienia się we wskazywanie tego, co ważne w rzeczywistości, do której przynależymy"[19]. Można więc powiedzieć, że tego typu powieść kryminalna jest rodzajem „archiwum niepokojów"[20] współczesnego człowieka, a więc swego rodzaju świadectwem antropologicznym.

Świadectwa antropologiczne jak mało które doceniają zaś pamięć[21], przede wszystkim jednostkową, przechowywaną w rodzinnych opowieściach i indywidualnych wspomnieniach. Historia prywatna, będąca oknem w przeszłość i częścią dyskursu pamięci zbiorowej[22], jest też istotnym motywem kryminału społecznego, który w tym, co minione, upatruje źródeł obecnego układu sił polityczno-społecznych. Pamięć indywidualna zostaje w powieści kryminalnej wpisana w ramę społeczną i zorientowana na teraźniejsze potrzeby grupy, ma więc charakter selektywny

[16] Joanna Kokot, *Między powieścią sensacyjną…*, op. cit., s. 235.

[17] Ibidem, s. 234.

[18] Adam Regiewicz, *Polityczność zbrodni? Hermeneutyczna teoria śladu w kryminałach*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego" 2017, nr 9, s. 51.

[19] Bernadetta Darska, *Współczesna powieść kryminalna jako głos w sprawie ważnych wydarzeń społeczno-politycznych XX wieku*, „Literatura Popularna" 2019, t. 3, s. 16.

[20] Ibidem, s. 15.

[21] Iwona Kabzińska, *Pamięć, nostalgia i zazdrość o „dawne, dobre czasy"*, „Etnografia Polska" 2006, t. L, z. 1–2, s. 181.

[22] Adam Regiewicz, *Polityczność zbrodni? Hermeneutyczna…*, op. cit., s. 52.

i rekonstruktywny[23]. W powieści *Спадок* selektywność pamięci podkreślają partie retrospektywne, w których poznajemy przeszłość bohaterów, przefiltrowaną przez kilka rodzajów narracji, w tym przede wszystkim wspomnieniową, eliminującą momenty szczególnie wstydliwe i niewygodne, i „oficjalną", tworzącą społeczny wizerunek postaci. Pierwsza odnosi się do pamięci indywidualnej, druga zaś – do zbiorowej, stąd jej struktura mitopodobna i jasny przekaz ideologiczny[24]. Żadna z nich nie jest jednak odbiciem przeszłości, stanowi raczej „ekspresyjny przejaw potrzeb i zainteresowań osoby lub grupy, która przypomina sobie coś w teraźniejszości"[25]. Relacja o przeszłości – czy indywidualna, czy zbiorowa – jest bowiem zawsze naznaczona subiektywnością[26], co Ljuko Daszwar sugeruje, czyniąc przeszłość bohaterów nie tyle zbiorem faktów czy tłem rozgrywających się wydarzeń, ile przede wszystkim kluczem do zrozumienia aktualnej sytuacji i łączących ich relacji. O popularności takiego wykorzystania motywów przeszłości w powieści kryminalnej pisał Adam Regiewicz:

> Jedną z narracji, którą autorzy kryminałów wplatają w konstrukcję fabularną swoich utworów, jest przeszłość. Ta – jak przekonują twórcy – zawsze ma wpływ na teraźniejszość, nie tylko na osobiste historie poszczególnych bohaterów, ale przede wszystkim na budowane w społeczeństwie relacje. Sięganie po wydarzenia z historii nie ma jednak na celu wprowadzania do fabuły elementu egzotyki czy nastroju tajemnicy lub grozy, jak dzieje się to w kryminałach historycznych czy kryminałach retro. **Przeszłość**, do której odwołują się interesujące nas kryminały, **nie jest zbiorem faktów**, z jakimi czytelnik powinien się zapoznać, by poszerzyć swoje horyzonty, **ale przyczynkiem do dyskusji nad problemami społeczno-politycznymi, często skrywanymi pod pozorem błahych kłótni czy napięć kulturowych**[27].

Kryminał zorientowany społecznie i politycznie ukazuje przeszłość jako dziedzictwo uobecniające się w teraźniejszości, minione wydarze-

[23] Ibidem, s. 37.

[24] Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2019, s. 48–49.

[25] Astrid Erll, *Kultura pamięci*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018, s. 23.

[26] Wojciech Chlebda, *Jak historia odkłada się w pamięci? Jak pamięć odkłada się w języku?*, „Etnolingwistyka" 2019, t. 31, s. 65.

[27] Adam Regiewicz, *Polityczność zbrodni? Hermeneutyczna…*, op. cit., s. 52. Wyróżnienia – M.Z.

nia „są nie tylko elementem kompozycyjnym fabuły, motorem napędowym akcji, rozwijającego się śledztwa czy źródłem motywacji do działań dla mordercy, ale przede wszystkim ze względu na sposób pamiętania o wydarzeniach minionych stają się przedmiotem szerszej dyskusji społecznej”[28].

Rodzina Kurohanów to soczewka, w której skupia się obraz sporów, przekonań i postaw społecznych. Jest to obraz przerysowany, utrzymany w poetyce sensacji i w charakterystycznej dla kultury popularnej estetyce przesady, jednak to wyolbrzymienie podkreśla wagę ukazanych problemów. Literatura popularna skłania do refleksji nie na szczeblu decyzji politycznych i praktyk zarządzania kulturą, lecz na poziomie indywidualnym, realizowanym w codziennych zachowaniach i wypowiedziach. Ukazując losy jednostek, ich przeciętne, często mało imponujące życie, literatura popularna przemawia do bardzo szerokiego kręgu odbiorców, indywidualna opowieść jest bowiem sugestywna z uwagi na swój uniwersalizm. Każdy czytelnik, bez względu na wykształcenie i światopogląd, jest opowiadaczem swojej własnej historii, która ewoluuje z czasem i jest porównywana z historiami innych. Choć brzmi to banalnie, w bohaterze popularnym czytelnik może łatwo odnaleźć samego siebie, ale także uczynić go wzorem pożądanych postaw.

Podobnie jak w innych gatunkach prozy popularnej, również w kryminale społecznym to właśnie historia prywatna wysuwa się na pierwszy plan, ukazując losy zwykłego człowieka jako element Wielkiej Historii[29]. Ujęcie jednostki jako trybiku w machinie historii pozwala zderzyć kulturowy obraz przeszłości z narracją jednostkową, udowadniając, w jaki sposób to, co publiczne i polityczne, wpływa na sferę prywatną, a nawet intymną[30]. Taki sposób ukazania przeszłości, przefiltrowanej przez pamięć jednostki, może też mieć funkcje edukacyjne. Pisze o tym Bernadetta Darska:

> Powieść kryminalna, odwołując się do Wielkiej Historii i nie przestając interesować się zwykłym człowiekiem jako trybikiem w jej machinie, obnaża pewne tendencje, przypomina o nich, ale i ostrzega przed problemami. Ta potrójność wydaje się bardzo ważnym rozpoznaniem, gdyż odzwierciedla dość specyficzną

[28] Ibidem.
[29] Bernadetta Darska, *Współczesna powieść kryminalna…*, op. cit., s. 18.
[30] Ibidem, s. 17.

zależność między przedstawianiem, przypominaniem i troską o niepoddanie się zapomnieniu. Mówiąc inaczej, w powieści kryminalnej autentyczne wydarzenia historyczne, wykorzystywane jako istotny punkt odniesienia, zyskują również wymiar poznawczy. Ukazują ciągłość tego, co minęło, z tym, co jest i dopiero nadejdzie, ale też wpisują się w edukacyjne tendencje charakteryzujące popkulturę[31].

W powieści Ljuko Daszwar wędrówka w przeszłość, która ma doprowadzić do wyjaśnienia zagadki kryminalnej, okazuje się w dużym stopniu przywróceniem pamięci o zbrodni, gdyż dominujące w tym tekście wydaje się przesłanie o nieuchronności kary za popełnione czyny. Jest to zresztą przesłanie charakterystyczne dla wszystkich podgatunków prozy kryminalnej, której nieodłącznym elementem konstrukcyjnym jest motyw przywrócenia ładu społecznego i moralnego poprzez ukaranie sprawcy przestępstwa. Cofając się z każdym z bohaterów powieści w głąb wspomnień, poznajemy ich mniejsze i większe grzechy, aby dojść do łączącej ich wszystkich zbrodni, inicjującej sytuację zaistniałą w fabularnej teraźniejszości. Tą wspólną zbrodnią było wepchnięcie pod samochód kobiety o imieniu Marianna, która przybyła do posiadłości Kurohana po zadośćuczynienie. Od tego aktu przemocy cofamy się dalej w głąb rodzinnej przeszłości, aż dochodzimy do kolejnej, pierwszej zbrodni wobec wspomnianej Marianny (zgwałcenie, zamknięcie jej w zakładzie psychiatrycznym i odebranie dziecka). To jednak nie koniec – retrospektywa prowadzi jeszcze dalej, do zbrodniczych korzeni patriarchy rodu, który u progu życia doprowadził do samobójstwa młodą dziewczynę Justynę, powracającą później jako dręczące go widmo. W ten sposób w soczewce życia jednostek poznajemy historię przemocy, przemilczenia, krzywdy i kłamstwa. W losach bohaterów, zwłaszcza w historii Hnata Kurohana – zbrodniarza i karierowicza – dochodzi do „zderzenia zaplanowanej niepamięci zbiorowej i ukrywanej pamięci indywidualnej”[32]. Wstydliwe fakty z życia tego bohatera zostają wymazane, winy wyparte z pamięci, a on sam przez lata funkcjonuje jako odnoszący sukcesy i szanowany obywatel. Jego życie trafnie podsumowuje stwierdzenie, że zbiorowo konstruowane obrazy przeszłości „często legitymizują współczesny porządek społeczny”[33].

[31] Ibidem, s. 19–20.
[32] Ibidem, s. 17.
[33] Ibidem.

Historia starego Kurohana została opowiedziana z użyciem dodatkowej narracji retrospektywnej, innej niż wymieniona wyżej wspomnieniowa i oficjalna. Autorka odsłania przeszłość tej postaci w partiach zatytułowanych „fakt" i zestawionych z oficjalną wersją przeszłości bohatera, budującą jego społeczny wizerunek. W tych partiach pozbawiona zarówno filtra pamięci jednostkowej, jak i cenzury właściwej dla pamięci oficjalnej przeszłość staje się zbiorem niewygodnych faktów, ukazujących pełnię demoralizacji starego architekta. Taka reprezentacja przeszłości przywodzi na myśl wskazywaną przez niektórych badaczy różnicę między „pamięcią" a „historią". Jak pisze Wojciech Chlebda:

> […] historia nie jest tym samym, co pamięć, gdyż chociaż obie one odnoszą się do przeszłości, każda z nich odnosi się do niej na swój sposób. [Historia – M.Z.] rozwija się dzięki zainteresowaniu wynikającemu z wiedzy, a druga [pamięć – M.Z.] ożywa w wyniku politycznego zapotrzebowania lub troski o tożsamość[34].

Gra między społecznym wizerunkiem Kurohana a jego rzeczywistą historią obrazuje właściwe rzeczywistości totalitarnej manipulacje pamięcią, które sprawiają, że to, jak przedstawiana jest przeszłość, decyduje o układzie sił i władzy. Marianna jest tu figurą stłumionego głosu podmiotów opresjonowanych. Skrzywdzona, odizolowana, na wiele lat uciszona i prawie zamordowana – ostatecznie powraca i upomina się o sprawiedliwość. Po wielu latach jej opowieść zostaje usłyszana, a krzywda – pomszczona.

Transfer pokoleniowy

W historii rodziny Kurohanów zbrodnicza przeszłość, która ukształtowała psychikę patriarchy rodu, wywiera niszczący wpływ na życie kolejnych pokoleń. Pokoleniowy transfer traumy stanowi ów tytułowy spadek, w którym zawarty został rosyjski leksem „piekło". W charakterystyczny dla kultury popularnej, uproszczony sposób powieść ukazuje mentalną zależność i nieumiejętność odcięcia się młodszych pokoleń (dzieci i wnuków, a do pewnego momentu również prawnuków) od niszczącego dziedzictwa psychologicznego. Dwóch synów Hnata Kurohana i jego wnuczka obsesyjnie dążą do otrzymania spadku (rozumianego

[34] Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. i wstęp Marcin Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 35.

dosłownie jako majątek, którym starzec szantażuje swoich potomków, ale też metaforycznie, jako zwyrodniałe pojęcie władzy). W tym dążeniu Wiktor, Edik – a do pewnego czasu również Anna – są gotowi wyrzec się wszelkich wartości i godności osobistej. Ich stan psychiczny odpowiada sytuacji uzależnienia, w której jednostka pragnie otrzymać to, co niszczy jej człowieczeństwo. Dziedzictwo starego Kurohana – apologety Związku Radzieckiego, byłego komsomolca, wieloletniego członka partii i architekta moskiewskich kręgów poradzieckiej władzy – to powielany przez kolejne pokolenia wzór tożsamościowy, w którym „przeszłość to ujednolicający wszystko, zacierający indywidualne różnice, praktycznie bezideowy, za to przemocowy język władzy radzieckiej, zaś teraźniejszość to pustka aksjologiczna przestrzeni postradzieckiej”[35].

Transfer pamięci warunkuje perspektywę pokoleniową, która w omawianym utworze odgrywa kluczową rolę. Jakkolwiek trwałe, wzorce pamięci ulegają nieuchronnie zmianom w kolejnych generacjach. Aleida Assmann pisała o tym w następujący sposób:

> Pamięć społeczeństwa jest w istotnej mierze określana przez wymianę pokoleń. […] horyzont wspomnień danego społeczeństwa ulega widocznym przesunięciom. Postawy niegdyś decydujące i reprezentatywne stopniowo przesuwają się z centrum na peryferia. Patrząc wstecz, stwierdzamy, że rozpłynęło się określone środowisko doświadczeń, wartości, nadziei i obsesji, a ich miejsce zajmują nowe uwarunkowania[36].

W powieści Ljuko Daszwar stopniowa transformacja wzorów pamięci i tożsamości następuje w trzecim pokoleniu, czego przykładem jest postawa Anny. Prawnukowie zaś to pokolenie żyjące już w innym paradygmacie poznawczym, niemające bezpośrednich wspomnień opresyjnego ustroju, niedążące do symbolicznego „przejęcia spadku” po przodkach. Roma i Pola – prawnuki Hnata Kurohana – są przedstawicielami dwóch różnych światów: młody Kijowianin od początku jest nie tylko bohaterem pozytywnym, świadomym niezdrowych relacji rodzinnych, ale i aktywnym uczestnikiem śledztwa, angażującym się w pomoc przy zdemaskowaniu mordercy, a tym samym przywróceniu pamięci i wyegzekwowaniu sprawiedliwości. Pola wydaje się natomiast w pełni powielać pato-

[35] Hanna Gosk, *Dyskursywizacja tożsamości…*, op. cit., s. 96.

[36] Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią…*, op. cit., s. 45–46.

logiczne wzorce życiowe swoich rodziców: uwikłana w toksyczny związek, skorumpowana od najmłodszych lat, pogardzająca rodzicami, ale wykorzystująca ich pozycję społeczną, nie jest zainteresowana rozwiązaniem zagadki śmierci własnego ojca, lecz jedynie jak najszybszym powrotem do Moskwy. Oboje są obarczeni dziedzictwem przekazanym przez poprzedników, które realizuje się jednak przede wszystkim w formie odczuwanej przez nich pustki, cierpienia i przygnębienia, nie zaś w obszarze przekonań i poglądów. Ewolucja światopoglądowa Poli wyzwala ją z mentalnej zależności, dziewczyna opowiada się po stronie kijowskiej części rodziny, jednak ginie zastrzelona przez rosyjskich okupantów. W tym sugestywnym obrazie, wzmocnionym wypowiedzianym przez Ducha stwierdzeniem, iż Rosjanie „przyszli do Ukrainy, aby zabić swoją przyszłość”[37], autorka zawiera bardzo pesymistyczną diagnozę perspektyw światopoglądowych państwa-agresora. Scena zabójstwa Poli to poruszający obraz okrucieństwa, które nakazuje niszczyć nie tylko „wroga zewnętrznego”, ale i wszelkie przejawy niezależności wewnątrz rosyjskiego społeczeństwa.

Przestrzeń uwikłania

Stan wielopokoleniowego uwikłania w przeszłość podkreśla semantyka powieściowej przestrzeni – ogromny, pusty, pełen tajnych zakamarków dom-zamek stanowi idealną kopię starego pałacyku zbudowanego w tej samej miejscowości, który w latach 30. XX wieku władza radziecka zmieniła w szpital psychiatryczny. Przestrzeń „psychuszki” odsyła do pamięci o radzieckim „psychiatrycznym terrorze”[38], zinstytucjonalizowanym w formie zakładów izolacyjnych pełniących funkcję więzień. Więźniami są w powieści zarówno dzieci, wnuki i prawnuki starego Kurohana, jak i on sam. Wszyscy przebywają w zamkniętej przestrzeni szaleństwa i grzechów z przeszłości. Ljuko Daszwar w jednym z wywiadów podkreślała wagę konstrukcji przestrzennej utworu, mówiąc, że inspiracją był dla niej istniejący rzeczywiście przedrewolucyjny dom, w którym władza radziecka urządziła szpital psychiatryczny dla dzieci:

[37] „Вони припхалися до нас, щоб убити своє майбутнє”. Люко Дашвар, *Спадок*, op. cit., с. 479.

[38] Jens Herlth, *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schultz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos” 2013, nr 2(16), s. 73.

> A tak przy okazji, budynek jest prawdziwy. Chciałam znaleźć przedrewolucyjny dom. Takie rodzinne gniazdo i zrozumieć, co zrobiły z nim władze sowieckie. Dom przedstawiony na okładce *Spadku* został przez władze sowieckie przekształcony w dziecięcy szpital psychiatryczny. Ten fakt jest w książce. Jest to więc historia zaczerpnięta z życia[39].

Osadzenie akcji powieści w przestrzeni mającej odniesienie do rzeczywistości pozatekstowej wzmacnia zaangażowaną społecznie wymowę utworu. Budynek został w powieści bardzo dokładnie opisany, zwiedzający go Roma zwraca uwagę na kuriozalność dekoracji, ogrom przestrzeni i przygnębiającą martwotę domu. Przytoczę dłuższy opis, aby oddać atmosferę rezydencji:

> Roma wrócił do okrągłej baszty-przedpokoju, przez którą wszedł do wnętrza. […] stąd do drugiej baszty po przeciwnej stronie budynku prowadził szeroki korytarz, podobny do słynnych galerii bolońskich – przestronny, z półkolumnami w ścianach, ze sklepionym, dekorowanym, gotyckim sufitem. Roma szedł korytarzem-galerią, przyglądając się dekoracjom, wszystko było ze złota: złote świeczniki, złote ramy obrazów, złote poręcze foteli, nawet listwa podłogowa pomalowana na złoto […]. Poszedł dalej. Po lewej znajdowało się troje drzwi: do gabinetu architekta, salonu i jadalni. Wszystkie pokoje miały okna wychodzące na ulicę. Jeśli ktoś zajrzałby z zewnątrz, dostałby zawrotu głowy od tego ostentacyjnego przeładowania przedmiotami zbytku. […] Po prawej znajdowały się wymyślne schody na piętro, hol z oknami na dziedziniec, łazienka i toaleta dla gości, duża garderoba, a także wypasiona kuchnia […]. Galeria kończyła się wejściem do biblioteki […] ale poza salonem […] obecność życia stwierdził tylko w gabinecie[40].

---

[39] „До речі, він справжній. Хотілося знайти дореволюційний будинок. Таке сімейне гніздо та зрозуміти, що з ним зробила радянська влада. З будинку, який на обкладинці *Спадку*, радянська влада зробила дитячу психлікарню. Цей реальний факт є у книзі. Тобто історія взята з життя". *В український спадок прокрався „московський ад", — Люко Дашвар про книгу „Спадок"*, Дім, https://kanaldim.tv/v-ukrayinskyj-spadok-prokravsya-moskovskyj-ad-lyuko-dashvar-pro-knygu-spadok/ [dostęp: 21.09.2025].

[40] „Рома повернувся до круглої башти-передпокою, через яку і заходив в середину. […] звідси до другої башти на протилежному боці будівлі вів широкий коридор, схожий на знамениті болонські галереї – просторий, з напівколонами у стінах, зі склепінчастою готичною декоративною стелею. Рома крокував коридором-галереєю, роздивлявся оздоблення в стилі суцільний gold: підсвічники золоті, рами картин золоті, підлокітники крісел золоті, навіть плінтус в золото вифарбуваний […]. Далі пішов. Ліворуч – троє дверей: до кабінету архітектора, вітальні та їдальні. Усі кімнати – з фасадними вікнами на вулицю. Хто б знадвору зазирнув, тому аж в очах замиготіло б від демонстративного перенасичення приміщень раритетами та предметами розкоші. […] Праворуч – вигадливі

Szczegółowy opis budynku wynika z konstrukcji kryminalnej fabuły, dla której kluczowe jest miejsce popełnienia zbrodni, sieć tajnych zakamarków i układ pokoi, w których przestępca ukrył narzędzie zabójstwa. Ważne jest także odkryte ostatecznie tajne przejście, które części bohaterów pozwoli wydostać się na wolność. Przez większą część historii dom pozostaje jednak więzieniem, co podkreśla dodatkowo wzmianka o trudnościach z otwieraniem drzwi wejściowych. Semantyka domu-więzienia wiąże się w powieści także z pamięcią wspomnianych zbrodni popełnionych przez Hnata na dwóch kobietach. Stary architekt żyje w zapętleniu czasowo-przestrzennym, prześladowany przez widmo dziewczyny, którą w młodości doprowadził do samobójstwa. To ona wiele lat wcześniej zachwyciła się przekształconym w szpital psychiatryczny pałacykiem, który Hnat odtworzył na swojej posesji. Druga zbrodnia okazuje się punktem wyjścia kryminalnej intrygi i tym wydarzeniem z przeszłości, które uruchamia sekwencję współczesnych bohaterom dramatycznych wydarzeń. Dotyczy ona zamknięcia we wspomnianym zakładzie psychiatrycznym małoletniej zgwałconej przez Wiktora Marianny, odebrania jej dziecka i skompromitowania jako niepoczytalnej. Domagająca się po latach zadośćuczynienia kobieta przychodzi do zamku Kurohana, skąd zostaje wygnana przez jego dzieci wprost pod koła samochodu. Te makabryczne wydarzenia, godne dziewiętnastowiecznej powieści sensacyjnej, stanowią spiętrzoną figurę nierozliczonej i przemilczanej totalitarnej przeszłości, która powraca z postulatem ukarania sprawców. Goście – więźniowie w domu patriarchy – muszą znaleźć tajne przejście, które pozwoli im wyjść na wolność (czytaj: uwolnić się z mentalnej zależności). Część z nich (kijowska rodzina Anny) czyni to wraz z wybuchem wojny 24 lutego 2022 roku, co można odczytać jako symboliczne odcięcie się od totalitarnego dziedzictwa i wybór politycznej niezależności. Inni (moskiewska odnoga rodziny i sam Hnat Kurohan) giną, do końca owładnięci widmem rosyjskiej potęgi i żądzą otrzymania/zachowania spadku. Symboliczna jest śmierć starego Kurohana, który umiera przygnieciony wielkim pomnikiem syreny owiniętej w radziecką flagę.

сходи на другий поверх, хол із вікнами у внутрішній дворик, гостьові ванна і туалет, велика гардеробна, а також суперова кухня […]. Фінішувала галерея входом до бібліотеки […] та живе життя, крім вітальні, […] знайшов лише в кабінеті". Люко Дашвар, *Спадок*, op. cit., с. 63.

Pamięć odnaleziona

Adam Regiewicz, pisząc o „polityczności" powieści kryminalnych wykorzystujących obrazy przeszłości, podkreśla, że jej reprezentacja odnosi się zawsze do sfery wartości i jest przestrzenią artykułowania określonych postaw mających wpływ na świadomość odbiorców[41]. Przefiltrowana przez pamięć prywatną, przeszłość w kryminale zostaje poddana interpretacji i staje się częścią narracji tożsamościowej[42]. W powieści Ljuko Daszwar ewolucja postaw podąża w stronę afirmacji ukraińskiej tożsamości narodowej opartej na idei powrotu do źródeł rodzimej tradycji, artykułowanej jako prawdziwy spadek kulturowy. Zmiana zachodząca na poziomie pamięci i tożsamości indywidualnej bohaterów ekstrapoluje na całą zbiorowość, czego dowodem jest ostatnia rozmowa śledczego Ducha i Romy:

> – Czy mogę zadać pytanie?
> – Dawaj – poddaje się Duch.
> – Jak długo potrwa wojna? […]
> – Aż do zwycięstwa – odpowiada z przekonaniem. W tej **pewności tkwi siła prawdziwego dziedzictwa narodu, który przez ponad 300 ostatnich lat usiłowano zniszczyć**, on jednak wzmacniał się i rozwijał, by w końcu rozkwitnąć pięknym kwiatem, **prorokowanym od wieków** na haftach i wyszywankach[43].

Przywodzi to na myśl ustalenia Pierre'a Nory odnośnie do charakterystycznego w państwach postkomunistycznych procesu „odnajdywania pamięci"[44], idącego w parze z ideologiczną dekolonizacją[45]. Proces ten

[41] Adam Regiewicz, *Polityczność zbrodni? Hermeneutyczna…*, op. cit., s. 53.

[42] Ibidem, s. 54.

[43] „– Можна запитання?
– Давай, – здається Дух.
– Допоки війна триватиме? […]
До перемоги – відповідає впевнено. У тій упевненості – **сила справжнього спадку нації, яку намагалися знищити останні більш 300 років**, та вона лиш міцнішала й розросталася, щоб врешті розквітнути прекрасною квіткою, що їй пророкували вишиті ружі рушників і вишиванок ще з **давніх… давніх давен**". Люко Дашвар, *Спадок*, op. cit., с. 493. Wyróżnienia – M.Z.

[44] Ibidem, c. 37.

[45] Ibidem, c. 41.

opierał się w dużym stopniu właśnie na kulcie korzeni[46] i przywiązaniu do wyobrażonej przeszłości wspólnotowej, konceptualizowanej w kategoriach etnicznych. W Ukrainie po 1991 roku potrzeba gruntownej redefinicji tożsamościowej była bardzo silna[47], jednak nie doprowadziła do wykrystalizowania się jednolitej dla całego społeczeństwa narracji o przeszłości[48], a jej wersja poradziecka pozostała na długo jedną z silniejszych w pamięci zbiorowej[49]. Wraz z wybuchem pełnoskalowej inwazji proces konsolidacji tożsamościowej społeczeństwa znacznie przyśpieszył i podąża w kierunku jednoznacznego odcięcia się od rosyjskiej narracji postimperialnej. Jak zauważa Jadwiga Rogoża, Ukraińcy odwołują się obecnie „do własnej historii, by czerpać z niej wzorce waleczności, umiłowania wolności […] [a] krystalizująca się tożsamość bazuje na sprawczości i podmiotowości społeczeństwa"[50].

Proces odnajdywania pamięci, zwrot ku korzeniom rodzimej kultury, a także postawy wskazujące na docenienie sprawczości społeczeństwa zostały ukazane przez Ljuko Daszwar w indywidualnej historii wnuczki Kurohana, Anny. Wychowana przez ukraińskojęzyczną matkę i babcię, od dziecka absorbująca ukraiński folklor i literaturę, wiele lat zaprzeczała swojej tożsamości, świadomie wybierając język rosyjski i prorosyjską orientację, w życiu publicznym wykreowała swój wizerunek odpolitycznionej kosmopolitki. Ukraiński patriotyzm stanowił ukrytą i nieco wstydliwą część jej osobowości – Anna nawet przed mężem zatajała fakt, że wspiera ukraińskich żołnierzy walczących na wschodzie Ukrainy. Wstrząs wywołany morderstwem i wybuchem wojny ma dla tej bohaterki potencjał katartyczny. Nie tylko przywraca wspomnienia dawnych porzekadeł i innych ukraińskich tekstów kultury, wpajanych jej przez matkę, lecz przede wszystkim pozwala cofnąć się do całkowicie zapomnianej traumy z dzieciństwa, gdy dziewczynka była świadkiem zgwałcenia Marianny. To doświadczenie naocznego świadka zbrodni ukształtowało osobowość

[46] Pierre Nora, *Czas pamięci*, tłum. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 37.

[47] Marta Studenna-Skrukwa, *Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej*, Poznań 2014, s. 52–53.

[48] *Ukraina. Przewodnik Krytyki Politycznej. Z Jarosławem Hrycakiem rozmawia Iza Chruślińska*, Warszawa 2009, s. 265.

[49] Zob. Tomasz Stryjek, *Ukraina przed końcem historii. Szkice o polityce państw wobec pamięci*, Warszawa 2014, s. 92.

[50] Jadwiga Rogoża, *Nowa Ukraina…*, op. cit.

bohaterki, określiło ramy zapomnienia/wymazania przeszłości. Zapomniana trauma przemocy to dość oczywista figura atrofizacji pamięci zbiorowej, charakterystycznej – zdaniem Jarosława Hrycaka – dla ukraińskiego poradzieckiego społeczeństwa, które przez dziesięciolecia totalitaryzmu było systemowo pozbawiane wspomnień zarówno o dokonanych zbrodniach, jak i o źródłach własnej kultury[51]. Również Oksana Zabużko ujmowała stan świadomości społecznej w kategoriach amnezji, wskazując przy tym na jej pokoleniowy charakter. Pisarka zaznaczała, że wiele fundamentalnych doświadczeń o charakterze traumatycznym, takich jak choćby Wielki Głód, pozostawało w strefie milczenia w ciągu życia trzech pokoleń Ukraińców[52]. Opowiedziana przez Ljuko Daszwar historia, choć ujęta w konwencję popularnej powieści detektywistycznej, dotyka tego samego ważkiego problemu.

W obrazie Anny autorka ukazuje stopniową zmianę świadomościową, proces wychodzenia społeczeństwa z milczenia. Symbolicznym momentem odzyskanej pamięci i tożsamości jest przyjęcie przez Annę ukraińskiego nazwiska męża, które przez lata zastępowała nazwiskiem swojej rodziny ze względu na prestiż, jakim cieszyło się w Rosji i w Ukrainie. Odwołując się do jednostkowych kategorii psychologicznych zepchnięcia traumy w sferę podświadomości i jej niszczącego wpływu na psychikę człowieka, autorka ekstrapoluje to zjawisko na kategorie społeczne[53]. Pozwala to odnieść się do ustaleń Agnieszki Matusiak, która w książce *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą postkolonialną* używa figury milczenia i stopniowego z niego wychodzenia do analizy zjawisk kulturowych, w tym przede wszystkim procesów przemiany świadomościowej. Milczenie badaczka

[51] Jarosław Hrycak, *Nowa Ukraina. Nowe interpretacje*, Wrocław 2009, s. 117.

[52] Iza Chruślińska, Oksana Zabużko, *Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską*, Wrocław 2013, s. 293. O powieści Oksany Zabużko w kontekście pamięci pisałam w artykułach: *Pamięć i tożsamość w powieści Oksany Zabużko* Muzeum porzuconych sekretów, w: *Pamięć – historia – kultura. Anatomia polityki historycznej*, t. 1, red. Beata Morzyńska-Wrzosek, Monika Opioła-Cegiełka, Iwona Benenowska, Bydgoszcz 2019, s. 73–87; *Narracje pamięci w prozie niepodległej Ukrainy na przykładzie wybranych powieści Oksany Zabużko, Wołodymyra Łysa, Wasyla Szklara*, „Slavia Orientalis" 2019, t. LXVIII, nr 3, s. 485–499.

[53] O podobnym procesie w skali społecznej pisał Jarosław Poliszczuk: Ярослав Поліщук, *Пам'ять і постпам'ять (на матеріалі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого»)*, в: *Постколоніалізм, генерації, культура*, ред. Тамара Гундорова, Агнєшка Матусяк, Київ 2014, с. 164.

rozumie jako określony na mocy układu sił społecznych obszar doświadczeń przemilczanych/niewypowiadanych:

> […] tak rozumiane milczenie symbolizuje treści wyparte ze społecznej świadomości w sferę kolektywnego nieświadomego, natomiast wyparcie to, podążając tropem myśli freudowskiej, staje się przyczyną wyniknięcia traum społecznych, które swoje przełożenie znajdują w praktykach kulturowych[54].

