

MARTA ZAMBRZYCKA

Pamięć o ukraińskiej
tradycji intelektualnej
w prozie
Walerija Szewczuka
(SZKICE)



Pamięć o ukraińskiej
tradycji intelektualnej
w prozie
Wałerija Szewczuka

MARTA ZAMBRZYCKA

Pamięć o ukraińskiej
tradycji intelektualnej
w prozie
Walerija Szewczuka
(SZKICE)



Recenzenci

dr hab. Anna Horniatko-Szumilowicz, prof. UAM

doc. dr hab. Oksana Pukhonska

Redaktor prowadzący

Patrycja Szwedo-Kielczewska

Redakcja i indeks

Anna Chyckowska

Korekta

Anna Przyborowska

Projekt okładki i stron tytułowych

Elżbieta Chojna

Ilustracja na okładce

Walerij Szewczuk na prezentacji drugiego tomu książki *Наші Личіаи*, Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”, 14 grudnia 2011, fot. Andriy Makukha, CC BY-SA 3.0

Skład i łamanie

ALINEA

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” oraz Wydział Lingwistyki Stosowanej UW

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY 3.0 PL) (pełna treść wzorca dostępna pod adresem: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>).

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

ISBN 978-83-235-6626-7 (druk) ISBN 978-83-235-6634-2 (pdf online)

ISBN 978-83-235-6642-7 (e-pub) ISBN 978-83-235-6650-2 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7

e-mail: wuw@uw.edu.pl

księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2025

Druk i oprawa

POZKAL

Spis treści

Wstęp	7
ROZDZIAŁ 1. Pamięć o ukraińskiej tradycji intelektualnej w prozie Walerija Szewczuka – kontekst teoretyczny	13
ROZDZIAŁ 2. „Lek na amnezję kulturową”: tradycja intelektualna w powieści <i>Три листки за вікном</i>	33
ROZDZIAŁ 3. Dekolonizacja pamięci: powieść <i>Тині зникомі</i>	51
ROZDZIAŁ 4. Intertekstualność w opowiadaniu <i>У череві апокаліптичного звіра</i>	71
ROZDZIAŁ 5. Dekonstrukcja totalitarnej utopii: <i>Око прирви</i>	91
ROZDZIAŁ 6. Antyutopia w masce średniowiecza: <i>На полі смиреному</i>	111
Zakończenie	131
Bibliografia	134
Summary	142
Indeks osób	144

Wstęp

W niniejszej książce podejmuję refleksję nad zagadnieniem pamięci o ukraińskiej tradycji intelektualnej w prozie Walerija Szewczuka osnutej na kanwie zabytków dawnego piśmiennictwa ukraińskiego bądź nim inspirowanej.

W pierwszym, teoretycznym rozdziale ukazuję specyfikę ujmowania przez Szewczuka zagadnień pamięci; omawiam zwłaszcza jego strategie intertekstualne. W rozdziale drugim analizuję tryptyk *Три листки за вікном*, przede wszystkim jego pierwszą część, będącą nawiązaniem do zabytku autobiograficznego piśmiennictwa ukraińskiego z XVII wieku. Trzeci rozdział poświęcam monumentalnemu dziełu *Тіні зникомі*¹, które w duchu romantycznego profetyzmu ukazuje proces przebudzania się tożsamości skolonizowanej.

Oba wymienione tu utwory Szewczuka podejmują kwestię rosyjskiej kolonizacji i jej skutków w sferze pamięci, kultury i świadomości społeczno-politycznej Ukraińców. Oba nobilitują ukraińską kulturę wysoką epok poprzednich (głównie tradycję barokową). Pierwsza powieść jest egzemplifikacją charakterystycznej dla Szewczuka poetyki neobaroku, analizowanej przez Natalię Horodniuk, druga – nawiązując do gatunku kroniki rodowej – ukazuje dzieje Ukrainy w duchu romantycznego profetyzmu.

Rozdział czwarty dotyczy krótkiego opowiadania Szewczuka *У череві апокаліптичного звіра*, które napisał zainspirowany stworzonym w 1764 roku listem Hryhorija Skoworody do Mychajły Kowalyńskiego. Kolejne dwa poświęcam utworowi Szewczuka *Око прирви* – powstałemu

¹ O tej powieści pisałam w swoich poprzednich artykułach; bibliografię do nich wraz z informacją o wykorzystaniu fragmentów tych artykułów w jednej z części niniejszej książki podaję w odpowiednim rozdziale.

na podstawie żywota świętego Szymona Słupnika, spisane go przez Dmytra Tuptałę – oraz powieści *Ha poli smirennomu*, będącej trawestacją *Patoryka Kijowsko-Pieczerskiego*. Oba teksty to obleczone w maskę średniowiecza antyutopie stosujące retorykę religijną jako narzędzie dekonstrukcji dyskursu totalitarnego. Prace te są autorską formą rozliczenia z doświadczeniem komunizmu i analizą stanu świadomości zbiorowej w warunkach opresji.

Wszystkie utwory zamieszczone w niniejszej książce łączy zagadnienie pamięci kulturowej realizowane poprzez intertekstualną grę z dziełami epok poprzednich. Autor sięga do ugruntowanych symboli i strategii narracyjnych, by na ich podstawie zbudować opowieści jednocześnie nowoczesne i zanurzone w tradycji – i za ich pośrednictwem diagnozować własną współczesność. Elementem łączącym analizowane utwory jest także typ głównego bohatera narratora – to „człowiek księgi”, uczony, mędrzec, wędrowiec, a przede wszystkim pisarz tworzący niekończący się, nadbudowywany na dorobku przodków „tekst pamięci”. Ten typ bohatera – porte-parole autora – daje wyraz przekonaniu o tekstualnym, narracyjnym charakterze poznawania przeszłości, co z kolei determinuje rozumienie pamięci jako procesu opartego na indywidualnej interpretacji. Wysoki status nadawany przez autora słowu pisanemu sprawia, że jego proza jest formą refleksji nad wpływem tradycji kulturowej na współczesne procesy autoidentyfikacyjne, a także praktyką autotematyczną – to analiza dawnych i współczesnych strategii narracyjnych, które kształtują kulturę danej epoki, a także indywidualny sposób myślenia i odczuwania rzeczywistości.

Interesująca mnie tu część twórczości Szewczuka, oparta na ukraińskim dorobku intelektualnym i kulturze wysokiej epok poprzednich, zwłaszcza wykorzystująca tradycję barokową, jest w niewielkim stopniu znana w Polsce. Z omówionych w niniejszej książce utworów tylko jeden – *Око прізви* – został w całości przetłumaczony na język polski²; dostępne są poza tym tłumaczenia dwóch rozdziałów powieści *Ha poli smirennomu* (*Jak z brata Semena wypędzono diabła*³ oraz *O Isakiju, do którego*

² W rozdziale poświęconym temu utworowi wykorzystuję ten przekład, w pozostałych przypadkach zamieszczam własne tłumaczenia poszczególnych cytatów ukraińskojęzycznych, które podaję w przypisach.

³ Tłum. Stanisław Edward Bury, zob. „Tygodnik Literacki” nr 9/1990, s. 6–7.

przychodził Chrystus⁴). Jak pisała Walentyna Sobol, Jerzy Litwiniuk zdążył przetłumaczyć również powieść *Три листки за вікном*, którą analizuje w drugim rozdziale niniejszej książki, jednak tłumaczenie do tej pory nie doczekało się publikacji⁵. Polski czytelnik ma dostęp przede wszystkim do przekładów wczesnych, realistycznych powieści pisarza, a zmianę jego poetyki może prześledzić, porównując je z utrzymaną w nurcie realizmu magiczną powieścią *Dom na wzgórzu*, przetłumaczoną także przez Jerzego Litwiniuka⁶. Nie jest więc Szewczuk całkowicie obcy naszemu odbiorcy. Walentyna Sobol zauważyła nawet, iż pierwsze tłumaczenia jego utworów ukazały się w Polsce w okresie, gdy w Ukrainie ich publikacja była zablokowana, choć ówczesne opracowania dotyczące tego autora nie dostarczały informacji o jego faktycznej sytuacji jako pisarza – w radzieckiej Ukrainie podlegał on cenzurze i został zmuszony do tzw. wewnętrznej emigracji:

Упродовж 1969–1979 років, коли Валерія Шевчука не друкували в Україні і він був включений до *чорного списку*, у Польщі саме в цей час читачі отримали змогу прочитати п'ять його прозових творів. [...] Із відстані часу не може не вражати такий собі тоталітарний парадокс. З одного боку, доступ до творів Валерія Шевчука, однак, з іншого боку, брак правдивої інформації як про тогочасну вкрай несприятливу в Україні ситуацію української літератури, так і про скрутне становище, в якому перебував сам письменник.⁷

⁴ Tłum. Tatiana Hołyńska, zob. *Rybo-wino-kur*, Warszawa 1994.

⁵ Валентина Соболев, *В. Шевчук і Польща*, „Всесвіт” nr 7–8/2003, s. 238.

⁶ Z dorobku powieściowego autora opublikowano w języku polskim następujące pozycje: *Nabrzeżna 12* (tłum. Zofia i Stanisław Głowiakowie, Warszawa 1974), *Odmieniec* (tłum. Zofia i Stanisław Głowiakowie, Warszawa 1974), *Dom na wzgórzu* (tłum. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 1989), *Oko otchłani* (tłum. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 2000), poza tym dramaty *Wertep o Herodzie* (tłum. Stanisław Edward Bury, „Zuстріч” nr 1/1991, s. 159–177) oraz opowiadania: *Wrzesień* (tłum. Zofia Głowiakowa, zob. *29 opowiadań radzieckich*, Warszawa 1967, s. 282–293), *Naprzeciwko okien* (tłum. Irena Rejt, zob. *Spotkanie na szlaku. Opowiadania 1966–1967*, Warszawa 1969), *Ojciec dobrodziej* (tłum. Zofia Gadzinianka, zob. *Zielona czapla. Opowiadania 1969*, Warszawa 1971), *Przebłysek* (tłum. Elżbieta Raczyńska, zob. „Zwierciadło” nr 37/1974, s. 11–15), *Zielony świat* (tłum. Tatiana Hołyńska, zob. *Kanapa na skraju łąki. Opowiadania ukraińskie*, Warszawa 1986, s. 149–173), *Droga* (tłum. Elżbieta Raczyńska-Mraczek, zob. *Kanapa na skraju łąki. Opowiadania ukraińskie*, Warszawa 1986, s. 174–188), *Wieczór świętej jesieni* (tłum. Elżbieta Raczyńska-Mraczek, Lublin 1989).

⁷ „W latach 1969–1979, kiedy Walerij Szewczuk nie był wydawany w Ukrainie i znajdował się na czarnej liście, w Polsce czytelnicy mieli okazję przeczytać pięć jego utworów prozatorskich. [...] Z perspektywy czasu widzimy tu swoisty totalitarny paradoks. Z jednej strony dostęp do twórczości Walerija Szewczuka, z drugiej – brak prawdziwych informacji

Prozę inspirowaną staroukraińską kulturą elitarną zaczął Szewczuk pisać właśnie w okresie owej wymuszonej emigracji wewnętrznej, pod wpływem rozwijanych wówczas zainteresowań naukowych i badań nad historią i kulturą ukraińskiego średniowiecza oraz baroku. Pierwsze publikacje jego utworów utrzymanych w tej poetyce ukazują się pod koniec lat siedemdziesiątych.

W ukraińskiej przestrzeni literaturoznawczej istnieje i wciąż powstaje wiele prac dotyczących twórczości Walerija Szewczuka, w kontekście interesującego mnie tematu wymienić należy monografię *Давньосвіт Валерія Шевчука: художня реценція старовинних літературних пам'яток* Hałyny Kosarewej, a także analizy Iryny Prylipko, Anny Berehulak, Switłany Kobets, Serhija Jakowenki i Ołeksandra Sołeckiego dotyczące znaczenia tradycji średniowiecznej i barokowej oraz strategii postmodernistycznych w prozie Szewczuka, do których odwołuję się w kolejnych rozdziałach książki. Niezwykle istotne w rozważaniach nad znaczeniem, jakie autor przypisuje przeszłości, są też monografie innych ukraińskich badaczy: *Художня галактика Валерія Шевчука* Ludmiły Tarnaszyńskiej (wydana w 2001); Romana Korohodskiego *У пошуках внутрішньої людини* (2002), *Знаки неobarокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти* Natalii Horodniuk (2006), a także wydana w Polsce monografia Anny Horniatko-Szumilowicz *Проза Валерія Шевчука традиційне і новаторське* (2001). Bardzo ważne miejsce w badaniach literaturoznawczych nad twórczością Walerija Szewczuka zajmuje dorobek Walentyny Sobol, badaczki z Uniwersytetu Warszawskiego. W artykułach naukowych analizuje ona związki twórczości Szewczuka z literaturą ukraińskiego baroku, określając jego prozę jako neobarokową⁸. Ważnym kierunkiem jej badań jest też analiza autobiograficznego cyklu tego autora, o którym pisze w następujący sposób:

Серед багатогранного доробку пізнього Валерія Шевчука особливе місце посідає його об'ємна – понад дві з половиною тисячі сторінок – автобіографічна епопея, твір, який викликає діаметрально протилежні оцінки. Центральна її

zarówno o skrajnie niekorzystnej sytuacji literatury ukraińskiej w Ukrainie w tamtym czasie, jak i o trudnej sytuacji, w jakiej znalazł się sam pisarz” – Валентина Соболев, *В. Шевчук і Польща*, op. cit., s. 238.

⁸ Patrz: Валентина Соболев, *Неobarоковий театр прози пізнього Шевчука*, „Slavia Orientalis” t. LIV, nr 4/ 2005, s. 561–570.

частина окремим виданням постала найраніше (2002) і називається *На березі часу. Мій Київ. Входи́ни*, а потім творилися й поставали – із раніших записів, листів, документів, ранніх, недрукованих досі творів, – наступні частини [...], згодом уривки першої частини і фрагменти завершальної – в часописах „Кур’єр Кривбасу”, „Березіль”. Перша частина сімейної хроніки Валерія Шевчука під заголовком *Мій Житомир. Ха́та і рі́д* з’явилася пізніше за другу (*На березі часу. Мій Київ. Входи́ни*) і за третю (*На вступі до Храму*). Поки що маємо журнальний варіант першої книжки твору, друкування котрого тривас.⁹

Walentyна Sobol zwraca uwagę na ścisły związek cyklu autobiograficznego z twórczością prozatorską Szewczuka, w której występuje wiele zawaolowanych motywów z jego życia¹⁰.

Twórczością Walerija Szewczuka zajmuję się od dość dawna; moje badania dotyczyły przeważnie zagadnień oscylujących wokół tematyki *sacrum*, symboliki czasoprzestrzeni, motywów drogi, domu i wędrowca, a także inspiracji filozoficznych, w tym egzystencjalistycznych w jego prozie. W nielicznych tekstach poruszyłam też kwestie motywów historycznych i roli przeszłości w powieściach i opowiadaniach Szewczuka, w tym znaczenia, jakie odgrywa w nich tradycja ukraińskiego baroku; podejmo- wałam też próbę analizy topografii symbolicznej w wybranych utworach. W niniejszej książce odwołuję się do kilku z tych artykułów i wykorzystuję ich fragmenty¹¹, jednocześnie uzupełniam je o nowe treści i pomi-

⁹ „Wśród wieloaspektowej twórczości późnego Walerija Szewczuka szczególnie miejsce zajmuje jego obszerny, liczący ponad dwa i pół tysiąca stron, epos autobiograficzny, dzieło, które spotkało się z diametralnie różnymi opiniami. Jej środkowa część ukazała się najwcześniej w odrębnym wydaniu (2002) i nosi tytuł *Na brzegu czasu. Mój Kijów. Początki*, a następnie powstały i były opublikowane na podstawie wcześniejszych zapisów, listów, dokumentów, utworów wczesnych, jeszcze niepublikowanych – kolejne części [...] fragmenty części pierwszej i fragmenty części ostatniej – w czasopiśmie „Kurier Krywbasu” i «Berezil». Pierwsza część kroniki rodzinnej Walerija Szewczuka, pod tytułem *Mój Żytomierz. Dom i rodzina*, ukazała się później niż część druga (*Na brzegu czasu. Mój Kijów. Początki*) i trzecia (*U bram świątyni*). Jak dotychczas dysponujemy publikowaną w czasopiśmie wersją pierwszego tomu dzieła, którego druk jest w toku” – Валентина Собо́ль, *Автобіографічна епопея Валерія Шевчука в європейському контексті*, „Волинь-Житомирщина” nr 20/2010, s. 150–151.

¹⁰ Patrz: Валентина Собо́ль, *Новочасна сповідь чи традиційний щоденник*, „Слово і час” nr 10/2005, s. 31–38.

¹¹ Do wykorzystanych w książce artykułów należą: *Motywy historyczne w prozie Walerija Szewczuka. Tradycja ukraińskiego baroku*, „Studia Ucrainica Varsoviensia” t. IV/2016, s. 547–562; *Микола Костомаров у творчості Валерія Шевчука*, „Слов’янські обрії” nr 9/2018, Київ, s. 411–419; *Hryhorij Skovoroda i tradycja ukraińskiego baroku w opowiadaniu Walerija Szewczuka*

jam wiele wątków i zagadnień niezwiązanych bezpośrednio z określonym w tytule tematem. Pomijam także biografię tego autora oraz szczegółową analizę stanu badań nad jego twórczością, gdyż opisywałam je w innych publikacjach i nie są one związane z głównym zagadnieniem omawianym w niniejszej książce.

Mam nadzieję, że zamieszczone tu szkice będą interesujące zarówno dla czytelników zajmujących się profesjonalnie ukraińską literaturą, jak i dla tych, którzy znają ją fragmentarycznie, głównie z tłumaczeń dostępnych w języku polskim. Jako że Walerij Szewczuk nie należy do grona autorów często tłumaczonych w ostatnich latach, jego nazwisko – w przeciwieństwie do głośnych nazwisk Jurija Andruchowycza czy Oksany Zabuzko oraz innych pisarzy należących do młodszych pokoleń – nie zajmuje w świadomości współczesnego polskiego odbiorcy znaczącego miejsca na ukraińskiej mapie literackiej. Chciałabym przyczynić się choć trochę do zmiany tej sytuacji; uważam, że twórczość tego autora jest jednym z najciekawszych zjawisk literackich ostatnich kilku dekad, a także – co postaram się pokazać w kolejnych rozdziałach – źródłem nurtów literackich, które rozwinęły się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych i są określane ogólnym mianem ukraińskiego postmodernizmu. Twórczość Szewczuka to wybitny przykład prozy elitarnej, głęboko intelektualnej, której wyrafinowanie samo w sobie przeczy rozpowszechnianym obecnie przez rosyjskiego agresora propagandowym opiniom o niepełnowartościowości ukraińskiej kultury. Właśnie obecna, wojenna sytuacja to jeden z powodów, dla których przygotowanie niniejszej książki uznałam za istotne, o czym więcej napiszę w kolejnych rozdziałach.

„У череві апокаліптичного звіра”, „Studia Wschodniosłowiańskie. Literatura i język” nr 3/2018, s. 123–139; *Символічна топографія як елемент постколоніального дискурсу в прозі Валерія Шевчука (на прикладі роману „Тіні зникомі”)*, [w:] *Літературознавство*, red. Сергій Пирожков, Анатолій Загородній, Галина Скрипник, Київ 2018, s. 119–130.

ROZDZIAŁ 1

Pamięć o ukraińskiej tradycji intelektualnej w prozie Walerija Szewczuka – kontekst teoretyczny

W książce *W cieniu imperium. Kulisy ukraińsko-rosyjskiej wojny kulturowej* (2023) Wira Ahejewa nazywa Walerija Szewczuka „archeologiem kultury”, a jego twórczość „lekiem na amnezję kulturową”¹. Pozostając w tej metaforze, chciałabym przyjrzeć się wybranym tekstom tego autora, w których czerpie on z ukraińskiej tradycji intelektualnej i wykorzystuje rodzimy dorobek kultury wysokiej jako narzędzie refleksji nad teraźniejszością. Tę część jego twórczości uznaję za istotne narzędzie rekonstruowania pamięci kulturowej, a tym samym za jedno z narzędzi szeroko rozumianej dekolonizacji wiedzy o ukraińskiej kulturze, co pozostaje ważne zarówno w samej Ukrainie, jak i poza jej granicami, gdzie wciąż jeszcze – pomimo zmian, jakie zaszły po 2022 roku – dominuje tendencja do patrzenia na ten kraj „przez rosyjską soczewkę”². Jak pisze Oksana Dudko, proces dekolonizacji oznacza w odniesieniu do Ukrainy „przemysłenie na nowo sposobów wytwarzania wiedzy poza imperialnym centrum”³. Badaczka odwołuje się do pojęcia „archiwum”, rozumianego w ujęciu foucaultowskim jako repozytorium źródeł historycznych, w przestrzeni którego kształtowana i werbalizowana jest wiedza, a co za tym idzie – również władza polityczna. Archiwum regionu Europy Środkowo-Wschodniej,

¹ Wira Ahejewa, *W cieniu imperium. Kulisy ukraińsko-rosyjskiej wojny kulturowej*, tłum. Iwona Boruszkowska, Kraków 2023. Autorka zatytułowała tak rozdział poświęcony w znacznej mierze twórczości Walerija Szewczuka.

² Oksana Dudko, *Przekraczając studia „europejskie” i „słowiańskie”: czy badania dotyczące Ukrainy mogą przekształcić te dziedziny?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 4(343)/2023, s. 131.

³ *Ibidem*, s. 133.

w tym również Ukrainy, w nauce zachodnioeuropejskiej i północnoamerykańskiej jest wciąż zdominowane przez rosyjską narrację imperialną, a zmiana paradygmatu, prowadząca do uznania „archiwum” za przestrzeń dyskursywną i złożoną z wielu głosów, jest niezbędna, „aby rzucić wyzwanie hegemonicznym ramom interpretacyjnym skupionym wokół Rosji”⁴.

Takie rozumienie pojęcia „archiwum” wydaje się adekwatne w przypadku twórczości Szewczuka, gdyż bez wątplenia zmierza on do przeformułowania imperialistycznych narracji wokół Ukrainy. Jedną z wykorzystanych w tym celu strategii autora jest **adaptacja i interpretacja tekstów z poprzednich epok**, które składają się na ukraiński dorobek intelektualny, w szerokim odbiorze społecznym mało znany bądź traktowany jako element rosyjskiej przeszłości. „Archiwum” w przypadku Szewczuka jest więc metaforą procesu „poznawania i strukturyzowania przeszłości”⁵. To pojemne pojęcie, które ze względu na częstotliwość jego wykorzystania i różnorodne rozumienie jest dziś – zdaniem Danuty Ulickiej – „obiegową metaforą”⁶, w przypadku Szewczuka można zastosować również w sensie jak najbardziej dosłownym, gdyż to właśnie podczas pracy w zbiorach archiwalnych autor odnajdywał często zabytki staroukraińskiego piśmiennictwa.

Odzyskanie pamięci o rodzimej tradycji intelektualnej jest jednym z ważniejszych celów autora, o czym wspominał w eseju-autobiografii *На березі часу. Мій Київ. Виходини*⁷ oraz w książce *Дорога в тисячу років*, w której podkreślał też, że przybliżenie współczesnym Ukraincom kultury epok poprzednich stanowi istotną potrzebę współczesności⁸. Obecnie, po kilkudziesięciu latach od ich wypowiedzenia, te słowa wydają się jeszcze bardziej aktualne. Teksty epok wcześniejszych, przetłumaczone przez pisarza na współczesny język ukraiński⁹, opatrzone komentarzami lub

⁴ Ibidem, s. 132.

⁵ Katarzyna Szalewska, *Топо-графіє архівум – о генеалогії і меланхолії*, [w:] *Świadectwa pamięci: w kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 250.

⁶ Danuta Ulicka, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” nr 4/2017, s. 274.

⁷ Валерій Шевчук, *На березі часу. Мій Київ. Виходини*, Київ 2002, s. 97–98.

⁸ Валерій Шевчук, *Дорога в тисячу років*, Київ 1990, s. 9, 10.

⁹ Badania ukraińskiej poezji barokowej zaowocowały wydaniem kilku tomów antologii (*Аполлонова люття*, Київ 1982; *Пісні Купідіона. Любова поезія на Україні в XVI – поч. XIX ст.* Київ 1984; *Антологія української поезії XI–XVIII ст.*, Київ 1984; *Марсове поле*.

fabularyzowane w jego prozie, zyskują nową interpretację i składają się na literackie archiwum pamięci kulturowej. Literatura to jednak specyficzny rodzaj archiwum, realizuje bowiem założenie wielogłosowości, konfrontacji wspomnień i wielonarracyjności. Jak pisała Astrid Erll, teksty literackie nie tylko magazynują pamięć, ale także wprowadzają w obieg różne jej wersje (cyrkulacja) i wywołują określone wspomnienia¹⁰. Rekapitulując myśl niemieckiej badaczki, Paulina Potasińska wskazuje, że „dzięki literaturze poszczególne historie mogą być przechowywane, w odpowiednim momencie przypomniane i skonfrontowane ze swoimi alternatywnymi wersjami”¹¹. Powstaje wówczas pamięć konkurencyjna, ukazująca wydarzenia w nowym świetle, często polemizująca z dominującymi narracjami przeszłości. Tak dzieje się w przypadku prozy Walerija Szewczuka, która proponując pamięć konkurencyjną, zmusza do konfrontacji z „dyskursami władzy” i zachęca do przeformułowania wiedzy zarówno o ukraińskiej przeszłości, jak i o terażniejszości.

Czerpanie z dorobku intelektualnego przeszłości jest widoczne w wielu powieściach i opowiadaniach Walerija Szewczuka¹². W niektórych wykorzystuje on zabytki staroukraińskiego piśmiennictwa na zasadach intertekstu, cytatu, trawestacji czy interpretacji wybranych wą-

Героїчна поезія на Україні в X – поч. XIX ст., Київ 1988–1989). Bardzo ważną pozycją jest też wydana w roku 2004 dwutomowa antologia poezji barokowej *Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст.*, która przybliżyła utwory wielu niemal zupełnie nieznanymi i zapomnianymi twórców epoki wczesnego i późnego baroku. Walerij Szewczuk jest też badaczem twórczości Hryhorija Skoworody oraz tłumaczem jego dzieł na współczesny język ukraiński: *Григорій Сковорода. Літературні твори*, oprac. Валерій Шевчук, Львів 2020.

¹⁰ 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.

¹¹ Paulina Potasińska, *Jak pisarze pamiętają? Teorie badań nad pamięcią*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 27–28.

¹² O znaczeniu motywów historycznych, zwłaszcza związanych z epoką baroku, piszą: Людмила Тарнашинська, *Художня галактика Валерія Шевчука*, Київ 2001; Наталія Городнюк, *Знаки неobarokової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти*, Київ 2006; Раїса Мовчан, *Бароківі тенденції в романі Валерія Шевчука „Дім на горі”*, „Українська мова і література в школі” nr 31(143)/1999, s. 7–9; Олександр Солецький, *Бароквова емблема як компонент внутрішньої організації текстів Валерія Шевчука*, „Волинь-Житомирщина: історико-філол. збірник з регіональних проблем” nr 12/2004, s. 118–125; Валентина Соболев, *Неobarokовий театр...*, op. cit., s. 561–570.

ków. I tak: powieść *Три листки за вікном* ma u podstaw autobiografię Ilii Turczynowskiego, zabytek piśmiennictwa siedemnastowiecznego; jak już wspominałam, powieść *На полі смиренному* to parafraza *Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego*, a *Око прирви* zainspirowane jest żywotem świętego Szymona Słupnika, w wersji spisanej przez Dmytra Tuptałę; opowiadanie *У череві апокаліптичного звіра* powstało zaś na kanwie listu Skoworody do Mychajły Kowałyńskiego z 1764 roku; źródłem powieści *Біс плоти* są fragmenty biografii Kłymentija Zinowijewa¹³, podstawą opowiadania *У пащу дракона* jest *Diariusz* Atanasija Filipowicza, pisany w roku 1592 i w latach 1597–1648. Inną strategią jest czynienie fikcyjnych bohaterów powieści i opowiadań autorami tekstów kluczowych dla ukraińskiej kultury (Teodor Temnyckyj, bohater powieści *Тіні зникомі*, jako autor *Historii Rusów*) oraz wykorzystanie postaci historycznych jako bohaterów utworów fabularnych (Hryhorij Skoworoda jako bohater opowiadania *У череві апокаліптичного звіра* czy Mykoła Kostomarow w opowiadaniu *Освітлена сонцем кімната*).

Swoją koncepcję przywracania współczesnym rodzimego dorobku intelektualnego Szewczuk realizował także w pracach literaturoznawczych i przekładowych. Rezultatem jego badań nad dawną poezją ukraińską jest kilka tomów antologii wydanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (*Аполлонова люття*, 1982; *Пісні Кунідіона. Любовна поезія на Україні в XVI – поч. XIX ст.*, 1984; *Антологія української поезії XI–XVIII ст.*, 1984; *Марсове поле. Героїчна поезія на Україні в X – поч. XIX ст.*, 1988–1989). Bardzo ważną pozycją jest też wydana w roku 2004 dwutomowa antologia poezji barokowej *Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст.*, która przybliżyła utwory wielu niemal zupełnie nieznanymi i zapomnianymi twórcami epoki wczesnego i późnego baroku. Halyna Kosarewa zauważa, że Szewczuk jest ceniony jako pisarz, jednak jego działalność tłumaczeniowa pozostaje prawie nieznaną:

Широкий читацький загал і досі майже не знає Шевчука-перекладача, хоча в його доробку є переклади як давньоукраїнської прози, так і вишуканої, малодослідженої поезії епохи Бароко.¹⁴

¹³ Олександр Солецький, *Лімінальні кореляції «пам'яті»: феномен творчої індивідуальності Валерія Шевчука*, „Закарпатські філологічні студії” nr 1/2018, s. 28–36.

¹⁴ „Czytelnikom Szewczuk-tłumacz jest prawie nieznanym, choć w jego dorobku znajdują się przekłady zarówno dawnej prozy ukraińskiej, jak i wykwintnej, mało poznanej poezji epoki

Do jego dorobku przekładowego, poza wspomnianymi antologiami, należą również: tłumaczenie na współczesny język ukraiński *Żywotów świętych* autorstwa Dmytra Tuptyły¹⁵, tłumaczenie i komentarz do *Latopisu* Samuela Wełyczki¹⁶. Jak pisze Kosarewa, przekłady Walerija Szewczuka stanowią artystyczną adaptację subiektywnie wybranych dawnych tekstów, które autor uznał za szczególnie interesujące i które chciał uczynić ciekawymi dla współczesnego odbiorcy¹⁷. Szewczuk jest także autorem dwóch monografii o tematyce historycznej, pierwsza to wydana w 1995 roku w Kijowie *Козацька держава. Етуди до історії українського державотворення*, będąca rozważaniami autora na temat rozwoju idei ukraińskiej państwowości w czasach Hetmanatu; druga dotyczy hetmana Iwana Mazery (*Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой*, Kijów 2006). W obu zaprezentowana została autorska i zdecydowanie subiektywna interpretacja wydarzeń historycznych, ujętych w formę zmagani ukraińskiej idei narodowej z zakusami kolonizatorów. Najważniejszym źródłem inspiracji są dla tego autora myśli Hryhorija Skoworody, zresztą sam filozof również jest tematem jego badań krytyczno-literackich, których rezultatem było kilka artykułów¹⁸ oraz wydana w 2008 roku książka *Пізнаний і непізнаний Сфінкс. Григорій Сковорода сучасними очима* i praca *Григорій Сковорода. Літературні твори*, opublikowana w 2020 roku i zawierająca przekłady utworów Skoworody na współczesny język ukraiński. Raisa Mowczan w następujący sposób podsumowuje dorobek Szewczuka:

Просто неймовірно, скільки зробила ця людина для української культури. Його художні твори, переклади, есе, монографії, літературознавчі та історико-

baroku” – Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука: художня реценція старовинних літературних пам’яток*, Миколаїв 2013, s. 104.

¹⁵ Дмитро Туптало, *Життя Святих*, red. Валерій Шевчук, Львів 2005.

¹⁶ Самійло Величко, *Літопис*, red. Валерій Шевчук, Київ 1991.

¹⁷ Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 106.

¹⁸ Do artykułów tych należą: *Григорій Сковорода – людина, мислитель, митець*, [w:] *Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе*, red. Анатолій Макаров, Київ 1990, s. 209–220; *Сковорода – Філянський і явище українського неobaroko*, [w:] *Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе*, red. Анатолій Макаров, Київ 1990, s. 336–349; *Ідея простоти в елітарному світогляді Григорія Сковороди*, „Україна. Наука і культура” nr 26–27/1993, s. 86–93.

-культурологічні дослідження, численні статті склали б не менше 40 томів. Найважливіsze, що to ne лише кількісний, a й вартісний внесок до скарбниці української культури.¹⁹

Działalność naukowa, tłumaczeniowa i literacka Szewczuka stanowi w istocie jedną całość o przenikających się treściach, wspólnych inspiracjach, a nawet podobnych strategiach narracyjnych, zacierających granice między historiografią a literaturą. O związkach między badaniami naukowymi Szewczuka a jego twórczością fabularną piszę w kolejnych rozdziałach, w tym miejscu zauważę jedynie, że przyjęta przez niego strategia wpisuje się w kontekst utrzymanych w duchu postmodernizmu rozważań nad narracyjnym, w dużym stopniu fikcyjnym charakterem wiedzy historycznej. Przeszłość stanowi dla ukraińskiego pisarza przedmiot indywidualnej interpretacji, a dostęp do niej jest zapośredniczony przez świadectwa pisane, które domagają się odczytywania wciąż na nowo i aktualizacji w warunkach zmieniających się potrzeb społeczności.

Utwory prozatorskie Szewczuka, oparte na literaturze dawnej lub nawiązujące do niej, w istocie zawsze odnoszą się do czasów współczesnych autorowi i są formą refleksji nad trudnym doświadczeniem politycznej opresji i związaną z nim utratą niezależności kulturowej. Ezopowym językiem swoich utworów Szewczuk mówi o kolonizacji i totalitaryzmie, o rosyjskiej polityce wynarodowienia i wielowiekowej propagandzie zaszczepiającej kolejnym pokoleniom Ukraińców przekonanie o niższej wartości rodzimej kultury. Te trudne doświadczenia muszą zostać poddane refleksji, gdyż przez długi czas wpływały na kształtowanie się ukraińskiej tożsamości. Strategia literacka Szewczuka ukazuje, że nie musi być to doświadczenie interpretowane z pozycji podmiotu mniej znaczącego lub ujmowane w kategoriach hegemonicznej, dominującej opowieści o historii regionu. Sięgając do największych skarbów staroukraińskiego piśmiennictwa bądź odwołując się do dziedzictwa mniej

¹⁹ „To po prostu niewiarygodne, jak wiele ten człowiek zrobił dla ukraińskiej kultury. Jego dorobek literacki, tłumaczenia, eseje, monografie, studia literaturoznawcze i historyczno-kulturowe, liczne artykuły składają się na co najmniej 40 tomów. Najważniejsze, że jest to nie tylko ilościowy, ale i jakościowy wkład w skarbnięc ukraińskiej kultury” – Раїса Мовчан, *Валерій Шевчук митець слова і вчений (до 75-ліття від дня народження)*, „Studia Polsko-Ukraińskie” nr 1/2014, s. 215.

rozpoznawalnego, ale nie mniej znaczącego, autor sugeruje istnienie wyrafinowanego, silnie ugruntowanego w przeszłości języka symbolicznego, za pomocą którego Ukraińcy mogą mówić o sobie i swojej sytuacji. Potwierdzają to słowa Anny Berehulak:

The archaic, [...], is the imagined re-creation of a period in history which embodies values attributed to the origins of contemporary culture. These values may be sought in old texts and art forms, such as those of the Medieval and the Baroque, and can be traced through successive periods of reception. For Valerii Shevchuk, the archaic is not something static, or beyond criticism and enquiry. On the contrary, the incorporation of the archaic into his texts raises questions regarding the critical potential of archaic values, and opens up the possibility of a criticism and interrogation of the archaic from positions within contemporary aesthetics. Shevchuk widens the parameters of the definition of the archaic from those previously determined by the Soviet literary and cultural process and expands its productive potential for Ukrainian literature, while at the same time reinstating values originally associated with the archaic which had been lost or repressed.²⁰

Dalej autorka stwierdza, że wartość zabytków literackich baroku i średniowiecza opiera się na ich prekolonialnym statusie – powstały bowiem w okresie politycznego i kulturalnego rozwoju Ukrainy. Są to również teksty, które w czasach zależności politycznej, związanej najpierw z dominacją Imperium Rosyjskiego, a następnie ZSRR, podlegały cenzurze, były wykluczane i pomijane w oficjalnym kanonie, a sama kultura ukraińska była spychana na margines prowincjonalizmu:

²⁰ „Odwołanie do kultury dawnej [...] służy rekonstrukcji tych okresów w historii, które ucieleśniają wartości przypisywane początkom współczesnej kultury. Wartości tych można poszukiwać w dawnych tekstach i formach sztuki, w tym z okresu średniowiecza i baroku, można je prześledzić przez kolejne okresy recepcji. Dla Walerija Szewczuka dawna kultura nie jest czymś statycznym i niepodlegającym krytyce. Wręcz przeciwnie, włączenie jej do jego tekstów ewokuje pytania dotyczące krytycznego potencjału dawnych wartości i otwiera możliwość krytyki i kwestionowania ich z pozycji estetyki współczesnej. Odwołując się do tradycji kulturowej, Szewczuk dystansuje się od koncepcji powstałych w czasach radzieckich i wskazuje produktywny potencjał przeszłości kulturowej dla literatury ukraińskiej, jednocześnie przywracając te jej wartości, które zostały utracone lub stłumione” – Anna Berehulak, *The critical aesthetic: reappraisal of Ukrainian literary history in the works of Valerii Shevchuk*, „Journal of the South Pacific Assoc for Cwltth Lit and Language Studies” nr 33/ 1992 [dostęp: www. <https://freetopia.org/readingroom/litserve/SPAN/33/Berehulak.html>]; wszystkie podane linki w dniu ukończenia prac nad książką, tj. 26.11.2024 r., były aktywne].

The importance of texts from the Medieval and Baroque periods lies in their pre-colonial status in the Ukrainian literary tradition, in the value they hold as points of origin for Ukrainian culture, and because they date from before the loss of Ukraine's political and cultural autonomy to the Russian Empire in the eighteenth century. It is also these texts which, in the colonial era of Ukrainian history (from the eighteenth century to the present), have been ignored and repressed. From the end of the eighteenth century and throughout the nineteenth, Ukrainian culture was marginalized as „provincial” by Russian hegemony.²¹

Pamięć tekstualna

Przeszłość stanowi podstawową kategorię twórczości Szewczuka, a strategie narracyjne pisarza ukazują ją jako rzeczywistość zapośredniczoną tekstowo, jako zbiór źródeł pisanych, za pomocą których możliwe jest połączenie z pamięcią. Pamiętanie to w jego ujęciu proces „twórczy i konstruktywny”²², manifestujący się za pośrednictwem różnych mediów kulturowych, przede wszystkim zaś uwidaczniający się w literaturze, która jest „niezależną, formą symboliczną pamięci [i] konkretnym sposobem tworzenia świata”²³. Zdaniem Astrid Erll unikatowa zdolność literatury polega na tym, że potrafi ona dostrzegać zapomniane aspekty przeszłości²⁴ i zwracając ku nim uwagę, przejawia sprawczość w rzeczywistości społecznej²⁵. Badaczka pisze, że widoczne od lat osiemdziesiątych zainteresowanie pamięcią było wynikiem m.in. zmian politycznych (dekolonizacja, rozpad Związku Radzieckiego, dojście do głosu podmiotów wcześniej pozbawionych możliwości autoreprezentacji) oraz przemian zachodzących w ówczesnej humanistyce, zwłaszcza w nurtach poststrukturalizmu i w koncepcji postmodernistycznej historiozofii:

²¹ „Znaczenie tekstów z okresu średniowiecza i baroku dla ukraińskiej tradycji literackiej leży w ich przedkolonialnym statusie, w wartości, jaką mają jako punkty wyjścia dla kultury ukraińskiej, a także w tym, że pochodzą z czasów sprzed utraty autonomii politycznej i kulturalnej Ukrainy na rzecz Imperium Rosyjskiego w XVIII wieku. To również te teksty, które w epoce kolonialnej historii Ukrainy (od XVIII wieku do chwili obecnej) były ignorowane i represjonowane. Od końca XVIII wieku i przez cały XIX wiek kultura ukraińska była marginalizowana przez rosyjskiego hegemoną jako «prowincjonalna»” – ibidem.

²² Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Tepererek, Warszawa 2018, s. 255.

²³ Ibidem, s. 224.

²⁴ Ibidem, s. 237–238.

²⁵ Ibidem, s. 240.

Uwagi dotyczące konstruktywistycznej natury i narratywności historiografii oraz wzmianki o końcu historii (Francis Fukuyama) albo przynajmniej o końcu wielkich narracji (Jean-François Lyotard) zburzyły koncepcje historii jako jednolitego kolektywnego pojęcia jednostkowego [...] to właśnie paradygmat pamięci pozwala pogodzić badania przeszłości z założeniami postmodernizmu. Uwaga badań pamięci nie skupia się bowiem na przeszłości takiej, jaką była ona naprawdę, lecz na przeszłości skonstruowanej przez ludzi.²⁶

Reorientacja badań nad historiografią i jej powiązanie z postmodernistyczną teorią literatury została najpełniej wyrażona przez przedstawicieli nurtu narratywistycznego, inspirowanego się Rolandem Barthes'em i Haydenem White'em, który uważał, że „przeszłość jest nam dostępna jedynie poprzez teksty”²⁷, a „narracje historyczne w istocie uzależnione są od tych samych zabiegów literackich co teksty beletrystyczne, [...] historyk organizuje dostępne mu dane i wydarzenia, tworząc określoną fabułę”²⁸. White twierdził, że historiografia, podobnie jak fikcja literacka, opiera się na fabularyzacji, czyli porządkowaniu materiału źródłowego w określone wzorce narracyjne²⁹, których generowanie jest motywowane immanentnym człowiekowi pragnieniem postrzegania przeszłości jako spójnej, integralnej całości. Taki obraz minionego życia jest wyłącznie wyobraźniowy³⁰. Literaturę można w tym ujęciu rozumieć jako jedno z najważniejszych mediów pamięci³¹, gdyż apelując do emocji i uczuć, lepiej niż nauka zaspokaja ludzką potrzebę postrzegania świata jako spójnej całości i tworzenia opowieści, w której teraźniejszość logicznie wynika z przeszłości³².

Chociaż Wałeryj Szewczuk sam nie określa siebie postmodernistą, jego konceptualizacja przeszłości oraz wiele strategii narracyjnych spr-

²⁶ Ibidem, s. 18.

²⁷ Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005, s. 87.

²⁸ Jakub Lipski, „Wiek przebrania” w powieściach historycznych Petera Ackroyda, „Porównania” nr XIX/2016, s. 101.

²⁹ Hayden White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, [w:] Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, przeł. Ewa Domańska et al., Kraków 2000, s. 82.

³⁰ Hayden White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*, [w:] Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, op. cit., s. 169.

³¹ Justyna Tabaszewska, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” nr 4/2013, s. 53.

³² Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, op. cit., s. 92.

wiają, że „łatwo rozpoznać go jako takiego”³³. Jest on twórcą, którego sztuka sytuuje się w obrębie historycznego i zarazem literackiego archiwum³⁴. O postmodernizmie Szewczuka pisała m.in. Natalia Horodniuk, podkreślając, że na jego twórczość należy spojrzeć jako na polifoniczny, autotematyczny „tekst kultury”, podejmujący refleksję nad samym procesem tworzenia narracji kulturowych – w tym narracji o przeszłości – i nad różnymi możliwościami ich interpretacji:

Пусковим механізмом у постмодернізмі, як відомо, виступає сама культура як величезне сховище текстів, невичерпне джерело варіацій та інтерпретацій. Якщо в модернізмі культура постає матеріалом для автора, підпорядковуючись меті зображуваного та авторській концепції, то у постмодернізмі вона стає об’єктом зображення і в формальному, і в змістовому аспектах, тобто одночасно виступає і предметом, і засобом рефлексії. Твори Валерія Шевчука у цьому плані є дуже симптоматичними. [...] тема творчості й взагалі культуротворення у В. Шевчука стає головним предметом письменницьких роздумів. Причому ця тема не обмежується лише зображенням психології людини-творця, а сягає онтології та аксіології творчості взагалі, тобто філософії творчого акту як самостворення. А реалізується все це, знову ж таки, засобами самої культури: нескінченними запозиченнями й повторами, цитатами та автоцитаціями, алюзіями й ремінісценціями, подвоєнням коду та структурою «тексту в тексті». Тож проза Шевчука постає «текстом культури», палімпсестом (досить упізнаваними у цьому плані є визначення-синоніми «клаптикова ковдра», «мозаїка», «калейдоскоп»), що вимагає не лише культурологічного, але й культурософського прочитання, тобто аналізу на рівні філософії культуротворення.³⁵

³³ Wira Ahejewa, *W cieniu imperium...*, op. cit., s. 357.

³⁴ Linda Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” nr 82/4/1991, s. 218.

