

Agnieszka Korniejenko

Kapryśna "historia" George'a Grabowicza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (57), 75-85

1999

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.

Roztrząsania i rozbiory

Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

Po wielkim przełomie politycznym, na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiły się na Ukrainie przedruki wszystkich najbardziej fundamentalnych historii literatury ukraińskiej, pisanych w XIX i XX wieku, lecz dostępnych dotąd jedynie na emigracji – od Serhija Jefremowa poczynając, na Mychajle Hruszewskim kończąc. Łatwo zrozumieć ten historycznoliteracki *boom*, jeśli weźmiemy pod uwagę, że żadna z historii powstałych do 1917 roku nie została wydana ponownie za czasów sowieckich, a te wydawane w międzywojniu poza granicami, choćby we Lwowie, spotkał podobny los.

Jednakże – chyba ze względu na równoczesność publikacji (a może z uwagi na sędziwy wiek?) – zabrakło wśród nich tej jedynej, satysfakcjonującej propozycji. W przeciętnym odbiorze społecznym owe historie zafunkcjonowały jak odnowicielki starego kanonu, w którym najpierw pojawia się problem samoidentyfikacji narodowej, a dopiero za nim (jeśli w ogóle) idzie rewizja pojęć i kryteriów naukowych.

W drugiej kolejności pojawiły się historie pisane na nowo, w nowej dla ukraińskiej humanistyki sytuacji wydawniczo-cenzorskiej. Literaturoznawcy stanęli dosyć bezradni nad ogromem nieobecnego do tej pory materiału literackiego: twórczości lagrowej, ukraińskich emigracji XX wieku, tekstów okaleczonych przez cenzurę lub w ogóle pozostawianych przez pisarzy w szufladach. Pojawiły się więc łatwiejsze do opracowania chrestomatie zarówno tekstów literackich, jak i refleksji o nich. Równocześnie zaczęto wydawać eleganckie podręczniki na pierwszy rzut oka wyzbyte bagażu ideologicznego, jak dwutomowa *Historia literatury ukraińskiej XX wieku*¹, które jednak dziwnie przypominają historie portretowe – martwe

^{1/} *Istorijsja ukrajinśkoji literatury XX stolittia*, naukowyj red. W.H. Donczyk, t. 1–2, Kyjiw 1993–1994. Jest to jedna z bardziej udanych propozycji ostatniego czasu, mimo to jej autorzy popadli w drugą skrajność i nie ustrzegli się ogromnego ładunku martyrologii – odpowiedniejszej raczej przy okazji obchodów rocznicowych aniżeli w refleksji

Roztrząsania i rozbiory

galerie wielkich nieobecnych. Szybkość, z jaką zniknęły „białe plamy” z horyzontu historii literatury, spowodowała, że tyle samo niewiadomych pojawiło się na nieco wyższym poziomie: refleksji metodologicznej...

*

Najnowsza książka profesora Uniwersytetu Harvarda i Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, *Przyczynki do historii literatury ukraińskiej*, George’a Grabowicza², przede wszystkim podejmuje wysiłek reinterpretacji zastarzałych pytań historii literatury i – zgodnie z sugestią zawartą w tytule – staje się kapryśną alternatywą wobec fundamentalnych propozycji akademickich. Najpierw dlatego, że książka nie jest w zamyśle gotowym projektem historycznoliterackim, lecz zbiorem artykułów powstałych w ciągu ostatnich dwudziestu lat (publikowanych pierwotnie w wersji anglojęzycznej). Następnie, kapryśność tej książki polega na doborze omawianych tekstów literackich. Część interpretacyjna obejmuje zarówno tematykę żydowską w literaturze ukraińskiej, rosyjskie i polskie związki z literaturą ukraińską, ale też szczegółowo potraktowane teksty dawne (Kasjan Sakowycz, Iwan Wyszeński i Samuel Twardowski) oraz współczesne (Pawło Tyczyna, poezja emigracyjna). Niebagatelne, jak sądzę, znaczenie ma fakt, że tytułu całości użył jeden z rozdziałów³, będący polemyczną analizą pierwszego anglojęzycznego wydania historii literatury ukraińskiej, pióra D. Czyżewskiego (1975). Ów polemiczny ton pobrzmiewa w całej książce, bowiem można ją również odczytywać jak ogromny komentarz i reinterpretację bogatego procesu literackiego. Niemal połowę objętości pracy Grabowicz poświęca refleksji teoretycznej, która w niekapryśnych historiach pojawia się czasem jako wstęp lub usprawiedliwienie takiego czy innego wyboru materiału literackiego. Autor zadaje więc pytania o prawomocność historii, o funkcje gatunku i stylu w formowaniu się literatury ukraińskiej. Włącza też głosy polemiczne, formułując pytania w dialogu ze swoimi oponentami, jak to się stało w przypadku dyskusji o „niepełnych literaturach” i „niehistorycznych nacjach”, jaka wybuchła po harwardzkiej publikacji *Historii literatury ukraińskiej* Dmytra Czyżewskiego.

