

# UKRAIŃSKA POWIEŚĆ PRODUKCYJNA JAKO PRODUKT SOCREALISTYCZNEJ KULTURY MASOWEJ. PERSPEKTYWA POSTMODERNISTYCZNA

AGNIESZKA MATUSIAK<sup>1</sup>  
(Wrocław)

**Słowa kluczowe:** literatura ukraińska, socrealizm, powieść produkcyjna, kultura masowa, kicz

**Key words:** ukrainian literature, socialist realism, production novel, popular culture, kitsch

**Abstrakt:** Agnieszka Matusiak, UKRAIŃSKA POWIEŚĆ PRODUKCYJNA JAKO PRODUKT SOCREALISTYCZNEJ KULTURY MASOWEJ. PERSPEKTYWA POSTMODERNISTYCZNA. „PORÓWNANIA” 7, 2010, Vol. VII, s. 179–196, ISSN 1733-165X. Lata 90. XX wieku po rozpadzie imperium radzieckiego zrodziły na gruncie ukrainoznanstwa, zarówno zagranicznego, jak i na Ukrainie, szereg okoliczności, które powinny sprzyjać naukowemu wyświeceniu i jednocześnie przewartościowaniu dorobku socrealizmu, fenomenowi, nadającemu ton wszystkim dziedzinom radzieckiej kultury ukraińskiej przez ponad pół wieku. Niestety, dziś pod koniec pierwszego dziesięciolecia XXI wieku, socrealizm wciąż pozostaje najsłabiej zbadanym ogniwem kultury ukraińskiej, wzbudzając w dalszym ciągu mało satysfakcjonujące naukowo zainteresowanie wśród ukrainoznanców. Autorka uważa, iż najlepszym materiałem egzemplifikacyjnym do zapoczątkowania re-oglądu literatury socrealizmu będzie powieść produkcyjna jako sztandarowy gatunek realizmu socjalistycznego, gatunek, którego szczytowy okres popularności przypada na pierwszą połowę lat 30. XX wieku, a więc na czas umacniania się socrealizmu jako estetyki i systemu reguł oraz nakazów państwowej polityki kulturalnej. W wybranych do analizy powieściach (m. in. takich autorów, jak: I. Le, W. Kuźmycz, P. Pancz, J. Kaczura, O. Kopylenko, S. Sklarenko, O. Doswitnyj) autorka przedmiotem swoich obserwacji zamierza uczynić ich świat przedstawiony, z dominującym w nim socrealistycznym panestetyzmem, którego istotę określała socrealistyczna mitologia kiczu/symulakrum. W dalszej kolejności autorka proponuje poddać oglądowi socrealistycznego bohatera oraz strategię projektowania odbioru powieści produkcyjnej, a zwłaszcza stosowane tam techniki nadawczo-odbiorcze, zdeterminowane przez kluczową jakość zarówno socrealizmu, jak i kultury masowej, tj. perswazyjność, uwypuklając tym samym prawdę, iż dyskurs socrealizmu jest dyskursem władzy.

**Abstract:** Matusiak, UKRAINIAN PRODUCTION NOVEL AS A PRODUCT OF SOCIALIST REALIST POPULAR CULTURE. POSTMODERN PERSPECTIVE. “PORÓWNANIA” 7, 2010, Vol. VII, p. 179–196, ISSN 1733-165X. After the Soviet Empire had collapsed, 1990s has begotten

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: amatusiak@lanet.net.pl

in the field of Ukrainian Studies – both foreign as well as in Ukraine – a number of factors which should be conducive to scientific display and simultaneously reassessment of the achievements of socialist realism – the phenomenon, which set the tone of all fields of Soviet Ukrainian culture for more than half a century. Unfortunately, at the end of the first decade of the 21<sup>st</sup> century, socialist realism still remains the least explored link of Ukrainian culture and generates unsatisfactory scientific interest among Ukrainian Studies scholars. Author believes that the best exemplification material to initiate re-overview of literature of socialist realism is the production novel – the flagship genre of socialist realism, the genre which peak period of popularity emerged during the first half of the 1930s, the time of consolidation of socialist realism as the aesthetics and the system of rules and regulations of cultural policy of the state. As the subject of observations in the novels chosen for examination (including works by such writers as: I. Le, V. Kuz'mych, P. Panch, I. Kachura, O. Kopylenko, S. Sklarenko, O. Dosvitnyi), author intends to make the presented world of the novels with its dominant socialist realist pan-aestheticism, whose essence was socialist realist mythology of kitsch / simulacrum. Subsequently, author desires to give an overview of the hero of socialist realism and the strategies of arranging reception of production novels, particularly the performed input/output techniques, determined by the essential quality of both socialist realism and popular culture, such as persuasion, emphasizing the truth that the discourse of socialist realism is a discourse of power.

*„Kicz wyciska dwie łzy wzruszenia. Pierwsza łza mówi: jakie to piękne, dzieci biegnące po trawniku! Druga łza mówi: jakie to piękne wzruszać się wraz z całą ludzkością dziećmi biegnącymi po trawniku! Dopiero ta druga łza robi z kiczu kicz”.*

Milan Kundera<sup>2</sup>

*„Wszystko, co jest lub było sztuką, może stać się kiczem”.*

T. W. Adorno<sup>3</sup>

Dziś, na początku XXI wieku, wyraźnie widać, że socrealizm jest najsłabiej zbadanym ogniwem literatury – czy szerzej kultury ukraińskiej w ogóle. Można rzec: kuriozalnie, albowiem nadawał on ton wszystkim dziedzinom radzieckiej kultury ukraińskiej przez ponad półwieku. Lata 90. XX wieku po rozpadzie imperium radzieckiego zrodziły w literaturoznawstwie ukraińskim szereg okoliczności, które powinny sprzyjać naukowemu wyświetleń i jednocześnie przewartościowaniu, dorobku doby socrealizmu. Niestety, do chwili obecnej, zarówno w kręgu ukrainistów zagranicznych, jak i na samej Ukrainie, temat ten spotkał się z mało satysfakcjonującym naukowo zainteresowaniem (wypada tu zwrócić uwagę, że jest to sytuacja zupełnie odmienna, aniżeli w literaturach sąsiednich, np. polskiej czy rosyjskiej, gdzie badania nad spuścizną socrealistyczną, tak jej teorią, jak i praktyką literacką, po upadku ZSRR uległy wyraźnej intensyfikacji, a dziś mają

<sup>2</sup> M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*. Tłum. A. Holland. Warszawa 1992, s. 189.

<sup>3</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 219.

już swą ustaloną tradycję i niemały dorobek naukowy)<sup>4</sup>. Doprowadziło to do traktowania socrealizmu jako swoistego tabu, wzmacnianego przez masowy i powszechny negatywizm w odniesieniu do radzieckiego okresu historii w ogóle i wszystkiego, co z nim związane. Zapewne zadziałał tu zbiorowy mechanizm społecznej euforii antykolonialnej, iż kultura stalinowska będąc elementem państwa totalitarnego, wraz z nim odchodzi do przeszłości, wraz z nim przestaje istnieć. Tendencję tę dodatkowo umacniała przyśpieszona westernizacja kultury ukraińskiej, która po rozpadzie Związku Radzieckiego nadrobiła zaległości, starając się niejako odnaleźć „stracony czas”. Niebagatelną rolę odgrywała tu także kultura masowa w wydaniu zachodnim, która usilnie starała się zapełnić kulturowe nisze, powstałe po wyparciu treści socrealistycznych (znakomitym tego świadectwem jest twórczość Serhija Żadana).