³⁵ „Jak wiadomo, mechanizmem inicjującym w postmodernizmie jest sama kultura jako ogromny magazyn tekstów, niewyczerpane źródło wariacji i interpretacji. I jeśli w modernizmie kultura jawi się jako materiał podporządkowany celowi i koncepcji autora, to w postmodernizmie staje się przedmiotem przedstawienia zarówno w aspekcie formalnym, jak i merytorycznym, czyli pełni i funkcję przedmiotu, i metody refleksji. Prace Walerija Szewczuka są pod tym względem bardzo symptomatyczne. [...] Temat twórczości i powstawania kultury jako takiej staje się głównym przedmiotem refleksji literackiej Szewczuka. Co więcej, tematyka ta nie ogranicza się do ukazania psychologii twórcy, ale sięga do ontologii i aksjologii twórczości w ogóle, czyli filozofii aktu twórczego jako autokreacji. A wszystko to realizuje się za pomocą samej kultury: niekończących się zapożyczeń i powtórzeń, cytatów i autocytowań, aluzji i wspomnień, dublowania kodów i struktury «tekstu w tekście». Proza Szewczuka

Wśród literaturoznawców nie ma wprawdzie zgody co do poetyki Szewczuka, panuje raczej wielogłos, w którym dominuje opinia o jej hybrydyczności. Proza tego autora określana jest raz jako modernistyczna, raz jako postmodernistyczna³⁶, a niekiedy neopozytywistyczna³⁷. Jest to zapewne związane z jej ogromną różnorodnością stylistyczną i tematyczną, a także z szerszą dyskusją literaturoznawców o istnieniu bądź nieistnieniu postmodernizmu w Ukrainie. Uznanie istnienia postmodernizmu ukraińskiego zmusza do wskazania jego specyfiki, co w moim odczuciu trafnie zrobiła Tamara Hundorowa w książce *Післячорнобильська бібліотека*. Rekapitułując wywód tej badaczki, ukraiński postmodernizm można zdefiniować jako formację posttraumatyczną, związaną ściśle z kondycją posttotalitarną. I chociaż literaturoznawczynie nie włączyła twórczości Szewczuka do swojej analizy, sądzę, że zarówno strategie narracyjne, jak i wymowa jego prozy (a przynajmniej interesującej mnie tu jej części) pozwalają rozpatrywać ją w tych kategoriach. O posttraumatycznym charakterze ukraińskiego postmodernizmu w kontekście prozy historycznej Szewczuka napisała bardzo trafnie Anna Berehulak. Odnosząc się do praktyki cytowania – jako do jednego z przejawów postmodernistycznej intertekstualności – ukazuje diametralną różnicę między kontekstem zachodnioeuropejskim/północnoamerykańskim a poradzieckim, polegającą na tym, że o ile na Zachodzie można było podjąć intelektualną grę opartą na (wyrażonym w posłowniu do *Imienia róży*) przekonaniu, że wszystko zostało już powiedziane i aby nie zostać posądzonym o naiwność, pozostaje jedynie powoływanie się na słowa poprzedników, o tyle w krajach doświadczonych radzieckim totalitaryzmem ogromna część tego, „co zostało już powiedziane” i co powinno kształtować przestrzeń semantyczną kultury, zostało wykreślone, wymazane, przemilczane i w efekcie pozostaje obce dla większości czytelników. Ta sfera wyklu-

jawi się zatem jako «tekst kultury», palimpsest (w tym kontekście adekwatne są określenia «patchworkowa koldra», «mozaika», «kalejdoskop») i wymaga odczytania nie tylko kulturologicznego, lecz także kulturozoficznego, czyli analizy na poziomie filozofii powstawania kultury” – Наталія Городнюк, *Палімпсести культури, або концепт творчості як самотворення у прозі Валерія Шевчука*, „Вісник Маріупольського державного університету” nr 21/2019, s. 17.

³⁶ Patrz: Мар'яна Барабаш, *Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука*, „Волинь-Житомирщина” nr 20/2010, s. 6–22.

³⁷ Роксана Харчук, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ 2008, s. 56.

czenia może być utożsamiona z lyotardowskimi „małymi narracjami”, dowartościowującymi to, co wykracza poza dominujące dyskursy:

In Western culture, according to Umberto Eco, the need to quote arises from the problem that everything has been said before, and that there is no longer any possibility for naive expression. [...] In the Soviet Ukrainian context, on the other hand, Shevchuk's use of quotation arises not from a cultural situation where seemingly everything has been said before, but one in which what he is saying is new in the contemporary literary and cultural context, because of the repression and neglect of Ukrainian literary history. Quoting from archaic texts asserts a collective cultural ownership of a tradition which has been so neglected that the contemporary reader is entitled to a naive reception of it. This return to local cultural autonomy and knowledge through stories which had formerly been repressed and denied legitimacy is a manifestation of what Lyotard's definition of Post-modernism refers to as an „incredulity towards metanarratives”. It parallels the dismissal of universal grand narratives of history and scientific knowledge in favour of local knowledge and „little narratives”.³⁸

O postmodernistycznych inspiracjach na konkretnych przykładach twórczości Szewczuka pisało wielu badaczy, nie sposób wymienić tu wszystkich i nie jest to zresztą konieczne, wspomnę jedynie, że Natalia Horodniuk określiła postmodernizm Szewczuka mianem neobaroku:

Для текстів Шевчука [...] контекстом прочитання є Бароко, його онтологія та аксіологія, історіософія й естетика, поетика і риторика, символіка та емблематика. У творчості письменника Бароко виступає і знаком культури, і цитатою, і пусковим механізмом тексту, і його культурною пам'яттю. Акцентуємо увагу на низці мислеобразів Бароко, які набувають у прозі митця

³⁸ „W kulturze zachodniej, według Umberto Eco, potrzeba cytowania wynika z tego, że wszystko zostało już powiedziane i że nie ma już możliwości naiwnej ekspresji. [...] W kontekście radzieckiej Ukrainy jest inaczej, użycie cytatu przez Szewczuka wynika nie z sytuacji kulturowej, w której pozornie wszystko zostało już powiedziane, ale z takiej, w której to, co mówi, jest nowe we współczesnym kontekście literackim i kulturowym z powodu represji i deprecjonowania ukraińskiej kultury. Cytowanie dawnych tekstów, czyli kultury, która została zmarginalizowana do tego stopnia, że współczesny czytelnik ma prawo do jej naiwnego odbioru, potwierdza zarazem zbiorowe prawo do tej tradycji. Ten zwrot ku lokalności, podkreślanie autonomii kulturowej i budowanie wiedzy na opowieściach wcześniej marginalizowanych, jest przejawem tego, co lyotardowska definicja postmodernizmu określa jako «nieufność wobec metanarracji» i łączy z praktyką odrzucenia uniwersalnych wielkich narracji historii oraz wiedzy obiektywnej na rzecz lokalnej wiedzy i «małych narracji» – Anna Berehulak, *The critical aesthetic...*, op. cit.

концептуального значення і дозволяють зробити висновок про необарокову сутність його постмодернізму.³⁹

Ołena Lipińska dostrzegła natomiast elementy postmodernistyczne w dramaturgii Szewczuka⁴⁰, a Serhij Jakowenko zauważył, że autotematyzm wraz z palimpsestowością jego prozy i obecną w niej ironią zmuszają do głębszej analizy wpływów poetyki postmodernizmu na twórczość tego pisarza⁴¹.

W przypadku prozy historycznej Szewczuka ów rys postmodernistyczny widoczny jest najwyraźniej w praktykach, które najogólniej można określić intertekstualnością, polegającą na wykorzystaniu tekstów dawnych nie do ukazania przeszłości, jaką „była naprawdę”, lecz w celu reaktualizacji – czyli wydobycia nowych, istotnych współcześnie sensów, a także w celu podjęcia refleksji nad niebezpieczeństwami związanymi z nieświadomym uznawaniem autorytetu historycznie konstruowanych „prawd” o świecie, w tym o przeszłości:

Furthermore, Shevchuk's representation of the Medieval and the Baroque is not „history as it was”, but an opening up of possibilities ignored by previous representations. His representations of the archaic in his novels are deliberately intertextual, while at the same time reinforcing the authority of the archaic text by revealing its ability to yield further stories. [...] The consciousness of releasing the voices of the archaic is reinforced by the awareness of the danger of an unqualified acceptance of archaic texts as bearers of truth in history.⁴²

³⁹ „Dla tekstów Szewczuka [...] kontekstem odczytania jest barok, jego ontologia i aksjologia, historiozofia i estetyka, poetyka i retoryka, symbolika i emblematyka. Barok pełni w twórczości pisarza rolę znaku kultury, cytatu, mechanizmu uruchamiającego tekst i jego pamięć kulturową. Zwracam uwagę przede wszystkim na wiele idei barokowych, które w prozie artysty nabierają znaczenia konceptualnego i pozwalają wyciągnąć wniosek o neobarokowej istocie jego postmodernizmu” – Наталія Городнюк, *Палімпсести культури...*, op. cit., s. 18.

⁴⁰ Олена Ліпінська, *Риси постмодернізму у драматургії Валерія Шевчука*, „Українська література в загальноосвітній школі” nr 10/2012, s. 48–50.

⁴¹ Сергій Яковенко, *Зникомі тіні Валерія Шевчука. Варіації автоматизму*, „Наукові записки НАУКМА” t. 19, cz. 1/2001, s. 16.

⁴² „Szewczukowskie reprezentacje średniowiecza i baroku nie mają na celu ukazania «historii taką, jaka była», ale są otwarciem możliwości dotychczas ignorowanych. Jego powieściowe reprezentacje przeszłości są celowo intertekstualne, a jednocześnie wzmacniają autorytet tekstów dawnych, ujawniając ich zdolność do ewokowania kolejnych historii. [...] Uwalnianie głosów przeszłości łączy się ze świadomością niebezpieczeństwa bezwarun-

Uważam, że dla scharakteryzowania prozy historycznej Szewczuka (czy raczej wybranych przykładów jego twórczości, wykorzystującej na różne sposoby tematy, motywy, wątki lub teksty historyczne) możliwe jest zastosowanie wprowadzonego przez Lindę Hutcheon terminu „historiograficzna metapowieść”. Fikcja tego typu jest ściśle związana z poetyką postmodernistyczną⁴³, a u jej podstaw leży przekonanie, że przeszłość ma charakter tekstualny, a więc stanowi pewien konstrukt, który poznajemy jedynie za pośrednictwem „śladów – literackich i historycznych”⁴⁴. Sprawia to, że powieść taka skłania nas do zadumy nie tylko nad przeszłością, ale także nad dostępem do niej i statusem samego tekstu powieściowego⁴⁵. Linda Hutcheon wskazuje na parodystyczny charakter metapowieści historiograficznej, celem parodii jest jednak nie tyle zaprzeczenie historii jako takiej, ile jej przewartościowanie i aktualizacja w teraźniejszości. Badaczka tłumaczy parodię jako podkreślającą jednocześnie „różnicę w stosunku do przeszłości” oraz – za sprawą intertekstualności – tekstualny i hermeneutyczny z nią związek. Píše:

[p]arodiować to nie unicestwiać przeszłość; parodiować to w istocie tyleż czcić przeszłość, co i kwestionować ją.⁴⁶

Taką reorientację historii badaczka widzi w powieściach Güntera Grassa, Salmana Rushdiego czy Gabriela Garcii Marqueza⁴⁷. Uważam, że do tego wyliczenia należy dodać również Walerija Szewczuka, co potwierdzają refleksje wspomnianego wyżej ukraińskiego literaturoznawcy, Serhija Jakowenki. Píše on o organicznej więzi między dyskursami przeszłości i teraźniejszości w prozie Szewczuka, a poetykę jego powieści nazywa „pastiszopodobną”, ze względu na ironiczną grę przeszłości z teraźniejszością, jaką autor prowadzi, wykorzystując różnorodne tropy pamięci. Proza Szewczuka dotyczy – zdaniem Jakowenki – nie tyle przeszłości, ile

kowej akceptacji ich statusu depozytariuszy prawdy o historii” – Anna Berehulak, *The critical aesthetic...*, op. cit.

⁴³ Leszek Drong, *Szeherazada w archiwum dziejów. O metafikcji historiograficznej Salmana Rushdiego z perspektywy retoryki dionizyjskiej*, „Forum Artis Rhetoricae” nr 3–4 (14–15)/2008, s. 44.

⁴⁴ Linda Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść...*, op. cit., s. 217.

⁴⁵ Ibidem, s. 44–45.

⁴⁶ Ibidem, s. 219.

⁴⁷ Ibidem, s. 222.

jej aktualizacji w terażniejszości. Łącząc idee, motywy i postawy minione z terażniejszymi, Szewczuk nadbudowuje na wątkach dawnych współczesne znaczenia:

Наявність філософського дискурсу сучасності в історичних оповідях Шевчука, а, крім того, його оригінальне співіснування з елементами стилізації, свідчать про те, що нарація письменника в такого типу творах є „пастішоподібною”, тобто такою, що прагне, крім часткового стилізування, вписати в український історико-літературний контекст твори, ідеї, мотиви, які не існували, але могли б існувати у цьому контексті, зберігаючи при цьому сучасний характер письма, який не дозволяє ототожнити написане з пастішем. Такий тип оповіді дає Шевчукові можливість для здійснення однієї операції: він виймає з контексту української культури певні ідеї й мотиви, нарощує на них сліди їхніх артикуляцій у пізніших дискурсах (або дає можливість це зробити „віртуальному читачеві”), а потім – у рамках пастішоподібної нарації – вкидає їх назад у свій контекст. Наслідки цієї операції колосальні: сучасна поетика незмірно наближає до нас минуле, створює враження спадкоємності й присутності минулого в сьогоденні.⁴⁸

Podobną konstatację formułuje Anna Berehulak, pisząc, że praktyka twórcza Szewczuka legitymizuje przywoływaną przez niego tradycję literacką jako istotny element współczesności, pozwala artykułować treści kulturowe na wielu poziomach intelektualnych oraz tworzy nowe ramy odniesień dla ukraińskiego dziedzictwa kulturowego:

[...] the post-modern feature of quotation in Shevchuk's texts restores legitimacy to elements of the literary tradition which potentially have value for the twentieth century reader. By placing the archaic into the context of contemporary prose,

⁴⁸ „Obecność współczesnego dyskursu filozoficznego w narracjach historycznych Szewczuka i jego oryginalne współlistnienie z elementami stylizacji wskazuje, że narracja pisarza w tego typu utworach ma charakter «pastiszopodobny», czyli taki, którego celem, oprócz częściowej stylizacji, jest wpisanie w ukraiński kontekst historycznoliteracki dzieł, idei, motywów, które nie istniały, ale mogłyby w tym kontekście zaistnieć, przy jednoczesnym zachowaniu współczesnego charakteru twórczości niepozwalającego na utożsamienie jej z pastiszem. Ten typ narracji daje Szewczukowi możliwość przeprowadzenia następującej operacji: wyciąga on pewne idee i motywy z kontekstu kultury ukraińskiej, nadbudowuje na nich ślady ich artykulacji w późniejszych dyskursach (lub daje możliwość zrobienia tego «wirtualnemu czytelnikowi»), a następnie – w ramach pastiszowej narracji – umieszcza je z powrotem w kontekście pierwotnym. Konsekwencje tej operacji są kolosalne: współczesna poetyka niepomierne przybliżyła nam przeszłość, stwarza wrażenie ciągłości i obecności przeszłości w terażniejszości” – Сергій Яковенко, *Зникомі міні Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 12–13.

Valerii Shevchuk also argues for a reinvigoration of Ukrainian literature which would enable it to articulate cultural, social and political complexes on various levels, [...]. Without directly criticizing the literary status quo, through his multi-levelled treatment of archaic texts and his opposition to ideology Shevchuk creates new frames of reference for the Ukrainian cultural heritage, and offers new possibilities for expression in Ukrainian literature.⁴⁹

O relacjach między tradycją a współczesnością w prozie Szewczuka pisała także Anna Horniatko-Szumilowicz, koncentrując się na charakterystycznych dla tego pisarza poszukiwaniach nowatorskich środków wyrazu artystycznego. Tak charakteryzuje jego twórczość:

З одного боку – це продовження художніх традицій, що визріли й передавались з покоління на покоління, з іншого – активні пошуки письменником нового художнього мислення.⁵⁰

Dalej podkreśla charakterystyczne dla Szewczuka jednoczesne przywiązanie do rodzimej specyfiki kulturowej i dążenie do włączenia literatury ukraińskiej w nurty współczesnej prozy światowej:

Творчі досягнення В. Шевчука можна розглядати саме як результат двох чинників. Один із них – уважне ставлення до [...] національних джерел і традицій. Другий же чинник – подолання національної замкненості і сміливе прилучення до прогресивного світового ідейно-художнього досвіду.⁵¹

⁴⁹ „[...] postmodernistyczna praktyka cytowania w tekstach Szewczuka przywraca legitymizację tym elementom tradycji literackiej, które potencjalnie mają wartość dla czytelnika XX wieku. Wpisując twórczość dawną w kontekst współczesnej prozy, Walerij Szewczuk opowiada się również za rewitalizacją ukraińskiej literatury, która mogłaby artykułować problemy kulturowe, społeczne i polityczne na różnych poziomach [...]. Nie krytykując bezpośrednio literackiego *status quo*, lecz aktywizując na wielu poziomach teksty dawne i sprzeciwiając się ideologii, Szewczuk tworzy nowe ramy odniesienia dla ukraińskiego dziedzictwa kulturowego i oferuje nowe możliwości ekspresji w literaturze ukraińskiej” – Anna Berehulak, *The critical aesthetic...*, op. cit.

⁵⁰ „Z jednej strony jest to kontynuacja tradycji artystycznych, które dojrzewały i były przekazywane z pokolenia na pokolenie, z drugiej – aktywne poszukiwanie przez pisarza nowego myślenia twórczego” – Anna Горнятко-Шумилович, *Проза Валерія Шевчука традиційне і новаторське*, Szczecin 2001, s. 7.

⁵¹ „Twórczy dorobek W. Szewczuka można rozpatrywać właśnie jako wypadkową dwóch czynników. Jednym z nich jest szacunek do [...] narodowych źródeł i tradycji. Drugim czynnikiem jest przezwyciężenie izolacji narodowej i odważne zaangażowanie się w nowatorskie tendencje umysłowe i artystyczne” – ibidem, s. 17.

Charakteryzując poetykę Szewczuka, Horniatko-Szumiłowicz wpisuje ją w kontekst specyficznego dla Ukrainy nurtu prozy chimerycznej, która korzeniami tkwi w epoce baroku⁵². Popularny w literaturze ukraińskiej lat siedemdziesiątych–osiemdziesiątych XX wieku nurt prozy chimerycznej cechuje się intertekstualnością, wykorzystaniem poetyki mitu i baśni, licznymi odwołaniami do tradycji literackiej, folkloru i ludycznej kultury śmiechu. Również w płaszczyźnie narracji Anna Horniatko-Szumiłowicz dostrzega cechy wyróżniające prozę chimeryczną spośród innych gatunków powieściowych – to przede wszystkim subiektywizm i baśniowość narracji⁵³, a także barokowa konwencja obrazowania: bogactwo języka, synonimiczność, ornamentalność zdań, dążenie do syntezy stylów narracyjnych oraz łączenie groteski z poetyką traktatu filozoficzno-religijnego. Inspirując się charakterystycznymi dla powieści chimerycznej środkami obrazowania, Szewczuk wykracza jednocześnie – zdaniem badaczki – poza kanon swoistych dla tego gatunku środków wyrazu, przełamuje konwencję groteski i ludowości, a tym samym nadaje swoim powieściom i opowiadaniom głębszy, filozoficzny wymiar.

Uwaga, jaką Szewczuk przywiązuje do pamięci, wpisuje się w szersze tendencje, jakie pojawiły się w wielu społeczeństwach europejskich po rozpadzie dwudziestowiecznych reżimów totalitarnych i zainicjowały proces odzyskiwania pamięci o tych aspektach przeszłości, które wcześniej pozostawały przemilczane, spychane na margines lub zafałszowane. Na ów *boom* pamięci, który w Europie Zachodniej rozpoczął się w okresie powojennym, a w Środkowo-Wschodniej po rozpadzie Związku Radzieckiego, złożyło się wiele czynników politycznych i kulturowych, takich jak postępująca „demokratyzacja strefy publicznej oraz dziejące się równoległe przemiany w sferze komunikacji audiowizualnej”⁵⁴; niemałą rolę odegrały także przemiany w sferze naukowej, które postawiły pamięć w centrum dociekań:

⁵² Ibidem, s. 19.

⁵³ Ibidem, s. 69.

⁵⁴ Rigels Halili, *Wprowadzenie. Pamięć (p) o komunizmie – idee, praktyki badawcze, konceptualizacja*, [w:] *Pamiętając komunizm w postkomunistycznej Europie – pamięć historii i historia pamięci*, red. Rigels Halili, Łukasz Gemziak, Toruń 2021, s. 10.

[...] naukowcy i uczeni nie tylko zauważyli pamięć oraz jej funkcje i role społeczne, ale wręcz uczynili z niej jeden z centralnych filarów współczesnej humanistyki.⁵⁵

Hayden White łączył rozwój historiograficznej metapowieści (określanej przez niego też jako romans metahistoryczny) właśnie z potrzebą swego rodzaju „pogodzenia się z przeszłością”, przepracowania traumatycznych doświadczeń związanych z istnieniem dwudziestowiecznych reżimów, przemyslenia niegodziwości kolonializmu i ogólnie, przywrócenia pamięci wszystkiego, co zostało stłumione, usunięte z pola widzenia czy zniszczone. Badacz podkreślał trafnie, iż proces ten pociągał za sobą także wielką nieufność wobec dotychczasowego modelu nauki, w tym historii z jej postulatami obiektywizmu i „wiedzy prawdziwej”. Zwątpienie w ten model wiedzy zaowocowało również przemianami w powieści historycznej, która z dzieła realistycznego wyewoluowała w kierunku postmodernistycznej refleksji metahistorycznej⁵⁶.

Również Pierre Nora sformułował stanowisko, iż zmiana relacji społeczeństw powojennych z przeszłością przejawiała się w „odkrywaniu zepchniętych w niepamięć fragmentów dziejów, rewindykowani[u] śladów przeszłości wymazywanej lub skonfiskowanej, kul[cie] korzeni”⁵⁷. Ta rewitalizacja pamięci była ściśle związana z procesami tożsamościowymi – łączyła „wierność dla rzeczywistej lub wyobrażonej przeszłości z poczuciem przynależności, świadomość zbiorową z samoświadomością jednostkową”⁵⁸. W Europie Wschodniej Nora dostrzega proces, który diagnozuje jako „pamięć odnalezioną”⁵⁹ i wiąże go z dekolonizacją ideologiczną⁶⁰, która sprawiła, że „[s]połeczeństwa państw obszaru poradzieckiego stanęły przed wyzwaniem odtworzenia lub stworzenia od nowa tożsamości narodowych”⁶¹. Wskazuje także na zmianę, jaka zaszła w samym rozumieniu pojęcia „pamięć”, które przeniesione na

⁵⁵ Ibidem, s. 10.

⁵⁶ Hayden White, *Przeszłość praktyczna*, tłum. Jan Burzyński et al., red. Ewa Domańska, Kraków 2014, s. 49.

⁵⁷ Pierre Nora, *Czas pamięci*, tłum. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa” nr 7/2001, s. 37.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, s. 41.

⁶¹ Justyna Ołędzka, *Konflikty pamięci a geopolityka przestrzeni poradzieckiej*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 342.

grunt ponadjednostkowy, dowartościowuje sprawczość grup społecznych i wiąże się z problematyką tożsamościową:

Cała historia [...] była do tej pory zbudowana na fundamencie pamięci, ale przeciwko pamięci, uważanej za indywidualną, psychologiczną, zawodną, przydatną tylko w roli świadectwa. Historia była domeną zbiorowości, pamięć – prywatności. Historia była jedna, pamięć zaś [...] wieloraka. [...] Idea, że to zbiorowości mają pamięć, zakłada głębokie przekształcenie miejsca jednostek w społeczeństwie [...] tu leży tajemnica [...] nadejścia tożsamości.⁶²

Sądzę, że proza Walerija Szewczuka, a zwłaszcza jego utwory inspirowane ukraińską tradycją intelektualną, wpisują się we wspomniane przez francuskiego badacza tendencje, chociaż wiele z nich powstało na długo przed upadkiem Związku Radzieckiego. Ola Hnatiuk pisała, że „program literacki” Szewczuka, oparty na postulatach tradycji i zakorzenienia⁶³, jest ściśle związany właśnie z zagadnieniami odnalezienia pamięci i rekonstrukcji tożsamościowej społeczeństwa ukraińskiego. Sam Szewczuk określił zaś siebie jako „anty-Gogola”⁶⁴, podkreślając, że jego dążeniem jest przedstawienie ukraińskiej kultury jako formacji zakorzenionej w wielowiekowej, bogatej tradycji intelektualnej. Zaprezentowane w kolejnych rozdziałach utwory, powstałe w okresie od końca lat siedemdziesiątych do początku dwutysięcznych, to wybrane przykłady realizacji tych postulatów; ich analiza nie wyczerpuje zagadnienia tropów pamięci w prozie Szewczuka, pozwala jednak wskazać dominujące w niej strategie narracyjne, których celem jest – najogólniej mówiąc – dekolonizacja i aktualizacja **pamięci o ukraińskim dorobku intelektualnym**, bo jego zdaniem jest to jedna z najważniejszych składowych współczesnej tożsamości kulturowej Ukraińców.

⁶² Pierre Nora, *Czas pamięci...*, op. cit., s. 41.

⁶³ Ola Hnatiuk, *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003, s. 139.

⁶⁴ Валерій Шевчук, *Сад життєвських думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки*, [w:] Валерій Шевчук, *Темна музика сосон. Сад життєвський*, Київ 2003, s. 398–399.

ROZDZIAŁ 2

„Lek na amnezję kulturową”: tradycja intelektualna w powieści *Три листки за вікном*

Za *Три листки за вікном* (1986) Szewczuk w 1987 roku otrzymał Nagrodę Państwową im. Tarasa Szewczenki¹. Powieść jest tryptykiem, na który składają się utwory: *Ілля Турчиновський* (1968), *Петро утеклий* (1979) i *Ліс людей* (1981), i stanowi autorską interpretację dziejów Ukrainy, ukazanych jako proces stopniowej degradacji pamięci, co powiązane jest z utratą autonomii kulturowej i kolonizacyjnymi praktykami imperium rosyjskiego. Motyw pamięci został w utworze skorelowany z zagadnieniem dziedzictwa intelektualnego, wyrzeczenie się którego prowadzi do utraty tożsamości zarówno indywidualnej, jak i narodowej.

Wszystkie części tryptyku łączy wspólna linia genealogiczna rodu Turczynowskich, zamknięta w ramę czasową trzech stuleci: XVII, XVIII i XIX, a więc w okres od rozkwitu ukraińskiego baroku aż do utraty autonomii politycznej. Każda z trzech części stanowi odrębną historię, choć jest połączona z losami kolejnych pokoleń Turczynowskich, a także nawiązaniami do części poprzednich oraz zestawieniami kontrastowymi (zwłaszcza część pierwsza i trzecia są wobec siebie opozycyjne). Wszystkie są tekstami niezwykle „gęstymi”, „wielopiętrowymi” i wymagającymi od odbiorcy sporego wysiłku. Ze względu na to nasycenie znaczeniowe zdecydowałam się ograniczyć do dokładnego omówienia wyłącznie części pierwszej, do pozostałych odwołuję się jedynie po to, aby wskazać na korelacje wątków oraz nie utracić ogólnej wymowy całości, która staje

¹ O dyskusjach nad tą powieścią w ukraińskim literaturoznawstwie patrz: Наталія Борисенко, *Роман „Три листки за вікном” Валерія Шевчука як об’єкт літературознавчого осмислення*, „Рідний край” nr 2 (27)/2012, s. 135–141.

się widoczna dopiero w zestawieniu wszystkich fragmentów tryptyku. Część pierwszą wybieram również dlatego, że to właśnie w niej najlepiej wyraża się idea tradycji intelektualnej jako niewyczerpanego źródła bogactwa kulturowego, gwarantującego ciągłość kulturową i integralność tożsamościową Ukrainy.

„Archeologia kultury” Walerija Szewczuka

Fabula powieści *Для Турчиновський* została umiejscowiona w epoce politycznej autonomii związanej z istnieniem Hetmanatu i – co najważniejsze – w okresie rozkwitu ukraińskiego baroku. Rola tej epoki jest ogromna w historii ukraińskiej kultury i literatury, a Walerij Szewczuk – przedstawiciel zwróconego ku tradycji pokolenia lat sześćdziesiątych² – jest kontynuatorem myśli zapoczątkowanej w latach dwudziestych przez Mykołę Zerowa, Maksyma Rylskiego, Wiktora Domontowycza i innych. Wspomniani autorzy utożsamiali barok z dziedzictwem godnym szacunku³, z epoką, w której najbujniej rozwijała się ukraińska kultura wysoka, niszczone później przez rosyjskiego kolonizatora. Jak pisze Wira Ahejewa:

[...] pełnoprawnej tradycji ukraińskiej nie można było zdefiniować bez dziedzictwa barokowego.⁴

Walerij Szewczuk odwołuje się do tradycji baroku w wielu swoich powieściach właśnie ze względu na znaczenie, jakie epoka ta odegrała i nadal odgrywa w ukraińskiej historii. Literatura, sztuka i filozofia ukraińska XVII i XVIII wieku są dla pisarza źródłami inspiracji twórczych, a także dowodami historycznej ciągłości, bogactwa i oryginalności rodzimej kultury⁵.

Jak podkreśla Natalia Horodniuk, „neobarokowa” poetyka tekstów Szewczuka łączy się z obrazowaniem charakterystycznym dla postmoder-

² O Waleriju Szewczuku jako przedstawicielu „sześćdziesiątników” patrz: Людмила Тарнашинська, *Валерій Шевчук. Мав держновення бути самим собою*, Київ 2002, s. 4.

³ Wira Ahejewa, *W cieniu imperium...*, op. cit., s. 338.

⁴ *Ibidem*, s. 357

⁵ O znaczeniu epoki baroku i innych epok w prozie Szewczuka pisałam w artykule: *Motywy historyczne w prozie Walerija Szewczuka...*, op. cit.

nizmu⁶, co widać również w przypadku powieści *Ілля Турчиновський* – to metatekst, bazujący na siedemnastowiecznym zabytku literackim. Autor wykorzystuje różne formy intertekstualności; utwór jest palimpsestem, zawiera też odwołania do poetyki gry (motyw życia jako teatru) i realizuje postulat autorefleksyjności literatury (literatura o literaturze)⁷. Szewczuk zanurza się w uniwersum tekstów, w tym: w Biblii, mitologii, traktatach teologicznych i filozoficznych, ukraińskiej literaturze barokowej (ukraińsko-, polsko- i łacińskojęzycznej), w poezji, latopisach, kronikach, a także dokumentach sądowych i innych utrwalonych na piśmie świadectwach epok poprzednich⁸. Utwór ten można określić jako „historiograficzną metapowieść”, zagłębiającą w poetykę postmodernistycznej intertekstualności i wyraźnie wskazującą na narracyjny charakter wyobrażeń o przeszłości. W powieści kluczowe jest zagadnienie pamięci, rozumianej jako kategoria konstruktywna, dynamiczna i w ogromnym stopniu kształtowana za pośrednictwem archiwum dostępnych tekstów, aktualizowanych jako narzędzie interpretacji współczesności. Jak pisze Hałyna Kosarewa:

[...] [С]тилізація барокових форм у Вал. Шевчука підпорядкована [...] фундаментальній меті – спробувати осмислити складні та суперечливі категорії вже ХХ століття.⁹

Wymiary pamięci w powieści *Ілля Турчиновський*

Powieść *Три листки за вікном* to utwór o procesie utraty „pamięci, ciągłości kulturowej i tożsamości”¹⁰. W trzech kolejnych częściach zaprezentowane zostały dzieje ukraińskiej kultury od epoki jej rozkwitu w wieku XVII po upadek i utratę niezależności w XIX stuleciu. W części pierw-

⁶ Ibidem, s. 8–9.

⁷ Валентина Кідалова, *Ігрове пародіювання жанрових традицій у романі-триптиху „Три листки за вікном” Валерія Шевчука*, „Філологічні студії. Збірник наукових праць” nr 12/2019, s. 105–109.

⁸ Ірина Приліпко, „Текст як конденсатор культурної пам’яті”: інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука, „Слово і Час” nr 2 (710)/2020, s. 33–54.

⁹ „[...] stylizacja barokowa u Walerija Szewczuka podporządkowana jest [...] podstawowemu celowi, tj. próbie zrozumienia złożonych i sprzecznych kategorii XX wieku” – Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 80.

¹⁰ Wira Ahejewa, *W cieniu imperium...*, op. cit., s. 343.

szej śledzimy losy barokowego wędrowca i myśliciela Ilii Turczynowskiego. Jest to postać autentyczna, przedstawiciel kultury ukraińskiego baroku w największym jej rozkwicie. Urodzony w 1695 roku w miasteczku Bereżań na Połtawszczyźnie, studiował w Akademii Kijowsko-Mohylańskiej; był aktorem, śpiewakiem, nauczycielem, a od 1718 roku duchownym w swojej rodzinnej miejscowości¹¹. Jego autobiografia, zatytułowana *Списася мною многогрішним Ілією Турчиновським, священником і намісником березанським, житіє і страданіє своє в пам'ять дітям своїм, і внукам, і всьому потомству*, została po raz pierwszy opublikowana w 1885 roku w tomie XI czasopisma „Киевская старина” jako przedruk z *Хрестоматії давньої української літератури* Ołeksandra Biłeckiego. Turczynowski – bohater powieści Szewczuka – wciela cnoty moralnej czystości, duchowej wolności i intelektualnego samodoskonalenia, wyznaje zasady miłości i wybaczenia, dąży do harmonii ze światem i ludźmi, łączy kontemplację natury z poczuciem metafizycznej grozy, głęboką etykę ze świadomością własnej marności, toczy walkę duchową z własnymi słabościami, jest uczonym, filozofem, pisarzem, aktorem, kocha muzykę i literaturę i odnosi się z nabożeństwem do przyrody. Ilija jest soczewką, w której skupia się bogactwo myśli barokowej, ideałem chrześcijanina i przedstawicielem elity intelektualnej, której blask promieniować będzie na kolejne pokolenia.

Część druga opowiada o losach jego wnuka Petra Turczynowskiego, którego podporządkowane służbie obcego imperium życie przypada na drugą połowę wieku XVIII, czyli schyłkowy okres baroku i upadek autonomii Hetmanatu. Petro jest również podróżnikiem i przedstawicielem kultury wysokiej, ma za sobą studia w Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, ceni naukę i pisze wiersze, jednak jego wędrowki nie mają cech wolnego wyboru, są zdeterminowane obowiązkami urzędnika państwowego, a głęboki, swobodny namysł nad sakralnym wymiarem rzeczywistości ustępuje konieczności badania akt sądowych i prowadzenia dochodzeń w sprawie przestępstw. Dzięki zapiskom swojego dziada, które zna i ceni, Petro pozostaje w ścisłej łączności z epoką poprzednią, ma jednak silne poczucie schyłkowości czasów, w których żyje. Schyłek epoki został podkreślony w tej części powieści wizjami millenarystycznymi – przede

¹¹ *Турчиновський Ілля Михайлович* (biografia), dostęp: <https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=15148>.

wszystkim powtarzanymi przez bohaterów pogłoskami o ponownym przyjściu Mesjasza.

Ostatnia część to mroczna wizja tożsamości skolonizowanej, pozbawionej poczucia przynależności do dziedzictwa kulturowego, zdegradowanej do służalczego podporządkowania władzy Petersburga. Kyriak Satanowski (imię i nazwisko znaczące)¹² to prowincjonalny żytomierski nauczyciel wykorzystujący swoje niezwykle zdolności do zastraszania i podporządkowywania sobie uczniów i współpracowników. Jest potomkiem Turczynowskich, zna pisma Ilii, jednak nimi gardzi i świadomie zrywa z przeszłością. Bohater mówi wprost, że jest „Małorosjaninem” i wyrzeka się pretensji do odrębności narodowej, a także pamięci o własnych korzeniach. Podobnie jak jego przodek, Ilia trudni się piśmiennictwem, jednak pisana przez niego księga („czarna księga”) to zapis ludzkiej podłości i degradacji. Jak zauważa Wira Ahejewa:

W Trzech liściach autor bardzo wyraźnie i konsekwentnie przeciwstawia pełnowmiarowy barok wiekowi XIX jako z jednej strony epokę wędrownych poetów i filozofów, poszukujących wciąż nowych wrażeń i wiedzy, nowych ścieżek, marzących o poznaniu świata z całą jego czarującą złożonością, a z drugiej strony – w przeciwieństwie do niego – czasy obywateli ściśniętych przez ciasne urzędowe mundury, wiernych sług imperium, skupionych na sprawach przyziemnych i błahych.¹³

W powieści kluczowa jest figura księgi oraz związana z nią refleksja nad znaczeniem tradycji pisanej oraz uwarunkowaniami jej odczytywania. W przypadku źródeł pisanych najważniejszym mechanizmem pamięci jest interpretacja, co Szewczuk sugeruje zarówno na poziomie fabularnym powieści, ukazując zmieniający się stosunek kolejnych pokoleń Turczynowskich do zapisków Ilii, jak i na poziomie decyzji autorskich, pozostawiając sobie prawo do własnej wizji przeszłości. Pisarz jest w pełni świadom przywilejów, jakimi cieszy się fikcja literacka, w tym prawa do przekraczania granic prawdy, przedstawiania alternatywnych wersji wydarzeń, reprezentowania świadomości narratorów – nie tylko tych zmyślonych, lecz także postaci historycznych¹⁴. Wykorzystując jako kanwę swojej opowieści dokumenty historyczne oraz zabytki literatury

¹² Patrz: Wira Ahejewa, *W cieniu imperium...*, op. cit., s. 348–349.

¹³ Ibidem, s. 351.

¹⁴ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, op. cit., s. 232.

epok poprzednich, autor uzupełnia je, transformuje, dopisuje, odbiega od zawartych w nich faktów, czym w brawurowy sposób przypomina, że literackie *mimesis* nie jest „po prostu (re)prezentacją rzeczywistości; [pisanie literatury] to aktywny proces konstrukcyjny, kreacja rzeczywistości”¹⁵. Opowiadając o losach trzech pokoleń rodu Turczynowskich, Szewczuk konsekwentnie kreuje obraz katastrofalnych skutków zaniku pamięci kulturowej, a ukazując w części pierwszej wielobarwnie, przesiąkniętą kontemplacją natury i refleksją nad najważniejszymi wartościami moralnymi uniwersum myśli siedemnastowiecznej, apeluje o tej pamięci rewitalizację.

Kategoria pamięci jest kluczowa nie tylko na poziomie linii fabularnej utworu, lecz także w planie narracji i gatunku. Wybór konwencji gatunkowej i strategii narracyjnej odwołuje się zawsze do określonego kanonu pamięci kulturowej¹⁶, czerpie z literackiego archiwum, które przez wieki kształtowało ramy interpretacyjne i oczekiwania czytelników. W powieści *Для Турчиновський* Szewczuk czerpie z poetyki i estetyki baroku, dokonując syntezy gatunków: biografii, traktatu filozoficznego, literatury kontemplacyjnej i teologicznej oraz przypowieści z partiami komicznymi w formie intermediów. Wykorzystuje barokowe koncepty i alegorie, komizm i groteskę łączy z głęboką kontemplacją i namysłem nad duchowym wymiarem rzeczywistości. W taki sposób tworzy złożone barokowe misterium, w którym *sacrum* łączy się z *profanum*, a świat wewnętrzny bohatera stanowi odzwierciedlenie kosmosu. Na barokowość prozy Szewczuka zwracała uwagę Anna Horniatko-Szumilowicz, wskazując na polifoniczność charakterystyczną dla jego powieści i opowiadań:

Синтез стильових прийомів реалізується, між іншим, зміщенням елементів естетики бароко й романтизму [...] В. Шевчук, один з найнаполегливіших на сьогодні дослідників давньої української літератури, виявив свою близькість передусім до доби бароко і до так званого барокового письма тобто стилю, якому чи не в найвищому ступені притаманні різномалюнок, багатотонність.¹⁷

¹⁵ Ibidem, s. 239.

¹⁶ Ibidem, s. 229.

¹⁷ „Synteza stylistyczna realizuje się m.in. w wykorzystaniu elementów estetyki baroku i romantyzmu [...] W. Szewczuk, jeden z najwytrwalszych współczesnych badaczy dawnej literatury ukraińskiej; szczególnie bliskie mu są doba baroku i charakterystyczny dla niej styl, w którym najważniejsze są różnorodność i wielotonowość” – Анна Горнятко-Шумилович, *Проза Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 74.

Oleksandr Sołeckyj twierdzi, że do najbardziej charakterystycznych cech barokowych w twórczości Szewczuka należą: wielopoziomowość i złożoność tekstów, ich palimpsestowość (cytaty, aluzje i odwołania do innych tekstów) i retoryka ambiwalencji¹⁸. Kompozycja powieści *Ілля Турчиновський* jest właśnie palimpsestem, kilkupiętrową konstrukcją złożoną z przeplatających się fragmentów, do których należą: reminiscencje bohatera oparte na autentycznym tekście z XVII wieku, rozdziały kontemplacyjne (sny, refleksje i iluminacje Ilii), fragmenty tekstu w tekście (sześć przypowieści i trzy intermedia, składające się na utwór pisany przez głównego bohatera i zatytułowany *Mądrość przedwieczna*). Jest to więc tekst skonstruowany zgodnie z barokową koncepcją książki-modelu świata, zawierającej całą rozmaitość zachodzących w nim zjawisk¹⁹. Anna Horniatko-Szumilowicz określa tę barokowość prozy Szewczuka mianem „synkretyzm”²⁰.

W planie narracyjnym autor wybiera konwencję autobiograficzną ujętą w formę reminiscencji. Powieść to fabularyzowana autobiografia oparta na zabytku literackim – siedemnastowiecznych zapiskach Ilii Turczynowskiego, wędrownego diaka, nauczyciela, absolwenta Akademii Kijowsko-Mohylańskiej. Wydarzenia opisane przez barokowego myślicie-la-wędrowca wyznaczają główną linię fabularną powieści i kierują uwagę ku sposobom, w jakie pamięć jednostkowa utrwała minione wydarzenia. Odwołanie do tego typu pamięci nadaje narracji subiektywizmu i ujmuje proces pamiętania w kategorii interpretacyjne, gdyż „[p]amięć indywidualna jest dynamicznym procesem, w którym każdorazowo w inny sposób wnika się w przeszłość, w zależności od warunków i potrzeb terażniejszości”²¹. Autobiografia to najbardziej narracyjny system pamięci jednostkowej i najczęstszy mechanizm pamięci literackiej i kulturowej²². Historia życia Ilii Turczynowskiego została wpisana w podwójny tekst autobiograficzny. Pre-tekstem utworu jest wspomniane świadectwo historyczno-

¹⁸ Олександр Солецький, *Валерій Шевчук і бароко*, „Дивослово. Щомісячний науково-методичний журнал Міністерства освіти і науки України” nr 10/2010, s. 36 [dostęp: <http://lib.pnu.edu.ua>].

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Anna Horniatko-Szumilowicz, *Традиції українського бароко в історичній прозі Валерія Шевчука*, „Annales Neophilologiarum” nr 1/2003, s. 25.

²¹ Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią*. *Antologia*, Warszawa 2013, s. 213.

²² Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, op. cit., s. 227–229.

-literackie, które wtórnie, na poziomie fabuły, zostaje ujęte w formę zapisywanych u schyłku życia wspomnień bohatera. Narracja autobiograficzna została ujęta w figurę księgi („księgi życia”), słowo zapisane staje się więc siłą sprawczą pamięci indywidualnej, a za sprawą charakterystycznej dla Szewczuka uniwersalizacji świata przedstawionego²³ – również historii wspólnotowej, odnoszącej się do kategorii narodowych.

Księga jest symbolem głęboko zakorzenionym w europejskiej tradycji literackiej, stanowi też motyw bardzo często wykorzystywany przez twórców literatury postmodernistycznej. Natalia Horodniuk w analizie związków między poetyką baroku a poetyką postmodernizmu podkreśla, że strategia obrazowania neobarokowego nieprzypadkowo stała się jedną z ulubionych form narracyjnych postmodernizmu i wynika z podobieństwa refleksji kulturowo-filozoficznej²⁴. Bohater pierwszej części tryptyku jest „człowiekiem księgi”; wykształcony i refleksyjnie nastawiony do rzeczywistości, interpretuje swoje życie w kategoriach narracji domagającej się utrwalenia na piśmie. Jak zauważa Walentyna Kidałowa, dla Ilii Turczynowskiego przetworzona w tekst pamięć o własnych doświadczeniach stanowi jedyną możliwość dogłębnego ich przemyślenia i zrozumienia, zachowania ciągłości autobiograficznej, ale też wpisania swojego życia w ciąg wydarzeń historycznych. Pisanie ratuje go przed „zagubieniem się w czasie i kulturze”²⁵. Napisana przez Ilię w pierwszej części tryptyku księga jego życia zostaje przekazana kolejnym pokoleniom (synowi i wnukowi). Autobiografia wędrownego filozofa staje się łącznikiem między epokami, a na podstawie stosunku, jaki wyraża wobec niej bohater drugiej części tryptyku, Petro Turczynowski, można twierdzić, iż pozostaje ona żywym źródłem pamięci i tożsamości. Księga życia Ilii Turczynowskiego jest cennym skarbem w bibliotece jego wnuka, który zrzekł się z nią części majątku rodzinnego. Petro podkreśla, że pamięć przodków jest dla niego ważniejsza niż majątek, sięga po zapiski dziada w chwilach wyjątkowego smutku, poszukując w nich odpowiedzi na nurtujące go problemy. Odczuwa wobec przodka zarówno szacunek, jak i współczucie, werbalizuje także żal, iż czasy, w których żył Ilija, przeminęły bezpowrotnie, że nigdy się nie spotkają i nie będą w stanie wymienić doświadczeń.

²³ Людмила Тарнашинська, *Художня галактика...*, op. cit., s. 99.

