

Ryszard Kupidura

Rosjanie w twórczości Mychajła Kociubynskiego — próba imagologicznego opisu

Studia Ukrainica Posnaniensia 1, 271-277

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROSJANIE W TWÓRCZOŚCI MYCHAJŁA KOCIUBYNSKIEGO — PRÓBA IMAGOLOGICZNEGO OPISU

RYSZARD KUPIDURA

Uniwersytet imienia Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań — Polska

РОСІЯНИ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО —
СПРОБА ІМАГОЛОГІЧНОГО ОПИСУ

РИШАРД КУПІДУРА

Університет імені Адама Міцкевича, Познань — Польща

АНОТАЦІЯ. В статті проведено імагологічний аналіз творчості Михайла Коцюбинського. Російські етнообрази, що наявні в оповіданнях видатного українського імпресіоніста, розглянуто в контексті суспільно-політичної ситуації, що мала місце на українських землях на межі XIX – XX ст.

THE RUSSIANS IN MYKHAYLO KOTSUBYNSKYI'S WORKS:
AN ATTEMPT OF IMAGOLOGICAL ANALYSIS

RYSHARD KUPIDURA

Adam Mickiewicz University in Poznań, Poznań — Poland

ABSTRACT. The article focuses on the imagological analysis of Mykhaylo Kotsubynskyi's creative work. Russian ethnic artistic images of a famous Ukrainian impressionist have been analyzed in the context of a social-political situation in Ukraine at the turn of the XIXth–XXth centuries.

Wartykule zostanie podjęta próba imagologicznego opisu rosyjskich postaci, występujących na kartach opowiadań Mychajła Kociubynskiego. Przedmiotem analizy będą tym samym wytworzone w procesie twórczym literackie etnoobrazy, a także ich relacje z sytuacją społeczno-polityczną na ziemiach ukraińskich przełomu XIX/XX wieku.

Stosunkowo niska frekwencyjność rosyjskich entoobrazów praktycznie uniemożliwia odtworzenie całościowego i wiarygodnego kompleksu wyobrażeń autora *Intermezzo* na temat życia Innego — w tym wypadku Rosjan. Kociubynski maluje natomiast barwne obrazy z życia codziennego dwóch innych grup etnicznych — Mołdawian oraz Tatarów Krymskich. Etnosom tym pisarz poświęcił całe cykle opowiadań, które utrwaliły się zresztą w historii literatury pod nazwami bezpośrednio do nich nawiązującymi (odpowiednio: cykl mołdawski, cykl tatarski). Skąd zatem taki wybór przedmiotu badań?

Autor, pochylając się nad epizodycznymi rolami Rosjan w literackim teatrze Mychajła Kociubynskiego, chce odpowiedzieć w ten sposób na postulat jednego z twórców imagologii jako samodzielnej dyscypliny w ramach studiów komparatystycznych — Hugo Dyserincka. Belgijski literaturoznawca wskazuje bowiem na szlachetne pobudki, które legły u podstaw tej dziedziny badań. Pierwszym imagolo-

gom, według Dyserincka, bliska była idea rozwiązywania problemów wielokulturowej Europy, nie zaś tworzenia metody, w celu uwiarygodnienia wyższości którejkolwiek z literatur narodowych. Od badacza komparatysty Dyserinck wymaga, aby ten przyjął supranarodowy punkt widzenia i nie tyle dążył do obiektywności — co i tak nakazuje mu uczciwość badawcza — ile starał się rozładować panujące resentymenty i uprzedzenia¹.

Długie lata kolonialnej zależności jako rezultat wytworzyły pełne napięcie relacje pomiędzy Rosjanami i Ukraińcami. Intrygującym zatem wydaje się prześledzenie obrazów (choćby i bardzo nielicznych) dominującego etnosu, wytworzonych przez pisarza, funkcjonującego w ramach państwa, które odmawiało prawa na istnienie nie tylko językowi, w którym tworzył, ale i narodowi, z którego się wywodził. Jak pisała Sołomija Pawłyyczko: *Samo życie kładło podwaliny pod rozdwojenie Kociubynskiego. Był urzędnikiem, który nienawidził carskiego reżimu. Był ukraińskim pisarzem i założycielem czernichowskiej „Proswity”, tymczasem wykonując swoje obowiązki mówił wyłącznie po rosyjsku. Jego twórczość rozpoczęła się wtedy, gdy funkcjonowały zakazy carskie odnośnie korzystania z języka ukraińskiego. A zatem, okoliczności ułożyły się tak, że w języku ojczystym drukowano go w Austrii, a w przekładach na język rosyjski — w Rosji².*