Z perspektywy ponad dziesięciu lat samodzielności kultury ukraińskiej wyraźnie jednak widać, że nie da się zamknąć okresu radzieckiego bez jego naukowego omówienia, bez przewartościowania jego znaczenia, miejsca i roli w kulturze ukraińskiej. Albowiem z tej, co prawda jeszcze niezbyt nieodległej, ale wydaje się, że już dość wystarczającej perspektywy czasowej, jaskrawo widać, że to właśnie socrealizm jest tym fenomenem, który w sposób najdonioślejszy zdecydował o kształcie współczesnej kultury, w tym i literatury ukraińskiej. Dlatego jestem głęboko przekonana, iż już czas, by literaturoznawstwo ukraińskie zaaprobowало socrealizm jako elementarną składową teraźniejszości literatury ukraińskiej, co więcej – uznało go za jedno z najbardziej produktywnych wcieleń jej przeszłości, o czym dobitnie świadczy twórczość najmłodszego pokolenia pisarzy ukraińskich, między innymi: Saszki Uszkałowa, Lubka Deresza, Tani Malarczuk czy Sofiji Andruchowycz (nie wspominając o wcześniejszych generacjach twórców takich, jak m.in. Łeś Poderewianskyj, Wołodymyr Dibrowa, Jewhen Paszkowskyj, Serhij Żadan, których debiut przypadł na koniec lat 70. i lata 80.-90. XX stulecia).

Ernst Renan w klasycznym eseju *Czym jest naród* (1882) pisał, iż u podstaw narodu tkwi nie tylko wspólna pamięć kulturowa, ale i umiejętność zapominania i wspólnego „prze-pisywania” historii. Zapominanie jest więc procesem absolutnie niezbędnym dla kształtowania tożsamości narodowej. Ale Renan podpowiada także, iż istotą owego mechanizmu zapominania jest „trwały dialog” nie-pamięci z pamięcią; to właśnie ów dialog tworzy matrycę tożsamości narodowej. Z kolei współczesny autorytet w dziedzinie studiów nad narodem i nacjonalizmem Anthony D. Smith w *Kulturowych podstawach narodów* (2008) dowodzi, że dla określenia i krzepnięcia kulturowej tożsamości narodu kultura masowa posiada niebagatelne znaczenie. W świetle tych poglądów nieodparcie nasuwa się myśl, że

---

<sup>4</sup> Zob. interesująca diagnozę stanu badań w tym zakresie autorstwa Hansa Güntera (*Пити и тутики изучения искусства и литературы сталинской эпохи*, «НЛО» 2009, №95) oraz Jewgienija Dobrenki (*Сталинская культура: двадцать лет спустя*, «НЛО» 2009, № 95).

w szeroko rozumianym kulturoznawstwie ukraińskim, w tym także i literaturoznawstwie, w których ślady przeżywanego dziś przez Ukrainę kryzysu tożsamości kulturowej są niezwykle odczuwalne, być może nadeszła już pora na przypomnienie świadomie wypartych przez Ukraińców w latach 90. XX wieku traumatycznych treści kulturowych – tj. modelu narodowego kanonu socrealistycznego. Tego typu badania mogą stanowić punkt wyjścia do rozpoczęcia nie tylko szerszej dysputy nad ukraińskim socrealizmem *sensu stricte*, ale także dać impuls do ponownego przemyślenia, z jakich wartości na progu XXI wieku konstytuuje się ukraińska tożsamość kulturowa. Drogę tę jeszcze czas jakiś przed odzyskaniem niepodległości przez Ukrainę wskazywali swym rodakom ukraińscy intelektualiści zarówno na emigracji, jak i w kraju. Mam tu na myśli postacie tej miary, co Jurij Szerech, Jurij Łuckyj, George Grabowicz, Myrośław Szkandrij, Iwan Dziuba, Mykoła Riabczuk, zaś w połowie lat 90. XX stulecia – Jurij Andruchowycz oraz Oksana Zabużko, jak też przedwcześnie zmarła literaturoznawczyni Sołomija Pawłyczko oraz dzisiejsza kontynuatorka jej myśli – Tamara Gundorowa<sup>5</sup>. Autorzy ci

<sup>5</sup> Z historii problemu warto przypomnieć kilka istotniejszych faktów. Jeszcze przed odzyskaniem przez Ukrainę niepodległości próbę świeżego spojrzenia na socrealizm podjął Myrośław Szkandrij w artykule *Художня література за формулою зображення робітника в ранній українській радянській прозі* („Сучасність” 1984, № 6, 24–37. Za zwrócenie mi uwagi na ten tekst dziękuję Wasylowi Budnemu). Z kolei w 1991 roku pojawia się na łamach czasopisma „Слово і час” artykuł Wołodymyra Dibrowy *Проблема збереження національної тожності за умов тоталітаризму. Досвід української літератури* (№ 3, s. 15–23), będący propozycją podsumowania totalitarnego spadku i rozpoczęcia dyskusji nad jego przewartościowaniem. Trzy lata później w Akademii Kijowsko-Mohylańskiej zorganizowany został okrągły stół nt. „Соціалістичний реалізм: міфи і реальність”. Z kolejnych nielicznych publikacji trzeba jeszcze odnotować tekst Sołomiji Pawłyczko *Канон з погляду боротьби центру і маргінесу* (1999) oraz artykuł Iwana Dziuby z 2003 roku *Література соціалістичного абсурду (твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод* („Сучасність”, №1, s. 88–112). Natomiast 2005 roku odbyła się pierwsza na Ukrainie międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona wieloaspektowemu wyświetleniu specyfiki totalitarnej spuścizny w kulturze ukraińskiej. Jeden z jej głównych koordynatorów, George Grabowicz, postulował palącą potrzebę krytycznej analizy socrealistycznego dziedzictwa, analizy, która w jego przekonaniu winna stać się priorytetowym zadaniem wśród akademickich projektów badawczych oraz działań innych naukowych instytucji niezależnej Ukrainy. To wyzwanie rzucone przez Grabowicza podjęła Tamara Gundorowa, która w 2008 roku opublikowała książkę *Literatura i kicz*, obejmującą także jej wcześniejsze teksty na temat socrealistycznego dyskursu. W zasadzie jedyną pozytywną reakcją na badania zapoczątkowane przez Gundorową jest książka dwóch ukraińskich autorek: Tetiany Swerbiłowej oraz Ludmyły Skoryny, które dokonały krytycznego oglądu ukraińskiego dramatu lat 30. XX wieku przez pryzmat kultury masowej tamtych dni (Свербілова Г., Скорина Л., *Українська драма 30-х років як модель масової культури та історія драматургії у постатях*, Київ 2007). W ostatnim półroczu wyraźnej intensyfikacji uległy także badania (poprowadzone jednak w zupełnie odmiennym kierunku, niż czyniły to jej poprzedniczki) kijowsko-niżyńskiej literaturoznawczynie, Walentyny Charchun, która w 2009 roku opublikowała monografię *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації*. W. Charchun zapoczątkowała też wydawanie serii wydawniczej „Studia Sovietica” oraz zorganizowała w Instytucie Literatury im.