²⁴ Наталія Городнюк, *Знаки небарокової культури...*, op. cit., s. 29.

²⁵ Валентина Кідалова, *Ігрове пародіювання...*, op. cit., s. 106.

Jednocześnie podkreśla, że dziad znalazł w nim rzetelnego i wiernego czytelnika, przez co pamięć o przeszłości została zachowana. Schyłkowość epoki, w której żyje bohater drugiej części powieści, podkreślony został poczuciem przemożnego żalu, o którym Petro wspomina w nocnej rozmowie ze wspomnieniem dziada:

[...] ніколи, нівіки не зможу я, діду, прийти до тебе навіть тінню – ми розминулись у цьому світі. Єдиний спосіб, діду, з’єднатися мені з тобою – поспівчувати тобі. [...] Дивні ночі бувають, діду. Такі ночі, коли й справді можна повірити в казку чи в небилицю. І я вірю в казку, що ти знав про мене, бо книгу свою якомусь читальнику посилав. Ти послав свою книгу найретельнішому читальнику: він читає й перечитує її, і співчуття його – ніби вогняна квітка серед ночі. Вклоняюся твоїй пам’яті, діду, але не перестаю через те співчувати тобі: жаль мене з’їдає, жалкий жаль!²⁶

Księga to centralna figura twórczości Walerija Szewczuka, ukazana jako kod dostępu do przeszłości i dziedzictwa kulturowego²⁷, nie jest to jednak jedyny w powieści obraz symboliczny o proveniencji barokowej. Bohater Szewczuka myśli alegoriami zaczerpniętymi z barokowego imaginariumu, a swoje refleksje wrażeń w formie przypowieści i iluminacji:

[...] цей персонаж мислить образами-символами, висловлює свої погляди у притчевій формі, удаючись до алегорій і метафор, у контексті яких актуалізовано важливі світоглядні проблеми.²⁸

Co znamienne, wyrafinowany sposób myślenia bohater wyniósł z Akademii Kijowsko-Mohylańskiej:

²⁶ „[...] nigdy, przenigdy nie uda mi się, dziadku, spotkać z Tobą, nawet jako cień – rozminęliśmy się w tym świecie. Jedyne sposob, dziadku, w jaki mogę się z tobą skontaktować, to okazując ci współczucie. [...] Wywają dziwne noce, dziadku. Takie noce, kiedy naprawdę można uwierzyć w bajki lub dziwne opowieści. A ja wierzę w bajkę, że wiedziałeś o mnie, bo skierowałeś swoją księgę do jakiegoś czytelnika. Skierowałeś swoją księgę do najuważniejszego czytelnika: który czyta ją wciąż od nowa, a jego współczucie jest jak ognisty kwiat w środku nocy. Chylę czoła przed pamięcią o Tobie, dziadku, ale nie przestaję Ci z tego powodu współczuć: żal mnie ogarnia, wielki żal!” – Валерій Шевчук, *Три листки за вікном*, op. cit., s. 239.

²⁷ Олександр Солецький, *Валерій Шевчук і бароко*, op. cit., s. 36.

²⁸ „[...] postać ta myśli obrazami i metafor, w kontekście których aktualizują się ważne problemy światopoglądowe” – Ірина Приліпко, „Текст як конденсатор культурної пам’яті”..., op. cit., s. 39.

Я ж мислю так [...] як мене навчено в академії.²⁹

Ta kluczowa dla ukraińskiej kultury instytucja ukształtowała psychikę Turczynowskiego i uczyniła go przedstawicielem ukraińskiej kultury elitarnej.

Ilia Turczynowski jest reprezentantem charakterystycznej dla epoki baroku wrażliwości metafizycznej; interpretuje rzeczywistość jako rodzaj misterium, w którym świat realny stanowi znak rzeczywistości nadprzyrodzonej³⁰. Ten typ odczucia rzeczywistości opiera się na kodzie pamięci kulturowej, ujętej w symbole i metafory. Poza księgą do najczęściej pojawiających się w utworze symboli należy koło. Bohater postrzega samego siebie jako jednostkę wpisaną w obracający się krąg wydarzeń, który determinuje jego życie. Uniwersalny symbol koła realizuje się najpełniej w następującym cytacie:

Тут теж я завбачую коло, а їх у житті, на мою думку не перелічити. Часом і світ бачиться мені як величезна мережа, сплетена з більших чи менших кілець, – в коло складається життя людське, в коло сплітаються думки і бажання. Од відчуття множинного накладання цих кіл можна і у відчай упасти: де тут початок а де кінець? Здається часом, що початку і кінця годі шукати, маленькому мозкові людському несила охопити той велетенський усесвіт кілець.³¹

Ruch kołowy to jedna z podstawowych kategorii filozoficznych Hryhoriya Skoworody, która korzeniami tkwi w tradycji filozoficznej antyku i wczesnego chrześcijaństwa, przede wszystkim w myśli Pseudo-Dionizego Areopagity. Obraz koła pojawia się w pracach ukraińskiego filozofa, oprócz słońca, ziarna i węża gryzącego własny ogon, jako kluczowe symboliczne ujęcie Boga, który jest początkiem i końcem³². Do arsenału

²⁹ „Myślę tak, [...] jak mnie nauczyli w akademii” – Валерій Шевчук, *Три листки за вікном*, op. cit., s. 139.

³⁰ Ibidem, s. 199.

³¹ „Tutaj też upatruję koła i sądzę, że w życiu nie da się ich zliczyć. Czasami świat wydaje mi się ogromną siecią, utkaną z większych lub mniejszych kręgów – w kształt koła układa się życie ludzkie, w koło splatają się myśli i pragnienia. Od poczucia wielokrotnego nakładania się tych kół można popaść w rozpacz: gdzie jest początek, a gdzie koniec? Czasem wydaje się, że próżno ich szukać, mały ludzki mózg nie jest w stanie ogarnąć tego gigantycznego wszechświata złożonego z kręgów” – ibidem, s. 84.

³² Denys Pilipowicz, *Filozoficzny wymiar twórczości Hryhoriya Skoworody*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Włodzimierza Mokrego, Kraków 2006, s. 92–95 [dostęp: <https://ruj.uj.edu.pl>].

obrazowania barokowego należą również personifikacje śmierci i strachu³³. Ta pierwsza ukazuje się pod postacią młodej kobiety i litościwie daje bohaterowi czas na dopisanie księgi życia, drugi towarzyszy Ilii za młodu pod różnymi postaciami. Symbolem podkreślającym znaczenie idei zakorzenienia (w kulturze, pamięci, przestrzeni) jest również drzewo. Młody Ilija widzi we śnie drzewo, na którym zamiast owoców wiszą głowy tych, których znał, zna lub dopiero pozna na drodze życia³⁴. Hałyna Kosarewa podkreśla, że odwołanie do barokowej symboliki jako narzędzia konstruowania świata wewnętrznego bohaterów pozwala określić powieść stylizacją. Dążeniem autora jest, zdaniem badaczki, odtworzenie atmosfery intelektualnej epoki, z całą złożonością jej myśli:

[...] спонукою автора є передусім стилізувати свідомість та мислення людини епохи Бароко, простежити її духовний розвиток та метаморфози на тлі вічних бінарних категорій добра і зла. Відтак за жанровою специфікою вона тяжіє до розширеної літературної стилізації з багатьма асоціаціями, що використовує стиль тогочасної вишуканої доби для відтворення атмосфери умовності, емблематичності, алегоричності, розгалуженої метафоричності тощо.³⁵

Ogromne znaczenie w powieści *Три листки за вікном* odgrywa czasoprzestrzeń. Czas i przestrzeń stanowią w powieści nierozzerwalną całość: okres rozkwitu kultury barokowej został w pierwszej części tryptyku skorelowany z topografią Hetmanatu, ukazaną przez pryzmat wzmianek o Akademii Kijowsko-Mohylańskiej i jej ogromnej roli kulturowej. W powieści *Ілля Турчиновський* dominują obrazy rozkwitłej, bujnej przyrody oraz przestrzenie otwarte, implikujące rozumienie życia jako wędrówki i wywołujące poczucie wolności. Świat w tej części tryptyku określony jest jako „szeroki i nieznanany”, a jego eksploracja ma wymiar duchowy i łączy się ze zdobywaniem mądrości. Ilija mówi:

³³ Валерій Шевчук, *Три листки за вікном*, op. cit., s. 84, 85, 86, 87.

³⁴ Ibidem, s. 58.

³⁵ „[...] motywacją autora jest przede wszystkim stylizacja świadomości i sposobu myślenia człowieka epoki baroku, prześledzenie jego rozwoju duchowego i metamorfoz na tle odwiecznych binarnych kategorii dobra i zła. Zatem zgodnie ze specyfiką gatunkową, skłania się on w stronę szeroko zakrojonej stylizacji literackiej, zbudowanej na licznych skojarzeniach, wykorzystującej wyrafinowany styl epoki do odtworzenia jej atmosfery, wskazania konwencji, emblematyki, alegorii, rozbudowanej metaforyki itp.” – Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 81.

Я був невпевнений і через те обережний. Не відчував себе паном на землі, а тільки гостем, який не знає світу, бо занадто той здається йому широкий. Упевненим може бути той, для кого світ – все, що лежить перед очима.³⁶

Przypisywanie topografii znaczeń pozaprzestrzennych jest charakterystyczne dla prozy Szewczuka, a Marko Pawłyszyn dostrzega w tej praktyce wymowę antykolonialną³⁷, co w przypadku omawianej powieści jest słuszne, zwłaszcza jeśli zestawimy obrazowanie przestrzenne pierwszej części tryptyku z topografią części ostatniej. Przestrzeń powieści jest też ściśle związana z subiektywną pamięcią indywidualną, gdyż stanowi obszar wspomnień bohatera o jego drodze duchowej. Hetmanat staje się więc „terytorium ducha”, miejscem pamięci w kilku jej wymiarach.

Aksjologiczny wymiar przestrzeni ukazany został w charakterystycznych dla prozy Szewczuka toposach domu i ogrodu. Dom to miejsce, z którego wyrusza i do którego powraca bohater-wędrowiec. Przestrzeń domu łączy się w powieściach Szewczuka z najważniejszymi wartościami duchowymi i moralnymi, a także z kategorią pamięci indywidualnej i wspólnotowej. Jest przestrzenią bezpieczeństwa, chroniącą przed „nagim światem”³⁸. W wątku powrotu do rodzinnego domu autor koduje apologię powrotu do korzeni własnej rodziny, kultury i narodu. Co prawda w powieści *Ілля Турчиновський* dom to dominium kobiet, a te, obrazowane przez Szewczuka w sposób skrajnie konserwatywny, łączą się nie tyle ze spokojem i kontemplacją, ile z kłopotami i bieganiną dnia codziennego – dlatego bohater, poszukując ciszy i możliwości twórczości, ucieka do ogrodu. W ogrodzie Ilija Turczynowski spisuje swoje wspomnienia, kontemplanuje przyrodę, oddaje się rozważaniom filozoficznym, a także spotyka ze śmiercią. Figura ogrodu jest w prozie Szewczuka skorelowana z koncepcjami Hryhorija Skoworody, a także z kordocentryczną ideą „ogrodu serca”, w której zakodowany jest postulat samodokonania³⁹. Ogród jest też obrazem mikrokosmosu, w myśli Skoworody

³⁶ „Nie byłem pewien i dlatego pozostawałem ostrożny. Nie czułem się panem na tej ziemi, a jedynie gościem, który nie zna świata, bo wydaje mu się on zbyt szeroki. Pewnym może być ten, dla kogo świat jest wszystkim, co ma przed oczami” – Валерій Шевчук, *Три листки за вікном*, op. cit., s. 119.

³⁷ Marko Pawłyszyn, *Zakłanianie Europy Środkowej. Przestrzeń geopolityczna a współczesna literatura ukraińska*, „Porównania” nr 5/2008, s. 127–142.

³⁸ Валерій Шевчук, *Три листки за вікном*, op. cit., s. 72.

³⁹ Роман Корогодський, *У пошуках внутрішньої людини*, Київ 2002, s. 50.

odzwierciedla związek między wszechświatem i stanowiącym jego odbicie człowiekiem⁴⁰. Bohater, siedząc w sadzie przy pasiece, odtwarza na papierze dzieje własnego życia:

[...] і ось, я сиджу оточений чудовою тишею, про яку вдома і мріяти годі; довозла безліч сонця, яке я завжди любив і яке і тепер п'ю широю душею. Люблю слухати як гудуть бджоли, і стежити за їхнім дивним, улагодженим життям, адже немає комахи шляхетнішої за цю; шелестить біля мого куреня торочкаста трава, під цей тихий, лагідний супровід перо моє пише легко й вільно; в самому курені пахне медом і сухим зіллям: чебрецем, материнкою та рум'янком.⁴¹

Przestrzeń w części pierwszej ma znamiona rajskie, zbudowana jest na obrazach przesiąkniętej blaskiem słońca bujnej roślinności, wiosennego i letniego spokoju, szumu wody i wiatru. Przyroda jest bez wątpienia jednym z głównych bohaterów powieści *Ілля Турчиновський*, ma wymiar sakralny⁴², stanowi źródło iluminacji duchowych bohatera i odzwierciedla czystość jego świata wewnętrznego. Natura jest obiektem kontemplacji Ilii, daje mu natchnienie i pozostaje ściśle związana ze sferą wartości. Ilija Turczynowski czerpie z niej siłę, spowiada się jej, mówi wprost o swojej miłości do słońca, które w myśl filozofii Skovorody nabiera znaczeń archetypowych jako symbol wieczności i absolutu. Jak pisze Denys Pilipowicz:

[...] wieczność ukazuje się nam poprzez światło symbolizowane przez słońce, które dla [...] Skovorody odgrywa rolę archetypu.⁴³

Relacja z naturą przekłada się na stosunek bohatera do ludzi, których stara się rozumieć, którym stara się wybaczać i z którymi stara się szukać porozumienia. Ilija unika konfrontacji, nie „sieje zła”, nie odpłaca

⁴⁰ Ibidem, s. 21.

⁴¹ „I oto siedzę otoczony cudowną ciszą, o której w domu nawet nie mogę marzyć; wszystko zalane jest słońcem, które zawsze kochałem i które teraz chłonę całą duszą. Lubię słuchać brzęczenia pszczół i obserwować ich dziwne, harmonijne życie, bo nie ma owada szlachetniejszego od nich; wysoka trawa szeleści obok mojej altany; przy tym cichym, delikatnym akompaniamencie moje pióro pisze lekko i swobodnie, a w samej altanie pachnie miodem i suchymi ziołami: macierzanką, lebidką i rumiankiem” – Валерій Шевчук, *Три листки за вікном*, op. cit., s. 53.

⁴² Ibidem, s. 103.

⁴³ Denys Pilipowicz, *Filozoficzny wymiar...*, op. cit., s. 124.

nienawiścią za krzywdę. Człowiek kochający świat kocha również ludzi, a Turczynowskiego przepelnia miłość i mądrość, które stara się przekazać potomnym. Bohater to postać skonstruowana zgodnie z mającym barokową proveniencję rozpoznaniem kondycji człowieka w świecie; bezradny wobec ogromu wszechświata, jest jednocześnie tego wszechświata soczewką:

Оте барокове усвідомлення людиною своєї малості й безпорадності в огроми всесвіту, космізм світовідчуття, перейнятість трагічною неспівмірністю безмежності вселенського макрокосму й незбагненності мікрокосму людської душі знайоме більшості героїв Валерія Шевчука.⁴⁴

Targana walką wewnętrzną, rozedrgana i kontemplacyjna dusza Ilii Turczynowskiego jest wcieleniem skworodiańskiej idei mikrokosmosu⁴⁵.

Kluczowe miejsce w topografii powieści odgrywa Akademia Kijowско-Mohylańska, źródło tradycji intelektualnej, spoiwo łączące ukraińską elitę szerzącą następnie swoją wiedzę w Ukrainie i poza jej granicami:

Według Szewczuka integralność kultury narodowej zapewnia przede wszystkim obecność przełomowej instytucji – Akademii Kijowско-Mohylańskiej. Jego bohaterowie-pisarze czują się członkami świętego bractwa, łatwo rozpoznają się w najdalszych podróżach, w najniebezpieczniejszych miejscach. Łączy ich duch macierzystej uczelni, w razie potrzeby posługują się niezrozumiałą dla postronnych łaciną, wymieniają odręcznie pisanymi książkami. Absolwenci akademii tworzą dzieła dla całego środowiska intelektualnego Ukrainy, szerzą wiedzę zdobytą w Kijowie, afirmują własne wartości, przede wszystkim poprzez szkołę, Cerkiew i teatr. Wychowankowie akademii nigdy nie tracą z nią kontaktu, nadal determinuje ona ich orientacje życiowe, zapewnia poczucie przynależności do wykształconej elity.⁴⁶

Wiedza wyniesiona z akademii jest światłem przewodnim w życiu bohatera i łączy się nierozzerwalnie z systemem wartości moralnych. Wspor-

⁴⁴ „Owa świadomość własnej małości i bezradności w ogromnym wszechświecie, kosmiczny wymiar światopoglądu, fascynacja tragiczną dysproporcją nieskończoności makrokosmosu i niezrozumiałością mikrokosmosu ludzkiej duszy są znane większości bohaterów twórczości Walerija Szewczuka” – Людмила Тарнашинська, *Художня галактика...*, op. cit., s. 106.

⁴⁵ Ibidem, s. 106.

⁴⁶ Wira Ahejewa, *W cieniu imperium...*, op. cit., s. 344–345.

mnienie o Alma Mater pomaga Ilii przetrwać trudne chwile, determinuje jego sposób myślenia, a także czyni z niego twórcę kultury wysokiej. Wspominając wiedzę wyniesioną z akademii, Ilija postanawia napisać własne dzieło – zbiór przypowieści pt. *Mądrość przedwieczna*:

І, як не дивно може це прозвучати, любий читальнику, але саме в ту важку для мене хвилину згадав я любов *alma mater* свою – Київську академію, згадав вистави, які гралися щороку в час рекреацій [...] Засвітивсь у мені натхненний вогонь, і я вирішив: коли звільнюся з напасті, звернуся до світу зі своїм Словом. [...] не сміхотворець я і не для сміхотворства в життя прийшов. Я напишу для цього світу драму чи в'язанку притч, урочисто назвавши її *Мудрість предвічна*, – осе й буде мудрість, яка не тільки зголосить мої думки іншим людям, але по-своєму очистить і мене.⁴⁷

Autor ukazuje wychowanków kijowskiej uczelni jako wspólnotę połączoną zamiłowaniem do wiedzy i chęcią poznawania świata. Jak pisze Wira Ahejewa, wychowankowie akademii tworzą w całej Ukrainie społeczność intelektualną, przyczyniając się do rozwoju kultury i kultywując wiedzę przekazaną im w czasach nauki. Ciągłość przekazywanej przez pokolenia tradycji intelektualnej podkreśla rozmowa wnuka Ilii Turczynowskiego – Petra – z poznanym we wsi Rudiwce diakiem. Rozpoznając w nim wychowanka akademii, Petro proponuje wymianę ksiąg i wskazuje na istniejącą w jego rodzinie historię związków z akademią:

Я теж дійшов до філософії – мовив я – ще і провчився на ній цілий рік. Після того рушив, як і ви, шукати місця прожитку. Так само колись учинив мій батько Остап і дід мій, неспокійна душа Ілля Турчиновський. А питав я, пане Савичу, від того, що і в мене є книжниця з віршами та всілякими записами, ми могли б при добрій нагоді та згоді ними обмінятися.⁴⁸

⁴⁷ „I choć może to zabrzmieć dziwnie, drogi czytelniku, ale właśnie w tym trudnym dla mnie momencie przypomniałem sobie moją ukochaną Alma Mater – Akademię Kijowską, przypomniałem sobie sztuki, które co roku grano podczas rekreacji [...] Rozpalił się we mnie natchniony ogień i zdecydowałem: kiedy zostaną uwolniony, zwrócę się do świata moim Słowem. [...] Nie jestem kuglarzem i nie dla kuglarstwa przyszedłem na świat. Napiszę dramaty lub zbiór przypowieści, uroczyście nazywając go *Mądrością Przedwieczną*, i będzie to mądrość, która nie tylko odsłoni moje myśli innym, ale w jakimś stopniu oczyści także mnie samego” – Walerij Шевчук, *Три листки за вікном*, op. cit., s. 31–32.

⁴⁸ „Ja również doszedłem do filozofii – rzekłem – i studiowałem ją przez cały rok. Potem wyruszyłem, podobnie jak i pan, w poszukiwaniu zarobku. Mój ojciec Остап i mój dziadek,

Całkowitym przeciwieństwem kijowskiej akademii jest szkoła w Żytomierzu, w której uczy Kyriak Satanowski. Jest to miejsce strachu i tępej tresury, której celem ma być produkcja bezmyślnych, zalęknionych sług imperium. Między uczniami a nauczycielami nie ma życzliwości, wspólnoty wiedzy ani wspólnoty zainteresowań; kadra nauczycielska nie jest, jak w przypadku wychowanków Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, bractwem intelektualnym; między nauczycielami panuje nienawiść, a każde niepowodzenie wzbudza podłą radość. W ogóle przestrzeń trzeciej części tryptyku jest ukazana w opozycji do topografii części pierwszej. Świat Kyriaka Satanowskiego, pozbawiony piękna, ograniczony i zamknięty, determinuje horyzont myśli głównego bohatera i jego współmieszkańców. Żytomierz to ponura prowincja, intelektualna pustynia, której atmosfera odbiera chęć do życia, a wzbudza jedynie nudę i przyziemne zainteresowanie intrygami. Przybyły do miasta Satanowski opisuje je jako nieciekawe, bezbarwne:

Ішов і роздивлявся навсібіч, вишукуючи в людях та будинках те, що варто було б запам'ятати, адже це місто мало стати довготривалим моїм осіддям. Однак і вулиці, й люди були досить невиразні.⁴⁹

Przestrzeń trzeciej części została skonstruowana za pomocą obrazów klaustrofobicznego miasta, szarych wnętrz i deszczowej, słotnej pogody. Obrazy słońca i zieleni, dominujące w części pierwszej, zostały zastąpione opisami deszczu, zimna, zmroku i nocy. O ile niemal w całej powieści *Ілля Турчиновський* deszcze były charakteryzowane jako ożywcze i oczyszczające, o tyle w ostatniej powieści tryptyku stają się męczące i dokuczliwe („[...] сіявся нудний, навдокучливий дощ”)⁵⁰.

Fabula rozgrywa się w większości w ciasnych pomieszczeniach mieszkań, w tym w pustym, pozbawionym ciepła i przytulności wynajmowanym pokoju Satanowskiego, w przygnębiających salach szkolnych, gdzie

niespokojna dusza Ilija Turczynowski, kiedyś zrobili to samo. A zapytałam, panie Sawczu, gdyż też mam księgę z wierszami i wszelkiego rodzaju notatkami. Gdyby nadarzyła się okazja, moglibyśmy się nimi wymienić” – ibidem, s. 162.

⁴⁹ „Szedłem i rozglądałem się na wszystkie strony, wyszukując w ludziach i budynkach czegoś wartego zapamiętania, w końcu to miasto na długo miało stać się miejscem mojego życia. Jednak zarówno ulice, jak i osoby wydawały się raczej niewyraźne” – ibidem, s. 409.

⁵⁰ „[...] mżył męczący, nudny deszcz” – ibidem, s. 506.

dominuje strach i ślepa tresura, oraz na zimnych deszczowych ulicach. Przestrzeń jest odzwierciedleniem relacji międzyludzkich i stanu duchowego głównego bohatera. W trzeciej części powieści nieobecne są uczucia miłości, współczucia, nie ma też prawdy, a w stosunkach między bohaterami przeważają lęk przez donosami, wyrachowanie i intrygi. Atmosferę tej części powieści przenikają dojmująca pustka i smutek. Świat przyrody ogranicza się tu do obrazu samotnego, wynędzniałego zwierzęcia – konia, który błąkając się po ulicach, bezskutecznie szuka schronienia.

Rzeczywistość ostatniej odsłony tryptyku *Три листки за вікном* to ukazany w krzywym zwierciadle świat manekinów, skonstruowany – jak i wszystkie pozostałe części – nie tyle w celu odtworzenia realiów epoki, ile wyrażenia idei, iż **zerwanie łączności z bijącym w przeszłości źródłem tradycji jest równoznaczne z utratą tożsamości i orientacji moralnej**. Pogląd ten, dość zachowawczy i być może nie zawsze znajdujący odzwierciedlenie we współczesnych realiach, w przypadku ukraińskim pozostaje wciąż aktualny.

Dekolonizacja pamięci: powieść *Тіні зникомі*¹

Z bohaterami powieści *Три листки за вікном* rozstajemy się w połowie XIX wieku, ukazanego jako czas politycznej zależności. Główny bohater trzeciej części tryptyku Kyriak Satanowski jest wcieleniem świadomości skolonizowanej, odcinającej się od pamięci o przeszłości i opowiadającej się po stronie kultury imperialnej. Tryptyk jest epicką wędrówką prowadzącą od czasów rozkwitu ukraińskiej myśli filozoficznej i literackiej do okresu politycznego zniewolenia. W powieści *Тіні зникомі* (2002) Szewczuk ukazuje proces odwrotny – polegający na stopniowym wyzwoleniu się z kulturowej oraz psychologicznej zależności i budzeniu tożsamości narodowej podmiotu skolonizowanego. Bohaterem tej powieści jest Teodor Temnycki – żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku (akcja powieści rozpoczyna się w roku 1817) potomek dawnego poleskiego rodu szlacheckiego, który z oficera armii rosyjskiej zmienia się w badacza rodowych i narodowych dziejów, by ostatecznie okazać się autorem dzieła *Історія Русів* (*Historia Rusów*), fundamentalnego dla ukraińskiej idei narodotwórczej opartej na mesjanistycznej koncepcji romantyków ukraińskich. *Історія Русів* to tekst, który odegrał kluczową rolę w „przybliżeniu rodzimych tradycji i dziejów ojczystych w ogóle, zarówno tych mocarstwowych i heroiczych, jak i niewolniczych i cierpiętniczych, z wyraźnym przesłaniem mesjanistycznym”². We wstępie do wydania tego utworu z 1991 roku

¹ W tym rozdziale wykorzystuję fragmenty dwóch swoich artykułów: polskojęzycznego – *Życie jako wędrówka. Topos drogi i wędrowca w powieści Walerija Szewczuka „Тіні зникомі”*, „Studia Ukrainica Posnaniensia” t. VII/2019, s. 193–203 i opublikowanego w języku ukraińskim: *Символічна топографія...*, op. cit., s. 119–130.

² Stefan Kozak, *W kręgu myśli i koncepcji Bractwa Cyryla i Metodego*, [w:] Stefan Kozak, *Z dziejów Ukrainy. Religia, kultura, myśl społeczna. Studia i szkice*, Warszawa 2006, s. 176.

Szewczuk określa go mianem najważniejszego zabytku ukraińskiej myśli narodowo-politycznej końca XVIII wieku i podkreśla, że to jeden z tekstów, które hamowały proces rozpadu ukraińskiej idei narodowej:

[...] значною мірою впливали на сучасників та нащадків і по-своєму акумулювали національну енергію, щоб вона, ніби струм, потекла потім по артеріях народного тіла, витворюючи новий рівень самосвідомості та гальмуючи творення ферментів національного розпаду.³

Powiązanie utworu o takim znaczeniu z bohaterem powieści podnosi rangę tego ostatniego i ukazuje go jako wcielenie budowniczego i rekonstruktora ukraińskiej tożsamości.

Jak zauważa Serhij Jakowenko, Teodor Temnycki jest wyrazicielem światopoglądu oraz postawy życiowej samego autora, a punktów stycznych między nimi badacz upatruje w światopoglądzie (oddanie pracy, waga przywiązywana do zakorzenienia kulturowego), w życiorysie (wycofanie się z życia oficjalnego, odmowa służenia imperium), pochodzeniu (polsko-ukraińskie korzenie), a także – czy może przede wszystkim – w trudzie rekonstruowania dziejów na podstawie dostępnych świadectw przeszłości. Jakowenko pisze:

Вперше Шевчук так глибоко вживається не просто в персонажа, спорідненого в душі (митця), а й в історика, тобто ніби рівного собі за фахом, наділяючи його своєю пристрасною герменевта, шукача остаточного сенсу в історичних документах, мемуарах, притчах, символах, одним словом — детектива тексту, а також непереборного любителя стародавніх паперів і просто людських документів.⁴

³ „[...] w ogromnym stopniu wpływały na współczesnych i potomków i na swój sposób gromadziły energię narodową, by później jak prąd płynęła tętnicami ciała narodu, tworząc nowy poziom samoświadomości i hamując proces jego rozpadu” – Валерій Шевчук, *Нерозгадані таємниці „Історії Русів”*, [w:] *Історія Русів*, tłum. Іван Драч, Київ 1991 [dostęp: <http://litopys.org.ua/istrus/rusiv9.htm>].

⁴ „Po raz pierwszy Szewczuk tak głęboko utożsamia się nie tylko z postacią spokrewnioną duchowo (twórcą), lecz także z historykiem, czyli jakby równym sobie pod względem profesjonalnym, obdarzając go swoją pasją hermeneuty, poszukiwacza ostatecznego sensu w dokumentach historycznych, wspomnieniach, przypowieściach, symbolach, jednym słowem – detektywa tekstu, a także zagorzałego miłośnika starodawnych pism i zwykłych ludzkich dokumentów” – Сергій Яковенко, *Зникомі тобі Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 14.

Praca bohatera powieści jest więc tożsama z wysiłkiem samego autora, a ów autotematyzm jest – zdaniem Serhija Jakowenki – jednym z tropów pozwalających na wpisanie prozy Szewczuka w kontekst obrazowania postmodernistycznego. Temnycki to kolejne wcielenie wędrowca, poszukiwacza prawdy i mędrca; jego obraz zbudowany został na powtarzających się, przechodzących z powieści na powieść wątkach odejścia z domu, tułaczki i powrotu, a także na motywie mozolnej pracy twórczej nad dziełem literackim (w zależności od powieści dziełem tym okazują się wspomnienia, rozważania natury filozoficznej bądź kronika dziejów rodzinnych). Fabuła powieści *Тіні зникомі*, podobnie jak większości utworów Szewczuka, opiera się na schemacie „podróży tożsamościowej”, którą narrator podejmuje wraz z decyzją o opuszczeniu armii carskiej i powrotem do rodzinnego majątku. Motyw wędrowki jest silnie skorelowany z kategorią pamięci⁵ i osadza bohatera w wartościach kultury rodzimej.

Kronika rodowa

Pod względem gatunkowym utwór jest fabularyzowaną kroniką rodową, w której Walentyna Sobol upatruje podobieństw do barokowych tekstów autobiograficznych Dmytra Tuptały, Wasyla Hryhorowycza-Barskiego czy dzienników Filipa Orłyka⁶. Autor nawiązuje też do gatunkowej konwencji *silva rerum* – formy piśmiennictwa prywatnego, związanej z kulturą szlachecko-ziemiańską⁷, które stanowi materiał pozwalający odtworzyć obraz codzienności szlacheckiego dworu:

[...] domowa księga zapełniana przez pana domu najrozmaitszymi treściami: od osobistych notatek poczynawszy, poprzez zapiski i porady gospodarskie, przepisy kulinarne i lekarskie, odpisy różnych dokumentów, mów wygłoszonych na sejmach, sejmikach, trybunałach, wzory mów okolicznościowych – weselnych,

⁵ Анна Москальчук, *Концепт дорога у структурі художньої картини світу В. Шевчука: традиційні та індивідуально-авторські складники*, „Синopsis: тексти, контексти, медія” nr 3 (11)/2015 [dostęp: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/viewFile/162/153>].

⁶ Валентина Соболь, *Історіософія національної ідентичності (на прикладі праці Валерія Шевчука)*, „Донецький вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка” nr 5/2004, s. 46.

⁷ Joanna Partyka, *Szlachecka „silva rerum” jako źródło do badań etnograficznych*, „Etnografia Polska” t. XXXII, z. 2/1988, s. 67–68.

pogrzebowych, listy od przyjaciół i odpisy listów ważnych osobistości; relacje z różnych wydarzeń politycznych i obyczajowych – do anonimowych utworów literackich, zwłaszcza panegiryków, facecji, paszkwili, anegdot, epigramów, frazsek i obscenicznych opowiadań.⁸

Kroniki domowe są istotnym źródłem antropologicznym, „dokumentem szlachecko-ziemiańskiego stanu świadomości, zainteresowań, obyczajów, ogólnie – źródłem wiedzy o kulturze”⁹. Jako teksty skoncentrowane na subiektywnej perspektywie pamięci jednostkowej, złożonej ze „wspomnień i relacji ustnych, a także wszelkich zapisów o charakterze prywatnym, poczynając od dzienników i korespondencji i kończąc na przykładach ekspresji twórczej”¹⁰, długi czas nie były uważane za wiarygodne źródła historyczne. Za sprawą toczonych od połowy XX wieku debat nad narracyjnością historiografii i jej literackim wymiarem¹¹ znalazły się jednak w polu badań historiografii, jako część „historii prywatnej”¹². Stanowią też materiał do szeroko rozumianych studiów nad pamięcią¹³, gdyż ich specyfiką jest ruch dwukierunkowy: z jednej strony budowane na bazie pamięci, przesuwają się „dzięki zapisanej narracji ku obszarom historii”¹⁴, z drugiej zaś rezygnują z perspektywy globalnej na rzecz oglądu subiektywnego i indywidualnego, a więc z „historii” przechodzą w obszar „pamięci”. Jest to uwarunkowane przede wszystkim materiałem, z którego są zbudowane, czyli wspomnieniami:

Głównym wnioskiem, jaki wypływa z lektury kronik rodzinnych, jest dostrzeżona w nich pograniczność historii rodzinnej jako obszaru problemowego oraz synkretyczność kroniki rodzinnej jako gatunku historiograficznego i właściwej dla tego gatunku konwencji narracyjnej. Jak sądzę, w obu przypadkach głównym powodem wykraczania historii rodzinnej i opowieści o niej poza historię w kierunku historii mówionej, a także poza historię w kierunku pamięci, jest jej źródłowa materia wyjściowa, czyli wspomnienia.¹⁵

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 73.

¹⁰ Violetta Julkowska, *Między pamięcią a historią. Przypadek historii rodzinnych*, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” nr 6/1/ 2012, s. 78.

¹¹ Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, op. cit., s. 90.

¹² Ibidem, s. 79.

¹³ Ibidem, s. 78.

¹⁴ Violetta Julkowska, *Między pamięcią...*, op. cit., s. 81.

¹⁵ Ibidem, s. 79.

Literacki potencjał wspomnień czyni z kroniki źródło znajdujące się na pograniczu dyskursu literackiego i historycznego, według Elżbiety Rybickiej dzieje się tak głównie ze względu na transdyscyplinarność kategorii pamięci jednostkowej¹⁶. Dowartościowanie badań nad pamięcią wraz z charakterystycznym dla postmodernistycznych nurtów historiografii podważeniem zasadności oddzielania historii od literatury¹⁷ znalazło odzwierciedlenie również w metamorfozach współczesnej powieści historycznej¹⁸. Ewoluuując w kierunku „epickiej historiografii”, powieść taka zaczęła skupiać się na „tematyzacji i funkcjonalizacji historii w badanym dziele literackim, przy zastosowaniu [...] metodologii wywiedzionych zarówno z teorii literatury, jak i historiografii”¹⁹. Wykorzystana przez Szewczuka konwencja kroniki rodowej sytuuje się właśnie na pograniczu dyskursu historiograficznego i literatury pięknej²⁰. Obierając pryzmat historii prywatnej, pisarz przenosi charakterystyczną dla niej koncepcję pamięci (rozumianą jako kategoria indywidualna, fragmentaryczna, dynamiczna) w obszar refleksji nad szeroko zakrojonymi procesami historycznymi. Kreując autorski, bardzo subiektywny obraz dziejów kolonizacji ziem ukraińskich i ujmując go w konwencję romantycznego profetyzmu, Szewczuk sugeruje narracyjny, wręcz literacki charakter wiedzy o przeszłości, a jednocześnie podkreśla rolę, jaką w badaniach nad nią odgrywa interpretacja.

Księgi

Powieść *Тині зникомі* zbudowana jest na kilku obrazach-kluczach, z których najważniejsze to: dom, drzewo i księga. Figura księgi – czy dokumentu pisanego – implikuje rozumienie rzeczywistości w kategoriach narracyjnych zarówno w planie jednostkowych losów bohaterów, jak i w szerszej perspektywie pamięci zbiorowej. Do arsenału powieściowych świadectw pisanych, determinujących percepcję bohaterów, należą

¹⁶ Elżbieta Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” nr 1–2/2008, s. 22.

¹⁷ Natalia Lemann, *Pomiędzy literaturą a historią – epicka historiografia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 50, nr 1–2, s. 158.

¹⁸ Ibidem, s. 154.

¹⁹ Ibidem, s. 173.

²⁰ Joanna Partyka, *Szlachecka „silva rerum”...*, op. cit., s. 67.

i odnajdywane przez Teodora Temnyckiego dokumenty rodowe: zapiski gospodarcze, prywatne notatki, listy jego przodków, jak i fragmenty tworzonych przez nich poezji oraz traktatów naukowych. Na podstawie tych świadectw narrator tworzy własny tekst – romantyczną wizję dziejów narodowych, będącą zarazem zwieńczeniem jego poszukiwań tożsamościowych i świadectwem przebudzenia narodowego (*Історія Русів*). Ponieważ dzieje rodu i narodu ukazane zostały w konwencji romantycznego proferyzmu, tekstem określającym ramę ich interpretacji jest Pismo Święte, co widać już w scenie inicjacyjnej, w której Temnycki doznaje proroczej wizji, czytając rozdział 22 Księgi Izajasza. W proroczej mowie przeciw Jerozolimie widzi metaforę losów ukraińskiego narodu, który po upadku Hetmanatu i pod rządami Katarzyny II uległ rusyfikacji i wynarodowieniu:

Господи! – з жахом прошепотів я – Адже в цьому місці, в цій Долині Видіння йдеться про мою батьківщину – Русь, чи Малоросію, чи Україну. Саме вона тепер, як місто, сповнене галасом, гучне й веселе, а наші побиті – не побиті мечем і не повмирили у війні.²¹

W powieści *Тині зникомі* pamięć jest również kategorią dynamiczną – Teodor Temnycki, zanurzając się w zbiory dokumentów rodzinnych, stopniowo rekonstruuje obraz heroicznych losów swoich przodków, odtwarza dzieje pułkowników wojsk zaporoskich, współpracowników i doradców Iwana Mazepy, członków tajnych stowarzyszeń walczących o autonomię Hetmanatu, a także spiskowców dążących do obalenia Katarzyny II. Wśród odnalezionych dokumentów narrator odkrywa nie tylko księgi genealogiczne, listy i dokumentację potwierdzającą tytuły szlacheckie, ale też zbiory wierszy i fragmenty rozpraw naukowych, w tym tajemniczego traktatu o historii Ukrainy. Pisma te stanowią rodzinne archiwum Temnyckich, będące zarazem „archiwum ducha narodowego”:

Папери, які я переглядав, були цілковито впорядковані – це наш, зрештою, родинний архів. Саме тут збережено документи предків, що підтверджували

²¹ „Boże! – wyszeptalem przerażony – przecież w tym miejscu, w tej Dolinie Widzenia, chodzi o moją ojczyznę – Ruś czy Małorosję, czy Ukrainę. To ona jest teraz, jak to miasto pełne gwaru, głośne i wesołe, a nasi pokonani nie zginęli od miecza ani na wojnie” – Валерій Шевчук, *Тині зникомі*, Київ 2002, s. 17.

наше шляхетство, зібрано папери діда Петра Григоровича [...] Знайшов я *Коротку історію Малоросії* з козацькими піснями того часу, писану також дідовою рукою [...] Всі родинні й масткові акти охайно переписано дідовою рукою й оправлено в шкіру. [...] На Литовському статуті давнього польського видання я знайшов написа самого гетьмана Данила Апостола – книгу подаровано дідові; були тут також рукописні збірники пісень та виписок з різних книг; збереглися тут численні листи дідові до синів, які він писав із копіями та відповіді синів [...] і всілякі інші менш важливі записи та цидули. [...] Осібний зшиток складали різні матеріали до малоросійської історії складений також Петром Михайловичем [...] більше того, зберігся початок історичного твору, який почав писати Петро, але не закінчив [...].²²

Pod wpływem odnalezionych świadectw bohater podejmuje wspomnianą pracę pisarską, kontynuując rodziną „księgę życia” oraz narodową „księgę ducha”.

Ambiwalencja między odkrywaniem przeszłości i jej wynajdywaniem widoczna jest w balansowaniu narratora na granicy wiedzy źródłowej i domysłów, które snuje, uzupełniając luki w dokumentach:

Навіть мої розгадки тут подані, часткові й часто є продуктом моєї уяви, а не твердого знання.²³

Przywodzi to na myśl charakterystykę tekstów historycznych określanych przez Haydena White’a jako: „wytwory werbalnej fikcji, których treść jest tyleż rezultatem odkrycia, co produktem inwencji, a których forma ma więcej wspólnego z ich odpowiednikami w literaturze pięknej aniżeli

²² „Papiery, które przeglądałem, były dokładnie uporządkowane – to w końcu nasze rodzinne archiwum. To tu zachowały się dokumenty przodków potwierdzające nasze szlachectwo, zebrano dokumenty dziada Petra Hryhorowicza [...] Znalazłem *Krótką historię Małorosji* z ówczesnymi pieśniami kozackimi, także pisanymi ręką mojego dziada [...] Wszystkie akty rodzinne i majątkowe zostały starannie spisane ręką mojego dziada i oprawione w skórę. [...] Na starym polskim wydaniu Statutu Litewskiego znalazłem inskrypcje samego hetmana Daniela Apostoła – księga była prezentem dla mojego dziada; istniały także rękopiśmienne zbiory pieśni i wypisy z różnych ksiąg; zachowały się tu liczne listy dziada do synów z kopiami i odpowiedziami synów [...] oraz wszelkiego rodzaju inne, mniej ważne zapisy i notatki. [...] Specjalny zeszyt, sporządzony z różnych materiałów dotyczących dziejów Małorosji, również opracowany przez Petra Mychajłowicza [...] ponadto początek dzieła historycznego, które Petro zaczął pisać, ale nie skończył [...]” – ibidem, s. 67.

²³ „Nawet te moje zapiski są fragmentaryczne i często są wytworem mojej wyobraźni, a nie pewnej wiedzy” – ibidem, s. 188.

w naukach ścisłych²⁴. Za pomocą określonych schematów fabularnych źródłem historycznym nadawany jest sens składający się na opowieść o tym, co prawdopodobnie mogło się wydarzyć²⁵. Bohater powieści Szewczuka w rekonstrukcji losów własnych, a także w odtwarzaniu życiorysów swoich przodków rzeczywiście wykorzystuje określone wzorce i strategie fabularne, w które wpisuje zebrane fakty, nadając im sens zgodny z aktualnymi potrzebami. Najczęściej stosowaną matrycą fabularną jest przypowieść o synu marnotrawnym, która porządkuje losy kilku pokoleń Temnyckich w motyw poszukiwania własnej drogi życiowej, zbłądzenia i ostatecznego powrotu do źródeł (domu, rodziny, korzeni). Schemat tej przypowieści ulega transformacji, gdyż zostaje wpisany w kontekst zagadnień narodotwórczych:

В. Шевчук трансформує біблійний сюжет у контексті націєтворчих проблем.²⁶

Do tekstów literackich w istotny sposób wpływających na strukturę snutej przez bohatera opowieści należą także wiersze Wasyla Kapnista, a przede wszystkim myśl filozoficzna i poezja Hryhorija Skoworody. Sformułowana przez tego ostatniego koncepcja życia autentycznego jest punktem odniesienia dla znaczeń, które narrator przypisuje wydarzeniom z własnego życia oraz dla ocen wystawianych poczynaniom przodków. W ten sposób kanon tradycji intelektualnej zostaje zaimportowany do wspomnień indywidualnych bohatera i staje się budulcem zrębów jego tożsamości – co potwierdza refleksję Haralda Welzera²⁷, iż interioryzacja treści kulturowych da się zaobserwować również na poziomie konstruowania biografii jednostkowych.

Drzewo

Skoworodiańska wizja człowieka poszukującego prawdy wewnętrznej została skorelowana z kompozycją przestrzenną w powieści *Тіні зникомі*. Temnycki przemierzył wraz z carską armią rozległe tereny obcego impe-

²⁴ Hayden White, *Tekst historiograficzny...*, op. cit., s. 80.

²⁵ Ibidem, s. 80.

²⁶ Грина Приліпко, „Текст як конденсатор культурної пам'яті”..., op. cit., s. 36.

²⁷ Harald Walzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kultura. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 40.

rium, jednak nie odnalazł w nim nic poza poczuciem wyczerpania i pustki duchowej; pełnię moralną i intelektualną przynosi mu dopiero osiadłe, wypełnione pracą życie w rodzinnych stronach. Wiąże się z tym kluczowe dla powieści pojęcie „zakorzenie”, ujęte w symboliczną figurę drzewa. Wynika ona przede wszystkim z konwencji kroniki rodzinnej, ale stanowi też wyraz światopoglądu samego autora, który utożsamiając z drzewem zakorzonego w konkretnej przestrzeni człowieka, podkreśla znaczenie pamięci o wartościach kulturowych i narodowych w procesie auto-identyfikacji jednostki. Píše o tym Iryna Prylipko:

З образом дерева у творі Валерія Шевчука пов'язаний провідний мотив – збереження родової та історичної пам'яті. [...] Теодор Темницький – представник старовинного шляхетського роду – відчуває необхідність повернутися до рідної землі й дому, потребу пізнати свій рід.²⁸

Figura drzewa odsyła do zakorzenia (korzeni) zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i wspólnotowym, jest bowiem symbolem pamięci rodowej i narodowej. Utożsamiając ten symbol z jednostką, autor wyraża przekonanie o niemożności funkcjonowania w warunkach oderwania od źródła tradycji:

Адже людина й справді ніби дерево: ноги її вриті в землю, звідки п'є сік її, [...] дерева ж, вирвані із землі, мертві [...] а досі я блукав світом, будши вирваний із землі.²⁹

Relacja między jednostką a przestrzenią wyraża się w metaforze korzeni, utrata więzi z konkretnym terytorium określana jest zaś mianem „wykorenia”, tożsamym z wynarodowieniem:

²⁸ „Образ дрzewа в творчості Валерія Шевчука лъчzony jest з мотywem przewodним – zachowaniem пам'яті о прzodkach і історії. [...] Теодор Темницький – представителі старого роду шляхетського – оdczuwa потребу powrotu до ojczyzny і дому, потребу poznania swojego роду” – Ірина Приліпко, *Художній синкретизм твору Валерія Шевчука. „Тіні зникомі”*, „Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем” nr 20/2010, s. 138.