Faktem jest, że w pewnym okresie historii konflikt ukraińsko-tatarski również wpłynął na przedstawienia Krymskich Tatarów, zawarte w kozackich dumach, latopisach i podaniach. Jednak, jak zauważa Wasyl Budny, w momencie, gdy konflikt stał się przeszłością, tatarskie etnoobrazy w literaturze ukraińskiej: zaczęły zmieniać się i napełniać nową treścią³. Wśród utworów egzemplifikujących tę zmianę Budny podaje m.in. tatarski cykl opowiadań Mychajła Kociubynskiego. Semantyczna wariacyjność (czy, jak proponuje rumuński badacz Constantin Geambasu: „stadialność imagologiczna”⁴) tatarskich etnoobrazów w literaturze ukraińskiej może być przy okazji argumentem w dyskusji o zasadności stosowania kategorii stereotypu w badaniach imagologicznych. Cechą immanentną stereotypu jest bowiem niska podatność na zmiany.

Mołdawski cykl opowiadań Mychajła Kociubynskiego może tymczasem zwracać na siebie uwagę biograficznym kontekstem powstania. Utwór *Dla wspólnego dobra* (Для загального добра) powstał w oparciu o doświadczenia jego autora, nabytych podczas pracy w państwowej komisji ds. filoksery. Kociubynski kontestuje w nim pozorną zgodność interesów Imperium Rosyjskiego z jego poddanyimi na dalekiej prowincji. Sami Mołdowianie jawią się tym samym w twórczości czernichowskiego pisarza jako kolonizowany Inny, bezsilny w stosunku do wykluczających praktyk imperialnego centrum⁵.

Literackie obrazy Rosjan w twórczości spotykamy w dwóch utworach — *Poedynek* (Поєдинок) z 1902 roku oraz *Sen* (Сон) z 1911. Pierwszy z nich opowiada historię romansu nauczyciela (Iwana Piddubnego) z matką uczennicy (panią

¹ H. Dyserinck, *Imagology and the Problem of Ethnic Identity*, Źródło elektroniczne: <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml> (26.06.2010)

² С. Павличко, *Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського*, [В:] *ІІ ж, Теорія літератури*, Київ 2002, с. 506.

³ В. Будний, *Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етно*, [В:] Źródło elektroniczne: http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=34 (02.07.2010)

⁴ С. Geambasu, *Imagologia i jej rola w nauczaniu literatury i kultury polskiej*, [w:] Mazur J. (red.) *Polonistyka w świecie. Nauczanie języka i kultury polskiej studentów zaawansowanych*, Lublin 2000, s. 225.

⁵ Por. Ryszard Kupidura, „Mowa balfourowska” i dyskurs antykolonialny w ukraińskiej literaturze przełomu XIX/XX w., [w:] „Porównania”, nr 5, 2008, s. 157–165.

Antoniną). Sytuacja komplikuje się, gdy parę kochanków przyłapuje w niedwuznacznej sytuacji mąż kobiety (pan Mykoła). Antonina próbuje bronić swego młodego przyjaciela, sugerując mężowi, który jest nietrzeźwy, że źle zinterpretował to, co zobaczył przez szybę w oknie ich domu. W obronie Iwana staje też przywiązana do niego dziesięcioletnia Luda, która nie rozumie dlaczego tata wyrzuca z domu „pana Wana”. Ostatecznie Piddubny zostaje jednak wyrzucony za drzwi. Obrażony i do głębi tym dotknięty obmyśla sposób, dzięki któremu mógłby zmyć swoje upokorzenie. Najprostszym na to sposobem wydaje mu się pojedynek, jednak widmo śmierci w młodym wieku skutecznie go do niego zniechęca. Wpada na pomysł, dzięki któremu może zachować jednocześnie honor i skórę. Pisze list do pana Mykoły, w którym wyzywa go na pojedynek, lecz sprawia, że korespondencja trafia najpierw w ręce pani Antoniny. Spodziewa się, że kobieta zrobi wszystko, by zapobiec przelewowi krwi. Aby zachować pozory, że list tylko przypadkiem może dostać się w niepowołane ręce Iwan korzysta z usług pośrednika, którym zostaje przypadkowo napotkany Rosjanin:

Безлюдна вулиця. Два рядки білих хат під білими дахами, межі ними сніг. Дими в'ються до неба. Москаль біжить з кошиком. Геї! Москалю! Геї!.. Підходить... витріщив очі...