Czyżewski zaproponował dychotomiczny podział literatury ukraińskiej (znany nam z publikacji Krzyżanowskiego z 1937 roku), który przystawałby do naprze-

naukowej. Widać to choćby w fundamentalnym zdaniu otwierającym książkę: „Los literatury ukraińskiej – to los Ukrainy”. Nie chodzi mi bynajmniej o bagatelizowanie lub przemilczanie strat, jakie poniosła ukraińska kultura, lecz o fakt, że jedynym deklarowanym we *Wstępie*, jakkolwiek by patrzeć, dość naiwnym celem metodologicznym jest całościowy i obiektywny obraz literatury XX wieku bez „białych plam” (s. 7).

^{2/} Hryhorij Hrabowycz [George G. Grabowicz] *Do istoriji ukrajinskoji literatury. Doslidžennia, ese, polemika*, Harwardśka serija, wydruk 1, Kyjiw 1997.

^{3/} Jest to najobszerniejszy z rozdziałów tej książki; pierwotnie wyszedł w postaci książkowej: G. Grabowicz *Toward a History of Ukrainian Literature*, Massachusetts 1981.

Korniejenko Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

miennej kolejności epok w literaturach zachodnich – ukraiński proces literacki nie pasował jednak do narzuconego schematu, bowiem już w XIX wieku, głównie za sprawą ingerencji w porządek literatury czynników politycznych, pojawiły się luki i „miejsca niepełne”, jakby „niedojrzałe” formacje literackie. Przekorny jest sposób argumentacji Grabowicza, co bez wątpienia dodaje tej książce powabu i atrakcyjności, lecz nie odbiera jej dyscypliny myślenia. Za autorem więc będziemy podejrzewać Dmytra Czyżewskiego o stworzenie przepaści pomiędzy (choćby i literacką) rzeczywistością a sztywnym modelem, do jakiego usiłuje ją nagiąć. Nie jest to już pytanie o długi lub krótki dystans, z jakim patrzymy na literaturę, o zmianę krajobrazu na jego szczegól – jest to problem naginania oryginalnej kultury do wzorców uznanych za wyższe, lepsze i pełniejsze; naginania – w przypadku Czyżewskiego – za pomocą utworów unieruchomionych w synchronii i kategorii „stylu”, absolutyzowanej, lecz pozbawionej precyzującej definicji⁴. Grabowicz, swoim zwyczajem, odwraca całe zagadnienie, wskazując na fakt, że każda z zachodnich literatur doskonale przystająca do tego modelu, wykazuje swoją „niepełność” w zakresie realizacji wschodniosłowiańskich gatunków literackich, takich na przykład, jak ukraińskie dumy. Co więcej, posuwając się coraz dalej na wschód natrafiamy na zjawiska literackie nie dające się w żaden sposób wpisać w ów racjonalistyczno-idealistyczny schemat.

*

Problemem zasadniczym, wielokrotnie sygnalizowanym na lamach książki, jest sprawa kanonu i periodyzacji w literaturze ukraińskiej. Już Renesans, rozpatrywany w tej perspektywie jako pierwszy, zyskuje wymiar dodatkowy, wyrastający ponad literaturę. Odrodzenie, które literatura ukraińska przeżyła w ramach Rzeczypospolitej, stało się znakiem przynależności do kultury łańcisno-europejskiej, stąd i dążenia emigracji do reaktywowania tej epoki przynajmniej w przypadku pisarzy rusko-łańcisńskich, jakich przedstawicielem w *Historii* Grabowicza jest Kasjan Sakowycz. (Z tego samego zresztą powodu sowieckie literaturoznawstwo wykreślało humanizm z kręgu swoich zainteresowań). Grabowicz chytrze zapyta: „jak w ogóle mógł istnieć Renesans na Ukrainie, jeśli ówczesna ukraińska kultura – [...] we wszelkich aspektach jej duchowej, historycznej i zbiorowej samoświadomości – nadal całkiem (lub prawie całkiem) identyfikowała się z nurtem bizantyńskim?”⁵.