w zasadzie jednomyślnie zauważali, iż prawdziwe pożegnanie z totalitarnym spadkiem imperium radzieckiego i określenie własnej tożsamości narodowej może zaistnieć tylko wówczas, gdy wydostanie się na światło dzienne „demony przeszłości”, nazwie się je i opíše za pomocą współczesnych metodologii, czyli w sposób świadomy i odpowiedzialny przewartościuje stosunek wobec dziedzictwa. Zwracali oni też uwagę, iż niewątpliwie będzie to proces bolesny, albowiem Ukraińcy muszą dokonać rewindykacji nie tylko mitów, symboli, stereotypów i ideologii w odniesieniu do komunistycznego imperium, ale także wobec tych samych zjawisk w wydaniu narodowym (szczególnie dotyczy to właściwej dla literatury ukraińskiej XIX–XX w. silnej tradycji romantyzmu o zabarwieniu kolonialnym oraz narodnictwa, których kanon kulturowy ukraiński socrealizm przejął, dokonując następnie jego ideologizacji i formalizacji, dzięki czemu jego transformacja w kulturę masową mogła być tak efektywna i długotrwała, zaś literatura ukraińska „sama w sobie” okazała się nośnikiem radzieckiej polityki kolonialnej). Tylko wówczas, zdaniem przywołanych intelektualistów, które w zupełności podzielam, można będzie mówić o dekolonizacji kultury ukraińskiej jako fakcie dokonanym.

Zasadności podjęcia badań nad socrealizmem w ramach ukrainistycznego dyskursu naukowego sprzyjają także obecnie najprężniej rozwijające się w ramach badań kulturowych studia postkolonialne, wspierające narody skolonizowane w rekonstrukcji ich własnej tożsamości narodowej. Jednakże podejmując się dekonstrukcji dyskursu socrealizmu w literaturze ukraińskiej, należy mieć na uwadze fakt (częstokroć niedostrzegany, zapominany, świadomie wypierany), iż językiem propagandy i zniewolenia był nie tylko język rosyjski, jako język dyskursu imperialnego, lecz również i język ukraiński, jako mowa dyskursu kolonialnego, utwierdzającego mentalność imperialną. Zadaniem badacza ukraińskiej socrealistycznej spuścizny literackiej, jak słusznie podpowiadali Mykoła Riabczuk oraz Marko Pawłyszyn i Myrośław Szkandrij, jest konieczność uchwycenia i naukowego opisanie specyfiki współoddziaływania tych dwu nitek w socrealistycznym dyskursie. W interesującym mnie kontekście nie należy też zapomnieć o dyskursie antykolonialnym, budowanym na bazie języka ukraińskiego, produkującego własne narodowe mity i stereotypy. Wielce pomocne staje się tu horyzont postmodernistyczny, który pozwala dojrzeć nie tylko inną perspektywę niż ta, którą wyznaczała do tej pory zhomogenizowana wizja rzeczywistości z perspektywy radzieckiego dyskursu imperialnego/kolonialnego, gdzie każda myśląca inaczej jednostka zasługiwała, jeśli nie na „ścięcie głowy”, to na wyalienowanie i zmuszenie do milczenia, ale także i wobec narodowego ukraińskiego „dyskursu wyzwo-

---

T. Szewczenki NAN Ukrainy w Kijowie dwie międzynarodowe konferencje naukowe (2008 i 2010 r.), poświęcone socrealizmowi. Ważnym głosem w dyskusji nad ukraińskim socrealizmem pozostaje także książka Iryny Zacharczuk *Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму* (Луцьк 2008).

leńczego". Warto wszak pamiętać, że dyskurs antykolonialny, negując legitymizację władzy imperium i pochodzące od niej ideologiczne konstrukcje, obnażając przemoc, podstępność i bezprawie kolonizatora oraz żądając uprawomocnienia alternatywnych, najczęściej przeciwnych hierarchii wartości, w gruncie rzeczy sam stawał się specyficznym reżimem ideologicznym, który w dodatku wciąż zmuszony był posługiwać się strategiami wypracowanymi przez kolonizatora, a więc tym samym paradoksalnie potwierdzać i umacniać jego dyskurs. Dlatego też przyjęcie optyki postkolonialnej, w oparciu o horyzont postmodernizmu, daje nadzieję na rzeczywistą dekolonizację kultury, literatury ukraińskiej, a tym samym dokończenie jej procesów modernizacyjnych (postulowanych jeszcze przez twórców lat. 20. i 60. XX wieku). Optyka postkolonialna zajmuje wszak pozycję nadrzędną wobec obu dyskursów: kolonialnego i antykolonialnego i prowadzi z nimi grę nie tylko po to, by je odtrącić, zanegować, lecz po to, by po ich oryginalnym i twórczym przetworzeniu sformułować własną samoświadomość<sup>6</sup>, a w jej świetle kreować nowe estetyczne zamysły, dające w konsekwencji nową literacką jakość, którą pisarze ukraińscy na przełomie lat 80.-90. odnaleźli w kampie.

Horyzont postkolonialny wpisany w postmodernistyczną zasadę pluralizmu (zwaną przez W. Welscha „ogniskiem postmoderny”<sup>7</sup>) legitymizuje także możliwość dokonania rewizji powszechnie funkcjonującego w slawistyce (zwłaszcza w środowiskach rusycystycznych) mitu, iż realizm socjalistyczny stanowił swoiście kosmopolityczną, „ponadnarodową formację” szeroko rozumianej kultury radzieckiej. W rzeczywistości stanowisko to sprowadza się do identyfikacji socrealizmu z rosyjskim obszarem kulturowym i zachęca do rezygnacji z głębszych badań nad tym fenomenem w wariantach narodowych. U progu XXI wieku uparte zajmowanie takiego stanowiska – być może zupełnie nieświadomie – podsyca próby postrzegania kultury, literatury ukraińskiej w dalszym ciągu w „miłosnym uścisku” dyskursu radzieckiego „silniejszego brata”, widzącego wciąż najchętniej Ukrainę przy swoim boku w charakterze „słabszego”, którego kultura – to rodzaj lokalnej egzotyki, lansowanej przeważnie przez pryzmat etnografizmu, utożsamianego z mniej wartościową prowincją. Taka optyka na pewno nie sprzyja dokończeniu dekolonizacji kultury ukraińskiej. Dlatego warto pamiętać, iż socrealizm z perspektywy teorii był niewątpliwie „jeden”, lecz w płaszczyźnie praktyki (mimo starannie prowadzonej przez władzę polityki unifikacyjnej i to nie podlega jakiegokolwiek kontestacji) – funkcjonował w wielu narodowych wariantach<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Tłum. J. Serwański. Wprowadzenie E. Domańska. Poznań 2008, s. 127 i n.

<sup>7</sup> Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Red. K. Wilkoszewska. Tłum. K. Guczalska. Kraków 2005.

<sup>8</sup> Т. Свербилова, *Советский соцреализм 1930-гг. и вопрос о национальной идентичности украинской литературы в аспекте компаративистики (к постановке проблемы)*, [w:] В. Хархун (ред.), *Studia Sovietica*. Київ 2010, вип. 1, с. 37-45.