²⁹ „Wszak człowiek jest jak drzewo: nogami tkwi w ziemi i pije jej soki, [...] дрzewа wyrwane z ziemi są martwe [...] а до теj пори і ја блъкалем сіę по свічєіе, wyrwany z ziemi” – Валерій Шевчук, *Тіні зникомі*, op. cit., s. 193.

[...] існує [...] тільки своє і не своє місце, своя і не своя місцина приземлення чи заземлення, яку Бог призначив кожному від народження і коли людина її покидає, а шукає незвіданого й чужого, вона покидає своє справжнє щастя, а віднаходить його видимість.³⁰

Figura drzewa odsyła też czytelnika do kategorii pamięci indywidualnej i zbiorowej, co implikuje metaforę „dotarcia do korzeni”:

Досліджуючи родове дерево Темницьких, герой приходить до усвідомлення, що пізнання роду невіддільне від пізнання свого народу й Батьківщини, адже роди формують народність, яка живе на своїй споконвічній землі.³¹

W powieści *Tini znikomi* motyw odzyskiwania pamięci wiąże się z poszukiwaniami egzystencjalnymi w najszerszym, filozoficznym wymiarze. Odkrywanie przeszłości pozwala bohaterowi ostatecznie ukonstytuować własną tożsamość, odnaleźć wewnętrzny spokój i pełnię duchową:

Пройшовши шлях від родової до національної й історичної свідомості, Теодор Темницький наближається до пізнання іманентних основ людського буття, позбавляється душевного сум'яття і знаходить гармонію зі світом і з самим собою.³²

Wyrażone w powieści *Tini znikomi* pojęcie zakorzenienia jest kluczowe dla wielu utworów Walerija Szewczuka, stanowi też jeden z najważniejszych postulatów jego „programu literackiego” i – jak pisała Ola Hnatiuk – jest przez niego definiowane jako warunek prawdziwej twórczości. Badaczka zauważyła, że założenia literackie tego autora opierają się na kilku tropach, z których najważniejsze to ziemia i tradycja, rozumiane jako żywe

³⁰ „Istnieje [...] tylko swoje i nie swoje, własne i obce miejsce na ziemi, które Bóg wyznaczył każdemu od urodzenia i gdy człowiek je opuszcza i szuka nieznanego i obcego, porzuca swoje prawdziwe szczęście i znajduje tylko uludę” – ibidem, s. 45.

³¹ „Badając drzewo genealogiczne Temnyckich, bohater dochodzi do wniosku, że wiedza o rodzinie jest nierozdzielnie związana z wiedzą o swoim narodzie i Ojczyźnie, gdyż rody tworzą naród, który żyje odwiecznie na swojej ziemi” – Ирина Приліпко, *Художній синкретизм...*, op. cit., s. 140.

³² „Po przejściu drogi od świadomości rodowej do świadomości narodowej i historycznej Teodor Temnycki zbliża się do wiedzy o immanentnych podstawach ludzkiej egzystencji, pozbywa się zamętu umysłowego i odnajduje harmonię ze światem i ze sobą samym” – ibidem, s. 140.

źródła pamięci, bez których nie jest możliwa prawdziwa twórczość³³. Jako że bohater powieści *Тині зникаючі* to pisarz, a jego dzieło jest ową „prawdziwą twórczością”, która ma odegrać główną rolę w powstaniu romantycznej idei narodowej, duchowe wrośnięcie w konkretną przestrzeń historyczno-kulturową jest niezbędnym i logicznym zwieńczeniem jego poszukiwań duchowych.

Dom

Kluczowy dla powieści jest topos domu rodzinnego, ukazanego jako skarbnica pamięci, źródło wiedzy o przeszłości i miejsce, bez którego niemożliwa jest realizacja człowieczeństwa jednostki³⁴. Motyw powrotu do domu powtarza się w większości utworów Szewczuka³⁵; Olga Bodnar pisała, że topos domu jest związany w jego prozie z zagadnieniem rozwoju duchowego człowieka³⁶. Podobną refleksję sformułowała Raisa Mowczan:

[...] дім як осереддя й носій автентичної подоби людини, її внутрішнього, істинного ества; це дім як внутрішній диктат і рушій її вчинків; це дім як земля обітована, єдиний захисний притулок заблуклому в просторі мандрівників; врешті, це дім як збудований людиною храм, що може зберегтись, а може й бути понівеченим, втраченим навіки. Але завжди для Шевчука цей дім є уособленням і часткою самої людини, без якої вона не відбудеться, не реалізується на цій землі, врешті, без якої не можна пізнати, зрозуміти цю людину.³⁷

³³ Ola Hnatiuk, *Pożegnanie z imperium...*, op. cit., s. 139.

³⁴ O toposie domu w prozie Szewczuka pisałam w artykułach: *Obraz domu w powieściach „Привид мертвого дому” W. Szewczuka oraz „Dom, w którym...” M. Petrosjan*, „Studia Ucrainica Posnaniensia” nr V/2017, s. 249–257; *Topos domu w powieściach Walerija Szewczuka: „Дім на горі”, „Привид мертвого дому”, „Біалорутеністыка Біалостока”* nr 9/2017, s. 229–242.

³⁵ Роман Корогодський, *У пошуках...*, op. cit., s. 81.

³⁶ Ольга Боднар, *Архетип дому як один із складників художнього світу Валерія Шевчука*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство” nr 32/2011, s. 177–181 [dostęp: http://library.tneu.edu.ua/images/stories/praci_vukladachiv, s. 180].

³⁷ „[...] dom jako ośrodek i nośnik autentyczności i prawdy o człowieku; to dom jako imperatyw wewnętrzny i siła napędowa działań jednostki; dom jako ziemia obiecana, jedyne schronienie dla podróżnika zagubionego w świecie; dom jako świątynia zbudowana przez człowieka, którą można ocalić lub zniweczyć, utracić na zawsze. Ale zawsze dla Szewczuka

Тіні зникомі potwierdzają konstatacje cytowanych badaczek, jednak symbolika domu jako przestrzeni najważniejszych wartości intelektualnych ma tu również wymiar ponadindywidualny:

[...] кожна хата, навіть наш поміщицький дім в селі – зосередження не тільки характерів, неподібних до інших живих, розумних істот, а й певна, **набута не цивілізаційно а еволюційно скарбниця досвіду предків** з їхнім світовідчуттям, відтак **тут досвід індивідуальний зливається з досвідом колективним**, що зрештою і складає поняття народу.³⁸

W wyróżnionym fragmencie cytatu istotna jest refleksja nad długotrwałym, „ewolucyjnym” charakterem transferu pamięciowego i jego przeniesienie ze sfery indywidualnego doświadczenia w szersze pole świadomości zbiorowej. Powrót bohatera do domu jest równoznaczny z powrotem do korzeni kulturowych i narodowych. Dom ulega w powieści sakralizacji poprzez skorelowanie go z biblijnym „domem lasu”. Temnycki wspomina, iż pomimo wieloletniej praktyki kolonizacyjnej (wspieranych wysiłkami samego narratora prób uczynienia z niego „prawdziwego Rosjanina” i służi imperium), w głębi duszy nie utracił łączności z owym obszarem *sacrum*, rodzinnym domem ukrytym w poleskiej miejscowości Lisowicze:

І вже тоді мені вклалося в думку, що я різнюся від інших своєю природою, отож усі мої зусилля зводилися до того, щоб ту природу подолати, зламати, а відтак і стати тим, кми бажав бачити мене мій батечко – росіянином. І я довгий час вважав, що став ним цілковито, і це тривало до теперішнього часу, коли щось у мені збунтувалося, і я раптом збагнув, що натуральну природу мою не так подолано, як загнано до закамарків свідомості, [...] я напевне пізнав, що Дім Лісу в мені не було остаточно зруйновано, розібрано [...]³⁹

dom jest uosobieniem jednostki, jej częścią, bez której nie zrealizuje ona swojego celu na tej ziemi, bez której nie da się jej poznać i zrozumieć” – Раїса Мовчан, *Світ ніколи не внімає його*, [w:] Валерій Шевчук, *Привид мертвого дому*, Київ 2005, s. 5–26 [dostęp: <http://chtyvo.org.ua>, s. 12].

³⁸ „[...] każdy dom, nawet nasz wiejski majątek, jest skupiskiem nie tylko charakterów, niepodobnych do żadnych innych żywych, inteligentnych istot, lecz także pewną, nabytą nie dzięki cywilizacji, a dzięki ewolucji, skarbnicą doświadczeń przodków z ich światopoglądem. Tutaj więc indywidualne doświadczenie łączy się z doświadczeniem zbiorowym, które ostacnie tworzy koncepcję narodu” – Валерій Шевчук, *Тіні зникомі*, op. cit., s. 24.

³⁹ „I już wtedy dotarło do mnie, że różnię się od innych swoją naturą, wszystkie moje wysiłki miały więc na celu przewyciężenie tej natury, złamanie jej i tym samym stanie się

Mimikra

Przytoczony fragment pozwala przejść do rozważań sytuujących się w obszarze zagadnień związanych z kolonizacją i jej skutkami w świadomości jednostkowej i zbiorowej. *Тіні зникомі* zawierają liczne refleksje nad „anatomią zniewolenia”⁴⁰, zatarciem granicy między przymusowym a dobrowolnym poddaniem się polityce imperium. Temnycki konstatuje, iż postawa jego przodków przyczyniła się co prawda do zachowania tytułów i majątków rodowych, stało się to jednak kosztem utraty poczucia tożsamości i godności. Autor wkłada w usta narratora refleksje nad procesem przystosowania się i wtopienia w kulturę dominującą, czyli do strategii mimikry, opisywanej w odniesieniu do podmiotów kolonizowanych. Odwołując się do ustaleń Jacquesa Lacana i Rogera Caillois, Ewa Domańska zwracała uwagę, że u podstaw mimikry kolonialnej leży „podmiot wpisany w zagrażające jego egzystencji działanie”⁴¹, a w samym procesie istotne jest swoiste „uwodzenie przez tło”, czyli kulturę kolonizatora, co prowadzi „do wtopienia się [...], do utraty podmiotowości i do jej rozpadu”⁴². W powieści Szewczuka wskazują na to metafory imperium jako monstrum pożerającego wszelką inność, przed którym przodkowie bohatera bronią się właśnie za pomocą strategii wtopienia się w strukturę społeczną, polityczną, kulturową i językową tego imperium. Aby zachować majątek, a nierzadko także życie, muszą stać się częścią ciała monstrum, do czego też usilnie dążą.

Proces mimikry opisuje Szewczuk jako przebiegający w perspektywie kilku pokoleń. Analizując zapisy rodzinne, narrator powieści konstatuje, iż jego ród nie zawsze poddawał się kolonialnej presji. Dawniej Temnyccy byli wrogo nastawieni do rozrastającego się państwa rosyjskiego, a praktyka zaświadczenia lojalności imperium rozpoczęła się w rodzinie dopiero po upadku Hetmanatu. Jego dziad, pragnąc wtopić się w struk-

tym, kim chciał mnie widzieć ojciec – Rosjaninem. I przez długi czas wierzyłem, że całkowicie się nim stałem i trwało to aż do teraz, kiedy coś się we mnie zbuntowało i nagle zrozumiałem, że moja natura została nie tyle pokonana, ile zepchnięta w zakamarki świadomości [...] Musiałem wiedzieć, że Dom Lasu nie został we mnie całkowicie zniszczony, zrujnowany [...]” – *ibidem*, s. 26.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 55.

⁴¹ Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, op. cit., s. 174.

⁴² *Ibidem*.

turę rosnącego w potęgę imperium, dokładał wszelkich starań, aby wymazać z pamięci rodowej niewygodne fakty, w tym celu wysyłał na służbę rosyjską swoich potomków, a ci robili to samo ze swoimi dziećmi. W ten sposób powstawały kolejne pokolenia „synów marnotrawnych”⁴³. Zdeterminowana lękiem praktyka przystosowania uległa z czasem interioryzacji, przeradzając się w wewnętrzną motywację działań bohaterów, podsycaną stosowanymi przez imperium praktykami „uwodzenia”, czyli kuszenia możliwościami kariery i sukcesu finansowego.

Homi Bhabha w klasycznym tekście *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego* (1984) wskazywał na inny aspekt mimikry, a mianowicie na jej wywrotowy, podważający autorytet władzy charakter. Ponieważ analiza tego badacza dotyczy kolonii brytyjskich z właściwą im specyfiką relacji między centrum a koloniami, nie jest w moim odczuciu możliwe pełne przeniesienie jego ustaleń na grunt relacji między Imperium Rosyjskim a podbitymi przez nie ziemiami, których narody nie różniły się od kolonizatorów fizycznie, wyznawały tę samą religię, a kulturowo stały na wyższym poziomie. Wydaje mi się jednak, że adekwatna będzie tu diagnoza dwuznaczności mimikry, której rezultatem jest „to samo, ale nie całkiem”⁴⁴. Ten enigmatyczny zwrot oznacza, że w naśladowaniu wzorów kultury dominującej pozostaje margines różnicy, owe „nie całkiem”, które rodzi ambiwalencję i „zaburza władzę kolonizatora”⁴⁵. W powieści zostało to ukazane w dwuznacznej postawie wspomnianego dziada głównego bohatera. Przodek ten z jednej strony wszelkimi siłami niszczy odrębność kulturową i narodową swojej rodziny, z drugiej zaś przechowuje w tajnym sejfie domowym stare dokumenty, na podstawie których Teodor odtwarza po latach heroiczną przeszłość rodu. Dorota Sajewska wskazuje na ukrytą w takiej ambiwalencji możliwość oporu grupy uciskanej:

⁴³ Валерій Шевчук, *Тіні зникомі*, op. cit., s. 72.

⁴⁴ Homi K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] *Miejsca kultury*, tłum. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 85.

⁴⁵ Ewa Domańska, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, [w:] *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. Krzysztof Brzechczyn, Poznań 2008, s. 172.

[...] na skutek kamuflażu kulturowego w hybrydycznej przestrzeni *pomiędzy* otwiera się możliwość ukrytego oporu grupy uciskanej, nawet jeśli ogranicza się to wyłącznie do przetrwania, względnie zachowania bezpieczeństwa.⁴⁶

Sylwia Nowak-Bajcar konstatuje zaś, że strategia mimikry „konstytuuje inność nadającą kulturze kolonialnej potencjał wywrotowy”⁴⁷. Walerij Szewczuk dostrzega ów potencjał, ambiwalentna postawa przodków ostatecznie przeradza się w jawną niezgodę, wyrażoną słowami bohatera, w których porównuje on swoje dotychczasowe życie do losów syna marnotrawnego, a służbę imperium do „świńskiego pokarmu”, który zmuszony był spożywać:

[...] свиняча їжа – це й була моя служба на чужій землі, чужим людям, чужій, зрештою, державі.⁴⁸

Ziemia

Mimo że kategoria mimikry podważa jednoznaczne przeciwstawienie kultur kolonizowanej i kolonizującej, struktura przestrzenna powieści *Tini znikomi* wykazuje dość wyraźną opozycyjność, wyrażającą się w podziale na „swoje” i „obce” terytorium: ogromna przestrzeń Imperium Rosyjskiego jest tam swoistym antymiejscem, utożsamionym z duchową pustką, a przestrzeń „swoja” to zarówno wspomniany wyżej dom – majątek w Lisowiczach – jak i terytorium byłego Hetmanatu, z jego miastami, zwyczajami i tradycją. Ta przestrzeń charakteryzuje się silnym ładunkiem emocjonalnym i jest związana z kategorią zakorzenienia w najważniejszych wartościach duchowych. Opisując ukraińskie miasta byłego Hetmanatu, autor wskazuje na historyczne znaczenie tych terenów i ukazuje, w jak wielkim stopniu są one przesiąknięte pamięcią kozaczyzny z jej kulturą, tradycją i obyczajowością:

⁴⁶ Dorota Sajewska, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia” nr 156/2020 [dostęp: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/perspektywy-peryferyjnej-historii-i-teorii-kultury>].

⁴⁷ Sylwia Nowak-Bajcar, „Szkarłatny błazen”, *czyli o mimikrze i strategiach de/maskowania totalitaryzmu*, „Porównania” nr XIX/2016, s. 119.

⁴⁸ „[...] świńska pasza – to była moja służba na obcej ziemi, na rzecz obcych ludzi i obcego państwa” – Валерій Шевчук, *Tini znikomi*, op. cit., s. 59.

Їхав я, як казав, на Чернігів, далі – Ніжин, звідти на Пирятин, Лубни та Миргород. [...] тільки в'їжджаеш у Малоросію з боку Великоросії чи Білорусі, як відразу ж помічаш разючу зміну в усьому: в норвах людей, обличчях, одязі, манері будівництва, а головне – у формах церковних споруд. [...] Ця культура мені була незнайома, але в ній прочувалося щось своє, рідне – ніби завмерла в глибині пам'яті мелодія співаної в дитинстві пісні.⁴⁹

Те саме побачив і в Нижині, також колись полковому місті, де в осередді згуртувалося з десяток церков тієї ж таки будови [...] З немалою цікавістю розглядав і місцевий люд, [...] повільні, поважні рухи, вуса із звислими кінцями, глибокий спокій та іронічна зосередженість в очах – ось нащадки тих, котрі творили колись ті архітектурні дива.⁵⁰

Temnycki poznaje te ziemie, odbywając swoją podróż tożsamościową; początkowo czuje się na nich obco, wręcz jak intruz, co podkreślają także napotykanie mieszkańcy miast i wiosek. Symptomatyczna jest rozmowa bohatera ze spotkanym w Myrhorodzie kobziarzem. Ten ostatni odmawia Temnyckiemu prawa do słuchania dum i określa go mianem „moskala”, sam narrator definiuje zaś własną kondycję w kategoriach „wykorzenia”:

- Це пан? – стривожено спитав сліпець, повернувшись до поводиря.
- Пан! – дзвінко відказав хлопчик.
- Вибачте, пане, – мовив співець, світлячи більмами погаслих очей. – Ці пісні не для панів.
- Та чому ж? – спитав здивовано я. – Цікаво мені послухати, як і кожному.
- А тому, пане, простіть мені, темному, що пани – то не наші люде.
- А які ж вони люди?
- А вони уже, пане, ще раз простіть, уже москалі.
- Ці слова вразили мене, як окропом. [...] Бо існували ще й стіни [...] які мене від цих людей і відділяли. Більше того, подумав, що дід мій і батько були

⁴⁹ „Jechałem, jak mówiłem, na Czernihów, potem do Niżyna, a stamtąd do Pyriatyna, Łubni i Myrhorodu. [...] gdy tylko wjeżdża się do Małorosji od strony Wielkiej Rusi czy Białorusi, od razu zauważa się uderzającą zmianę wszystkiego: zachowania ludzi, twarzy, ubioru, budownictwa, a co najważniejsze – architektury sakralnej. [...] Ta kultura była mi nieznaną, ale dało się w niej wyczuć coś osobliwego, rodzimego – jak melodia piosenki śpiewanej w dzieciństwie, która utkwiała w głębi pamięci” – Валерій Шевчук, *Тіні зникомі*, op. cit., s. 210.

⁵⁰ „To samo widziałem w Niżynie, niegdyś mieście pułkowym, gdzie w centrum skupionych było kilkanaście cerkwi tej samej formy [...] Patrzyłem na miejscową ludność z dużym zainteresowaniem, [...] powolne, dostojne ruchy, wąsy z opadającymi końcami, głęboki spokój i ironiczny błysk w oczach – oto potomkowie tych, którzy stworzyli niegdyś te cuda architektury” – ibidem, s. 211.

також муровниками тих стін, адже це вони посилали своїх синів геть із рідної землі, щоб вони її не знали, не розуміли, а відтак віддалялися від неї.⁵¹

Marko Pawłyszyn, analizując konstrukcje przestrzenne w prozie niepodległej Ukrainy, pisał o ich antykolonialnej wymowie. Podkreślał:

[...] istotnym motywem przestrzeni, charakterystycznym dla tekstów antykolonialnych lat 80.–90. XX stulecia, jest obraz autonomicznego, samowystarczalnego i skoncentrowanego na (w) sobie miejsca. Najwytrawniejszym przedstawicielem tego typu topograficznego nurtu jest Walerij Szewczuk.⁵²

Rzeczywiście, Szewczuk w większości swoich utworów kreuje przestrzeń jako rezerwuar znaczeń nie tylko kulturowych, lecz także moralnych i duchowych. Jest to zazwyczaj przestrzeń ograniczająca się bądź do miasta, bądź rozciągająca się na konkretny obszar geograficzny, kojarzony z ważnymi wydarzeniami z historii Ukrainy – jak terytorium byłego Hetmanatu w utworach *Тині зникомі*, *Три листки за вікном*, *У череві апокаліптичного звіра* (i innych).

Podjęmowana przez Szewczuka refleksja nad przeszłością, ujawniająca się na wielu poziomach tekstu (gatunkowym, fabularnym, intertekstualnym, przestrzennym, narracyjnym), wpisuje się, zdaniem Marka Pawłyszyna, w dyskurs oscylujący wokół kwestii kolonizacji i jej skutków dla świadomości kulturowej i narodowej współczesnych Ukraińców. Badacz ten, w napisanym w latach dziewięćdziesiątych tekście *Козаки в Ямайці* określał twórczość Szewczuka jako wpisującą się w postkolonialny nurt literatury ukraińskiej:

-
- ⁵¹ „ – Czy to pan? – zapytał zaniepokojony ślepiec, zwracając się do przewodnika.
 – Pan! – odpowiedział głośno chłopak.
 – Wybaczcie, panie – powiedział śpiewak, zwracając ku mnie bielmo zgasłych oczu. – Te pieśni nie dla panów.
 – Ale dlaczego? – zapytałem zdziwiony. – Chcę posłuchać, jak wszyscy.
 – A dlatego, wybaczcie mi, ciemnemu, że pany to nie nasi ludzie.
 – A jacy to ludzie?
 – A to już, jeszcze raz wybaczcie, panie, to już Moskale.

Te słowa mną wstrząsnęły . [...] Bo też były mury [...], które oddzielały mnie od tych ludzi. Co więcej, myślałem, że mój dziad i ojciec też byli ich murarzami, bo to oni wysłali swoich synów z ojczyzny, żeby jej nie poznali, nie zrozumieli i w ten sposób się od niej oddalili” – ibidem, s. 216.

⁵² Marko Pawłyszyn, *Zaklinanie Europy Środkowej...*, op. cit., s. 128.

Існує вже деякий час і помітна постколоніальна течія в українській літературі. Її метром ще з 1970-х років є Валерій Шевчук, письменник, який своїм стилем у дечому нагадує латиноамериканських магічних реалістів. Шанувальник української середньовічної та барокової давнини, він знаходив можливості рятувати минуле, вписуючи його в нові й сучасні культурні координати; як імпліцитний критик Гоголя, він зумів перетворити провінціалізуючі структури гоголівщини в нейтральний матеріал для естетичних задумів; він і створив естетично продуктивний засіб заперечення природності імперії, який полягає в зображенні її патологічною, гротескною і моторошною.⁵³

Pawłyszyn wskazywał na charakterystyczną dla prozy Szewczuka strategię ukazywania dorobku przeszłości we współczesnych kategoriach estetycznych, a także dążenie do przełamania przekonań o prowincjonalizmie rodzimej kultury. Podkreślając oczywiste różnice między terminami „antykolonialny” i „postkolonialny”, odnajduje w prozie Szewczuka zarówno antykolonialne upomnienie się o godność i wartość skolonizowanych oraz opór wobec strategii kulturowego kolonializmu⁵⁴, jak i postkolonialne wyjście poza binarne kategorie antagonizmu w kierunku nowej propozycji tożsamościowej. W tekście *Postkolonialność jako metoda i mentalność: ukraińskie literaturoznawstwo 1991–2011* badacz zdefiniował postkolonializm:

[To] uśmierza[nie] antagonizm[ów] i konkurencyjn[y]ch zamiar[ów] (byłych) kolonizatorów i skolonizowanych, w miejsce poczucia krzywdy, jakie dominuje we wzajemnych stosunkach, wspiera[nie] wzajemne[go] zrozumieni[a], uzna[nie] minione[go] nadużycia, lecz [...] jako raczej należą[ce]go do przeszłości niż determinujące[go] obecne zachowanie.⁵⁵

⁵³ „Od pewnego czasu w literaturze ukraińskiej można dostrzec wyraźny nurt postkolonialny. Jej mentorem od lat 70. jest Walerij Szewczuk, pisarz, którego styl przypomina nieco latynoamerykańskich realistów magicznych. Wielbiciel ukraińskiego średniowiecza i baroku, znalazł sposób na ocalenie przeszłości, wpisując ją w nowe, nowoczesne koordynaty kulturowe; jako zdeklarowanemu krytykowi Gogola udało mu się zamienić prowincjonalizujące gogolowskie struktury w neutralny materiał pod kątem własnych idei estetycznych, które stanowią narzędzie podważania oczywistości istnienia imperium i oparte są na przedstawieniu go jako patologicznego, groteskowego i przerażającego” – Марко Павлишин, *Канон та іконостас*, Київ 1997, s. 232.

⁵⁴ Marko Pawłyszyn, *Postkolonialność jako metoda i mentalność: ukraińskie literaturoznawstwo 1991–2011*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” nr 2/2014 (tom: *Postkolonializm – tożsamość – gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia*, red. Agnieszka Matusiak), s. 77.

⁵⁵ Ibidem.

Ta konstatacja od 2014 roku nie może być uznana za aktualną, a swoją przydatność utraciła po 24 lutego 2022 roku, gdy rosyjska polityka dowiodła, iż imperialne i kolonialne dążenia nie są „minionymi krzywdami”, lecz należą do współczesności i kształtują ukraińską codzienność wojenną. W tej sytuacji należy mówić znów o potrzebie dekolonizacji ukraińskiej kultury, nie zaś o jej postkolonialnym statusie, mimo że badacze Europy Wschodniej już od dość dawna sięgali po instrumentarium krytyczne studiów postkolonialnych i w tych kategoriach opisywali ukraińską kondycję tożsamościową⁵⁶.

Proza Wałerija Szewczuka jest jedną z ciekawszych literackich reakcji na sytuację politycznej i kulturowej opresji, którą można definiować w kategoriach związanych z praktykami kolonializmu. Ołena Jurczyk twierdzi, że można ją też określić jako wpisującą się częściowo w założenia „natywizmu”, które nie jest jednak „założeniem programowym” pisarza, a raczej ogólną ramą teoretyczną, w której mieści się jego twórczość.

[Нативізм] характеризується відродженням автентичної культури та протиставленням її культурі-агресору.⁵⁷

Autor przeciwstawia się dominującym narracjom agresora, których celem jest marginalizacja ukraińskiej kultury i kreowanie przekonania o jej niepełnowartościowości. Robi to w formie wyrafinowanej literackiej gry, podającej w wątpliwość niepodważalność dominujących dyskursów i wskazującej na płynność granicy między „prawdą historyczną” a jej wizją, fabularyzowaną i wykreowaną na użytek współczesności. Taka strategia nie ma na celu podważenia istnienia prawdy jako takiej ani zaprzeczenia wartości badań nad przeszłością, nie jest też narzędziem ideologizacji, lecz raczej ma stanowić antidotum na propagandę, która zyskując status prawdy powszechnie akceptowanej, realnie wpływa nie tylko na światopogląd, ale też na układ sił politycznych.

⁵⁶ Bogusław Bakuła, *Współczesne debaty narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej*, [w:] *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. Hanna Gosk, Dorota Kołodziejczyk, Kraków 2014, s. 154.

⁵⁷ „[...] charakteryzuje się odrodzeniem kultury autentycznej i jej przeciwstawieniem się kulturze agresora” – Ołena Jurczyk, *Житомирська прозова школа: нативізм (В. Шевчук), контракультурація (В. Даниленко)*, „Волинь-Житомирщина” nr 20/2010, s. 220.

ROZDZIAŁ 4

Intertekstualność w opowiadaniu *У череві апокаліптичного звіра*

Intertekstualność prozy Walerija Szewczuka przybiera najczęściej formę nawiązań, zapożyczeń, cytatów i fabularyzacji wybranych wątków z dzieł składających się na ukraińskie archiwum pamięci kulturowej, przy czym znaczące miejsce zajmuje wśród nich dorobek filozoficzny, a także biografia Hryhorija Skoworody. Autor rozwija poszczególne koncepcje ukraińskiego filozofa oraz buduje swój przekaz na obrazach i symbolach kluczowych dla jego myśli. Tym samym tworzy intelektualny palimpsest, mocno zanurzony w rodzimej refleksji filozoficznej i osadzony w barokowej poetyce. Intertekstualność prozy Szewczuka będąc rozumiana w sposób zaproponowany przez Gérarda Genette'a, czyli „jako relację obecności, zachodzącą między dwoma bądź wieloma tekstami, [...] jako rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim”¹. Może się ona realizować w formie cytatu bądź aluzji, czyli wypowiedzi, „której pełne zrozumienie zakłada dostrzeżenie związku pomiędzy nią a innym tekstem”².

Zdaniem Michała Głowińskiego intertekstualność ma miejsce wyłącznie wtedy, „gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu”³, a jej badanie polegać powinno przede wszystkim na poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o miejsce, jakie odwołanie to zajmuje w strukturze dzieła, i roli, jaką w nim odgrywa⁴. W przypadku prozy Szewczuka słuszna jest też konstatacja polskiego lite-

¹ Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, Gdańsk 2014, s. 8.

² Ibidem.

³ Michał Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” nr 77/4/1986, s. 82.

⁴ Ibidem, s. 76–77.

raturoznawcy, iż już sam repertuar odwołań intertekstualnych kształtuje strukturę znaczeniową tekstu i ma wymiar wartościujący:

Postać i zakres tego repertuaru nie jest jednak nigdy faktem obojętnym, z jego formowaniem łączy się zarówno ogólne podejście do literatury przeszłości, jak i wizja literatury znajdującej się w trakcie kształtowania. Intertekstualność rozpatrywana w tej perspektywie jest swojego rodzaju aktem wartościującym, a przemiany tego, co się składa na zakres i charakter repertuaru, stanowią oznakę ewolucji literackiej.⁵

Intertekstualność jest więc „formą tradycji utrwalonej w tekście”⁶, a wykorzystane źródło staje się jego semantycznym partnerem⁷.

Pisma Skoworody, oceniane jako „szczytowe osiągnięcie XVIII-wiecznego piśmiennictwa ukraińskiego”⁸, zajmują szczególne miejsce w archiwum ukraińskiej pamięci kulturowej, a sam filozof – kontynuator tradycji Akademii Kijowsko-Mohylańskiej⁹ łączący epokę baroku z tradycją nowoczesną¹⁰ – stanowi „najwspanialsze uosobienie postaci wędrujących po Ukrainie poetów-lirników”¹¹. Odwołanie do takiego źródła i postaci jest więc samo w sobie gestem wartościującym, a literacka gra, którą Szewczuk prowadzi z refleksją i biografią Skoworody, dąży do ożywienia jego dorobku dla współczesności. Dotyczy to zresztą – o czym pisałam już wcześniej – szerzej rozumianej tradycji ukraińskiego baroku, którą Iryna Prylipko wskazuje jako podstawowy punkt odniesień intertekstualnych w prozie Szewczuka:

⁵ Ibidem, s. 97–98.

⁶ Ibidem, s. 99.

⁷ Ibidem, s. 78.

⁸ Włodzimierz Mokry, *Od Ilariona do Skoworody. Antologia poezji ukraińskiej XI–XVIII w.*, Kraków 1996, s. 102.

⁹ Дмитро Чижевський, *Історія української літератури. Від початків до добу реалізму*, Нью-Йорк 1956, s. 244. Dymitr Misiejuk wskazuje jednak, że zainteresowania i inspiracje filozoficzne Skoworody wskazywały raczej na kontestację mistrzów z Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, gdyż koncentrowały się na „człowieku i problemach etyczno-antropologicznych, nie zaś na ontologii i gnoseologii” – Dymitr Misiejuk, *Kim jest człowiek i jaki jest cel jego egzystencji? Koncepcja człowieka w filozofii Hryhorija Skoworody*, „Kultura i Wartości” nr 20/2016, s. 150.

¹⁰ Irena Betko, *Ukraiński Sokrates. Pomiedzy filozofia, mistyka a ezoteryzmem: interpretacja duchowej spuścizny Hryhorija Skoworody (1722–1794) jako problem epistemologiczny*, „Ruch Filozoficzny” t. 71, nr 1/2014, s. 135–148.

¹¹ Włodzimierz Mokry, *Od Ilariona...*, op. cit., s. 102.

У межах літературного інтертексту прози В. Шевчука окреме місце посідає діалог з українським літературним бароко.¹²

Powtórzę, że analizowane utwory o tematyce historycznej nie mają na celu odtworzenia realiów epoki ani zbudowania iluzji ówczesnej rzeczywistości, w której czytelnik mógłby się bezpiecznie zakotwiczyć. Są to raczej dzieła wskazujące na sam fakt konstruowania wtórnej rzeczywistości tekstowej, opartej na konkretnych konwencjach i matrycach literackich. Specyfika tej prozy sprzyja intertekstualności. Głowiński upatruje jej przede wszystkim właśnie w tekstach, które nie dążą „do budowania ciągłego, przejrzystego i konsekwentnego świata przedstawionego, [uwydadniając] raczej nie ów świat, ale fakt opowiadania o nim”¹³. Utwory ukraińskiego pisarza zachęcają do specyficznego sposobu czytania – świadomego, zwracającego uwagę raczej na sam proces lektury niż na świat skonstruowany. Ich poetyka i tematyka implikują także refleksję nad istotą pamięci kulturowej i rolą interpretacji w jej konstruowaniu.

Skoworoda w twórczości Szewczuka

Hryhorij Skoworoda jako postać pojawia się jedynie w dwóch utworach Walerija Szewczuka: w opowiadaniu *У череві апокаліптического звіра* oraz w dramacie *Сад*. Oba są intertekstami, w których wykorzystane zostały również obszerne fragmenty utworów filozofa¹⁴. Mimo że filozof jest bohaterem tak niewielu tekstów, nie będzie przesadą stwierdzenie, że jego koncepcje przenikają całą twórczość Szewczuka¹⁵. Literacka interpretacja pism Skoworody stanowi w przypadku Szewczuka praktykę z pogranicza pracy naukowej i kreowania fikcji literackiej, o czym wspomina Daria Łukianenko:

¹² „W granicach literackiego intertekstu W. Szewczuka szczególne miejsce zajmuje dialog z literaturą ukraińskiego baroku” – Ірина Приліпко, „Текст як конденсатор культурної пам'яті”..., op. cit., s. 37.

¹³ Michał Głowiński, *O intertekstualności*, op. cit., s. 84.

¹⁴ Дарія Лукьяненко, *Валерій Шевчук: художній спосіб освоєння феномену Григорія Сковороди*, „Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем” nr 20/2010, s. 115.

¹⁵ O znaczeniu postaci Skoworody w refleksji Szewczuka patrz: Anna Horniatko-Szumiliowicz, *Традиції українського бароко...*, op. cit., s. 31–32.

[...] художня рецепція феномену Г.С. Сковороди у творчості В.О. Шевчука тісно переплетена із науково-дослідницькою. Так, працюючи над художнім перекладом, В.О. Шевчук творчо модифікує Сковородинівські теми, мотиви, образи, символи та алегорії, стиль висловлювання, мислення й модель світобачення. Такого роду „накладання” безперечно є наслідком тривалого студіювання творів Г.С. Сковороди.¹⁶

Pisarz wykorzystuje skoworodiańskie symbole i obrazy, takie jak ptak, słońce, koło, księża czy ogród¹⁷. O części z nich wspominałam w poprzednich rozdziałach, ukazując, w jaki sposób determinują strukturę i wymowę jego prozy historycznej. Roman Korohodski, analizując koncepcję jednostki sformułowaną we wczesnych utworach Szewczuka¹⁸, zauważa, iż również ona wyrasta bezpośrednio z systemu moralno-etycznych koncepcji Skowородy, przede wszystkim z idei „wewnętrznego człowieka”. Język barokowego filozofa to mowa obrazów i symboli¹⁹, które organizują również warstwę fabularną wielu utworów Szewczuka. Najważniejsze z ich to motyw drogi i obraz wędrowca, z których wynika koncepcja poszukiwania „życia autentycznego”. Topos drogi realizuje się często w formie wędrówki w głąb historii i łączy z zagadnieniem powrotu do źródeł tożsamości indywidualnej i zbiorowej, jak było to w przypadku powieści-kroniki *Тіні зникомі*. Figury domu, sadu i ogrodu oraz szeroko

¹⁶ „Artystyczna recepcja fenomenu H.S. Skowородy w twórczości W.O. Szewczuka jest ściśle powiązana z jego pracą naukowo-badawczą. Szewczuk, pracując nad tłumaczeniem artystycznym, twórczo modyfikuje tematy, motywy, obrazy, symbole i alegorie Skowородy, styl wypowiedzi, sposób myślenia i model światopoglądowy. Tego rodzaju przenikanie jest niewątpliwie efektem długotrwałych studiów nad twórczością Skowородy” – Дарія Лукьяненко, *Валерій Шевчук...*, op. cit., s. 113.

¹⁷ Галина Косарева, *Сакральні виміри прози Валерія Шевчука (на матеріалі романів На полі смиренному, Три листки за вікном)*, „Наукові праці. Філологія, літературознавство” t. 244, nr 212/2013, s. 45–49.

¹⁸ Monografia Romana Korohodskiego obejmuje przede wszystkim analizę wczesniej realistycznej twórczości Walerija Szewczuka, a więc utwory takie jak: *Набережна 12* (przetłumaczona na język polski jako *Nabrzeźna 12* przez Zofię i Stanisława Głowiaków, Warszawa 1974); *Середохрестя* (przetłumaczona na język polski jako *Odmieniec* przez Zofię i Stanisława Głowiaków, Warszawa 1974); *Житомирська сага* i *Голубці під дзвіницею*. Autor analizuje również folklorystyczne opowiadania z serii *Глос трав*, stanowiące część powieści *Dom na wzgórzu*, oraz utwory *Барви осіннього саду*, *Вечір святої осені*, *Сині хвилі* i inne. Jednak wymienione przez niego motywy odnajdujemy również w późniejszej twórczości Szewczuka.

¹⁹ Дмитро Чижевський, *Нариси з історії філософії на Україні*, Київ 1992 [dostęp: <http://litopys.org.ua/chyph/chyph05.htm>].

rozumiana apologia przyrody (w tym przede wszystkim słońca) to kolejne obrazy o skoworodiańskiej proveniencji, związane z symbolem „ogrodu serca”²⁰. Serce stanowi jeden z ważniejszych motywów myśli barokowego filozofa, co podkreśla Leonid Uszkalow:

Серце [...] є для Сквороди корінь усього життя людини, вища сила, що стоїть поза межами й душі й духа – шлях до дійсної людини веде через переображення душі в духа а духа в серце.²¹

Obraz serca wykracza zresztą poza koncepcje Skoworody i jest kluczowy dla ukraińskiej myśli filozoficznej, „[l]ęgi bowiem u podstaw kierunku filozoficznego określanego mianem kordocentryzmu, lub szerzej filozofii serca, której elementy odnaleźć można w każdej niemal epoce rozwoju kultury ukraińskiej”²². Dla Szewczuka serce stanowi symbol prawdy, odnajdywanej we własnym wnętrzu.

Jak pisze Dmytro Czyżewski, myśl Skoworody nie przybrała postaci uporządkowanego systemu norm, stanowiła raczej filozofię „w działaniu”, utożsamianą z życiem jako takim²³. Brak systematycznej wykładni filozoficznej tego myśliciela podkreśla również Denys Pilipowicz, pisząc, iż „nie troszczył się [on] o systematyczne sformułowanie własnej filozofii”²⁴. Nie da się więc mówić o całościowym wpływie myśli skoworodiańskiej na twórczość Szewczuka, lecz raczej o wpływie jego poszczególnych przekonań, wskazówek moralnych i wyobrażeń o Bogu, świecie i człowieku.

Opowiadanie *У череві апокаліптичного звіра* i list Skoworody do Mychajły Kowałyńskiego – paralele

Krótkie opowiadanie *У череві апокаліптичного звіра*, którego bohaterem jest Hryhorij Skoworoda, zostało wydane w zbiorze pod tym samym tytu-

²⁰ Роман Корогодський, *У пошуках...*, op. cit., s. 50.

²¹ „Dla Skoworody serce [...] jest korzeniem całego życia ludzkiego, siłą wyższą, która stoi poza granicami zarówno duszy, jak i ducha – droga do prawdziwego człowieka wiedzie przez przemianę duszy w ducha i ducha w serce” – Григорій Скворода. *Вибрані твори*, red. Леонід Ушкалов, Харків 2007, s. 20.

²² Denys Pilipowicz, *Rozmowa o duchowym świecie. Hryhorij Skoworoda. Filozofia – Teologia – Mistyka*, Kraków 2010, s. 200.

²³ Дмитро Чижевський, *Нариси...*, op. cit.

²⁴ Denys Pilipowicz, *Rozmowa o duchowym świecie...*, op. cit., s. 243.

łem w 1995 roku. Podobnie jak w przypadku powieści *Ілля Турчиновський*, tak również tu możemy mówić o wyraźnym związku między tekstem analizowanym a jego pre-tekstem – napisanym w 1764 roku w Charkowie liście filozofa do swojego ucznia i przyjaciela, Mychajły Kowalynskiego. Przy czym w powieści *Ілля Турчиновський* siedemnastowieczna biografia stała się inspiracją wyznaczającą główną linię fabularną i była jednym z wielu elementów konstrukcyjnych utworu, ginącym w wielogłosie narracji, w opowiadaniu *У череві... за́с*, którego struktura fabularna i narracyjna jest prostsza, a sam utwór krótszy, paralele intertekstualne z listem Skoworody są zdecydowanie wyraźniejsze. Znajdziemy tu także odwołania, cytaty i aluzje do innych dzieł filozofa oraz do Biblii.

List Skoworody został przez Szewczuka wykorzystany zarówno w formie inspiracji, parafrazy, jak i – w wielu miejscach – cytatu. Opisane w nim spotkanie z ponurym mnichem oraz następujący po niej wizjonerski sen wyznaczają chronologię opowiadania i determinują rozwój fabuły. Dokument źródłowy stanowi jednak przede wszystkim kanwę literackiej wariacji na temat stanu duchowo-emocjonalnego Skoworody oraz pretekst do rozległych refleksji natury filozoficznej, ujętych w formie sporu intelektualno-moralnego między dwiema zuniwersalizowanymi siłami. Opowiadanie jest grą literacką, opowieścią balansującą na granicy faktu i wymysłu, rzuconym czytelnikowi wyzwaniem, implikującym pytania o granice poznania i jego tekstowe zapośredniczenie, o wolność twórcy oraz istotę procesu interpretacji.

Porównując tekst źródłowy z szewczukowską parafrazą, zwracam uwagę, że osadzenie tej ostatniej w czasie i przestrzeni zostało wskazane już w pierwszym zdaniu:

Було то в травні 1764 року в Харкові.²⁵

Chronotop jest tu tożsamy z datą i miejscem powstania autentycznego listu Skoworody. Kolejne zdanie wskazuje na głównego bohatera i inicjuje rozwój fabuły, którą otwiera scena wyjścia Skoworody z cerkwi, a więc moment, od którego zaczyna się autentyczny list filozofa. Szewczuk pisze:

²⁵ „Було то в маю 1764 року в Чаркові” – Валерій Шевчук, *У череві апокаліптичного звіра*, Київ 1995, s. 171.

Григорій Скворода вийшов із церкви після літургії й засліпився яскравим сонцем.²⁶

Następnie wdaje się w opis jego stanu emocjonalnego i fizycznego:

Годі сказати, що мав сьогодні добрий настрій; ні, він сьогодні погано спав, а прокинувшись, як звичайно, ранесенько, не відчув бадьорої радості ранку, [...] в тілі відчувалася ломота, очі ніби підпухли [...]²⁷

Skworoda zaś w liście do przyjaciela streszcza następującą historię, o własnych emocjach wspominając dość lapidarnie:

Розповім тобі про дещо, якщо і не про корисне, то і не про ганебне. Хай залишить нас все ганебне. **Вчора після святої літургії** мене по дорозі запросив до себе один чернець **не з тих, які в розпусті перевершують мирян, а людина похмура, любитель самотності і тверезості, книголюб**. Він з радістю мене *прийняв* і став скаржитися на хворобу, якої він і сам не знав, оскільки вона внутрішня і з'явилася недавно. Пояснюючи, що це за хвороба, він розповідає, що в нього колись була дружина і діти, потім, на превелике своє горе, все втратив. З того часу він завжди шукає самотності, юрба стала для нього нестерпна. Після їх смерті **він не пам'ятає, щоб коли-небудь відчував радість**. Коротше кажучи, **я зрозумів, що його страшенно мучить демон печалі, який звичайно називають бісом меланхолії**. „Я тим смутнішим стаю, – каже він, – чим більше думаю, що і мене чекає та ж доля”. „Яким чином?” – питаю я. „**Біс у присутності моєї і моєї тещі повалив на землю мою жінку і позбавив її життя**”. І далі вказав причину, чому напав біс. „Обоє ми, – сказав він, – дуже перелякалися, коли горіла наша хата. Звідси в неї і вселився демон страху, по-народному [переполох]”.²⁸

²⁶ „Hryhorij Skworoda wyszedł z cerkwi po liturgii i oślepiło go jasne słońce” – ibidem.