^{4/} Czesław Miłosz komentował swego czasu *Historię* Czyżewskiego, mówiąc, iż jest ona „wyprana” z wszelkich pozaliterackich faktów, jest historią stylów egzystujących w jakiejś abstrakcyjnej przestrzeni, gdzie brak ziemskich drogowskazów przypomina nam o niebie idei; słowem – jest absolutnie czysta metodologicznie. Podobnie surowo – choć z przeciwnych powodów – Miłosz obszedł się z *Polish Romantic Literature* J. Krzyżanowskiego, której zarzuca, iż jest raczej historią męczeństwa zamiast literatury. Ani w jednym, ani w drugim przypadku historii te nie zaistnieją poza środowiskiem macierzystego języka. Cz. Miłosz *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, „Kultura” 1970 nr 4 (271). Zob.: G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 449.

^{5/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 280.

Roztrząsania i rozbiory

Dodać trzeba: nurtem eksponowanym w dwóch wariantach: kultury „wyższej”, przeznaczonej dla Greków, i populistycznej – w jej cerkiewnych propozycjach dla „chrześcijańskich barbarzyńców”.

Działalność Iwana Wyszeńskiego (zm. ok. 1620) jest doskonałym przykładem paradoksalnych losów pisarzy tamtej epoki. Zawieszona między Renesansem a Barokiem twórczość Wyszeńskiego, ortodoksyjnego mieszkańca góry Athos i jednego z prawosławnych polemistów Piotra Skargi, pisarza, który temperamentem polemicznym przypominał Jana Husa – była nie znana literaturze przez dwieście pięćdziesiąt lat, do czasu ukazania się pierwodruku kilkunastu zachowanych utworów w 1865 roku. Na gruncie ukraińskim jednak mistyczny Wyszeński, radykalnie oddzielający to, co świeckie i realne, od tego, co święte i duchowe, zyskał filozoficznych kontynuatorów i w Oświeceniu, i w Romantyzmie. Grabowicz jednak tylko sygnalizuje takie kontynuacje i wybiera inny klucz do rozumienia Wyszeńskiego: mówi o dialektyce nieobecności, o kategoriach autorytetu i autorstwa, które wchodzą ze sobą w nieodwracalny konflikt, dekonstruują się na różnych poziomach, aby zrodzić nową wartość. Ortodoksyjny Wyszeński więc, dla którego humanizm był diabelskim wymysłem, zagrożeniem dla ascetycznego wzorca rodem z Bizancjum – otworzył drzwi do nowej epoki ukraińskiego Odrodzenia i stał się jej pierwszym wybitnym przedstawicielem.

Zycie duchowe oświeconych Ukraińców cechowała swoista dychotomizacja, gdzie po jednej stronie stał świat łacińsko-polski, a po drugiej rusko-ukraiński w swym prawosławnym i greckokatolickim wydaniu. W rezultacie już wtedy „mieszczanie ukraińscy byli bardziej kolonią obcą w ruskim grodzie niż Niemcy, niż pierwsi Polacy, niż Ormianie nawet”^{6/}. Podwójność przynależności, tożsamości, psychiki – widoczna tak wcześnie i na poziomie poszczególnych biografii i samego dyskursu literackiego – stanowić będzie główny kontekst dla całej ukraińskiej duchowości i zyska u progu XX wieku lakoniczną charakterystykę Iwana Franki: „życie za maskami, maskami, które nieodwołalnie przylepiają się do twarzy, kalecząc i osobowość, i społeczeństwo”^{7/}. Renesans jawi się w rozważaniach Grabowicza jak ideologia, której celem jest odnowienie i przetworzenie człowieka, która jako system norm estetyczno-światopoglądowych, kompleks pojęć idealnie zespalający reformację, humanizm, wątki antyczne – stanowi swego rodzaju monolit i tym już zasadniczo różni się od synkretycznego, polifonicznego, zdecentralizowanego światopoglądu Baroku. Stąd i ukraińskie społeczeństwo – „otwarte”, wielonurtowe, egzystencjalnie i tożsamościowo rozbite – stanowiło podatniejszy grunt dla barokowego światopoglądu aniżeli dla ideologii Renesansu.

6/ Grabowicz przypomina (za I. Franką) w przypisie fragment pracy W. Łozińskiego *Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku, Do istoriji...*, s. 282.

7/ Tamże.