Podjęcie badań nad ukraińskim socrealizmem już na pierwszy rzut oka wyraźnie pokazuje też „palącą potrzebę” odnalezienia zarówno rewitalizującej, jak i rewidującej płaszczyzny metodologicznej, która uwzględniwszy swoistość socrealistycznego dziedzictwa, przywróciłaby ten niebagatelny przecież okres w dziejach kultury ukraińskiej, w tym także i literatury, do oficjalnego obiegu.

Pokusa, by porównać moment historyczny, w którym krzepnie socrealizm w kulturze radzieckiej, tj. lata 30. XX wieku, z analogicznym okresem w kulturze Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, tj. czasem wzrastania, dominowania i wypierania przez kulturę masową kultury elitarnej, reprezentowanej wówczas przez dojrzały modernizm i awangardę, jest wielka. W takim kontekście nasuwa się jednakże pytanie, w czym była podobna, a w czym różna socrealistyczna kultura masowa radzieckiego „społeczeństwa zamkniętego”, nieuchronnie podążającego ku totalitaryzmowi, od kultury masowej „społeczeństwa otwartego” Zachodu tamtych dni. I właśnie znalezienie odpowiedzi na owo pytanie powinno być naczelną perspektywą badawczą w tym zakresie.

\* \* \*

Zacytowana na wstępie myśl Teodora W. Adorna, iż „wszystko, co jest lub było sztuką, może stać się kiczem”, przywołuje, trwający nieprzerwanie i niezależnie od topografii kulturowo-literackiej, temat dialektyki sztuki i kiczu<sup>9</sup>, prowokując i wzywając tym samym do zajęcia określonego stanowiska<sup>10</sup>. W dzisiejszej rzeczywistości lansującej fundamentalny pluralizm wartości, płynną tożsamość podmiotu, kult przedmiotu, dominację obrazu, symulację nadrealności, a przede wszystkim powszechny estetyzm; rzeczywistości, opartej na wizji społeczeństwa konsumpcyjnego preferującego zdemokratyzowany wzorzec kulturowy, a w konsekwencji – prymat kultury niskiej/masowej (zestawiającej ze sobą stereotypowe motywy i obrazy oraz treści ideologiczne, folklorystyczne, sentymentalne, moralne, historyczne) nad kulturą wysoką/elitarną (kompilującą formy i sposoby wyrazu), przyjrzenie się tej pierwszej przez pryzmat naukowej refleksji wydaje się jak najbardziej zasadne, by nie rzec: wręcz konieczne. Tym bardziej, że coraz częściej absurdalnym staje się próba przeciwstawienia czy też zestawiania kultury wysokoartystycznej z popularną w ogóle, bowiem granica podziału między obiema została już na tyle rozmyta, że jednoznaczne wytyczenie jakiegokolwiek linii demarkacyjnej jest praktycznie niemożliwe<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Por. interesujące uwagi na ten temat, zawarte w książce P. Beylina *Autentyczność i kicze* (Warszawa 1975) oraz M. Poprzęckiej *O złej sztuce* (Warszawa, 1998).

<sup>10</sup> Niemalże kalejdoskopowy przegląd stanowisk w kwestii zestawienia kiczu z różnymi dyscyplinami sztuki wysokoartystycznej wylania się z obszernej lektury tomu zatytułowanego *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*. Pod red. L. Rożek. Częstochowa 2000.

<sup>11</sup> Zob. F. Jamerson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Tłum. P. Czapliński, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków 1996, s. 192. Por. także: *Kiczosfery współczesności*,

Jak wiadomo, fundamentalna społeczna logika konsumpcji opiera się na naiwnej antropologii naturalnego dążenia do szczęścia, którego ranga równa się ekstazy/wzniosłej rozkoszy zbawienia. Jedną zaś z najbardziej elementarnych kategorii kulturowych, wykorzystywanych nagminnie przez społeczeństwo konsumpcji do zaspokojenia owej potrzeby, jest kicz. Dzieje się tak zapewne dlatego, iż kicz w istocie swej zawiera najbardziej bezpośrednią i w najbardziej konkretnej formie łatwo dostępną i nieodparcie ponętą pokusę natychmiastowego infantylno-narcystycznego zadowolenia; zadowolenia, które okraszone kultem piękna i ubrane w sentymentalno-romantyczno-nostalgiczny kostium nastrojowy w zdecydowany sposób ułatwia przyswajanie wytworów kulturowych. Dziś, w dobie ponowoczesności, która zanegowała tradycyjne pojmowanie kiczu jako zjawiska budzącego estetycznie negatywne skojarzenia, kicz stał się prymarną kategorią kulturową i praktycznie żadna z dziedzin, otaczającego nas świata (polityka, religia, medycyna, nauka, sport, moda, sfera relacji intymnych etc.), nie jest wolna od jego wpływu. Także i literatura nie stanowi tu wyjątku. Wytrawny znawca kiczu, Jean Baudrillard, określa go jako pewną ogólną kategorię kulturową, którą co prawda trudno zdefiniować, ale której w żadnym wypadku nie należy mylić z konkretnymi rzeczywistymi przedmiotami. W jego przekonaniu to raczej *pseudo-przedmiot*, czyli symulakrum, kopia, imitacja, stereotyp, niedostatek rzeczywistego znaczenia i nadmiar znaków, alegorycznych odniesień, sprzecznych konotacji, które estetyce piękna i oryginalności przeciwstawiają własną estetykę symulacji. Ta zaś jest z kolei ściśle związana ze społeczną funkcją przypisywaną kiczowi, polegającą na wyrażaniu społecznych aspiracji, oczekiwań klasowych, poczuciu magicznej przynależności do kultury, obeznaniu z formami, obyczajami i znamionami klas wyższych.

Warto jednak pamiętać, że kicz nie jest odkryciem naszych czasów, że tak naprawdę, jak twierdził Hermann Broch, odrobina kiczu istniała zawsze w każdej sztuce, czyhając tylko na pojawienie się sprzyjających okoliczności, by móc ujawnić się z całą premedytacją. „Kicz nie mógłby bowiem ani powstać, ani przetrwać – pisze Broch – gdyby nie istniał człowiek, który lubi kicz i jako producent sztuki chce go wytwarzać, a jako konsument sztuki gotów jest go kupować [...]: sztuka w najszerszym tego znaczeniu słowa jest zawsze odbiciem określonego człowieka i jeśli kicz jest kłamstwem [...], to zarzut ten godzi w człowieka, który potrzebuje takiego kłamliwego i upiększającego zwierciadła, aby się w nim rozpoznać i z prostoduszną przyjemnością przyznawać się do swoich kłamstw”<sup>12</sup>. Jeszcze bardziej radykalny w swej opinii okazał się Abraham Moles, konstatując,

(red.) W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008 (zwłaszcza rozdz. E.A. Sekuła i Kangur, *Kicz jako źródło radości*, s. 35–47); U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teoria kultury masowej*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 2010.

<sup>12</sup> H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Tłum. D. Borkowska. Warszawa 1998, s. 103.



iż kicz tkwi w głębi każdego z nas; jest równie stałym elementem naszej natury, co grzech<sup>13</sup>.