²⁷ „Nie można powiedzieć, żeby miał dziś dobry nastrój; nie, nie spał dzisiaj dobrze, a kiedy się obudził, jak zwykle bardzo wcześniej rano, nie czuł radosnej rzeźkości poranka, [...] ciało go bolało, oczy wydawały się podpuchnięte [...]” – ibidem, s. 171.

²⁸ „Opowiem ci o czymś, jeśli nie korzystnym, to i nie haniebnym. Niech wszystko, co haniebne, nas opuści. **Wczoraj po świętej liturgii** zaprosił mnie po drodze do swego domu mnich, **nie jeden z tych, którzy w rozpuszczeniu przewyższają świeckich, ale człowiek ponury, miłośnik saмотności i trzeźwości, wielbiciel ksiąg**. Przyjął mnie z radością i zaczął narzekać na chorobę, o której sam nic nie wiedział, ponieważ jest ona wewnętrzna i pojawiła się niedawno. Wyjaśniając, co to za choroba, rzekł, że kiedyś miał żonę i dzieci, a potem ku swemu wielkiemu smutkowi stracił wszystko. Od tego czasu stale szuka samotności, ludzie stali się dla niego nie do zniesienia. **Nie pamięta, żeby po ich śmierci kiedykolwiek odczuwał radość**. Krótko mówiąc, **zrozumiałem, że strasznie dręczył go demon smutku, zwany potocz-**

Zmiana narracji z pierwszo- na trzecioosobową ma implikacje dla poetyki utworu Szewczuka – pozwala wprowadzić narratora wszechwiedzącego i legitymizuje wiedzę o myślach i wewnętrznych stanach bohatera. Skoworoda z postaci historycznej, autora i narratora autentycznego listu staje się częścią składową fikcji – modelowanym bohaterem literackim.

W cytowanym fragmencie listu Skoworody podkreśliłam niektóre zdania i zwroty – pierwsze zdanie ma na celu wskazanie analogii czasowo-przestrzennych między tym listem a opowiadaniem Szewczuka, kolejne wskazują na miejsca cytowań. W poniższym fragmencie opowiadania *У череві...* antagonistą Skoworody został opisany przez Szewczuka za pomocą niemal dosłownego cytatu z listu filozofa:

[...] тільки пройшов він трохи шляху, як побачив ченця, може, тому такого чорного, що був облитий сонцем, – його давній знайомий, бо вони разом училися в Київській академії, звався він у миру Михайло Простокута, а в чернецтві нарикся Мисаїлом. **Мисаїл не був із тих ченців, котрі в розпусті перевершують мирян, – це була людина похмура, любитель самотності й тверезості, καιφιλοβιβλφ – бібліофіл [...].**²⁹

W następującej później rozmowie bohaterów padają dokładnie te same słowa, które filozof zapisał w liście, a określenie „demon smutku” (демон печалі) to jeden z terminów, wokół którego obraca się oś konstrukcyjna całego opowiadania, osnutego na motywie walki człowieka z własną słabością, zwątpieniem i lękiem. Wkładając w usta Misaiła-bohatera opowiadania historię jego cierpień, autor posługuje się również bezpośrednimi cytatami z listu Skoworody, a opisane w nim w pierwszej osobie spotkanie rozpisuje na rozmowę:

nie demonem melancholii. «Jestem coraz smutniejszy – mówi – im bardziej myślę, że czeka mnie ten sam los». «Jak to?» – spytałem. «**Bies powalił moją żonę na ziemię w obecności mojej i mojej teściowej i odebrał jej życie**». A następnie wskazał powód, dla którego bies ich napadł. «Oboje – powiedział – bardzośmy się zlekli, gdy nasz dom się palił». I w taki sposób osiedlił się w niej demon strachu, w języku ludowym [popłoch]” – Григорій Сковорода, *Повне зібрання творів*, t. 2, Київ 1973 [dostęp: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov212.htm>].

²⁹ „[...] uszedł zaledwie kawałek, gdy ujrzał mnicha, być może dlatego tak czarnego, że skąpanego w słońcu – swojego dawnego znajomego, razem studiowali w Akademii Kijowskiej; w życiu świeckim nazywał się Mychajło Prostopkuta, a w klasztorze Misaił. Misaił **nie należał do tych mnichów, którzy w rozpuszczeniu przewyższają świeckich – był osobą ponurą, miłośnikiem samotności i trzeźwości, καιφιλοβιβλφ – bibliofilem**” – Валерій Шевичук, *У череві...*, op. cit., s. 172.

І ось якось у присутності моєї та моєї тещі біс звалив мою жінку на землю й позбавив її життя. [...] По смерті дітей та жінки **я не знаю, чи відчував коли радість**. [...] Скворода довго мовчав, тільки вряди-годи позирав на співрозмовника. – Вважаю, що мучить тебе **біс печалі**, – сказав він. – Інакше його **звуть бісом меланхолії**.³⁰

W formie dialogu ujmuję autor również rozterki dręczące samego Skoworodę, o których pisał on w autentycznym liście do przyjaciela:

Одним словом, своєю розмовою він передав мені більшу частину свого демона. Бо як той, *хто має дух блудливості*, своїми нечистими і хтивими розмовами легко передає цей дух своєму ближньому, так і він мені передав цей дух. Дуже важливе значення має, з ким щоденно спілкуєшся і кого слухаєш. Поки ми їх слухаємо, ми цей дух в себе вбираємо. *Таким чином, демон печалі* став надзвичайно мене мучити – то страхом смерті, то страхом нещастя, які мають статися. Я прямо став міркувати таким чином: переяславські миші були причиною того, що мене викинули з великими неприємностями із семінарії, значить... і т. ін. Так було в домі такого і такого (він навів *безліч* прикладів), – і незабаром той і той помер. Таким чином, найдорожчий Михайле, весь день цей софіст-демон мучив мене, і я на це натякав тобі вчора [...].³¹

Szewczuk ujmuję te obawy w formę rozmowy, w której mroczny antagonistą Skoworody przywołuje przykłady nieszczęść powodowanych przez myszy i wprowadza tym filozofa w stan przerażenia. Dialogiczność determinuje opozycyjną strukturę tekstu, w której wewnętrzne zmagania

³⁰ „I jakoś w obecności mojej i mojej teściowej bies powalił moją żonę na ziemię i odebrał jej życie. [...] Po śmierci dzieci i żony **nie wiem, czy kiedykolwiek odczuwałem radość**. [...] Skworoda milczał przez dłuższą chwilę, od czasu do czasu spoglądając na rozmówcę. – Myślę, że dręczyci cię **bies smutku** – powiedział. – Nazywany także **biesem melancholii**” – ibidem, s. 174–175.

³¹ „Krótко mówіац, poprzez rozmowę przekazał mi większą część swojego demona. Bo podobnie jak ten, kto ma ducha rozpusty i łatwo przenosi tego ducha na bliźniego przez swoje nieczyste i pożądliwe rozmowy, tak on na mnie przeniósł swego ducha. Bardzo ważne jest to, z kim co dzień rozmawiasz i czego słuchasz. Słuchając, wchłaniamy ducha rozmówcy. W ten sposób demon smutku zaczął mnie niezmiernie dręczyć – a to strachem przed śmiercią, a to strachem przed nadchodzącymi nieszczęściami. Od razu zacząłem rozmawiać w ten sposób: myszy perejasławskie były powodem, dla którego z wielkimi nieprzyjemnościami wygnano mnie z seminarium, zatem... itd. Podobnie było w domu takiego a takiego (przytaczał wiele przykładów) i wkrótce obaj zmarli. Tak więc, mój najdroższy Michale, przez cały dzień dręczył mnie ten sofista-demon, o czym ci wczoraj napomknąłem” – Григорій Скворода, *Повне зібрання творів*, op. cit.

Skoworody zostają ukazane jako jeden z głosów w sporze, a sam spór – poprzez wpisanie go w metaforykę apokaliptyczną – zostaje z poziomu indywidualnego podniesiony do poziomu uniwersalnego i ukazany jako zmagania sił dobra i zła.

Nawiązanie do motywów apokaliptycznych, widoczne już w tytule, opiera się na literackiej transformacji ostatniego zdania listu Skoworody, który w następującym duchu ujmuje swoją walkę wewnętrzną:

Чи не здається тобі, що я був у череві морського звіра, якщо *апокаліптичний* [...] єсть диявол. А дияволом я між іншими станами духу вважаю печаль. Я сподіваюсь, що з цими духами я чудово і з завзяттям борюся.³²

W opowiadaniu Szewczuka motyw apokaliptycznej bestii pojawia się na początku opowieści, w chwili spotkania bohaterów, i wynika ze stanu psychicznego Skoworody:

А може, інакше, думав Григорій, може, весь світ – апокаліптичний звір, а вони, всі живі істоти, в першу чергу розумні, бовтаються у його череві, бо вони, може, на те й існують, щоб той звір їх пожер [...]³³

Przypisanie spotkaniu protagonistów znaczeń ponadindywidualnych aktywizuje cały kompleks przekonań filozoficznych zaczerpniętych z refleksji Skoworody i reprezentujących mądrość radosną, opartą na miłości do świata rozumianego jako boski cud. Dewizą filozofa były wszak: „pokój ducha oraz wesołość serca, które stanowią istotę szczęścia, osiągnąć można jedynie przez poznanie siebie”³⁴. Owładnięty przygnębieniem i zwątpieniem w sens życia ludzkiego Skoworoda-bohater literacki szuka ratunku w przyrodzie:

³² „Czy nie zdaje ci się, że byłem w trzewiach morskiej bestii, jeśli apokaliptycznym [...] jest diabeł. A wśród innych stanów umysłu za diabła uważam smutek. Mam nadzieję, że walczę z tymi demonami sprawnie i gorliwie” – ibidem.

³³ „A może, pomyślał Hryhorij, jest inaczej, może cały świat jest apokaliptyczną bestią, a one, wszystkie istoty żyjące, przede wszystkim inteligentne, tkwią w jej trzewiach, bo może istnieją po to tylko, aby bestia je pożarła [...]” – Валерій Шевчук, *У череві...*, op. cit., s. 174.

³⁴ Denys Pilipowicz, *Rozmowa o duchowym świecie...*, op. cit., s. 33.

[...] він послішав на сонце у ясний, цьогорічний травень, маючи на меті піти у садок, де вже цвіли вишні, щоб поблукати по блідих стежках, – сад завжди чудодійно на нього впливав.³⁵

O ideałach radości i wewnętrznego spokoju jako podstawie myśli Skoworody wspominał Dmytro Czyżewski, przytaczając następującą konstatację barokowego mędrca:

Коли дух людини веселий, думки спокійні, серце мирне, – то й усе світле, щасливе, блаженне. Оте є філософія.³⁶

Przedstawiona w opowiadaniu duchowa walka znajduje finał w sennej wizji, której Skoworoda doznaje w noc po rozmowie z Misaiłem. Również w pre-tekście opowiadania, czyli zabytku twórczości epistolarnej filozofa, znajduje się opis tego snu, który przytaczam w całości:

Мені снилося, що я з надзвичайно цінним, мистецьки оздобленим срібним списом впевнено іду до якогось розкішного палацу, причому на варті всюди стоять охоронці, які слідкують за тим, щоб мені ніхто не насмілився перешкодити. Коли я дійшов до прекрасних дверей палацу, мене якісь люди почали просити перекласти і прокоментувати декілька віршів поета (не пам'ятаю якого), які служать для того, щоб розганяти нудьгу. Я почав і пролив багато сліз, [...]. Яке, говорю я, безумство вимагати цього від поетів, минаючи бога! **Якщо бог всюди, якщо він присутній і в цьому черепку (при цьому я підняв черепок з землі), якщо він існує всюди [...], то для чого ти шукаєш розради в інших місцях а не в самому собі?** Адже ти є кращим з усіх створінь. Тут, прокинувшись, я відразу заспівав. [...] Після цього мені стало дуже весело.³⁷

³⁵ „Śpieszno mu było do słońca, do pogodnego tegorocznego maja, zmierzał do sadu, w którym kwitły już wiśnie, aby przespacerować się bladymi ścieżkami – sad zawsze wywierał na niego cudowny wpływ” – Валерій Шевчук, *У череві...*, op. cit., s. 172.

³⁶ „Kiedy duch ludzki jest wesoły, myśli spokojne, a serce łagodne, wtedy wszystko jest jasne, szczęśliwe i błogie. Oto jest filozofia” – Дмитро Чижевський, *Написи з історії...*, op. cit.

³⁷ „Śniło mi się, że z niezwykle cenną, artystycznie zdobioną srebrną włócznią kroczę pewnym krokiem do jakiegoś wspaniałego pałacu, a dookoła na warcie stoją strażnicy, pilnując, aby nikt nie odważył się mi przeszkodzić. Kiedy dotarłem do pięknych drzwi pałacu, jacyś ludzie zaczęli mnie prosić o przetłumaczenie i skomentowanie kilku wierszy poety (nie pamiętam jakiego), napisanych dla podołania smutku. Zacząłem i wylałem wiele łez, [...]. Co za szaleństwo, rzekłem, żądać tego od poetów z pominięciem Boga! **Jeśli Bóg jest wszędzie, jeśli jest obecny w tym odłamku (w tym samym czasie podniosłem jakiś odłamek z ziemi), jeśli jest wszędzie [...], to dlaczego mamy szukać pocieszenia gdzie indziej, a nie w sobie?**

Z listu wynika, że w marzeniu sennym Skoworoda poproszony został o interpretację wierszy „różnych poetów”, co skłoniło go do refleksji nad jałowością poszukiwania prawdy w cudzych tekstach, wyrażonej w dewizie, którą filozof – bohater opowiadania Szewczuka – powtarza niemal dosłownie:

Бог усюди [...] якщо він присутній усюди, то для чого шукати розради будь-де, а не в самому собі?³⁸

Warto jednak zauważyć, że wierszem, który skłania bohatera do tej refleksji, nie jest tekst „jakiegoś poety”, tylko jego własna *Pieśń dziewiętnasta*, której tematem jest walka z dręczącym podmiot liryczny smutkiem. Utwór ten kończy się strofami wyrażającymi wiarę w siłę łaski bożej, która – odczuwana przez człowieka indywidualnie, poprzez serce – wspiera w walce z przytłaczającym przygnębieniem:

Голос нам з неба солодкий буде провіщать
Як блискавка полк бридотний звірів буде гнать.
Геть ти, скуко, геть ти, муко з димом, з чадом.³⁹

W opowiadaniu Szewczuka przytoczone zostały wyłącznie pierwsze strofy tej pieśni, jej zakończenie zostaje zaś sparafrazowane w cytowanych wyżej słowach Skoworody, które potwierdzają słuszność wyboru „wewnętrznej” drogi duchowych poszukiwań, czyli zwrócenia się ku własnemu sercu, gdzie – zgodnie ze słowami filozofa – zamieszkuje *sacrum*.

У череві... to przypowieść, a zarazem historia indywidualnych zmagañ człowieka z kryzysem życiowym. W opowiadaniu tym Skoworoda wspomina, iż swoją pieśń napisał w roku 1758 w miejscowości Kowraje, gdy przeżywał dość głęboki kryzys duchowy. Tetiana Studentowa wskazuje, iż w tym samym czasie i miejscu miał powstać jeszcze jeden utwór,

W końcu jesteśmy najwspanialszymi ze wszystkich stworzeń. Zaraz po przebudzeniu zaśpiewałem. [...] Potem zrobiło mi się bardzo wesoło” – Григорій Сковорода, *Повне зібрання творів*, op. cit.

³⁸ „Bóg jest wszędzie [...] , a jeśli jest obecny wszędzie, to po co szukać pocieszenia gdziekolwiek poza samym sobą?” – Валерій Шевчук, *У череві...*, op. cit., s. 186.

³⁹ „Słodki głos z nieba rozbrzmieje,

Jak błyskawica wstrętne bestie rozwieje.

Precz, smutku, precz, męko, zgiń przypadnij” – Григорій Сковорода. *Літературні твори*, op. cit., s. 57.

*Sen*⁴⁰, który klasyfikowany bywa jako fragment pamiętnika filozofa i stanowi, według niektórych badaczy, świadectwo ciężkiego stanu psychicznego jego autora. O możliwym kryzysie, czy nawet depresji Skoworody, wspominają badacze tacy jak Jurij Barabasz, Marina Rabżajewa i Wadim Siemienkow⁴¹, którzy w jego pismach poszukują śladów biografii intelektualno-psychologicznej.

Zakończenie opowiadania również współbrzmi z treścią listu Skoworody, kończącego się wzmianką o poprawie nastroju, która nastąpiła rankiem po przebudzeniu:

Після цього мені стало дуже весело.⁴²

Podobnie dzieje się w tekście Szewczuka, jednak lapidarne zdanie z pre-tekstu zostaje w opowiadaniu rozwinięte w refleksję nad współobecnością dobra i zła w świecie oraz jej wpływem na jednostkę.

Znów księga

Refleksja nad narracyjnym charakterem wiedzy o przeszłości (w tym także o stanach psychologicznych i zmaganiach moralnych osób niegdyś żyjących) realizuje się i tym razem w figurze księgi. Częste wzmianki o dziełach literackich z cel Skoworody i jego antagonisty ukazują księgę jako symbol najwyższych wartości intelektualnych oraz klucz do odczytania psychologii bohaterów, którzy mówiąc o swoich odczuciach i refleksjach, posługują się cytatami z Pisma Świętego. Sfera emocji i postaw bohaterów zbudowana jest więc na określonych matrycach literackich i odwołuje się do kodu ich (i czytelników) pamięci kulturowej:

Цитати з Біблії в оповіданні *У череві апокаліптичного звіра* (1995) розкривають характери героїв. Зокрема чернець Мисаїл, наводячи слова пророка Ісаї [...] говорить про стан своєї душі. Рядками ж із Книги Йова (6.16) [...] Мисаїл виказує

⁴⁰ Tetiana Studentowa, *Kiedy serce śpi. Semantyka snu w twórczości Hryhorija Skoworody*, „Slavica Wratislaviensa” t. CLV/2012 (tom: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Sen*), s. 117.

⁴¹ Ibidem.

⁴² „Później zrobiło mi się bardzo wesoło” – Григорій Сковорода, *Повне зібрання творів*, op. cit.

власні сприйняття людей і неможливість звільнитися від гнітючої печалі. Цитуючи Книгу Буття (30.32) [...], співрозмовник Мисаїла Григорій Скворода дає йому пораду, як позбутися відчаю й побачити світло в самому собі та в інших.⁴³

Biegłość w tekstach biblijnych jest dowodem erudycji i niezbędnym narzędziem uczonej dysputy, tekstualność obejmuje więc wszystkie dziedziny życia człowieka, od emocjonalnej i prywatnej po oficjalną, związaną z komunikacją międzyludzką i zapewnieniem sobie należytego miejsca w świecie. Zarówno Skworoda, jak i Misaїł są bibliofilami, a w krótkim opowiadaniu wiele miejsca zajmują opisy zbiorów bibliotecznych i rozważania nad procesem twórczym. Oto opis biblioteczki znajdującej się w celi brata Misaїła:

[...] були там, окрім Біблії й творів церковно-навчальної літератури, Аристотель, Еразм Роттердамський, Епікур, Платон, Плутарх, Лукрецій, були там рукописні збірники, складені з різних писань: люцидарії, громники, сонники. Була в нього рукописна риторика, створена невідомо ким.⁴⁴

Ten przekrój lektur wykracza daleko poza lokalny kontekst, wpisując zakreśloną w tekście czasoprzestrzeń w ramy długiej i bogatej tradycji europejskiej, której skarby stają się udziałem ukraińskich elit doby baroku.

Symbol uczonej księgi ma też w opowiadaniu nieco inną wymowę. Gromadzone dla stworzenia pozorów wykształcenia tomy stają się obiektem rywalizacji, którą oponent Skworody próbuje podjąć. Pragnienie posiadania ksiąg zmienia się w chciwość, a o „mądrości” rozmówcy zaczyna świadczyć biblioteczny zasób. Podczas wizyty w celi Skworody brat Misaїł konstatuje złośliwie:

⁴³ „Сутаты з Біблії в оповіданні *У череві апокаліптичного звіра* (1995) odkrywają charakterystyki bohaterów. W szczególności mnich Misaїł, cytując słowa proroka Izajasza [...], mówi o stanie swojej duszy. Wersami z Księgi Hioba (6.16) [...] Misaїł wyraża swoje własne postrzeżenie ludzi i niemożność uwolnienia się od przytłaczającego smutku. Powołując się na Księgę Rodzaju (30.32) [...], rozmówca Misaїła, Hryhorij Skworoda, udziela mu rad, jak pozbyć się rozpaczy i dostrzec światło w sobie i w innych” – Ирина Приліпко, *„Текст як конденсатор культурної пам’яті”*..., op. cit., s. 35.

⁴⁴ „Były, oprócz Biblii i dzieł literatury kościelnej i dydaktycznej, Arystoteles, Erazm z Rotterdamu, Epikur, Platon, Plutarch, Lukrecjusz, istniały zbiory rękopiśmienne składające się z różnych pism: luminariuszy, ksiąg wróżb, senników. Miał odręcznie napisaną retorykę, stworzoną przez kogoś nieznanego” – Валерій Шевчук, *У череві...*, op. cit., s. 172.

Мало в тебе книжок, брате Григорию, а в мене більше – сказав не без задоволення.⁴⁵

Bez względu na to podwójne znaczenie księgi, która może stać się symbolem mądrości lub – źle wykorzystywana i czytana bez zrozumienia – mądrości fałszywej, sam fakt sporów inspirowanych tradycją literacką, a także podkreślana w tekście liczba i jakość lektur na półkach protagonistów oraz ogromna estyma, jaką darzone jest słowo pisane – wszystko to dowodzi, że literacki światopogląd Szewczuka jest „tekstocentryczny”, a księga stanowi dla niego portal pamięci kulturowej oraz jest przekaznikiem najważniejszych treści duchowych, intelektualnych i moralnych:

Образ книги у Шевчука стає універсальним еквівалентом пам'яті культури, повноцінним суб'єктом гносеологічного процесу, архетипним символом „мудрості”. Загалом, Шевчукова модель пізнання світу може бути означена як книго- чи текстцентрична, оскільки книга стає центральним верифікатором пізнання певних життєвих істин, сакральним сховищем мудрості.⁴⁶

Księga – czy szerzej piśmiennictwo składające się na skarbnicę wiedzy kulturowej – odgrywa kluczową rolę również w warstwie przestrzennej opowiadania. Przestrzeń *У чепеві...*, skoncentrowaną w centralnej części Ukrainy, można określić jako „topografię literacką”, została bowiem przefiltrowana przez wzmianki i dłuższe refleksje o poszczególnych dziełach. Fabuła utworu umiejscowiona jest w Charkowie, ale wspomnienia Skworody kierują się ku Perejasławowi, gdzie filozof pracował nad podręcznikiem do poetyki⁴⁷. Pojawia się Czernihów, gdzie w 1705 roku została wydana wspomniana w tekście książka Iwana Maksymowycza *Алфавіт*:

⁴⁵ „Niewiele masz książek, bracie Hryhoriju, ja mam ich więcej – powiedział nie bez przyjemności” – ibidem, s. 178.

⁴⁶ „Obraz księgi u Szewczuka staje się uniwersalnym ekwiwalentem pamięci kulturowej, pełnoprawnym podmiotem procesu epistemologicznego, archetypowym symbolem «mądrości». Generalnie model poznania świata Szewczuka można określić jako książkowy lub tekstocentryczny, gdyż księga staje się głównym weryfikatorem poznania pewnych prawd życiowych, świętą skarbnicą mądrości” – Олександр Солецький, *Емблематичні форум дискурсу: від міфу до постмодерну*, Івано-Франківськ 2018, s. 304.

⁴⁷ Podręcznik ów, istnienie którego podejrzewali Dmytro Czyżewski i Dmytro Bahalij, nie został nigdy odnaleziony, nie ma też dowodów na jego istnienie. Informację podają za: Denys Pilipowicz, *Rozmowa o duchowym świecie...*, op. cit., s. 19.

Нарешті вихопив *Алфавіт* Івана Максимовича, виданий в Чернігові в 1705 році й притис ту книгу до грудей.⁴⁸

Autor wspomina także Kijów, w którym Skoworoda pobierał nauki w akademii. Wiemy, że jego antagonistą to dawny towarzysz z czasów edukacji w Akademii Kijowsko-Mohylańskiej. Przestrzeń ma więc wyraźnie ponadgeograficzny wymiar – wpisując się w mapę ukraińskich ziem, stanowi obszar przeniknięty pamięcią literacką. Miejsca wymieniane w tekście łączą się bądź z powstaniem konkretnych dzieł literackich i nauk w kijowskiej akademii, bądź z pracą w charkowskim i perejasławskim seminarium. Wymienione instytucje kulturalne to centra rozwoju siedemnasto- i osiemnastowiecznej ukraińskiej kultury. Poza akademią ważnym ośrodkiem – w murach którego rozgrywa się akcja opowiadania – jest założone w 1726 roku w Charkowie kolegium, w którym ukraiński filozof wykładał w latach 1765–1766. Pojawiają się wzmianki o perejasławskim seminarium oraz związanych z nim wydarzeniach z życia wędrownego filozofa: wygnaniu z tej instytucji i pracy nad słynnym zbiorem poezji filozoficznych. Pozwolę sobie przytoczyć cytaty:

Сковорода вийшов із дому [...] Пішов до корпусу, де жили учні Харківського колегіуму – вечір був чудовий.⁴⁹

Kolejny, dłuższy cytat dotyczy Perejasławia, pracy nad podręcznikiem poetyki oraz nauczyciela Skoworody, autora napisanej w 1736 roku teoretycznej pracy dotyczącej poetyki *Сад поетичний*:

[...] пригадався Григорієві Переяслав і той момент, коли його вигнали з великими неприємностями із семінарії. [у якій] він сидів і працював кілька місяців над поетикою, яку творив у твердих правилах, що існували та викладалися в Київській академії. [...] вже й навіть назву до неї дібрав подібно до назви поетики свого вчителя Митрофана Довгалевського. Тільки в того був *Сад поетичний*, а він створив *Сад божественних пісень*.⁵⁰

⁴⁸ „Nareszcie zdobyłem *Алфавіт* Івана Максимовича wydany w Czernihowie w 1705 roku i przycisnąłem tę księgę do piersi” – Валерій Шевчук, *У череві...*, op. cit., s. 182.

⁴⁹ „Skoworoda wyszedł z domu [...] Poszedł do budynku, w którym mieszkali studenci Kolegium Charkowskiego – wieczór był cudowny” – ibidem, s. 182.

⁵⁰ „Przypomniał się Hryhorijowi Perejasław i ten moment, kiedy z wielkimi nieprzyjemnościami wypędzono go z seminarium [w którym] siedział i przez kilka miesięcy pracował

W dalszej części tego fragmentu pojawiają się refleksje i dylematy związane z pracą naukową filozofa – jego rozterki i decyzje podejmowane podczas pisania utworu. Te fragmenty, oraz wyżej cytowane informacje o tytułach dzieł dawnych myślicieli, stanowią ważny element składający się na całościowy obraz literackiej topografii opowiadania. Wykreowany przez autora obraz Ukrainy odwołuje się do wyobrażeń o świecie najwyższych duchowych i intelektualnych wartości, które – po raz kolejny – sytuują się w epoce baroku. Ołeksandr Sołeckyj zauważył, że epokę tę Szewczuk łączy z najpełniejszym rozkwitem idei narodowej: „[...] саме ця епоха, на думку Валерія Шевчука, має чітко виражений національний характер”⁵¹, a co za tym idzie – upatruje w niej potencjału twórczego i inspiracji dla współczesnych poszukiwań tożsamościowych.

Na zakończenie chcę wrócić do kwestii korelacji między pisarstwem naukowym a literaturą, gdyż jest ona widoczna w spuściznie Szewczuka. Relacja między naukową i literacką pracą pisarza jest dwustronna: w swojej prozie Szewczuk inspirował się tekstami dawnymi, w tym źródłami historycznymi, a w swoich badaniach nad historią ukraińskiej literatury posługuje się metodą znacznie odbiegającą od postulatów naukowej obiektywności, skłaniając się ku analizie opartej na interpretacji. Jego twórczość literacka przenika się z badaniami naukowymi, w wyniku czego obie dziedziny balansują na granicy fikcji i faktu. Analizę naukową ujmuje Szewczuk w kategoriach pracy twórczej czy wręcz literackiej, o czym pisał Ołeksandr Sołeckyj:

[...] між художніми текстами та науковими розвідками Валерія Шевчука існують тісні кореляційні та інтертекстуальні зв'язки.[...] Такі паралелі підкреслюють взаємопов'язаність досліджень та художньої прози Валерія Шевчука, які загалом презентують власне авторську історіографічну модель інтерпретації бароко [...]. Історичні факти, зібрані в дослідженнях, спостереження за специфікою поетико-риторичних схем літератури XVI–XVIII століть стають

nad poetyką, którą tworzył według ścisłych zasad, jakie obowiązywały i których nauczano w Akademii Kijowskiej. [...] wybrał już nawet dla niej nazwę nawiązującą do nazwy poetyki jego nauczyciela Mitrofana Dowgalewskiego. Tylko u tamtego był *Ogród poetycki*, a on stworzył *Ogród pieśni nabożnych*” – ibidem, s. 180.

⁵¹ „[...] właśnie ta epoka ma, zdaniem Walerija Szewczuka, wyraźnie określony charakter narodowy” – Олександр Солецький, *Емблематичні форми...*, op. cit., s. 300.

потенційними джерелами художньо-образних відтворень барокової дійсності у прозі.⁵²

Zarówno dla prozy Szewczuka, jak i dla jego działalności naukowej skoncentrowanej na historii ukraińskiej literatury kluczowa jest pamięć, rozumiana jako kategoria dynamiczna, silnie skorelowana z praktyką interpretacji. Taka postawa intelektualna współbrzmi z konstatacjami Haydena White'a, dotyczącymi specyfiki pisarstwa historycznego. White zauważał, że ukonstytuowanie się w XIX wieku historii jako dyscypliny naukowej sprawiło, iż obecna w niej wcześniej fikcja zyskała status „wypartego innego”, a sama przeszłość została zamknięta w ramy analiz możliwie obiektywnych i wyzuty z wszelkich intencji pozanaukowych. Tak rozumiana przeszłość przestała pełnić funkcje praktyczne, celem jej badania nie miało być bowiem stworzenie matrycy dla postrzegania terażniejszości:

Wykluczone były tendencje do wyciągania lekcji ze studiowania przeszłości, aby inkrustować nimi terażniejszość bądź też uzasadniać za ich pomocą przyszłe czyny i programy. Innymi słowy, historia dlatego cieszyła się statusem nauki, że jej studia nad przeszłością miały polegać między innymi na wyzuciu [...] ze wszelkich śladów ideologii bądź jakichkolwiek innych upodobań do rzeczy istniejących w terażniejszości. Oznaczało to całkowitą eliminację możliwości wykorzystania praktycznego. [...] Wynikało z tego tyle, że na podstawie badań nad przeszłością nie można było już więcej dokonywać uogólnień i wywodzić zasad, przez których pryzmat patrzyłoby się na to, co dzieje się dzisiaj.⁵³

Szczególnie adekwatna w kontekście analizy dorobku Szewczuka jest wspomniana przez badacza kategoria „przeszłości praktycznej”, którą definiuje on jako odnoszącą się do „przekonań na temat przeszłości, jakie każdy z nas niesie z sobą w codziennym życiu i z których – po omacku, ale najlepiej jak się da – czerpiemy informacje, idee, modele i strategie

⁵² „Istnieją ściśle korelacje i intertekstualne powiązania między tekstami artystycznymi Walerija Szewczuka a jego dociekaniem naukowymi [...] Takie paralele podkreślają ścisły związek między badaniami a prozą Walerija Szewczuka, które wspólnie prezentują autorski historiograficzny model interpretacji baroku. [...] Zebrane w badaniach fakty historyczne, analizy zasad poetycki i retoryki literatury XVI–XVIII w. stają się potencjalnymi źródłami artystycznych przedstawień rzeczywistości barokowej w prozie” – Олександр Солецький, *Емблематичні форми...*, op. cit., s. 301.

⁵³ Hayden White, *Przeszłość praktyczna*, op. cit., s. 51.

rozwiązywania problemów praktycznych, od spraw osobistych po wielkie programy polityczne, na jakie natykamy się w swojej obecnej, jak to widzimy, *sytuacji*. Jest to w takim samym stopniu przeszłość pamięci, marzenia i pragnień, jak rozwiązywania problemów, strategii i taktyki. I dotyczy na równi życia osobistego, jak i wspólnotowego⁵⁴.

White formułował swoje poglądy na gruncie nauk historycznych, sądzę jednak, że jego konstatacje doskonale odpowiadają istocie pracy – literackiej i naukowej – Szewczuka. **Analiza przeszłości to, w przypadku tego autora, tyleż poszukiwanie klucza do archiwum pamięci kulturowej, ileż strategia oraz taktyka wykorzystania dorobku przeszłości w refleksji zarówno nad wspólnotowymi, jak i jednostkowymi problemami współczesności.** Doskonale zrekapitulowała to Anna Berehulak:

By presenting a plurality of stories and possibilities, and denying any absolutism of ideology or „truth”, he demonstrates that the past is not closed, and that the archaic is valuable as origin and source of a variety of narratives, myths, and ideas, which can be further developed in contemporary narrative scenarios. [...] Shevchuk's prose suggests the possibility of other worlds to be created, retrieved and explored in the contemporary literary and cultural context.⁵⁵

Taki właśnie problem, a dokładnie kwestia zła ustroju totalitarnego, stanowić będzie temat kolejnego rozdziału.

⁵⁴ Ibidem, s. 52.

⁵⁵ „Prezentując mnogość historii oraz zaprzeczając wszelkiemu absolutyzmowi ideologii lub «prawdy», autor wskazuje, że przeszłość nie jest zamknięta i że kultura dawna jest cenna jako źródło różnorodnych narracji, mitów i idei, które można dalej rozwijać we współczesnych scenariuszach narracyjnych. [...] Proza Szewczuka sugeruje możliwość tworzenia, odzyskiwania i eksplorowania innych rzeczywistości we współczesnym kontekście literackim i kulturowym” – Anna Berehulak, *The critical aesthetic...*, op. cit.

ROZDZIAŁ 5

Dekonstrukcja totalitarnej utopii: *Oko nripvu*

Znana polskiemu czytelnikowi w przekładzie Jerzego Litwiniuka¹ powieść *Oko otchlani* to utwór, który doświadczenie totalitaryzmu ubiera w maskę dalekiej przeszłości. Umiejscawiając akcję w XVI wieku na Polesiu i Wołyniu, wplatając w nią fakty i postaci autentyczne (prototypem narratora jest Mychajło Wasylewicz z Sanoka, kopista i iluminator Ewangeliarza z Peresopnicy; na kartach powieści pojawiają się też wzmianki o Anastazji Zasławskiej oraz księżnej Czartoryskiej), Szewczuk podejmuje refleksję nad dogmatyzmem ideologicznym ustroju totalitarnego i mechanizmami konstruowania dyskursów opresji. Fabuła tej powieści opiera się na schemacie podróży tożsamościowej: trójka bohaterów-wędrowców poszukujących rozwiązania swych dylematów filozoficznych i egzystencjalnych trafia na otoczoną niebezpiecznym bagniskiem wyspę, zasiedloną przez sektę szymonitów – wyznawców Mykyty Słupnika. Jest to miejsce, które można określić mianem „świata na opak” – podstawą funkcjonowania jest tu przemoc, zastraszenie i propagowanie fanatycznego kultu jednostki². Próba wydostania się z tego piekła na ziemi kończy się śmiercią dwóch bohaterów, trzeciemu udaje się uciec i dać świadectwo przeżytych wydarzeń w formie książki, demaskującej prawdę o żywocie świętego Mykyty Słupnika.

¹ *Oko otchlani* ukazało się w języku polskim w roku 2000 nakładem wydawnictwa Tyrsa. W rozdziale podaję oryginalne brzmienie cytatów, tłumaczenia w przypisach pochodzą z polskiego przekładu autorstwa Jerzego Litwiniuka.

² Pisałam o tym w tekście: *Sakralizacja przestrzeni literackiej. Obraz zaświatów w powieści Walerija Szewczuka „Oko otchlani”*, „Studia Ucrainica Varsoviensia” nr 2/2014, s. 343–351. W tym rozdziale wykorzystuję niewielkie fragmenty tego artykułu.

Inspiracje

Powieść została napisana w latach dziewięćdziesiątych (opublikowana w 1996 roku), a więc już w niepodległej Ukrainie, i – jak mówi sam Szewczuk – praca nad nią była formą oczyszczenia się z doświadczeń radzieckiego totalitaryzmu, który – poza wszelkimi innymi niedogodnościami życia – wiązał się dla niego z intelektualnym ostracyzmem i wieloletnim, wymuszonym pisaniem do szuflady, bez nadziei na publikację:

Око прізви – роман-антиутопія, що був написаний після розпаду Радянського Союзу, і, як свідчить сам письменник у передньому слові для перського читача, „це алюзія (чи алегорія) тоталітаризму, якого можна було б назвати Домом чорного світу, «розкоші» якого я мав змогу наковтатися, в тому Чорному світі довгочасно живши. Роман же писався в час настання волі, відповідно, ним я ніби вимітав із себе сажу того Чорного світу, як це буває, коли чистять димарі».³

Podobnie więc jak narrator powieści również jej autor daje świadectwo „skandalu zła”, którego doświadczył osobiście.

Bezpośrednią inspiracją do napisania utworu była praca nad redakcją i tłumaczeniem na współczesny język ukraiński *Żywotów świętych (Чемь Міней)* Dmytra Tuptały, a dokładnie spisana przez barokowego teologa *vitae* Szymona Słupnika⁴. Żywot tego świętego posłużył Szewczukowi za kanwę, na której oparł historię fikcyjnego Mykyty Słupnika, pustelnika, którego fanatyczna i doprowadzona do absurdu praktyka umartwiania ciała zostaje ostatecznie obnażona jako mistyfikacja, a otaczający go kult zdemaskowany i skompromitowany. Fragmenty spisanego przez Tuptałę żywota Szymona Słupnika pobrzmiewają w powieści na różne sposoby: w formie aluzji, bezpośrednich cytatów i parafraz. Wszystkie je można

³ „*Око отчлани* to powieść antyutopia, która powstała po upadku Związku Radzieckiego i, jak mówi sam autor we wstępie do perskiego czytelnika, «jest to aluzja (lub alegoria) totalitaryzmu, który można określić Domem Czarnego Świata, którego *luksusów* miałem okazję zaznać, żyjąc w tym Czarnym Świecie przez długie lata. Powieść została napisana już w czasach wolności, więc chyba chciałem za jej pomocą wymieść z siebie sadzę po tym Czarnym Świecie, jak to dzieje podczas czyszczenia kominów»” – Олесь Кульчинський, *Іранці розуміють чому Ганнуся стала вбивцею: українська література заговорила на фарсі. Розмова з перекладачкою Катериною Крикою*, „Всесвіт. Український журнал іноземної літератури” [dostęp: <https://www.vsesvitjournal.com/old/content/view/861/41/>].

⁴ Ірина Приліпко, „*Текст як конденсатор культурної пам'яті*”..., op. cit., s. 40.

uznać za formę autocytowania, gdyż pisarz przytacza własne tłumaczenie i opracowanie tekstu barokowego. Przy czym opowieść o życiu świętego ulega w powieści znacznej transformacji: niektóre epizody zostały powtórzone niemal dosłownie, inne zmodyfikowane, a jeszcze inne całkowicie zdekonstruowane poprzez przypisanie im znaczeń sprzecznych z intencją tekstu pierwotnego (skompromitowane cuda i praktyki uzdrawiania chorych, sama postać świętego, który u Szewczuka okazuje się uzurpatorem).

Око нрпвн to powieść-gra, która rozliczenie z opresyjną przeszłością wpisuje w ramy refleksji nad mechanizmem powstawania dyskursów ustanawiających dominację. Zagadnienie to zostało ukazane przez autora z ogromnym znanstwem specyfiki narracji hagiograficznych, co widać w powieściowym wątku powstawania żywota św. Mykyty. Tworzona na naszych oczach *vitae* fałszywego świętego składa się zarówno z cytowań źródeł poprzedników, jak i z arsenału przekazów ustnych z wyodrębnionym motywem cudowności, pozwalającym określić żywot mianem legendy. Jak pisze Aleksandra Starowicz, sama geneza słowa „legenda” ściśle związana jest z kultem świętych⁵, a elementy cudowności określa badaczka jako kluczowe dla gatunku hagiografii:

Legends hagiograficzne zrosły się z cudownością, co spowodowane było wieloma czynnikami, m.in. brakiem dostatecznych informacji o opisywanej postaci, kształtującą się konwencją literacką, oczekiwaniami odbiorców, funkcją perswazyjną, jaką tekst o świętym miał spełniać. Pewną rolę odegrał także przekaz ludowy, który wzbogacał historie o świętych elementami cudownymi.⁶

Heroiczna i pełna cudów historia świętego Mykyty jest spisywana przez dwóch jego uczniów, Teodoryta i Antoniego, oraz uzupełniana w formie ustnej przez Symeona, Nikifora i Heorhija. Te postaci stanowią oczywiste nawiązanie do hagiografów św. Szymona Słupnika, na których opierał się w swojej pracy Dmytro Tuptało. Podając źródła, z których czerpał informacje, barokowy teolog wymienia:

⁵ Aleksandra Starowicz, *Od biografii do legendy. O ekspansji motywów cudownych w średnio-wiecznych żywotach świętego Wojciecha*, [w:] *Baśniowe i mityczne inspiracje humanistów*, red. Iwona Borys, Magdalena Zaorska, Olsztyn 2016, s. 168.

⁶ *Ibidem*, s. 168.

Написано від різних істориків: од Антонія, учня його; від Теодорита, єпископа Кипрського, книги „Боголюбивих”, глава 26-а; від Симеона Метафраста, скорочено; від Єваґрія Схоластика, книга 1-ша, глава 13-та і 14-та; від Никифора Калліста, книга 14-та, глава 51-ша; від Георгія Кедрина Цареградця і від великої Мінеї Четыї.⁷

Poprzez motyw naśladownictwa Szewczuk ukazuje istotę konstruowania narracji hagiograficznych, opartych na powielaniu wzorców fabularnych, retorycznych i kompozycyjnych, które wywodziły się jeszcze z czasów antycznych⁸ i były uzupełniane wątkami martyrologicznymi, biblijnymi i zaczerpniętymi z innych pism, kanonicznych i apokryficznych⁹. Poetyka hagiografii skłaniała się raczej ku typowości niż ku dążeniu do rozwiązań oryginalnych, do czego przyczyniała się w dużym stopniu „kultura umysłowa średniowiecza, promująca anonimowość i skromność autorską, ale także korzystanie z dokonań poprzedników i stworzonych przez nich wzorców”¹⁰. Sam gatunek, mający wyraźny cel parenetyczny, wpisywał się w określoną hierarchię literatury religijnej, na której szczyście stał autorytet Pisma Świętego, gwarantujący tekstom, które się do niego odwoływały, status niepodważalności. Tę hierarchiczność, powtarzalność i swego rodzaju schematyczność literatury hagiograficznej Szewczuk wykorzystuje jako punkt stykowy między retoryką religijną a retoryką utopii komunistycznej. Wskazuje przede wszystkim, że obie zbudowane są na intertekstualności i stanowią zamknięte przestrzenie semiotyczne, w których poszczególne teksty są zrozumiałe tylko w kontekście „kanonu wypowiedzi doktrynalnych”¹¹.

⁷ „Napisane przez różnych historyków: od Antoniusza, ucznia jego; Teodoryta, biskupa Cypru, księgi *Miłujących Boga*, rozdz. 26a; od Symeona Metafrastesza, w skrócie; od Ewagriusza Scholastyka, księga 1, rozdz. 13 i 14; od Nicefora Kalistesza, księga 14, rozdział 51; od Georgiosa Kedrinosa z Carogradu i z wielkiej Czetii Minei [Żywotów Świętych – M.Z.]” – Дмитро Туптало, *Житіє преподобного і богоносного отця нашого Симеона Стовпника*, [w:] *Житія Святих*, red. Валерій Шевчук, Львів 2005 [dostęp: https://www.truechristianity.info/ua/books/saints_ua_01/saints_ua_01_001.php].

⁸ Michał Cichoń, „*Vita Sancti Medardi*” jako utwór hagiograficzny przełomu antyku i średniowiecza, „*Kieleckie Studia Teologiczne*” nr 17/2018, s. 9.

⁹ Aleksandra Starowicz, *Od biografii do legendy...*, op. cit., s. 169.

¹⁰ Ibidem, s. 170.

¹¹ Monika Widzińska, *Audiosfera opowieści mitycznej. Przypadek komunizmu*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” nr 33/2/2016, s. 119.