— Однеси лист... Он туди, два вікна видко. Оддай до рук пані. Чуєш? Десять копійок дістанеш. І він намацав у кишені останні десять копійок. Ходить по вулиці й чекає. Москаль повертає, зігнувся.

— Самій пані?

— До рук.

— На...⁶

Zamyśl udaje się. Jeszcze tego samego dnia wieczorem pan Mykoła przychodzi do Piddubnego i przeprasza go za całą historię, tłumacząc się, że był pijany. Proponuje, aby zapomnieć o wszystkim i wrócić do poprzednich relacji. Iwan przyjmuje przeprosiny i ochoczo zgadza się na wznowienie lekcji z Ludą (a także romansu z jej matką, czego, rzecz jasna, nie domyśla się Mykoła). Opowiadanie kończy się sceną wspólnego obiadu. Bohaterowie — każdy na swój sposób — cieszą się, że wszystko wróciło na swoje miejsce. Dla czytelnika jest to triumf mieszczańskich wartości, zakłamania i małości uczestników tej historii.

Widać, że etnoobraz Rosjanina ma marginalne znaczenie dla struktury utworu, przebiegu wydarzeń w nim zawartych, a przede wszystkim dla jego wymowy. Jeśli chcielibyśmy odczytać ten epizod na przykład z perspektywy postkolonialnej, to powinniśmy zwrócić się do metod, wypracowanych przez jednego z „ojców” postkolonializmu jako dyscypliny filologicznej — Edwarda W. Saida. Autor *Kultury i imperializmu*, na nowo odczytując twórczość Alberta Camus, wytrąca ją ze zwyczajowego egzystencjalnego kontekstu i sytuuje w perspektywie francuskiego imperializmu⁷. Said uważnie przygląda się przedstawieniom Arabów u słynnego pisarza: „Tak, Meursault rzeczywiście zabija Araba, ale ten Arab jest bezimienny i niejako pozbawiony historii, nie mówiąc już o ojcu i matce”⁸. Tak samo w *Dzumie* prawo na imiona i historie mają tylko Francuzi, natomiast Arabowie są w większości bezimienni i pozbawieni twarzy. Głusi i niemi stanowią zaledwie tło dla tych, których historie godne są uwagi i opowiedzenia⁹.

⁶ М. Коцюбинський, *Твори*, в 7 тт., Київ 1974, т. 2, с. 166.

⁷ E. M. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przekł. Anna Sierszulska, Kraków 2000, s. 171.

⁸ Korzystam z ukraińskiego wydania: Е. Саїд, *Культура й імперіалізм*, Київ 2007, s. 255.

⁹ E. M. Thompson, *dz.cyt.*, ss. 171–172. Zob. także: E. Said, *Culture and Imperialism*, London 1993.

Arabowie z powieści Camusa przypominają Moskala z opowiadania Kociubynskiego. Rosjanin z *Pojedyńku* może być takim samym Innym jak Algierczycy z *Dzumi* czy *Obcego*. Przekonują nas o tym kolejne wspólne cechy, takie jak: 1) brak imienia i nazwiska; 2) brak własnej historii; 3) gorszy status społeczny; 4) gorszy status ekonomiczny; 5) ograniczenie umysłowe (w przeciwieństwie do wykształconego kolonizatora); 6) epizodyczność (szybkie pojawienie się i zniknięcie z kart utworu).

Można zatem stwierdzić, że w *Pojedyńku* Rosjanin pełni rolę Camusowskiego Araba, podczas gdy Ukrainiec Iwan Piddubny zajmuje centralny obszar utworu, tak samo jak robią to Francuzi w *Dzumie*.