Kicz umacnia swoją rolę i znaczenie wraz z rozwojem i zyskiwaniem coraz wyraźniej pozycji pierwszoplanowej w Europie i Ameryce Północnej lat 20.–30. XX wieku kultury masowej. Sprzyjała temu urbanizacja, industrializacja i związana z nią masowa produkcja przemysłowa, jak też upowszechnienie się kina i radia, które będąc obok prasy archetypowymi nowoczesnymi środkami masowego przekazu, budziły nie tylko obawę o komercjalizację kultury, ale także, a może należy stwierdzić: przede wszystkim, rodziły silny lęk, co do możliwości stwarzanych przez nie reżimom politycznym: na Zachodzie – faszystom, na Wschodzie Europy – komunizmowi w dziedzinie masowej propagandy. Istnienie wysoce skutecznych sposobów służących docieraniu do wielkiej liczby ludzi w społeczeństwach o totalitarnych systemach politycznych już w latach 30-tych XX stulecia wielu badaczy postrzegało jako jeszcze jeden, obok przymusu, sposób dalszego umacniania tych systemów i tłumienia jakichkolwiek rozwiązań alternatywnych. Mass media przekazywały i wpajały oficjalną ideologię państwa totalitarnego, ponieważ mogły być – i *de facto* były – centralnie kontrolowane i docierały do całej ludności. Można tu, za Dominikiem Strinatti, przyjąć założenie, że mas media równały się masowej propagandzie, która równała się masowym represjom (zarówno w płaszczyźnie fizycznej, jak i duchowej, mentalnej). W Związku Radzieckim możliwości takiej sprzyjało wyeksplikowanie w latach 30-tych XX wieku socrealizmu obowiązującego we wszystkich dziedzinach kultury i sztuki, co równało się, jak wiemy, wyplenieniu wszystkich alternatywnych ideologii estetycznych. Tak skonstruowana kultura sprzyjała umacnianiu się radzieckiego społeczeństwa masowego, w którym jego członkowie są zatomizowani nie tylko społecznie, lecz i moralnie. Kontakty interpersonalne w tego typu społeczeństwie, jak zauważa Antonina Kłoskowska<sup>14</sup>, są nie tylko formalne, ale brak im głębszego sensu moralnej integralności, albowiem w społeczeństwie masowym porządek moralny zanika. W związku z tym, jeśli ludzie nie mają bezpiecznego poczucia wartości moralnych, pojawia się zamiast tego fałszywy porządek, a ludzie zwracają się ku fałszywym i zastępczym typom moralności. Kultura masowa jest uważana za jedno z głównych źródeł owej zastępczej i nieautentycznej moralności, a w społeczeństwach totalitarnych zwłaszcza, można powiedzieć, że okazuje się ona moralnym placebo społeczeństwa masowego. Rządzące elity kształtują gusta większości/mas po to, by za ich pomocą perswadować i manipulować. Jednak żeby skutecznie uwieść masy dla swoich celów, kultura masowa musi posługiwać się standardowymi formułami, mogącymi apelować do każdego, ażeby zaś owa manipulacja

<sup>13</sup> A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Tłum. A. Szczepańska i E. Wende. Wstęp A. Osęka. Warszawa 1978, s. 31.

<sup>14</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 2005, s. 119–137.

była efektywna, kultura masowa ucieka się do manipulacji emocjonalnej i uczuciowej<sup>15</sup>. I tu w sukurs przychodzi jej kicz wraz z właściwymi mu mechanizmami infantylicyzacji, stereotypizacji, formalizacji, powtarzalności, powierzchowności, kicz, który nieautentycznym wartościom nadaje pozory autentyzmu i realności. To właśnie w odniesieniu do takiego rozumienia kiczu Climent Greenberg w 1939 roku w głośnym eseju *Awangarda i kicz* skonstatował: „Jeśli kicz stanowi oficjalną tendencję w sztuce Niemiec, Włoch i Rosji, to nie dlatego, że ludzie sprawujący władzę w tych państwach są mieszczanami, lecz dlatego, że kicz reprezentuje masową kulturę w tych krajach [...]. Kicz to tani instrument uwodzenia mas. [...] Kicz utrzymuje dyktatora w bliskim kontakcie z «duszą narodu»»,<sup>16</sup>.

Wydaje się, że najlepszym materiałem egzemplifikacyjnym do przeprowadzenia re-oglądu literatury socrealizmu na gruncie ukraińskim może być powieść produkcyjna jako sztandarowy gatunek realizmu socjalistycznego, gatunek, którego szczytowy okres popularności przypada na pierwszą połowę lat 30. XX wieku, a więc na czas umacniania się socrealizmu jako estetyki i systemu reguł oraz nakazów państwowej polityki kulturalnej. W świetle powyższych ustaleń obiektem tego typu badań należałoby uczynić następujące utwory z lat 1931–1935/7: Iwana Le *Роман Міжгір'я* (1929–1933), Wołodomyra Kuz'mycza *Крила* (1930) i *Турбіни* (1932), Petra Pancza *Слюсар з депо* (1931), Jakowa Kaczury *Ольга* (1931), Wołodomyra Hżyckiego *У творчі будні* (1931), Natalii Zabiły *Тракторобуд* (1931–1933), Ołeksandra Koryułenki *Нарождується місто* (1932), Heo Epika *Петро Ромен* (1932), Semena Sklarenki *Бурун* (1932), Iwana Kyryułenki *Перешихтовка* (1932), Ołesia Doswitnego *Кварцит* (1932), Ołesia Donczenki *Зоряна фортеця* (1933), Hordija Kociuby *Нові береги* (1932–1937), Anatolija Szyjana *Магістраль* (1934), Jurija Szowkoplasa *Інженери* (I część – 1934, II część – 1937). Zaproponowane teksty to nie tylko reprezentatywne przykłady powieści produkcyjnej jako gatunku literackiego, ale co istotniejsze to teksty, które w swoim czasie kreowały zręby socrealistycznego kanonu literackiego, ulegając zaś po 1991 roku całkowitemu zapomnieniu (niczym swoista Atlantyda – jak pisał Jewienij Dobrenko w odniesieniu do literatury rosyjskiej – poszła pod wodę cała staliniana).

Powieść produkcyjna w interesującym mnie kontekście jest istotna również dlatego, ponieważ z natury swej zawiera szereg wyznaczników i treści, które odzwierciedlały, umacniały i rozpowszechniały zasadnicze kategorie właściwe kulturze masowej, tj. urbanizację, industrializację, rozprzestrzenienie zasad produkcji przemysłowej na sferę kultury, w tym i literatury, demokratyzację wszystkich sfer

<sup>15</sup> Zob. H. Arendt, *Ruch totalitarny*. Tłum. D. Grinberg. T. 2, [w:] Eadem, *Korzenie totalitaryzmu*. Tłum. D. Grinberg i M. Szawiel. Warszawa 2008. T. 1–2, s. 75–135.

<sup>16</sup> C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa*. Wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki. Kraków 2002, s. 44 (wyd. I 1959). Zob. też: P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*. Cambridge 1985 oraz: *Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи*. Дюссельдорф – Бремен 1994.