Sfera memorialna, która w państwach obszaru poradzieckiego jest zdeterminowana figurą przemilczenia, stała się – za sprawą manipulacji pamięcią – „zaczynem do pączkowania i wcielania w życie neoimperialnych zamysłów putinowskiej Rosji"[55], co znalazło najpełniejszy wyraz w lutym 2022 roku. Agnieszka Matusiak, stosując optykę pokoleniową, ukazuje, w jaki sposób transmisja treści kulturowych i związana z nią transformacja społeczna ulegała deformacjom lub blokadzie ze względu na „wewnątrzpokoleniową i międzypokoleniową transmisję traumy i posttraumy"[56]. Powieść Ljuko Daszwar porusza tę samą kwestię, wskazując jednocześnie na zachodzące w kolejnych pokoleniach mechanizmy uwalniania pamięci i krystalizowania się alternatywnych wzorów tożsamościowych.

W lekkiej konwencji właściwej prozie popularnej *Спадок* ukazuje, jak „do lamusa przechodzi rosjocentryczny paradygmat pamięci historycznej, niegdyś jednolity dla całego obszaru poradzieckiego, z kluczową rolą Moskwy, sakralnym statusem Wielkiej Wojny Ojczyźnianej i tęsknotą za Związkiem Sowieckim"[57]. Autorka mówi o tym zresztą wprost: „Przekaz książki jest taki, że żegnamy się z naszą radziecką przeszłością"[58]. Na podstawie losów bohaterów ukazuje, w jaki sposób manipulacja pamięcią może decydować o hierarchii władzy we współczesności[59] i jak ważne i trudne zarazem jest uwolnienie się od dziedzictwa przeszłości. Ljuko Daszwar wskazuje rodzimą tradycję jako źródło pamięci kulturowej

[54] Agnieszka Matusiak, *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą postkolonialną*, Wrocław 2020, s. 14.

[55] Ibidem, s. 24.

[56] Ibidem, s. 30.

[57] Jadwiga Rogoża, *Nowa Ukraina*, op. cit.

[58] „Меседж книги про те, що ми прощаємося з нашим радянським минулим". *В український спадок…*, op. cit.

[59] Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, op. cit., s. 32.

i antidotum na deformację tożsamości narodowej. Kwestia odzyskania pamięci i próba zbudowania na jej podstawie charakteryzującej się ciągłością narracji tożsamościowej to jeden z ważniejszych wątków współczesnej literatury wojennej. Jak pisze Albert Nowacki, ukraińscy twórcy

> […] wyraźnie skupiają się na przeżyciach osobistych swoich bohaterów, którzy niejednokrotnie mierzą się z problemami samookreślenia oraz poszukiwaniem pamięci historycznej, która pomoże im w zidentyfikowaniu własnej tożsamości. […] próby odzyskania przeszłości stają się jednocześnie procesem, którego zadaniem jest odzyskanie ciągłości pamięci[60].

W części wprowadzającej do powieści Ljuko Daszwar wprost wskazuje na znaczenie wiedzy o własnym pochodzeniu: „Wygląda na to, że jedyna broń przeciw łajdactwu znajduje się na milionach naszych osobistych frontów”[61]. Pamięć jednostkowa została w tym stwierdzeniu spleciona z pamięcią zbiorową i ukazana jako jedyna skuteczna broń w walce o wolność i tożsamość.

Traktując literaturę popularną jako „platformę kształtowania się świadomości społecznej”[62], autorka formułuje jasne postulaty i rozkłada akcenty na osi czytelnych opozycji między swoimi i obcymi. Ukraińskość przeciwstawia rosyjskim wzorom mentalnym, powieściowy motyw przyjazdu moskiewskiej części rodziny do ukraińskiej posiadłości ojca ujmuje w kategoriach najazdu z wyraźnymi aluzjami do aktu rosyjskiej agresji z 24 lutego 2022 roku. Moskiewscy „goście”, mimo że uwięzieni w domu Kurohana i zależni od decyzji śledczego, formułują wypowiedzi o wydźwięku agresywnym i postimperialnym, jak na przykład: „Tak więc witajcie nas kwiatami i uśmiechami długo oczekiwanej radości. Jeśli chcecie żyć. Dawajcie, co tam macie. Pizza? Dawać tu pizzę!”[63]. Zarówno osobista sytuacja życiowa, w której znajduje się wypowiadający te słowa bohater (jest rosyjskim podrzędnym aktorem i alkoholikiem), jak i kon-

[60] Albert Nowacki, *Ukraińska tożsamość narodowa w obliczu wojny rosyjsko-ukraińskiej*, „Slavica Wratislaviensia” 2025, t. CLXXXI, s. 172.

[61] „Та здається, то єдина зброя проти лайдаків на мільйонах наших особистих фронтів”. Люко Дашвар, *Спадок*, op. cit., с. 6.

[62] Elżbieta Gazdecka, *Jak i dlaczego badać…*, op. cit., s. 139.

[63] „Так що зустрічайте нас квітами, посмішками довгоочікуваної радості. Якщо хочете жити. Тягніть нам усе, що маєте. Піца? Несіть піцу!”. Люко Дашвар, *Спадок*, op. cit., с. 78.

tekst jego wypowiedzi (rozmowa o zamówieniu pizzy) podkreślają groteskowość sceny. Zresztą ten sam bohater, zaprzeczając wszelkiej logice, formułuje stwierdzenie, że „Rosjanie to już od dawna nie narodowość, tylko diagnoza”[64]. Odnoszące się do aktualnej sytuacji politycznej dialogi między członkami rodziny charakteryzują się w większości podobną kuriozalnością, co demaskuje pustkę i nieadekwatność rosyjskiej narracji politycznej, będącej podstawą dla usprawiedliwienia agresji. Świadczy o tym między innymi dialog, w którym na stwierdzenie młodej Poli, że przyjazd do Ukrainy i związane z nim wydarzenia to „początek końca rodziny”, jej matka i wuj reagują, zasypując dziewczynkę obróconymi w absurd szablonami światopoglądowymi:

> – Co ty pieprzysz […]. My się nie kończymy. My, tego no, końca i kraju nie mamy. Przecież jesteśmy… wielka Rosja.
> – Wielka… Wszystkich osramy! Nikt się nie ukryje – potwierdza Edik[65].

Te i podobne soczyste wypowiedzi zabarwiają tekst humorem, czyniąc z niego nie tylko wciągającą powieść detektywistyczną, ale i czarną komedię absurdu. Nie zmienia to jednak ogólnej, zdecydowanie nie humorystycznej wymowy tekstu, którą podkreśla zarówno marny koniec bohaterów negatywnych, jak i typowe dla powieści detektywistycznej zakończenie, w którym rozwiązanie zagadki i ukaranie sprawców daje otuchę i wiarę w to, że – jak mówi jeden z bohaterów – „Trzeba będzie odpowiedzieć za popełnione czyny”[66]; „Żebyście pamiętali: zmusimy was, żebyście odpowiedzieli za każdą skrzywdzoną dziewczynkę”[67]. Powieść Ljuko Daszwar, podobnie jak analizowane poprzednio thrillery Andrija Kokotiuchy, została napisana z wyraźną intencją reparacyjną, a także z widocznym zacięciem moralizatorskim.

Leżące u podstaw powieściowej intrygi losy Marianny – skrzywdzonej dziewczynki, uznanej przez zbrodniarzy za nieistotną, a po latach

---

[64] „Русскіє – вже давно не національність а діагноз”. Ibidem.

[65] „– Що ти верзеш […]. Нам не може бути кінець. Нам того… кінця і краю немає. Ми ж це… велика Росія.
– Велика… Всіх обісремо! Ніхто не сховається – підтверджує Едік”. Ibidem, с. 97.

[66] „Доведеться відповідати за скоєне”. Ibidem, с. 488.

[67] „Щоб ви не забували: ми за кожну скривджену дівчинку змусимо вас відповісти”. Ibidem, с. 395.

przywróconej pamięci i domagającej się zadośćuczynienia – pozwalają przejść do kolejnego rozdziału, który będzie dotyczyć trudnej kwestii przemocy wobec kobiet, a dokładniej literackiego obrazu wojennych zbrodni seksualnych. Zagadnienie to przez wiele lat nie znajdowało miejsca w dyskursie literackim, socjologicznym i antropologicznym, w nikłym stopniu funkcjonowało także w przekazie prywatnym. Ze względu na charakter tego doświadczenia, a także sytuację polityczną państw byłego bloku wschodniego pozostawało w obszarze przemilczeń, niewerbalizowane ani w pamięci indywidualnej, ani w pamięci zbiorowej. Dopiero ostatnie lata przyniosły próby stworzenia kulturowego dyskursu wojennej przemocy seksualnej. Rzeczywistość rosyjsko-ukraińskiej wojny w dramatyczny sposób przyśpieszyła aktualizację tego tematu w Ukrainie. Problematyka związana ze zgwałceniem wojennym pojawia się także w ukraińskiej prozie popularnej.

ROZDZIAŁ 3

Nie-ofiara. „Literatura kobieca" wobec wojennej przemocy seksualnej

Wstęp

Chociaż w narracjach wojennych przeważa męska perspektywa, kobiece doświadczenie jest w nich nie tylko obecne, lecz także fundamentalne dla budowania pamięci zbiorowej[1]. Dyskursy memorialne charakteryzują się tym, że eksponują pewne aspekty przeszłości, inne zaś wymazują, kształtując się tyleż w procesach zapamiętywania, co zapominania. Do tych wymazywanych fragmentów przeszłości należało do niedawna zagadnienie gwałtów wojennych dokonywanych na ludności cywilnej. Zjawisko to było obecne w historii od wieków, jednak nie znalazło wiele miejsca w obszarze werbalizacji kulturowej. Wojenna przemoc seksualna to temat „niewyobrażalnie newralgiczny, bolesny moralnie, wstydliwy, kompromitujący i to zarówno dla sprawców, jak i ofiar"[2]. Kluczową rolę w jego przemilczaniu odegrała jednak polityka pamięci, która w państwach bloku wschodniego praktycznie uniemożliwiała podjęcie tego zagadnienia. W ostatnich latach w Polsce, a także w Niemczech milczenie wokół dokonywanych przez Armię Czerwoną zgwałceń zostało przerwane kilkoma publikacjami i produkcjami filmowymi. Obserwujemy więc „narodziny dyskursu, który […] określić można rewindykacyjnym i insurekcyjnym. Jego istotnym kontekstem są modyfikacje narracji

[1] Оксана Пухонська, *Сучасна українська література в об'єктиві студій пам'яті: жіночі виміри*, „Studia Ucrainica Varsoviensia" 2021, nr 9, s. 116.

[2] Joanna Szydłowska, *Na uboczu słowa i pamięci. Narracja o przemocy seksualnej Rosjan wobec kobiet z Prus Wschodnich w polskim dyskursie pamięci po 1945 r.*, „Anthropos?" 2016, nr 25, s. 73.

o pamięci i odpowiedzialności oraz redefinicje spojrzenia na ciało, wstyd i moralność"[3]. W Ukrainie kwestia wojennej przemocy seksualnej nie tylko należy do przeszłości, lecz przede wszystkim stanowi bolesną teraźniejszość. Inaczej jednak niż w przypadku II wojny światowej, od początku wojny z 2022 roku jest ona nagłaśniana w publicystyce, literaturze, teatrze, przekazach medialnych, raportach organizacji zajmujących się prawami człowieka[4].

W niniejszym rozdziale zwracam się ku dwu powieściom obiegów popularnych, poruszającym zagadnienie gwałtu popełnionego przez żołnierzy rosyjskich na mieszkankach podkijowskich miejscowości okupowanych w 2022 roku. Analizuję powieść Iren Rozdobudko[5] *Троє і одна* (Trzej i jedna, 2025) i powieść Anny Buhajewej[6] *Я твій ворог* (Jestem twoim wrogiem, 2024). *Троє і одна* jest historią starszej emigrantki, która po latach wraca z USA do rodzinnego domu pod Kijowem. Poza wspomnieniami o przeszłości wiele miejsca w życiu bohaterki zajmują

[3] Ibidem, s. 83.

[4] Np. w spektaklu *Matki. Pieśń na czas wojny* w reżyserii Marty Górnickiej. O przemocy seksualnej stosowanej przez rosyjskich napastników na ukraińskiej ludności cywilnej w latach 2014–2022 zob. też raport przygotowany przez zespół Centrum Dokumentowania Zbrodni Rosyjskich w Ukrainie im. Rafała Lemkina działający przy Instytucie Pileckiego: *„Podoba ci się, nie podoba, cierp, moja piękna – nieukarane zbrodnie". Przemoc seksualna rosyjskich wojsk okupacyjnych wobec ukraińskich kobiet*, https://instytutpileckiego.pl/pl/instytut/aktualnosci/raport-podoba-ci-sie-nie-podoba-cierp-moja-piekna-nieukarane [dostęp: 06.07.2026]; European Parliamentary Forum for Sexual & Reproductive Rights, *Misja EPF w celu zbadania przemocy seksualnej wynikającej z rosyjskiej agresji na Ukrainę – czerwiec 2022 r.*, https://www.epfweb.org/sites/default/files/2022-10/report%20Ukraine%20external%20PL%20final.pdf [dostęp: 25.06.2026].

[5] Iren Rozdobudko to jedna z najpopularniejszych pisarek współczesnej Ukrainy, autorka bestsellerów, z kilkudziesięcioma powieściami na koncie, dwukrotna laureatka nagrody „Koronacja Słowa" (2005, 2011) i konkursu „Książka roku BBC" (2006). Została uhonorowana tytułem „Złotego Pisarza Ukrainy" („Золотий письменник України"), przyznawanym autorom najlepiej sprzedających się publikacji. Rozdobudko porusza się w obszarze prozy popularnej, nie trzymając się jednak żadnego konkretnego gatunku: w jej dorobku znajdziemy lekkie powieści kryminalne, obyczajowe historie z mocno zarysowanym wątkiem romansowym i zacięciem psychologicznym, thrillery, utwory satyryczne, a także prozę dziecięcą. Jest też scenarzystką, ilustratorką i dziennikarką. O jej twórczości pisało wielu ukraińskich literaturoznawców, analizując specyfikę gatunkową, poetykę i problematykę jej prozy, a także przynależność (bądź nieprzynależność) do obszaru literatury popularnej.

[6] Anna Buhajewa to pisarka o wiele mniej znana. Zadebiutowała w 2021 roku, jest autorką trzech powieści utrzymanych w konwencji obyczajowej z zarysowanymi kwestiami kobiecej psychologii i intrygujących tajemnic rodzinnych.

rozważania nad polityczną, społeczną i gospodarczą kondycją własnego narodu, widzianego z perspektywy wieloletniej emigracji. Protagonistka jest jednocześnie swoja i obca w rodzinnej miejscowości i chociaż wybuch wojny i rosyjska okupacja unieważniają odmienności na rzecz wspólnoty traumatycznego doświadczenia, nawet w nim pozostaje osobna, samodzielnie radząc sobie z napaścią okupantów i dokonując na nich zemsty. Wątek zemsty na rosyjskim okupancie pojawia się także w powieści Anny Buhajewej *Я твій ворог*, opowiadającej o losach młodej, przedsiębiorczej Kijowianki, właścicielki niewielkiej firmy budowlanej, która nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności po 24 lutego 2022 roku trafia do jednej z okupowanych przez Rosjan wsi, skąd próbuje zabrać nastoletnią sierotę. Obie stają się ofiarami brutalnego zgwałcenia, nastolatka zostaje zastrzelona, a głównej bohaterce udaje się uciec, ale potem przez długi czas zmaga się z pamięcią o tym dramatycznym wydarzeniu. Decyzja o emigracji do Londynu stanowi próbę wyrwania się z traumatyzującego otoczenia. Kobieta stopniowo odbudowuje swoją integralność psychofizyczną, aż pewnego dnia spotyka na ulicy swojego krzywdziciela, którego w wyniku skomplikowanej, sensacyjnej intrygi ostatecznie zabija, po czym decyduje się na powrót do ojczyzny.

Powieści obu autorek, choć różne ze względu na strategie narracyjne, mają kilka cech wspólnych, do których należy przede wszystkim połączenie realizmu z motywem rewanżystycznym. Łączą je też wątki fabularne związane z doświadczeniem rosyjskiej okupacji podkijowskich miejscowości w 2022 roku i przemocy żołnierzy rosyjskich wobec ludności cywilnej. Punktem kulminacyjnym obu utworów jest akt przemocy (w tym seksualnej) dokonany na kobietach przez bezkarnych okupantów, a następnie zemsta (w obu przypadkach zamordowanie krzywdziciela). Punkty styczne obu powieści są dostrzegalne nie tylko na poziomie fabuły, lecz także w kreacji głównych bohaterek – kobiet nietuzinkowych, silnych i niezależnych, zaprzeczających swoją sprawczą, aktywną postawą stereotypowemu wyobrażeniu o kobiecie-ofierze działań zbrojnych. W obu powieściach akt przemocy został ukazany w konwencji realistycznej, jako sytuacja skrajnie poniżająca i wywołująca u osoby jej doświadczającej poczucie absolutnej bezradności i bezbronności. Takie ujęcie tematu stanowi próbę werbalizacji doświadczenia pierwszych miesięcy okupacji oraz postulat pamiętania o dokonywanych przez Rosjan okrucieństwach, które w 2022 roku wstrząsnęły Ukrainą i opinią międzynarodową.

Jednocześnie rys rewanżystyczny sprawia, że oba utwory są swego rodzaju narracjami życzeniowymi o mocy katartycznej.

Proza kobieca

Zdając sobie sprawę z niewygodnego statusu terminu „popularna literatura kobieca”[7], a nawet jego umowności[8] i charakterystycznych dla niego negatywnych konotacji, na użytek niniejszego rozdziału przyjmuję rozumienie „literatury kobiecej” jako synonimu powieści obyczajowej obiegów popularnych, z żeńską perspektywą nadawczą skierowaną do odbiorcy, z którym zakładane są bliskość i porozumienie[9], a więc przede wszystkim do kobiet. Jak podkreśla Kamila Budrowska, żeńska perspektywa nadawcy jest kreacją literacką i nie musi być tożsama z rzeczywistą płcią autora, natomiast porozumienie między nadawcą i odbiorcą zasadza się na swego rodzaju „pakcie mimetycznym”[10], czyli reprezentatywnym komunikacie apelującym do doświadczenia i poruszającym tematy bliskie współczesnej kobiecie, związane z jej codziennymi dylematami. Mówiąc słowami badaczki: „W przekazie kobiecym musi ujawnić się żeńska perspektywa narracyjna, specyficznie zaprojektowany, «życzliwy» wobec podjętych kwestii odbiorca oraz tematyka związana z kobiecym losem”[11]. Charakterystyczna dla tego typu powieści jest także – jak pisze Inga Iwasiów – „bezpieczna narracja”[12], która w sposób uproszczony wyjaśnia rzeczywistość. Dariusz Nowacki natomiast niezwykle trafnie nazwał ten typ prozy mianem „pomocnej w istnieniu” i mającej „charakter przyjacielski”[13].

---

[7] Inez Okulska, *Popularna powieść kobieca? Nigdy w życiu!*, „Czas Kultury” 2010, nr 5, s. 25.

[8] Bernadetta Darska, *Czy popularna powieść kobieca może być powieścią społecznie zaangażowaną? Kilka refleksji o tematach, gatunkach i stereotypach*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2(20), s. 44.

[9] Kamila Budrowska, *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 289.

[10] Dariusz Nowacki, *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5(10), s. 192.

[11] Kamila Budrowska, *Kobieta w procesie…*, op. cit., s. 289.

[12] Inga Iwasiów, *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Szczecin 2013, s. 120.

[13] Dariusz Nowacki, *Ścieżki dostępu. Popularna…*, op. cit., s. 192.

Współczesna popularna proza kobieca stanowi „gigantyczny zbiór przeróżnych narracji"[14], więc nie zawsze będzie w pełni odpowiadała zakreślonej charakterystyce. I choć zazwyczaj pozostaje „przyjazna" w sposobie ukazywania rzeczywistości (mimetyzm bez utrudnień formalnych), nie zawsze można to powiedzieć o podejmowanych przez nią zagadnieniach, od dawna bowiem zwraca się ku trudnym tematom, takim jak nierówności społeczne, przemoc domowa, niemożność samorealizacji, choroba czy nałogi. Co prawda część badaczy sceptycznie odnosi się do możliwości poważnego potraktowania tego typu tekstów jako literatury zaangażowanej społecznie[15] – i rzeczywiście, wskazana wyżej „przyjacielska formuła narracyjna" sprawia, że „trudna" tematyka w prozie kobiecej jest ujmowana przeważnie w scenariusz oferujący rozwiązania pozytywne czy będący rodzajem wsparcia moralnego. Jest to więc raczej forma terapii niż dogłębna analiza przyczyn i konsekwencji nieprawidłowości społecznych. Bez wątpienia dzieje się tak w obu omawianych w tym rozdziale utworach, w których kwestia gwałtu wojennego i jego konsekwencji dla kobiety zostaje ujęta w schemat fabularny eksponujący ostatecznie motywy zemsty na gwałcicielu. Taka konwencja – mimo dosłowności w przedstawieniach aktu przemocy – wpisuje się w nakreśloną w poprzednich rozdziałach specyfikę prozy popularnej pisanej w czasie wojny, której celem jest przede wszystkim generowanie narracji wspierających o wymiarze wspólnotowym i lansowanym wzorze aktywnego, sprawczego i samoświadomego protagonisty/protagonistki.

Ukraińska powieść kobieca ma inną niż choćby jej polski odpowiednik specyfikę, zdeterminowaną odmiennym zakresem kwestii istotnych społecznie. Aniela Radecka pisała, że jest ona ważnym narzędziem kształtowania postaw społeczno-politycznych[16], zwracającym się ku tematyce tożsamościowej i narodowej czy związanej z kształtowaniem się społeczeństwa obywatelskiego w przestrzeni postkomunistycznej[17]. Od

[14] Ibidem, s. 187.

[15] Bernadetta Darska, *Czy popularna powieść…*, op. cit., s. 59.

[16] Zob. Aniela Radecka, *Twórczość Luby Kłymenko jako przykład konstruowania obrazu kobiecej cielesności we współczesnej literaturze popularnej na Ukrainie*, w: *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku*, red. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Paulina Olechowska, Switłana Romaniuk, Marta Zambrzycka, Warszawa–Iwano-Frankiwsk 2016, s. 245–254.

[17] Уляна Гамоліна, Олена Соловей, *Жіноча проза як феномен української літератури*, „Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса" 2020, т. 2, № 12, с. 225.

2014 roku zagadnieniem najistotniejszym społecznie jest wojna toczona na wschodzie kraju, a od roku 2022 – pełnoskalowy konflikt z Rosją. Związane z nim wydarzenia znajdują odzwierciedlenie w popularnej ukraińskiej powieści kobiecej i są w niej łączone z tematyką patriotyczną i tożsamościową. Kwestia autoidentyfikacji narodowej połączona z dążeniem do analizy kryzysów psychologicznych spowodowanych wydarzeniami traumatycznymi jest jedną z najważniejszych w ukraińskiej powieści wojennej pisanej przez kobiety i o kobietach. W następujący sposób pisze o tym Sniżana Żyhun:

> Od początku wojny Rosji przeciw Ukrainie w 2014 roku głównym tematem ukraińskiej kobiecej powieści wojennej jest odkrywanie/potwierdzanie tożsamości narodowej. Tożsamość narodowa w powieściach jest przedstawiana jako czynnik dający bohaterkom punkt zaczepienia, pozwalający im przekształcić się z ofiar wojny w osoby silne. […] Współczesna ukraińska literatura kobieca stara się odpowiedzieć zarówno na oczekiwania społeczne dotyczące tożsamości narodowej, jak i na potrzebę zrozumienia kryzysów psychologicznych wywołanych wojną[18].

Przykładów prozy popularnej o takiej wymowie jest wiele, wymieńmy choćby powieść Hałyny Wdowyczenko *Маріупольський процес* (Proces mariupolski, 2015)[19], realizującą romansowy schemat *hate to love*[20] i opowiadającą o losach żołnierza z zachodniej Ukrainy, który walcząc na wschodzie, dostaje się do niewoli, gdzie poznaje miłość swojego życia – miejscową dziewczynę. Różnice światopoglądowe między kochankami stanowią pretekst do szerszych rozważań odnośnie do zróżnicowania

[18] „Since the beginning of the Russian war against Ukraine in 2014, the central theme of Ukrainian women's war fiction has been the discovery/affirmation of national identity. National identity in novels is presented as a factor that gives the characters a foothold to transform themselves from victim of war into force. […] Contemporary Ukrainian women's literature seeks to respond to both public expectations for the comprehension of national identity and the need to understand the psychological crises caused by the war". Snizhana Zhygun, *Women's Biography in Modern Ukrainian Women's War Fiction: The Case of the Novel* Because It Hurts *by Yevhenia Senik*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2024, nr 13, s. 142.

[19] O powieści zob. Оксана Пухонська, *Літературна рецепція посттоталітарних воєн: український та балканський контексти*, „Studia Ukrainica Posnaniensia" 2021, t. IX, nr 1, s. 168.

[20] Ewelina Troka, *Romans w bibliotece: możliwości wykorzystania literatury popularnej w kreowaniu usług dla czytelników. Zarys historii romansu*, „Zarządzanie Biblioteką" 2023, nr 1(15), s. 129.

tożsamościowego Ukrainy. Do popularnych utworów o wojnie należą też powieści obyczajowe z wątkami romansowo-melodramatycznymi Switłany Tałan, przede wszystkim *Ракурс* (Punkt widzenia, 2017), *Оголений нерв* (Nagi nerw, 2015)[21], *Повернутися дощем* (Powrócić z deszczem, 2016), w których wątki osobiste, perypetie rodzinne i miłosne przeplatają się z kluczowymi wyborami politycznymi i egzystencjalnymi, wymuszonymi sytuacją wojenną.

Wojenna przemoc seksualna – aspekty prawne i obyczajowe

Wojenna przemoc seksualna istniała prawdopodobnie od zawsze[22], jednak traktowana jako „efekt uboczny" działań wojskowych do XX wieku nie stanowiła przedmiotu refleksji prawnej. Wielu badaczy wskazuje, że gwałt od czasów antycznych był narzędziem wojny[23] i formą demonstracji władzy[24], a ciała kobiet stanowiły rodzaj trofeum wojennego zwycięzców[25]. Joanna Szydłowska zaznacza:

> Przemoc seksualna od zawsze była narzędziem wojny. Realizowała cele polityczne, militarne, społeczne i psychologiczne. Była bronią służącą terroryzowaniu społeczeństwa i osłabieniu morale, wpływała na stan zdrowotny populacji, zmieniała oblicze etniczne podbitych terenów, rozbijała wspólnoty rodzinne […][26].

Tessa Mannell pisze zaś o teorii gwałtu jako broni wojennej, „zgodnie z którą przemoc seksualna jest bronią, narzędziem lub strategią umyślnie stosowaną przez dowódców wojskowych w celu osiągnięcia ich zamiarów"[27].

---

[21] O tej książce pisałam w artykule: *Wirus separatyzmu i epidemia dezinformacji. Metafora chorobowa wojny w Donbasie 2014 roku w ukraińskiej prozie popularnej na przykładzie powieści* Оголений нерв *Switłany Tałan*, „Slavica Wratislaviensia" 2024, t. CLXXX, s. 67–79.

[22] Agnieszka Szych, *Geneza penalizacji przestępstw seksualnych popełnianych w trakcie konfliktów zbrojnych. Teoretyczne i praktyczne problemy wymierzenia sprawiedliwości. Omówienie wybranych zagadnień*, „Krakowskie Studia Małopolskie" 2024, nr 4(44), s. 150.

[23] James Hillman, *Miłość do wojny*, tłum. Jerzy Korpanty, Warszawa 2017, s. 79.

[24] Joanna Szydłowska, *Na uboczu słowa…*, op. cit., s. 77.

[25] Joanna Ostrowska, *„Lepiej nie mówić". Milczenie ofiar gwałtów wojennych z okresu drugiej wojny światowej w relacjach świadkiń*, „Narracje o Zagładzie" 2021, nr 1(7), s. 41–42.

[26] Joanna Szydłowska, *Na uboczu słowa…*, op. cit., s. 69.

[27] „[…] which posits that sexual violence is a weapon, tool, or strategy deliberately employed by military leaders to achieve their side's objectives". Tessa Mannell, *"Hide the girls": Sexual Violence in the Russia-Ukraine War*, The University of North Carolina at Chapel Hill, p. 17, https://cdr.lib.unc.edu/concern/honors_theses/1831cv60j [dostęp: 18.06.2026].

Gwałt wojenny bywa też określany mianem „instytucji", czyli praktyki ponadindywidualnej, zorganizowanej i zyskującej aprobatę w danej grupie odniesienia i sytuacji. Lech Nijakowski twierdzi, że jest to instytucja „regulowana przez armijną subkulturę, […] [oparta – M.Z.] na kulturze tajemnicy i pogardy dla cywilów wroga. […] instytucja ta przetrwała w wielu armiach także współcześnie, o czym przekonują konflikty zbrojne w XX wieku"[28]. Aleksandra Gasztold i Kornelia Oblińska definiują termin „przemoc seksualna związana z konfliktem" (*conflict related sexual violence*, CRSV) jako odnoszący się do „przemocy seksualnej motywowanej celami politycznymi, wojskowymi lub ekonomicznymi. Jest z premedytacją wykorzystywana do atakowania cywilów oraz powodowania długotrwałej traumy, upokorzenia, rozbijania rodzin i tkanki społecznej"[29]. Wojenną przemoc seksualną stosowaną przez Rosjan wobec ludności ukraińskiej należy rozpatrywać właśnie w kategoriach zaplanowanej strategii wojennej, nie zaś aktów incydentalnych, a zbrodnie te powinny zostać osądzone według prawa międzynarodowego: „Ze względu na skalę, powszechność i brutalność przemocy seksualnej popełnianej przez wojsko rosyjskie na terytorium Ukrainy nie należy jej uznawać za akt incydentalny. Takie czyny są jednoznacznie przestępstwami, które muszą zostać ukarane"[30]. Podobną konstatację znajdujemy w tekście Sylwii Kubicy, która twierdzi, że „nie można patrzeć na te zdarzenia, jako nieliczne przypadki, które dzieją się nie tylko w trakcie trwania konfliktu zbrojnego, ale jako celową i wyjątkowo okrutną taktykę Federacji Rosyjskiej, jak zauważają ukraińscy prokuratorzy"[31].

---

[28] Lech M. Nijakowski, *Gwałt jako instytucja w czasie wojen i ludobójstw*, „Narracje o Zagładzie" 2021, nr 1(7), s. 21.

[29] Aleksandra Gasztold, Kornelia Oblińska, *Przemoc seksualna związana z konfliktem (CRSV) w wojnie rosyjsko-ukraińskiej*, „Studia Polityczne" 2022, t. 50, nr 4, s. 46.

[30] „In light of the global awareness in terms of the scale, prevalence, and brutality of sexual violence committed by the Russian military on Ukrainian soil, it must not be deemed as an incidental war effect. Such acts are unequivocally criminal offences for which accountability must be established". Viktoriia Rufanova, Serhii Babanin, Viktor Bohuslavskyi, Viktoria Savenko, Inna Melnychenko, *Strengthening International Law against Sexual Violence in Armed Conflicts: Insights from the Russian-Ukrainian War*, „Pakistan Journal of Criminology" 2024, Vol. 16, No. 1, p. 112.

[31] Sylwia Kubica, *Świat wobec wojennej przemocy seksualnej podczas agresji Federacji Rosyjskiej na Ukrainę*, „Consensus. Studenckie Zeszyty Naukowe" 2024, nr 25, s. 182.