Korniejenko Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

*

Pytanie o kanoniczność zaistnieje w książce Grabowicza również przy okazji rozważań o postaci kluczowej dla zrozumienia literackiej nowożytności na Ukrainie, autorze trawestacji *Eneidy* – Iwanie Kotlarewskim. Nie o samego Kotlarewskiego tu chodzi ani o niepodważalną wartość artystyczną jego dzieła, lecz o spadek, jaki pozostał w postaci „kotlarewsczyzny” – traktowanej przez historyków i krytyków jak zniechędzona maniera, literacka choroba, trzeciorzędny epigonizm, „malorosyjski żart”, bezmyślne kopiowanie, w najlepszym razie – jako naśladownictwo w ramach gatunków popularnych. Kotlarewski bowiem poprzebierał antycznych bohaterów w ukraińskie „soroczki” i kozackie szarawary, kazał im gadać prostym językiem, raczyć się niemałymi ilościami narodowych trunków, mówiąc krótko, stworzył epos swojski. Można by wyobrazić sobie podobne zjawisko na gruncie polskim – pisarzy, którzy nie mogą uwolnić się od stylu i humoru poematów heroikomicznych Krasickiego i przez cały XIX wiek dokonują, jeśli można tak rzec, postępującej, lecz nieudolnej „myszeizacji” literatury. Rzecz jednak w tym, że nie pojawiły się u nas żadne naśladowstwa, romantycy odnieśli się do heroikomyki z chłodnym lekceważeniem, a jedyny spór, jaki toczono, dotyczył pytania, czy rękopis *Monachomachii* rzeczywiście został Krasickiemu wykradzony i wydany wbrew jego woli. Ukraińska *Eneida* także ukazała się bezimiennie, lecz Kotlarewski nie odpowiedział żadną *Antyeneidą*, lecz dopisał trzy księgi i śmiałka, który przywłaszczył sobie rękopis (skądinąd szacownego mecenasa sztuk), złośliwie umieścił w Wergiliuszowym piekle. Wszystkie sześć ksiąg sławnej trawestacji ukazało się dopiero po śmierci autora, w 1842 roku, a upór, z jakim powielano kolejne wydania, świadczy o poczytności i niebywałym wpływie tego dzieła na rozwój literatury ukraińskiej.

Problem jednak, czy wpływ ten będziemy postrzegać poprzez masę literatury epigońskiej, czy sięgniemy głębiej – ku całemu skomplikowaniu zjawiska „kotlarewsczyzny”, które stało się pierwszym pełnoprawnym stylem w literaturze nowożytnej. George Grabowicz wybiera tę drugą drogę, uznając, że badanie literatury drugorzędnej zawiedzie badacza na peryferie – ku analizie stylizacji zamiast stylu w jego wszelkich, niekoniecznie naśladowniczych modalnościach. Lecz w gruncie rzeczy Grabowicz nie bada „kotlarewsczyzny” jako stylu, lecz jako sposób bycia, usytuowania w kulturze zjawisk skazanych na prowincjonalizm wobec zjawisk normatywnych, kanonicznych, o zachciankach kolonizatorskich. Król błaznów zasiadł naprzeciw króla w prawdziwej koronie: który z nich potrzebuje drugiego? To parodia nie może się obyć bez pierwowzoru – istniała też „kotlarewsczyzna” przed Kotlarewskim, ale dopiero po *Eneidzie* zaczęła programowo zaznaczać swój status. Co więcej, korona przyrosła do głowy błazna – na gruncie ukraińskim już w romantyzmie autorskie projekcje zaczęły się przyklejać do swoich pisarzy, co pozostawiło ślad w dotąd utrwalonych nazwiskach-kontaminacjach (Kwitka-Osnowianenko), w swoistej, pełnej potoczności i wulgaryzmów języko-

Roztrząsania i rozbiory

wo-obyczajowej „chłopomanii”⁸. „Kotlarewszczyzna” – wewnątrz własnej kultury – miała być szyderczą miną, rolą, znakiem oddzielenia i zdystansowania wobec obcych, przede wszystkim wobec rosyjskiego kanonu; tymczasem – za słowami Franki – zmieniała się w maskę i przylepiła do twarzy. Toteż w odbiorze zewnętrznym (a może dzięki niemu?) stała się synonimem ukraińskości w ogóle: jeśli chcesz mówić szczerze – mów „kotlarewszczyzną”, jeśli tak mówisz – jest to znakiem przynależności do kultury ukraińskiej, tożsamości, u k i e r u n k o w a n i a n a t o, c o w ł a s n e – w opozycji do wszystkiego, co dalekie i cudze. Tak zdefiniowana przez Grabowicza „kotlarewszczyzna”, po pierwsze, zostaje pozbawiona swojej pierwotnej burleskowości, zaczyna aspirować do roli kanonu, choć wcześniej nosiła przecież błazeński kostium; po drugie, staje się swego rodzaju archetypem „wymierzającym samoświadomość ukraińskiej literaturze” i trwa w niej przez cały XIX wiek, aż do dzisiaj, wcieliwszy się na przestrzeni dziesięcioleci w kolejne, bardzo różnorodne zjawiska, których wspólnym mianownikiem był opór wobec świata, europeizacji, dialogu *etc.* A jednym z jej niedawnych wcieleń jest poetyka ukraińskiego socrealizmu, traktowana w rozważaniach autora jak tarcza ochraniająca prawdziwe „ja” artysty.