życia społecznego, rozwój środków masowej komunikacji itd. W wybranych do analizy tekstach przedmiotem obserwacji proponuję zatem uczynić w pierwszej kolejności ich świat przedstawiony *Socrealistyczny Disneyland* (przez Disneyland rozumiem, za Baudrillardem, wzorcowy model wszystkich splatających się ze sobą porządków symulacji). Dzięki tak wytyczonemu polu obserwacji możliwe będzie wykazanie panujących w przywołanych powieściach literackich strategii i praktyk schematyzacji, bazujących na stosowaniu klisz zdarzeniowych i konstrukcyjnych, których zadaniem było wykreowanie takiej wizji rzeczywistości, jaka powodując ujednoczone reakcje czytelników, bez cienia wątpliwości gwarantowała poprawne pod względem ideologicznym odczytanie przesłania utworu. W dalszej kolejności warto byłoby przyjrzeć się socrealistycznemu panestetyzmowi, który zaopatrzony w odpowiednią dawkę patosu nie schodził w pierwszej połowie lat 30. XX wieku z ust czołowych działaczy partyjnych oraz wtórującej im prasy. Sens owego „kultu piękna” polegał na wykreowaniu otaczającego świata jako „totalnego dzieła sztuki” (H. Günter), oprawionego w ramy teatralizacji, sakralizacji i monumentalizmu. Tak skonstruowane socrealistyczne utwory stawały się ideologicznymi tekstami-komentarzami, których wszystkie komponenty były przepuszczane przez filtr idealności i podawane w formie dekoracyjnej skończonej doskonałości, dokładnie zaprogramowanej całości – socjalistycznego ideału (w 1933 roku nawoływano: „Ми должны залить всю страну красотой” [A. Selivanowski]; w 1935 ukazał się głośny artykuł I. Winogradowa pod wymownym tytułem *О социалистической красоте*). W związku z tym wnikliwemu i wieloaspektowemu oglądowi należałoby poddać również „socrealistyczną mitologię kiczu”. Istotą zaś owego oglądu winno być zrekonstruowanie „socrealistycznego przepisu na szczęście”, jaki pisarze musieli realizować w swych tekstach tak, aby odzwierciedlały one specyficzną radziecką hierarchię wartości, dla której normatywną postawę światopoglądową stanowił socrealistyczny optymizm, jaki bardzo szybko uległ przeobrażeniu w terror ideologiczny, a jego symbolicznym przypieczętowaniem była wypowiedź Stalina z 1935 roku: „Жить стало лучше, жить стало веселее”.

Staranne uchwycenie strategii stereotypizacji strukturalnej świata przedstawionego powieści produkcyjnej jako produktu socrealistycznej kultury masowej (odwołuję się tu do marksowskiej metafory bazy i nadbudowy, w świetle której kultura stanowi następstwo uwarunkowanego historycznie sposobu produkcji, oraz rozprawy Adorna i Horkheimera *Przemysł kulturalny*) uważam za tak istotne przede wszystkim dlatego, iż w ten sposób dobitnie obnaża się jej przemysłanie zakamuflowaną naturę ideologiczną, tzn. bazowanie na kłamstwie a nie na prawdzie, oferowanie pozorów a nie istoty, fikcyjne rozwiązywanie problemów jako substytutu faktycznego rozwiązania. Poddane w tekście literackim skutecznej standaryzacji i homogenizacji treści kultury idealnie stępiały wrażliwość, znieczulały i usypiały w błogostanie świadomość masowego odbiorcy, który nie musiał

nadmiernie wysilać się intelektualnie, albowiem twórca podawał mu gotowe wzorce do naśladowania w życiu i drogę do samodoskonalenia się. Czytelnik, sięgając po tak „spreparowane” utwory, utwierdzał się w konwencjach, do jakich się przyzwyczał, w nawykach, które w sobie wypracował i w efekcie był skłonny dostrzec życie w tym, co było czystą mistyfikacją. Kicz zaś ujawniał tu z całą premedytacją swą kuszącą „halucynacyjną moc”, prowokującą niejako *a priori* obietnicę łatwego katharsis. Matei Calinescu określił tę właściwość kiczu mianem „estetyki kłamstwa i samookłamywania się”. Z tej perspektywy kicz stanowił idealne instrumentarium, za którego pomocą rządzące elity partyjne, określone przez Dwighta Macdonalda „władcami kiczu”, przejmowały kontrolę nad świadomością mas<sup>17</sup>. A więc masy w jej horyzoncie istniały wtórnie – były jedynie obiektem do spekulowania, dodatkiem do maszynery kulturowej, słowem: nie podmiotem a przedmiotem. Dlatego też kolejnym krokiem badawczym powinna być analiza (wieloaspektowo rozumianego) bohatera – *Socrealistycznego kiczmana*, który swą koncepcją jaskrawo wpisuje się w fundamentalny dla totalitarnego państwa radzieckiego antropologiczny projekt, zmierzający do stworzenia „nowego człowieka nowych czasów” (stanowiącego w latach 30. XX wieku trzon dyskusji literacko-ideologicznych). Następnie warto by wnikliwie przeanalizować *Strategie projektowania odbioru*, a wraz z nimi techniki nadawczo-odbiorcze, zdeterminowane przez kluczową jakość zarówno socrealizmu, jak i kultury masowej, tj. perswazyjność, unaoczniającą dobitnie prawdę, iż dyskurs socrealizmu jest dyskursem władzy (w Foucaultowskim tego terminu rozumieniu). Obustronne interakcje władzy i sposobu konstruowania języka wypowiedzi literackiej są fundamentem socrealistycznego tekstu, w którym punkt widzenia partyjnego ideologa, autora, narratora, bohatera i czytelnika zlewa się w jedno, czyniąc z nich hipostazy człowieka totalitarnego, jaki kontroluje, ale jednocześnie i jest kontrolowany. Podzielałam w tej kwestii pogląd Jewgienija Dobrenki, iż socrealizm nie jest li tylko estetyczną doktryną kultury totalitarnej, lecz przede wszystkim przestrzenią spotkania się władzy i języka<sup>18</sup>. I to właśnie w tym mechanizmie kicz najjaskrawiej obnaża prawdę, iż jego funkcje nie ograniczają się jedynie do świata wrażeń i refleksji estetycznych, lecz sięgają daleko w głąb społeczeństwa, jednocząc w swej istocie kulturę masową i władzę. Albowiem kicz – jak trafnie zauważa Swietlana Boym – to nie (zły) styl sztuki, lecz styl myślenia, to „akt estetyczny, akt manipulacji, masowej hipnozy i pokusy”; to „wszechobecny raj masowej produkcji, raj ze wszystkimi wygodami i bez piekła”<sup>19</sup>. Dlatego też z racji swej natury kicz znalazł tak podatny grunt dla swego rozwoju i długotrwałej żywotności w radzieckim systemie totalitarnym,

<sup>17</sup> Por. J. Plamper, *The Stalin Cult: A Study in the Alchemy of Power*. Ithaca 2009.

<sup>18</sup> Zob. E. Добренко, Амфир во время чуми, или Лавка вневременности (метафизические предпосылки соцреализма. „Общественные науки и современность” 1992, № 1, с. 161–172.