Przewaga Ukraińca nad Rosjaninem zawiera się w tym, że ten pierwszy ma imię i nazwisko, których nie posiada drugi. Ukrainiec ma własną historię, która godna jest tego, by ją opowiadać. Dobrze wiemy, kim jest Iwan Piddubny, jakie jest jego pochodzenie, jaką odgrywa rolę w społeczeństwie, jak może wyglądać jego przyszła kariera. Rosjanin — cieszący się z okazji zarobionych dziesięciu kopiejek, uchwycony w chwili, gdy idzie dokądś z koszykiem w rękę, co wyraźnie świadczy, że zajęty jest jakimiś powszednimi, mało znaczącymi sprawami, niezbyt rozgarnięty — skoro musi dwa razy pytać o to samo — jest zaledwie narzędziem, którym Ukrainiec może się dowolnie posługiwać. Zestawiając tę parę, Ukraińca i Rosjanina — bez wglądu w kontekst relacji historycznych — widać z jednej strony młodego nauczyciela, wdającego się w intrygi miłosne, z drugiej zaś chłopka-roztropka z koszykiem w rękę. Sytuacja zatem *per excellence* kolonialna, rodem z powieści Alberta Camusa czy Jane Austen.

Mychajło Kociubynski orientalizuje rosyjskiego bohatera swojej opowieści. Odzierając go nie tylko z imienia, ale także z wszelkich *opportunities*, mści się za to, że w rzeczywistości on sam jako ukraiński autor jest skrajnie marginalizowany w Rosji. W artykule *Namiętność i jedzenie: osobisty dramat Mychajła Kociubynskiego* (*Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Кочубинського*) Sołomija Pawłyyczko ujawnia charakterystyczną cechę pisarza jako człowieka i jako twórcy. Jest to rozdwojenie, funkcjonowanie w skrajnościach i przeciwstawnych sobie światach. W literaturze autora *Persona grata* zaowocowało to zjawiskiem „lustrzanego odbicia”, czyli budowaniem fabuły utworu w opozycji do realnej rzeczywistości¹⁰.

Rozdwojenie towarzyszyło Kociubynskiemu zarówno w życiu zawodowym, artystycznym, jak i osobistym. Wspomniano już o dyskomforcie, jaki odczuwał pisarz, będąc na urzędniczej służbie w carskiej Rosji. Dwoista natura Kociubynskiego przejawiała się także w jego koncepcji twórczości: *Z jednej strony był nowatorem w stylu i psychologizmie, z drugiej zaś wystrzegał się nadmiernego nowatorstwa*¹¹. Jednak największy życiowy dramat Kociubynskiego, który w przyszłości miał znaleźć swoje odbicie w literaturze, powiązany był z jedzeniem: *Kociubynski obsesyjnie dba o swój organizm. Jedzenie — jak pozwalają przypuszczać jego listy do małżonki — stanowi główne „hobby” jego życia. Od jedzenia zależy zdrowie ciała, a od tego zdrowie duchowe. To z kolei wpływa na możliwość myślenia i tworzenia*¹².

Pisarz uważany za eleganta i największego estety form literackiej, stylu oraz języka w prozie ukraińskiej w kwestiach jedzenia zdecydowanie bardziej od smaku preferował jego ilość. Pawłyyczko dowodzi, iż osobiste namiętności Kociubynskiego-człowieka wpływają bezpośrednio na teksty Kociubynskiego-autora. Jest to jednak wpływ, przejawiający się w wszelkiego rodzaju zaprzeczeniach i wyparciach, gdyż, jak stwierdza badaczka, pisarz nie mówi o sobie prawdy.

¹⁰ С. Павличко, *Знач. праця*, с. 506.

¹¹ Tamże, s. 506–507.

¹² Tamże, s. 515.