*

O twórczości najwybitniejszego z poetów ukraińskich XX wieku, Pawła Tyczyzny, wydawało się, na emigracji i w kraju napisano już wszystko. Twórczość Tyczyzny pozostała do dziś podzielona na „wczesną” – metafizyczno-medytacyjną, „subiektywizowaną” oraz „późną” – zideologizowaną, „obiektywizowaną”, z nadejściem której obwieszczono artystyczną śmierć poety. Wizerunek Tyczyzny jako twórcy rozdartego, talentu zniszczonego przez reżim, który dobrowolnie ukrył się za poetyckimi maskami i w końcu zatracił własną tożsamość, stworzyła i nobilitowała do rangi aksjomatu emigracyjna krytyka już na początku lat trzydziestych.

Poetyckim ukoronowaniem Tyczyzny stał się tomik *Słoneczne klarnety* z 1918 roku, który był żywą egzemplifikacją hasła: „Dźwięk – to wszechświat, wszechświat – to dźwięk!” i sprawił, że w języku krytyki narodziły się takie określenia, jak „światłorytm” i „klarnetyzm”, ponieważ formuły „symbolizm” czy „impresjonizm” pękały pod naporem artystycznego bogactwa ofiarowanego przez Tyczyinę. „Klarnetyzm” jako sposób na poetyckie okiełznanie świata stał się największym literackim osiągnięciem ukraińskiego odrodzenia⁹. Potem literacka biografia poety

^{8/} W Polsce mamy do czynienia jedynie z krótkotrwałą modą na ukraińskość w ludowym wydaniu, z „niskim” wariantem tego samego mitu, którym w jego wersji „wysokiej” dali się oczarować Zaleski i Goszczyński; młodzi magnaci polscy w celu szokowania i epatowania otoczenia przebijają się za chłopów ukraińskich, przyswajając ich maniery i język. I. Franko nazwał ich „balahulami” (od nazwy żydowskiego wózka targowego). G.G. Grabowicz *Do historii...*, s. 151.

^{9/} Twórczość Pawła Tyczyzny i Mykoly Chwyłowego posługuje się kluczem muzycznym dla przedstawiania świata; oba te odpowiedniki – poetycki i prozatorski – dały podwaliny literaturze ukraińskiego odrodzenia lat dwudziestych. Było to swoiste połączenie neoromantyzmu z neobarokiem.

Korniejenko Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

wewnętrznie pękła i rozpadła się na dwie nierówne, czarno-białe połowy. Symbolem poetyckiego upadku stał się tomik *Czernihów* (1931), odczytywany przez komentatorów jako „psychopatologiczna kolekcja autoparodii”, jako dowód braku kultury i dobrego smaku¹⁰. Właśnie temu tomikowi Grabowicz przekornie poświęca osobny esej, uznając, że stanowi on klucz do obu Tyczynowskich poetyckich życiorysów: z jednej strony, zapoczątkowuje nurt ironiczny oraz pragnie być swoistym *vox populi*, retoryką nacji i kolektywu, za którą ukrywa się głos liryczny i którą znamy z późnych wierszy. Z drugiej jednak, w zbioru da się usłyszeć – właśnie usłyszeć, bo chodzi o wyrafinowanie środków formalnych – „światlorytmiczność”, właściwą wczesnym wierszom, a z poezją trybun niewiele mającą wspólnego: „«Czernihów» wyraża istotę nowego życia różnymi sposobami, ale przede wszystkim poprzez uchwycenie jego dźwięków i rytmów”¹¹. Problem jednak w tym, że gdy Tyczyna wycofuje się z niedopowiedzeń, „kosmicznej” metaforyki, rezygnuje z wysokich rejestrów, postanawia stać się zrozumiałym dla „prostego proletariusza” czy – mówiąc za Grabowiczem – wciela w życie nową wersję „kotlewsczyzny” jako socrealistyczny kanon i równocześnie jego parodia – wówczas przestaje być słyszalny jako poeta i traci (w końcu ukraińskiego) słuchacza. Przystaje więc „neokotlewsczyzna” być znakiem tożsamości, samoutwierdzenia, ochrony „swojego” przeciw „cudzemu”? Czy – właśnie w kategoriach odbiorczych – ztraca wyznaczoną wcześniej przez autora funkcjonalność? Grabowicz niestety nie odpowiada na te pytania.