Wypracowanie mechanizmów prawa międzynarodowego odnośnie do wojennej przemocy seksualnej zajęło stulecia[32], a wraz z nimi pojawiały się badania naukowe mające na celu wyjaśnienie psychologicznych, społecznych, jednostkowych i zbiorowych mechanizmów funkcjonowania przemocy seksualnej w konfliktach zbrojnych[33]. Po raz pierwszy organ o zasięgu międzynarodowym – Międzynarodowy Trybunał dla Dalekiego Wschodu – podjął się osądzenia zbrodniarzy popełniających gwałty w czasie wojny w 1946 roku (przy czym zgwałcenie nie było jedynym zarzutem)[34]. Kwestia wojennej przemocy seksualnej wybrzmiała także w zapisach art. 27 konwencji genewskiej z 12 sierpnia 1949 roku o ochronie osób cywilnych podczas wojny, gdzie czytamy: „Kobiety będą specjalnie chronione przed wszelkimi zamachami na ich cześć, zwłaszcza przed gwałceniem, zmuszaniem do prostytucji i wszelką obrazą wstydliwości"[35]. Jednak temat prawnej regulacji kar za przemoc seksualną popełnianą na masową skalę zajął ważne miejsce w prawodawstwie międzynarodowym dopiero w latach 90. XX wieku za sprawą wojen w byłej Jugosławii i w Rwandzie[36]. Jak pisze Agnieszka Szych:

> Przed rozpoczęciem działalności Międzynarodowego Trybunału Karnego ds. Zbrodni w byłej Jugosławii i Międzynarodowego Trybunału Karnego ds. Rwandy orzecznictwo zawierające interpretację międzynarodowego prawa humanitarnego było bardzo ubogie, a zwłaszcza to dotyczące przestępstw o charakterze seksualnym. Brakowało precedensów w tym zakresie. Dopiero powołanie dwóch międzynarodowych trybunałów ad hoc i ich praca orzecznicza wpłynęły znacząco na postrzeganie przemocy seksualnej w konfliktach zbrojnych oraz ich penalizację. Międzynarodowy Trybunał Karny ds. Zbrodni w byłej Jugosławii i Międzynarodowy Trybunał Karny ds. Zbrodni w Rwandzie po raz pierwszy w historii osądziły przestępców za zbrodnie gwałtu. Był to niewątpliwie sygnał pozytywnych zmian w międzynarodowym prawie humanitarnym i międzynarodowym prawie karnym[37].

[32] Agnieszka Szych, *Geneza penalizacji przestępstw…*, op. cit., s. 153.
[33] Zob. Tessa Mannell, *"Hide the girls"*, op. cit., p. 4–5.
[34] Agnieszka Szych, *Geneza penalizacji przestępstw…*, op. cit., s. 156.
[35] Ibidem, s. 158.
[36] Ibidem, s. 157.
[37] Ibidem, s. 161.

Kolejne istotne regulacje weszły w życie już w nowym tysiącleciu: 1 lipca 2002 roku ratyfikowano Rzymski Statut Międzynarodowego Trybunału Karnego, w którym zgwałcenie, a także niewolnictwo seksualne, przymusową prostytucję, przymusową ciążę i każdą inną formę przemocy seksualnej o porównywalnej wadze zalicza się do „zbrodni przeciwko ludzkości, jeśli są one powszechnie lub systematycznie popełniane”[38]. Pięć lat później, w 2007 roku, powołano Organ Narodów Zjednoczonych ds. Działań Przeciwko Przemocy Seksualnej w Konfliktach, który ma działać na rzecz „położenia kresu przemocy seksualnej podczas konfliktu zbrojnego i po nim”[39]. Rok później natomiast Rada Bezpieczeństwa Organizacji Narodów Zjednoczonych „przyjęła rezolucję S/RES/1820(2008) uznającą gwałt oraz inne formy przemocy na tle seksualnym za zbrodnię wojenną, zbrodnię przeciwko ludzkości lub akt konstytutywny w odniesieniu do ludobójstwa”[40]. Wojenna przemoc seksualna znalazła się też w kręgu zainteresowań organizacji pozarządowych związanych z prawami kobiet[41].

Zbiorowe milczenie i poszukiwanie języka

Liczba osób doświadczających wojennej przemocy seksualnej w czasie konfliktu zbrojnego nie jest do końca znana, co wynika ze specyfiki tej zbrodni[42], która wiąże się z poczuciem wstydu, kategorią pohańbienia i stygmatyzacją. Jest to także doświadczenie traumatyczne, godzące w sferę intymną jednostki, przez co niezwykle trudne do zwerbalizowania. Osoby, które doświadczyły przemocy seksualnej, często chcą uniknąć rozgłosu[43] i długiej procedury dochodzeniowej, co sprawia, że ich historie nigdy nie wychodzą na światło dzienne. Milczenie wobec tego zagadnienia ma także szerszy wymiar i jest związane z procesami tworzenia narodowej pamięci zbiorowej i z polityką państwa narzucającą cenzurę memorialną. Widać to wyraźnie na przykładzie pamięci II wojny światowej, w przypadku któ-

[38] Sylwia Kubica, *Świat wobec wojennej przemocy…*, op. cit., s. 177.

[39] Agnieszka Szych, *Geneza penalizacji przestępstw…*, op. cit., s. 170.

[40] Ibidem, s. 169.

[41] Ibidem, s. 149.

[42] Ibidem, s. 151–152.

[43] Ольга Швед, Наталія Мирошніченко, *Зґвалтування як зброя на війні*, „Соціальна робота та соціальна освіта” 2022, № 2(9), с. 232.

rej tematyka gwałtów wojennych do niedawna była całkowicie nieobecna. Było tak nie tylko ze względu na narzucone w państwach bloku wschodniego ograniczenia wypowiedzi czy dominującą narrację pamięci narodowej, pozycjonującą zgwałconą kobietę jako zbrukaną i będącą przykładem „porażki, antybohaterstwa i braku oporu"[44], lecz także z powodu braku odpowiednich narzędzi kulturowej werbalizacji doświadczenia przemocy seksualnej. To sprawiło, że gwałt wojenny pozostawał w sferze zapomnienia, objęty swego rodzaju paktem milczenia:

> W tym obszarze zapomnienia szczególne miejsce zajmuje **przemoc seksualna, wobec której panował do niedawna swoisty pakt milczących – sprawców, ofiar i naocznych świadków, którzy nie chcieli, nie mogli lub nie potrafili opowiedzieć o tych traumatycznych wydarzeniach**. Ów pakt milczenia nie jest zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla polskiej pamięci o drugiej wojnie światowej, ale ma znacznie szerszy wymiar globalnego doświadczenia, wpisującego przemoc seksualną w lokalne konteksty pamięci narodowych, w ramach których kształtowały się odmienne, „zniuansowane" formy zbiorowej pamięci[45].

Seksualność stanowi szczególnie trudny obszar narratywizacji kulturowej, w którym najczęściej dochodzi do przemilczeń, zapomnienia lub konfabulacji[46]. Joanna Szydłowska, analizując zagadnienie zgwałceń dokonywanych przez Armię Czerwoną na kobietach z Prus Wschodnich, zauważyła, że praca pamięci koncentrowała się tu przez dziesięciolecia na „budowaniu murów, na pielęgnowaniu sekretu"[47], pozostawiając traumatyczne doświadczenie poza obszarem tego, co wypowiedziane/wypowiadalne. Dotyczyło to pamięci zarówno oficjalnej, jak i prywatnej:

> Dantejskie sceny, które były udziałem kobiet i dziewczynek: gwałconych i okaleczanych, mordowanych i hańbionych, przez dekady były eksterioryzowane z oficjalnego dyskursu. Nieobecne były również w porządku narracji familijnych. Te pierwsze rygoryzowała polityka informacyjna władz, drugie – modulował niewyobrażalny ciężar psychologiczny[48].

---

[44] Joanna Ostrowska, *„Lepiej nie mówić"*, op. cit., s. 41–42.

[45] Dobrochna Kałwa, *Przemoc i zapomnienie. Druga wojna światowa z perspektywy płci kulturowej*, w: *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości*, red. Katarzyna Bałżewska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Alicja Wódkowska, Gdańsk 2015, s. 30–31. Wyróżnienie – M.Z.

[46] Ibidem, s. 27–43.

[47] Joanna Szydłowska, *Na uboczu słowa…*, op. cit., s. 78.

[48] Ibidem, s. 70.

Dalej badaczka stwierdza słusznie, że pamięć zbiorowa jest wynikiem tyleż werbalizacji, co przemilczeń, niedomówień i wyparcia[49]. Choć postawa wyparcia może być silnie utrwalona, niepamięć wcześniej czy później upomni się o swoje miejsce w dyskursach kulturowych. W Polsce stało się to dopiero w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku dzięki kilku publikacjom książkowym i produkcjom filmowym. W 2008 roku ukazał się zbiór reportaży Joanny Wańkowskiej-Sobiesiak *Buty Agaty / Agathes Schuhe*, w którym autorka porusza kwestię gwałtów na kobietach z Prus Wschodnich dokonanych w 1945 roku przez wojska radzieckie. Warto zauważyć, że w tym samym roku ukazał się niemiecki film o powojennej przemocy seksualnej *Kobieta w Berlinie* (*Eine Frau in Berlin*) w reżyserii Maxa Färberböcka. Rok 2011 przyniósł głośny film pełnometrażowy Wojciecha Smarzowskiego *Róża* o tej samej tematyce, a w 2015 roku pojawił się film dokumentalny *...bo jestem stąd*[50]. Kolejne lata przyniosły następne pozycje wydawnicze, w tym niezwykle istotną rozprawę Jakuba Gałęziowskiego *Niedopowiedziane biografie. Polskie dzieci urodzone z powodu wojny* (2022), a także kilka pozycji beletrystycznych, między innymi *Nocami krzyczą sarny* Katarzyny Zyskowskiej (2023) oraz *Toń* Ishbel Szatrawskiej (2023). Obie powieści prezentują kobiecą perspektywę narracyjną i wskazują nie tyle na fakt wojennej przemocy seksualnej, ile przede wszystkim na jej dalekosiężne konsekwencje jednostkowe oraz takie, które wpływają na kształtowanie się społecznych i narodowych dyskursów pamięci.

Jak pisze Katarzyna Lisowska, w literaturze istotny jest „nie tylko sam fakt ukazywania przemocy seksualnej, ale też (przede wszystkim) sposób, w jaki się to robi"[51], a kwestia przemocy seksualnej jako wątku literackiego wiąże się zawsze z „językiem, interpretacją i podmiotowością [...] bardzo istotne okazuje się zatem, kto wypowiada się na wspomniany temat i czyje słowa są uznawane za godne uwierzenia"[52]. Kluczowa jest perspektywa, z której wydarzenie zostało ukazane, i narzucona przez nią rama interpretacyjna:

[49] Ibidem.

[50] Ibidem, s. 79.

[51] Katarzyna Lisowska, *Retoryka przemocy seksualnej w polskiej prozie współczesnej – wstępne rozpoznania (ujęcie feministyczne)*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2024, nr 4(62), s. 68.

[52] Ibidem, s. 65.

> Z literaturoznawczego punktu widzenia **ważne okazuje się zatem miejsce zajmowane przez perspektywę kobiecą w obrębie utworu** i – szerzej – to, jak płeć wyraża się w narracji. **Z czyjego punktu widzenia opowiada się historię?** Jaką moc mają męskie i kobiece podmioty: czy są narrator(k)ami? Jeśli tak, to czy sytuują się w świecie przedstawionym czy poza nim? Jaki mają zakres wiedzy? W jaki sposób wypowiadają się jako postacie – za pomocą mowy zależnej, niezależnej czy pozornie zależnej? **Z czyjego punktu widzenia są ukazywane?** Te podstawowe pytania z teorii narracji pozwalają dookreślić „upłciowienie" tekstu, a w dalszej perspektywie – ukazać ugenderowienie przemocy seksualnej[53].

Wskazana przez badaczkę kobieca perspektywa pozostaje w ogromnym stopniu „brakującym elementem" w narracjach o przemocy wojennej. Dotyczy to także ukraińskiego dyskursu literackiego. W beletrystycznych reprezentacjach wojny (przede wszystkim II wojny światowej, a także walk wojsk URL z bolszewikami czy działań zbrojnych UPA) motyw zgwałcenia nie był całkiem nieobecny, jednak ukazywano go epizodycznie i przede wszystkim z perspektywy męskiej, niejako zewnętrznej i pociągającej za sobą cały zestaw schematów myślowych łączących ciało kobiety z „łupem wojennym" i wpisujących to doświadczenie w kategorie hańby. Taką narrację znajdujemy choćby w powieści Wasyla Szklara *Чорний ворон* (Czarny kruk, 2009), o której Oksana Pukhońska pisze, że „przedstawia obraz kobiety z pozycji ofiary, kiedy w warunkach wojny, rewolucji czy powstania kobieta często staje się «trofeum», nie zawsze będąc w stanie oprzeć się brutalnej sile fizycznej mężczyzny"[54]. Epizodyczne wątki zgwałcenia pojawiają się także w prozie Wołodymyra Łysa, przede wszystkim *Соло для Соломії* (Solo dla Solomii, 2013) czy *Вифлеєм* (Betlejem, 2022)[55]. Znaczna część współczesnej prozy ukraińskiej pisanej przez kobiety i dotyczącej kobiecego doświadczenia to narracje dekonstruujące różne aspekty mitu tak zwanej wielkiej wojny ojczyźnianej

[53] Ibidem. Wyróżnienia – M.Z.

[54] „Образ жінки у *Чорному вороні* В. Шкляр репрезентує з позиції віктимізації, коли, за умов війни, революції чи повстання, жінка часто стає «трофеєм», не завжди маючи змогу протистояти грубій фізичній силі чоловіка". Оксана Пухонська, *Сучасна українська література…*, op. cit., с. 118.

[55] Oksana Pukhońska, *Powrót do traumy: literacka recepcja wojny w nowoczesnej powieści Ukrainy i Polski*, „Slavia Centralis" 2021, letn. 14, št. 1, s. 231.

i dające przestrzeń dla głosów wcześniej niesłyszalnych[56], jednak motyw zgwałcenia wojennego jest w nich nieobecny bądź zostaje ukazany marginalnie. Kobieca perspektywa tego traumatycznego doświadczenia jest obecna w prozie Marii Matios (*Солодка Дарусѧ*, Słodka Darusia, 2004; *Москалиця*, Moskalica, 2008), jednak tylko jako epizod. O dramacie kobiet gwałconych podczas wojny na wschodzie Ukrainy od 2014 roku pisze Tamara Duda w utworze *Доця* (Córeczka, 2019) i choć zagadnienie to jest ważnym wątkiem fabularnym, nie stanowi głównej linii opowieści, splatając się z wieloma innymi doświadczeniami traumatycznymi.

Tekstualizacja doświadczenia przemocy seksualnej jako elementu dwudziestowiecznego dyskursu wojennego ma więc w Europie Środkowo-Wschodniej krótką historię. Podobnie dzieje się w przypadku badań historycznych, w których traumatyczna przeszłość analizowana z perspektywy płci (gdyż zgwałcenie wojenne to w większości doświadczenie kobiet) „dopiero niedawno stała się przedmiotem badań […], które znajdują się w fazie początkowej, rozpoznawania archiwalnego, poszukiwania adekwatnych pytań badawczych"[57]. Wojna 2022 roku dramatycznie zaktualizowała to zagadnienie za sprawą doniesień o bestialstwach popełnianych przez rosyjskich okupantów. Inaczej niż w przeszłości, temat ten nie został jednak zepchnięty na margines i przemilczany, jego obecność w przestrzeni informacyjnej skłania twórców kultury do poszukiwania języka, za pomocą którego możliwa byłaby adekwatna i wieloaspektowa analiza. Obie omawiane w tym rozdziale powieści mają znaczenie dla uobecnienia w literaturze ukraińskiej kwestii wojennej przemocy seksualnej, gdyż ukazują ów akt jako centralny motyw fabularny, nie zaś wątek epizodyczny. Zarówno samą przemoc (w tym zgwałcenie), jak i reakcje osób nią dotkniętych autorki przedstawiają w sposób bardzo szczegółowy, rozpisując sceny napaści na kilka rozdziałów i przywiązując wagę do stanów psychofizycznych i strategii obronnych osób zaatakowanych, a także – w przypadku powieści Buhajewej – do dalszych konsekwencji mentalnych, doświadczanych długo po traumie zgwałcenia. Usytuowanie wątku przemocy seksualnej w centrum powieściowych wydarzeń,

[56] Сніжана Жигун, *Stories of our Grandmothers: How Modern Ukrainian Women's Literature Deconstructs the Soviet Myth about the Great Patriotic War*, „Balkanistic Forum" 2024, Vol. 33, No. 2, pp. 84–101.

[57] Dobrochna Kałwa, *Przemoc i zapomnienie*, op. cit., s. 32.

a jednocześnie widoczna w obu utworach negacja konwencji wiktymizującej otwiera nową perspektywę literackich werbalizacji tego obszaru doświadczenia.

Omawiane niżej powieści podejmują zagadnienie przemocy seksualnej popełnianej przez rosyjskich okupantów w 2022 roku, wpisując je jednak w konwencję popularnych narracji wspólnotowo-patriotycznych. Włączenie wątku indywidualnego kobiecego doświadczenia traumatycznego w narrację o wymowie heroiczno-wspólnotowej opiera się na wykorzystaniu kulturowego wizerunku Ukrainki jako wcielenia patriotyzmu i opiekunki wartości rodzinno-narodowych. Kobieta nie jest tu figurą ofiary czy biernej obserwatorki wydarzeń wojennych, lecz ich pełnym godności uczestnikiem[58]. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że bohaterki obu powieści są hiperbolizowanym obrazem skrzywdzonej, lecz walczącej ojczyzny.

„Kompleks ofiary jest ohydny…". Bohaterka powieści Iren Rozdobudko *Троє і одна*

Powieść *Троє і одна* chciałabym nazwać „realistycznym melodramatem", w którym rosyjska inwazja 24 lutego i okupacja podkijowskich miejscowości stanowi kluczowe wydarzenie fabularne. Realistyczne jest w powieści odzwierciedlenie stanu świadomości i przekonań społeczeństwa w przededniu wojny i tuż po jej wybuchu. Autorka odtwarza przypadkowe rozmowy i wymiany poglądów, które sprawiają wrażenie zasłyszanych w rzeczywistych sytuacjach życiowych. Początkowo dominuje w nich niewiara w możliwość wybuchu wojny i spekulacje o fałszywych informacjach rozpowszechnianych w mediach:

> – Jak wy to sobie wyobrażacie?! Rozpętać wojnę w centrum Europy?! Tak ma być? Co, na przykład: „Kijów zbombardowany, ogłosili nam, że wojna się zaczęła"? A może od razu zrzucą bombę atomową?! […] Sieją panikę… […] Stoją na granicy od miesiąca, nigdzie się nie ruszają. I nie ruszą. Oglądałeś telewizję? Tam też

[58] Doskonałym przykładem propagowania takiego wizerunku kobiecości jest książka: Вікторія Покатіс, *Незламні. Книжка про спротив українських жінок у війні з російськими загарбниками*, Київ 2023.

wyraźnie mówili: amerykańskie media szerzą fejki. Tylko po to, żeby wszyscy inwestorzy pouciekali[59].

Na warstwę realistyczną składa się cały rozdział trzeci, zatytułowany *Мить і час* (Moment i czas), zdecydowanie nietypowy dla prozy popularnej i oparty na materiałach postępowań karnych dotyczących rosyjskich zbrodni wojennych popełnionych na trasie żytomierskiej w pierwszych dniach inwazji. Rozdział ten składa się z kalejdoskopu naszkicowanych w zarysie krótkich migawek z ostatnich dni życia przypadkowych osób. Także w pozostałych rozdziałach powieści pojawiają się szczegółowe informacje o bestialstwie i barbarzyństwie okupantów, znane z przekazów medialnych i relacji naocznych świadków:

Dziwią ich lustra, kafelki, żyrandole, drogie meble, mikrofalówki, pralki, zmywarki, kuchenki elektryczne bez żeliwnych fajerek i lepki, garnki Zepter i Bosch, dwumetrowe lodówki, laptopy, wieże muzyczne […] nie wiedzą, co zabierać najpierw […]. Zdobywszy część przedmieść, jeżdżą po ulicach na skradzionych rowerach i motorowerach, strzelają przez okna, wynoszą alkohol ze sklepów, rzucają nożami w psy, krzyżują kury na płotach. Zostawiają ulice usiane spalonymi samochodami. I ciałami[60].

W tej mimetycznej scenerii, skomponowanej częściowo na podstawie materiałów reportażowo-publicystycznych i dokumentalistyki, rozgrywa się nawiązująca do konwencji romansowej historia trwającej całe życie miłości dwójki bohaterów, wpisana w schemat tak zwanego melodramatu triumfu[61], w którym perypetie i długie rozstanie nie zmieniają uczuć boha-

[59] „– Ну і як ви собі уявляєте?! Розпочинати війну в центрі Європи?! От як це має бути? Що, типу: «Київ бомбілі, нам об'явілі, що началася война»? Чи атомну бомбу скинуть одразу?! […] Паніку сіють… […] Вони ж стоять на кордоні вже з місяць, нікуди не рипаються. І не рипнуться. Телик дивилися? Там же чітко сказали: американські ЗМІ поширюють фейки. Аби всі інвестори повтікали". Ірен Роздобудько, *Троє і одна*, Харків 2025, с. 126.

[60] „Їх дивують дзеркала, кахлі, люстри, дорогі меблі, мікрохвильовки,пральні машини, посудомийки, електроплити без залізних конфорок і накипу, цептерівські і бошівські каструлі, двометрові холодильники, ноутбуки, музичні центри […] не знають, за що хапатися насамперед […]. Захопивши частину передмістя, ганяють вулицями на вкрадених роверах і мопедах, стріляють по вікнах, виносять із магазинів випивку, кидають ножами в собак, розпинають на парканах курей. Всіють вулиці спаленими автомобілями. І тілами…". Ibidem, с. 195.

[61] Marek Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015, s. 60–61.

terów i prowadzą do szczęśliwego finału. Również kulminacyjna scena powieści – napaść trzech rosyjskich okupantów na dom protagonistki i zastosowany wobec niej akt przemocy – łączy poetykę realizmu z narracją życzeniową, która we właściwy literaturze popularnej sposób łagodzi okrucieństwo opisanych scen. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą motywu zemsty – otrucia napastników i zakopania ich ciał w ogrodzie – ale także w kreacji postaci protagonistki. Choć realistyczna, apeluje do rejestrów bohatersko-patriotycznych, co widać wyraźnie w scenach ataku na jej dom. Osaczona przez okupantów bohaterka nie cofa się przed napominaniem ich w kwestiach błędnej interpretacji historii i rosyjsko-ukraińskich stosunków, jak z rękawa sypie datami życia, śmierci i działalności Stepana Bandery, podkreśla historyczne pierwszeństwo Rusi Kijowskiej nad Moskwą – i tak dalej, a czyni to niejako odruchowo, reagując na najgłębsze porywy swej tożsamości. Pełna godności postawa protagonistki, trzecioosobowa narracja wprowadzająca poetykę relacji zewnętrznej oraz rewanżystyczne zakończenie zamykające fabułę w motywie zemsty na napastnikach to elementy czyniące drastyczną tematykę tekstu łatwiejszą w odbiorze, a nawet nadające powieści walorów terapeutycznych.

Jakkolwiek „złagodzona", narracja Iren Rozdobudko dotyczy jednego z najbardziej traumatycznych zagadnień trwającej obecnie wojny i przebija w niej niewyrażony wprost postulat pamiętania o krzywdach zadanych przez okupanta ludności cywilnej. W rozciągniętej na kilka rozdziałów i szczegółowo opisanej scenie napaści, połączonej z dręczeniem fizycznym i psychicznym, została ukazana sytuacja kobiety postawionej w sytuacji ekstremalnego zagrożenia integralności cielesnej i życia. Podejmowane przez protagonistkę próby znalezienia sposobu przetrwania ukazują rzeczywistą bezradność i paniczny lęk jednostki znajdującej się w takim położeniu. Okupanci traktują zarówno zajętą przestrzeń, jak i przebywającą w niej bohaterkę jako nowo nabyte dobro; wypowiedziami, żartami i groźbami podkreślają swoją absolutną przewagę. Koresponduje to z konstatacją Sylwii Kubicy, która w następujący sposób charakteryzuje postawę rosyjskich sprawców zbrodni wojennych:

> Można odnieść wrażenie, że sprawcy nie mają żadnych skrupułów i traktują cywilów ukraińskich jak ich własność, z którą mogą zrobić, co tylko im się podoba. W działaniach widać chęć odczłowieczenia ofiar i ich rodzin, aby jeszcze bardziej

> uświadomić im, że nie mają żadnej drogi ucieczki ani możliwości podjęcia jakiejkolwiek decyzji niezgodnej z oczekiwaniami żołnierzy rosyjskich[62].

W postawie okupantów dominuje poczucie bezkarności i braku konsekwencji popełnianych czynów, stanowiące jedną z głównych motywacji popełniania gwałtów wojennych. Cytowana Sylwia Kubica pisze, że: „zgwałcenia zbiorowe są bezpośrednio połączone z kwestią bezkarności"[63]. Potwierdza to także Tessa Mannell w analizie *"Hide the girls": Sexual Violence in the Russia-Ukraine War*. Autorka stawia tezę, że poczucie bezkarności oraz przyzwolenie ze strony współtowarzyszy stanowi najsilniejszą motywację rosyjskich żołnierzy do dopuszczania się przemocy seksualnej wobec ludności cywilnej:

> Rosyjscy żołnierze dopuszczali się przemocy seksualnej wobec ukraińskich cywilów, ponieważ wiedzieli, że ryzyko ich śmierci na wojnie jest wysokie, obwiniali Ukraińców za wybuch wojny, a tym samym za swoją nieuchronną śmierć, […] byli znieczuleni na okrucieństwo i wreszcie nie spodziewali się ponieść konsekwencji swoich czynów[64].

Bezkarność powieściowych okupantów uwypukla się w kontraście do bezradności zaatakowanej kobiety. Jej lęk manifestuje się przede wszystkim na poziomie cielesnym, w reakcjach fizjologicznych. Mimo prób zachowania godności, a nawet wspomnianej brawury niektórych wypowiedzi, nie jest ona w stanie ukryć drżenia, załamującego się głosu, szczękania zębami. Wyraźnie widoczne reakcje ciała wywołują u okupantów tym większe poczucie przewagi oraz skłaniają ich do szyderstw: „– Ona się zaraz obszcza! – zarechotał Czita. Adelina próbowała zahamować szczękanie zębów. Zahamowała. Lodowaty dreszcz przeszył jej ciało od czubka głowy aż po koniuszki palców. «Trzeba porozmawiać» – pomyślała – «jeśli nie zabili mnie w pierwszej chwili, trzeba walczyć o drugą»"[65]. W innym

---

[62] Sylwia Kubica, *Świat wobec wojennej przemocy…*, op. cit., s. 181.

[63] Ibidem, s. 180.

[64] „Russian soldiers committed sexual violence against Ukrainian civilians because they know their odds of dying in the war are high, blame Ukrainians for the war and thus for their imminent deaths, […] are desensitized to the atrocity of their actions, and ultimately do not expect to face the consequences". Tessa Mannell, *"Hide the girls"*, op. cit., p. 27.

[65] „Да она сейчас обосциться! – зареготав Чита. Аделіна старалася вгамувати цокіт зубів. Вгамувала. Крижаний кіл пронизував тіло від маківки до кінчиків пальців. «Треба

zaś miejscu: „Głos zanikał, a potem wracał, jak w zepsutym radiu. Język przyklejał się do podniebienia, puchł i nie chciał się poruszać"[66]. Adelina lawiruje między strategiami przetrwania, rozpaczliwie szuka tematu do rozmowy[67], wczuwa się też w nastroje prześladowców, decydując, kiedy warto mówić, a kiedy lepiej milczeć: „Teraz lepiej milczeć, dać się wygadać. Niech mówi"[68]. Propozycję przygotowania posiłku dla okupantów traktuje jako szansę na przedłużenie ich dobrego nastroju, a co za tym idzie – własnego przetrwania. Pijani napastnicy wybuchają ostatecznie agresją, stosują wobec protagonistki przemoc fizyczną, grożą obcięciem języka i wyrażają zamiar zgwałcenia jej:

> Szary złapał ją za kołnierz, potrząsnął i rzucił z powrotem do Czity.
> – No dalej, bracie, odetnij jej kołnierz razem z gardłem! I uszy od razu też. Jesteś w tym mistrzem!
> Lodowaty sopel, który zaczął się już roztapiać, przeszył ją ponownie od stóp do głów. Czita trzymał ją plecami do siebie. Słyszała, jak wciąga powietrze tuż przy jej szyi.
> Szary nagle podszedł.
> – No, ciotko, wybieraj: język czy… Chcesz pierwszy? – mrugnął do Czity i zwrócił się do Maksa. – A może ty, komendancie?
> Czita przerzucił ją jak piłkę z powrotem do Szarego. Ten ścisnął ją w talii, zaciskając ręce. […] Poczuła, jak jego żylaste ciało się napina, a dłonie niemal miażdżą jej żebra, pozbawiając oddechu. Charcząc, Adelina złapała powietrze. Szary odrzucił ją do Czity. Jego uścisk był równie mocny.
> – No dalej, żółtku, do roboty! – krzyknął histerycznie Szary. – Nie ma co się z nią cackać[69].

розмовляти, – подумала вона, – якщо не вбили в першу мить – треба боротися за другу»". Ірен Роздобудько, *Троє і одна*, op. cit., с. 233.

[66] „Голос то сідав то знову з'являвся, як у зіпсованому приймачі. Язик приклеювався до піднебіння, розпух і не хотів ворушитися". Ibidem.

[67] Ibidem, с. 236.

[68] „Тепер краще мовчати, дати виговоритися. Нехай поговорить". Ibidem, с. 235.

[69] „Сірий ухопив її за комір, струсонув і відкинув до Чити.
– Давай, братуха, срєжь єй воротнічок вмєстє с горлянкой! І уши заодно. Ти у нас мастер!
Крижана буруля, яка встигла підтанути, знову ввійшла в неї від чола до ступнів. Чита тримав її спиною до себе. Вона чула, як він втягує ніздрями повітря біля її шиї. Несподівано підійшов Сірий.
– Ну чьо, тьотка, вибірай: язик ілі… Хош пєрвим? – підморгнув він Читі й обернувся до Макса – Ілі ти, командір?

Choć scena jest zdecydowanie brutalna, do zgwałcenia ani okaleczenia ostatecznie nie dochodzi. W kolejnej odsłonie powieści bohaterkę widzimy już w ogrodzie, jak uklepuje ziemię w miejscu, gdzie zakopała truchła napastników:

> Adelina równała ziemię, ubijając ją brudnymi, zimnymi dłońmi […].
> – O, tak… o, tak – powtarzała, czołgając się na kolanach i bezustannie przesuwając dłońmi po równej już powierzchni świeżego prostokąta ziemi. – Teraz… macie… po ludzku… Macie… na Kijów![70]

Protagonistka zaprzecza wizerunkowi kobiety słabej i bezbronnej. Wypowiedziana w młodości sentencja: „kompleks ofiary jest ohydny"[71] staje się jej życiowym credo, które determinuje wybory i decyduje o zachowaniu w sytuacji ekstremalnej. W imię pomszczenia krzywdy swojej i swoich krajanów Adelina nie cofa się przed zabójstwem, co sytuuje ją w jednym rzędzie z bohaterami sensacyjnej prozy popularnej, opisanej w poprzednich rozdziałach. Ukazany przez Iren Rozdobudko portret bohaterki koresponduje też z wyraźnie obecnym w ukraińskiej przestrzeni literackiej wizerunkiem kobiety silnej, odważnej i niezależnej[72].

Jednocześnie protagonistka powieści odzwierciedla tradycyjne, bardzo głęboko zakorzenione w ukraińskiej kulturze wyobrażenie łączące kobietę z ideami narodu, ojczyzny, odpowiedzialności za zachowanie tożsamości narodowej. Na taką konotację kobiecości zwracał uwagę Albert Nowacki w tekście *Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje*: „zarówno w okresie realizmu, jak też i w dobie wcześniejszej, kobiecym

---

Чита відкинув її до Сірого, немов м'яч. Той затис її в попереку, зробивши руки замком. […] Вона чула, як напружилося його жилаве тіло, а руки ледь не трощили ребра, збиваючи дихання. Аделіна з хрипом захапала повітря ротом. Сірий знову відкинув її до Чити. Хватка в того була не менш цупкою.

– Давай, чурка, роботай! – ісерично закричав Сірий. – Хватіт с ней панькатися!". Ibidem, c. 254.

[70] „Аделіна рівняла землю, утрамбовуючи її брудними захололими долонями […].

– Ось так… ось так, – примовляла жінка, повзаючи на колінах і безупинно водячи руками по вже рівній поверхні свіжого земельного прямокутника-Тепер… Буде вам… по-людськи… Ось вам… на Київ!". Ibidem, c. 279.

[71] „комплекс жертви – огидний". Ibidem, c. 97.