Dowodem na to ma być opowiadanie *List* (*Лист*), które Kociubynski napisał na Capri w 1911 roku (czyli wtedy, gdy uczestniczył z Maksymem Gorkim w licznych biesiadach przy suto zastawionych stołach, a także w połowach ryb, na których dla uciechy turystów urządzano polowania na rekiny, którym z kolei w geście triumfu rozbawieni wczasowicze wydłubywali oczy, co zresztą i czynił sam Kociubynski). Opowiadanie jest manifestem zrzeczenia się mięsa jako symbolu agresji skierowanej przeciwko bezbronnej przyrodzie. Bohater utworu, wracając do domu na Wielkanoc, by odwiedzić mamę i siostrę, jest wstrząśnięty widokiem martwych zwierząt, które zostały zabite po to, by trafić na świąteczny stół. Obraz małego prosiaka przypomina mu dziecko i pozbawia go apetytu. Jego delikatna, łagodna natura doznaje wstrząsów pod wpływem widoku agresji wobec żywych istot. Agresji, która towarzyszy przygotowaniom do uczyty, która ma być apoteozą jedzenia w sensie *manger*. Pod wpływem tych przykrych doznań bohater nie może tknąć żadnej z potraw, co z kolei powoduje rozczarowanie u rodziny i wprowadza niepokój w stosunkach między jej członkami. Pawłyczko twierdzi, że w *Liście* Kociubynski opisuje sam siebie, ale na opak. Pomiędzy rzeczywistością opisywaną przez realne listy, a fikcją literacką istnieje kolosalna przepaść. Mówią, co prawda o tym samym, ale przedstawiają obraz z przeciwnych stron płaszczyzny lustra¹³.

O ile bohater opowiadania *List* jest negatywem Kociubynskiego-łasucha, to Iwan Piddubny z utworu *Sen* jest negatywem Kociubynskiego-Ukraińca, który wbrew swojej woli funkcjonuje w rzeczywistości, w której dyskryminuje się jego ojczysty język i kulturę. Bezimienny Moskal jest natomiast projekcją antykolonialnych resentymentów pisarza, próbą transmisji na Innego swych własnych cierpień, będących następstwami kolonialnej traumy.

Drugi obraz literacki Rosjanina w twórczości Mychajła Kociubynskiego zawarty jest w opowiadaniu *Sen*. Podobnie jak i w pierwszym przypadku rosyjski bohater pełni rolę trzecio-czwartoplanowej postaci. Znowu mamy szansę poznać go jedynie wówczas, gdy narrator opisuje tło, rzeczywistość otaczającą bohatera-Ukraińca. Sytuacja w *Śnie* jest jednak wyjątkowa — Kociubynski na scenę nie dwoje, a kilkoro aktorów, odgrywających swoje narodowe kwestie.

Główny bohater (Anton) wraz ze swą wyśnioną towarzyszką wchodzi do hotelowej restauracji na jednej ze śródziemnomorskich wysp. W lokalu uczują przedstawiciele dwóch narodów europejskich — Niemcy i Anglicy. Kociubynski odmalowuje te postaci w sposób odpowiadający panującym w społeczeństwie Imperium Rosyjskiego stereotypom. Anglicy są flegmatyczni i eleganccy:

...я бачив добре знайому, застиглу в оці картину: чорний смокінг у білих штанах мовчки і методично ріже криваве м'ясо, а біля нього дама у білім уся впірнула між дві половинки червоного Бедекера. Гудуть голоси, дзвенить посуда, сиплеться сміх, булька вино, гра радісно море, а чорний смокінг в білих штанах, як машина, старанно ріже криваве м'ясо, і біла британка так само тоне в червоній оправі книжки¹⁴.

Grubi Niemcy, siedzący w towarzystwie swoich brzydkich dam — nieznośnie hałaśliwi i łakomi:

Перші з'явилися в столову німці. (...) Вони обгородили стіл муром широких стін, облямували скатерть кодом здорових рум'янів, змішали з дзвоном посуду свій грубий сміх і свою мову.

¹³ С. Павличко, *Значч. праця*, с. 521–522.

¹⁴ М. Коцюбинський, *Твори*, в 7 тт., Київ 1975, т. 3, с. 164.

— Ja-ja... Ja-ja... — трішало понад столом, а під столом стукали ноги, грубі литки у панчохах з грубої вовни та в запорошених капцях, їх дами, негарні, у ластовинні, здіймали кості плечей в погано пригнаних блузках і механічно викидали із себе, як ті ляльки, що їм треба притиснути у відповідному місці:

— Ach!.. Wunderschon!¹⁵

Tymczasem restauracji przebywa jeszcze jeden gość — Rosjanin. Jego lakoniczny opis zawiera się w jednym zdaniu:

За окремим столом похмуро обідав руський і боязко позирав навкруги, як загнаний вовк¹⁶.