Ironia

Aluzje do epizodów hagiograficznych spisanych w utworze Tuptały mają w powieści Szewczuka wyraźne zabarwienie ironiczne. Rolę demaskatora stworzonej przez Mykytę Słupnika mistyfikacji bierze na siebie jeden z bohaterów – intelektualista Sozont, który słuchając rozpowszechnianych przez najbliższe otoczenie „świętego” i przekazywanych z ust do ust opowieści o jego życiu i cudach, identyfikuje je jako kopię żywota św. Szymona, punktuje niezgodności z oryginałem i wskazuje miejsca, w których powielana matryca narracyjna zostaje dostosowana do nowego kontekstu. Takie dostosowanie tekstu hagiograficznego do zmieniającego się kontekstu było zresztą typowe dla funkcjonowania żywotów świętych, gdyż jako wzorce do naśladowania musiały one przechodzić transformację. Jednocześnie ani praktyka naśladownictwa, ani spontanicznych uzupełnień i zmian w opowieści nie podważała ich statusu „historii prawdziwych”, co wiązało się z ich ścisłą zależnością od literatury kanonicznej. Konwencjonalizacja formy była czymś więcej niż zapożyczeniem, stanowiła o wspólnocie określonej wizji świata i jedności wyznawanych prawd, gdyż – jak pisał Aleksander Naumow – w systemie literatury religijnej „każdy akt twórczy korzeniami sięgał samej istoty przeżycia religijnego”¹². Tę specyficzną koncepcję prawdy oddaje Szewczuk za pośrednictwem światopoglądu bohaterów powieści: status Słupnika nie zostaje przez Sozonta podważony ani ze względu na wtórność rozpowszechnianej o nim legendy, ani z powodu widocznych w niej odstępstw od pierwowzoru; dopiero ujawnienie jego zbrodniczej działalności, praktykowanej pod maską religijnej retoryki, prowadzi do zdemaskowania go jako oszusta.

Ironia realizuje się na kilku płaszczyznach powieści Szewczuka: jest widoczna w odwróceniu znaczeń przypisywanych poszczególnym wydarzeniom z życia świętego i wartościowaniu samej jego postaci, a także – w sposób mniej oczywisty – w konstrukcji czasowej utworu: otóż Sozont, żyjący w połowie XVI wieku i w swojej myśli odzwierciedlający idee epoki odrodzenia, powołuje się na średniowieczną hagiografię przekazaną przez Teodorenta. Mówiąc jednak o niej, posługuje się cytatami i para-

¹² Aleksander Naumow, *Miejsce pateryka w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, „Slovo. Časopis Staroslavenskog Zavoda u Zagrebu” nr 28/1978, s. 58.

frazami z napisanego w drugiej połowie XVII wieku, barokowego tekstu Dmytra Tuptały (przefiltrowanego dodatkowo przez decyzje tłumaczeniowe Walerija Szewczuka, a więc posługujące się językiem współczesnym). Powieść łączy w ten sposób czas fabularny (wiek XVI) z przeszłością (okresem średniowiecza) i z późniejszą z perspektywy bohaterów dobą ukraińskiego baroku. Odzwierciedla to sytuację uwikłania w multiplikowaną narrację, stanowiącą ramę dla opisu rzeczywistości, ale sprzyja także szerszej refleksji nad ciągłością tradycji kulturowej, w której jedna opowieść wyrasta z poprzedniej i ewoluuje w kolejną. Ostatnia z tych opowieści to zbudowana na szkielecie poprzednich dystopijna wizja ustroju totalitarnego, opowiedziana z wykorzystaniem intelektualnego języka przeszłości.

Ironiczna dekonstrukcja tekstu hagiograficznego widoczna jest także w zabiegu zamiany jednogłosowości *vitae* Szymona Słupnika w dialogiczną strukturę żywotu Mykyty. Przykładem może być sparafrazowana w powieści Szewczuka opowieść o dzieciństwie Szymona, która w dziele Tuptały brzmi następująco:

Виховувався ж хлопець не в книжній науці, але в простоті й беззлобності, однак премудрість Духа Святого звикла і в простих поселатися, і невігласів, знати, вибирати, щоб присоромлене було віку цього мудрування. Коли ж став тринадцятилітнім майбутній словесних овець пастир, пас безсловесних батька свого овець, у чому уподібнився Якову, Мойсею й Давиду, що від овець пасіння до божественного откровення дійшли.¹³

Ten typowy dla narracji hagiograficznych jednogłosowy przekaz zostaje rozpisany na rozmowę bohaterów, nadając informacjom o losach młodego świętego zabarwienia emocjonalnego przez użycie zdań wartościujących. Autor odwołuje się także do humoru, a miejscami nawet parodiuje podniosły styl hagiograficzny. Już sam początek rozmowy o dzieciństwie świętego podkopuje idealizowaną narrację tego stylu, gdyż Mykyta jest w niej określony jako „ladaco” – młodzieniec, który nie nadaje się do

¹³ „Rósł chłopiec nie wśród ksiąg, ale w prostocie i niewinności, jednak mądrość Ducha Świętego osiedla się również w prostych i nieświadomych, i nieuczonych zwykła wybierać, by zawstydić mędrców świata tego. Kiedy przyszły pasterz owiec mówiących stał się trzy-nastoletnim pasterzem ojca swoich niemych owiec, przypominał pod tym względem Jakuba, Mojżesza i Dawida, którzy także od pasania owiec do boskiego objawienia przeszli” – Дмитро Туптало, *Житіє преподобного...*, op. cit.

niczego, więc zaczyna przekonywać siebie i innych, iż jest wybrańcem bożym:

Росло, сказати, таке собі ледащо, ні до Бога, ні для людей. Робить не хотіло, ото в голову собі і втєлющило, хай Бог мені простить, що він, сказати, не од світу.¹⁴

Dalsza rozmowa składa się z cytatów z Tuptały, wykorzystanych jako elementy sporu między bohaterami:

- Чи пробував хлопець у книжній науці? – спитав Созонт.
 - У свинській науці... і в овечій, – панотець засміявся, показуючи жовті й вищерблені зубi, стриміли вони врзнобіч, очевидно, таки були розхитані.
 - Премудрість Духа святого, – сказав я, – звикла і в простих поселятися, і невігласів вибирати, щоб посоромлене було віку цього мудрування.
- Павло тим часом став біля вишні і з дозволу господаря їх обривав, кидав до рота й випльовував кісточки.
- Може, воно й так, – сказав Созонт, – але роджений дурним – розумним не зробиться.
 - І Яків, і Мойсей, і Давид, — сказав од вишні Павло, виплюнувши кісточку, – від овець пастви до божественного одкровення прийшли.¹⁵

Poza aluzjami do żywota świętego Szymona Słupnika i cytatami z tłumaczonego przez siebie tekstu autor – jak w poprzednio omawianych powieściach – wpłata w kanwę swojej historii odniesienia do innych dzieł, do Biblii i literatury apokryficznej, czym wpisuje się w poetykę tekstu hagiograficznego, a jednocześnie realizuje założenia prozy intelektualnej:

¹⁴ „Rosło sobie, mówiąc bez ogródek, takie ladaco ni do tańca ni do rózańca. Pracować nie chciało, no to ubzdurało sobie, wybac mi, Boże, że jest, prawdę mówiąc, nie z tego świata” – Wałerij Szewczuk, *Okо otchlani*, tłum. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 2000, s. 18.

¹⁵ „– Zali ćwiczył się młodzian w znajomości ksiąg? – zapytał Sozont.

- W znajomości świnek i owieczek, owszem – roześmiał się ojczulek, ukazując żółte i wyszczerbione zęby, które sterczały w różnych kierunkach, na tyle były rozchwiane.
- Mądrość Ducha Świętego – rzekłem – zwykła nawiedzać również prostaczków i obdarzać niewymownych, iżby doznało wstydu mędrkowanie świata tego.

Pawło tymczasem stał pod wiśnią i zrywał owoce z przyzwolenia gospodarza, wrzucał do ust i wypluwał pestki.

- Może tak to i jest – rzekł Sozont – ale kto się urodził głupcem, nie zmądrzeje.
- I Jakub, i Mojżesz, i Dawid – ozwał się spod wiśni Pawło wypluwszy pestkę – od pasienia owiec doszli do objawienia Bożego” – ibidem.

[...] biblijni citaty – головний складник теологічного дискурсу, важливий засіб формування підтексту. Посилаючись на Біблію, герої прагнуть пізнати істину, розібратися в суперечностях буття, з якими їх зіштовхує автор. Прямі й непрямі citaty z Біблії – неодмінна частина так званих візерунків (диспутів героїв), а також їхніх розповідей і міркувань. Вони становлять головний елемент проповідей дякона Созонта, особливість яких полягає в інтерпретації певних фрагментів зі Святого Письма (ідеться про взаємодію z ораторсько-проповідницькою прозою бароко) [...] Цитування Біблії для героїв роману – це спосіб підтвердити свою думку, заперечити співрозмовникові, знайти правильне рішення.¹⁶

Również postać św. Mykyty można określić jako intertekstualną, i to podwójnie: jego historia została wyraźnie zainspirowana żywotem św. Szymona Słupnika, a jego imię pozwala nawiązać do św. Nikity z Perejaślawia Zaleskiego, także zwanego Słupnikiem. Powieściowy św. Mykita został wpisany w ukraiński kontekst czasowo-przestrzenny, zukrainizowane jest także jego imię, jednak – zdaniem Switłany Kobets – zakodowana w tej postaci aluzja do świętego należącego do rosyjskiego kręgu kulturowego wskazywać ma na rosyjskie, a nie ukraińskie pochodzenie radzieckiego utopizmu, który w powieści zostaje zdyskredytowany jako zbrodniczy i nieludzki:

At the same time Mykita's asceticism has discernible national markers that point to a Russian, rather than a Ukrainian provenance of Soviet utopianism.¹⁷

Kluczową rolę w ożywieniu intertekstualnych nawiązań odgrywają trzej główni bohaterowie powieści. Jako postaci intelektualnie zanurzone

¹⁶ „Cytaty biblijne są głównym składnikiem dyskursu teologicznego, ważnym środkiem tworzenia podtekstu. Odwołując się do Biblii, bohaterowie starają się poznać prawdę, zrozumieć sprzeczności egzystencji, z jakimi konfrontuje ich autor. Bezpośrednie i zapośredniczone cytaty z Biblii stanowią integralną część sporów bohaterów, a także ich historii i rozumowania. Stanowią główny element kazań diakona Sozonta, których specyfiką jest interpretacja niektórych fragmentów Pisma Świętego (jest to nawiązanie do prozy oratorsko-kaznodziejskiej okresu baroku) [...] Cytaty biblijne są dla bohaterów powieści sposobem na potwierdzenie swojej opinii, zaprzeczenie rozmówcy, znalezienie właściwego rozwiązania” – Ирина Приліпко, „Текст як конденсатор культурної пам'яті”..., op. cit., s. 34–35.

¹⁷ „Jednocześnie ascetyzm Mykyty ma wyraźne cechy narodowe, które wskazują na rosyjskie, a nie ukraińskie pochodzenie radzieckiego utopizmu” – Switłana Kobets, *Quest for Selfhood and Dystopia in Valerii Shevchuk's Eye of the Abyss*, „Canadian Slavonic Papers/Revue canadienne des slavistes” t. XLVIII, nr 1–2/2006, s. 10.

w kulturze swojej epoki, analizują rzeczywistość za pośrednictwem określonych konwencji retorycznych: wykorzystują symbolikę biblijną oraz wzorce narracyjne o proveniencji filozoficzno-teologicznej, i budują swój światopogląd na bogatym dorobku ukraińskiej i europejskiej tradycji intelektualnej. Ich teologiczno-filozoficzne rozważania, a także refleksje nad rolą tradycji kulturowej w procesach percepcji rzeczywistości mają jednak wymiar uniwersalny i są narzędziem opisu współczesnej autorowi rzeczywistości:

Письменник узяв сюжет про святого Симеона Стовпника за основу для свого твору й водночас значно переосмислив агіографічну історію, у чому визначальну роль відіграли образи героїв роману: саме кризь призму їхнього сприйняття й розуміння відбувається реінтерпретація претексту. Вони належать доби Бароко, досконало знають Святе Письмо, люблять мандрувати, вести інтелектуальні дискусії, полемізувати, мислять символічними образами, бачать візії та віщі сни, переживають страх і сум'яття, прагнуть пізнати себе, світ, Бога й через сумніви, страждання й жертвність шукають істину.¹⁸

Maska

Umberto Eco pisał, że „średniowiecze jest naszym wiekiem dziecięcym, do którego trzeba ciągle powracać, by poznać historię naszych schorzeń”¹⁹. Maska średniowiecza w powieści *Око прирву* skrywa bez wątpienia refleksję nad jednym z największych „schorzeń” naszych czasów – radzieckim totalitaryzmem. Choć akcja toczy się już w wieku XVI i przebijają w niej nowe koncepcje światopoglądowe, związane z epoką odrodzenia, do zobrazowania fanatycznej sekty Szewczuk wykorzystuje schematy wyobrazeniowe, utożsamiające wieki średnie z okresem mroku, okru-

¹⁸ „Za podstawę swojego dzieła pisarz wybrał historię św. Szymona Słupnika, jednocześnie w znaczący sposób zmienił opowieść hagiograficzną, w czym decydującą rolę odegrali bohaterowie powieści: to właśnie przez pryzmat ich postrzegania i rozumienia pre-tekst zostaje ponownie zinterpretowany. Bohaterowie należą do epoki baroku, doskonale znają Pismo Święte, lubią podróżować, prowadzić intelektualne dyskusje, debatować, myślać obrazami symbolicznymi, mówią o wizjach i proroczych snach, doświadczają lęku i zamętu duchowego, pragną poznać siebie, świat, Boga i wśród wątpliwości, cierpienia i poświęcenia poszukują prawdy” – Ирина Приліпко, „Текст як конденсатор культурної пам'яті”..., op. cit., s. 40.

¹⁹ Umberto Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Warszawa 1991, s. 620–621.

cieństwa, braku wolności i fanatyzmu. Takie wyobrażenie staje się podstawą metafory państwa totalitarnego:

The issues – Christian faith, the value of knowledge, power, ethics, selfhood and truth – have striking relevance for a post-totalitarian and post-colonial Ukraine. Rigid medieval truths, fanaticism, and an inhumane attitude towards the individual inevitably bring to mind recent Soviet totalitarian rule. After all, unrelied censorship and propaganda, spiritual slavery and brainwashing, as well as oppression and terror, typify not only the Middle Ages but all tyrannical regimes. At the same time, the medieval setting is a perfect habitat for the spiritual and ideological battles of Christian ascetics.²⁰

Szewczuk określa główną ideę swej powieści jako krytykę wymierzoną w próby podporządkowania jednostki wszelkim ideologiom, gdyż każda taka próba wiąże się z jakąś formą opresji, implikując brak wolności, przymus i przemoc:

Головна ідея твору криється в переконанні, що будь-яка спроба служити тим чи іншим ідеологічним системам рано чи пізно зазнає краху, адже людську природу з незмірним Божим началом неможливо втиснути в рамці створених людським розумом світоглядних систем, а подібні спроби неодмінно змусять ідеологів вдаватися до негуманних засобів, а саме, деспотії, брехні, вбивств, обмеження прав та свобод інших людей.²¹

Przemoc i zniewolenie prowadzi – zdaje się mówić Szewczuk – do nieodwracalnych skutków w sferze moralnej i intelektualnej. Spotwornienie

²⁰ „Kwestie takie jak wiara chrześcijańska, wartość wiedzy, władzy, etyki, indywidualności i prawdy mają istotne znaczenie dla posttotalitarnej i postkolonialnej Ukrainy. Sztwyne średniowieczne prawdy, fanatyzm i nieludzkie podejście do jednostki nieuchronnie przywodzą na myśl niedawne radzieckie rządy totalitarne. W końcu nieustanna cenzura i propaganda, duchowe niewolnictwo i pranie mózgu, a także ucisk i terror, są typowe nie tylko dla średniowiecza, ale dla wszystkich reżimów tyrańskich. Jednocześnie inscenizacja średniowieczna jest idealnym tłem dla duchowych i ideologicznych zmagani chrześcijańskich ascetów” – Switłana Kobets, *Quest for Selfhood...*, op. cit., s. 8.

²¹ „Główna idea dzieła polega na przekonaniu, że jakkolwiek próba służenia temu czy innemu systemowi ideologicznemu prędzej czy później zakończy się niepowodzeniem, gdyż natury ludzkiej z jej nieopętą boską iskrą nie da się wcisnąć w ramy systemów światopoglądowych tworzonych przez ludzki umysł, a próby takie nieuchronnie zmuszą ideologów do uciekania się do nieludzkich środków, a mianowicie do despotyzmu, kłamstw, morderstw, ograniczania praw i wolności innych ludzi” – Олесь Кульчинський, *Іранці розуміють...*, op. cit.

jednostek zniewolonych ukazane zostało w powieści za pośrednictwem ułomnej cielesności i zwichniętej psychiki mieszkańców wyspy. Poza najbliższymi uczniami św. Mykyty jego wyznawcy to wyłącznie karły, kaleki, osoby chore, ułomne i upośledzone umysłowo:

Тепер же почали заглядати за кожного куща і вражено відкрили, що острів населено найдивовижнішими почварами та уломними людьми: були тут безносі, безрукі, сліпі, кретини з важкими, тупими лицами, карлики, пласколиці істоти [...] Уздріли ми й хлопця з шістьома пальцями на руках і ногах.²²

Я озирнувся і уздрів, що з-поза дерев та кущів виходять на галявину, на якій стояли ми, почварні, уломні, хворі й повержені. Вибігали, уклакали і зняли неймовірний галас, бекаючи, мекаючи, мукаючи, скрекочучи, а дехто навіть підвивав грубо чи тонко.²³

Zorganizowana na wzór średniowiecznej sekty społeczność wyspy to wspólnota, w której zło i przemoc zyskują rangę normalności, podobnie jak wszechobecne poczucie lęku. Cześć oddawana świętemu powodowana jest w większym stopniu strachem przed konsekwencjami nieposłuszeństwa niż rzeczywistą wiarą, a posłuch egzekwowany jest przemocą. Mroczną atmosferę panującą na wyspie wzmaga motyw zniewolenia, czyli kategoria kluczowa dla ustrojów totalitarnych. Zniewolenie to kondycja dotycząca wszystkich bohaterów powieści, zarówno podporządkowanych Słupnikowi wiernych, jak i jego samego – w rzeczywistości schorowanego, udręczonego prostaka i marionetki w rękach swoich uczniów.

O tym, że *Око пiрiву* jest utworem dekonstruującym „przestrzeń ideologiczną kultury totalitarnej”²⁴, pisał Paweł Krupa. Badacz ten uważa,

²² „[...] teraz dopiero jęliśmy zaglądać za każdy krzak i ze zdumieniem stwierdziliśmy, że wyspa była zamieszkała przez najdziwniejsze potwory i kaleki: byli tu ludzie bez nosów, bezręcy, ślepcy, kretyni z nabrzmiałymi tępymi twarzami, karły płaskolice [...] istoty [...] Ujrzelśmy też chłopaka z sześcioma palcami u rąk i nóg” – Walerij Szewczuk, *Око otchlani*, op. cit., s. 109–110.

²³ „Obejrzałem się, słysząc trzask poza sobą i ujrzałem, jak spoza drzew i krzaków wychodzą na polanę, na której staliśmy, kalecy, zniekształceni, chorzy i sponiewierani. Wybiegali, klękali i wszczynali potworną wrzawę, becząc, mecząc, porykując, skrzecząc, a poniekąd nawet wył albo skowytał [...]” – ibidem, s. 113.

²⁴ Paweł Krupa, *Co widać w postczarnobyłskim „Оку otchlani”? Zaginiony tekst biblioteki postczarnobyłskiej*, [w:] *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska et al., Kraków 2017, s. 91.

że tekst Szewczuka wpisuje się w dyskurs ukraińskiego postmodernizmu i jako taki przynależy do szeroko rozumianej „biblioteki postczarnobylskiej”. Krupa zauważa, że kluczowym wątkiem utworu jest poszukiwanie podstaw światopoglądowych, których nie może już dostarczyć oświeceniowo-nowożytna koncepcja podmiotu, skompromitowana w konfrontacji ze „skandalem zła”, którego świat doświadczył w XX wieku. W jej miejsce proponuje etykę dialogików, opartą na paradygmacie Innego – drugiej osoby, której obecność implikuje postawy odpowiedzialności moralnej i empatii²⁵. *Oko nripwu* to bez wątpienia opowieść o „skandalu zła”²⁶, a także o poszukiwaniach tożsamości w warunkach zachwiania podstaw światopoglądowych, które łączą się z długotrwałym przebywaniem w świecie nieetycznym, odwracającym podstawowe kategorie moralne, niszczącym więzi międzyludzkie. Zwątpienie dręczące głównego bohatera i jego towarzyszy byłoby w takiej interpretacji obrazem dezorientacji związanej z koniecznością redefinicji tożsamościowej w sytuacji posttotalitarnej²⁷.

Oko nripwu jest więc narracją posttotalitarną, która w alegorii zde-maskowanego świętego kompromituje komunistyczną utopię. Krzysztof Tyszka, wskazując na parareligijne oblicze komunizmu, z właściwym mu profetyzmem i dążeniem do moralnej, politycznej i kulturalnej przebudowy społeczeństwa²⁸, zauważył, że krach takiej całościowej konstrukcji ideologicznej oznacza koniec pewnej wizji świata i zmusza do postawienia trudnych pytań o nowe drogi autoidentyfikacji. Szewczuk mówi o tym krachu ezopowym językiem swoich bohaterów, a do demontażu sowieckiej utopii wykorzystuje religijną matrycę narracyjną:

Shevchuk's well-known penchant for contemplating post-Soviet reality in allegorical settings enables us to see this utopia as an allusion to its Soviet counterpart. Indeed, in the colony established by the acclaimed saint Mykyta of Pereiaslavl' (later exposed as a fraud), we discern a number of attributes of the Soviet model. These include a totalitarian ideology and dogmatism; crafty indoctrination strategies devised by the ruling elite; slavery of the duped subjects,

²⁵ Ibidem, s. 104.

²⁶ Ibidem, s. 91.

²⁷ Switłana Kobets, *Quest for Selfhood...*, op. cit., s. 3.

²⁸ Krzysztof Tyszka, *Religijne korzenie marksizmu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3154/2009 (tom: *Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi*), s. 332.

and, finally, the rulers' penchant to assert their own righteousness and sainthood. These intimated pointers invite an interpretation of the text as a dystopia that bridges the realms of medieval Christian and Soviet utopianism.²⁹

Utopie

Praktyka i ideologia komunizmu, rozumianego jako doktryna polityczna będąca podstawą ustroju totalitarnego w ZSRR, ze względu na swoją specyfikę daje się opisać za pomocą niektórych pojęć stosowanych w badaniach systemów religijnych, zwłaszcza ich nurtów radykalnych. Do tradycji praktyk skrajnie radykalnych Szewczuk odwołuje się w swojej powieści, opierając ją na żywocie najbardziej bodajże znanego przedstawiciela ruchu stylitów, który – według przekazów – przeżył na słupie trzydzieści lat³⁰. Nawiązując zaś do poetyki hagiografii, buduje metaforę totalitaryzmu na retoryce utopii religijnej, dlatego w dalszej części tekstu postaram się w skrócie i w koniecznym uproszczeniu wskazać kilka paraleli łączących język pojęciowy utopii politycznej z religijną. Będą to przede wszystkim: profetyzm i holistyczny charakter koncepcji komunistycznej, a także idea swoiście rozumianego, świeckiego „zbawienia”, zakładająca całkowitą transformację natury ludzkiej i stosunków społecznych. Inne elementy wspólne, pozwalające porównać kategorie religijne z tymi, za pomocą których komunizm opisywał świat, to retoryka mitu i praktyki oparte na kulcie wybranych osób. Jak widać, paralele te przebiegają w jednym kierunku – poprzez zaszczerpienie na gruncie społeczno-politycznym pojęć i idei z porządku światopoglądu religijnego.

²⁹ „Skłonność Szewczuka do ukazywania rzeczywistości postsowieckiej w obrazach alegorycznych pozwala nam postrzegać tę utopię jako aluzję do rzeczywistości radzieckiej. Rzeczywiście, w kolonii założonej przez osławionego świętego Mykytę z Perejasławia (później zdemaskowanego jako oszusta) dostrzegamy wiele atrybutów modelu radzieckiego. Należą do nich totalitarna ideologia i dogmatyzm, przebiegłe strategie indoktrynacji opracowane przez rządzącą elitę, niewola oszukanych poddanych i wreszcie skłonność władców do potwierdzania własnej prawości i świętości. Te sugerowane wskazówki zachęcają do interpretacji tekstu jako dystopii, która łączy obszary średniowiecznego chrześcijańskiego i radzieckiego utopizmu” – Switlana Kobets, *Quest for Selfhood...*, op. cit., s. 2.

³⁰ Zbigniew Drozdowicz, *Radikalizm w religiach i narracjach religioznawczych*, „Przegląd Religioznawczy” nr 2(252)/2014, s. 5.

Mówiąc ogólnie, utopia komunistyczna, podobnie jak wiele systemów religijnych, odwoływała się do jakiejś rzeczywistości mitycznej, „na której wzoruje się wymyślona przyszłość”³¹. Podobieństwa widać także w sferze performatywnej, związanej z organizacją świąt, obchodów, upamiętnień itp. Wiele jest też analogii między retoryką komunistyczną (czy totalitarną w ogóle) a myśleniem, które można określić jako magiczne, widoczne choćby w wykorzystywaniu powtarzalnych haseł-zaklęć i formułek konstytuujących określony obraz rzeczywistości³². Jak pisze Rafał Opulski, dwudziestowieczne totalitaryzmy „posiadały *święte księgi* postulujące wprowadzenie «nowego porządku», rytuały, *kanonizowanych* przez polityczną propagandę [...] oraz funkcjonariuszy, którzy stojąc na straży ortodoksji, piętnowali wszelkie objawy odstępstwa od oficjalnie przyjętej doktryny”³³. Przyniesiony cytat doskonale oddaje istotę stworzonego przez Szewczuka parareligijnego obrazu społeczeństwa totalitarnego. Uczniowie świętego to bez wątplenia funkcjonariusze opresyjnego systemu, strzegący jego doktryny, a sam Mykyta Słupnik stanowi wcielenie wypaczonej idei przywództwa. Najważniejsza w metaforze Szewczuka wydaje się kwestia związana ze sposobami retorycznego konstruowania rzeczywistości. Bohaterowie nie tylko mówią i myślą cytatami z żywotów świętych, Ewangelii i innych źródeł o treści religijnej – co samo w sobie nie ma wymowy negatywnej i jest potwierdzeniem sformułowanego już wcześniej wniosku o interioryzacji treści kulturowych i konstruowaniu z nich określonych obrazów rzeczywistości – lecz także dopasowują tę rzeczywistość do swoich utopijnych przekonań nawet kosztem zachowania zasad moralności, co już świadczy o fanatyzmie. Mykyta Słupnik w celu uzyskania pozornej zgodności swoich losów z żywotem św. Szymona dopuszcza się zbrodni:

³¹ Alain Besançon, *Przekleństwo wieku*, Warszawa 2000, s. 52.

³² Patrz: Michał Buchowski, *Komunizm a magia i religia: podobieństwo formy czy jedność reguł interpretacji kulturowej?*, [w:] *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. Krzysztof Brzechczyn, Poznań 2008, s. 143–165.

³³ Rafał Opulski, *Czy chodzi o to, aby świat zmienić? Elementy gnostycyzmu w komunizmie*, [w:] *Krajobraz i dziedzictwo kulturowe Europy. Sacrum-profanium*, red. Lucyna Rotter, Andrzej Giza, Kraków 2017, s. 599.

[...] жодного власного чуда Микита Стівник не створив і часто для того, щоб його «чуда» були ідентичними до днів святого Симеона Стівника, він і його учні вдаються до злочинів.³⁴

O przeżywaniu przez wspólnotę szymonitów rzeczywistości w ramach określonego dyskursu ideologicznego pisze Szewczuk w kategoriach zniewolenia narracją:

Так, вони творять байку життя; як кожна байка, вона не цілком істинна, але треба зважати й на те, що й сама байка починає творити їх, тобто створивши байку життя, вони починають жити не за своєю волею, а так, як велить чинити їм вона.³⁵

Czytelna jest też w powieści metafora kondycji niezależnego pisarza (autora) w ustroju totalitarnym. Aby wykroczyć w swojej pracy twórczej poza narzucony kanon reprezentacji rzeczywistości, autor taki zmuszony jest ukrywać swoje myśli (Sozont, który powiadamia Mychajłę, iż pisze w istocie dwa żywoty św. Mykyty – jeden na papierze, zgodny z narzuconą mu wersją wydarzeń, a drugi we własnych myślach, gdyż dopóki nie opuści wyspy, nie będzie mógł ujawnić swojego prawdziwego dzieła) albo skazany jest na wykluczenie/usunięcie z pola widzialności i słyszalności (śmierć Sozonta). W postaci narratora, ocalałego z opresji i dającego świadectwo doznanej nieprawości, autor koduje wątek autobiograficzny.

W tekście *Czy chodzi o to, aby świat zmienić?* Rafał Opulski pisze, że w komunistycznej utopii można znaleźć analogie do niektórych elementów gnostycyzmu, czyli zespołu systemów światopoglądowych powstałych w łonie chrześcijaństwa około II wieku n.e., które zakładały m.in. radykalny dualizm ducha i materii, uznanie świata za więzienie ducha oraz zbawienie jako wyrwanie się z materii³⁶. Analogii upatruje autor przede wszystkim w idei wyrwania się z nieprawidłowości ekono-

³⁴ „Mykyta Słupnik sam nie stworzył żadnego cudu, a często, aby jego «cuda» były identyczne z czynami św. Szymona Słupnika, on i jego uczniowie uciekają się do zbrodni” – Ирина Приліпко, „Текст як конденсатор культурної пам'яті”..., op. cit., s. 42.

³⁵ „Tak, oni plotą baśń życia; podobnie jak każda baśń nie jest ona w pełni prawdziwa, trzeba jednakże mieć na uwadze i to, że również sama baśń poczyna ich tworzyć. A zatem, stworzywszy baśń życia, żyć poczynają nie wedle własnej woli, lecz tak, jak ona czynić im nakazuje” – Walerij Szewczuk, *Oko otchłani*, op. cit., s. 149.

³⁶ Rafał Opulski, *Czy chodzi o to...*, op. cit., s. 601.

miczno-politycznych, dążeniu ku utopijnemu państwu komunistycznej szczęśliwości i postulatcie przebudzenia ludzkości ze światopoglądowego letargu³⁷. Analogiczne są także: radykalna dychotomia w postrzeganiu świata (podział na „dobro” i „zło”), hermetyczność (ograniczony krąg depozytariuszy wiedzy) oraz idea nienawiści (do świata zastanego). Rekapitułując słowami Rafała Imosa, komunizm byłby w tym kontekście: „ateistyczn[ą], opart[ą] na wierze gnostyckiej, nacechowan[ą] dualizmem złożon[ą] religi[ą] walki o charakterze uniwersalistycznym”³⁸. W omawianej powieści Szewczuka tradycja gnostycyzmu pobrzmiewa wyraźnie, choć w formie wypaczonej. Dychotomia na poziomie społecznym manifestuje się w radykalnym podziale rzeczywistości na „swoich” i „obcych”, wiernych i odstępców, na poziomie doktrynalnym jej przejawem jest zaś propagowana przez Myktyę Słupnika i jego uczniów apologia śmierci, będąca motywem przewodnim wygłaszanych przez niego kazań, z których jedno fragmentarycznie przytaczam poniżej:

Бог хоче не життя світові а смерті, отож смерть любіть, смерть плекайте і вчіться однієї науки – науки красно вмирати. [...] Отож умирайте діти мої, вмирайте в Бозі, і нехай світ гнилий і проклятий навіки помре. [...] Хто повертається до світу як пес на свої блювотини, наругу чинить Богові [...] Отож умирайте для світу щогодини, щоднини, щомісяця і щороку – оце і є дорога до Бога, а смерть – провидниця до нього. [...] Смерть любіть діти мої, не життя, не думайте, як вижити й напоїти своє тіло, бо воно вам ворог, а смерть – благодійниця ваша.³⁹

Nienawiść do świata materii manifestuje się w stosowanych przez Myktyę Słupnika drastycznych praktykach ascetycznych, których opisy zaczerpnięte są bezpośrednio z *vitae* Szymona Słupnika i opierają się na hagiograficznej topice autodeprecjacji oraz retoryce heroizmu świętego,

³⁷ Ibidem, s. 603.

³⁸ Rafał Imos, *Wiara człowieka radzieckiego*, Kraków 2006, s. 84.

³⁹ „Bóg nie chce życia dla świata, jeno śmierci, przeto miłujcie śmierć, hodujcie ją i uczcie się jednej nauki – tej, iżby pięknie umierać. [...] Umierajcie przeto dziatki moje, umierajcie w Bogu i niechaj świat przeklęty i zgniły szczeźnie na wieki. [...] Kto więc powraca do świata niczym pies do swoich rzygowin, urąga Bogu [...] Umierajcie przeto dla świata co godzinę, co dnia, co miesiąca i co roku – bo to jest droga do Pana, a śmierć jest doń przewodniczką. [...] Miłujcie śmierć, dziatki moje, nie żywot, nie myślćie, jak tu przeżyć i напоїć swoje ciało, bo jest ono wrogiem dla was, śmierć zaś jest waszą dobrodziejką” – Walerij Szewczuk, *Oko otchlani*, op. cit., s. 158–159.

obejmującej obrazę umartwianego, cuchnącego, zarobaczonego i rozkładającego się za życia ciała. Poniżej przytaczam dwa cytaty. Pierwszy pochodzi z powieści Szewczuka:

I він підняв подола своєї хламиди, показуючи ноги свої. І ми жажнулися – були ті ноги покриті темними виразками, і в тих виразках копошилася черва, яка світилася. Я перекинув поглядом на Микитине лице й тільки тепер збагнув, чому осяювалася його голова: борода й волосся були повні тієї ж черви, і це не обличчя Микити й не його голова світилися, а саме ота черва.⁴⁰

Drugi z tekstu Tuptały:

Після десяти днів загноїлося тіло його від ран, бо вгризся мотуз до кісток, і засмерділо вельми, ще й червами покритося. І сказала братія до ігумена: „Звідкіля привів до нас чоловіка цього, не можемо його терпіти через сморід, що від нього йде, ніхто-бо поблизу від нього стояти не може, а коли ходить, черви з нього падають, і постіль його повна черви”.⁴¹

Dochodzimy w ten sposób do koncepcji ascezy, która jest kolejnym pojęciem pozwalającym na przeprowadzenie paraleli między utopizmem z porządku politycznego i religijnego. Asceza, mimo że jest praktyką indywidualną, ma wyraźny społeczny wymiar, związany z koncepcją profetyzmu. Właśnie profetyzm, zdaniem Krzysztofa Tyszki, stanowił ideę nadającą komunizmowi w największym stopniu postać parareligijną:

Profetyzm ów przejawia się nade wszystko w próbie podporządkowania zarówno mechanizmów życia społecznego, jak i indywidualnego pewnemu jasno określönemu projektowi przyszłości. To, co jest, liczy się o tyle tylko, o ile służy realizacji

⁴⁰ „I uniósł podolek swej szaty, ukazując swoje nogi. Przeraziliśmy się, boć te nogi były pokryte ciemnymi wrzodziańkami, w których roilo się świecące robactwo. Przeniosłem spojrzenie na twarz Mykyty i dopiero teraz pojąłem, dlaczego głowa jego była opromieniona: broda i włosy pełne były takich samych robaczków, i to świeciła nie twarz Mykyty i nie jego głowa, jeno właśnie owe świetliki” – Walerij Szewczuk, *Oko otchłani*, op. cit., s. 204.

⁴¹ „Po dziesięciu dniach jego ciało zagoiło się od ran, bo sznur wgrzył się aż do kości, bardzo śmierdziało i było pokryte robakami. I bracia rzekli do opata: «Skąd przyprowadziliście do nas tego człowieka, nie możemy go znieść z powodu smrodu, który od niego wionie, nikt nie może przy nim stać, a gdy idzie, wypada z niego robactwo i jego posłanie pełne jest robactwa»” – Дмитро Туптало, *Житіє преподобного...*, op. cit.

owej wizji, która przybiera tutaj postać naukowo usankcjonowanych praw historii. Profetyzm ten przybiera więc postać quasi-religijnego dogmatyzmu.⁴²

Asceza, rozumiana jako drastyczne ograniczanie ludzkich potrzeb, wyrzekanie się więzi oraz zgoda na egzystowanie w skrajnie trudnych warunkach w imię wyższego celu, to jedna z praktyk przyspieszających realizację owego projektu przyszłości, w którym zarówno stosunki społeczne, jak i sama natura ludzka mają stać się lepsze. Tak rozumiana asceza legła również u podstaw utopii komunistycznej:

Ascetic principles of self-denial, refutation of family ties and a life of sacrifice for the sake of the communist future were invested with the highest ethical value and proclaimed the ideological pillars of Soviet society. However, the Soviet state inevitably distorted the initial utopian claim for equality by its claim to power, creating an oppressive totalitarian regime and proving yet again the incompatibility of utopia with the reality of life.⁴³

Asceta nie tylko dąży do osiągnięcia własnych celów, lecz ma na względzie przede wszystkim przemianę świata. Jego poświęcenie jest zdeterminowane głęboką wiarą w możliwość usunięcia zła ze stosunków społecznych, a to z kolei ma zagwarantować osiągnięcie przez człowieka doskonałości⁴⁴. Idea, iż człowiek ma możliwość stać się doskonały, jest kolejnym łącznikiem między myśleniem religijnym a ideą komunistyczną i wpisuje oba w retorykę zbawienia, które ma na celu „wzniesienie się ponad naturę jaka jest, ponad człowieka, jakim jest”⁴⁵. Ta idea totalnej przemiany opiera się na micie, który stanowi uzasadnienie przemocy⁴⁶ i sankcjonuje gwałt zadawany ludzkiej naturze. Krzysztof Tyszka zauważa, że przemoc ta ma charakter zewnętrzny i wewnętrzny, wynikający z interioryzacji określonych idei:

⁴² Krzysztof Tyszka, *Religijne korzenie marksizmu*, op. cit., s. 331.

⁴³ „Ascetyczne zasady samowyrzeczenia, odrzucenia więzi rodzinnych i poświęcenia życia dla dobra komunistycznej przyszłości zostały obdarzone najwyższą wartością etyczną i proklamowane jako ideologiczne filary społeczeństwa radzieckiego. Jednak swoimi dążeniami do władzy państwo radzieckie zniekształciło pierwotne utopijne pragnienie równości, tworząc opresyjny reżim totalitarny i udowadniając po raz kolejny nieprzystawalność utopii do rzeczywistości” – Switłana Kobets, *Quest for Selfhood...*, op. cit., s. 6.

⁴⁴ Krzysztof Tyszka, *Religijne korzenie marksizmu*, op. cit., s. 330.

⁴⁵ Alain Besançon, *Przekleństwo wieku*, op. cit., s. 66.

⁴⁶ Krzysztof Tyszka, *Religijne korzenie marksizmu*, op. cit., s. 337.

Istotą totalitaryzmu byłyby więc przemoc, ale rozumiana nade wszystko jako ta *wewnętrzna*, ukierunkowana na całkowite przeobrażenie sposobu myślenia i postrzegania świata przez poszczególne jednostki, przebudowę ich norm etycznych, poczucia tożsamości i celów życia. System totalitarny to taki, w którym jednostka skłonna jest do poświęceń w imię realizacji idei, a poświęcenie to płynie z jej wewnętrzznego przekonania.⁴⁷

W powieści Szewczuka wątek interioryzacji idei opartej na przemocy został przedstawiony w sposób bardzo wymowny. Wspólnota szymonitów została zbudowana na zasadach dominacji i siły, panująca w niej przemoc uznawana jest przez „funkcjonariuszy systemu” za konieczną i prowadzącą do istotnego celu, a okrucieństwa znajdują za każdym razem „racjonalne” uzasadnienie. Uniwersalny charakter przemocy jest podkreślony przez to, że sam Mykyta okazuje się jej ofiarą, bo zmuszany jest przez swoich uczniów do zadawania sobie cierpienia w imię wyższej konieczności – utrzymania w mocy, wykreowanego przez nich na zasadach dogmatycznych, całościowego obrazu świata.

Prowadzi to do kolejnej cechy wspólnej retoryki utopizmu religijnego i komunistycznego, czyli do idei holizmu, która zakłada, że wszystkie sfery życia mają zostać poddane globalnej przemianie i podporządkowane idei nadrzędnej wobec pragnień, losów i potrzeb jednostki:

Ta cecha idei komunistycznej w połączeniu z [...] profetyzmem nieuchronnie musiała prowadzić do dogmatyzmu i wynikającej zeń mentalności sekciarskiej.⁴⁸

W swojej powieści Szewczuk ukazuje społeczność zorganizowaną w sekte religijną, będącą w rzeczywistości obrazem społeczeństwa totalitarnego. Nie jest niczym nowym stwierdzenie, że rozwój idei komunistycznej opierał się w ogromnym stopniu właśnie na mechanizmie sekty, w której grupa prawowiernych interpretatorów doktryny przyznawała sobie prawo do piętnowania oponentów jako zdrajców⁴⁹. Syndrom zamknięcia, polaryzacja na swoich i obcych, fanatyczna wiara i skrajne poświęcenie to kolejne cechy wspólne retoryki sekciarskiej i komunistycznej, odnajdywane na kartach tego utworu.

⁴⁷ Ibidem, s. 333.

⁴⁸ Ibidem, s. 334.

⁴⁹ Ibidem, s. 335.

Powyższe konstatacje, dotyczące podobieństw między utopizmami, nie są niczym nowym ani szczególnie odkrywczym, wydają mi się jednak adekwatne w odniesieniu do analizowanej powieści Szewczuka. **Autor w mistrzowski sposób dekonstruuje retorykę utopii, wykorzystując specyfikę tekstu hagiograficznego.** Intertekstualność jego prozy realizuje się zarówno na poziomie psychologii bohaterów i ich światopoglądu, jak i na poziomie operowania pojęciami kluczowymi dla fabularnej konstrukcji powieści. Utwór kończy się optymistycznie, narratorowi udaje się ostatecznie opuścić wyspę i dokończyć dzieło rozpoczęte przez Sozonta – księgę będącą świadectwem przeżytych doświadczeń, zawierającą „prawdziwy żywot” Mykyty Słupnika. W ostatniej scenie pojawia się symboliczna figura światła słonecznego, zalewającego celę Mychajły, napełniającego go radością i wiarą w przyszłość. Twórca pozostaje więc wolny, a ostatecznej dekonstrukcji przestrzeni ideologicznej totalitaryzmu dopełnia senna wizja, w której obserwuje on rozpad sekty po śmierci Mykyty Słupnika. Refleksja nad kondycją twórcy (pisarza) w sytuacji politycznej opresji pojawia się również w powieści *На полі смиренному*, która metaforę ustroju totalitarnego buduje na kanwie najwybitniejszego zabytku staroukraińskiego piśmiennictwa religijnego. Powieść tę omówię w kolejnym, ostatnim już rozdziale.

Antyutopia w masce średniowiecza: *На полі смиренному*

Pateryk Kijowsko-Pieczerski to jeden z najwybitniejszych zabytków literatury Rusi Kijowskiej¹, niezwykle ważny dla ukraińskiej tradycji intelektualnej. Walerij Szewczuk pisał o nim jako o wzorcu formalnym dla piśmiennictwa hagiograficznego kolejnych pokoleń ukraińskich twórców:

Києво-Печерський патерик мав велике значення для розвитку агіографічної прози на Україні, про що свідчать велика кількість його рукописних списків, значний інтерес do цієї пам'ятки впродовж століть і книжні видання XVII ст.; вплинув він навіть на становлення духовної поезії, про що буде далі, й мав цілий ряд видань навіть у XIX ст., згодом видавався для історико-літературних потреб. Оповідання *Києво-Печерського патерика* – це, по суті, перша свідомо творена збірка новел в українській літературі. Факт створення цієї книги саме в XIII ст. має своє виправдання: головне завдання твору – відновлення слави знаменитого монастиря в уже занепадому політично, але не культурно Києві.²

¹ Ryszard Łużny, *Kijowski siedemnastowieczny wariant cerkiewno-słowiańskiego Pateryka*, „Slovo. Časopis Staroslavenskog Zavoda u Zagrebu” nr 28/1978, s. 36.

² „*Pateryk Kijowsko-Pieczerski* miał ogromne znaczenie dla rozwoju prozy hagiograficznej w Ukrainie, o czym świadczy duża liczba jego rękopiśmiennych kopii, duże zainteresowanie tym zabytkiem na przestrzeni wieków oraz wydania książkowe z XVII w.; wpłynął nawet na kształtowanie się poezji duchowej [...] i doczekał się szeregu wydań już w XIX w.; później wydawany był na potrzeby badań historyczno-literackich. Opowiadania *Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego* są w istocie pierwszym świadomie stworzonym zbiorem nowel w literaturze ukraińskiej. To, że utwór powstał w XIII wieku, ma swoje uzasadnienie: głównym jego zadaniem jest przywrócenie świetności słynnemu klasztorowi w Kijowie, podupadłym już politycznie, ale nie kulturowo” – Валерій Шевчук, *Муза Роксоланська*, op. cit. [dostęp: https://archive.org/stream/roksolanska1/roksolanska1_djvu.txt].

Jako tekst bardzo popularny zachował się w „wielkiej liczbie rękopisów i był wielokrotnie drukowany”³ i poddawany wielu redakcjom. Najstarsza jego część powstała w pierwszej połowie XIII wieku i dotyczy wydarzeń, do których doszło w XI i na początku XII stulecia, „natomiast dwie końcowe redakcje, które zachowały się do dzisiaj (Arseniusza i Kasjana), datowane są na początek i połowę XV wieku”⁴. Zwłaszcza tzw. druga redakcja, Kasjanowska, jest istotna w ukraińskim kontekście, gdyż to ona „stała się podstawą wszystkich dalszych przeróbek zabytku na gruncie już ukraińskim w ciągu wieku XVII [by] stać się nieodłączną częścią składową narodowej już, staroukraińskiej literatury siedemnastowiecznej”⁵.