[72] Катерина Гуменюк, *Образ жінки-переможниці в українській повоєнній літературі XX століття*, в: *Науковий потенціал дослідника: філологічні та методичні пошуки*, ред. Н.В. Гоголь, Глухів 2024, с. 147.

bohaterkom literackim przeznaczano niezmiernie ważne role oddanych strażniczek tożsamości narodowej"[73]. Znamienne, że wyemancypowana, odważna i dokonująca zemsty bohaterka Iren Rozdobudko sytuuje się w polu semantycznym łączącym kobietę z odpowiedzialnością za los wspólnoty, wszak to poczucie obowiązku patriotycznego i niepokój wywołany doniesieniami o kolejnych targających Ukrainą wstrząsach politycznych stanowiło podstawowy motyw powrotu do ojczyzny. Również w ekstremalnie niebezpiecznej sytuacji napaści okupantów bohaterka nie traci głowy na tyle, aby nie wytknąć agresorom braków w wiedzy historycznej czy niezręczności leksykalnych, co ostatecznie staje się dla nich pretekstem do bezpośredniej agresji.

Słowa „gwałt", „zgwałcenie" ani żadna bezpośrednia wypowiedź nawiązująca do sfery seksualnej z użyciem leksyki oznaczającej czynności seksualne w powieści nie padają. Integralność sfery intymnej bohaterki nie zostaje ostatecznie naruszona. Narracja nie werbalizuje też obaw protagonistki wobec przekroczenia jej sfery intymnej. Trzecioosobowa narracja ukazująca sytuację za pośrednictwem mowy zależnej i opisu zewnętrznego separuje odbiorcę od obszaru bezpośrednich uczuć i refleksji protagonistki. Sfera jej uczuć jest w powieści przedstawiona z widocznym dystansem i odrobiną ironii, co sprawia, że bohaterka pozostaje dla czytelnika nie całkiem „odkryta", jedynie częściowo dopuszcza go do swoich myśli i odczuć. Wydaje się także osobą celowo niewerbalizującą, nawet dla samej siebie, pewnych obszarów uczuciowych, co może wynikać z jej wieku, wychowania i doświadczeń, ale jednocześnie podkreśla dominujące cechy, jakimi są siła charakteru i poczucie godności. Jest to także postać statyczna, od początku do końca jawiąca się w swojej nieprzeciętnej, silnej i politycznie świadomej odsłonie. Akt zemsty nie jest więc punktem zwrotnym w jej ewolucji mentalnej, lecz logiczną konsekwencją postawy życiowej. O rozterkach związanych z dokonanym morderstwem nie dowiadujemy się niczego, pozostaje więc ono dla czytelnika przejawem słusznej zemsty i rozwiązaniem prowadzącym do pozbycia się wroga.

[73] Albert Nowacki, *Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje*, w: *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, red. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Warszawa 2013, s. 44.

Jestem twoim wrogiem… Trauma i zemsta

Odmienną kreację protagonistki, ujętą w pierwszoosobową intymną narrację, znajdujemy w powieści Anny Buhajewej. Podobnie jak w powieści Iren Rozdobudko, bohaterka to singielka odnosząca życiowy sukces. Początkowo wydaje się niezaangażowana w sytuację polityczną, a doniesienia o możliwym wybuchu wojny traktuje wyłącznie jako zagrożenie dla swojej działalności zawodowej:

> Biden – nie było dnia, żeby nie powiedział czegoś, co niszczyłoby mój biznes. Pomimo powszechnego przekonania, że nie będzie wojny, skoro istniały tysiące argumentów przeciw i tylko jeden za, czyli idiotyzm, wszyscy klienci, którzy planowali rozpocząć remont w lutym, przełożyli go o miesiąc, aż do wyjaśnienia sytuacji[74].

Wybuch pełnoskalowej inwazji zmienia jednak jej tok myślenia, w którym od razu zaczynają dominować obawy, panika, poczucie zagubienia: „Ogarnęła mnie panika, strach skuwał mnie i paraliżował. Wróciłam do łóżka i leżałam tam, niezdolna do wykonania jakiegokolwiek ruchu. Powinnam była zbierać rzeczy i gdzieś uciec. Ale dokąd?”[75]; „Rozumiałam tylko jedno – byliśmy eksterminowani. Bezlitośnie i bezceremonialnie. Walą w budynki mieszkalne, szpitale i szkoły, ignorując wszelkie międzynarodowe zasady i powszechne ludzkie przekonania o tym, co jest dozwolone, a co kategorycznie zabronione”[76]. Bohaterka-narratorka wprost werbalizuje swoje najgłębsze lęki, nie pomijając ich fizjologicznych przejawów i tym samym „ucieleśniając” narrację. Możliwą przemoc seksualną traktuje jak istotne ryzyko już podczas pierwszego bombardo-

[74] „Байден – не було ані дня, щоб він не сказав чогось такого, що вбивало мій бізнес. При тому, що всі розуміли, що війни не буде, оскільки існує тисяча й один аргумент проти і лише один аргумент «за», а саме – ідіотизм, але всі клієнти, які планували починати ремонти у лютому, відклали їх на місяць до з'ясування обставин”. Анна Бугаєва, *Я твій ворог*, Київ 2024, с. 22.

[75] „Паніка охопила мене, а страх скував і паралізував. Я повернулася в ліжко і лежала там, не в змозі поворухнутися. Мабуть треба було хапати речі і кудись тікати. Але куди?”. Ibidem, с. 26.

[76] „Мені було зрозуміло лише одне – нас винищують. Безжально і безцеремонно. Луплять по житлових будинках, лікарнях і школах, наплювавши на всі міжнародні правила та загальнолюдські поняття про те, що допустимо, а що – категорично ні”. Ibidem, с. 40.

wania Kijowa, co czyni z ciała narratorki przestrzeń potencjalnej agresji: „Ciekawe, czy kobiety czterdziestoletnie też są gwałcone? Czy jestem na to już za stara"[77]. Lęk przed zgwałceniem staje się obawą przewodnią, gdy kobieta trafia do okupowanej przez Rosjan podkijowskiej wsi, dokąd przyjechała na ratunek osieroconej nastolatce. Pierwszą poradą, której udziela dziewczynie, jest zamaskowanie swojej kobiecości i nierzucanie się w oczy wrogom: „– Oksano, to, co ci teraz powiem, jest niezwykle ważne [...]. Załóż jakieś podarte ubranie, szmaty, chustę na głowę. Musisz wyglądać tak, żeby nawet najgorszy maniak seksualny na ciebie nie spojrzał, rozumiesz?"[78]. Obracające się wokół przemocy refleksje narratorki wprowadzają atmosferę osaczenia i zaszczucia, wzmacnianą wzmiankami o fizjologicznych, często dość wstydliwych aspektach strachu przed okupantami, takimi jak chroniczna biegunka:

> Teraz mózg układał scenariusze naszej śmierci, albo przynajmniej cierpień. Wszystkie były tak realistyczne, że miałam ochotę krzyczeć. A wtedy kolejny narząd zaczynał mnie terroryzować – gdy tylko zapadała noc, żołądek zaczynał się skręcać i bez przerwy biegałam do toalety. [...] Siedząc na lodowatej desce i drżąc z zimna i skurczów jelit, zastanawiałam się czasem, jak długo jeszcze tak pociągnę[79].

Tę ucieleśnioną narrację osaczenia uzupełnia obraz kompletnego zagubienia w kontaktach z okupantami. W przeciwieństwie do Adeliny, narratorka nie ma pojęcia, jak się zachować, swoimi zalęknionymi wypowiedziami rozdrażnia wroga, a do swojej bezradności przyznaje się w sposób otwarty: „Zamilkłam. Wydawało mi się, że moje zachowanie było kompletnie niewłaściwe, wszystko, co robiłam, tylko pogarszało

[77] „Цікаво, а сорокарічних жінок ґвалтують? Чи я вже занадто стара для цього". Ibidem, c. 26.

[78] „Оксано, те що я тобі скажу зараз, украй важливо [...]. Одягни на себе якесь рвання, лахміття, на голову хустку. Ти повинна мати такий вигляд, щоб на тебе не глянув навіть найбільш сексуально стурбований маніяк, ти зрозуміла мене?". Ibidem, c. 52.

[79] „Тепер мозок вибудовував сценарії нашої загибелі або як мінімум страждань. Усі вони були настільки реалістичними, що хотілося кричати. І тепер уже новий орган тероризував мене – щойно наставала ніч, починало крутити живіт, я тільки й бігала до туалету. [...] Сидячи на крижаному колі унітаза й тремтячи від холоду та кишкових судом, я іноді думала, що чи довго я ще так потягну". Ibidem, c. 72.

sytuację. Ale jak z nim normalnie rozmawiać i czy w ogóle jest to możliwe, nie wiedziałam”[80].

Cielesność bohaterki jest także osią, wokół której obraca się długa, drastyczna scena zgwałcenia. Osaczone przez grupę kilku okupantów narratorka i nastoletnia Oksana dotkliwie odczuwają swoją całkowitą bezradność, co podkreśla porównanie ich do „krów prowadzonych na rzeź”[81]. Narratorka pozostaje dramatycznie świadoma, że dalsza sekwencja wydarzeń prowadzi nieuchronnie ku tragedii, której nie potrafi zapobiec: „Zrozumiałam, że to koniec wszelkich nadziei na jakiekolwiek szczęśliwe zakończenie. I odtąd wszystko będzie po prostu koszmarne, nie inaczej. Od początku wojny działo się coś, w co mój mózg nie chciał uwierzyć, ale ten wieczór pobił wszelkie rekordy”[82]. W tych partiach powieści nie pojawiają się nawet aluzje do jakiejkolwiek formy heroizmu bohaterki. W przeciwieństwie do Adeliny nie próbuje ona rozmawiać z wrogiem ani przejąć kontroli nad sytuacją. Gdy uświadamia sobie, że jej młoda towarzyszka nie uniknie gwałtu zbiorowego, radzi jej „robić wszystko, co każą, i nie złościć ich”[83]. Powieściowy opis zachowania okupantów współbrzmi z opiniami badaczy, którzy podkreślają bezwzględność w wykorzystywaniu przewagi nad cywilami, co przejawia się w przyzwoleniu, a nawet zachęcie do przemocy, gwałtu, tortur:

> Analiza sposobu działania żołnierzy rosyjskich w Ukrainie wskazuje na powtarzalny *modus operandi*, systemowe przygotowywanie do skutecznego i bezwzględnego korzystania z możliwości, jakie w ich mniemaniu niosą wojna, okupacja i niewola (przemoc seksualna, gwałty, tortury). Dowódcy wojskowi stosują przemoc seksualną jako narzędzie motywacyjne do działań, formę nagrody[84].

W taki właśnie sposób starszy oficer pozwala młodszym podwładnym wykorzystać nastoletnią Oksanę, sam zaś dokonuje gwałtu na star-

[80] „Я замовкла. Схоже, моя поведінка була абсолютно неправильною, все, що я робила, лише погіршувало ситуацію. Але як вести з ним нормальну розмову і чи це можливо в принципі, я не знала”. Ibidem, c. 67.

[81] Ibidem, c. 97.

[82] „Я усвідомила, що це і є кінець усім надіям на хоч якесь там щасливе завершення. А далі все буде тільки жахливо і ніяк інакше. Із початку війни відбувалося щось таке, у що мій мозок відмовлявся вірити, але цей вечір побив всі рекорди”. Ibidem, c. 99.

[83] Ibidem.

[84] Aleksandra Gasztold, Kornela Oblińska, *Przemoc seksualna…*, op. cit., s. 50.

szej bohaterce. Potworności całej scenie dodaje możliwość chwilowego wniknięcia w psychikę napastników: w reakcji na poczynione przez narratorkę porównanie gwałconej Oksany do pozostawionej w Moskwie córki dowodzącego napastnikami oficera ten wybucha niekontrolowaną złością, zakreślając jednoznacznie swoje kategorie postrzegania okupowanej ludności:

> Nagle rzucił się na mnie, złapał mnie za gardło i uniósł nad krzesło. […] – Zapamiętaj raz na zawsze: nie waż się porównywać mojej córki i mojej rodziny z tobą! Jesteśmy normalnymi ludźmi, nie jakimiś faszystami, nie zdrajcami. A wy – pomioty banderowskie będziecie dawać, komu każę, tyle razy, ile każę[85].

Dehumanizacja ofiary stanowi formę usprawiedliwienia zadawanej jej przemocy – jest to mechanizm psychologiczny wzmacniany przez propagandę przedstawiającą ludność podbijaną jako „obcego/innego"[86]. Jednocześnie zacytowana wypowiedź odbiera jednostce wszystkie atrybuty egzystencji, czyniące człowieka czymś więcej niż tylko ciało. Słowa przestępcy sprowadzają więc bohaterki do roli mięsa, wobec którego każda przemoc jest dozwolona, a następujący po nich wstrząsający opis gwałtu jedynie potwierdza tę perspektywę:

> Obmacawszy moje piersi, wstał, ściągnął mnie z krzesła i zmusił, bym uklękła. Rozpiął rozporek i wyciągnął swój wzwiedziony cuchnący penis […]. „Obchodź się z nim delikatnie" – zdążył powiedzieć i gwałtownie wepchnął mi go do ust. Odsunęłam się, żeby odetchnąć. Ale on popchnął moją głowę do przodu[87].

W gwałconej narratorce zachodzi proces zamrożenia emocjonalnego i swoistego odłączenia świadomości od ciała. Przestaje utożsamiać się

---

[85] „Раптом він кинувся у мій бік, схопив за горло і трохи підняв над стільцем. […] – Запам'ятай раз і назавжди: не смій порівнювати мою дочку і мою родину з вами! Ми – нормальні люди, не фашисти якісь, не зрадники. А ви – поріддя бандерівське, і даватимете тому, кому я скажу і стільки разів, скільки я скажу". Анна Бугаєва, *Я твій ворог*, op. cit., с. 100.

[86] Zob. Amadeusz Citlak, *Psychologiczne uwarunkowania aktów dehumanizacji*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem" 2019, t. 41, nr 4, s. 105–131.

[87] „Налапавшись моїх грудей, він підвівся на повен зріст і стягнувши мене зі стільця, поставив на коліна. Розстебнув ширінку і висунув звідти еregований член […] від якого неприємно тхнуло. – Будь із ним лагідною, – встиг сказати він і без зайвих сентиментів загнав його мені до рота. Я відсунулася, щоб звільнити горло й дихати. Але він рукою штовхнув мою голову вперед". Анна Бугаєва, *Я твій ворог*, op. cit., с. 102.

z tym, co się dzieje, i obserwuje wydarzenia „z boku", opisując je z drastyczną szczerością i pozorną obojętnością. Taki stan bywa określany jako „reakcja wyłączenia", pojawiająca się w sytuacji zagrożenia życia, które „najpierw wywołuje nadmierne pobudzenie fizjologiczne (aby przygotować organizmy do reakcji walki/ucieczki), które przy braku opcji ucieczki przekształca się w reakcję «wyłączenia»"[88]. Niekiedy taki stan definiuje się w psychologii i psychiatrii w kategoriach dysocjacyjnych. Piszą o tym Monika Matecka i Jowita Wycisk:

> […] dysocjacja na ogół pojawia się w odpowiedzi na silnie stresogenny bodziec i pełni wówczas funkcję adaptacyjną. Oznacza to, że jednostka nieświadomie uruchamia mechanizm pozwalający jej na swoiste odcięcie się od zwykłego sposobu przeżywania, dzięki czemu minimalizuje ból, lęk i napięcie związane z określoną sytuacją. Osoby, które doświadczyły tego stanu, twierdzą, że czuły się tak, jakby „stały obok siebie", „spoglądały na siebie z oddalenia", „były obserwatorami własnych działań" (są to zatem głównie doznania o charakterze depersonalizacji)[89].

Gdy gwałt dobiega końca, protagonistka pozostaje w pozycji klęcznej, czekając biernie na kolejne kroki oprawcy. Otrzymawszy rozkaz przygotowania herbaty, wykonuje mechaniczną sekwencję czynności, bojąc się go rozzłościć: „Otarłam usta rękawem, wstałam z podłogi i poszłam nastawić czajnik. Zrobiło mi się niedobrze, bolało mnie gardło i chciałam je przepłukać, ale bałam się, że wywoła to falę oburzenia, więc nalałam sobie szklankę wody i wzięłam kilka dużych łyków"[90]. Koncentrując się na przeżyciu, kobieta redukuje więc swoją egzystencję do przejawów aktywności z poziomu korporalnego. Do takiego samego poziomu – a dokładniej do zbezczeszczonego i wyrzuconego do śmieci ścierwa – zostaje sprowadzona piętnastoletnia, piękna Oksana, zastrzelona przez rosyjskich oprawców:

---

[88] Klaudia Siwek, Jeremi Strzałek, Agnieszka Maria Pawełczyk, *Somatyczne odpowiedzi na zdarzenia traumatyczne i ich leczenie za pomocą oddziaływań psychoterapeutycznych poznawczo-behawioralnych oraz technik trzeciej fali – przegląd badań*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna" 2025, nr 25(3), s. 210.

[89] Monika Matecka, Jowita Wycisk, *Dysocjacja: różnorodność kontekstów i znaczeń*, „Czasopismo Psychologiczne" 2003, t. 9, nr 2, s. 202.

[90] „Я витерла рукавом губи, піднялася з підлоги й пішла ставити чайник. Мене нудило, в горлі першило, і хотілося прополоскати горло, але я побоювалася, що це може викликати хвилю обурення, тому просто налила в склянку води й зробила кілька великих ковтків". Анна Бугаєва, *Я твій ворог*, op. cit., с. 103.

„W ciągu jednej nocy, na skutek prymitywnych i przerażających czynów, cudowne stworzenie zmieniło się w kawał ohydnego mięsa"[91].

Reakcją na doświadczenie gwałtu bardzo często jest milczenie, czego dowodzą badania przytaczane przez Joannę Ostrowską:

> W Niemczech od początku 2008 roku zespół psychologów zajmował się stresem pourazowym (PTSD) wśród kobiet, które doświadczyły gwałtu wojennego w trakcie drugiej wojny światowej. W ciągu kilku lat przebadano prawie trzydzieści kobiet, które w trakcie przestępstwa miały od 12 do 25 lat – 75% z nich uznało gwałt wojenny za najgorsze doświadczenie w swoim życiu. Tylko siedem kobiet kiedykolwiek próbowało rozmawiać na ten temat z innymi osobami. Reszta wypierała przemoc seksualną, koncentrując się na pracy, religii, rodzinie. Ponad 80% badanych miało problemy ze swoją seksualnością. Gwałt wpłynął w znaczący sposób na ich życie rodzinne i relacje z przyjaciółmi. Część z nich kilkadziesiąt lat po wojnie nie umiała opanować wściekłości spowodowanej tym, co się stało[92].

Tak dzieje się także w przypadku bohaterki powieści *Я твій ворог*, która w poszukiwaniu ukojenia emigruje do Londynu. Nie mówi i nie myśli o swojej krzywdzie, nie udaje jej się otworzyć nawet wówczas, gdy przypadkowo staje się powiernicą podobnej – i również po raz pierwszy wypowiedzianej – tajemnicy swojej wiekowej londyńskiej gospodyni[93]. Również gdy na londyńskiej ulicy po raz pierwszy spotyka swojego gwałciciela, jej reakcją jest ucieczka i próba zapomnienia o tym incydencie. Na widok prześladowcy odczuwa cały wachlarz uczuć, wśród których dominują strach i chęć zapomnienia:

> Okazało się, że wciąż odczuwałam przed nim zwierzęcy lęk. O dziwo, w bezpiecznym i spokojnym otoczeniu Londynu lęk ten był jeszcze silniejszy niż we wsi Luby, gdzie przetrwanie do wieczora było już sukcesem, a wszystkie receptory emocjonalne zagłuszał mózg, któremu groziło szaleństwo. [...] Postanowiłam, że jedyne, co mogę zrobić, to trzymać się z daleka od tej rodziny, **po raz drugi ukryć swój sekret**[94].

---

[91] „За одну ніч, внаслідок примітивних і жахливих дій, казкова істота перетворилася на шматок потворної плоті". Ibidem, c. 109.

[92] Joanna Ostrowska, *„Lepiej nie mówić"*, op. cit., s. 38–39.

[93] Анна Бугаєва, *Я твій ворог*, op. cit., c. 173.

[94] „Виявилось, я все ще відчуваю до нього тваринний страх. На диво, в безпечній і мирній обстановці Лондона цей страх відчувався навіть більше ніж у Любиному селі, де дожити до вечора вже було успіхом і всі емоційні рецептори були заглушені мозком, що ризикував збожеволіти. [...] я вирішила, що єдине, що можу зробити, – це триматися від цієї родини подалі, **поховати свою таємницю вдруге**". Ibidem, c. 177. Wyróżnienie – M.Z.

Od momentu niespodziewanego spotkania z gwałcicielem realistyczna konwencja powieści zmienia się w nawiązującą do schematów kultury popularnej opowieść o sprawiedliwej zemście. Rozpoznawszy narratorkę, rosyjski zbrodniarz wojenny – a w obecnym czasie fabularnym zamożny biznesmen – knuje intrygę mającą prowadzić do jej zabójstwa. Niespodziewanie pada ofiarą własnych knowań – ginie zepchnięty przez nią ze schodów. Do zabójstwa dochodzi przypadkowo i początkowo wywołuje ono u bohaterki pewne wyrzuty sumienia:

> Uświadomienie sobie, że zabiłam człowieka, było obrzydliwe i odrażające. Ale to nie był do końca człowiek, raczej jakaś amoralna istota. Przekonywałam siebie, że mój czyn można uznać za dobry, a wręcz bohaterski, ale wciąż nie mogłam pozbyć się tego przygnębiającego uczucia. Tam, w domu Oksany, marzyłam o tym, żeby wpakować mu kulę w łeb, więc dlaczego teraz, kiedy ominęłam jego leżące, martwe ciało i uciekłam, nie sprawia mi to przyjemności, lecz wywołuje silny wstręt?[95]

Ostatecznie jednak uczynek staje się – zgodnie z jej słowami – **figurą idealnej zemsty, o której marzy każda ofiara**[96]. We własnej świadomości bohaterka dokonuje inwersji autowizerunku – z osoby skrzywdzonej, poniżonej i pozbawionej poczucia sprawczości zmienia się w zdeterminowaną mścicielkę, która nie cofnie się przed niczym w walce o sprawiedliwość. W ostatnich partiach powieści kobieta pozycjonuje siebie jako niebezpiecznego, odważnego, sprytnego wroga, którego rosyjski okupant powinien się wystrzegać:

> Pewnego razu mój wróg, wykorzystując naszą nierówną pozycję i moją całkowitą bezbronność, upokorzył mnie i zniszczył bliską mi osobę. […] Osiągnął swój cel, rozdeptał mnie. Wygrał. Ale to była dopiero pierwsza runda. W drugiej chciał kontynuować. Sprytnie zaplanował nowe spotkanie, zwabił mnie w odludne miejsce i najprawdopodobniej chciał położyć kres naszej historii. Ale nie wziął pod uwagę najważniejszego – że od momentu, gdy bez zaproszenia wszedł do mojego domu, też przysporzył sobie wroga. **Ten wróg wydawał się słaby i niezdolny do oporu.**

[95] „Усвідомивши, що я вбила людину було огидно і бридко. Але це була не зовсім і людина, радше аморальна істота. Я переконувала себе у тому, що мій вчинок, навпаки, може вважатися хорошим і навіть героїчним, але позбутися тяжкого відчуття все одно не виходило. Там, в Оксаниному домі, я мріяла вставити йому кулю в чоло, то чому ж зараз, коли я переступила його розпластане неживе тіло і зникла, це викликає у мене не задоволення а тяжку огиду". Ibidem, c. 216.

[96] Ibidem.

> **Ale w decydującym momencie niespodziewanie okazał się zaradny i zwinny. Okazał się odważny, zdecydowany i zimnokrwisty**. I wydawało się, że wszystko zrobił dobrze i wyjdzie z tego obronną ręką[97].

Zmiana perspektywy wpisuje historię zgwałconej kobiety w nurt narracji opowiadających o zemście, walce i niezłomności. Wykorzystanie rewanżystycznego schematu, charakterystycznego dla kultury popularnej, ma moc katartyczną i kompensacyjną, gdyż w opowieści o sprawiedliwej zemście pozwala rozładować napięcie wywołane rzeczywistą sytuacją wojenną, a także zneutralizować drastyczny charakter wcześniejszego opisu aktu zgwałcenia. Ostateczna autoidentyfikacja protagonistki w kategoriach groźnego przeciwnika oraz jej decyzja o powrocie do Ukrainy i włączenie się do walki zmieniają perspektywę z indywidualnej na zbiorową, co przesuwa pole semantyczne powieści w kierunku retoryki wspólnotowej i tożsamościowej.

Nagłaśnianie problematyki wojennej przemocy seksualnej jest niezwykle istotne, ponieważ przestępstwa na tle seksualnym są w dalszym ciągu „wstydliwą" kategorią zbrodni, co utrudnia ich katalogowanie i dochodzenie sprawiedliwości. Działania prawne utrudnia dodatkowo sytuacja wojenna, o czym piszą cytowane już Aleksandra Gasztold i Kornelia Oblińska:

> Trudności w dokładnym katalogowaniu oraz zabezpieczaniu śladów i dowodów przemocy seksualnej (na przykład przygotowanie dokładnych statystyk) wynikają z tego, że jest to bardzo wstydliwa kategoria przestępstw, często określana jako „cicha" z uwagi na wstyd ofiar, ich bliskich, upokorzenie, odarcie z godności i człowieczeństwa. Ponadto według informacji przekazywanych przez ukraińskie organizacje pozarządowe, niektórzy sprawcy podczas popełniania przestępstw byli zamaskowani, nie mieli charakterystycznych cech, nie komunikowali się itp.

[97] „Колись мій ворог, користуючись нашим нерівним становищем і моєю повною беззахисністю, принизив мене і знищив дорогу мені людину. […] Він досяг свого, розтоптав мене. Він виграв. Але це була всього лише перша партія. У другій партії він захотів продовження. Підступно спланував нову зустріч, виманив мене на безлюдне місце, і найімовірніше, хотів поставити на нашій історії жирну крапку. Але він не врахував найголовнішого – що з того моменту, коли він без запрошення прийшов у мій будинок, у нього теж з'явився ворог. **Цей ворог оманливо здавався слабкми і не здатним пручатися. Але у найрішучіший момент він несподівано виявився винахідливішим і спритнішим. Виявився сміливим, рішучим і в міру холоднокровним**. А ще він, схоже, все досить непогано сплпнував і вийде сухим із води". Ibidem. Wyróżnienie – M.Z.

> Kolejnym utrudnieniem jest fakt, że zbieranie i dokumentowanie danych odbywa się w aktywnej strefie działań wojennych[98].

Literatura, również ta popularna, jest istotnym głosem w dyskusji o przemocy seksualnej dokonywanej podczas wojny. Nie wykorzystując retoryki hańby ani nie uciekając się do przemilczeń, lecz odważnie werbalizując traumatyczne doświadczenie wojennej przemocy seksualnej, Iren Rozdobudko i Anna Buhajewa włączają tę problematykę w nurt współczesnych narracji wojennych o charakterze wspierającym i heroicznym. Sugerują tym samym, że hańba kładzie się cieniem na sprawcach, nie zaś na ofiarach, a zwerbalizowane doświadczenie nie zostanie zepchnięte w niepamięć. Oryginalne jest tu zwłaszcza połączenie nienowego przecież w ukraińskich dyskursach wojennych obrazowania kobiet jako symboli ducha oporu i niezłomności[99] z newralgiczną kwestią przemocy seksualnej, pozostającą tradycyjnie w obszarze przemilczeń, a w każdym razie nieobecną w heroicznych werbalizacjach doświadczenia militarnego.

[98] Aleksandra Gasztold, Kornelia Oblińska, *Przemoc seksualna…*, op. cit., s. 51.

[99] Walcząca, wspierająca duch oporu i zagrzewająca do walki kobieta jest figurą silnie obecną w ukraińskiej semantyce militarnej z różnych rejestrów kulturowych. O sztukach wizualnych zob. np. Yaryna Horichko, *Sacralisation of the Female Image during Wartime in Ukraine and Its Reflection in Graphic Artworks*, „Art and Design" 2025, Vol. 8, No. 1, pp. 23–44.

ROZDZIAŁ 4

Ukrainiec na Dzikim Zachodzie albo zawojowana przestrzeń tożsamości

Wstęp

Do prozy gatunkowej sięgnął także Artem Czech, obierając konwencję bardzo rzadko wykorzystywaną w literaturze ukraińskiej, bo też z gruntu nierodzimą, a nawet – przynajmniej jeśli spojrzymy na genezę i powieściowy *entourage* – nieeuropejską. Chcąc spożytkować literacko swoją fascynację kulturą amerykańską[1], autor zwrócił się ku westernowi, w którego kod gatunkowy wplótł ukraińskie dylematy tożsamościowe i polityczne. Choć western jest gatunkiem *par excellence* popularnym i amerykańskim, a setki nieamerykańskich jego wcieleń to przeważnie produkcje czysto imitacyjne[2], opiera się na uniwersalnych, wręcz archetypicznych strukturach, które charakteryzują się znaczną elastycznością. To pozwala bez trudu wchodzić

> […] w relacje symbiotyczne z diametralnie odmiennymi systemami ideologicznymi, nie tracąc przy tym swych cech dystynktywnych umożliwiających […] łatwą identyfikację gatunku i dostarczających […] narzędzi odbiorczych pozwalających na sprawne odszyfrowywanie schematów konstruowanych zgodnie ze swoistą logiką[3].

---

[1] Zob. prezentacja książki: Meridian Czernowitz, *Презентація нового роману Артема Чеха «Пісня відкритого шляху»*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=W6MQa--VMoWo [dostęp: 17.07.2025].

[2] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód. Western a sprawa polska*, „Przestrzenie Teorii" 2015, nr 24, s. 74.

[3] Michał Bobrowski, *Imitacja, rekonstrukcja, propaganda. Zimnowojenne wędrówki europejskiego westernu*, „Kwartalnik Filmowy" 2017, nr 97–98, s. 40.

Pomimo rozrywkowej funkcji western jest także – a przynajmniej był w swojej klasycznej postaci – rodzajem epopei, a więc opowieścią ściśle związaną z konstruowaniem mitologii narodowych, formą „zagospodarowania historycznych doświadczeń, a zarazem narzędzi[em] konstruowania wspólnoty w oparciu o określoną politykę pamięci"[4]. Jak pisał Jerzy Franczak, jako rodzaj epopei western u swego zarania budował mity założycielskie i odpowiadał na „potrzebę zakorzenienia w czytelnym systemie wartości i w absolutnej przeszłości narodu"[5]. To ostatnie stwierdzenie dotyczy przede wszystkim narodu amerykańskiego, jednak rozumienie tego gatunku jako epopei zagospodarowującej pamięć doświadczeń wspólnotowych wydaje się uniwersalne i możliwe do zastosowania również w innych kontekstach narodowych.

W powieści *Song of the Open Road. Пісня відкритого шляху* (Pieśń o otwartej drodze, 2024) Artem Czech wykorzystuje mitotwórczy potencjał westernu, a także charakterystyczne dla tego gatunku napięcie między indywidualizmem a przynależnością grupową (w tym narodową). Kreuje jednak bohatera na pierwszy rzut oka nieadekwatnego w obecnej sytuacji wojennej i niedostarczającego heroicznego wzorca (co zresztą zarzuca mu w swojej recenzji Iryna Własenko[6]). Akcja powieści została umiejscowiona w połowie XIX wieku i toczy się podczas wojny secesyjnej. Protagonista to były ukraiński chłop pańszczyźniany, dezerter z armii rosyjskiej, emigrant, a następnie wyjęty spod prawa włóczęga, który zmaga się z kwestią samostanowienia w warunkach dominacji imperialnego paradygmatu światopoglądowego. Ostatecznie bohater realizuje westernowy „pozytywny scenariusz integracji jednostki ze zbiorowością [podtrzymujący – M.Z.] wspólnotową ekonomię"[7], dzieje się to jednak bez utraty poczucia odrębnej tożsamości. Protagonista integruje się ze społeczeństwem amerykańskim, konstytuując jednocześnie autowizerunek oparty na ukraińskiej identyfikacji kulturowej.

Kontekst kolonialny jest w powieści szczególnie istotny. Czyniąc swojego bohatera ukraińskim poddanym imperium rosyjskiego,

[4] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 74.

[5] Ibidem, s. 79.

[6] Ірина Власенко, *„Геть не такого українця потребує зараз читач". Відгук на роман Артема Чеха „Пісня відкритого шляху"*, BBC, https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c75wdql20lwo [dostęp: 08.08.2025].