Z przytoczonych fragmentów wynika, że w celu konstrukcji literackich obrazów Anglików i Niemców Kociubynski posłużył się stereotypami. Co jednak było budulcem dla *imago* Rosjanina? Jakie zabarwienie ma jego semantyka? Jednoznaczna odpowiedź jest raczej niemożliwa. Jak twierdzi wspomniany Wasyl Budny: „W przeciwieństwie do stereotypów, literackie etnoobrazy mają bardziej złożoną budowę i nie poddają się jednoznacznej interpretacji.”¹⁷

Stwierdzić na pewno można jedynie to, że Rosjanin czuje się w restauracji nie-swojo, czy nawet obco. Otoczenie wydaje się mu wrogie. Jakim jednak zagrożeniem mogą być dla niego uczujący Anglicy i Niemcy? Być może chodzi tutaj o podkreślenie niepożądanego statusu Rosjanina na europejskich salonach. Kociubynski nie upraszcza czytelnikowi sprawy, kiedy w porównaniu odwołuje się do obrazu wilka. Akurat to zwierzę, jak żadne inne, może symbolizować sprzeczne kategorie. Nawet takie binarne opozycje jak strach i odwagę czy mądrość i głupotę. Wilk to niezależność i siła, ale także dzikość i nieokielzność. Dwudziestopiętnastowieczny czytelnik Kociubynskiego będzie miał dodatkowo utrudnione zadanie poprzez nawarstwione reprezentacje wilka w przeróżnych tekstach kultury. Dla odbiorcy ze słowiańskiego kręgu kulturowego pojawienie się wilka w opowiadaniu może przywołać na myśl m.in. bajki Łeonida Hlibowa, w których wilk jest ucieleśnieniem władzy i arogancji (*Wilk i jagnię*), baśń muzyczną Sergiusza Prokofiewa *Piotruś i Wilk* (oscarowo zekranizowaną w 2006 roku przez Suzie Templeton), radziecki serial animowany *Wilk i zając*, pieśń *Polowanie na wilki* Włodzimierza Wysockiego i wzorowaną na niej *Oblawę* Jacka Kaczmarskiego, która stała się hymnem pokolenia lat 80. w Polsce. Takich odniesień może być zresztą o wiele więcej, a każde kolejne czyni obraz wilka w kulturze coraz bardziej ambiwalentnym.

Zagadkę tajemniczej postaci z Rosji „rozwiązał” ukraiński radziecki badacz Petro Kołesnyk. W monografii *Kociubynski — artysta słowa (Коцюбинський — художник слова)* poświęcił on miejsce także przedstawicielom narodów zachodnioeuropejskich, którzy — jak należało oczekiwać — nie wzbudzili jego sympatii: „(...) na tle bajkowej kapryjskiej przyrody przed Antonem niczym maskary pojawiają się odrażające obrazy sytych burżujów-turystów, którzy swą głupotą i bezbarwnością niczym nie odróżniają się bohaterów mieszczańskiej prowincji...”¹⁸ i dalej: „Ci panowie nie mają żadnego związku z pięknem przyrody. To ci, którzy to piękno pożerają, bo piękno odbierają poprzez trawienie.”¹⁹ Zdumiewające jest, z jaką łatwością autor radzi sobie z dość niewygodnym dla niego opisem Rosjanina: „I w tym samym miejscu, z wyraźną sympatią, krótkim sztrychem rysuje postać innego

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ В. Будний, *Dz. cyt.*

¹⁸ П. Колесник, *Коцюбинський — художник слова*, Київ 1964, с. 394.

¹⁹ Tamże. Uwagi Kołesnyka o burżuazyjnym „odbiorze piękna poprzez trawienie” interesująco współbrzmia ze zdiagnozowaną *food obsession* u Kociubynskiego.