*

Co zatem scala proces literacki w literaturze ukraińskiej, skoro obserwujemy w nim tyle paradoksów, niejasności, rozdarć i ingerencji z zewnątrz, ze strony porządków obcych sztuce? Co ważniejsze – skoro brak w nim jednolitości językowej i terytorialnej, brak jednoczącego czynnika własnej państwowości, brak samoświadomości własnej tradycji piśmienniczej, brak wreszcie utrwalonych ról odbiorczych i takich międzypokowych polemik, jakie literatura polska zna z XIX stulecia? Każdy z tych czynników, wymienionych tutaj jednym tchem, można by uznać za zupełnie spory gwóźdź do trumny literatury ukraińskiej (i kilku jeszcze innych literatur słowiańskich). Grabowicz nie bez powodu podsuwa nam słowo z zamierchłej, strukturalistycznej przeszłości – systemowość, jako pojęcie przede wszystkim sięgające w głąb literatury, pozostające immanentnie w jej obrębie, lecz dotyczące obu aspektów procesu literackiego: synchronicznego i diachronicznego¹². Obok natychmiast pojawia się problem periodyzacji, który autor kwalifikuje po stronie zagadnień pomocniczych, dodatkowych wobec zasadniczego zagadnienia – określenia i sformułowania kanonu oraz systemowych zmian w jego obrębie.

¹⁰/ W komentarzach J. Małaniuka (*Knyha spostereżeń*); cyt. za: G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 334 i 335.

¹¹/ Tamże, s. 380.

¹²/ Nieprzypadkowo też drugi rozdział książki mówi o funkcjach gatunku i stylu w procesie formowania się literatury ukraińskiej.

Roztrząsania i rozbiory

Od czasów Iwana Wyszeńskiego komentatorzy borykają się z problemem określenia historycznej samoświadomości literatury ukraińskiej; „kotlarewsczyzna” była ochroną tego, co własne, przed obcym i cudzym, a w połowie XX wieku ukraińska emigracja chciała określać ukraińską swoistość za pomocą pojęcia „stylu narodowo-organicznego”, który miał patronować „wielkiej” literaturze ukraińskiej i być przeciwwagą dla chaotycznej, ogarniętej kryzysem Europy, co w gruncie rzeczy (w obu przypadkach) projektowało literaturze los kulturowego getta. Z drugiej jednak strony, już od Szewczenki rozpoczyna się swobodny wewnętrzny dialog w obrębie używanych symboli, funkcji i kodów kulturowych, jednak do analizy ich wędrowek niezbędne jest, jak zauważa Grabowicz, traktowanie literatury jako systemu semiotycznego, a nie jak obłączonej twierdzy.

Sędziwe historie literatury wznawiane dziś na Ukrainie miały, zdaje się, za zadanie nie tylko przypomnieć o refleksji zaniedbanej przez ostatnie siedemdziesiąt lat, ale też odnowić kanon lub przynajmniej dać niemarksistowskie wzorce do jego odnowienia. Tymczasem wszystkie one zatrzymały swoje analizy u progu pierwszego i największego w XX stuleciu odrodzenia literackiego (zwanego z uwagi na jego późniejsze losy „rozstrzelanym”), którego głównym ideologiem, sędzią i nieprzeciętnym współtwórcą był Mykoła Chwyłowy. W istocie więc – po wielkim obrocie koła historii – pozostały za nami tysiące zjawisk domagających się wpisania w nowy kanon, skoro starego reanimować nie jesteśmy już w stanie¹³. Słowem, literaturoznawcy stanęli dziś, z czego dobrze zdaje sobie sprawę Grabowicz, przed zadaniem stworzenia nowego kanonu dla wszystkich zjawisk, które określić można słowem „modernizm” w jego najszerszym znaczeniu.

„Problem kanonu i wszystko, co się z nim wiąże, powstaje jak diabelskie [...] zaczarowane koło, z którego nie można wyjść, dopóki nie przemyśli się na nowo – zdemistyfikuje, nie podda egzorcyzmom – intelektualnej przestrzeni dramatu, o którą tu chodzi”¹⁴. Przestrzeń, o której mówi autor, pocięta została opozycjami, z których najbardziej znane są podziały na pisarzy „postępowych” i „reakcyjnych”, krajowych i emigracyjnych, dekadentów i realistów, a w nowszych analizach – na populistów i modernistów, i choć te dychotomie dotyczą całkiem różnych poziomów analizy – mechanizm pozostaje ten sam: „pisarz może należeć albo do

^{13/} Najnowocześniejszy ze starych wzorców, ujęcie binarno-sinusoidalne, nie radzi sobie z synkretyzmem prądów pojawiających się na początku lat dwudziestych. Krzyżanowski, gdy – w ślad za dychotomicznym podziałem Brodzińskiego na klasycyzm i romantyzm – dokonał własnych rozróżnień w 1937 roku, miał już problem z uwzględnieniem wcześniejszej o dwadzieścia lat Młodej Polski. Podobnie ukraińscy otrzymali od Czyżewskiego podwójne określenia epoki następczej po realizmie: „modernizm” i neoromantyzm, impresjonizm i neoklasycyzm, które są tyleż „europejskie”, co bezużyteczne w analizach perypetii literatur wschodniosłowiańskich (nie tylko ze względu na swoje metodologiczne wady).