[7] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 78.

który za oceanem permanentnie jest identyfikowany – wbrew własnej woli i deklaracjom – z kulturą dominującą i nazywany „Rosjaninem", Artem Czech dekontekstualizuje klasyczny wzór gatunkowy westernu, który afirmował imperialną ideę ekspansji i podboju, włączając go w odmienny paradygmat światopoglądowy. Powieść wpisuje się więc w nurt krytycznej i rewizjonistycznej refleksji nad gatunkiem westernu, który w końcu XX i na początku XXI wieku zaowocował filmowymi i literackimi praktykami demontowania jego klasycznej formuły „bądź suplementowania jej badaniami spod znaku postkolonializmu"[8]. Artem Czech sięga do arsenału westernowej ikonografii i buduje swoją historię na charakterystycznej dla tego gatunku strukturze opozycyjnej, odwraca jednak klasyczny westernowy paradygmat światopoglądowy poprzez oddanie głosu grupom opresjonowanym. To właśnie oni – zbiegli niewolnicy, banici, dezerterzy – stanowią quasispołeczność, której broni silny i niezależny protagonista. A broni jej przed wyraźnie niewydolnym i opartym na fundamentalnej niesprawiedliwości systemem prawnym państwa sankcjonującego niewolnictwo. W ten sposób autor dokonuje refiguracji trzech podstawowych elementów fabularnych westernu, jakimi są społeczność, bohater i wróg.

Dekolonizujący potencjał powieści dotyczy kontekstu tak amerykańskiego, jak i ukraińskiego. Ten pierwszy nie jest co prawda niczym odkrywczym, wszak refleksja nad wstydliwym dziedzictwem „amerykańskiego snu" była już wielokrotnie podejmowana, a potworna rzeczywistość wyniszczenia Indian i niewolenia ludności afrykańskiej demaskowana w licznych tekstach kultury, w tym także nawiązujących do konwencji westernowej. Drugi natomiast – i zdecydowanie ważniejszy – rodzimy kontekst wciąż domaga się werbalizacji. Artem Czech, czyniąc zadość konwencji prozy gatunkowej, nie zagłębia się jednak przesadnie w meandry specyfiki rosyjskiej polityki imperialnej i jej praktyk opresyjnych, ograniczając się do powielanego w powieści motywu błędnej identyfikacji narodowej bohatera. Dążenie do pozbycia się tego piętnującego identyfikatora stanowi istotny element jego podróży tożsamościowej, prowadzącej z (metaforycznego i geograficznego) Wschodu na (metaforyczny i geograficzny) Zachód, od niewoli do wolności, od bierności do sprawczości, od słabości do siły, od krzywdy do zemsty, od biedy do

[8] Ibidem, s. 77.

bogactwa i wreszcie od „Rosjanina" do „Ukraińca". **Bohater Artema Czecha nie tyle przechodzi proces dekolonizacji mentalnej, gdyż od pierwszych stron powieści charakteryzuje się jasno określoną tożsamością, ile zawojowuje przestrzeń dla ukraińskiej podmiotowości w sferze identyfikacji zewnętrznej. Walcząc z piętnującym i błędnym identyfikatorem narodowo-kulturowym, a jednocześnie stopniowo zdobywając sprawczość, pozycję, majątek i szacunek w amerykańskim społeczeństwie, zaprzecza podrzędnemu statusowi ukraińskości, a także sugeruje jej przynależność i miejsce w świecie wartości zachodnich**.

Z historii filmowego i literackiego westernu

Aby umiejscowić *Song of the Open Road* na rozległej mapie westernowych konwencji, przyjrzyjmy się pokrótce genezie i charakterystyce westernu, a także rozwojowi krytycznej refleksji nad tym gatunkiem. W tej części będę się odwoływała przede wszystkim do ustaleń z kontekstu amerykańskiego, rodzimego dla westernu, gdyż w literaturze ukraińskiej gatunek ten nie cieszy się większą popularnością. Elementy westernowe znajdujemy w twórczości niektórych pisarzy, by wspomnieć choćby Serhija Żadana (zwłaszcza *Woroszyłowgrad*, 2010), Wasyla Szklara (zwłaszcza powieść *Трощa*, Trzcina, 2017) czy Władysława Iwczenkę (*Одного разу на Дикому Сході*, Pewnego razu na Dzikim Wschodzie, 2016). Utwory te stanowią jednak luźne adaptacje wybranych motywów, struktur i konwencji westernowych, pozostając głęboko osadzone w kontekście ukraińskim. Artem Czech natomiast serwuje czytelnikowi powieść gatunkową, która odpowiada wyznacznikom westernu zarówno pod względem topografii, czasu fabularnego czy konstrukcji bohaterów, jak i w głębszej warstwie budowy strukturalnej i konotacji semantycznej elementów fabularnych powieści. Autor przenosi czytelnika za ocean i wrzuca w burzliwą historię wojny secesyjnej, w swoje rozważania włącza kontekst amerykańskiego niewolnictwa, wykorzystuje też cały wachlarz westernowego imaginarium (szczegółowo odtworzone elementy ubioru, w tym mundurów wojsk Północy i Południa, arsenał broni od białej do palnej, konie z całym ich, opisanym w szczegółach, oporządzeniem, a także konne pościgi, strzelaniny, porwania, ucieczki i potyczki, które składają się na przygodową fabułę powieści).

Jak pisze Anna Dulska, u zarania motywów powielanych od XIX wieku w westernie klasycznym leży literatura powstała po przybyciu brytyjskich

purytanów do wybrzeży Nowego Świata i eksploatująca wątki pełnego niebezpieczeństw życia na pograniczu oraz „trudu cywilizowania" dzikich przestrzeni nowego lądu. Istotną rolę jako inspiracja dla późniejszego westernu odegrała literatura romantyczna, zwłaszcza „skarbiec amerykańskich mitów narodowych"[9], czyli powieści przygodowe o osadnikach Jamesa Fenimore'a Coopera (*Pionierzy*, 1823; *Ostatni Mohikanin*, 1826; *Preria*, 1827; *Tropiciel śladów*, 1840; *Pogromca zwierząt*, 1841). Koncepcja pogranicza wraz z powstającym pod wpływem literatury pionierskiej „mitem założycielskim" Ameryki jako kraju oferującego nieograniczone możliwości przesuwała się wraz z rozwojem gospodarki na zachód od rzeki Missisipi[10], sytuując akcję większości XIX-wiecznych westernów w dzisiejszych stanach Kalifornia, Arizona, Nevada, Nowy Meksyk, Utah, Nebraska i Kolorado[11]. Szybko też pojawiły się charakterystyczne dla „mitologii pogranicza" i dublowane w późniejszych westernach motywy wojen z Indianami oraz specyficzna afirmacja usankcjonowanej prawnie przemocy:

> W okresie kolonizacji w literaturze Nowej Anglii znaczącą pozycję zajmowała tematyka wojen z Indianami oraz tak zwane opowieści o uprowadzeniu. W różnego rodzaju tekstach często pojawiał się również motyw odrodzenia przez przemoc, zgodnie z którym akt przemocy dokonany na „barbarzyńskich" Indianach miał prowadzić do regeneracji duchowej głównego bohatera, którym najczęściej był stojący po stronie prawa i moralności nieustraszony osadnik. Co równie ważne, akt przemocy stanowił także afirmację amerykańskiego systemu wartości oraz podkreślał odrębną tożsamość narodową osadników, która w zamyśle przewyższała kulturę plemion indiańskich[12].

Do przemocy wrócę w dalszej części tekstu, gdyż to właśnie ona uruchamia maszynerię strukturalną westernowych fabuł i jest kluczowa dla specyfiki tego gatunku w wersji zarówno filmowej, jak i literackiej. Westerny pojawiły się bowiem niemal jednocześnie w literaturze i kinematografii, chociaż warto pamiętać, że „to na obszarze literatury […]

[9] Określenie Łukasza A. Plesnara z książki *Ziemia niczyja, ziemia obiecana. Obraz granicy w literaturze amerykańskiej*, Kraków 2015, s. 15.

[10] Anna Dulska, *Obraz amerykańskiego Zachodu w powieści* Rącze konie *Cormaca McCarthy'ego*, „Progress: Journal of Young Researchers" 2017, nr 2, s. 161.

[11] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 76–77.

[12] Anna Dulska, *Obraz amerykańskiego Zachodu…*, op. cit., s. 162.

rodzili się archetypiczni westernowi bohaterowie, to tam powstawały typowe dla gatunku struktury fabularne i narracyjne, tam wreszcie kształtowały się stereotypy (rasowe, płciowe, zawodowe) i oparta na nich ideologia, przenoszone następnie do kina"[13]. W historii gatunku powstały tysiące filmowych adaptacji fabuł literackich, a jego przemiany można śledzić w kinie i literaturze, dlatego w dalszych rozważaniach odwołuję się do ustaleń dotyczących obu tych obszarów.

Za twórcę gatunku powszechnie uważany jest pisarz Owen Wister, który w 1902 roku wydał pierwszą uznaną przez krytyków i zdecydowanie wykraczającą poza proste schematy literatury popularnej powieść kowbojską *Wirgińczyk. Jeździec z równin* (*The Virginian: A Horseman of the Plains*)[14], dając tym samym początek literaturze kowbojskiej[15]. Pierwszy filmowy western to natomiast *Napad na ekspres* Edwina S. Portera z 1903 roku[16]. Powieści typu western ukazywały się już wcześniej, ich liczne przykłady pojawiały się w formie bardzo tanich wydań tak zwanej literatury groszowej, publikowanej od początku lat 60. XIX wieku aż po lata 30. XX wieku[17]. Fabuły związane z Dzikim Zachodem, które ukształtowały wiele cech charakterystycznych dla późniejszych westernów, stanowiły *gros* tej literatury. Z tradycji literatury groszowej, określanej także jako „wagonowa" (*dime novels*), czerpali tacy twórcy, jak Zane Gray – gwiazda amerykańskiej literatury popularnej typu western, który w powieści *Jeźdźcy purpurowego stepu* (1911) stworzył prototyp westernowego protagonisty – przybysza znikąd, człowieka z „niejasną przeszłością, okrytą mgłą tajemnicy"[18].

Western szybko przekroczył granice USA i zapuścił korzenie także w Europie (czego pierwszym z brzegu przykładem są powieści Karola Maya). Dojrzałość gatunku zarówno w literaturze, jak i w kinie przypada na okres triumfu klasycznego kina hollywoodzkiego w latach 30., 40. i 50. Z kolei przełom lat 60. i 70. XX wieku to związany z rozwojem kontrkultury okres krytyczny, uważany przez wielu badaczy za „początek autode-

[13] Łukasz A. Plesnar, *Oblicza westernu*, Kraków 2009, s. 24.

[14] Anna Dulska, *Obraz amerykańskiego Zachodu…*, op. cit., s. 161.

[15] Łukasz A. Plesnar, *Ziemia niczyja, ziemia obiecana*, op. cit., s. 113–165 (rozdział o historii powieści kowbojskiej).

[16] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 76–77.

[17] Łukasz A. Plesnar, *Ziemia niczyja, ziemia obiecana*, op. cit., s. 279.

[18] Ibidem, s. 299.

strukcji gatunku"[19], co polegać miało przede wszystkim na „zdeprecjonowaniu [...] mitologii amerykańskiego Pogranicza, która pełniła przez wiele lat kluczową rolę w dramaturgii klasycznego westernu i w konstruowaniu amerykańskiej tożsamości narodowej"[20]. Zdaniem Michała Borkowskiego w tym okresie następuje inwersja wyjściowego modelu, realizująca się w antywesternie, który przedstawiał „cywilizację białych jako pełną hipokryzji, skorumpowaną i śmiercionośną, oskarżał ją też o metodyczną eksterminację Indian, których kultura bywała przedstawiana w sposób nieco wyidealizowany, jako pełna harmonii i z gruntu pokojowa"[21]. Demitologizacja była w ówczesnych westernach „niemal obowiązującą strategią"[22]. Do zdeprecjonowania założeń gatunku przyczyniła się szczególnie twórczość Sergio Leone, który w swoich filmach – określanych niekiedy jako „spaghetti westerny", co stanowiło nawiązanie do włoskiego westernu z lat 70. – zanegował amerykański optymizm i stworzył nowy typ westernowego bohatera (czy raczej antybohatera): pozbawionego zasad nihilistę[23]. W podobnym duchu utrzymana była twórczość Sama Peckinpaha (przede wszystkim *Dzika banda*). Westernowy schemat światopoglądowy został zanegowany także w literaturze, tu warto przytoczyć twórczość Louisa Dearborna L'Amoura czy niedawno zmarłego Cormaca McCarthy'ego, zwłaszcza jego powieść *Krwawy południk*.

Według Tomasza Szczęsnego obecnie można wyodrębnić cztery sposoby funkcjonowania fabuł westernowych. Odwołując się do kinematografii, jako pierwszą autor wymienia formę hybrydyczną – klasyczna formuła zostaje przeniesiona na grunt innych gatunków, takich jak kino grozy, kino akcji, a nawet umiejscowiona w kosmosie (na przykład *Gwiezdne wojny IV. Nowa nadzieja*)[24]. Drugi jest western *sensu stricto*, ale z przesunięciem czasowym we współczesność, co nadaje mu nietypowego

[19] Tomasz Szczęsny, *Sposoby funkcjonowania westernu w amerykańskim kinie współczesnym*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. Ryszard Kluszczyński, Natasza Korczarowska-Różycka, Tomasz Kłys, Łódź 2015, s. 189.

[20] Ibidem.

[21] Michał Bobrowski, *Imitacja, rekonstrukcja, propaganda*, op. cit., s. 33.

[22] Łukasz A. Plesnar, *Oblicza westernu*, op. cit., s. 35.

[23] Łukasz Adamski, *Czy western od 2013 roku stanie się tarantinowski?*, wPolityce.pl, https://wpolityce.pl/kultura/247041-czy-western-od-2013-roku-stanie-sie-tarantinowski [dostęp: 07.08.2025].

[24] Łukasz Plesnar uważa, że taka hybrydyzacja była obecna od samego początku historii westernu. Łukasz A. Plesnar, *Oblicza westernu*, op. cit., s. 36.

dla tego gatunku poczucia schyłkowości[25]. Kolejne wcielenie współczesnego westernu to amerykańskie produkcje nawiązujące estetycznie i fabularnie do spaghetti westernu. Filmy takie jak na przykład *Szybcy i martwi* Sama Raimiego oraz *Django* Quentina Tarantino „charakteryzują się znaczącą samoświadomością, groteskowością, hiperbolizacją świata przedstawionego oraz dość dwuznacznym sposobem obrazowania przemocy"[26]. Tarantinowski western to zjawisko ściśle związane z postmodernistyczną dekonstrukcją klasycznej fabuły, programowo niepoprawne politycznie i eksplorujące poetykę zemsty.

Wiele z cech westernu tarantinowskiego znajdujemy w powieści Artema Czecha. Wykorzystując motywy rewanżystyczne, oparte na słusznej zemście uciśnionych dokonanej na opresyjnym systemie, tekst ten dokonuje inwersji klasycznego westernowego schematu, jest też rodzajem narracji życzeniowej, która „odczarowuje" przeszłość i buduje optymistyczny scenariusz zwycięstwa sprawiedliwości. Do konwencji tarantinowskiej nawiązuje też ekspozycja przemocy (drastyczna i atrakcyjna zarazem, łączona z czarnym humorem i specyficzną afirmacją okrucieństwa), hiperbolizacja świata przedstawionego, czyniąca z protagonisty wyraziciela dylematów tożsamościowych i zmagań dekolonizacyjnych w wymiarze narodowym, a także programowa niepoprawność polityczna, widoczna zarówno w warstwie leksykalnej (słownictwo nienormatywne i niecenzuralne, stygmatyzujące określenia o konotacji płciowej lub rasowej – i tak dalej), jak i w konstrukcji głównego bohatera, który jest postacią nieoczywistą i dwuznaczną, choć ewoluującą w stronę pożądanych postaw patriotycznych.

Struktury fabularne westernu

Wszystkie rodzaje westernów oraz niebezpośrednie nawiązania do tego gatunku wyrastają z klasycznej formuły i stanowią jej wariacje. O transformacji westernowych fabuł polegającej na różnorodnych relacjach między trzema składowymi struktury tekstu: protagonistą, społecznością i wrogiem pisał Will Wright w inspirowanej strukturalizmem pracy *Sixguns and Society*: *A Structural Study of the Western*. Autor ten wyróżnił

[25] Tomasz Szczęsny, *Sposoby funkcjonowania westernu…*, op. cit., s. 195–196.
[26] Ibidem, s. 197.

cztery typy fabuł westernowych: pierwsza to fabuła klasyczna (*the classical plot*), która dominowała w latach 1930–1955 i która w istocie jest punktem wyjścia wszystkich kolejnych transformacji. Osią konstrukcyjną jest tu motyw przybycia protagonisty – jednostki nieprzeciętnej, indywidualisty o niezwykłej charyzmie – do miasteczka na pograniczu, „w którym zmuszony [jest – M.Z.] przywrócić [...] ład i porządek, mierząc się z adwersarzem zagrażającym purytańskiej społeczności i jej wartościom"[27]. Bohater wspomaga zbiorowość swoją siłą. Drugi wymieniony przez badacza typ określony został jako wariant odwetu (*the vengeance variation*) i zbadany na podstawie filmów z lat 1949–1961. Jest to wariacja klasycznej fabuły, z odmienną relacją między bohaterem a społecznością (bohater opuszcza społeczność, która nie potrafi zachować praworządności i porzuca walkę w jej imieniu)[28]. Trzeci typ to fabuła oparta na odwróceniu (*the transition theme*), czyli rewers wariantu klasycznego: bohater nie przybywa, ale pochodzi z wewnątrz społeczności, która jest od niego silniejsza i która często sama okazuje się wrogiem. Ostatni typ to fabuła o zawodowcach (*the professional plot*) – jest zbieżna z klasyczną, z tą różnicą, że protagonista (zawodowiec – rewolwerowiec, prawnik i tak dalej) broni społeczności nie ze względu na ideały, ale z obowiązku wynikającego z rodzaju wykonywanej pracy[29], a centralnym motywem fabuły są relacje między nim a bandytami[30]. Jak pisze Łukasz Plesnar:

> Poszczególne typy fabuł układają się – zdaniem Wrighta – w pewien porządek chronologiczny. Fabuły klasyczne pojawiały się mniej więcej od 1930 do 1955 roku, fabuły z dominującym motywem zemsty od 1955 roku do końca lat sześćdziesiątych, a fabuły opowiadające o zawodowcach w latach 1968–1970[31].

Trzy wskazane przez Wrighta elementy fabularne, niezależnie od ich konfiguracji, wpisują się w szerszą strukturę binarną, która – jak chcieli badacze spod znaku strukturalizmu – leżała u podstaw większości utworów gatunkowych (filmowych i literackich). Dla westernu kluczowa miała

[27] Ibidem, s. 192.

[28] Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley–Los Angeles–London 1975, p. 59.

[29] Ibidem, pp. 29–85.

[30] Łukasz A. Plesnar, *Oblicza westernu*, op. cit., s. 33.

[31] Ibidem, s. 33–34.

być antynomia natury i kultury. W fabułach klasycznych dzika natura uosabia wroga, cywilizacja zaś jest tożsama ze społecznością, w imieniu której występuje protagonista, a on sam pełni funkcję mediatora[32]. W fabułach rewizjonistycznych znaki plus i minus ulegają zmianie, ale sama opozycja nie zostaje zaprzeczona, podobnie jak rola bohatera jako pośrednika. Mediacyjny charakter bohatera westernu staje się zrozumiały po rozwinięciu ciągu semantycznego wynikającego z podstawowej opozycji: dzika natura konotuje siłę, brutalność, niebezpieczeństwo oraz wolność (lub anarchiczność), kultura (społeczność) to zaś uosobienie prawa, porządku, dobroci, łagodności (ale też słabości). Protagonista stoi pośrodku, ze społecznością łączy go dobroć, a z antybohaterami – siła. Napięcie między siłą/przemocą a prawem przekłada się zaś na typowy dla westernu konflikt indywidualizmu z prawem zbiorowości.

Chociaż propozycja nawiązująca do strukturalizmu jest tylko jednym z wielu modeli interpretacyjnych westernu, wydaje się wyjątkowo produktywna między innymi ze względu na to, że pozwala traktować ten gatunek jako zjawisko dynamiczne, otwierające pole dla wielu transformacji, ale jednocześnie zachowujące stały zestaw cech dystynktywnych. Jak pisał Łukasz Plesnar: „western, choć jest gatunkiem mocno zrytualizowanym i skonwencjonalizowanym, nigdy nie był fenomenem statycznym i w ciągu ponad stu lat swego istnienia stale rozwijał się i ewoluował, niekiedy bardzo dynamicznie”[33]. Westernowe schematy fabularne dostosowują się łatwo do odmiennych kontekstów właśnie dzięki swojej uniwersalnej strukturze narracyjnej, która jest transkulturowa i transhistoryczna, a witalność mitu bohaterskiego, z którego western czerpie, przyczynia się do jego nieograniczonej produktywności adaptacyjnej[34].

Wszystkie wymienione wyżej cechy dystynktywne budowy westernu są wyraźnie obecne w powieści Artema Czecha. Choć autor przenosi kod gatunkowy westernu na grunt bliskich sobie dylematów, nie zmienia samej budowy tekstu, powielając zarówno organizującą całość strukturę opozycyjną, jak i trzy podstawowe elementy fabularne (społeczność – bohater – wróg). Odtwarza też typ protagonisty-mediatora, obdarzonego zestawem cech charakterystycznych dla westernowych bohaterów.

[32] Ibidem, s. 30.

[33] Ibidem, s. 56.

[34] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 73.

Jako przykład rewizjonistycznego modelu narracyjnego powieść zmienia konotację semantyczną elementów fabularnych: instytucje państwowe (wspomniana „kultura", będąca aspektem pozytywnym w formule klasycznej) zyskują znak minus jako oparte na dyskursie imperialnym, opresyjne, sankcjonujące niesprawiedliwość i przemoc, zniewalające jednostkę poprzez pozbawienie jej praw lub uwikłanie w sytuacje ekstremalne, takie jak wojna. Negatywną konotację zyskuje w powieści państwo-imperium niezależnie od położenia geograficznego i ustroju. Obecna we wspomnieniach protagonisty Rosja stanowi jednoznaczne wcielenie antywartości, jednak także Nowy Świat, pozostając co prawda krainą wielkich możliwości, jawi się jako przestrzeń sankcjonująca narrację podboju, a także afirmująca dyskursy dyskryminujące i wykluczające. Konotacja siły i dominacji leży zdecydowanie po tej stronie opozycji. Społeczność, której broni bohater, to natomiast wcielenie nieokrzesanej „natury", ukazanej w postaciach zbiegłego niewolnika Sama i awanturniczego rodzeństwa. Choć ciężko nazwać te postaci „pozytywnymi", stanowią one ofiary systemu państwowego i w tym kontekście uosabiają grupy opresjonowane, pozbawione głosu i apelujące o ochronę i sprawiedliwość. Choć dzikie, nieokrzesane i zdolne do okrucieństwa, postaci te odwołują się do kodów semantycznych słabości, bezradności i bezbronności. Między tymi dwoma biegunami stoi protagonista, który przebywając na wielorako rozumianym pograniczu, staje się figurą mediatora.

Chronotop pogranicza i westernowy bohater

Z binarnym podziałem determinującym układ elementów świata przedstawionego wiąże się kluczowe dla westernu literackiego i filmowego pojęcie granicy. Aby zrozumieć znaczenie tego terminu dla fabuły gatunku, ponownie zwrócę się do jego amerykańskich źródeł. W 1893 roku Frederick Jackson Turner wygłosił wykład *The Significance of the Frontier in American History* (O znaczeniu pogranicza w amerykańskiej historii), z którym badacze wiążą powstanie mitu pogranicza, zajmującego centralne miejsce w kulturze amerykańskiej[35]. Główną tezą historyka było przekonanie, że kategoria pogranicza odegrała kluczową rolę w rozwoju cywilizacyjnym Nowego Świata, przy czym swoje refleksje oparł wyłącznie na

[35] Ibidem, s. 81.

perspektywie potomków europejskich osadników-zdobywców nowego lądu. W podsumowaniu eseju badacz stwierdził, że „od czasu, kiedy flota Kolumba wpłynęła na wody Nowego Świata, Ameryka jest utożsamiana z krainą możliwości”[36]. „Hipoteza graniczna”, tłumacząca proces kształtowania się amerykańskiej tożsamości narodowej, stanowiła do lat 30. XX wieku podstawowe narzędzie interpretacji historii, zakwestionowane dopiero na fali Wielkiego Kryzysu[37].

Postrzeganie Ameryki jako swego rodzaju kulturowej i topograficznej granicy (o zmiennym zasięgu, przesuwającym się na zachód wraz z rozwojem europejskiego, głównie brytyjskiego osadnictwa) szybko przeniknęło do literatury i przyczyniło się do rozwoju wyobrażenia o dzikiej, niezbadanej krainie, która śmiałym eksploratorom oferuje niezliczone możliwości. Ten motyw został rozpowszechniony zwłaszcza przez amerykańską literaturę masową przełomu XIX i XX wieku – wspomniane już powieści groszowe lub wagonowe, a następnie przez powieść kowbojską[38]. Postrzegane z perspektywy białego osadnika pogranicze było jednocześnie niebezpieczne i pełne przemocy, fascynujące oraz obiecujące:

> […] na pograniczu rozmaite niebezpieczeństwa zdają się czyhać na osadników na każdym kroku, jest to jednocześnie miejsce o wyjątkowych walorach przyrodniczych oraz licznych bogactwach naturalnych, dzięki którym każdy z nowo przybyłych może nie tylko zregenerować siły witalne, ale również dorobić się majątku i awansować społecznie[39].

Ze względu na swoją specyfikę była to więc przestrzeń predestynowana do umiejscowienia w niej fabuły sensacyjnej, opartej na spiętrzeniu akcji i eksploracji motywu przemocy, ale – z uwagi na związane z nią możliwości – oferująca zawsze szczęśliwe dla protagonisty zakończenie. Właśnie „katartyczny, zapewniający widzom poczucie bezpieczeństwa happy end”[40] stanowi – pomimo całej brutalności gatunku – jego nieodzowny element, w każdym razie w klasycznym westernie, gdyż jego odmiany

[36] Anna Dulska, *Obraz amerykańskiego Zachodu…*, op. cit., s. 163.
[37] Łukasz A. Plesnar, *Ziemia niczyja, ziemia obiecana*, op. cit., s. 28.
[38] Anna Dulska, *Obraz amerykańskiego Zachodu…*, op. cit., s. 161.
[39] Ibidem, s. 164.
[40] Rafał Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 150.

krytyczne niejednokrotnie zmieniają ten schemat i pozostawiają zło nieukaranym.

Pogranicze to także przestrzeń promująca bohaterów wykazujących się cechami charakteru, z których najważniejszą jest indywidualizm[41]. Protagonista to najczęściej „jeździec znikąd"[42], obcy, silny i niezależny[43], na swój sposób wybitny, a na pewno wybijający się ponad społeczność, inteligentny i odważny outsider[44], którego cechuje samoświadomość[45]. Jak pisze Anna Dulska:

> W zależności od daty i miejsca powstania danej narracji o micie Zachodu, jej bohater wcielał się w różne role, począwszy od pobożnego, praworządnego osadnika, niosącego ze sobą postęp cywilizacyjny oraz chrześcijaństwo […] przez wyidealizowanego kowboja […] a skończywszy na wyjętym spod prawa rewolwerowcu, który bierze sprawiedliwość w swoje ręce (taki obraz bohatera obecny jest zwłaszcza w późniejszych powieściach kowbojskich)[46].

Do wymienionych przez badaczkę wariantów bohatera westernu można dodać obecne we współczesnych powieściach i filmach z nurtu rewizjonistycznego postaci nienależące do uprzywilejowanej grupy białych Amerykanów (na przykład *Django*) lub w ogóle nie-Amerykanów – przybyszy zza oceanu, przynależnych do innej kultury, ale wraz z rozwojem fabuły przejmujących szereg cech typowych dla klasycznego westernowego bohatera, choć nieodtwarzających gatunkowego kodu ideologicznego, który usprawiedliwiałby podbój i systemową przemoc. Do takich właśnie należy protagonista powieści Artema Czecha – postać bez wątpienia inspirowana klasycznymi pozytywnymi bohaterami westernów i replikująca zestaw cech typowego człowieka pogranicza. Nieprzeciętnie inteligentny (niekiedy nawet wykazujący się zadziwiającą jak na niepiśmiennego chłopa erudycją), pomysłowy i zaradny, Hnat Rużkowski jest także człowiekiem samotnym, z nikim nienawiązującym bliższej

[41] Elżbieta Durys, *Western a przemiany w społeczeństwie amerykańskim w latach 70. XX wieku*, „Acta Philologica" 2012, t. 41, s. 67.

[42] Rafał Syska, *Film i przemoc*, op. cit., s. 150.

[43] Elżbieta Durys, *Western a przemiany…*, op. cit., s. 67.

[44] Łukasz A. Plesnar, *Oblicza westernu*, op. cit., s. 51.

[45] Ibidem.

[46] Anna Dulska, *Obraz amerykańskiego Zachodu…*, op. cit., s. 164.

relacji. W duchu gatunku stwierdza, że w całym swoim życiu udało mu się zaprzyjaźnić jedynie z koniem:

> Tak naprawdę nigdy nie miałem żony ani przyjaciela. Całe moje życie sprowadzało się do prostej zasady: ufaj ludziom, ale bądź wobec nich ostrożny. […] Nieważne, ilu ludzi spotkałem w życiu, ile losów przecięło się z moim losem, ile śmierci widziałem i ile razy omal nie znalazłem się tam, skąd nie ma powrotu, nigdy nie zaprzyjaźniłem się z nikim poza moim koniem[47].

Bohater wykazuje się również niezłomnością, która pozwala mu wybrnąć z piętrzących się powieściowych perypetii (traumatyczne doświadczenie pańszczyzny, udział w dwóch wojnach, krymskiej i secesyjnej, trudna podróż przez ocean, dezercja i tułaczka najeżona licznymi potyczkami, strzelaninami, walkami wręcz, odniesionymi ranami, nieoszczędzająca także doświadczenia więzienia i pogrzebania żywcem). Zgodnie z westernowym wzorem męskości bohater jest bardzo sprawny fizycznie, silny i odważny. W końcowej części powieści okazuje się także jednostką przedsiębiorczą i człowiekiem finansowego sukcesu (dorabia się fortuny i umiera jako milioner). Tym samym realizuje scenariusz zakładający szczęśliwe zakończenie, z aluzją do wykorzystania szans oferowanych przez niebezpieczną przestrzeń Nowego Świata.

Choć protagonista powieści Artema Czecha odtwarza zestaw typowych westernowych cech, co zresztą pozwala mu ostatecznie zintegrować się ze społeczeństwem Nowego Świata i osiągnąć w nim sukces, nie traci przy tym poczucia odrębności. Wyraża się to przede wszystkim w podkreślanej na każdym kroku przynależności narodowo-kulturowej, z wyraźnym odżegnywaniem się od narzucanej mu imperialnej identyfikacji. Bohater jest świadomy swojego pochodzenia i kultury, z której się wywodzi, ukraińskość pozostaje dla niego istotna nawet wówczas, gdy staje się pełnoprawnym członkiem amerykańskiego społeczeństwa, czego dowodzi ostatnie zdanie powieści – epitafium o treści: „Tu został

[47] „Насправді я ніколи не мав ані жінки, ані друга. Все моє існування зводилося до простого правила: довіряй людям, але будь з ними обережним. […] Скількох людей я не пізнав за своє життя, скільки доль пройшли повз мене, скільки смертей я бачив і скільки разів сам ледь не опинився на тому березі, звідки немає вороття, я так ні з ким, окрім коня, і не зблизився". Артем Чех, *Song of the Open Road (Пісня відкритого шляху)*, Чернівці 2024, с. 122–123.

pochowany Ukrainiec Hnat Rużkowski"[48]. Jako nieobecna w dyskursach większościowych jego autoidentyfikacja tożsamościowa pozostaje nieczytelna dla przedstawicieli amerykańskiego społeczeństwa, a nadawany mu nagminnie przydomek „Rosjanin" bohater określa mianem piętna, o czym świadczy poniższy – jeden z wielu – dialog, w którym Hnat stara się sprostować kwestię swojego pochodzenia:

> – Pochodzę z ziem ukraińskich. To południe Rosji.
> – Znaczy, jesteś Rosjaninem.
> – Ukraińcem.
> – Nie rozumiem waszych etnicznych subtelności, Rosjaninie […].
> Choć nalegałem, żeby nazywano mnie Hnatem, wszyscy wołali na mnie Rosjanin. Ten wstrętny przydomek przylgnął do mnie jak piętno, którego nie mogłem się pozbyć[49].