„turysty”, emigranta politycznego z Rosji”²⁰. Nieodgadnionym pozostaje, skąd Petro Kołesnyk wiedział o tym, że stołujący się Rosjanin był emigrantem politycznym. We wspomnianej monografii brak bowiem odniesienia do jakiegokolwiek tekstu (listu, pamiętnika, wspomnień itp.), który wyjaśniałby przeszłość tej dziwnej postaci.

Uwagi Petro Kołesnyka, przy założeniu, że noszą one pewne cechy badań imagologicznych, skłaniają do refleksji o służalczej roli, jaką wykonywała ta dyscyplina w okresie Związku Radzieckiego. Podobnie do Kołesnyka, dziesiątki innych literaturoznawców z bloku socjalistycznego fałszywie odczytywało zawarte w tekstach etnoobrazy. „Jeśli wspomniano o polskich motywach w twórczości pisarzy rosyjskich i odpowiednio o rosyjskich wątkach u polskich autorów, to dobór utworów bywał tendencyjny”²¹ — pisze Wiktor Choriew o badaniach polsko-rosyjskich związków literackich, prowadzonych w tamtym czasie. Podobny schemat obowiązywał dla wszystkich narodów, wchodzących w skład bloku socjalistycznego, przy czym w każdym przypadku punktem odniesienia była kultura rosyjska.

Z drugiej strony długa jest historia fabrykowania *imago* przez samych pisarzy, a także filozofów, historyków, a później dziennikarzy, publicystów i politologów. Dmytro Naływajko odsyła w tym miejscu do czasów oświecenia, kiedy to francuscy myśliciele (Wolter, Diderot, Grimm) wzięli udział w spektakularnym blefie, tworząc na polityczne zamówienie obrazy Piotra I i Katarzyny II jako „monarchów oświeconych”²². W czasach Związku Radzieckiego podobną rolę spełniali pisarze skolonizowanych republik, wprowadzający do swoich utworów obrazy przeróżnych „robotników z Moskwy”, zaświadczać tym samy o przewodniej roli proletariatu rosyjskiego²³.

Dodajmy do tego zawarte w niektórych utworach „imitacje poglądu cudzoziemców” (według określenia Władimira Oriechowa²⁴), polegające na wprowadzeniu przez pisarza do swych utworów postaci innych narodowości. Dzięki takiemu zabiegowi autor *artykułuje nie tylko własną wizję myśli Innego odnośnie autoobrazu, ale i naświetla pozycję wizji Ja na poziomie kulturowym Innego...*²⁵.

Powyższe refleksje nasuwają wniosek, że zarówno samo imagologia, jak i stanowiące przedmiot jej badań etnoobrazy literackie mogą stanowić broń o dwóch ostrzach — konstrukcyjnym i dekonstrukcyjnym — w odniesieniu do kształtujących się sojuszy władzy i wiedzy.

Mychajło Kociubynski wprowadza do swej twórczości rosyjskich bohaterów okazjonalnie, by nie rzec: z przypadku. Wśród etnosów, które mają swoje reprezentacje w jego opowiadaniach i nowelach (m.in. Mołdawianie, Tatarzy Krymscy, Żydzi, Niemcy, Anglicy, Włosi) Rosjanie wywołują u czytelnika najwięcej niepokoju. Bezimienni, mało znaczący, a przede wszystkim skrajnie zmarginalizowani stają się obiektem literackiej *vendetty* w odpowiedzi na czasy, w których przyszło pisarzowi żyć i tworzyć.

²⁰ Tamże, s. 395.

²¹ W. Choriew, *Stereotypy etniczne a badanie polsko-rosyjskich związków literackich*, przeł. M. Dobrogoszcz, [w:] „Przegląd Humanistyczny”, nr 4, 1998, s. 49.

²² Д. Наливайко, *Літературна імагологія: предмет і стратегії*, [в:] його ж, *Теорія літератури й компаративістика*, Київ 2006, s. 97.

²³ М. Богданова, *Жанрові особливості українського історико-біографічного оповідання XX ст. про митців*, [в:] Електронний ресурс: http://www.bdpu.org/scientific_published/akt_probl_sl_filol-11/108.doc (01.07.2010)

²⁴ О. Вознюк, *Имагологічна перспектива України у творчості Є. Стенповського*, [в:] Електронний ресурс: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Voznyuk/view (01.07.2010)

²⁵ Tamże.