^{14/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 572. Diagnozy Grabowicza, dotyczące modernizmu, sformułowane są przy okazji polemiki z trzema artykułami – D. Struka, O. Ilnyckiego i M. Tarnawskiego – publikowanymi na łamach „Harvard Ukrainian Studies” 1991 nr 3–4, vol. 15.

Korniejenko Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

obozu diabłów, albo do aniołów [...], może przechodzić też z jednej strony na drugą (i zostać nobilitowany lub wyklęty). Lecz nie wolno mu pozostać po obu stronach; takie pojednanie jest zupełnie nie do pomyślenia”¹⁵. Trzeba zgodzić się w tym punkcie z protestami autora i z faktem, że domaga się on dziś od badaczy elastyczności, uwzględniania szerszych kontekstów: przede wszystkim postaw i wypowiedzi samych modernistów, którzy na początku ze wszystkich sił zapierali się dekadentckich pomysłów (by przypomnieć postawę I. Franki), a potem artystycznie nie sprościli już sformułowanemu programowi (co odnosi się do poetów *Molodej Muzy*). Grabowicz pragnie analogii sięgających do środowiska kulturowego, w jakim modernizm zaistniał, jak również wzięcia pod uwagę sytuacji w literaturach ościennych. Bądź co bądź proces literacki ukraińskiego modernizmu kształtował się w ramach dwóch państw – rosyjskiego i austro-węgierskiego, a potem polskiego i sowieckiego – toteż usilne sklejanie obu nurtów uniemożliwia zajęcie w istotę zjawiska, a ściśle mówiąc, jego dwóch odrębnych modeli: wschodniego i zachodniego¹⁶.

Grabowicz w swoich wypowiedziach przyjmuje dość wąską definicję modernizmu, wyrzucając na przykład poza jego granice neoklasycyzm, chociaż zauważa, że szkopił tkwi jedynie w poetyce, bowiem zasadniczo postawy twórców zaliczanych przez niego do różnych obozów są zgodne w swoim *a n t y p o p u l i z m i e*, a nawet wzajemnie się inspirują. I tak, mimo że neoklasyk Mykoła Zerow wpłynął na polaryzację postawy modernisty Chwyłowego, to ich stanowisko wobec roli wyznaczonej sztuce jest różne. Antypopulizm jest tym, co łączy całą gamę różnorodnych szkół i grup, które – faktem jest – w sferze estetycznej nie mają ze sobą nic wspólnego (od futuryzmu poczynając – na neoklasycyzmie kończąc), lecz jest kategorią zbyt ogólnikową dla stworzenia na tyle precyzyjnej przestrzeni dla definicji ukraińskiego modernizmu, aby była produktywna. Zawsze pozostaje problem wypracowania takiego modelu, który – nie dość że zafunkcjonuje w dwóch wariantach: galicyjskim i sowieckim, w dwóch odmiennych tradycjach literackich – to jeszcze pomieści autorów posługujących się różną symboliką, wręcz różnym sposobem kodowania świata. Co więcej, który pozwoli bez uszczerbku dla analizy przekroczyć zaklęty próg 1917 roku i dostrzec ciągłość procesów i postaw artystycznych w dwóch, do- i porewolucyjnych, epokach do tej pory nie tylko przez sowiecką krytykę jednoznacznie sobie przeciwstawianych.

Dodatkowo pozostaje jeszcze dość subtelne zagadnienie, by tak rzec, odklejenia etykiety ideologii od kategorii modernizmu; wydaje się to trudne co najmniej z dwóch powodów: najbardziej utalentowani pisarze pojawili się w latach dwudziestych na wschodzie i ich język spętany był demagogią nowej władzy; po wtóre – literacki modernizm formował się w opozycji do silnie zideologizowanego „narodnictwa” wraz z jego XIX-wiecznym, mocno zakorzenionym w psychice przeciętnego odbiorcy starym kanonem, a więc sam też musiał używać stanowczego głosu

^{15/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 573.

^{16/} Tamże, s. 581.