Niekiedy wypowiedzi protagonisty sprawiają wrażenie odautorskiego komentarza, w którym padają terminy mało prawdopodobne dla zbiegłego chłopa pańszczyźnianego, ale podkreślające niezbędną westernowemu protagoniście inteligencję i samoświadomość. Do takich należy choćby charakterystyka rosyjskiej kultury, w której bohater szafuje pojęciami humanizmu i cywilizacji:

> – Rosja nie jest moim domem, zapamiętaj to wreszcie. **Rosja to potworny kraj z dzikimi prawami, biedną, słabo wykształconą i okrutną ludnością. W swoich zwyczajach niewiele odbiegają od koczowników, dla których nie istnieją takie pojęcia, jak kultura, cywilizacja, człowieczeństwo**. […] a ja, Donny, jestem z kraju Kozaków[50].

---

[48] „Тут похований українець Гнат Ружковський". Ibidem, c. 496.

[49] „– Я з Українських земель. Це південь Росії.
– Росіянин, значить.
– Українець.
– Я не розбираюсь у ваших етнічних тонкощах, Росіянине […].
Хоч би як я наполягав, аби мене називали Гнатом, усі мене кликали Росіянином. Ніби тавро, прикипіло до мене це юродиве назвисько, якого я так і не зміг позбутися". Ibidem, c. 36.

[50] „– Росія – не мій дім, запам'ятай це вже нарешті. **Росія – потворна країна з дикими законами, бідним, малоосвіченим і жорстоким населенням. На поведінковому рівні вони недалеко відійшли від кочівників, для яких немає таких понять, як культура, цивілізація, гуманність**. […] а я Донні, з країни козаків". Ibidem, c. 147. Wyróżnienie – M.Z.

Aluzja do Kozaczyzny ewokuje pojęcia wolności i odwagi, a pojęcia cywilizacji i przeciwstawionej jej dzikości kierują nas w stronę refleksji mediacyjnej, z którą immanentnie związana jest westernowa fabuła, koncentrująca się zazwyczaj właśnie na zmaganiach dzikości z cywilizacją, natury z kulturą, bezprawia ze sprawiedliwością, indywidualizmu z prawem wspólnotowym.

Odniesienie do despotycznej kultury imperium rosyjskiego, wraz z licznymi porównaniami kondycji chłopa pańszczyźnianego z sytuacją czarnych niewolników, skłania do redefinicji wartościowania charakterystycznego dla klasycznych westernów (gdzie znak plus sytuował się po stronie kolonizatorów, pionierów, przedstawicieli białej, podbijającej kultury) oraz do refleksji nad opresyjną istotą cywilizacji, w której głosy grup upośledzonych pozostają niesłyszalne. Jest to również wyraźna deklaracja światopoglądowa, wpisująca tę powieść w nakreślony wyżej kontekst popularnych narracji bohaterskich opartych na opozycji między swoimi i obcymi (rosyjskim wrogiem będącym wcieleniem antykultury) i pozycjonujących się po stronie ukazanego w kategoriach wspólnotowych i walczącego o własną tożsamość społeczeństwa ukraińskiego.

Bohater-mediator sytuuje się pomiędzy binarnym podziałem świata przedstawionego i poprzez swoje czyny w klasycznym westernie dokonuje „cywilizowania dzikości", a w formule rewizjonistycznej – samorealizacji lub sprawiedliwej zemsty. Mediacyjność tę podkreśla charakterystyczne dla westernu umiejscowienie fabuły w okresie wojny lub tuż po niej, gdy jakiś ustalony porządek ulega zniszczeniu, a na jego gruzach kształtują się nowe prawa. Wykreowana przez Artema Czecha postać głównego bohatera ma wiele cech mediatora. Hnat pozostaje „głosem uciśnionych", banitą i dezerterem unikającym struktur państwowych, często walczącym z przedstawicielami amerykańskiej administracji, która jest w powieści równie niebezpieczna jak włóczące się po zniszczonym wojną kraju bandy rzezimieszków i maruderów. Binarny podział na kategorie „społeczności" i „wroga" nie jest tu tak oczywisty jak w westernie klasycznym – zgodnie z duchem rewizjonistycznym waloryzacja ulega inwersji, wrogiem okazuje się opresyjny ustrój państwowy, a społecznością, której broni bohater, są osoby przez ten ustrój krzywdzone. Jednocześnie nie zmienia się typowa dla westernu charakterystyka tych dwóch grup: „wróg" pozostaje silny i niebezpieczny, „społeczność" zaś jest słaba, nieumiejąca się bronić i bezradna bez pomocy bohatera. Słabość ta – doty-

cząca w istocie szerszych kategorii społecznych – została podkreślona w postaciach wędrującego z protagonistą zbiegłego niewolnika Sama oraz ekscentrycznego rodzeństwa Donalda i Haike. Ta ostatnia – jednoręka kobieta, pijaczka i awanturnica z zaburzeniami psychicznymi – jest zresztą bardzo ciekawą kreacją literacką, stojącą w sprzeczności z typowymi postaciami żeńskimi z klasycznych westernów. Podróżujące z Hnatem osoby, choć barwne i nietuzinkowe, sprawiają przeważnie wrażenie infantylnych i niezdolnych do samodzielności. Są przy tym jednostkami nieprzewidywalnymi i nieracjonalnymi. Zarówno Sam, jak i pozostała dwójka w pełni polegają na protagoniście, który w ich imieniu podejmuje decyzje i – jak szeryf z klasycznego westernu – staje w ich obronie z narażeniem własnego życia. O kreacji Hnata Rużkowskiego na wzór westernowego „jeźdźca znikąd", walczącego o prawa słabszych, świadczy dobitnie wyjaśnienie jego motywu wstąpienia do armii Północy. Okazuje się nim poczucie wspólnoty doświadczeń z amerykańskimi niewolnikami i chęć czynnej walki w ich obronie. W jednej z rozmów bohater przyznaje:

> […] w życiu niewolnika nadchodzi taki moment, kiedy jest gotowy wziąć odpowiedzialność za innych niewolników. […] W moim kraju, do niedawna, prawie połowę ludności stanowili niewolnicy. Wszyscy chłopi, którzy mieszkali na ziemi należącej do naszego pana, również należeli do pana. Byłem jednym z tych chłopów i dlatego nie mogłem się powstrzymać od pójścia na tę wojnę. […] Jestem wolny i wierzę, że wszyscy obywatele tego kraju, niezależnie od koloru skóry, powinni być wolni[51].

O swojej „postniewolniczej" kondycji wspomina wielokrotnie w rozmowach z Samem („Nie jesteś pierwszym czarnoskórym, który poszedł na wojnę za sto sześćdziesiąt akrów – powiedziałem. – To naturalne. Ja też bym poszedł. Walczyłem o mniejsze stawki. Nie zapominaj, że kiedyś byłem niewolnikiem, tak jak ty"[52]). Ta jednoczesna przynależność do

[51] „[…] у житті раба настає момент, коли він готовий узяти на себе відповідальність за інших рабів. […] У моїй країні ще донедавна рабами була чи не половина населення. Всі селяни, які жили на землі, що належала нашому мастеру, теж належали мастеру. Я був із тих селян а тому не міг не піти на цю війну. […] Я вільний і вважаю, що такими мають бути всі громадяни цієї країни, незалежно від кольору шкіри". Ibidem, c. 176.

[52] „Ти не перший чорношкірий, що пішов воювати за сто шістдесят акрів – сказав я. – Це закономірно. Я б теж пішов. Я і за менше воював. Не забувай, у минулому я такий самий раб, як і ти". Ibidem, c. 57.

grupy uciśnionej oraz wymagająca nieprzeciętnej charyzmy rola obrońcy sytuuje Hnata pomiędzy dwoma biegunami westernowej fabuły.

Obraz wojny

Artem Czech wykorzystuje potencjał związany z kategorią pogranicza także w planie przestrzennym powieści. Ameryka w jego utworze to ogarnięta wojenną zawieruchą kraina, w której dominują bezprawie i rozpad instytucji społecznych. Przestrzenie, które przemierza bohater, składają się na obraz ruiny cywilizacyjnej. Fabuła została ulokowana we wschodnich stanach Ameryki, które bohaterowie pokonują w kierunku ze wschodu na zachód (powieściowa topografia obejmuje teren od Pensylwanii i Wirginii po Illinois, Missouri i Arkansas, co nie jest typowe dla klasycznego westernu, rozgrywającego się zazwyczaj na preriach zachodnich stanów USA). W opisach przestrzeni dominują związane z sytuacją wojenną motywy śmierci, opustoszenia i poczucia niebezpieczeństwa. Nawet kiedy bohaterowie nie znajdują się w ogniu walki, odczuwają niepokój i pozostają ostrożni: „Od kiedy opuściliśmy Shenandoah, nie słyszałem ani jednego strzału, ani jednego huku armaty i było to dziwnie niepokojące, jakby wokół nas czaiło się coś mrocznego i niebezpiecznego, co wybuchnie z całą swoją wściekłością i okrucieństwem, gdy tylko stracimy czujność”[53]. Terytorium, choć w istocie trudno nazwać je „dzikim” czy niezamieszkanym, zostało ukazane jako wymarłe i zniszczone. Wojna pozostawiła tu ślad w postaci prowizorycznych mogił i opustoszałych domostw: „Szliśmy wzdłuż grzbietu South Fork, nad wysokim brzegiem rzeki i przez cały dzień nie spotkaliśmy ani jednej żywej duszy. Tylko martwych – pospiesznie zagrzebanych w kamiennym kopcu. […] wszystko wokół wyglądało na zaniedbane i opuszczone”[54]. Motyw opustoszenia i martwoty dominuje w powieści i powtarza się wielokrotnie: „Mijając zniszczone wojną gospodarstwa i spalone chaty, wjechaliśmy do Ozrac –

[53] „Відколи ми залишили Шенандоа, я більше не чув жодного пострілу, жодного удару гармати, і це дивним чином насторожувало, ніби щось темне і небезпечне зачаїлося в просторі, й варто нам лише розслабитися, як воно вибухне усією своєю злістю і жорстокістю”. Ibidem, c. 85.

[54] „Ми йшли уздовж хребта Саус-Форк понад високим берегом річки і за цілий день не зустріли жодної живої людини. Лише мертвих – наспіх прикопаних кам’янистим ґрунтом. […] все довкола мало занедбаний і спустошений вигляд”. Ibidem, c. 135.

niepozornej, zrujnowanej osady, w której nie sposób było znaleźć ślady życia”[55]. Bohaterowie wędrują od miasta do miasta, od osady do osady, wszędzie napotykając zniszczenie i śmierć:

> To była opustoszała kraina: kilka wypalonych gospodarstw, kilka leśnych chat, gdzie poza pracowitymi jenotami nie było nikogo. Na północy zniszczone i spalone miasto. Na południu pierwsze ślady prerii, która tylko potęgowała niepokój i poczucie niepewności[56].

Doświadczone wojną terytorium zostało ukazane w kategoriach piekielnych, o czym wspomina bohater: „Coś piekielnego zstąpiło na te brudne wzgórza, coś złego i lepkiego, od czego nie ma ucieczki ani odkupienia”[57]. Przestrzeń ewokuje poczucie zagrożenia i wszechogarniającego lęku, gdy strach wzbudza każdy napotkany człowiek: „[…] obecnie należy bać się wszystkich, […] i nie wiadomo, kogo bardziej: […] włóczęgów […] czy regularnych oddziałów obu armii”[58].

Kondycja bohaterów jest związana z poczuciem bezdomności, a nawet przebywania na granicy życia i śmierci. Wędrująca z protagonistą bohaterka w następujący sposób charakteryzuje swoją rodzinną fermę, a tym samym całą przestrzeń swojego kraju: „Wypalona i zniszczona ziemia, […] dom, w którym chce się umrzeć, zaraz po przestąpieniu jego progu”[59]. Następnie określa kondycję swoją i swoich towarzyszy jako stan „śmierci za życia”, w akcie rozpaczy wykrzykuje: „– Już jesteśmy martwi […] twój Murzyn Sam jest martwy, mój brat Donald jest martwy. Doktor Abbott jest martwy. Ty jesteś martwy. I ja też jestem martwa. Tylko jeszcze nie

---

[55] „Минаючи зруйновані війною обійстя і спалені хатини, ми в'їхали в Озрак – непоказне, пошрамоване поселення, в якому годі було відшукати живе місце”. Ibidem, с. 397.

[56] „Це був безлюдний край: кілька випалених ферм, кілька лісових хиж, у яких, окрім діловитих єнотів, годі когось шукати. На півночі – зруйноване і спалене місто. На півдні – перші ознаки прерій, які лише підсилювали тривогу і відчуття незахищеності”. Ibidem, с. 350.

[57] „Шось інфернальне опустилося на ці брудні пагорби, щось лихе і липуче, від чого не відбитися і не відкупитися”. Ibidem, с. 366.

[58] „[…] боятися в цей час варто всіх, […] і невідомо кого більше: […] волоцюг […] чи регулярних військ обох армій”. Ibidem, с. 164.

[59] „Випалена і спустошена земля, […] Дім, в якому хочеться померти, щойно переступиш його поріг”. Ibidem, с. 413.

zostaliśmy pochowani. – Tak, wszyscy jesteśmy martwi – powiedziałem, przechodząc obok ciała Miss Triumph. – Wszyscy jesteśmy martwi"[60].

Opisy powieściowej przestrzeni przenika groza, którą wzmacniają niekiedy bardzo sugestywne obrazy martwych, zmasakrowanych ciał: „Wszędzie czuć krew […]. Gdziekolwiek jesteś na tym cholernym kontynencie, wszędzie czuć krew"[61]. I ostatni cytat: „Na dnie wąwozu leżały ciała. Dziesięć, może piętnaście osób. Mężczyzn, kobiet, a nawet dzieci. Wszyscy zostali pocięci bagnetami i, sądząc po kolorze krwi, leżeli tam od wczoraj. […] Najwyraźniej byli to miejscowi rolnicy i ich dzieci"[62].

Przytoczone cytaty układają się w zindywidualizowaną, oddolną narrację wojenną, w której nad motywami heroizmu przeważa realistyczny i pesymistyczny obraz kondycji człowieka w czasie ekstremalnym: pozbawienie domu, poczucie bezustannego lęku, zagrożenia, a także zwykłego zmęczenia, ogromna rozpacz i beznadzieja. Taki stan psychiczny jest właściwy bohaterom przez większą część ich wędrówki, a sama wojna – określana nierzadko jako bezsensowna – traci jakiekolwiek uzasadnienie i jawi się wyłącznie jako doświadczające niewinnych nieszczęście.

Pomimo to w ostatecznym rozrachunku Ameryka – w charakterystycznym westernowym duchu – pozostaje obszarem wielkich możliwości, w tym związanych z awansem społecznym, a dla protagonisty wręcz z uzyskaniem statusu wolnego człowieka. To właśnie tu, **na ruinach starego porządku, kształtuje się nie tylko niezłomny charakter Hnata, ale też jego samoświadomość i poczucie godności**. Protagonista ostatecznie okazuje się zarazem ukraińskim patriotą, walczącym z dziedzictwem kolonialnej świadomości, jak i amerykańskim self-made manem, który przemierza drogę od nizin społecznych do sukcesu finansowego. Wychodzi zwycięsko z wojennej zawieruchy i realizuje scenariusz pozytywnej integracji ze społeczeństwem amerykańskim z jednoczesnym

[60] „– Ми вже мертві […] твій негр Сем мертвий, мій брат Дональд мертвий. Доктор Ейбот мертвий. Ти мертвий. І я теж мертва. Просто нас ще не поховали.
– Так, ми всі мертві, – сказав я, проходячи повз тіло міс Тріумф. – Ми всі мертві". Ibidem, c. 358.

[61] „Скріз тхне кров'ю […]. Де б ти зараз не був на цьому проклятому континенті, скріз тхне кров'ю". Ibidem, c. 332.

[62] „На дні яру лежали тіла. Десять, може п'ятнадцять людей. Чоловіки, жінки і навіть діти. Всі вони були порізані багнетами й, судячи з кольору крові, лежали тут відучора. […] Очевидно, все це були місцеві фермери і їхні діти". Ibidem, c. 268.

zachowaniem odrębnej tożsamości narodowej. **Wojna jest więc okresem przejścia, czasowym chaosem, z którego wyłania się nowy porządek, w którym silnie zaakcentowana odrębność tożsamościowa wpisuje się w strukturę opartą na otwartości i dowartościowaniu głosów wcześniej nieobecnych/zdominowanych.**

Przemoc

Zarówno westernowy chronotop, jak i konstrukcja bohatera są zdeterminowane przez przemoc. Związana z koniecznością nieustannej walki – czy to w postaci regularnej wojny, zemsty, czy obrony przed wszelkiego rodzaju wrogami – przestrzeń westernu jawi się jako skrajnie niebezpieczna i zmuszająca do brutalności, czemu sprzyja czas fabularny umiejscowiony najczęściej w niespokojnym okresie wojny[63] lub tuż po niej. Charakterystyczna dla tej czasoprzestrzeni jest niewydolność struktur państwowych, koncentracja na obszarach oddalonych od centrum, do których nie dociera kontrola administracyjna i które „stają się terenem rozboju i łupiestwa"[64]. Wiąże się z tym także warstwa ikoniczna gatunku, oparta na określonym arsenale broni i atrybutów bohaterów męskich[65] (długa i krótka broń palna, noże, specyficzny ubiór, konie, schematy agresywnych zachowań, sposób wypowiadania się).

Western to zdecydowanie gatunek afirmujący przemoc, która pełni istotną funkcję w procesie konstytuowania się relacji między bohaterami i jest kluczowa dla rozwoju fabuły i kształtowania się tożsamości bohatera. Westerny nie są jednak jedynie brutalnymi opowieściami, mówią raczej o „znaczeniu przemocy jako […] pośrednika pomiędzy anarchią a porządkiem prawnym"[66]. Jak pisze Rafał Syska, w klasycznym westernie „gloryfikowano i nagradzano jedynie ten typ przemocy, którego używano w imię sprawiedliwości i który był chroniony przez kodeksy"[67]. W znacznej części klasycznych westernów „dzika przyroda i to, co do niej przynależne (jak chociażby Indianie), były wartościowane jako negatywne

[63] Rafał Syska, *Film i przemoc*, op. cit., s. 104.
[64] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 74.
[65] Ibidem, s. 75.
[66] Ibidem, s. 88.
[67] Rafał Syska, *Film i przemoc*, op. cit., s. 99.

i zagrażające pozytywnie wartościowanej cywilizacji"[68]. Ponieważ klasyczna formuła gatunkowa opierała się na perspektywie usprawiedliwiającej podbój i nieuwzględniającej praw podbijanych rdzennych Amerykanów i innych grup opresjonowanych, westerny ukazują swoisty proces „cywilizowania przemocy"[69]. Przemoc staje się adekwatnym narzędziem radzenia sobie z niebezpieczeństwami i dzikością pogranicza, jest uzasadniona i uprawomocniona, a jej stosowanie wskazuje na umiejętność dopasowania się do rzeczywistości. Znamienne, że w westernach dobro nie jest tożsame z łagodnością, a brak agresji bohatera jest równoznaczny ze słabością i waloryzowany negatywnie. Rafał Syska zauważył, że „w klasycznym westernie bierność, niezdolność do obrony własnych sądów stały się wartościami negatywnymi, dla których jedyną konstruktywną alternatywą było odrzucenie wszelkich ograniczeń i przyjęcie bardziej agresywnej postawy"[70]. Przemoc, którą „kultura" zadaje „naturze", jest więc w westernie postępowaniem pożądanym i prawomocnym, usprawiedliwionym jako reakcja na wszelkie (rzeczywiste i potencjalne) akty agresji ze strony szeroko rozumianego wroga (Indian, bandytów i tym podobnych). Jednym słowem – western klasyczny czerpie z dyskursów imperialnych, „[w]prawia w ruch maszynerię produkującą kolonialne imaginarium, wzmacnia opozycję cywilizacji i barbarzyństwa służącą jako alibi dla podboju i pacyfikacji"[71].

Przemoc w powieści Czecha została jednak ujęta w rewizjonistyczną konwencję, charakterystyczną dla nurtu poddającego krytyce podstawę ideologiczną westernu, nie reprodukuje więc dyskursów imperialnych, lecz stanowi ich zaprzeczenie. Chociaż autor, pozostając w duchu klasycznego westernu, usprawiedliwia akty przemocy zadawane przez protagonistę i jego kompanów, nadaje im nietypowy dla klasycznej formuły, a często widoczny w antywesternie rys **słusznej zemsty uciśnionych nad przedstawicielami kultury dominującej**. Zarówno Hnat, jak i jego najbliższy kompan, czarnoskóry Sam, to jednostki zajmujące najniższe miejsce w hierarchii społecznej, pozbawione nawet tak podstawowej kategorii egzystencjalnej, jak wolność osobista. Sam jest zbiegłym niewolnikiem,

[68] Tomasz Szczęsny, *Sposoby funkcjonowania westernu…*, op. cit., s. 194.
[69] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 88.
[70] Rafał Syska, *Film i przemoc*, op. cit., s. 151.
[71] Jerzy Franczak, *Dziki Zachód, dziki Wschód*, op. cit., s. 80.

który dla uzyskania wolności zaciąga się do armii i bierze udział w wojnie secesyjnej. Hnat to były chłop niewolny, który przed uciskiem pańszczyźnianym ucieka do rosyjskiej armii (czyli *de facto* w kierat kolejnej niewoli). Zyskując wolność dzięki wojnie i związanemu z nią zamętowi, postaci te ewoluują w stronę brutalizacji postaw. Sam nie waha się przed mordowaniem osób, które uzna za zagrażające jego interesom, i czyni to często w sposób dość szokujący, gołymi rękami lub wręcz… zębami. Ma też na sumieniu zabójstwo dziecka. Hnat bez wahania sięga po broń i podkreśla często, że na obu wojnach zabił niezliczoną liczbę ludzi. Ma też na sumieniu nieco wstydliwe – acz powszechne na wojnie – praktyki okradania trupów i zdobywania w ten sposób „trofeów wojennych". O jednym z takich trofeów, zdobionym nożu, mówi z właściwą westernowi obojętnością na okrucieństwo: „Takim nożem nie grzech wypatroszyć jakiegoś napotkanego drania. Oczywiście jeśli trzeba by użyć siły"[72].

Brutalizacja treści kulturowych, widoczna także we współczesnych produkcjach nawiązujących do westernu, czyni sceny przemocy centralnym motywem powieściowej ikonografii. Przybierają one często drastyczną postać naturalistycznych obrazów rzezi, ze wszystkimi jej fizjologicznymi szczegółami. Oto dwa przykłady: „Podszedłem do ciała Miss Triumph i zauważyłem, że była podziurawiona kulami. Dziesiątki strzałów poharatały jej klatkę piersiową, ramiona i głowę. Odcięta szczęka zwisała z cienkiego płata skóry"[73]; „Jednemu z nich odstrzelono połowę czaszki, i teraz w jego głowie, jak w misce barszczu, zaroiło się od robaków"[74].

W westernie częsty jest też motyw odrodzenia przez przemoc, gdy akt agresji (dokonany na wrogu reprezentującym bezprawie) prowadzi do regeneracji moralnej społeczności i ugruntowania pozycji bohatera[75]. Umiejętność stosowania przemocy i brak lęku przed podejmowaniem aktów agresji dowodzi męskości bohatera, umacnia jego pozytywny

[72] „Такми ножем не гріх випартати якогось зустрічного недоброзичливця, якщо, звісно, доведеться застосовувати силу". Артем Чех, *Song of the Open Road*, op. cit., с. 62.

[73] „Я підійшов до тіла міс Тріумф і помітив, що вся вона була пошматована кулями. Десятки пострілів понівечили її груди, плечі, голову. На тонкому клапті шкіри звисала відстрелена щелепа". Ibidem, с. 357.

[74] „Одному з них знесло пів черепа, і тепер у його голові, мов у мисці з борщем, черва влаштувала бенкет". Ibidem, с. 60.

[75] Anna Dulska, *Obraz amerykańskiego Zachodu…*, op. cit., s. 164.

wizerunek jako postaci aktywnej, przedsiębiorczej, brawurowej i silnej: „często centralnymi zdarzeniami tradycyjnych westernów były sceny bójek, podczas których niechętni wszelkim aktom przemocy, bierni, wrażliwi i spokojni bohaterowie musieli – aby dowieść swojej męskości – wymierzyć ciosy silniejszym i brutalniejszym antagonistom”[76]. W powieści Czecha znajdujemy motywy odrodzenia przez przemoc oraz schemat konstytuowania się tożsamości bohatera poprzez postępującą adaptację do brutalnej rzeczywistości, wymuszającej odporność na akty agresji i gotowości do ich zadawania. Również tu łagodność i niezdolność do walki jest waloryzowana negatywnie jako przejaw słabości charakteru, a osoby niepotrafiące zadawać przemocy lub na nią nieodporne skazane są na klęskę. Bohaterowie mówią o sobie – z niejaką dumą – jako o ludziach „okrutnych i wulgarnych”[77], a swoje doświadczenia wojenne przedstawiają jako atut, dowód siły i ostrzeżenie dla przeciwników, czego przykładem może być następująca wypowiedź: „Jeśli zapytacie, a pewnie tego nie zrobicie, ile osób zabiłem w ciągu ostatnich dwóch lat, będziecie bardzo zaskoczeni, dowiadując się, że nigdy w życiu nawet tylu nie spotkaliście. […] Nie żebym chwalił się swoimi wyczynami […] ale czasami odrobina doświadczenia może uratować życie”[78]. W innym miejscu Hnat wojennym doświadczeniem tłumaczy zarzucaną mu nieczułość i twardość charakteru: „– Dwie wojny przeżyłem, Samie. Zabijałem ludzi. Krwi widziałem więcej niż wody w morzu, chociaż napływałem się też do obrzydzenia”[79]. Stosowanie przemocy jest w powieści równoznaczne z umiejętnością funkcjonowania w brutalnej rzeczywistości, a nawet stanowi synonim zaradności i przedsiębiorczości. Ostatecznie doświadczenia wojenne nie łamią protagonisty, który pomimo wielu traumatycznych przeżyć osiąga sukces życiowy. Dojście do statusu milionera i magnata przemysłu węglowego wymagało zresztą – jak można przypuszczać, bo

[76] Rafał Syska, *Film i przemoc*, op. cit., s. 104.

[77] Артем Чех, *Song of the Open Road*, op. cit., s. 187.

[78] „Якщо ви спитаєте, а ви, звісно, не спитаєте, скількох людей за останні два роки вбив я, то сильно здивуєтеся, дізнавшись, що з такою кількістю ви і за все життя не були знайомі. […] Не те, щоб я хвалився своїми подвигами […] але іноді певна обізнаність може врятувати життя”. Ibidem, c. 231.

[79] „Я дві війни пройшов, Семе. Я людей убивав. Я бачив стільки крові, скільки мора не бачив, а поплавав я за своє життя – будь здоров”. Ibidem, c. 98.

powojenne losy Hnata pozostają dla czytelnika nieznane w szczegółach – również bezwzględności i twardego charakteru.

Powieść Artema Czecha nie dostarcza wzoru krystalicznego bohatera, który – jak było w przypadku prozy sensacyjnej Andrija Kokotiuchy – mógłby stanowić podstawę budowania poczucia wspólnoty opartej na heroizmie. W kostiumie rewizjonistycznego westernu autor ukazuje wiele aspektów wojny, o których trudno byłoby mówić w ramach innej konwencji literackiej, zwłaszcza nawiązującej do współczesności i umiejscowionej w dzisiejszych realiach. Maska kowbojskiej powieści przygodowej stanowi pretekst do refleksji nie tylko nad istotą imperializmu i jego kluczową rolą w toczącej się obecnie wojnie rosyjsko-ukraińskiej czy nad kolonialną i postkolonialną świadomością, która do dziś wiele głosów pozostawia na marginesie słyszalności, inne zaś eksponuje, usprawiedliwiając w ten sposób zbrodnicze praktyki; nie jest też wyłącznie formą ukazania optymistycznej historii sukcesu jednostki na drodze do samostanowienia. Artem Czech podejmuje w równym stopniu kwestię rozwoju psychiki ukształtowanej przez przemoc i pochyla się nad kondycją człowieka doświadczonego traumą wojny. Protagonista niejednokrotnie wspomina o zmęczeniu i chęci ucieczki od służby wojskowej (co też ostatecznie czyni, stając się dezerterem). W powieści obecny jest również mało popularny i nieco dwuznaczny (acz bardzo realistyczny) wątek awansu społecznego, który służba wojskowa zapewnia osobom pochodzącym z nizin społecznych, a także przeważnie nieobecna w heroicznych narracjach wojennych krytyka armii i wątpliwości związane z zasadnością służby wojskowej, choć oczywiście przełożona na kategorie historyczne i dostosowana do ówczesnych realiów armii carskiej i wojny amerykańskiej. Autor zwraca się też ku takim niepopularnym tematom, jak wojenne okrucieństwo (właściwe nie tylko wrogowi), nieczułość na cierpienie, przyzwyczajenie do przemocy i gotowość do jej zadawania (czy nawet swoista duma z umiejętności jej stosowania), a także powszechne podczas każdej wojny i po każdej ze stron wstydliwe praktyki w rodzaju okradania zwłok (zdobywanie trofeów) czy dobijania rannych.

W duchu westernu rewizjonistycznego autor pozostaje programowo niepoprawny politycznie zarówno we wspomnianej tematyce, jak i w warstwie językowej powieści. Dowodem tego ostatniego jest wulgaryzacja języka i stygmatyzacja słowna, widoczna w często powtarzanych określeniach typu „czarnuch" (*негр*, *ніггер*), które są co prawda uzasadnione

jako oddające ducha czasów i stanu ówczesnej świadomości, wzmagają jednak we współczesnym czytelniku poczucie dominującej niesprawiedliwości społecznej i podkreślają rolę stygmatyzacji językowej w utrwalaniu opresyjnego systemu społeczno-politycznego.

Powieść Artema Czecha w konwencji literatury popularnej opowiada więc o różnych aspektach wojny oraz o złożonej kondycji egzystencjalnej dotkniętych nią jednostek. Jednocześnie, pozostając w optymistycznym duchu właściwym dla klasycznej formuły westernu, autor proponuje pozytywny scenariusz oparty na integracji traumatycznego doświadczenia w procesie kształtowania się samoświadomości jednostkowej i tożsamości zbiorowej i promuje bohatera nie tylko radzącego sobie z przeciwnościami i wychodzącego z nich zwycięsko, lecz także krystalizującego w wojennej zawierusze swoją tożsamość i poczucie godności. To sprawia, że **pomimo znacznej odmienności *Song of the Open Road* od utworów analizowanych w poprzednich rozdziałach powieść można włączyć w nurt popularnych narracji opartych na afirmującym wspólnotowość scenariuszu opowiadającym o procesie konstytuowania się tożsamości, dekolonizacji postaw i przekonań społecznych oraz odnajdywaniu własnego miejsca w wielokulturowym świecie. Tożsamość bohatera, wykuta w zawierusze wojennej i potwierdzona nagrobną deklaracją, stanowi wzór pożądanej postawy autoidentyfikacyjnej, promowanej w tekstach ukraińskojęzycznej prozy popularnej o tematyce wojennej**.

Zakończenie

Z ogromu literatury gatunkowej wykorzystującej motywy wojenne wybrałam tylko kilka przykładów: powieść sensacyjną w podgatunkach thrillera szpiegowskiego, thrillera nawiązującego do konwencji psychologicznej oraz kryminału społecznego, a także popularną powieść obyczajową (tak zwaną powieść kobiecą) oraz western. Również inne gatunki popularne eksplorują tematykę wojenną, przykładem może być rozwijający się dynamicznie w Ukrainie podgatunek kryminału historycznego[1], który najczęściej zwraca się ku zagadnieniom pamięci o I i II wojnie światowej i przeprowadza wyraźne paralele między ówczesną sytuacją polityczną a współczesnością. Nie zdecydowałam się jednak na włączenie do rozważań kryminału historycznego ze względu na specyficzną dla tego podgatunku koncepcję przeszłości, która stanowi nie tylko klucz do teraźniejszości, ale przede wszystkim przestrzeń odzyskiwania, redefiniowania i kreowania wiedzy historycznej z tendencją do szczegółowego odtwarzania realiów epoki, a przez to odwołującej się do wiedzy i wyobrażeń czytelnika o przeszłości[2]. Moim celem było ograniczenie się do utworów dotyczących teraźniejszości, w których dyskurs historyczny

---

[1] Софія Філоненко, *Простір війни в українському історичному детективі*, *Простір війни в українському історичному детективі*, „Studia Methodologica" 2024, No. 57, pp. 20–28; o kryminale retro zob. np. Валерій Марченко, Олексій Ховпун, Людмила Степаненко, *Сучасний український ретродетектив як засіб формування історичної ідентичності*, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" 2025, № 2, с. 3–9; Олена Колесник, *Історичний детектив як літературна форма інтерпретації історії та культури*, „Культура і сучасність" 2022, № 1, с. 20–27; eadem, *Історичний детектив та історія як детектив: до питання міжжанрового синтезу*, „Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури" 2023, № 6, с. 39–44.