<sup>19</sup> С. Войм, «За хороший вкус надо бороться». *Соцреализм и китч*, [w:] X. Гюнтер, Е. Добренко (ред.), *Соцреалистический канон*. СПб: Петербург 2000, с. 89 i in.

który dążył do stabilizacji świata przez stabilizację jego wizji. W konsekwencji kicz, jako naturalny sojusznik totalitarnych gier władzy, był przez nią konsekwentnie lansowany we wszystkich dziedzinach życia i pieczołowicie chroniony, wraz z całością systemu, jako jego istotny komponent ideologiczny.

W związku ze specyfiką postulowanych problemów podstawowym szkieletem metodologicznym proponowałabym uczynić (pozbawioną wszelkich ideologicznych uprzedzeń) socjologię kultury, a wraz z nią myśl tych, którzy skonstruowali teorię kultury masowej, którzy wypracowali zbiór terminów i narzędzi do jej badania, słowem – tych, którzy stworzyli klasyczny już dziś wzorzec podejścia do tej kultury, tj. twórców Szkoły Frankfurckiej: Teodora W. Adorna, Maxa Horkheimera i Herberta Marcuse. Szczególnie cenna byłaby dla tego typu obserwacji wypracowana przez frankfurtczyków koncepcja „przemysłu kulturalnego”. Stąd siłą rzeczy badania winny zostać uzupełnione o odniesienia do marksizmu. W powiązaniu z tak wyabstrahowanym horyzontem metodologicznym celowe byłoby sięgnięcie również do analiz kulturowych Waltera Benjamina, nietypowego reprezentanta Szkoły Frankfurckiej, i jego głośnego eseju z 1936 roku zatytułowanego *Dzieło sztuki w dobie rewolucji technicznej*. Natomiast ustalenia Benjamina poczynione w odniesieniu do kultury masowej – szczególnie zaś do właściwych jej mechanizmów re-produkcji, powodujących zanik autentyczności wytworów kultury, czyli zniknięcie tzw. „aury” – wiodą wprost do postmodernistycznej teorii symulakrów Jeana Baudrillarda. W moim przekonaniu, to właśnie postawa badawcza reprezentowana przez autora *Spółczesności konsumpcyjnej* w stopniu największym niesie ze sobą obietnice świeżego i intelektualnie satysfakcjonującego przeczytania tekstów kultury socrealistycznej. Mam tu na względzie przede wszystkim Baudrillardowską koncepcję kultury masowej jako kiczu/symulakrum; kiczu nie jako samego naśladowania, zwykłej kopii, ale kiczu jako kategorii, która przejmuje władzę nad oryginałem, poddając jednocześnie w wątpliwość jego istnienie w ogóle. Z takiej perspektywy kultura masowa to hiperrzeczywistość, która „zabezpieczona zostaje przed (...) wszelką możliwością odróżnienia tego, co rzeczywiste, od tego, co wyobrażone, pozostawiając miejsce jedynie na (...) symulacyjne generowanie różnic”<sup>20</sup>. Socrealistyczny kicz w takim ujęciu to „szara eminencja” totalitarnego mechanizmu uwodzenia przez władzę masowej świadomości społeczeństwa radzieckiego, w tym także i ukraińskiego.

Uwzględniwszy też fakt, iż kultura masowa to rodzaj dyskursu, czyli szczególny sposób organizacji wiedzy służącej określonym typom stosunków władzy, w toku analizy nie może zabraknąć poststrukturalistycznej myśli Michela Foucaulta. Jego prace pomogłyby ustalić odszyfrowanie zawartych w powieściach produkcyjnych praktyk funkcjonalnego użycia języka i produkcji znaczenia. Albowiem to właśnie w tych dyskursywnych praktykach nieuchwytnie obszary

---

<sup>20</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. Królak. Warszawa 2005, s. 7.

rzeczywistości przekształcane są w odrębne obiekty, które można rozpoznawać i równocześnie kontrolować. Sądzę też, że to właśnie ta nowa dla ukrainistyki perspektywa stanowi znakomity klucz do przyjrzenia się socrealizmowi (i jego wytworom kulturowym) nie tylko w kontekście masowej kultury, ale jego jednoczesnego bycia także kulturą oficjalną, elitarną, wysoką.

Nie są to jednak jedyne proponowane przeze mnie metody odczytania powieści produkcyjnej w ramach socrealistycznej kultury masowej. W przyjętych ramach badawczych zasadne byłoby także posiłkowanie się strukturalistycznymi metodami badania kultury, między innymi koncepcjami Umberto Eco z jego pracy *Superman w literaturze masowej* oraz Rolanda Barthesa i jego *Mitologiami*.

Obecność tak różnorodnych, acz uzupełniających się technik badawczych, wynika z głębokiego przeświadczenia, że problem, jakim jest ukraińska powieść produkcyjna i jej nowa kontekstualizacja w świetle kultury masowej, wymaga kompleksowego podejścia metodologicznego. Zastosowanie takiej strategii metodologicznej jest sposobem nie tylko na wydobycie nowych wartości z analizowanych utworów, ale także znakomitą okazją, by uprawomocnić nowy styl odbioru tych tekstów, przyczyniając się tym samym do dopełnienia stanu wiedzy o socrealizmie jako epoce i konstytuujących ją mechanizmach kulturowych oraz ich wpływom na losy literatury ukraińskiej współcześnie.

Stąd właśnie, mając na uwadze obecną kondycję współczesnej kultury ukraińskiej, proponowałabym w charakterze swoistej rekapitulacji badań zaprezentować strategię powieściowe wypracowane przez ukraińskich prozaików postmodernistycznych, w szczególności zaś Jurija Andruchowycza, Ołeksandra Irwancia i Jurija Wynnyczuka, którzy właśnie przeciwko tego typu bezkrytycznej percepcji, posuniętej do granic absurdu apoteozie fałszywego masowego optymizmu, sławiącego ponad miarę szczęście, radość i harmonię socrealistycznego życia-symulakrum w „świecie uśmiechniętych idiotów” (M. Kundera), przeciwko kształtowaniu dążeń, by wszyscy żyli podobnie i myśleli tak samo, przeciwko nieobecności w dziełach literackich troski o autentyczne sprawy wystąpili w drugiej połowie lat 80. i w następnym dziesięcioleciu XX wieku z kiczmańskim program „turbacji mas, mas turbacji” (świadomie rozszerzam tu hasło/postulat Saszki Irwancia na prozę Jurka Wynnyczuka, choć *de facto* warto pamiętać, że została ona wylansowana jako jeden z manifestów Bu-Ba-Bu; proza Wynnyczuka, szczególnie ta o silnie zabarwionym erotycznie dyskursie literackim, w zupełności wpisuje się w tę konwencję). Pisarze ci, czyniąc zadość wymogom postkolonialnych i postmodernistycznych strategii literackich, sięgnęli po socrealistyczny kicz i wikłając się z nim w intertekstualną grę, zaprezentowali nowatorski dla literatury ukraińskiej standard prozy kampowej, mającej w ich zamyśle pełnić rolę skutecznego kulturowo-narodowego katharsis w obliczu rozpadu imperium radzieckiego i krachu lansowanego przez nie systemu wartości. Kampowa „gra w kicz” – percypowana w charakterze metajęzyka ich wypowiedzi literackich – okazała się dla wzmian-

kowanych pisarzy frapującą fascynacją i owocną inspiracją, źródłem i materia, z której można stworzyć wyrafinowaną sztukę. Dla tak wyabstrahowanych badań istotne będzie także rozumienie gry jako performansu, wykazujące zbieżność z wykładnią gry, zaproponowaną przez Jacquesa Derridę, stwierdzającego: „dzieło sztuki nie jest przedmiotem, który stoi naprzeciw podmiotu. (...) «Podmiotem» doświadczenia sztuki nie jest subiektywność osoby doświadczającej go, lecz samo dzieło. Grający nie są podmiotami gry; to gra osiąga prezentację dzięki graczom. (...) Tak więc jej sposobem bycia jest samoprezentacja. (...) Gracze doświadczają gry, jako rzeczywistości, która ich przekracza, (...) artystyczna prezentacja ze swej istoty istnieje dla kogoś”<sup>21</sup>.