Walerij Szewczuk obrał za kanwę swojej powieści-parafrazy *Ha noni смиренному* właśnie tę najstarszą część *Pateryka*, czyli korespondencję mnicha Polikarpa i biskupa Symona. Z opowieści przypisywanych pierwszemu pochodzi osiem rozdziałów wymienionego dzieła, jeden zaś opiera się na słowie dwudziestym, autorstwa Symona. Analizując powieść Szewczuka, korzystałam z dwóch przekładów *Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego*: polskiego tłumaczenia Ludmiły Nodzyńskiej z 1993 roku (*Pateryk Kijowsko-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*) oraz ukraińskiego wydania z 2007 roku (*Киево-Печерський Патерик*, pod redakcją Hanny Dydyk i innych). Najczęściej cytowałam polskie tłumaczenie, tekst ukraiński przytaczałam w przypadku dwóch opowieści, których nie ma w polskim przekładzie (słowo dwunaste o Jeremiaszu i słowo trzydzieste szóste o Izaaku), a które pisarz wykorzystał jako kanwę dwóch rozdziałów. Powieść *Ha noni смиренному* została opublikowana w 1983 roku. Poza dwoma rozdziałami (*Jak z brata Semena wypędzono diabła* i *O Isakiju, do którego przychodził Chrystus*)⁶ nie doczekała się polskiego tłumaczenia.

Kompozycję tej powieści-parafrazy można określić jako kolażową, gdyż autor wykorzystuje jedynie wybrane słowa (opowieści) z *Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego*, układając je w kolejności niezgodnej ze strukturą tekstu wyjściowego. Całość otwiera rozdział wstępny, w którym narrator

³ Irena Saszko, „Nie dawajcie miejsca diabłu!” (Ef 4,27). *Walka duchowa w ascetycznym doświadczeniu pierwszych mnichów ruskich na podstawie Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego*, „Elpis” nr 19/2017, s. 98.

⁴ Ibidem, s. 98.

⁵ Ryszard Łużny, *Kijowski siedemnastowieczny wariant...*, op. cit., s. 37.

⁶ Patrz: Wstęp niniejszej książki.

wyjaśnia, dlaczego podjął się dokumentowania żywotów ojców kijowskich, zamyka zaś rozdział, w którym zostaje przez tychże ojców ukarany, gdyż przekazywana w jego dziele prawda nie jest zgodna z kreowanym przez nich wizerunkiem. Poza tymi dwoma rozdziałami, niemającymi pierwowzoru w *Pateryku Kijowsko-Pieczerskim*, utwór składa się z dziesięciu opowiadań, na różne sposoby nawiązujących do zabytku średniowiecznego. Autor wykorzystuje wiele zabiegów intertekstualnych, takich jak cytowanie (powtarza całe frazy i poszczególne zdania z tekstu źródłowego), parafraza wątków, dopisywanie fabuł, dialogizacja i kontaminacja historii z różnych części *Pateryka*.

Wypowiedź parodystyczna

Jak pisze Hałyna Kosarewa: „[...] за зависою історичного жанру в романі *На полі смиренному* автор міркує про корені тоталітаризму та водночас езопівською мовою говорить про свою сучасність – кінець 70-х років XX століття, про тяжку стагнацію тощо”⁷. Swoją, opowiedzianą ezopowym językiem wizję życia w ustroju totalitarnym autor ujmuje w konwencji antyutopii, która w drugiej połowie XX wieku była gatunkiem bardzo popularnym i stanowiła literackie pokłosie doświadczeń I i II wojny światowej oraz związanego z nimi politycznego podziału świata⁸. W Związku Radzieckim, ze względu na zawarty w niej „ładunek krytycyzmu i pesymizmu, odnoszony do świata ideologicznej utopii”⁹, antyutopię można określić wręcz jako gatunek opozycyjny. Lęk i poczucie zagrożenia mieszały się w niej z odczuciem śmieszności zideologizowanej retoryki komunistycznej, a groza patologii społecznych łączyła się z poczuciem absurdu¹⁰. Jak zauważa Bogusław Bakuła, głównym bohaterem antyutopii pozostawał komunizm, gdyż inne totalitaryzmy (narodowy socjalizm, faszyzm),

⁷ „[...] pod maską gatunku historycznego w powieści *На полі смиренному* autor zastanawia się nad korzeniami totalitaryzmu, a jednocześnie ezopowym językiem mówi o swojej współczesności – końcu lat 70. XX w., o stagnacji itp.” – Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 37.

⁸ Bogusław Bakuła, *Ironia i komizm we współczesnej słowiańskiej antyutopii literackiej (na przykładzie powieści E. Bondy’ego, T. Konwickiego, W. Wojnowicza, W. Pielewina)*, „Slavia Occidentalis” nr 68/2011, s. 45.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 45–46.

jako zamknięte i jednoznacznie potępione rozdziały historii, nie miały takiego ładunku utopijnego¹¹. Antyutopia państw bloku wschodniego charakteryzowała się powagą czy wręcz odczuciem tragedii, łączonych z tropami charakterystycznymi dla parodii, przede wszystkim z ironią i groteską: „egzystencjalny i aksjologiczny absurd staje się punktem wyjścia do wyłonienia ważnej tu estetycznej kategorii groteski, a ta jak wiadomo zawiera połączone w różnych proporcjach elementy komizmu, ironii i parodii, obok tragedii oraz uczuć wzniosłości i patosu”¹².

W powieści *На полі смиренному* Szewczuk łączy właśnie kategorię powagi, wręcz tragizmu, z konwencją parodystyczną, wykorzystującą ironię i groteskę. Hałyna Kosarewa, powołując się na słowa samego autora, określa utwór jako trawestację¹³, ponieważ jednak szewczukowska parafraza nie jest komiczną przeróbką utworu poważnego, co zazwyczaj zakładają definicje trawestacji¹⁴, określiłabym ją szerzej, jako wypowiedź parodystyczną, a więc jedną z form intertekstualności, której istotą jest nakładanie się tekstów, a podstawowym tropem retorycznym pozostaje ironia¹⁵. Wypowiedź parodystyczna, jako forma parafrazy, dąży do „zbudowania nowej, oryginalnej struktury utworu (formalnej, tematycznej, ideowej) w trybie dialogowej interakcji z innymi tekstami oraz stojącymi za nimi konwencjami, kodami i kontekstami o charakterze społecznym, kulturowym czy światopoglądowym”¹⁶. Linda Hutcheon podkreśla, że wypowiedź parodystyczna, w tym także powieść postmodernistyczna, nie musi opierać się na negatywnym stosunku do tekstu parodiowanego, jej celem jest z jednej strony podkreślenie literackości dzieła¹⁷ (skupienie na dyskursach), z drugiej zaś – za pośrednictwem ironii – zasygnalizowanie zakodowanego w tekście wartościowania, które prawie zawsze jest pejoratywne¹⁸. Ironia, według słów badaczki, pozwala wprowadzić opozycję

¹¹ Ibidem, s. 46.

¹² Ibidem.

¹³ Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 39.

¹⁴ Patrz: Marek Bernacki, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 676.

¹⁵ Linda Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” nr 77/1/1986, s. 337.

¹⁶ Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1985, s. 159.

¹⁷ Linda Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia...*, op. cit., s. 340.

¹⁸ Ibidem, s. 334.

„między tym, co się wypowiada, a tym, co się chce dać do zrozumienia”¹⁹, przy czym, aby była ona czytelna, wymaga adekwatnej interpretacji ze strony odbiorcy, który powinien być odpowiednio przygotowany, a więc znać zarówno tekst wyjściowy, jak i kontekst, do którego odwołuje się tekst parodiujący. Ironia taka, określana przez Hutcheon jako „pragmatyczna”, jest zabiegiem skontekstualizowanym zarówno literacko, jak i sytuacyjnie²⁰.

Stosunek Szewczuka do parafrazowanego tekstu średniowiecznego bez wątpienia nie jest negatywny, trudno bowiem przecenić znaczenie tego zabytku dla ukraińskiej – i szerzej: wschodniosłowiańskiej – kultury, czego autor ma pełną świadomość. Cytowane wielokrotnie słowa Mychajły Hruszewskiego, określające *Pateryk*: „«золотою книгою» українського письменного люду, джерелом його літературної утіхи і морального поучення”²¹, wskazują nie tylko na wagę tekstu, wywodzącego się z samych źródeł monastycyzmu na ziemiach wschodniosłowiańskich²², lecz także na jego wielką popularność w wiekach kolejnych. *Pateryk* pozostawał punktem wyjścia literatury polemicznej baroku, ożywał także w różnych formach w literaturze kolejnych wieków, generując nowe, aktualne w konkretnej epoce dyskursy²³. Przyjęta przez autora forma wypowiedzi parodystycznej była jedyną możliwą w warunkach niedopuszczających bezpośredniej krytyki rzeczywistości²⁴. Hutcheon zauważyła, że „parodia jest przede wszystkim krytyką i kpina [..], ze wszystkich form skodyfikowanego dyskursu”²⁵. To ustalenie wydaje się adekwatne również w odniesieniu do powieści *Ha poli smirenному*, gdyż Szewczuk porusza się właśnie w obszarze dyskursów, budując efekt ironiczny na zestawieniu retoryki utopii religijnej i totalitarnej. Wskazuje tym samym na coś, co można określić mianem niebezpieczeństwa „zniewolenia dyskursem”, czyli uznania określonych

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 333.

²¹ „[...] złotą księgą ukraińskich warstw piśmiennych, źródłem ich uciechy literackiej i pouczenia moralnego” – Михайло Грушевський, *Історія української літератури*, t. 3, Нью-Йорк 1953 [dostęp: <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush305.htm>].

²² Ryszard Łużny, *Kijowski siedemnastowieczny wariant...*, op. cit, s. 36.

²³ Ірина Приліпко, *Києво-Печерський патерик у художній рецепції українських письменників*, „Філологічний дискурс” nr 3/2016, s. 113.

²⁴ Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 47.

²⁵ Marek Kochanowski, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007, s. 52.

struktur retorycznych za rzeczywistość. Efekt ironiczny osiąga przez zmianę znaczeń organizujących strukturę i wymowę pre-tekstu (dobro, zło, prawda, świętość itp.), istotny jest także sam wybór źródła – utworu wpisanego w ścisłą hierarchię literatury religijnej, uznawanej niegdyś za depozytariuszkę prawdy o przeszłości.

Maska przeszłości, w którą obleczona jest antyutopijna wizja społeczeństwa totalitarnego, pozwala po raz kolejny mówić o tropach pamięci, aktualizowanych na wielu poziomach utworów Walerija Szewczuka. Odwołując się do średniowiecznej literatury paterykowej, autor odsyła nas nie tylko do jednego z najznamienitszych zabytków staroukraińskiej literatury, lecz czyni także aluzję do tradycji rozumienia hagiografii jako tekstu historiograficznego, za jaki była uważana w okresie średniowiecza. Żywoty świętych miały wówczas status narzędzia poznania przeszłości, rozumianej jako żywe źródło wzorów postępowania i modeli światopoglądowych, a „[...] wypełniające [je] postaci, zdarzenia, zjawiska, obrazy, wpisane w czas rzeczywisty, składały się na najważniejszy co do zasięgu przekaz wiedzy i wyobrażeń o przeszłości”²⁶. Dotyczy to przede wszystkim właśnie pateryków, które poza wybranymi epizodami z żywotów członków określonej wspólnoty klasztornej zawierały wiele informacji o ówczesnych wydarzeniach politycznych, wojnach, waśniach, władcach i możnych. Chociaż ów status hagiografii jako źródła historycznego zaczął się zmieniać już w późnym średniowieczu, nadal pozostawała ona działem piśmiennictwa, sytuującym się – z dzisiejszej perspektywy – na pograniczu historii i literatury²⁷, jako „realizacja sformułowanej przez starożytnych zasady, że historia ma dostarczać wzorców i stanowić przykład postaw i postępowania, a jednocześnie [...] najpopularniejsz[a] średniowieczn[a] form[a] beletrystyki”²⁸.

To balansowanie na granicy fikcji i faktu wykorzystuje Szewczuk, wskazując jednoznacznie na odniesienie swojej fikcyjnej opowieści do konkretnej rzeczywistości pozatekstowej. Jego dystopijna wizja totalitaryzmu oparta została na zmianie znaczeń, przypisywanych elementom prze-

²⁶ Halina Manikowska, Dorota Gacka, *Hagiografia a historyczność, czyli o historii w hagiografii i hagiografii w służbie historii*, [w:] *Przeszłość w kulturze średniowiecznej Polski*, t. 1, red. Jacek Banaszkiewicz, Andrzej Dąbrówka, Piotr Węcowski, Warszawa 2018, s. 663.

²⁷ *Ibidem*, s. 702.

²⁸ *Pateryk Kijowski-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, oprac. Ludmila Nodzyńska, Wrocław 1993, s. 32.

strzennym literatury paterykowej oraz redefinicji pojęć, kluczowych dla jej struktury. Chodzi mi przede wszystkim o organizującą całość, opozycyjną strukturę rzeczywistości oraz o charakterystyczną dla tekstu hagiograficznego koncepcję prawdy, rozumianej jako zbiór przekonań uznawanych za niepodważalne, gdyż wsparte autorytetem tradycji i wpisane w ściśle określoną hierarchię tekstów kanonicznych. Literatura hagiograficzna oparta była na określonym wzorcu, obowiązującym „zarówno w treści, jak i w sposobach jej przekazywania”²⁹, a obecna w powieści Szewczuka ironia kryje się właśnie w podważaniu tego wzorca, wskazywaniu różnicy między wykorzystaną formą a zakodowaną treścią. Odwołując się znów do ustaleń Lindy Hutcheon, ironia taka, obecna w płaszczyźnie semantycznej, byłaby rodzajem antyfrazy, czyli „sygnałem różnicy znaczenia”³⁰, i realizowałaby się w „sposób paradoksalny poprzez strukturalne nałożenie kontekstów semantycznych (to, co się mówi / to, co się chce dać do zrozumienia)”³¹.

Podobnie jak było to w przypadku powieści *Око нрпву*, tak i w *Ha noli смиренному* wyraźna jest analogia między dyskursem religijnym i totalitarnym (odnoszącym się jednoznacznie do radzieckiego komunizmu). Ponieważ jednak omawiałam ten trop w poprzednim rozdziale, nie chcę się powtarzać i ograniczę się do refleksji, iż paralele między retoryką religii i komunizmu wynikają przede wszystkim z podobnej struktury utopijnego myślenia oraz z tego, że „fanatyzmy są do siebie podobne”³², nie zaś z rzeczywistych podobieństw między konkretnymi realizacjami religijności lub utopii politycznych. O tym, że powieść nie ma na celu krytyki religijności, mówił Szewczuk w wywiadzie z Agnieszką Piwowarską³³. Ta deklaracja autorska nie zmienia jednak faktu, że w wielu utworach Szewczuka widoczne jest wyraźnie krytyczne nastawienie do zinstytucjonalizowanych form kultu. W swojej pierwszej książce, *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, do opisu tej postawy literackiej zaproponowałam termin „odwrócone *sacrum*” – realizuje się ono w praktyce przypisywania osobom, przestrzeniom, przedmiotom czy symbolom związanym tradycyjnie z kontekstem religijnym waloryzacji negatywnej, zaprzecz-

²⁹ Ibidem, s. 29–30.

³⁰ Linda Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia...*, op. cit., s. 336.

³¹ Ibidem.

³² Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003, s. 116–117.

³³ Agnieszka Piwowarska, *Dom na wzgórze: rozmowa z Walerijem Szewczukiem*, „Tygodnik Literacki” nr 9/1990, s. 1–8.

jącej kategorii świętości, przy jednoczesnym odnajdywaniu *sacrum* w tym, co antysystemowe, niezinstytucjonalizowane³⁴.

На полі сиренному – одwrócenie kategorii przestrzennych i moralnych

Motywy organizującym strukturę fabularną *Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego* w wiele binarnych opozycji jest zmaganie się ojców pieczerskich z mocami ciemności³⁵. Generuje to podział świata na dwie przeciwstawne sobie siły: dobro i zło. Idea wroga zewnętrznego implikuje obraz obłączonej twierdzy, symbolizowany w planie przestrzennym przez klasztor, czyli enklawę świętości w otaczającym go morzu moralnego zepsucia. Trudno powstrzymać się przed przytoczeniem słów Marcina Kuli, który zauważa, że również komunistyczna historiozofia „zbudowana została wokół walki dobra ze złem; reprezentowała wizję manicheistyczną i ciągle operowała pojęciem świeckiego Szatana”³⁶. Wizja paterykowa zakłada, że zło jest zjawiskiem zewnętrznym (zarówno przestrzennie, jak i moralnie), jego eksternalizacja widoczna jest najwyraźniej w koncepcji grzechu rozumianego jako skutek opętania lub ulegania oszustwom siły nieczystej. Bohaterowie, mnisi i asceci z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, nie ponoszą winy za ewentualne czyny niegodne, gdyż uznanie zewnętrznej natury zła zdejmuje z nich odpowiedzialność i pozwala wzbudzać w czytelniku wyłącznie wzniosłe uczucia, w tym współczucie dla ich niezawinionych cierpień i podziw dla heroizmu w zmaganiach z biesem:

The burden of evil done by positive heroes, [...] is transferred from their own shoulders to the antagonist, the devil. Owing to this, the heroes arouse sympathy from the medieval reader, and not criticism for misconduct within the monastic rule.³⁷

³⁴ Marta Zambrzycka, *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, Warszawa–Iwano-Frankiwnsk 2015, s. 130.

³⁵ Irena Saszko, „Nie dawajcie miejsca diabłu!”, op. cit., s. 99.

³⁶ Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, op. cit., s. 26.

³⁷ „Ciężar zła wyrządzonego przez pozytywnych bohaterów, [...] zostaje przeniesiony z ich własnych barków na antagonistę, diabła. Dzięki temu bohaterowie budzą współczucie średniowiecznego czytelnika, a nie krytykę za niewłaściwe postępowanie w ramach reguły monastycznej” – Maja Kaczkowska, *Kyiv-Pechersk Pateric (Pateryk Kijowsko-Pieczerski) as an ele-*

Na marginesie zauważmy, że relacje o poczynaniach siły nieczystej nadają stylistyce pateryku cech fantastycznych i wskazują na liczne zapożyczenia pozakanoniczne, w tym należące do ustnej tradycji ludowej³⁸. Zło jest więc w średniowiecznym zabytku spersonalizowane i wyraźnie eksternalizowane. Oprócz sił piekielnych należą do niego również „niewierni” i poganie (Żydzi, Połowcy) oraz kobiety uosabiające żądze cielesne. Do kategorii wyjątkowo niebezpiecznego zła zaliczane są także wszelkie formy odszczepieństwa, co ponownie zbliża retorykę religijną do totalitarnej, przy czym heretycy („bliscy odmieńcy”) w obu przypadkach są figurą bardziej niebezpieczną niż jasno zdefiniowany wróg zewnętrzny³⁹.

W powieści Szewczuka ta binarna struktura świata przedstawionego pozostaje utrzymana, jednak jej znaczenie ulega inwersji⁴⁰. Bezustanna walka z różnymi formami zła, grzechu i odstępstwa ukazana jest jako fałszywa idea, prawdziwe zło ulega natomiast internalizacji, stając się zarówno źródłem wewnętrznej motywacji bohaterów, jak i samą istotą klasztornej hierarchii i struktury życia codziennego. Przestrzeń i organizacja życia klasztornego, będąca w wizji pisarza modelem ustroju totalitarnego, zmienia się z oazy świętości w rodzaj antyświata (świata na opak), o czym wspomina badaczka twórczości Szewczuka, Hałyna Kosarewa:

Особливою ознакою у творі є так звана просторова інтертекстуальність, тобто простір монастиря, де мешкають герої, котрий подається як модель тоталітарного суспільства.⁴¹

Dalej autorka podkreśla, że przez nacechowanie aksjologiczne przestrzeni Szewczuk dąży do przekazania określonej wizji filozoficznej, inspirowanej – jak cała jego twórczość – myślą Hryhorija Skoworody i sprowadza-

ment of the East Slavic culture, [w:] The Heritage of Central and Eastern Europe Students' Conference Proceeding, red. Hubert Ostapowicz, Damian Szczerbicki, Kraków 2023, s. 19.

³⁸ Pateryk Kijowski-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach, op. cit., s. 76.

³⁹ Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, op. cit., s. 38.

⁴⁰ O inwersji znaczeń przestrzennych w powieści patrz także: Наталія Пелешенко, „На полі смиренному” Валерія Шевчука vs „Києво-Печерський патерик”. *На полі інтерпретаційному, [w:] Преподобний Нестор Печерський в історії української культури*, red. Ігор Ісіченко, Харків 2014, s. 162–177.

⁴¹ „Cechą szczególną dzieła jest tzw. intertekstualność przestrzenna, czyli przestrzeń klasztoru, w której żyją bohaterowie, ukazana jako model społeczeństwa totalitarnego” – Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 34.

jącej się do apologii wolności i życia zgodnego z własną, wewnętrzną naturą. Zamknięta przestrzeń klasztoru wraz z obowiązującymi w niej skostniałymi zasadami postępowania i wyobrażeniami o powinnościach człowieka stoi w wyraźnej opozycji do tej skoworodiańskiej koncepcji:

Замкненість монастирського простору і відмежованість його від світу традиційно належить до найбільших цінностей аскетичного життя. Натомість Вал. Шевчук у травестії вдається до парадоксу: розрив ченців зі світом людських пристрастей не є чеснотою, а навпаки – вадою. У сюжеті послання Симона монастир постає як сакральний простір подвижництва: до нього не можуть увійти грішники, нечестиві монахи тощо. Це осередок відданості вірі, молитви, добродітності. З іншого боку, монастир та печери у Шевчуковій інтерпретації – печально-похмурий колорит у творі, своєрідний синонім темряви, модель ізольованого світу.⁴²

Jak wspomina cytowana autorka, opozycyjna struktura powieści obejmuje także symbolikę barw, sytuując po stronie życia klasztornego kolor szary, czarny, niekiedy też biały (jako brak barwy). Powieściowi mnisi to ludzie, którzy odwracają się od świata, będącego synonimem nie grzechu, lecz wolności, aktywności oraz piękna, i uciekają w mrok pieczar, by wieść życie sprzeczne z ludzką naturą⁴³.

Pojęcie natury (przyrody) jest kluczowe w refleksji Szewczuka, który z pejzażu czyni jednego z głównych bohaterów swojej powieści. Autor wykracza w ten sposób poza poetykę utworu źródłowego, opisy przyrody nie występują bowiem w tekście średniowiecznym. Kosarewa zauważa, że pojęcia „przyroda”, „natura” stanowią w powieści odwołanie do skoworodiańskiej wizji życia zgodnego z naturą, możliwego jedynie w sytuacji odnalezienia wewnętrznej prawdy (utożsamianej z Bogiem):

⁴² „Zamknięty charakter przestrzeni klasztornej i jej oddzielenie od świata tradycyjnie należy do największych wartości życia ascetycznego. W swojej trawestacji Szewczuk stosuje natomiast paradoks: zerwanie mnichów ze światem ludzkich namiętności nie jest cnotą, lecz raczej wadą. W słowach Szymona klasztor jawi się jako święta przestrzeń ascezy: grzesznicy, bezbożnicy itp. nie mają do niego wstępu. Jest to ośrodek wiary, modlitwy i miłosierdzia. Natomiast klasztor i pieczary w interpretacji Szewczuka są, z uwagi na swój ponury koloryt, synonimami ciemności, modelami izolowanego świata” – Галина Косарева, *Давньосвіт Валерія Шевчука...*, op. cit., s. 43.

⁴³ Ibidem, s. 42.

Шевчукове тлумачення природи перегукується з філософськими текстами Г. Сковороди, зокрема це стосується і поняття «природність» («сродність»). У тексті роману виразно простежується сквородинівська ідея «природного» життя.⁴⁴

Pejzaż pojawia się niemal w każdej scenie opisującej ojców pieczerskich jako kontrpunkt do ich poczynań i przekonań. Zamkniętej przestrzeni klasztoru odpowiada ograniczony, dogmatyzowany światopogląd, a mrok pieczar zostaje skorelowany z kategorią tajności/ukrywania prawdziwych intencji i postępów. Nieczystość moralna zostaje ukazana w obrazach brudu i smrodu pieczar i mnisich cel. Kontrastem do tej ponurej scenerii przestrzenno-moralnej są opisy barwnej, żywej przyrody, zwłaszcza rozległego, szerokiego nieba. W pejzażu tym dominują czyste barwy, przeważnie kolor błękitny, jasnoniebieski, złoty, obecny jest także motyw czystego powietrza i zieleniących drzew. Kluczową rolę w pejzażu odgrywa blask słońca, który oślaca niebo i ziemię. Przyroda jest synonimem wolności, to w niej kryje się prawdziwe *sacrum*, będące antytezą świata sztucznie stworzonej niewoli:

[...] альтернативою чернечого життя є дієвий активний світ, що виявляє себе в грі кольорів та звуків, поезиці неба, землі, води тощо.⁴⁵

Ironiczny wymiar powieści widoczny jest przede wszystkim w obrazowaniu bohaterów, do którego Szewczuk wykorzystuje parafrazy bądź bezpośrednio cytaty z *Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego*, nadając im znaczenia sprzeczne z intencją tekstu źródłowego, a także w aluzjach do wybranych wątków paterykowych, ujętych w konwencji groteskowej. Do tych ostatnich należy np. wpleciona w opowieść o Światoszy kilkudzaniowa i wspomniana niejako mimochodem parodia motywu władzy nad zmarłymi, nawiązująca do słowa 32 *O świętobliwym Marku Pieczarniku, którego rozkazania zmarli słuchali*. Natrafiając na szkielet dawno zmarłego mnicha, Marko-bohater powieści zwraca się do niego z pytaniem, na które

⁴⁴ „Szewczukowa interpretacja natury współbrzmi z tekstami filozoficznymi H. Skowородy, szczególnie dotyczy to pojęcia «naturalność» («сродність»). W powieści wyraźnie widoczna jest idea życia «naturalnego» – ibidem, s. 51.

⁴⁵ „[...] alternatywą dla życia monastycznego jest aktywny świat zewnętrzny, który mieni się grą kolorów i dźwięków, poetyką nieba, ziemi, wody itp.” – ibidem, s. 38.

nie otrzymuje żadnej odpowiedzi, a jedynie wprawia w konsternację swoich współtowarzyszy⁴⁶. Sama zresztą opowieść o Marku, opisana w rozdziale VII powieści *В якому розповідається про Теофіла, котрий щодня смерті собі чекав*, zostaje przez Szewczuka przekomponowana i ujęta w formę ponurego żartu, w którym świątobliwy ojciec okazuje się nadużywającym alkoholu kuglarzem, a jego rzekoma władza nad zmarłymi polega wyłącznie na wykorzystywaniu umiejętności, które posiadał w świeckim życiu jako konstruktor maszyn. Szczególnie silny potencjał parodystyczny ma ostatnia scena tego rozdziału, w której umierający Marko prosi brata Teofila o odpuszczenie grzechów. Ostanie słowa bohatera powieści Szewczuka brzmią:

Брате Теофіле, – дихавично проказав він. – Вибач, що осмутив я тебе на довгі літа. Ось я відходжу з цього світу — молись за мене. Коли дістану милість від бога, то не забуду тебе...[...] а смерті не бажай: прийде вона до тебе, хоч би того й не хотів.⁴⁷

Jest to cytat fragmentu *Pateryka*, który w polskim tłumaczeniu brzmi następująco:

Bracie Teofilu, przebac mi, albowiem zasmuciłem cię na mnogie lata. Oto już odchodzę ze świata tego: módl się za mną. Ja zaś, jeśli dostąpię łaski, nie zapomnę o tobie. [...] lecz śmierci nie żądam, przyjdzie bowiem, choćbyś nawet nie chciał.⁴⁸

Ten wzniosły moment stanowi wspomnianą przez Hutcheon antyfrazę, brzmi ironicznie ze względu na kontekst, w jakim został umieszczony, gdyż ani owładnięty rozpaczą Teofil nie udziela wybaczenia, ani umierający Marko w istocie nie wyznaje swoich grzechów. Obaj pogrążają się w obłudzie i nienawiści.

Desakralizacji ulegają postaci wszystkich mnichów klasztoru Kijowsko-Pieczerskiego, będący bohaterami poszczególnych rozdziałów powieści. Większość z nich okazuje się wcieleniem cech negatywnych (Hryhorij, Jeremiasz, Światosza, Marko, Agapit, Prohor), niektórzy jed-

⁴⁶ Валерій Шевчук, *На полі смиренному*, [w:] Валерій Шевчук, *Чотири романи*, Київ 2013, s. 44.

⁴⁷ Ibidem, s. 116–117.

⁴⁸ *Pateryk Kijowski-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach*, op. cit., s. 233.

nak wzbudzają raczej litość jako ofiary fanatyzmu, pogrążającego ich w błędnych przekonaniach (Ioan, Izaak). Niekiedy bohaterowie zostają scharakteryzowani wyłącznie jedną cechą, stanowiącą kontrapunkt dla ich paterykowego wizerunku. Przykładem tego jest Jeremiasz, obdarzony w powieści przydomkiem Przenikliwy (Прозорливий), co nawiązuje do wskazanego w tekście źródłowym daru przepowiadania przyszłości („мав від Бога дар провіщати”⁴⁹). W powieści „przenikliwość” jest utożsamiona z praktykami szpiegowania i donoszenia na współbraci, zaprzecza więc sakralnej konotacji tej postaci. Innym przykładem jest Ławrentij, któremu – według charakterystyki zawartej w utworze średniowiecznym: „dla [...] życia pełnego umartwień darował [...] Pan łaskę uzdrawiania”⁵⁰. Powieściowemu uzdrowiciel okazuje się wcieleniem funkcjonariusza systemu totalitarnego, który wszelkich odstępców (uznanych za opętanych przez siły nieczyste) „uzdrawia” za pomocą zastraszania i pozbawiania wolności. Jednoznacznie negatywną, groteskową w swoim okrucieństwie postacią jest także Hryhorij, określony w *Pateryku* mianem cudotwórcy. W powieści ta postać, uosabiająca okrucieństwo i sadyzm, jest parodią świętości. Szewczuk gra w tym przypadku motywem cudownego nawracania grzeszników, które w jego interpretacji okazuje się wymuszonym przemocą i szantażem zrzeczeniem się przez przeciwników świętego wolności i zmuszeniem ich do niewolniczej pracy na rzecz klasztoru.

Charakterystyka bohaterów bywa także bardziej złożona i opiera się na rozbudowanych wątkach fabularnych. Tak dzieje się w przypadku Światoszy, opisanego w *Pateryku* jako ten, który „porzucił panowanie kniaziewskie, cześć i chwałę, i władzę – i wszystko to za nic mając, przyszedł do monasteru Pieczerskiego i został mnichem [...]”⁵¹. Jest więc Światosza wcieleniem utopijnej wizji człowieka, który – „bogaty duchem, a wolny od dbania o bogactwo materialne”⁵² – miał być gwarantem realizacji zarówno religijnej, jak i komunistycznej utopii. Sama postać Światoszy została w powieści zbudowana na analogicznym do paterykowego motywie pracy, zrzeczenia się dóbr i zaszczytów oraz odcięcia się od wszystkiego

⁴⁹ „Miał od Boga dar prorokowania” – *Києво-Печерський Патерик*, red. Ганна Дидик et al., Львів 2007 [dostęp: https://www.truechristianity.info/ua/books/kyiv_pechersk_patericon.php].

⁵⁰ *Pateryk Kijowski-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach*, op. cit., s. 201.

⁵¹ *Ibidem*, s. 184–185.

⁵² Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, op. cit., s. 40.

co świeckie, w tym również od bliskich osób. Oś konstrukcyjna postaci pozostaje więc niezmieniona, portret jest zbieżny z ujęciem paterykowym, lecz przypisane mu wartości i znaczenia okazują się antytezą tych, które nadaje postępowaniu księcia tekst średniowieczny. Powtarzając opisane w *Pateryku* wydarzenia, czyny, a nawet przytaczając niemal dosłownie słowa Światoszy, Szewczuk odwraca ich znaczenia. Inwersja ta została podkreślona już na poziomie cielesności bohatera. Światosza – człowiek martwy wewnątrz, fizycznie przypomina nieboszczyka (autor podkreśla martwość jego oczu i żółty, trupi kolor twarzy):

Він схилив голову на плече, а на його вустах заграло щось схоже на усмішку. І я раптом позадкував від нього: мертве обличчя перед собою побачив, жовте й нерушне. На ньому просихав піт, а знерухомілі очі дивилися як скляні.⁵³

O wiele bardziej skomplikowana jest postać Prohora, będąca jednocześnie reminiscencją traumatycznych doświadczeń Wielkiego Głodu. Opowieść o tym świętym poznajemy z perspektywy wielu lat po jego śmierci, jest to więc historia zasłyszana, spisana przez narratora na podstawie przekazów jemu współczesnych i zawierająca niezwykle silny ładunek tragizmu. Postać Prohora stanowi bez wątpienia wcielenie anty-*sacrum*, jest zbudowana na odwróceniu oryginalnej charakterystyki tej postaci, przedstawionej w pre-tekście jako ten, który „wiele lat przeżył w dobrej wierze, Bogu miłym, czystym i nieskalanym życiem”⁵⁴, ratując ludzi przed głodem, wykorzystując swój dar przemiany roślin w pokarm. Powieściowy Prohor cytuje swój pierwowzór, mówiąc: „Wejrzyjcie na ptaki niebieskie, że nie sieją ani żną, ani zbierają do gumien, a Ojciec wasz niebieski żywi je” (Mt 6,26)⁵⁵, a cytując ten Szewczuk czyni elementem gry, wprowadzając motyw ptactwa, z którym mnich rozmawia i dzieli się jedzeniem, aby skontrastować go z bezwzględnością swojego bohatera wobec umierających z głodu ludzi. W czas głodu święty nie rozdaje bowiem chleba, lecz sprzedaje go za złoto; mówi wprost, że nie dla dobra ludzi żyje, a mnisi

⁵³ „Pochylił głowę na ramię, a na jego ustach pojawiło się coś przypominającego uśmiech. I nagle odwróciłem się od niego: zobaczyłem przed sobą martwą twarz, pożółkłą i nieruchomą. Pot wysychał na nim, a jego nieruchome oczy wyglądały jak szklane” – Валерій Шевчук, *На полі смиренному*, op. cit., s. 49.

⁵⁴ *Pateryk Kijowski-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach*, op. cit., s. 229.

⁵⁵ Za: ibidem, s. 226.

strój jest dla niego uniformem usprawiedliwiającym okrutne czyny i wskazującym na przynależność do kasty „[...] jedynych uprawnionych depozytariuszy prawdy objawionej i absolutnej”⁵⁶. O postawie tego bohatera świadczy najlepiej następująca rozmowa:

– Велика користь може бути від вас, отче, людям, – сказав він. – Тим, хто умирає від голоду, а таких на цьому світі аж надто. Облагодіяти їх може ваше вміння. Прохор все ще стояв, звівшись навшипиньки, малий та колючий, і не було вже й іскри в його сивих малих очах. – Облагодіяти? – перепитав [Прохор – М.З.] холодно. – А хто коли облагодіював мене? Чи зазнав я в житті цьому хоч від когось ласки? Тоді зробився зовсім сумний велетень, що стояв біля порога. – Бо життя у вас несправедне, отче, – сказав він самими вустами. – Не для людей ви живете... – Праведність не в тому, живеш для людей чи ні. Праведність у тому, чи для бога живеш. А коли я маю на собі це, – він потрусив мантиєю, – то що може бути промовистіше, для кого я живу? [...] – І коли хочеш знати, – сказав старець, занозисто підіймаючи бороду, – не люблю я людей. Я й у монастир пішов через те. Злості великі вони творять на землі і в ненависті живуть. Бог їх прокляв, а їхнє життя марнотою назвав.⁵⁷

Szewczuk nie ogranicza się jednak do prostego przeciwstawienia znaczeń, kluczowa dla powieści ironia, właściwa wypowiedziom parodystycznym nie odbiera jego bohaterom (a przynajmniej części z nich) głębi moralno-intelektualnej. Autor dąży do poznania prawdy o człowieku, chociaż konwencja antyutopii wykorzystująca estetykę groteski, a miejscami także satyry, zdecydowanie nie sprzyja analizie prawdopodobieństwa psychologicznego bohaterów. Niemniej jednak w przypadku niektórych z nich daje się zauważyć niejednoznaczność postępowania

⁵⁶ Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, op. cit., s. 36.

⁵⁷ „– Ogromną korzyść możesz przynieść ludziom, ojciec – powiedział. – Tym, którzy umierają z głodu, a jest ich zbyt wielu na tym świecie. Twój dar może im pomóc. Prohor wciąż stał na palcach, mały i najeżony, a w jego szarych oczkach nie błyskały już iskry. – Pomóc? – zapytał chłodno [Prohor – M.Z.]. – A mnie ktoś kiedykolwiek pomagał? Czy doświadczyłem tego w swoim życiu przynajmniej raz? Wówczas olbrzym zasumował się głęboko. – Ponieważ życie niesprawiedliwe, ojciec – wyszeptał samymi wargami. – Nie dla ludzi życie... – Sprawiedliwość nie polega na tym, czy żyjesz dla ludzi, czy nie. Sprawiedliwość polega na tym, czy żyjesz dla Boga. A kiedy to noszę – potrząsnął mnisiają szatą – co może wyraźniej wskazać, dla kogo żyję? [...] – A jeśli chcesz wiedzieć – powiedział starzec, zadziornie podnosząc brodę – nie lubię ludzi. Z tego też powodu poszedłem do klasztoru. Czynią wielkie zło na ziemi i żyją w nienawiści. Bóg ich przeklął i nazwał ich życie marnością” – Валерій Шевчук, *На полі смиренному*, op. cit., s. 65–66.

i ukryty tragizm ich życia. Jednym z takich jest właśnie Prohor, człowiek podły, ale także głęboko nieszczęśliwy, samotny i niekochany, który nie chcąc zginąć wśród okrucieństwa świata, sam staje się bezlitosny:

Не думай, хлопче, що ти розумний, а я дурний, що ти добрий, а я лихий. Всі ми одною мірою міряні, і в кожного душа однакова. Але коли людина у житті упосліджена, коли життя для неї – непорозуміння, не про любов вона думас, а про вічність. Коли не знала вона в світі цьому ласки й добра, не про добро вона думас, а про вічність. Коли не знала вона в світі цьому ласки й добра, не про добро вона думас, а про дочасність. Та крапля, якою я можу облагодіяти світ, надто мала, як малий і я в цьому світі. Вона потоне в морі горя, і потону в тому морі я. А я, брате, не хочу тонути. Я хочу шанувати себе.⁵⁸

Motyw przystosowania się do rzeczywistości i wyrzeczenia wartości w imię przetrwania może być przyczynkiem do analizy psychologii jednostki w warunkach ustroju totalitarnego, zaprzeczającym utopijnej wizji „człowieka idealnego”, którego stworzenie, jak pisałam w poprzednim rozdziale, było celem utopii komunistycznej.

Zaprzeczeniem tej utopijnej wizji człowieka, a zarazem wiarygodnym portretem psychologicznym jednostki próbującej przetrwać w warunkach politycznej i kulturowej opresji, jest Agapit. W *Pateryku* naśladował on anielskie życie św. Antoniego, gdyż „idąc w ślady tego świętego starca, udzielał pomocy chorym”⁵⁹. W powieści bohater „żyje obłudą”⁶⁰, co prawda udziela pomocy chorym, jednak czyni to nie dzięki własnym umiejętnościom, lecz wykorzystując podstępnie wiedzę swego ojca – uzdrowiciela i wyznawcy bóstw przedchrześcijańskich. Decyzja o wstąpieniu w mury klasztorne była w przypadku Agapita podyktowana wyłącznie chęcią przyłączenia się do „silnych tego świata”, czyli do tych, którzy ustanawiając nową władzę/religię, kreują nową rzeczywistość i decydują o losach

⁵⁸ „Nie myśl chłopcze, że ty jesteś mądry, a ja głupi, że ty jesteś dobry, a ja zły. Dla wszystkich jest jedna miara i wszyscy mamy takie same dusze. Ale kiedy człowiek jest w życiu pokrzywdzony, gdy życie jest dla niego nieporozumieniem, nie myśli o miłości, ale o wieczności. Kiedy nie zaznał łaski i dobroci na tym świecie, nie myśli o dobroci, ale o wieczności. Kiedy nie zaznał łaski i dobroci na tym świecie, nie myśli o dobroci, ale o doczesności. Kropla, dzięki której mogę ulepszyć świat, jest zbyt mała, tak mała jak ja sam jestem mały na tym świecie. Roztopi się w morzu smutku, a ja w tym morzu utonę. A ja, bracie, nie chcę utonąć. Chcę siebie szanować” – ibidem, s. 66.

⁵⁹ *Pateryk Kijowski-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach*, op. cit., s. 203.

⁶⁰ Валерій Шевчук, *На полі смиренному*, op. cit., s. 138.

jednostek. W refleksjach tego bohatera widoczne są motywy uwikłania człowieka w dyskursy władzy, Agapit mówi wprost, że chce być tych dyskursów współtwórcą:

Це від учених залежить, що скажуть нащадки про славу й честь князівську: чи возвисять її, чи ганьбою покрийють. Ім'я Нестора та до нього подібних навіки запишеться у книгу пам'яті землі нашої, і ніде інде не зміг би вчинити свого великого діла Нестор, як за тими стінами. Знову-таки є поміж нас такі, які, подібно тобі, до природи-магінки приглядаються, на те вони й усамітнилися, щоб мати змогу це чинити, водночас і від людей та світу не будши відірвані. Вони пестують бджіл та ростять дерева, і їхнє ім'я так само запишеться в книгу слави, як і ймення книжників мудреців.⁶¹

Koncepcja świętości zostaje zdemaskowana jako strategia przetrwania w świecie władzy, następuje tu więc całkowita desakralizacja zarówno motywacji jednostkowej, jak i systemowej, gdyż obalona zostaje określona wizja świata, przez wyznawców uznawana za niepodważalną:

Кожен із них робить себе славетним сам. Кожен свою славу творить у скритний від інших спосіб і міцно береже таємницю, як він оте чинить. Йому треба тільки вразити людей, але так, щоб ті ж такі люди не знали, як це вдіяно. Відтак починають говорити про чудо, а хто чудотворний, той уже не є людиною тлуму.⁶²

Wyrazicielem idei wolności jest w powieści narrator, z którego perspektywy poznajemy życie klasztorne. Jego percepcja jest także filtrem, przez który ukazany został nacechowany aksjologicznie pejzaż. Kontemplacyjne monologi wewnętrzne Semena, utożsamiające naturę z prawdą i wolnością, pozwalają uznać go za porte-parole autora, tym bardziej że również

⁶¹ „То од учоных залеży, ко powiedзѣа przyszле поколения о хвале і чци książęцей: czy ją wywyższѣа, czy okryjѣа hańbѣа. Іміє Nestora і jemu podobных на zawsze zapisze się в księdze памієци naszej ziemi і nigdzie индziej Nestor nie mógłбы dokonѣа swojego wielkiego dzieła niź за tymi murami. Są wśród нас і тacy, которы подобние jak Ты уважно приглядѣајѣа się Matce Naturze, в tym właśnie celu przyszли, aby móc to robić, nie odrywając się jednocześnie całkiem od ludzi і свіата. Hoduјѣа pszczoły і uprawiaјѣа drzewa, а ich imiona zostaną zapisane в księdze славы, подобние jak imiona учоных в Piśmie мѣдрцов” – Валерій Шевчук, *На полі смиренному*, op. cit., s. 126.

⁶² „Кажды з них вславѣа się на własną rѣкѣ. Каждый будује swoją слаwę в спосіб незнаны innym і zazdrośnie strzeże tajemnicy, в jaki спосіб то robi. Trzeba tylko zadziwić ludzi, але так, aby nie rozumieli, jak to się dzieје. Wtedy zaczną mówić о cudzie, а cudotwórcѣа nie jest już człowiekiem takim jak inni” – ibidem, s. 127.

ten bohater – podobnie jak wszyscy opisani w poprzednich rozdziałach – jest pisarzem dążącym do ukazania prawdziwego obrazu przeszłości i terażniejszości. Kondycja Semena jednoznacznie nawiązuje do sytuacji niezależnego artysty w ustroju totalitarnym: szpiegowany i traktowany podejrzliwie, zostaje ostatecznie zmuszony do samokrytyki i zaprzestania pracy twórczej. Semen nie opuszcza klasztoru, by dokończyć dzieła w wolnym świecie, jak mógł to uczynić narrator utworu *Око припиу*. Ukrywa swoją księgę w ziemi i pozostaje we wspólnocie mnichów, pozornie posłuszny panującym w niej zasadom. Wolność jest dla niego marzeniem przyszłości. W historii życia narratora autor koduje wątek autobiograficzny, powieść *Ha poli смиренному* powstawała bowiem w końcu lat siedemdziesiątych, gdy pisarz nie miał możliwości publikowania swoich prac i silnie odczuwał potrzebę uwolnienia się od presji totalitarnego ustroju⁶³. Jak sam mówił, pisanie tej powieści było formą autoterapii, pozwalającą na skanalizowanie uczuć przygnębia i odrazy do świata⁶⁴.