[2] O przeszłości w kryminale retro zob. Adam Mazurkiewicz, *Literackie kreacje przeszłości w nurcie kryminału retro na przełomie XX i XXI wieku*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego" 2019, t. 5, s. 59–71.

wpisuje się w procesy memorialnej i mentalnej dekolonizacji. Motywy wojenne, a także związane z różnego typu katastrofami humanitarnymi są wykorzystywane w literaturze fantastycznej, w tym przede wszystkim takiej, która koncentruje się na estetyce i tematyce postapokaliptycznej. Ponieważ jednak interesowała mnie proza gatunkowa odwołująca się do mimetyzmu, realizmu i racjonalizmu, nie uwzględniałam utworów zwracających się ku fantastyce, historii alternatywnej, futurystce czy mistycyzmowi.

Poza powieścią *Song of the Open Road. Пісня відкритого шляху* Artema Czecha wszystkie analizowane utwory dotyczą bezpośrednio pełnoskalowej rosyjskiej inwazji na Ukrainę. W konwencji realistycznej, acz zdeterminowanej ramą gatunkową, ukazują one stan świadomości i postawy typowe dla ogarniętego wojną społeczeństwa. Są też kroniką rosyjskiego okrucieństwa, apelem o pamięć, przestrzenią werbalizacji skrajnie trudnego doświadczenia. Jednocześnie dzięki „uspokajającym" scenariuszom fabularnym, w których dominuje motyw triumfu dobra nad złem, a także za sprawą kreacji bohatera-zwycięzcy lub mściciela (mścicielki) podnoszą czytelnika na duchu i napawają nadzieją. Powieść Artema Czecha odbiega od tej charakterystyki, zdecydowałam się jednak włączyć ją do zbioru, gdyż – choć w kostiumie amerykańskiej przeszłości – nawiązuje do aktualnych zagadnień mentalnej dekolonizacji i dokonuje dekonstrukcji imperialnego dyskursu uprawomocniającego przemoc i próbę dominacji. Uważam to za bardzo ważny wątek ukraińskiej wojennej współczesności i związanych z nią dyskusji o kulturowym i psychologicznym dziedzictwie zależności, z którego Ukraina ostatecznie wyzwala się pod wpływem doświadczeń wojennych. Poza tym powieść ta ma szereg pozostałych cech, które uznałam za istotne przy doborze literatury, w tym rys wspólnotowy, reparacyjny, terapeutyczny oraz rozrywkowy. Rewizjonistyczna konwencja narracyjna i umowność w przedstawianiu realiów epoki sprawiają, że przeszłość pełni tu funkcję maski, nie zaś wiarygodnego kontekstu wydarzeń.

Interesowały mnie utwory realizujące wskazane we wstępie założenie o podnoszącym na duchu charakterze wojennej prozy popularnej, co pozwala przypisać jej funkcje terapeutyczno-jednoczące. Równie ważny był dla mnie widoczny we wszystkich utworach rys wspólnotowy, zawarty w narracji o wymowie patriotycznej i kreującej obraz ukraińskiego heroicznego „my" (wspólnoty wyznawanych wartości i zakładanych celów).

Ten rys jest szczególnie widoczny w powieściach sensacyjnych Andrija Kokotiuchy, jednak wymiar wspólnotowy dotyczy także pozostałych powieści, których zakończenia wpisują losy bohaterów indywidualnych w kontekst społecznych postaw oporu. Zarówno dzielne kobiety z powieści Iren Rozdobudko i Anny Buhajewej, jak i kijowska część rodziny Kurohanów czy samotny jeździec Artema Czecha zostają w końcowych partiach utworów ukazani jako wyraziciele idei narodowej i ducha patriotyzmu. Sugeruje to wyraźna deklaracja tożsamościowa protagonisty Artema Czecha, decyzja bohaterek Iren Rozdobudko i Anny Buhajewej o powrocie do ogarniętej wojną ojczyzny, odzyskana pamięć bohaterów Ljuko Daszwar i zadeklarowana przez nich obietnica pomszczenia krzywd zadanych przez najeźdźcę. Dodajmy do tego postawę superbohatera z serii szpiegowskiej Andrija Kokotiuchy, a także bohaterskiego ojca z pierwszego wojennego thrillera tego autora – wszyscy oni stanowią zbiorowy obraz heroizmu i niezłomności w walce nie tylko o wolność, lecz także o godność i tożsamość. W sposób charakterystyczny dla tekstów kultury popularnej analizowane powieści eksploatują mitotwórczy potencjał wojny, ukazując ją w uogólnionym obrazie zmagań sił dobra i zła, w których triumf nad wrogiem ma wymiar nie tylko militarny, ale także aksjologiczny.

Niektóre z tych powieści sytuują się na granicy działalności literackiej i propagandowej, dotyczy to przede wszystkim serii szpiegowskiej Andrija Kokotiuchy. Autor nie ukrywa zresztą, że taka funkcja literatury popularnej jest w jego odczuciu adekwatna i odpowiadająca duchowi czasów wojennych. Pod dużym znakiem zapytania pozostaje co prawda wartość literacka tych utworów, nasuwa się także pytanie o powojenną aktualność powieści szpiegowskiej w wariancie zaproponowanym przez tego autora. Można przypuszczać, że powieści z serii *Таймер війни* staną się przede wszystkim świadectwem czasów.

Powieści Anny Buhajewej oraz Iren Rozdobudko zasługują na uwagę przede wszystkim ze względu na zwrot ku tematyce tradycyjnie pomijanej w dyskursach wojennych i dopiero od niedawna znajdującej miejsce w przestrzeni werbalizacji. Wojenna przemoc seksualna to zagadnienie wciąż wymagające wieloaspektowego omówienia i chociaż konwencja prozy popularnej nie sprzyja pogłębionej analizie tego zjawiska i jego skutków, może stać się przyczynkiem do podjęcia tematu w innych obszarach literackich. Obecny w obu powieściach schemat rewanżystyczny

jest raczej narracją życzeniową, apelującą do wiary w sprawiedliwość niż rzeczywistą refleksją nad problemem, jednocześnie realizm w ukazaniu aktu przemocy sprawia, że teksty te – zwłaszcza *Я твій ворог* Anny Buhajewej – wykraczają poza konwencję gatunkową. Warta uwagi jest tu także kreacja głównych bohaterek. Obie postaci apelują do pola semantycznego siły, aktywności i sprawczości. Przemoc seksualna tradycyjnie pozycjonowała kobietę jako ofiarę, a samo zgwałcenie przez wieki oznaczało „pohańbienie" przeciwnika, dlatego w literaturze kwestia gwałtu wiązała się z wiktymizacją kobiety. Iren Rozdobudko i Anna Buhajewa zaprzeczają jednak tej strategii, kreując postaci mścicielek. O ile bohaterka książki *Троє і одна* to postać statyczna, od początku do końca powieści symbolizująca godność i siłę, o tyle protagonistka z powieści *Я твій ворог* przechodzi wyraźną transformację mentalną. Pod wpływem traumy zgwałcenia zmienia się w „niebezpiecznego wroga" i deklaruje chęć aktywnego uczestnictwa w walce. Na ostatnich stronach książki powraca do ojczyzny, by stać się częścią heroicznie walczącego narodu. Doświadczenie przemocy nie wyklucza jej więc ze wspólnoty bohaterów, nie stygmatyzuje ani nie piętnuje.

Literatura popularna może pełnić wskazane funkcje wspierające, terapeutyczne, jednoczące wokół narracji patriotyczno-heroicznych przede wszystkim ze względu na kluczową rolę, jaką odgrywa w niej percepcja emocjonalna[3]. Prozę gatunkową bez wątpienia cechuje spiętrzenie emocji[4], co sprawia, że apeluje ona raczej do odczucia i przeżywania niż do odbioru racjonalnego. Nie oznacza to jednak, że emocjonalność ma charakter wyłącznie ludyczny i nie odnosi się do procesów kognitywnych. Jak dowodzi Magdalena Rembowska-Płuciennik, emocje mają fundamentalne znaczenie w procesie odbioru literatury bez względu na jej przynależność gatunkową i konwencję literacką, są bowiem związane z procesami poznawczymi człowieka, a akt jakiejkolwiek lektury uruchamia procesy empatii, „wczucia się" w rzeczywistość przedstawioną, postawienia się w roli protagonisty – i tak dalej[5]. Badaczka zauważa:

[3] O roli emocji w powieści popularnej na przykładzie romansu pisała Anna Martuszewska w książce *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk 2014, s. 270–290.

[4] Marta Tomczok, *W kleszczach lęku, w sidłach miłości. Emocje w studiach nad II wojną światową i popkulturą*, „Teksty Drugie" 2020, nr 3, s. 334.

[5] Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Emocje w odbiorze literatury. Perspektywy kognitywistyczne*, „Ruch Literacki" 2014, z. 6(327), s. 567.

> […] emocje lekturowe ukierunkowują wartościowanie i procedury wnioskowania, współtowarzyszą gromadzeniu i przetwarzaniu każdej porcji informacji tekstowej, jaką właśnie napotyka czy też przywołuje z pamięci czytający […] zabarwienie emocjonalne towarzyszące czytaniu stanowi więc jego stałą cechę jakościową, nie zaś efekt uboczny czy niekonieczny[6].

Rola emocji w odbiorze tekstów kultury popularnej wykracza jednak poza kategorie empatii i identyfikacji, kierując się w stronę koncepcji emocji zbiorowych i kreowania „polityki uczuć”[7]. Emocje ewokowane przez wytwory kultury (a kultura popularna odgrywa tu szczególną rolę ze względu na swoją masowość) mają charakter wspólnotowy i mogą być narzędziem polityki, ale też manipulacji. Kultura, w tym literatura popularna, to rezerwuar „mitów emocjonalnych”, które niejako socjalizują odbiorcę do przeżywania określonych doświadczeń i utożsamiania się z postulowanymi postawami. Można tu odwołać się do koncepcji wspólnot emocjonalnych, o których Barbara Rosenwein pisała, że są „dokładnie tym samym co wspólnoty społeczne”[8], a więc łączy je tożsamość interesów, form ekspresji i systemu wartości. W ujęciu ponadindywidualnym „emocje należą do narzędzi, za pomocą których zarządzamy światem społecznym jako całością”[9]. Uczucia i postawy jednostek są więc zdeterminowane kulturą emocjonalną społeczności[10], a w kształtowaniu tych zbiorowych sposobów odczuwania ogromną rolę odgrywa właśnie kultura popularna, która, jak pisze Maja Sawicka, specjalizuje „członków danej społeczności do realizacji określonych scenariuszy emocjonalnych”[11]. Wyjątkowo silna emocjonalność wiąże się siłą rzeczy ze społecznymi stanami ekstremalnymi, takimi jak wojna, rewolucje, wstrząsy społeczne, katastrofy humanitarne. W tych skrajnych sytuacjach kultura staje się regulatorem, katalizatorem, ale też kreatorem określonych uczuć i postaw.

Literatura popularna włącza się w nurt ukraińskich narracji wojennych. Uzupełnia je co prawda przede wszystkim o wątki heroiczne, ale w jakimś stopniu przyczynia się też do wskazania pewnych aspektów

[6] Ibidem, s. 566–567.

[7] Maja Sawicka, *Pojęcie kultury emocjonalnej jako narzędzie analizy socjologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 2015, nr 1, s. 186.

[8] Barbara H. Rosenwein, *Obawy o emocje w historii*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1(151), s. 385.

[9] Ibidem.

[10] Maja Sawicka, *Pojęcie kultury emocjonalnej…*, op. cit., s. 184.

[11] Ibidem, s. 189.

współczesnej kondycji społecznej i egzystencjalnej człowieka funkcjonującego w warunkach wojny. Sprzyjają temu partie dokumentalistyczne, wyraźnie obecne w powieściach Andrija Kokotiuchy, Iren Rozdobudko czy Anny Buhajewej. Autorzy dążą do realistycznego i szczegółowego odtworzenia sytuacji mentalnej i codziennego życia w warunkach okupacji, dokumentują reakcje społeczne dominujące w momencie wybuchu wojny, koncentrują się na emocjach jednostkowych, nierzadko odwołując się do swojego doświadczenia dziennikarskiego. Bardzo ważne, choć w niniejszej książce jedynie wspomniane, są motywy przenikania się rzeczywistości wykreowanej wirtualnie ze światem realnym. To zagadnienie jest związane przede wszystkim z kreowaniem obrazu rzeczywistości w czasach wojen hybrydowych, gdy przekazy cyfrowe, fake newsy czy działania propagandowe generują mnogość wyobrażeń o wydarzeniach rzeczywistych, zakłamując je i podważając fundamentalne pojęcia prawdy i realności. Oddziaływanie kreacji wirtualnej na rzeczywistość wiąże się także z koniecznością redefinicji samego pojęcia realizmu jako kategorii literackiej opartej na wyobrażeniu o tym, co rzeczywiste. Wszak ontologiczny status rzeczywistości cyfrowej stanowi przedmiot dyskusji filozoficznej i nie jest wcale oczywisty. Wątki związane z wpływem treści cyfrowych na wyobrażenie o realnych wydarzeniach możemy odnaleźć przede wszystkim w thrillerach szpiegowskich Andrija Kokotiuchy.

Wszystkie powieści odwołują się do charakterystycznych dla prozy gatunkowej scenariuszy „naprawczych", co znacznie łagodzi drastyczną wymowę ukazanych w nich wydarzeń. To sprawia, że są raczej narracjami życzeniowymi o charakterze terapeutycznym niż głęboką analizą wojennej kondycji narodu. Powieści te wskazują jednak na procesy zachodzące w ogarniętym wojną społeczeństwie, które można w skrócie określić mianem mentalnej dekolonizacji i zaobserwować także w ukraińskiej kulturze rejestrów niepopularnych. Powieści gatunkowe z właściwym sobie dydaktyzmem propagują określone postawy zbiorowe, podkreślają konieczność przedefiniowania narracji memorialnych, zwłaszcza opartych na idei ukraińsko-rosyjskiej wspólnotowości, wskazują na znaczenie pamięci i potrzebę redefinicji źródeł autoidentyfikacji narodowej, a także podkreślają rolę wspólnoty opartej na zgodzie odnośnie do podstawowych wyznaczników tożsamościowych. Stanowią więc istotną część współczesnej ukraińskiej kultury, aktywnie reagującej na sytuację wojenną.

Tematyka wojenna dominuje obecnie w literaturze ukraińskiej różnych rejestrów, jest obecna w poezji, dramacie, eseju, reportażu, egodokumentach. Na zakończenie chcę jednak zauważyć, że pojęcie ukraińskiej prozy popularnej jest niezwykle szerokie i pozostaje w dużej mierze niezbadane. Kwestie związane z toczącą się obecnie wojną stanowią ważny, jednak nie jedyny społecznie istotny motyw twórczości popularnej. Przeciwnie, ukraińskojęzyczna powieść popularna charakteryzuje się znacznym zaangażowaniem społecznym, często porusza zagadnienia tożsamościowe, historyczne, związane z redefinicją pamięci totalitaryzmu i opresji (proza Wołodymyra Łysa, Wasyla Szklara, Marii Matios), zwraca się ku mrocznym aspektom współczesnej rzeczywistości, takim jak korupcja, przestępczość, patologie społeczne, w tym bezdomność, narkomania, przemoc (powieści Ljuko Daszwar), analizuje problematykę genderową (Iren Rozdobudko), a także próbuje zwrócić uwagę czytelnika na dyskursy marginalizowane, takie jak choroba, śmierć, dysfunkcja, nienormatywność fizyczna, seksualna, behawioralna oraz kwestie rasizmu i nietolerancji (Mark Liwin, Iwan Bajdak, Julia Iljuha).

Bibliografia

Abrams M.H., Harpham Geoffrey Galt, *A Glossary of Literary Terms*, Boston 2013.

Adamski Łukasz, *Czy western od 2013 roku stanie się tarantinowski?*, wPolityce.pl, https://wpolityce.pl/kultura/247041-czy-western-od-2013-roku-stanie-sie-tarantinowski [dostęp: 07.08.2025].

Ardiani Siti Alifia Ananda, Djauhari Otong Setiawan, *Psychological Manipulation in Psychological Thrillers: A Case Study of "The Housemaid" by Freida McFadden*, „Jejak digital: Jurnal Ilmiah Multidisiplin" 2025, Vol. 1, No. 4, pp. 1369–1375.

Arendarska Justyna, *Walka o wiarygodność. Narracje i storytelling w ukraińskiej komunikacji strategicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2023, t. 66, nr 2(254), s. 61–74.

Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2019.

Baluch Wojciech, *Nowe wymiary tożsamości – media, kultura popularna, rzeczywistość cyfrowa*, „Przestrzenie Teorii" 2016, nr 25, s. 245–262.

Barański Janusz, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007.

Blacker Uilleam, *Writing around War: Parapolemics, Trauma, and Ethics in Ukrainian Representations of the War in the Donbas*, „East/West: Journal of Ukrainian Studies" 2022, Vol. IX, No. 1, pp. 17–35.

Bobrowski Michał, *Imitacja, rekonstrukcja, propaganda. Zimnowojenne wędrówki europejskiego westernu*, „Kwartalnik Filmowy" 2017, nr 97–98, s. 15–42.

Budrowska Kamila, *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko*, „Teksty Drugie" 2004, nr 1–2, s. 283–290.

Caillois Roger, *Wojna i sacrum*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2008, s. 280–286.

Centrum Lemkina, Instytut Pileckiego, *„Podoba ci się, nie podoba, cierp, moja piękna – nieukarane zbrodnie". Przemoc seksualna rosyjskich wojsk okupacyjnych wobec ukraińskich kobiet*, https://instytutpileckiego.pl/pl/instytut/aktualnosci/raport-podoba-ci-sie-nie-podoba-cierp-moja-piekna-nieukarane [dostęp: 06.07.2026].

Chlebda Wojciech, *Jak historia odkłada się w pamięci? Jak pamięć odkłada się w języku?*, „Etnolingwistyka" 2019, t. 31, s. 55–72.

Chłosta-Zielonka Joanna, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2013, nr 9, s. 87–98.

Chmielewska Dominika, *Dezinformacja nowym orężem wojennym – jak manipulacja społeczeństwami i opinią publiczną wpływa na losy wojny w Ukrainie?*, „Alcumena. Pismo Interdyscyplinarne" 2023, nr 1(13), s. 59–67.

Chruślińska Iza, Zabużko Oksana, *Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską*, Wrocław 2013.

Citlak Amadeusz, *Psychologiczne uwarunkowania aktów dehumanizacji*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem" 2019, t. 41, nr 4, s. 105–131.

Connerton Paul, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. i wstęp Marcin Napiórkowski, Warszawa 2012.

Czubaj Mariusz, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.

Darska Bernadetta, *Czy popularna powieść kobieca może być powieścią społecznie zaangażowaną? Kilka refleksji o tematach, gatunkach i stereotypach*, „Postscriptum Polonistyczne" 2017, nr 2(20), s. 43–62.

Darska Bernadetta, *Współczesna powieść kryminalna jako głos w sprawie ważnych wydarzeń społeczno-politycznych XX wieku*, „Literatura Popularna" 2019, t. 3, s. 15–26.

Deer Patrick, *Crime Fiction and War*, in: *The Routledge Companion to Crime Fiction*, ed. by Janice Allan et al., Abingdon 2020, pp. 343–352.

Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006.

Dulska Anna, *Obraz amerykańskiego Zachodu w powieści* Rącze konie *Cormaca McCarthy'ego*, „Progress: Journal of Young Researchers" 2017, nr 2, s. 159–171.

Durys Elżbieta, *Western a przemiany w społeczeństwie amerykańskim w latach 70. XX wieku*, „Acta Philologica" 2012, t. 41, s. 66–74.

Eco Umberto, *Superman w literaturze popularnej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, tłum. Joanna Ugniewska, Kraków 2008.

Edensor Tim, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. Agata Sadza, Kraków 2004.

Epstein Jake, *Schwytani ukraińscy żołnierze z Mariupola byli głodzeni. Każdego ranka budzono ich rosyjskim hymnem*, tłum. Mateusz Albin, Business Insider, https://businessinsider.com.pl/wiadomosci/ukrainscy-zolnierze-w-niewoli-oto-praktyki-rosjan/gfrqmc0 [dostęp: 10.10.2025].

Erll Astrid, *Kultura pamięci*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018.

Erll Astrid, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 211–247.

European Parliamentary Forum for Sexual & Reproductive Rights, *Misja EPF w celu zbadania przemocy seksualnej wynikającej z rosyjskiej agresji na Ukrainę – czerwiec 2022 r.*, https://www.epfweb.org/sites/default/files/2022-10/report%20Ukraine%20external%20PL%20final.pdf [dostęp: 25.06.2026].

Fedchenko Yevhen, *Główne narracje dezinformacji kształtujące wojnę i jej wpływ na wojnę kinetyczną*, w: *Ukraińskie media w obliczu wojny: regulacje prawne i doświadczenia*

/ *Українські медіа в умовах війни: правові норми та досвід*, red. Agnieszka Glapiak, Warszawa 2023, s. 194–204.

Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Kraków 2010.

Franczak Jerzy, *Dziki Zachód, dziki Wschód. Western a sprawa polska*, „Przestrzenie Teorii" 2015, nr 24, s. 73–96.

Fulińska Agnieszka, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie" 2003, nr 4, s. 55–66.

Gasztold Aleksandra, Oblińska Kornelia, *Przemoc seksualna związana z konfliktem (CRSV) w wojnie rosyjsko-ukraińskiej*, „Studia Polityczne" 2022, t. 50, nr 4, s. 45–74.

Gazdecka Elżbieta, *Jak i dlaczego badać współczesną powieść kryminalną?*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana" 2017, t. 9, s. 135–141.

Geertz Clifford, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Zbigniew Pucek, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1996, s. 214–235.

Gosk Hanna, *Dyskursywizacja tożsamości. Tematy wschodnioukraińskie w perspektywie postradzieckiej*, „Tekstualia" 2024, nr 4(79), s. 93–102.

Haas Willy, *Teologia w powieści kryminalnej: (kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace'owi i literaturze kryminalnej w ogóle)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1973, nr 6(12), s. 83–90.

Hejwosz-Gromkowska Daria, *James Bond a dylematy tożsamościowe Brytyjczyków – kultura popularna a kształtowanie tożsamości narodowej*, „Studia Edukacyjne" 2020, nr 58, s. 85–105.

Herlth Jens, *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schultz i „tekst sanatoryjny" w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos" 2013, nr 2(16), s. 25–37.

Hillman James, *Miłość do wojny*, tłum. Jerzy Korpanty, Warszawa 2017.

Horichko Yaryna, *Sacralisation of the Female Image during Wartime in Ukraine and Its Reflection in Graphic Artworks*, „Art and Design" 2025, Vol. 8, No. 1, pp. 23–44.

Hrycak Jarosław, *Nowa Ukraina. Nowe interpretacje*, Wrocław 2009.

Independent International Commission of Inquiry on Ukraine, United Nations Human Rights Council, https://www.ohchr.org/en/hr-bodies/hrc/iicihr-ukraine/index [dostęp: 18.07.2025].

Iwasiów Inga, *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Szczecin 2013.

Kabzińska Iwona, *Pamięć, nostalgia i zazdrość o „dawne, dobre czasy"*, „Etnografia Polska" 2006, t. L, z. 1–2, s. 177–195.

Kacała Tomasz, *Dezinformacja i propaganda w kontekście zagrożeń dla bezpieczeństwa państwa*, „Przegląd Prawa Konstytucyjnego" 2015, nr 2(24), s. 49–65.

Kałwa Dobrochna, *Przemoc i zapomnienie. Druga wojna światowa z perspektywy płci kulturowej*, w: *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości*, red. Katarzyna Bałżewska, Dobrosława Korczyńska-Partyka, Alicja Wódkowska, Gdańsk 2015, s. 27–43.

Kharchenko Oleg, *Media Communication, Cognitive Aspects, War-time Ukrainian Humorous Discourse*, „Integrated Communications" 2023, Vol. 15, No. 1, pp. 57–67.

Kiełpiński Łukasz, *W stronę Nowej Szczerości. Konceptualizowanie przemian wrażliwości w najnowszym kinie polskim*, „Kwartalnik Filmowy" 2022, nr 119, s. 115–134.

Kochanowski Marek, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015.

Kokot Joanna, *Między powieścią sensacyjną a literaturą detektywistyczną. Tajemnica dorożki Fergusa Hume'a*, „Literatura i Kultura Popularna" 2023, t. XXIX, s. 233–253.

Kottke Dagmara, *"And (Don't) Stay on the Path…" – Transformation of the Fairy Tale into the Psychological Thriller in the Game the Path*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF. Philologiae" 2018, t. XXXVI, nr 2, s. 147–159.

Kraska Mariusz, *Czy kryminał naprawdę istnieje? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunku*, w: *Na tropie źródeł. Literatura kryminalna*, red. Anna Gemra, Kraków 2015, s. 13–35.

Kraska Mariusz, *Efekt kryminału. O rzeczywistości (w) gatunku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana" 2017, t. 9, s. 17–27.

Kraska Mariusz, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk, 2013.

Kropyvko Iryna, *Протистояння російській агресії: реальність та художня альтернатива (досвід української й польської літератур)*, „Bibliotekarz Podlaski" 2023, t. 59, nr 2, s. 213–229.

Kubera Jacek, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1–2, s. 293–304.

Kubica Sylwia, *Świat wobec wojennej przemocy seksualnej podczas agresji Federacji Rosyjskiej na Ukrainę*, „Consensus. Studenckie Zeszyty Naukowe" 2024, nr 25, s. 175–189.

Lichański Jakub Z., *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Warszawa 2018.

Lisowska Katarzyna, *Retoryka przemocy seksualnej w polskiej prozie współczesnej – wstępne rozpoznania (ujęcie feministyczne)*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2024, nr 4(62), s. 59–80.

Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Badanie wielomodalnych przekazów w mediach masowych: od teorii do schematu analitycznego*, w: *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, red. Agnieszka Szymańska, Małgorzata Lisowska-Magdziarz, Agnieszka Hess, Kraków 2018, s. 143–165.

Mannell Tessa, *"Hide the girls": Sexual Violence in the Russia-Ukraine War*, The University of North Carolina at Chapel Hill, https://cdr.lib.unc.edu/concern/honors_theses/1831cv60j [dostęp: 18.06.2026].

Marek Michał, *Operacja Ukraina. Kampanie dezinformacyjne, narracje, sposoby działania rosyjskich ośrodków propagandowych przeciwko państwu ukraińskiemu w okresie 2013–2019*, Warszawa 2020.

Martuszewska Anna, *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk 2014.

Martuszewska Anna, *„Ta trzecia". Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

Martuszewska Anna, *Topika literatury obiegów popularnych*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Janusz Sławiński et al., Wrocław 1993, s. 1104–1110.

Matecka Monika, Wycisk Jowita, *Dysocjacja: różnorodność kontekstów i znaczeń*, „Czasopismo Psychologiczne" 2003, t. 9, nr 2, s. 199–205.

Matusiak Agnieszka, *Pisanie o wojnie – pisanie prawdy o życiu i śmierci*, „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe" 2017, t. 2, s. 9–21.

Matusiak Agnieszka, *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą postkolonialną*, Wrocław 2020.

Mazurkiewicz Adam, *Literackie kreacje przeszłości w nurcie kryminału retro na przełomie XX i XXI wieku*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego" 2019, t. 5, s. 59–71.

Meridian Czernowitz, *Презентація нового роману Артем Чеха «Пісня відкритого шляху»*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=W6MQa-VMoW0 [dostęp: 17.07.2025].

Mizerkiewicz Tomasz, *Czytanie postkrytyczne. Teorie i praktyki literaturoznawcze po konstruktywizmie*, Poznań 2024.

Najder Łukasz, *Wojny w Ukrainie nie było*, „Znak" 2022, nr 804, s. 74–80.

Nijakowski Lech M., *Gwałt jako instytucja w czasie wojen i ludobójstw*, „Narracje o Zagładzie" 2021, nr 1(7), s. 17–35.

Nora Pierre, *Czas pamięci*, tłum. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 134–142.

Nowacki Albert, *Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje*, w: *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, red. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Warszawa 2013, s. 43–52.

Nowacki Albert, *Ukraińska tożsamość narodowa w obliczu wojny rosyjsko-ukraińskiej*, „Slavica Wratislaviensia" 2025, t. CLXXXI, s. 163–178.

Nowacki Dariusz, *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka*, „Tematy i Konteksty" 2015, nr 5(10), s. 185–193.

Okulska Inez, *Popularna powieść kobieca? Nigdy w życiu!*, „Czas Kultury" 2010, nr 5, s. 20–25.

Ostrowska Joanna, *„Lepiej nie mówić". Milczenie ofiar gwałtów wojennych z okresu drugiej wojny światowej w relacjach świadkiń*, „Narracje o Zagładzie" 2021, nr 1(7), s. 36–60.

Pińczak Leon, *Wojna rosyjsko-ukraińska – kampania 2022 r. Przebieg i następstwa*, „Rocznik Strategiczny" 2023, t. 28, s. 382–407.

Plesnar Łukasz A., *Oblicza westernu*, Kraków 2009.

Plesnar Łukasz A., *Ziemia niczyja, ziemia obiecana. Obraz granicy w literaturze amerykańskiej*, Kraków 2015.

Poliszczuk Jarosław, *Ментальна топографія травми (за романом Володимира Рафєєнка* Петрикор – запах землі після дощу*)*, „Slavia Orientalis" 2024, t. LXXIII, nr 1, s. 105–119.

Polko Paulina, *Propaganda 2.0. Nowe media a charakter współczesnych konfliktów zbrojnych*, „Społeczeństwo i Edukacja. Międzynarodowe Studia Humanistyczne" 2018, nr 29(2), s. 159–174.

Pratkanis Anthony, Aronson Elliot, *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, tłum. Marcin Szuster, Warszawa 2008.

Propp Władimir, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. Jacek Chmielewski, Warszawa 2003.

Pukhońska Oksana, *Powrót do traumy: literacka recepcja wojny w nowoczesnej powieści Ukrainy i Polski*, „Slavia Centralis" 2021, letn. 14, št. 1, s. 224–234.

Radchenko Simon, *The Origins and Features of Ukrainian Literary Metamodernism: An Analytical Survey of* Mom, Do You Remember? *by Kateryna Babkina*, „Acta Philologica" 2024, Vol. 63, pp. 67–78.

Radecka Aniela, *Twórczość Luby Kłymenko jako przykład konstruowania obrazu kobiecej cielesności we współczesnej literaturze popularnej na Ukrainie*, w: *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku*, red. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Paulina Olechowska, Switłana Romaniuk, Marta Zambrzycka, Warszawa–Iwano-Frankiwsk 2016, s. 245–254.

Regiewicz Adam, *Polityczność zbrodni? Hermeneutyczna teoria śladu w kryminałach*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana" 2017, t. 9, s. 51–66.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Emocje w odbiorze literatury. Perspektywy kognitywistyczne*, „Ruch Literacki" 2014, z. 6(327), s. 563–575.

Rogoża Jadwiga, *Nowa Ukraina – przełom świadomościowy za najwyższą cenę*, „Komentarze OSW" 2023, nr 492, https://www.osw.waw.pl/sites/default/files/Komentarze%20OSW%20492_2.pdf [dostęp: 22.06.2026].

Rosenwein Barbara H., *Obawy o emocje w historii*, „Teksty Drugie" 2015, nr 1(151), s. 358–391.