Roztrząsania i rozbiory

w sprawach daleko wychodzących poza obręb literatury. Nie chodzi tu, oczywiście, o samą poetykę programu lub manifestu literackiego, lecz na przykład o bardzo delikatną – dziś niemal niedostrzegalną – granicę między językami komunistów i ich oponentów w dyskusji lat dwudziestych w Charkowie. Przypadek Chwyłowego, który w swojej prozie ziścił awangardowe marzenia modernistów, jest najbardziej przypieczętowaną samobójstwem (co, jak sugeruje autor, też przypomina w jakiejś mierze młodo-modernistyczne historie)¹⁷. Jednak granica między pożytkami czynionymi ze sztuki przez apologetów umasowienia kultury w wydaniu sowieckim a Chwyłowym jest bardzo wyraźna.

Nadchodzi wielki azjatycki renesans w sztuce – wieszcył Chwyłowy – a jego prekursorami jesteśmy my [...]. Jak w swoim czasie Petrarca, Michelangelo, Rafael itd. z włoskiego zakątka podpalili Europę ogniem odrodzenia, tak nowi artyści pochodzący z niegdyś gnębnionych krajów azjatyckich, nowi artyści-komunardzi, którzy podążają za nami, zejdą się na górę Helikon, rozpalą na niej światło renesansu, jakie – przy akompaniamencie kul, walk na barykadach, zapłonie purpurowo-błękitnym pięcioramieniem ponad ciemną europejską nocą.¹⁸

Posłannictwo „azjatyckiego renesansu”, wizja odrodzonej kulturowo Ukrainy jako pośredniczki między Europą i Wschodem patronowały tym hasłom – skierowanym, z jednej strony, przeciwko wielkomocarstwowej Moskwie, z drugiej – przeciw wszystkim tym inercyjnym kierunkom, które skazują kulturę na wieczny prowincjonalizm. To romantyczne inspiracje podyktowały Chwyłowemu słowa protestu przeciwko profanacji literatury i sprowadzaniu jej zadań do obsługi aparatu ideologicznego, przeciwko niezdrowemu umasowieniu literatury i wszechobecnej grafomanii. Sztuka współczesna – powiadał – to nowy styl odczuwania świata, to „witalistyczny romantyzm” przeznaczony dla rozwiniętych umysłów, a tworzony przez jednostki obdarowane talentem, które wyprzedzają swój czas.

Gdyby definiować modernizm przez pryzmat ograniczeń, jakimi był warunkowany w swoim rozwoju, to należałoby za Grabowiczem nadmienić, że „od samego początku był on zakładnikiem ideologii wraz z odnośną konsekwencją: polemiki i radykalne postawy zaciemniły rzeczywisty obraz i pozostawiły spadek w postaci schematyzmu i tendencyjności”¹⁹. Mówiąc krótko, zabrakło tego, czym obdarował nas Kazimierz Wyka – modernizmu jako pojęcia stylistyczno-periodyzacyjnego.

^{17/} Odwrotnie było po stronie zachodniej – mało dziś popularny Mykola Worony był autorem pierwszego manifestu modernizmu, ale dość nieudolnym poetą-realizatorem swoich postulatów programowych.

^{18/} M. Chwyłowyj *Twory w dwóch tomach*, t. 2, Kyjiv 1991, s. 415.

^{19/} G.G. Grabowicz *Do istoriji...*, s. 583.

Korniejenko Kapryśna „historia” George’a Grabowicza

Zamiast sztywnego, zideologizowanego paradygmatu, za pomocą którego badacze raz oddają pisarza w ręce diabła, innym razem – aniołów...

*

Można by jeszcze długo ciągnąć i rozwijać rozmaite wątki zawarte w *Historii* George’a Grabowicza, jest to bowiem książka, która w większej mierze inspiruje intelektualnie, stawia problemy, aniżeli daje gotowe rozwiązania. Grabowicz wychodzi z założenia, że – na nasze szczęście – humanistyka się starzeje, dlatego właśnie tak często sięga do zjawisk kanonicznych, aby spojrzeć na nie na nowo, własnymi oczami, aby wskazać na słabe punkty w utrwalonej interpretacji, bez względu na wielkość patronujących im autorytetów; niekiedy zaś do szczególnych przypadków utworów, których chyba nikt z nas nie uczyniłby słupami milowymi procesu literackiego, lecz ich pominięcie paradoksalnie zubożyłoby nasze wyobrażenie o literaturze. Punktem wyjścia tej książki jest przecież optymistyczne przekonanie, iż zarówno teksty, jak i komentarze, którymi obrosły, pozostaną na zawsze otwarte na nasz wysiłek interpretacyjny, że humanistyka – przynajmniej w swym hermeneutycznym wymiarze – nie kończy się wraz z uśmierceniem autora.

Agnieszka KORNIEJENKO