Natalia Peleszenko wskazuje, że postać narratora jest silnie związana z ideami pokolenia lat sześćdziesiątych, czyli powstałej na fali odwilży formacji kulturowej, do której zaliczał się również Walerij Szewczuk⁶⁵. Także Tetiana Blednych zauważa, że kondycja narratora jest analogiczna do sytuacji wielu intelektualistów tego pokolenia, dla których alternatywą do przystosowania się i utraty indywidualności była ucieczka w głąb siebie. Autorka wskazuje na znaczenie, jakie odgrywa w powieści koncepcja izolacji. Podjęta przez narratora próba odsunięcia się od świata i dobrowolne zamknięcie w klasztorze nawiązuje do strategii emigracji wewnętrznej, która daje co prawda możliwość pozostania sobą, lecz skazuje jednostkę na bardzo trudną sytuację życia w samotności i poczuciu absurdu otaczającej rzeczywistości. Autorka pisze, iż: „для багатьох вітчизняних інтелігентів кінця 60–70-х років така екзистенціальна позиція була об’єктивним способом існування за умов тоталітарної держави”⁶⁶.

⁶³ Raisa Mowczan, *Walerij Szewczuk – artysta słowa i uczoney (z okazji 75-lecia urodzin)*, „Studia Polsko-Ukraińskie” nr 1/2014, s. 224.

⁶⁴ Agnieszka Piwowarska, *Dom na wzgórzu: rozmowa z Walerijem Szewczukiem*, op. cit., s. 8.

⁶⁵ Наталія Пелешенко, „*Ha poli смиренному*” Валерія Шевчука vs Кієво-Печерський патерик..., op. cit., s. 162–177.

⁶⁶ „[...] dla wielu rodzimych intelektualistów końca lat 60. i 70. taka postawa życiowa była sposobem funkcjonowania w warunkach państwa totalitarnego” – Tetjana Blednych, *Дискурс добра та зла у романі „Ha poli смиренному” Валерія Шевчука*, „Літературознавство” nr 12/2019, s. 41.

Ratunkiem w takiej sytuacji jest sfera życia duchowego pozwalającego na zachowanie podstawowych kategorii moralnych. Postawę tę ukazuje Szewczuk w deklaracji Semena, iż celem jego pracy jest wyłącznie poznanie i przekazanie prawdy:

Сильне й несподіване бажання охопило мене: скласти свій синаксар, чи ж бо патерик, не задля слави чи огудження святих отців, а з'явити всі почуті мною історії найдокладніше й найправдивіше, адже Полікарп усі ті розповіді поодмінював – ставив-бо перед собою мету таки прославляти чи огуджувати.⁶⁷

Podejmując tajną i bezinteresowną pracę nad stworzeniem dzieła osnutego na prawdzie, narrator nawiązuje do ideałów „sześćdziesiątników”, w jego deklaracji widoczna jest bowiem **strategia zwrotu ku tradycji i poszukiwanie w niej ratunku przed pustką otaczającej rzeczywistości. Jest tu także zakamuflowany wątek autobiograficzny, gdyż praca badawcza nad zgłębianiem ukraińskiej kultury wysokiej stała się dla Szewczuka tą formą egzystencji, która pozwoliła mu przetrwać w najtrudniejszym okresie politycznej opresji i odnaleźć w kulturze źródło oporu wobec dehumanizacji i ideologizacji.** Praca ta zaowocowała wieloma utworami opartymi na wyrafinowanej grze intertekstualnej z wielowiekowym ukraińskim dorobkiem intelektualnym. Ta strategia złożonej gry opartej często na ironii, ale niepodważającej przecież znaczenia tradycji, jest widoczna również w cytowanej wyżej deklaracji narratora, który powołuje się na spisane przez Polikarpa opowieści o świętych (czyli odsyła do źródła pierwotnego), podkreślając konieczność ożywienia i reinterpretacji dyskursów tworzących tradycję i zbudowania na ich podstawie nowej, prawdziwej opowieści o czasach współczesnych⁶⁸.

⁶⁷ „Ogarnęło mnie silne i nieoczekiwane pragnienie: skomponować mój synaksariusz, a może pateryk, nie ku chwale lub czci świętych ojców, ale po to, aby przekazać wszystkie historie, które usłyszałem, w sposób jak najdokładniejszy i najprawdziwszy, ponieważ Polikarp zmienił wszystkie te historie, bo jego celem była gloryfikacja” – Валерій Шевчук, *На полі смиренному*, op. cit., s. 7.

⁶⁸ Ibidem.

Zakończenie

Szkice zebrane w tej książce dotyczą wybranych przeze mnie utworów Walerija Szewczuka, które uważam za najwybitniejsze przykłady jego prozy odwołującej się do ukraińskiej tradycji intelektualnej. Dwa pierwsze to wielkie (również objętościowo) powieści dotyczące rosyjskiej kolonizacji i jej skutków w sferze kulturowej i politycznej, dwa ostatnie zaś są wykorzystującym retorykę utopii religijnej rozliczeniem ze zbrodniami komunistycznego totalitaryzmu. W środku znalazło się króciutkie opowiadanie, które nie ma bezpośredniego odniesienia do dwudziestowiecznego kontekstu politycznego, stanowi jednak, w moim odczuciu, kwintesencję szewczukowskiej gry intertekstualnej i wskazuje na znaczenie pamięci kulturowej w procesach poszukiwań tożsamościowych. Opowiadanie to dotyczy zmagania jednostki z trudną sytuacją emocjonalną, a uniwersum wartości moralnych i duchowych (czyli szeroko rozumiana kultura) jest tu antidotum na poczucie izolacji, samotności i utraty sensu. Bohaterem tego opowiadania czyni Szewczuk postać centralną dla całej własnej twórczości, wykładając na kilku stronach swoje moralne i estetyczne *credo*.

Korzystając ze swobody i prawa do subiektywizmu, które daje formuła szkicu, pozwoliłam sobie wybrać jedynie kilka utworów z bogatego dorobku ukraińskiego autora, choć tropy pamięci o ukraińskiej tradycji kulturowej są obecne w wielu jego dziełach. W rozdziale pierwszym przywołałam kilka przykładów utworów inspirowanych dokumentami archiwalnymi, takich jak: *Біс плоти*, dla którego inspiracją była biografia Kłymentija Zinowijewa, czy *У паццу дракона*, opartego na szesnastowiecznym *Diariuszu* Atanasija Filipowicza. Warto dodać tu powieść *Помор* (*Мор*), opartą na kronikarskich opisach dżumy szalejącej w 1623 roku we Lwowie. Utwór ten napisany został w 1969 roku i dwadzieścia lat czekał

na publikację. Na tle wydarzeń historycznych i z wykorzystaniem źródeł archiwalnych rozgrywa się także utrzymana w poetyce neogotyckiej powieść *Темна музика сосон* (1999), w której poza bohaterami fikcyjnymi znaczącą rolę odgrywają rzeczywiście istniejący przedstawiciele elit religijnych.

W książce niniejszej analizowałam wyłącznie prozę, pomijając inne formy składające się na dorobek Walerija Szewczuka (dramat, esej, szkic literacki, monografia naukowa, teksty popularno-naukowe), chciałam bowiem tylko wskazać określone strategie narracyjne oraz przybliżyć problematykę, nie zaś dokonać wyczerpującej analizy zagadnienia tropów pamięci w twórczości literackiej tego wybitnego autora.

Proza Szewczuka, co starałam się podkreślić we wszystkich rozdziałach, jest autorefleksyjna i w dużym stopniu autotematyczna, kieruje uwagę czytelnika w stronę rozważań nad kulturowym, ale też psychologicznym statusem samego tekstu literackiego, czy szerzej – narracji (literackiej, kulturowej, historycznej). Autor sięga do materiału historycznego i wskazuje na znaczenie, jakie w odczytaniu przeszłości odgrywa interpretacja: zmienna, płynna i zależna od aktualnych potrzeb i możliwości zarówno autora, jak i odbiorcy. Praktyki intertekstualne, odwołujące się do opartych na ironii strategii narracyjnych, pozwalają rozpoznać pisarstwo Szewczuka jako postmodernistyczne, z uwzględnieniem jednak specyfiki ukraińskiego postmodernizmu, ukierunkowanego na dekonstrukcję politycznych i historycznych dyskursów opresyjnych oraz na redefinicję ukraińskiego archiwum pamięci kulturowej. W obecnej sytuacji politycznej, gdy ukraińska suwerenność jest znów naruszana, prawo do niezależnej państwowości podważane, a tożsamość kulturowa negowana przez rosyjskiego agresora, przybliżenie twórczości mającej wymiar dekolonizacyjny i dekonstruujący narracje opresji wydaje mi się szczególnie ważne. Tym bardziej że proza Szewczuka ukazuje wyraźnie bogactwo, oryginalność i wielowiekowe zakorzenienie ukraińskiej kultury, a przywracając pamięć o niej, stanowi istotne antidotum na wrogą propagandę.

Pole niezbadanego nadal pozostaje szerokie, zarówno jeśli chodzi o dorobek literacki Szewczuka (omówiłam tylko pięć z wielu jego powieści i opowiadań), jak i jego dorobek naukowy czy tłumaczeniowy. Szczególnie te dwa ostanie zbiory mogłyby być warte głębszej analizy i dostarczyć nowych przemyśleń – nie uwzględniłam ich w niniejszej książce, ponieważ dotyczą innej niż literatura piękna dziedziny, chociaż są z nią

silnie powiązane. Ciekawe byłoby zwłaszcza przyjrzenie się pracom literaturoznawczym Szewczuka, zawartym i we wspomnianych w rozdziale pierwszym antologiach staroukraińskiej poezji, i w jego badaniach nad twórczością Skoworody, gdyż w obu przypadkach refleksja historycznoliteracka łączy się z działalnością tłumaczeniową pisarza. Ciekawe są także liczne szkice Szewczuka dotyczące wybranych zagadnień z historii ukraińskiej literatury oraz refleksji na temat twórczości poszczególnych pisarzy, zarówno dawnych, jak i współczesnych autorowi. Zagadnienie to zostawiam jednak na kolejne opracowania.

Bibliografia

- Ahejewa Wira, *W cieniu imperium. Kulisy ukraińsko-rosyjskiej wojny kulturowej*, tłum. Iwona Boruszkowska, Kraków 2023.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013.
- Bakuła Bogusław, *Ironia i komizm we współczesnej słowiańskiej antyutopii literackiej (na przykładzie powieści E. Bondy'ego, T. Konwickiego, W. Wojnowicza, W. Pielewina), „Slavia Occidentalis” nr 68/ 2011, s. 45–56.*
- Bakuła Bogusław, *Współczesne debaty narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej*, [w:] *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. Hanna Gosk, Dorota Kołodziejczyk, Kraków 2014, s. 141–167.
- Berehulak Anna, *The critical aesthetic: reappraisal of Ukrainian literary history in the works of Valerii Shevchuk*, „Journal of the South Pacific Assoc for Cwllth Lit and Language Studies” nr 33/1992 [dostęp: [www. https://freetopia.org/readin-groom/litserve/SPAN/33/Berehulak.html](http://www.https://freetopia.org/readin-groom/litserve/SPAN/33/Berehulak.html)].
- Bernacki Marek, Pawlus Marta, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999.
- Besançon Alain, *Przekleństwo wieku*, Warszawa 2000.
- Betko Irena, *Ukraiński Sokrates. Pomiędzy filozofią, mistyką a ezoteryzmem: interpretacja duchowej spuścizny Hryhorija Skoworody (1722–1794) jako problem epistemologiczny*, „Ruch Filozoficzny” t. 71, nr 1/2014, s. 135–148.
- Buchowski Michał, *Komunizm a magia i religia: podobieństwo formy czy jedność reguł interpretacji kulturowej?*, [w:] *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. Krzysztof Brzechczyn, Poznań 2008, s. 143–165.
- Cichoń Michał, *„Vita Sancti Medardi” jako utwór hagiograficzny przełomu antyku i średniowiecza*, „Kieleckie Studia Teologiczne” nr 17/2018, s. 7–22.
- Connerton Paul, *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012.
- Domańska Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.
- Domańska Ewa, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, [w:] *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. Krzysztof Brzechczyn, Poznań 2008, s. 167–187.
- Drong Leszek, *Szeherazada w archiwum dziejów. O metafikcji historiograficznej Salmana Rushdiego z perspektywy retoryki dionizyjskiej*, „Forum Artis Rhetoricae” nr 3–4 (14–15)/2008, s. 43–56.

- Drozdowicz Zbigniew, *Radykalizm w religiach i narracjach religioznawczych*, „Przegląd Religioznawczy” nr 2 (252)/2014, s. 3–15.
- Dudko Oksana, *Przekraczając studia „europejskie” i „słowiańskie”: czy badania dotyczące Ukrainy mogą przekształcić te dziedziny?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 4 (343)/2023, s. 127–135.
- Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Eco Umberto, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Warszawa 1991.
- Erlil Astrid, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018.
- Erlil 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.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński, Akelsander Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” nr 77/4/1986, s. 75–100.
- Halili Rigels, *Wprowadzenie. Pamięć (p) o komunizmie – idee, praktyki badawcze, konceptualizacja*, [w:] *Pamiętając komunizm w postkomunistycznej Europie – pamięć historii i historia pamięci*, red. Rigels Halili, Łukasz Gemziak, Toruń 2021, s. 9–35.
- Hnatiuk Ola, *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003.
- Homi K. Bhabha, *Mimikra i ludzkie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] *Miejsca kultury*, tłum. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 79–89.
- Horniatko-Szumiliłowicz Anna, *Традиції українського бароко в історичній прозі Валерія Шевчука*, „Annales Neophilologiarum” nr 1/2003, s. 23–34.
- Hutcheon Linda, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” nr 82/4/1991, s. 216–229.
- Hutcheon Linda, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” nr 77/1/1986, s. 331–350.
- Imos Rafał, *Wiara człowieka radzieckiego*, Kraków 2006.
- Julkowska Violetta, *Między pamięcią a historią. Przypadek historii rodzinnych*, „Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne” nr 6/1/2012, s. 77–92.
- Kaczkowska Maja, *Kyiv-Pechersk Pateric (Pateryk Kijowsko-Pieczerski) as an element of the East Slavic culture*, [w:] *The Heritage of Central and Eastern Europe Students' Conference Proceeding*, red. Hubert Ostapowicz, Damian Szczerbicki, Kraków 2023, s. 16–26.
- Kobets Switłana, *Quest for Selfhood and Dystopia in Valerii Shevchuk's Eye of the Abyss*, „Canadian Slavonic Papers/Revue canadienne des slavistes” t. XLVIII, nr 1–2/2006, s. 1–19.
- Kochanowski Marek, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007.

- Kozak Stefan, *W kręgu myśli i koncepcji Bractwa Cyryla i Metodego*, [w:] Kozak Stefan, *Z dziejów Ukrainy. Religia, kultura, myśl społeczna. Studia i szkice*, Warszawa 2006, s. 172–198.
- Krupa Paweł, *Co widać w postczarnobyłskim „Oku otchłani”? Zaginiony tekst biblioteki postczarnobyłskiej*, [w:] *Po Czarnobyli. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Iwona Boruszkowska et al., Kraków 2017, s. 90–104.
- Kula Marcin, *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003.
- Lemann Natalia, *Pomiędzy literaturą a historią – epicka historiografia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 50, nr 1–2/2007, s. 153–177.
- Lipski Jakub, „*Wiek przebrania*” w *powieściach historycznych Petera Ackroyda*, „Porównania” nr XIX/2016, s. 99–113.
- Łużny Ryszard, *Kijowski siedemnastowieczny wariant cerkiewno-słowiańskiego Pateryka*, „Slovo. Časopis Staroslavenskog Zavoda u Zagrebu” nr 28/1978, s. 35–43.
- Manikowska Halina, Gacka Dorota, *Hagiografia a historyczność, czyli o historii w hagiografii i hagiografii w służbie historii*, [w:] *Przeszłość w kulturze średniowiecznej Polski*, t. I, red. Jacek Banaszkiewicz, Andrzej Dąbrowka, Piotr Węcowski, Warszawa 2018, s. 657–748.
- Misiejuk Dymitr, *Kim jest człowiek i jaki jest cel jego egzystencji? Koncepcja człowieka w filozofii Hryhorija Skovorody*, „Kultura i Wartości” nr 20/2016, s. 149–166.
- Mokry Włodzimierz, *Od Ilariona do Skovorody. Antologia poezji ukraińskiej XI–XVIII w.*, Kraków 1996.
- Mowczan Raisa, *Walerij Szewczuk – artysta słowa i uczony (z okazji 75-lecia urodzin)*, „Studia Polsko-Ukraińskie” nr 1/2014, s. 224.
- Naumow Aleksander, *Miejsce pateryka w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, „Slovo. Časopis Staroslavenskog Zavoda u Zagrebu” nr 28/1978, s. 57–65.
- Nora Pierre, *Czas pamięci*, tłum. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa” nr 7/2001, s. 37–43.
- Nowak-Bajcar Sylwia, „*Szkarlatny błazen*”, czyli o mimikrze i strategiach de/maskowania totalitaryzmu, „Porównania” nr XIX/2016, s. 114–129.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1985.
- Ołędzka Justyna, *Konflikty pamięci a geopolityka przestrzeni poradzieckiej*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 337–345.
- Opulski Rafał, *Czy chodzi o to, aby świat zmienić? Elementy gnostycyzmu w komunizmie*, [w:] *Krajobraz i dziedzictwo kulturowe Europy. Sacrum-profanum*, red. Lucyna Rotter, Andrzej Giza, Kraków 2017, s. 599–607.
- Partyka Joanna, *Szlachecka „silva rerum” jako źródło do badań etnograficznych*, „Etnografia Polska” t. XXXII, z. 2/1988, s. 67–94.
- Pateryk Kijowsko-Pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, oprac. Ludmiła Nodzyńska, Wrocław 1993.

- Pawłyszyn Marko, *Postkolonialność jako metoda i mentalność: ukraińskie literaturoznawstwo 1991–2011*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” nr 2/2014 (tom: *Postkolonializm – tożsamość – gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia*, red. Agnieszka Matusiak), s. 75–85.
- Pawłyszyn Marko, *Zaklinanie Europy Środkowej. Przestrzeń geopolityczna a współczesna literatura ukraińska*, „Porównania” nr 5/2008, s. 127–142.
- Pilipowicz Denys, *Filozoficzny wymiar twórczości Hryhorija Skoworody*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Włodzimierza Mokrego, Kraków 2006 [dostęp: <https://ruj.uj.edu.pl>].
- Pilipowicz Denys, *Rozmowa o duchowym świecie. Hryhorij Skoworoda. Filozofia – Teologia – Mistyka*, Kraków 2010.
- Piwowska Agnieszka, *Dom na wzgórzu: rozmowa z Walerijem Szewczukiem*, „Tygodnik Literacki” nr 9/1990, s. 1–8.
- Potasińska Paulina, *Jak pisarze pamiętają? Teorie badań nad pamięcią*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 25–51.
- Rybicka Elżbieta, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” nr 1–2/ 2008, s. 19–32.
- Sajewska Dorota, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia” nr 156/2020 [dostęp: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/perspektywy-peryferyjnej-historii-i-teorii-kultury>].
- Saszkó Irena, *„Nie dawajcie miejsca diabłu!” (Ef 4,27). Walka duchowa w ascetycznym doświadczeniu pierwszych mnichów ruskich na podstawie Pateryka Kijowsko-Pieczerskiego*, „Elpis” nr 19/2017, s. 97–105.
- Starowicz Aleksandra, *Od biografii do legendy. O ekspansji motywów cudownych w średniowiecznych żywotach świętego Wojciecha*, [w:] *Baśniowe i mityczne inspiracje humanistów*, red. Iwona Borys, Magdalena Zaorska, Olsztyn 2016, s. 168–176.
- Studentowa Tetiana, *Kiedy serce śpi. Semantyka snu w twórczości Hryhorija Skoworody*, „Slavica Wratislaviensia” t. CLV/2012 (tom: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Sen*), s. 113–121.
- Szalewska Katarzyna, *Topo-grafie archiwum – o genealogii i melancholii*, [w:] *Świadectwa pamięci: w kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 249–264.
- Szewczuk Walerij, *Oko otchłani*, tłum. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 2000.
- Tabaszewska Justyna, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” nr 4/2013, s. 53–72.
- Tyszka Krzysztof, *Religijne korzenie marksizmu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3154/2009 (tom: *Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi*), s. 327–344.
- Ulicka Danuta, *„Archiwum” i archiwum*, „Teksty Drugie” nr 4/2017, s. 273–302.

- Walzer Harald, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 39–59.
- White Hayden, *Przeszłość praktyczna*, tłum. Jan Burzyński et al., Kraków 2014.
- White Hayden, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, [w:] White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, tłum. Ewa Domańska et al., Kraków 2000, s. 78–110.
- White Hayden, *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*, [w:] White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, tłum. Ewa Domańska et al., Kraków 2000, s. 135–171.
- Widzicka Monika, *Audiosfera opowieści mitycznej. Przypadek komunizmu*, „Er(r)go Teoria – Literatura – Kultura” nr 33/2/2016, s. 119–131.
- Zambrzycka Marta, *Hryhorij Skoworoda i tradycja ukraińskiego baroku w opowiadaniu Walerija Szewczuka „У череві апокаліптичного звіра”*, „Studia Wschodniosłowiańskie. Literatura i język” nr 3/ 2018, s. 123–139.
- Zambrzycka Marta, *Motywy historyczne w prozie Walerija Szewczuka. Tradycja ukraińskiego baroku*, „Studia Ucrainica Varsoviensia” t. IV/2016, s. 547–562.
- Zambrzycka Marta, *Микола Костомаров у творчості Валерія Шевчука*, „Слов'янські обрії” nr 9/2018, s. 411–419.
- Zambrzycka Marta, *Образ дому в повісiach „Привид мертвого дому” W. Szewczuka oraz „Дом в którym” M. Petrosjan*, „Studia Ucrainica Posnaniensia” nr V/2017, s. 249–257.
- Zambrzycka Marta, *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, Warszawa–Iwano-Frankiwnsk 2015.
- Zambrzycka Marta, *Sakralizacja przestrzeni literackiej. Образ зашвіатов в повісiach Walerija Szewczuka „Око отчлани”*, „Studia Ucrainica Varsoviensia” nr 2/2014, s. 343–351.
- Zambrzycka Marta, *Topos domu w повісiach Walerija Szewczuka: „Дім на горі”, „Привид мертвого дому”*, „Біалорутеністыка Біалостоцка” nr 9/2017, s. 229–242.
- Zambrzycka Marta, *Жыцце jako węдрówka. Topos drogi i węдровца w повісiach Walerija Szewczuka „Тіні знікомі”*, „Studia Ucrainica Posnaniensia” t. VII, nr 2/2019, s. 193–202.
- Барабаш Мар'яна, *Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука*, „Волинь-Житомирщина” nr 20/2010, s. 6–22.
- Бледних Тетяна, *Дискурс добра та зла у романі „На полі смиренному” Валерія Шевчука*, „Літературознавство” nr 12/2019, s. 41.
- Боднар Ольга, *Архетип дому як один із складників художнього світу Валерія Шевчука*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство” nr 32/2011, s. 177–181 [dostęp: http://library.tneuu.edu.ua/images/stories/praci_vukladachiv].

- Борисенко Наталія, *Роман три листки за вікном Валерія Шевчука як об'єкт літературознавчого осмислення*, „Рідний край” nr 2 (27)/2012, s. 135–141.
- Величко Самійло, *Літопис*, red. Валерій Шевчук, Київ 1991.
- Горнятко-Шумилович Анна, *Проза Валерія Шевчука традиційне і новаторське*, Szczecin 2001.
- Городнюк Наталія, *Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти*, Київ 2006.
- Городнюк Наталія, *Палімпсести культури, або концепт творчості як самостворення у прозі Валерія Шевчука*, „Вісник Маріупольського державного університету” nr 21/2019, s. 17–21.
- Григорій Сковорода. *Вибрані твори*, red. Леонід Ушкалов, Харків 2007.
- Григорій Сковорода. *Літературні твори*, оргас. Валерій Шевчук, Львів 2020.
- Грушевський Михайло, *Історія української літератури*, т. 3, Нью-Йорк 1953 [dostęp: <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush305.htm>].
- Замбжицька Марта, *Символічна топографія як елемент постколоніального дискурсу в прозі валерія Шевчука (на прикладі роману „Тіні зникомі”)*, [w:] *Літературознавство*, red. Сергій Пирожков, Анатолій Загородній, Галина Скрипник, Київ 2018, s. 119–130.
- Києво-Печерський Патерик*, red. Ганна Дидик et al., Львів 2007 [dostęp: https://www.truechristianity.info/ua/books/kyiv_pechersk_patericon.php].
- Кідалова Валентина, *Герове пародіювання жанрових традицій у романі-триптиху „Три листки за вікном” Валерія Шевчука*, „Філологічні студії. Збірник наукових праць” nr 12/2019, s. 105–109.
- Корогодський Роман, *У пошуках внутрішньої людини*, Київ 2002.
- Косарева Галина, *Давньосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток*, Миколаїв 2013.
- Косарева Галина, *Сакральні виміри прози Валерія Шевчука (на матеріалі романів „На полі смиренному”, „Три листки за вікном”)*, „Наукові праці. Філологія, літературознавство” т. 244, nr 212/ 2013, s. 45–49.
- Культчинський Олесь, *Іранці розуміють чому Ганнуся стала вбивцею: українська література заговорила на фарсі. Розмова з перекладачкою Катериною Криконюк*, „Всесвіт. Український журнал іноземної літератури” [dostęp: <https://www.vsesvitjournal.com/old/content/view/861/41/>].
- Ліпінська Олена, *Риси постмодернізму у драматургії Валерія Шевчука*, „Українська література в загальноосвітній школі” nr 10/2012, s. 48–50.
- Лукьяненко Дарія, *Валерій Шевчук: художній спосіб освоєння феномену Григорія Сковорода*, „Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем” nr 20/2010, s. 113–118.
- Мовчан Раїса, *Барокові тенденції в романі Валерія Шевчука „Дім на горі”*, „Українська мова і література в школі” nr 31 (143)/1999, s. 7–9.

- Мовчан Раїса, *Валерій Шевчук митець слова і вчений (до 75-ліття від дня народження)*, „Studia Polsko-Ukraińskie” nr 1/2014, s. 215–225.
- Мовчан Раїса, *Світ ніколи не ввіймає його*, [w:] Шевчук Валерій, *Привид мертвого даму*, Київ 2005, s. 5–26 [dostęp: <http://chtyvo.org.ua>].
- Москальчук Анна, *Концепт дорожа у структурі художньої картини світу В. Шевчука: традиційні та індивідуально-авторські складники*, „Синопсис: тексти, контексти, медія” nr 3 (11)/2015 [dostęp: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/viewFile/162/153>].
- Павлишин Марко, *Козаки в Ямайці. Постколоніальні риси в сучасній українській культурі*, [w:] Павлишин Марко, *Канон та іконостаз*, Київ 1997, s. 223–236.
- Пелешенко Наталія, *„На полі смиренному” Валерія Шевчука vs Києво-Печерський патерик. На полі інтерпретаційному*, [w:] *Преподобний Нестор Печерський в історії української культури*, red. Ігор Ісіченко, Харків 2014, s. 162–177.
- Приліпко Ірина, *Києво-Печерський патерик у художній рецепції українських письменників*, „Філологічний дискурс” nr 3/2016, s. 113–125.
- Приліпко Ірина, *„Текст як конденсатор культурної пам’яті”: інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука*, „Слово і Час” nr 2 (710)/2020, s. 33–54.
- Приліпко Ірина, *Художній синкретизм твору Валерія Шевчука. „Тіні зникомі”, „Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем” nr 20/2010, s. 138–142.*
- Соболь Валентина, *Автобіографічна епопея Валерія Шевчука в європейському контексті*, „Волинь-Житомирщина” nr 20/2010, s. 150–157.
- Соболь Валентина, *В. Шевчук і Польща*, „Всесвіт” nr 7–8/2003, s. 237–242.
- Соболь Валентина, *Історіософія національної ідентичності (на прикладі праці Валерія Шевчука)*, „Донецький вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка” nr 5/2004, s. 44–51.
- Соболь Валентина, *Необароковий театр прози пізнього Шевчука*, „Slavia Orientalis” t. LIV, nr 4/2005, s. 561–570.
- Соболь Валентина, *Новочасна сповідь чи традиційний щоденник*, „Слово і час” nr 10/2005, s. 31–38.
- Солецький Олександр, *Барокова емблема як компонент внутрішньої організації текстів Валерія Шевчука*, „Волинь-Житомирщина: історико-філол. збірник з регіональних проблем” nr 12/2004, s. 118–125.
- Солецький Олександр, *Валерій Шевчук і бароко*, „Дивослово. Щомісячний науково-методичний журнал Міністерства освіти і науки України” nr 10/2010, s. 35–41, s. 35–40 [dostęp: <http://lib.pnu.edu.ua>].
- Солецький Олександр, *Емблематичні форум дискурсу: від міфу до постмодерну*, Івано-Франківськ 2018.
- Солецький Олександр, *Лімінальні кореляції „пам’яті”: феномен творчої індивідуальності Валерія Шевчука*, „Закарпатські філологічні студії” nr 1/2018, s. 28–36.

- Тарнашинська Людмила, *Валерій Шевчук. Мав дерзновення бути самим собою*, Київ 2002.
- Тарнашинська Людмила, *Художня галактика Валерія Шевчука*, Київ 2001.
- Туптало Дмитро, *Житіє преподобного і богоносного отця нашого Симеона Стовпника*, [w:] *Життя Святих*, red. Валерій Шевчук, Львів 2005 [dostęp: https://www.truechristianity.info/ua/books/saints_ua_01/saints_ua_01_001.php].
- Харчук Роксана, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ 2008.
- Чижевський Дмитро, *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*, Нью-Йорк 1956.
- Чижевський Дмитро, *Нариси з історії філософії на Україні*, Київ 1992 [dostęp: <http://litopys.org.ua/chyph/chyph05.htm>].
- Шевчук Валерій, *Григорій Сковорода – людина, мислитель, митець*, [w:] *Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе*, red. Анатолій Макаров, Київ 1990, s. 209–220.
- Шевчук Валерій, *Дорога в тисячу років*, Київ 1990.
- Шевчук Валерій, *Ідея простоти в елітарному світогляді Григорія Сковороди*, „Україна. Наука і культура” nr 26–27/1993, s. 86–93.
- Шевчук Валерій, *Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст.*, т. 1: *Ренесанс. Раннє бароко*, Київ 2004 [dostęp: https://archive.org/stream/roksolanska1/roksolanska1_djvu.txt].
- Шевчук Валерій, *На березі часу. Мій Київ. Виходини*, Київ 2002.
- Шевчук Валерій, *На полі смиренному*, [w:] Шевчук Валерій, *Чотири романи*, Київ 2013.
- Шевчук Валерій, *Нерозгадані таємниці „Історії Русів”*, [w:] *Історія Русів*, тлум. Іван Драч, Київ 1991 [dostęp: <http://litopys.org.ua/istrus/rusiv9.htm>].
- Шевчук Валерій, *Сад життєвських думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки*, [w:] Шевчук Валерій, *Темна музика сосон. Сад життєвський*, Київ 2003, s. 398–399.
- Шевчук Валерій, *Сковорода – Філянський і явище українського необароко*, [w:] *Дорога в тисячу років: Роздуми: статті, есе*, red. Анатолій Макаров, Київ 1990, s. 336–349.
- Шевчук Валерій, *Тіні зникомі*, Київ 2002.
- Шевчук Валерій, *Три листки за вікном*, Київ 2012.
- Шевчук Валерій, *У череві апокаліптичного звіра*, Київ 1995.
- Юрчук Олена, *Житомирська прозова школа: нативізм (В. Шевчук), контракультурація (В. Даниленко)*, „Волинь-Житомирщина” nr 20/2010, s. 218–231.
- Яковенко Сергій, *Зникомі тіні Валерія Шевчука. Варіації автоматизму*, „Наукові записки НАУКМА” т. 19, cz. 1/2001, s. 11–16.

Summary

Memory of Ukrainian Intellectual Tradition in Valeriy Shevchuk's Prose (Sketches)

In this book, I reflect on the issue of memory regarding the Ukrainian intellectual tradition in the prose of Valeriy Shevchuk. In individual chapters, I include essays on five works by this author, each of which is either inspired by the monuments of old Ukrainian writing.

In the first chapter, I address the theoretical issues related to the specific treatment of memory in Shevchuk's works, paying particular attention to the intertextual strategies he employs.

In the second chapter, I analyze the triptych *Три листки за вікном*, focusing primarily on its first part, which is an intertextual reference to a 17th-century monument of autobiographical Ukrainian literature.

The third chapter is devoted to the monumental work *Тіні зникомі*, which, in the spirit of Romantic prophecy, portrays the awakening of the identity of the colonized. Both this and the former work tackle the issue of Russian colonization and its effects on memory, culture, and the socio-political consciousness of Ukrainians. Both also ennoble the Ukrainian high culture of previous eras (mainly the Baroque tradition). The first novel exemplifies neo-Baroque poetics, while the second, drawing on the genre of family chronicles, presents the history of Ukraine through the lens of Romantic prophecy.

The fourth chapter concerns the short story *У череві апокаліптичного звіра*, inspired by a 1764 letter from Hryhoriy Skovoroda to his friend Mykhailo Kovalynsky. The next two chapters focus on *Око прірви*, inspired by the life of Saint Simeon Stylites as rendered by Dmytro Tuptalo, and

the novel *На полі смиренному*, a travesty of the *Patericon of Kyiv-Pechersk*. Both of these texts are anti-utopias set in a medieval guise, using religious rhetoric as a tool to deconstruct the totalitarian discourse. These novels are the author's way of reckoning with the experience of communism and analyzing the state of collective consciousness under oppression.

All the works discussed in this book are united by the theme of cultural memory, realized through intertextual play with the works of previous eras. Through references, quotations, paraphrases, and merging of plots and motifs drawn from old Ukrainian literary, religious, and philosophical works, the author draws on a well-established tradition of symbols and narrative strategies, constructing modern narratives that are simultaneously steeped in tradition. Through these narratives, the author diagnoses the contemporary world.

I consider Shevchuk's work to be an essential tool for reconstructing cultural memory and, therefore, a means of broadly understood decolonization of knowledge about Ukrainian culture. This remains important both in Ukraine itself and abroad, where – despite the changes that occurred after 2022 – the tendency to view the country through a Russian lens still prevails. Shevchuk's oeuvre is an outstanding example of elite, deeply intellectual prose, whose sophistication inherently contradicts the propaganda spread by the Russian aggressor about the inferiority of Ukrainian culture. The current situation of war was also one of the reasons I considered it crucial to write this book.

Indeks osób

W indeksie pominięto Walerija Szewczuka, ponieważ on i jego twórczość są podmiotem zadumy autorki na każdej stronie niniejszej książki. W dużej części wskazane w indeksie strony odnoszą do nazwisk z cytatów lub przypisów – do nazwisk osób, na których ustalenia autorka się powołuje. Zapisy bibliograficzne zostały sporządzone cyrylicą lub łacinką, zgodnie z językiem, w jakim omawiane teksty powstały, a cytowane fragmenty podawane są w oryginale (w tekście głównym) i w przekładzie (w przypisach) – z tego powodu w indeksie wybrane nazwiska podano podwójnie, według klucza: najpierw po polsku, następnie – w nawiasie kwadratowym – w oryginale. W indeksie przyjęto też zasadę, by zakres stron stosować tylko wtedy, gdy dana osoba na dłużej staje się bohaterem refleksji autorki (np. Skoworoda Hryhorij [Сковорода Григорій] 71–86).

A

Ahejewa Wira 13, 22, 34, 35, 37, 46, 47
Andruchowycz Jurij 12
Arseniusz, mnich 112
Arystoteles, filozof [Аристотель] 84
Assmann Aleida 39

B

Bahalij Dmytro 85
Bakuła Bogusław 69, 113
Banaszkiewicz Jacek 116
Barabasz Jurij 83
Barabasz Mariana [Барабаш Мар'яна]
23
Barthes Roland 21
Berehulak Anna 10, 19, 23, 24, 26, 27,
28, 89

Bernacki Marek 114
Besançon Alain 104, 108
Betko Irena 72
Bhabha Homi K. 64
Biłecki Ołeksandr 36
Blednych Tetiana [Бледних Тетяна]
128
Bodnar Olga [Боднар Ольга] 61
Boruszkowska Iwona 13, 101
Borys Iwona 93
Borysenko Natalia [Борисенко Ната-
лія] 33
Brzechczyn Krzysztof 64, 104
Buchowski Michał 104
Bury Stanisław Edward 8, 9
Burzyński Jan 30

C

Caillois Roger 63
 Charczuk Roksana [Харчук Роксана] 23
 Cichoń Michał 94
 Czartoryska, księżna 91
 Czyżewski Dmytro [Чижевський Дмитро] 72, 74, 75, 81, 85

D

Dąbrowicz Elżbieta 14, 15, 30
 Dąbrówka Andrzej 116
 Dłuski Wiktor 30
 Dobrogoszcz Tomasz 64
 Domańska Ewa 21, 30, 54, 63, 64
 Domontowycz Wiktor 34
 Domurad Magdalena 14, 15, 30
 Dowgalewski Mitrofan [Довгалевський Митрофан] 86
 Dracz Iwan [Драч Іван] 52
 Drong Leszek 26
 Drozdowicz Zbigniew 103
 Dudko Oksana 13
 Dudyk Hanna [Дидик Ганна] 112, 123

E

Eco Umberto 24, 99
 Epikur, filozof [Епікур] 84
 Erazm z Rotterdamu, duchowny [Еразм Роттерамський] 84
 Erll Astrid 15, 20, 37, 39

F

Filipowicz Atanasij 16, 131
 Fukuyama Francis 21

G

Gacka Dorota 116
 Gadzinianka Zofia 9
 Gemziak Łukasz 29
 Genette Gérard 71
 Giza Andrzej 104

Głowiak Stanisław 9, 74
 Głowiakowa Zofia 9, 74
 Głowiński Michał 71, 73
 Gogol Nikolaj Wasiljewicz [Гоголь Николай Васильевич] 31, 68
 Gosk Hanna 69
 Grass Günter 26

H

Halili Rigels 29
 Hnatiuk Ola 31, 60, 61
 Hołyńska Tatiana 9
 Horniatko-Szumilowicz Anna [Горнятко-Шумилович Анна] 10, 28, 29, 38, 39, 73
 Horodniuk Natalia [Городнюк Наталія] 7, 10, 15, 22, 23, 24, 25, 34, 40
 Hruszewski Mychajło 115
 Hryhorowycz-Barski Wasyl 53
 Hundorowa Tamara 23
 Hutcheon Linda 22, 26, 114, 115, 117, 122

I

Imosa Rafał 106
 Isiczenko Ihor [Ісиченко Ігор] 119

J

Jakowenko Serhij [Яковенко Сергій] 10, 25, 26, 27, 52, 73
 Julkowska Violetta 54
 Jurczyk Ofena 69

K

Kaczowska Maja 118
 Kapnist Wasyl 58
 Kasjan, mnich 112
 Katarzyna II, caryca 56
 Kidałowa Walentyna [Кідалова Валентина] 35, 40
 Kobets Switłana 10, 98, 100, 101, 102, 103, 108

Kochanowski Marek 115
 Kołodziejczyk Dorota 69
 Korohodski Roman [Корогодський Роман] 10, 44, 61, 74, 75
 Kosarewa Hałyna [Косарева Галина] 10, 16, 17, 35, 43, 74, 113, 114, 115, 119, 120
 Kostomarow Mykoła 16
 Kowalynski Mychajło 7, 16, 75, 76
 Kozak Stefan 51
 Krupa Paweł 101, 102
 Kula Marcin 117, 118, 119, 123, 125
 Kulczyński Oleś [Кульчинський Олесь] 92, 100

L

Lacan Jacques 63
 Larenta Beata 14, 15, 30
 Lemann Natalia 55
 Lipińska Ołena [Ліпінська Олена] 25
 Lipski Jakub 21
 Litwiniuk Jerzy 9, 91, 97
 Lukrecjusz, filozof [Лукрецій] 84
 Lyotard Jean-François 21, 24

Ł

Łukianenko Daria [Лукьяненко Дарія] 73, 74
 Łuzny Ryszard 111, 112, 115

M

Makarow Anatolij [Макаров Анатолій] 17
 Maksymowycz Iwan 85, 86
 Manikowska Halina 116
 Marquez Gabriel Garcia 26
 Matusiak Agnieszka 68
 Mazepa Iwan 17, 56
 Milecki Aleksander 71
 Misiejuk Dymitr 72
 Mokry Włodzimierz 42, 72

Moskalczuk Anna [Москальчук Анна] 53
 Mowczan Raisa [Мовчан Раїса] 15, 17, 18, 61, 62, 128

N

Naumow Aleksander 95
 Nikita, św. z Perejasławia Zaleskiego 98
 Nodzyńska Ludmiła 112, 116
 Nora Pierre 30, 31
 Nowak-Bajcar Sylwia 65
 Nycz Ryszard 114

O

Ołędzka Justyna 30
 Opulski Rafał 104, 105
 Orłyk Filip 53
 Ostapowicz Hubert 119

P

Partyka Joanna 53, 55
 Pawlus Marta 114
 Pawłyszyn Marko [Павлишин Марко] 44, 67, 68
 Peleszenko Natalia [Пелешенко Наталія] 119, 128
 Pilipowicz Denys 42, 45, 75, 80, 85
 Piwowarska Agnieszka 117, 128
 Platon, filozof [Платон] 84
 Plutarch, pisarz, filozof [Плутарх] 84
 Polikarp, biskup 112
 Potasińska Paulina 15
 Prylipko Iryna [Приліпко Ірина] 10, 35, 41, 58, 59, 60, 72, 73, 84, 92, 98, 99, 105, 115
 Pseudo-Dionizy Areopagita, autor pism teologicznych 42
 Purożkow Serhij [Пирожков Сергій] 12

R

Rabzajewa Marina 83

Raczyńska-Mraczek Elżbieta [Raczyńska Elżbieta] 9

Rejt Irena 9

Rotter Lucyna 104

Rushdie Salman 26

Rybicka Elżbieta 55

Rylski Maksym 34

S

Sajewska Dorota 64, 65

Saryusz-Wolska Magdalena 15, 58

Saszko Irena 112, 118

Siemienkow Wadim 83

Skoworoda Hryhorij [Сковорода Григорій] 7, 15–17, 42, 44, 45, 58, 71–86, 119, 121, 133

Skrypnyk Hałyna [Скрипник Галина] 12

Ślupnik Szymon, św. 8, 16, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 104, 105, 106

Sobol Walentyna [Соболь Валентина] 9, 10, 11, 15, 53

Sołeckyj Ołeksandr [Солецький Олександр] 10, 15, 16, 39, 41, 85, 87, 88

Starowicz Aleksandra 93, 94

Stróżyński Tomasz 71

Studentowa Tetiana 82, 83

Symon, biskup 112

Szalewska Katarzyna 14

Szczerbicki Damian 119

Szewczenko Taras 33

Szymanowski Adam 99

T

Tabaszewska Justyna 21

Tarnaszyńska Ludmiła [Тарнашинська Людмила] 10, 15, 34, 40, 46

Tererek Agata 20

Tupało Dmytro [Тупало Дмитро] 8, 16, 17, 53, 92, 93, 95, 96, 97, 107

Turczynowski Ilia 16, 36, 37

Tyszka Krzysztof 102, 107, 108

U

Ulicka Danuta 14

Uszkalow Leonid [Ушкалов Леонід] 75

W

Wasylewicz Mychajło 91

Welzer Harald 58

Wefyczko Samuel [Величко Самійло] 17

Węcowski Piotr 116

White Hayden 21, 30, 57, 58, 88, 89

Widzicka Monika 94

Wilczyński Marek 21

Z

Zabużko Oksana 12

Zahorodnij Anatolij [Загородній Анатолій] 12

Zambrzycka Marta 118

Zaorska Magdalena 93

Zasławska Anastazja 91

Zerow Mykoła 34

Zinowijew Kłymentij 16, 131

Proza Walerija Szewczuka to wybitny przykład twórczości elitarnej. Zanurzona w ukraińskiej tradycji intelektualnej jest próbą rekonstrukcji pamięci kulturowej, zmusza do konfrontacji z „dyskursami władzy” i może być rozumiana jako jedno z narzędzi szeroko rozumianej dekolonizacji wiedzy o ukraińskiej kulturze. Praktyki intertekstualne Szewczuka pozwalają rozpoznać jego pisarstwo jako postmodernistyczne, z uwzględnieniem ukraińskiej specyfiki tego nurtu – skierowane na dekonstrukcję politycznych i historycznych dyskursów opresyjnych oraz na redefinicję ukraińskiego archiwum pamięci kulturowej.

„[...] Publikacja zbioru szkiców badawczych Marty Zambrzyckiej jest bardzo ważnym wydarzeniem wykraczającym poza granice typowych badań ukrajinistycznych w Polsce. Książka [...] konsekwentnie wpisuje się zarówno w nowoczesny trend zaciekawienia Ukrainą oraz jej podmiotowością kulturową, jak i prezentuje inspirujący wątek interpretacji współczesnej literatury ukraińskiej”.

Z recenzji doc. dr hab. Oksany Pukhonskiej

„Jedną z najważniejszych zalet monografii jest jej ukierunkowanie na dekolonizację wiedzy o ukraińskiej kulturze [...]. Inną niewątpliwą zaletą [...] jest kompleksowe wyeksponowanie walorów wybitnej twórczości Walerija Szewczuka, tym razem widzianej przez pryzmat pamięci o dziedzictwie intelektualnym w piśmiennictwie Ukrainy”.

Z recenzji dr hab. Anny Horniatko-Szumilowicz, prof. UAM

Dr hab. MARTA ZAMBRZYCKA – adiunkt w Instytucie Ukrainistyki na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka monografii *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka* (2015) oraz *Narracje maladyczne w ukraińskiej literaturze popularnej* (2022).

ISBN 978-83-235-6626-7



9 788323 566267

www.wuw.pl