Rufanova Viktoriia, Babanin Serhii, Bohuslavskyi Viktor, Savenko Viktoria, Melnychenko Inna, *Strengthening International Law against Sexual Violence in Armed Conflicts: Insights from the Russian-Ukrainian War*, „Pakistan Journal of Criminology" 2024, Vol. 16, No. 1, pp. 111–125.

Ruszczyńska Marta, *Kryminał – okna i świat*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana" 2017, t. 9, s. 29–39.

Saikovska Olena, *Narrating the War in Ukrainian Literature (2014–2023)*, „Вісник Маріупольського державного університету" 2024, вип. 30, с. 44–59.

Samandarova Sojida, *Psychological Thriller Genre and Its Major Characteristics*, „International Journal of Progressive Sciences and Technologies" 2024, Vol. 43, No. 2, pp. 244–248.

Sawicka Maja, *Pojęcie kultury emocjonalnej jako narzędzie analizy socjologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo" 2015, nr 1, s. 181–195.

Shteinbuk Feliks, *Письмо про війну-онлайн: фікшн vs нонфікшн*, „Bibliotekarz Podlaski" 2023, t. 61, nr 4, s. 305–322.

Sitarz Magdalena, *Literatura jako medium pamięci. Świat powieści Szolema Asza*, Kraków 2010.

Siwek Klaudia, Strzałek Jeremi, Pawełczyk Agnieszka Maria, *Somatyczne odpowiedzi na zdarzenia traumatyczne i ich leczenie za pomocą oddziaływań psychoterapeutycznych poznawczo-behawioralnych oraz technik trzeciej fali – przegląd badań*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna" 2025, nr 25(3), s. 205–215.

Słownik literatury popularnej, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 1997.

Stryjek Tomasz, *Ukraina przed końcem historii. Szkice o polityce państw wobec pamięci*, Warszawa 2014.

Studenna-Skrukwa Marta, *Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej*, Poznań 2014.

Syska Rafał, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003.

Syska Rafał, *Thriller jako gatunek*, w: *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Kraków 2001, s. 79–114.

Szczęsny Tomasz, *Sposoby funkcjonowania westernu w amerykańskim kinie współczesnym*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. Ryszard Kluszczyński, Natasza Korczarowska-Różycka, Tomasz Kłys, Łódź 2015, s. 189–201.

Szulich-Kałuża Justyna, *Współczesne konflikty wojenne w cyfrowej rzeczywistości na przykładzie memów o wojnie na wschodniej Ukrainie*, „Roczniki Kulturoznawcze" 2018, t. IX, nr 1, s. 5–25.

Szych Agnieszka, *Geneza penalizacji przestępstw seksualnych popełnianych w trakcie konfliktów zbrojnych. Teoretyczne i praktyczne problemy wymierzenia sprawiedliwości. Omówienie wybranych zagadnień*, „Krakowskie Studia Małopolskie" 2024, nr 4(44), s. 149–177.

Szydłowska Joanna, *Na uboczu słowa i pamięci. Narracja o przemocy seksualnej Rosjan wobec kobiet z Prus Wschodnich w polskim dyskursie pamięci po 1945 r.*, „Anthropos?" 2016, nr 25, s. 69–85.

Tomczok Marta, *W kleszczach lęku, w sidłach miłości. Emocje w studiach nad II wojną światową i popkulturą*, „Teksty Drugie" 2020, nr 3, s. 318–335.

Troka Ewelina, *Romans w bibliotece: możliwości wykorzystania literatury popularnej w kreowaniu usług dla czytelników. Zarys historii romansu*, „Zarządzanie Biblioteką" 2023, nr 1(15), s. 121–144.

Tuszyńska Justyna, *Rozmyte pojęcia. Historia badania literatury kryminalnej w Polsce*, „Slavica Tergestina" 2017, t. 19, s. 204–223.

Twardoch Szczepan, *Twardoch: Nie umiem wyrzucić spod powiek obrazu tego skulonego rosyjskiego żołnierza*, Wyborcza.pl, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,30065755,szczepan-twardoch-wojna-nigdy-sie-nie-skonczy.html [dostęp: 20.08.2025].

Ukraina. Przewodnik Krytyki Politycznej. Z Jarosławem Hrycakiem rozmawia Iza Chruślińska, Warszawa 2009.

Varlygina Mariia, *Oscylowanie między ironią a autentycznością: metamodernizm w polskiej i ukraińskiej refleksji akademickiej*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2024, nr 4(62), s. 622–645.

W rosyjskiej niewoli może przebywać kilkadziesiąt tysięcy Ukraińców. Napięta sytuacja geopolityczna sprzyja Rosji, Newseria, https://biznes.newseria.pl/news/w-rosyjskiej-niewoli-moze,p1482585136 [dostęp: 10.10.2025].

Waszkiewicz-Raviv Alicja, *Propaganda wizualna – definicja, mechanizmy i wybrane techniki wpływu*, „Studia Medioznawcze" 2023, t. 24, nr 3(94), s. 276–289.

Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze, red. Sławomir Buryła, Paweł Rodak, Kraków 2006.

Woźniak Jarosław, *Literackie realizmy przełomu wieków. Cz. II. Realizm histeryczny i David Foster Wallace*, „Praktyka Teoretyczna" 2024, nr 4(54), s. 95–136.

Wright Will, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley–Los Angeles–London 1975.

Wróbel Alina, *Wychowanie a manipulacja*, Kraków 2006.

Zambrzycka Marta, *Choroba ciała/choroba społeczeństwa w ukraińskiej literaturze popularnej na przykładzie powieści Luko Daszwar Za zapachem mięsa*, „Literaturoznawstwo" 2018, nr 12, s. 79–93.

Zambrzycka Marta, *Narracje maladyczne w ukraińskiej literaturze popularnej*, Warszawa 2022.

Zambrzycka Marta, *Narracje pamięci w prozie niepodległej Ukrainy na przykładzie wybranych powieści Oksany Zabużko, Wołodymyra Łysa, Wasyla Szklara*, „Slavia Orientalis" 2019, t. LXVIII, nr 3, s. 485–499.

Zambrzycka Marta, *Pamięć i tożsamość w powieści Oksany Zabużko* Muzeum porzuconych sekretów, w: *Pamięć – historia – kultura. Anatomia polityki historycznej*, t. 1, red. Beata Morzyńska-Wrzosek, Monika Opioła-Cegiełka, Iwona Benenowska, Bydgoszcz 2019, s. 73–87.

Zambrzycka Marta, *Powieść Andrija Siemiankiva* Tańce z kośćmi – *ukraiński thriller medyczny*, „Studia Ukrainica Posnaniensia" 2024, t. 12, nr 1, s. 117–132.

Zambrzycka Marta, *Powieść Iłariona Pawluka* Я бачу, вас цікавить пітьма *jako thriller neo-noir*, „Studia Ucrainica Varsoviensia" 2025, nr 13, s. 207–221.

Zambrzycka Marta, *Wirus separatyzmu i epidemia dezinformacji. Metafora chorobowa wojny w Donbasie 2014 roku w ukraińskiej prozie popularnej na przykładzie powieści* Оголений нерв *Switłany Tałan*, „Slavica Wratislaviensia" 2024, t. CLXXX, s. 67–79.

Zasłuchani w te same opowieści, z Wojciechem J. Bursztą rozmawiają Dominika Pycińska i Marcin Żyła, Znak, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6582010z-wojciechem-j-bursztа-rozmawiaja-dominika-pycinska-i-marcin-zylazasluchani-w-te-same-opowiesci/ [dostęp: 02.09.2024].

Zbrodnie międzynarodowe popełniane w ramach rosyjskiej agresji zbrojnej na Ukrainę oraz możliwość ich ścigania przez trybunały międzynarodowe, red. Edyta Krzysztofik, Iryna Kozak-Balaniuk, Lublin 2024, https://www.agresjarosyjska.info/_files/ugd/1bc7f3_9199b3d4cf3b48f1990fdda0555d017e.pdf [dostęp: 17.06.2026].

Zelenko Galyna, Kononenko Natalia, *Wojna jako katalizator niwelowania kryzysu tożsamości w Ukrainie – pozytywna dynamika i przygotowanie do wyzwań*, „Wschód Europy" 2023, t. 9, nr 2, s. 201–217.

Zhygun Snizhana, *Women's Biography in Modern Ukrainian Women's War Fiction: The Case of the Novel* Because It Hurts *by Yevhenia Senik*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2024, nr 13, s. 141–155.

Zymomrya Ivan, Zymomrya Olena, *Literatura jako narzędzie oporu i dialogu. Współczesna literatura ukraińska wobec wojny i wyzwań globalnych*, w: *Rozwój nowoczesnej edukacji i nauki – stan, problemy, perspektywy*, t. XVIII: *Innowacje metodologiczne w badaniach i nauczaniu: od teorii do praktyki*, red. Jan Grzesiak, Ivan Zymomrya, Vasyl Ilnytskyj, Konin–Użhorod–Przemyśl–Mikołajów 2025, s. 39–42.

77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни, Київ 2022.

Андрій Кокотюха, Видавництво Фабула, https://fabulabook.com/author/andrij-kokotyuha-2753 [dostęp: 16.06.2026].

Белімова Тетяна, *Тіло як вихідний код і сюжетотворчий елемент у сучасній українській прозі*, „Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри" 2015, вип. 12, с. 40–50.

Бригадир Ярослава, *Сучасна українська масова література крізь призму творчої індивідуальності Андрія Кокотюхи*, „Волинь філологічна: текст і контекст" 2015, № 19, с. 41–50.

Бригадир Ярослава, *Творчість Андрія Кокотюхи як взірець сучасної української масової літератури*, „Літературознавчі студії" 2015, вип. 1(1), с. 50–59.

Бугаєва Анна, *Я твій ворог*, Київ 2024.

Бура Дар'я, Подобна Євгенія, *Лютий лютий 2022. Свідчення про перші дні вторгнення*, Харків 2022.

В український спадок прокрався „московський ад", — Люко Дашвар про книгу „Спадок", Дім, https://kanaldim.tv/v-ukrayinskyj-spadok-prokravsya-moskovskyj-ad-lyuko-dashvar-pro-knygu-spadok/ [dostęp: 21.09.2025].

Вегеш Анастасія, *Літературно-художні антропоніми в прозі про війну – «обличчя» художнього твору*, „Записки з українського мовознавства" 2023, вип. 30, с. 114–129.

Вертипорох Оксана, *Сучасна українська мілітарна проза в контексті метамодерної естетики*, в: *Війна і література. Збірник праць Міжнародної наукової конференції*, ред. Володимир Поліщук, Черкаси 2023, с. 107–120.

Війна 2022: щоденники, есеї, поезія, упорядник збірки Володимир Рафєєнко, Варшава 2022.

Власенко Ірина, *„Геть не такого українця потребує зараз читач". Відгук на роман Артема Чеха „Пісня відкритого шляху"*, BBC, https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c75wdql20lwo [dostęp: 08.08.2025].

Войтенко Леся, *Дискурс війни в українській новітній драматургії*, Одеса 2024.

Гамоліна Уляна, Соловей Олена, *Жіноча проза як феномен української літератури*, „Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса" 2020, т. 2, № 12, с. 224–227.

Гребенюк Тетяна, *Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір*, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна" 2018, вип. 78, с. 160–164.

Гребенюк Тетяна, *Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму*, „Сучасні літературознавчі студії" 2023, № 20, с. 30–58.

Гребенюк Тетяна, *Художнє втілення рис 'нової щирості' в романі Софії Андрухович Амадока*, „Studia Ukrainica Posnaniensia" 2021, t. IX, nr 1, s. 131–144.

Гуменюк Катерина, *Образ жінки-переможниці в українській повоєнній літературі XX століття*, в: *Науковий потенціал дослідника: філологічні та методичні пошуки. Збірник наукових праць викладачів і студентів*, ред. Н.В. Гоголь, Глухів 2024, с. 142–148.

Дашвар Люко, *Спадок*, Харків 2024.

Дивіться, митець! Look, that is the artist!, *Таймер війни. Письменник Кокотюха про детективний пригодницький роман «Довга комендантська година»*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=xD1aN8AAsaE [dostęp: 17.07.2025].

Дяченко Віктор, *Любко Дереш про літературу під час війни: „Прийшли архетипи боротьби і перемоги"*, Суспільне Культура, https://suspilne.media/culture/267411-lubko-deres-pro-literaturu-pid-cas-vijni-prijsli-arhetipi-borotbi-i-peremogi/ [dostęp: 24.06.2025].

Жигун Сніжана, *Stories of our Grandmothers: How Modern Ukrainian Women's Literature Deconstructs the Soviet Myth about the Great Patriotic War*, „Balkanistic Forum" 2024, Vol. 33, No. 2, pp. 84–101.

Журналісти на війні. Документальні дослідження, хронікальний літопис, аналітика, Харків 2022.

Забужко Оксана, *Найдовша подорож*, Київ 2022.

Кириленко Надія, Авласцова Анастасія, *Художня репрезентація сучасних подій та їх героїв у прозі Люко Дашвар*, „Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету" 2024, № 65, с. 176–179.

Кицак Людмила, *Український детектив: критерії художньої якості та смаки читачів*, „Сучасні літературознавчі студії" 2012, № 9, с. 234–244.

Кокотюха Андрій, *«Довга комендантська година» – перший шпигунський трилер про гарячу фазу війни Росії проти України*, сайт Андрія Кокотюхи, https://www.kokotuha.com/довга-комендантська-година-перший/ [dostęp: 20.07.2025].

Кокотюха Андрій, *Врятувати березень*, Київ 2022.

Кокотюха Андрій, *Довга комендантська година*, Київ 2023.

Кокотюха Андрій, *Точка виходу*, Київ 2025.

Колесник Олена, *Історичний детектив та історія як детектив: до питання міжжанрового синтезу*, „Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури" 2023, № 6, с. 39–44.

Колесник Олена, *Історичний детектив як літературна форма інтерпретації історії та культури*, „Культура і сучасність" 2022, № 1, с. 20–27.

Костусяк Наталія, *Лінгвостилістичні та прагматичні особливості неодериватів і неографізмів періоду російсько-української війни*, в: *Медійно-дискурсивний простір сучасної України*, ред. Світлана Романюк, Варшава 2024, с. 43–59.

Марченко Валерій, Ховпун Олексій, Степаненко Людмила, *Сучасний український ретродетектив як засіб формування історичної ідентичності*, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" 2025, № 2, с. 3–9.

Мероник Андрій, *24.02. Щоденник війни*, Чернівці 2022.

Навальна Марина, *Інновації в текстах українських масмедіа воєнної тематики*, в: *Медійно-дискурсивний простір сучасної України*, ред. Світлана Романюк, Варшава 2024, с. 59–77.

Оцінка громадянами ситуації в країні, довіра до соціальних інститутів, політико-ідеологічні орієнтації громадян України в умовах російської агресії (вересень–жовтень 2022р.), Разумков Центр, https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/otsinka-gromadianamy-sytuatsii-v-kraini-dovira-do-sotsialnykh-instytutiv-politykoideologichni-oriientatsii-gromadian-ukrainy-v-umovakh-rosiiskoi-agresii-veresen-zhovten-2022r [dostęp: 22.06.2026].

Оніщенко Наталія, *Психологічні особливості переживання початку війни цивільним населенням м. Харкова*, „Проблеми екстремальної та кризової психології" 2022, № 1(3), с. 84–96.

Покатіс Вікторія, *Незламні. Книжка про спротив українських жінок у війні з російськими загарбниками*, Київ 2023.

Поліщук Ярослав, *Зобразити війну*, „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe" 2017, t. 3, s. 27–50.

Поліщук Ярослав, *Пам'ять і постпам'ять (на матеріалі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого»)*, в: *Постколоніалізм, генерації, культура*, ред. Тамара Гундорова, Агнєшка Матусяк, Київ 2014, с. 162–174.

Поліщук Ярослав, *Сім поглядів на війну*, Київ 2025.

Пухонська Оксана, *Літературна рецепція посттоталітарних воєн: український та балканський контексти*, „Studia Ukrainica Posnaniensia" 2021, t. IX, nr 1, s. 165–176.

Пухонська Оксана, *Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі*, Брустури 2022.

Пухонська Оксана, *Сучасна українська література в об'єктиві студій пам'яті: жіночі виміри*, „Studia Ucrainica Varsoviensia" 2021, nr 9, s. 113–123.

Ранок Вдома, *„Таймер війни": письменник Андрій Кокотюха розповідає про нову книгу*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=wo_lhZP7HyE [dostęp: 17.07.2025].

Роздобудько Ірен, *Троє і одна*, Харків 2025.

Сидоренко Ольга, *Мілітарний дискурс української прози початку XXI сторіччя*, Дніпро 2024.

Сухорукова Надія, *#Маріуполь #Надія*, Київ 2023.

Урись Тетяна, *Дискурс війни у сучасній українській поезії*, „Вісник науки та освіти" 2023, № 5(11), с. 246–259.

Федченко Анастасія, *Вони перемогли. 11 історій про людей з ранами – видимими і невидимими*, Харків 2022.

Філоненко Софія, *Історія, аналітика, пророцтво: ренесанс шпигунського роману в сучасній українській масовій літературі*, „Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки" 2017, вип. 14, с. 149–154.

Філоненко Софія, *Масова література в Україні: дискурс / ґендер / жанр*, Донецьк 2011.

Філоненко Софія, *Простір війни в українському історичному детективі*, „Studia Methodologica" 2024, No. 57, pp. 20–28.

Хороб Соломія, *Концепт «пам'яті» в сучасній українській літературі в контексті війни*, в: *Війна і література. Збірник праць Міжнародної наукової конференції*, ред. Володимир Поліщук, Черкаси 2023, с. 99–107.

Чех Артем, *Song of the Open Road (Пісня відкритого шляху)*, Чернівці 2024.

Швед Ольга, Мирошніченко Наталія, *Зґвалтування як зброя на війні*, „Соціальна робота та соціальна освіта" 2022, № 2(9), с. 230–241.

Ясакова Наталія, *Займенникове конструювання національної ідентичності в сучасному медійному дискурсі України*, в: *Досвід війни. Медійно-дискурсивний простір сучасної України*, ред. Світлана Романюк, Варшава 2024, с. 27–43.

Ярема Галина, *Рукопис вичитував професійний психолог…*, Високий Замок, https://wz.lviv.ua/life/473498-rukopys-vychytuvav-profesiinyi-psykholoh [dostęp: 08.09.2025].

Summary

In this book, I analyze selected war-themed novels from contemporary Ukrainian genre fiction. With one exception, all of them directly address the full-scale Russian aggression against Ukraine in 2022. The works belong to the genres of the thriller (in several of its subgenres), the detective novel, the Western, and the so-called "women's novel"—that is, popular social fiction dealing with themes related to the female experience and told from a female narrative perspective. Written in a realistic style, though constrained by genre conventions, these works depict the state of mind and attitudes typical of a society engulfed by war. They serve as a chronicle of Russian cruelty, a call to remember, and a space for verbalizing an extremely difficult experience. At the same time, thanks to "reassuring" narrative plots dominated by the theme of good triumphing over evil, as well as through the creation of a hero-victor or avenger (male or female), they lift the reader's spirits and instill hope. They were thus written with a clear intent to provide reparation and to foster unity around a narrative with heroic and patriotic overtones. This makes genre literature an element of a culture of resistance that not only unites and supports, but also formulates new proposals for identity and the associated contemporary and future models of memory. All of the novels also address—more or less directly—issues of decolonization of identity and memory, affirming their own tradition and statehood and highlighting the role of cultural community, presented in sharp contrast to Russian models of consciousness, politics, and culture. The authors harness the myth-making potential of popular war narratives to create a unifying imagery of national identity, while highlighting the agency, subjectivity, and dignity of a society at war. In that way, they confirm that one of the most important tasks of Ukrainian culture today is to foster national soli-

darity and thereby counteract the destructive influence of Russian hybrid warfare tactics, such as disinformation that causes divisions and social discord, as well as misconceptions about both the present and the past.

My goal was to show that popular war-themed fiction has the potential to foster social cohesion, since, as a reservoir of emotional myths, it socializes the reader to live specific experiences and identify with the attitudes it promotes. Popular culture plays a huge role in shaping collective ways of feeling. In extreme situations—such as war—it becomes a regulator, a catalyst, but also a creator of certain feelings and attitudes. The genre novels analyzed in this book show how the entertainment function, characteristic of most examples of genre fiction, is combined with the social engagement of this literature. In extreme situations—such as war—it becomes a regulator, a catalyst, but also a creator of specific feelings and attitudes. The genre novels analyzed in this book show how the entertainment function, characteristic of most examples of genre fiction, is combined with the social engagement of this literature. By highlighting the importance of memory and the need to redefine the sources of national self-identification, emphasizing the role of a community based on consensus regarding fundamental markers of identity, and building a platform for emotional support, genre fiction constitutes a significant part of contemporary Ukrainian culture as it actively responds to the war situation.

Indeks osób

Abrams Meyer Howard 33, 71
Adamski Łukasz 125
Albin Mateusz 45
Aleksijewicz Switłana 12
Allan Janice 47, 68
L'Amour Louis Dearborn 125
Ananiew Wałerij 8
Andruchowycz Sofija 8
Ardiani Siti Alifia Ananda 37
Arendarska Justyna 58
Aronson Elliot 64, 65
Assmann Aleida 74, 78

Babanin Serhii 96
Bajdak Iwan 151
Bałżewska Katarzyna 99
Bandera Stepan 105
Barański Janusz 62
Benenkowska Iwona 84
Blacker Uilleam 9
Bobrowski Michał 119, 125
Bohuslavskyi Victor 96
Borkowski Michał 125
Budrowska Kamila 92
Buhajewa Anna 24, 25, 26, 27, 90, 91, 102, 110, 113–115, 118, 147, 148, 150
Burszta Wojciech Józef 14
Buryła Sławomir 7

Caillois Roger 13
Chlebda Wojciech 74, 77
Chłosta-Zielonka Joanna 37, 72
Chmielewska Dominika 59
Chmielewski Jacek 49
Christie Agatha 71
Chruślińska Iza 84
Citlak Amadeusz 113
Clancy Tom 36
Connerton Paul 77, 85
Cooper James Fenimore 123
Czech Artem 25, 26, 119–122, 126, 128, 131, 132, 134, 136, 140–144, 146, 147
Czernowa Iryna zob. Daszwar Ljuko
Czubaj Mariusz 35, 62

Daniłow Ołeksij 43
Darska Bernadetta 73, 75, 92, 93
Daszwar Ljuko (właśc. Czernowa Iryna) 14, 24–26, 29, 67–72, 74, 76, 78, 79, 81–87, 147, 151
Deer Patrick 47, 60, 68
Deresz Lubko 10
Djaczenko Wiktor 10
Djauhari Otong Setiawan 37
Doyle Arthur Conan 71
Duda Tamara 102
Dulska Anna 122–124, 130, 131, 141
Durys Elżbieta 131

Eco Umberto 26
Ederson Tim 65
Epstein Jake 45
Erll Astrid 19, 74

Färberböck Max 100
Fedchenko Yevhen 58
Filonenko Sofija 14, 29, 35, 145
Fiske John 70
Fleming Ian 36
Forsyth Frederick 36
Franczak Jerzy 119, 120, 123, 124, 128, 139, 140
Fulińska Agnieszka 14, 47

Gałęziowski Jakub 100
Gasztold Aleksandra 96, 112, 117, 118
Gazdecka Elżbieta 70, 86
Geertz Clifford 35
Gemra Anna 35
Glapiak Agnieszka 58
Gosk Hanna 68, 78
Górnicka Marta 90
Gray Zane 124
Grebeniuk Tetiana 17–21, 59
Grzesiak Jan 23

Haas Willy 47, 70
Harpham Geoffrey Galt 33, 71
Hejwosz-Gromkowska Daria 65
Herlth Jens 79
Hess Agnieszka 61
Hillman James 22, 61, 95
Horichko Yaryna 118
Horiha-Zernia Tamara 8
Hrycak Jarosław 84

Iljuha Julia 151
Ilnytskyj Vasyl 23
Iwasiów Inga 92
Iwczenko Władysław 122

Jakornow Dmytro 8
Jakubowska-Krawczyk Katarzyna 93, 109

Kabzińska Iwona 73
Kacała Tomasz 65
Kałwa Dobrochna 99, 102
Kharchenko Oleg 55
Kiełpiński Łukasz 21
Kluszczyński Ryszard 125
Kłys Tomasz 125
Kochanowski Marek 104
Kokot Joanna 70, 71, 73
Kokotiucha Andrij 14, 15, 23–26, 29–31, 35–39, 42–46, 48–51, 53, 55–61, 63–66, 87, 143, 147, 150
Kolankiewicz Leszek 13
Kononenko Natalia 69
Korczarowska-Różycka Natasza 125
Korczyńska-Partyka Dobrosława 99
Korpanty Jerzy 22, 61
Kostusiak Natalia 54
Kottke Dagmara 48, 49
Kozak-Balaniuk Iryna 44
Kraska Mariusz 35, 58, 63
Kropyvko Iryna 8–10
Krzysztofik Edyta 44
Kubera Jacek 16
Kubica Sylwia 96, 98, 105, 106
Kurkow Andrij 8
Kusznir Bohdan 36

Leone Sergio 125
Lichański Jakub Zdzisław 14
Lisowska Katarzyna 100
Lisowska-Magdziarz Małgorzata 61
Liwin Mark 151
Loska Krzysztof 32

Łys Wołodymyr 12, 101, 151

Mannell Tessa 95, 97, 106
Marek Michał 59
Martuszewska Anna 18, 47, 148
Matecka Monika 114

Matios Maria 12, 102, 151
Matusiak Agnieszka 12, 84, 85
May Karol 124
Mazurkiewicz Adam 145
McCarthy Cormac 125
Melnychenko Inna 96
Mizerkiewicz Tomasz 15
Morzyńska-Wrzosek Beata 84

Najder Łukasz 58, 61
Napiórkowski Marcin 77
Nijakowski Lech M. 96
Nora Pierre 83
Nowacki Albert 27, 86, 108, 109
Nowacki Dariusz 92
Nycz Ryszard 35

Oblińska Kornelia 96, 112, 117, 118
Okulska Inez 92
Olechowska Paulina 93
Oniszczenko Natalia 41
Opioła-Cegiełka Monika 84
Ostrowska Joanna 95, 99, 115

Pawełczyk Agnieszka Maria 114
Peckinpah Sam 125
Pidhirna Lora 36
Pińczak Leon 53
Plesnar Łukasz A. 123–125, 127, 128, 130, 131
Poliszczuk Jarosław 8, 10, 11, 27, 42, 46, 84
Polko Paulina 64
Porter Edwin S. 124
Postolowski Serhij 36
Pratkanis Anthony 64
Propp Władimir 49
Pucek Zbigniew 35
Pukhońska Oksana 8, 13, 20, 89, 94, 101
Pycińska Dominika 14

Radchenko Simon 16, 18, 20
Radecka Aniela 93
Raimi Sam 126
Regiewicz Adam 73, 74, 82
Rembowska-Płuciennik Magdalena 148
Rodak Paweł 7
Rogoża Jadwiga 67, 83, 85
Romaniuk Switłana 54, 93
Rosenwein Barbara H. 149
Rozdobudko Iren 24–27, 90, 103, 105, 107–110, 118, 147, 148, 150, 151
Rufanova Viktoriia 96
Ruszczyńska Marta 42

Sadza Agata 65
Saikovska Olena 11
Samandarova Sojida 34, 37
Saryusz-Wolska Magdalena 19, 74
Savenko Viktoria 96
Sawicka Maria 149
Shteinbuk Feliks 38, 51
Siczowy Rusłan 32
Sitarz Magdalena 19, 20
Siwek Klaudia 114
Sławiński Janusz 47
Smarzowski Wojciech 100
Stryjek Tomasz 83
Strzałek Jeremi 114
Studenna-Skrukwa Marta 83
Syska Rafał 32, 35, 53, 130, 131, 139, 140, 142
Szatrawska Ishbel 100
Szczęsny Tomasz 125, 126, 140
Szklar Wasyl 8, 29, 36, 101, 122, 151
Szulich-Kałuża Justyna 61
Szych Agnieszka 95, 97, 98
Szydłowska Joanna 89, 95, 99
Szymańska Agnieszka 61

Tałan Switłana 14, 95
Tarantino Quentin 126

Teperek Agata 19
Tomczok Marta 148
Troka Ewelina 94
Turner Frederick Jackson 129
Tuszyńska Justyna 34
Twardoch Szczepan 7

Ugniewska Joanna 26

Varlygina Mariia 18, 20

Wańkowska-Sobiesiak Joanna 100
Waszkiewicz-Raviv Alicja 65
Wdowyczenko Hałyna 14, 94
Wehesz Anastasia 42, 51
Wertyporoh Oksana 12, 17
Wister Owen 124
Własenko Iryna 120
Woźniak Jarosław 22
Wódkowska Alicja 99
Wright Will 126, 127
Wróbel Alina 64
Wycisk Jowita 114

Zabużko Oksana 10, 12, 84
Zambrzycka Marta 93
Zelenko Galyna 69
Zhygun Snizhana zob. Żyhun Sniżana
Zymomrya Ivan 23
Zymomrya Olena 23
Zyskowska Katarzyna 100

Żadan Serhij 8, 122
Żyhun Sniżana 94, 102
Żyła Marcin 14

Авласцова Анастасія 72

Белімова Тетяна 72
Бригадир Ярослава 30, 31
Бугаєва Анна zob. Buhajewa Anna
Бура Дар'я 10

Вегеш Анастасія zob. Wehesz Anastasia
Вертипорох Оксана zob. Wertyporoh Oksana
Власенко Ірина 120
Войтенко Леся 13

Гамоліна Уляна 93
Гребенюк Тетяна zob. Grebeniuk Tetiana
Гуменюк Катерина 108
Гундорова Тамара 84

Дашвар Люко zob. Daszwar Ljuko

Жигун Сніжана zob. Żyhun Sniżana

Забужко Оксана zob. Zabużko Oksana

Ясакова Наталія 57
Ярема Галина 37, 43, 48

Кицак Людмила 30
Кириленко Надія 72
Кокотюха Андрій zob. Kokotiucha Andrij
Колесник Олена 145
Костусяк Наталія zob. Kostusiak Natalia

Марченко Валерій 145
Матусяк Агнєшка zob. Matusiak Agnieszka

Мероник Андрій 10
Мирошніченко Наталія 98

Навальна Марина 54

Покатіс Вікторія 10, 103
Подобна Євгенія 10
Поліщук Володимир 12
Поліщук Ярослав zob. Poliszczuk Jarosław
Пухонська Оксана zob. Pukhońska Oksana

Рафєєнко Володимир 10
Романюк Світлана zob. Romaniuk Switłana
Роздобудько Ірен zob. Rozdobudko Iren

Сидоренко Ольга 64
Соловей Олена 93
Степаненко Людмила 145
Сухорукова Надія 10

Урись Тетяна 10

Федченко Анастасія 10
Філоненко Софія zob. Filonenko Sofija

Ховпун Олексій 145
Хороб Соломія 19

Чех Артем zob. Czech Artem

Швед Ольга 98

„[...] książka dotyczy niezwykle ważnego i aktualnego tematu, jakim jest tocząca się w Ukrainie wojna oraz jej literackie obrazy, prześledzone w konkretnych utworach literatury popularnej. Wbrew tradycyjnie niewysokiemu statusowi przypisywanemu tej odmianie twórczości przez specjalistów Marta Zambrzycka ukazuje ją w całej gamie kontekstów uwypuklających poruszane przez nią istotne społecznie problemy. W ten sposób autorka nie tylko dowartościowuje ukraińskie literackie gatunki popularne jako przedmiot refleksji naukowej, ale też słusznie rozszerza pole analizy zorientowanych społecznie i zaangażowanych politycznie działań literackich, które przecież kierowane są nie tylko do odbiorców tekstów wysokoartystycznych, lecz także do czytelników o różnych gustach, w tym wielbicieli prozy popularnej. Prócz analiz utworów literackich praca zawiera dogłębne rozważania szeregu kwestii, które właśnie w literaturze popularnej zyskują niezwykle zróżnicowane i śmiałe rozwinięcie".

Z recenzji dr hab. Moniki Sidor, prof. KUL

Dr hab. Marta Zambrzycka, prof. UW – pracuje w Instytucie Ukrainistyki na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka monografii: *Sacrum i profanum w prozie Wałerija Szewczuka* (2015), *Narracje maladyczne w ukraińskiej literaturze popularnej* (2022) oraz *Pamięć o ukraińskiej tradycji intelektualnej w prozie Wałerija Szewczuka. Szkice* (2025).

ISBN 978-83-235-7260-2

www.wuw.pl

LAT WUW