By uniknąć nieporozumień interpretacyjnych, a przede wszystkim gwoli uzasadnienia, dlatego uważam teksty Andruchowycza, Irwancja i Wynnyczuka za niespotykane dotąd w prozie ukraińskiej całkowicie zrealizowane zanegowanie dyskursu socrealistycznego, mimo iż w toku jej rozwoju już wcześniej pojawiały się próby prowadzenia z nim polemiki czy też jego obalenia<sup>22</sup>, warto przybliżyć samą istotę kampu.

Susan Sontag swój głośny esej *Notatki o kampie* opublikowała w 1964 roku, proklamując nim erę nowej, „szczególnie ulotnej wrażliwości. I choć minęło już ponad czterdzieści lat od tego momentu, w ukraińskim obiegu kulturowo-naukowym fenomen ten jest niemalże nieobecny (jedynie Tamara Hundorowa w toku swych badań nad kiczem w literaturze ukraińskiej wspomina o kampie przy okazji referowania stanu badań nad kategorią kiczu; nie mówiąc już o tym, że na Zachodzie zjawisko to doczekało się kilkuset opracowań, przeżyło kilka etapów reinterpretacji, zyskało szerokie grono tak zwolenników, jak i nie mniejsze grono swoich gorliwych krytyków<sup>23</sup>). Istota opisanego przez Sontag zjawiska jest niezwykle trudna do zidentyfikowania i jednoznacznego zdefiniowania. Świadczy o tym już pierwsze zdanie eseju, określające kampf „odmianą wyrafinowania, która jednak wyrafinowaniem nie jest”. Co więcej, kampfowa optyka wyraźnie kładzie akcent na dwójaki sposób, w jaki pewne rzeczy można odbierać. Stąd kampf oznacza widzenie wszystkiego w cudzysłowie; „bycie-jako-granie-rol”, trawestację, wcielanie się

<sup>21</sup> J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. Tłum. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 285–295.

<sup>22</sup> Mam tu na myśli m.in. pisarzy pokolenia lat 60., Ołesia Honczara, Hryhira Tiutiunnya, Wołodymyra Drozda, czy też Ołeksandra Ilczenkę i jego „chymerny roman” *Козацькому роду нема переводу або ж Мамай і Чужа Молодіця*; dalej Wasyla Zemlaka, czy też prozę Jewhena Hucaly oraz Walerija Szewczuka jako głównego twórcę nurtu ukraińskiego realizmu magicznego. Jednakże z przytoczonego wachlarza autorów, usiłujących dokonać obrachunku ze spadkiem „traumatycznej przeszłości” – poprzez różnorakie z nią gry literackie – jedynie „chymerna proza” i to tylko na pierwszy rzut oka w pewnym sensie może być uznana jako zapowiedź ukraińskiej prozy kampfowej; przy wnikliwszym oglądzie wyraźnie widać, iż ta mimo wszystko nie wpisuje się w poetykę kampfowej gry.

<sup>23</sup> Zob. np. bibliografię zawartą w publikacji: *CAMPania. Zjawisko Kampu we współczesnej kulturze*. Pod red. P. Oczki. Warszawa 2008.

w kogoś/coś innego, przeniesienie metafory życia-jako-teatru w sferę wrażliwości. Lecz owa teatralność musi mieć rys ekstrawagancji, która chce być poważnie traktowana, ale nie może, bo jest jej „za wiele”. Jednak, aby owa ekstrawagancja naprawdę była kempem musi być nasycona odpowiednim stopniem emocjonalności, wręcz erotycznej namiętności. A zatem, według Susan Sontag, kemp sprowadza się do konsekwentnie estetycznego przeżywania świata, do „zwycięstwa estetyki nad moralnością” oraz ironii nad powagą, albowiem „życie jest zbyt ważną sprawą, by mówić o nim poważnie”. Dla naszych rozważań szczególnie istotne jest rozumienie kampu jako upodobania do tego, co przesadne, wyrefinowane, perwersyjne, a odnalezione nie w wykwintnych wytworach sztuki, czy kultury, lecz w jej najprymitywniejszych, najpospolitszych przejawach – niejako w trzewiach sztuki masowej. Kemp, ów „dandyzm dwudziestego wieku”, nauczył się obcować z wytworami kultury masowej w taki sposób, w jaki masy z nimi nie obcuja: smak kampu transcenduje obrzydliwość re-produkcji. Wielbiciel kampu ceni pospolitość, zachwyca się nią i nigdy się nią nie nudzi, bowiem ta stanowi dla niego przedmiot gry/zabawy. Odkrycie zaś dobrego smaku w złym smaku jest niezwykle istotne, bowiem może wyzwalać to, co jest stłumione. Słowem: znawca kampu „wdycha smród i chlubi się tym, że ma mocne nerwy”, albo inna odpowiedź, która określa kemp: „to jest dobre, bo jest okropne” (albo – jak sugestywnie napisał Andruchowycz: „umazane łajnem i spermą”); ale zaraz za tym Sontag dodaje: „tylko w pewnych warunkach...”.

W związku z powyższym, dokonując oglądu prozy interesujących mnie prozaików w kontekście ich kempowych gier z dyskursem socrealistycznym w centrum mojej uwagi znajdują się takie postmodernistyczne strategie literackie, jak (by wymienić te najistotniejsze): dążenie do niejednoznaczności, homogenizacji, ale też i twórczej rekombinacji (z myślą o kreowaniu nowych znaczeń) kultury wysokiej i niskiej, demontaż (na zasadzie bricolage’u) stylów z przeszłości i teraźniejszości, odejście od koncepcji autentycznego stylu na rzecz stylizacji, trawestacji, pastiszu, detronizacji powagi, dominacja „świadomości ironicznej”, metafora „teatrum mundi” etc. Osobno chciałabym omówić także kwestię bohatera ich powieści, skonstruowanego na zasadzie tricksterowskiego żonglowania maskami/rolami/kostiumami, (utkanymi ze splotu pierwiastków męskich i żeńskich, siły i słabości, dobroci i zła, wzniosłości i upadku, szlachetności i podłości) kolejnych hipostaz: wybrańca bogów, lecz nie tyle tych niebiańskich, co władających światem podziemnym, strawestowanego króla życia – „błazna i debila”, członka bohemy, któremu bliżej do wizerunku degenerata niż choćby do „poety wyklętego”, lowelasa, *drag queen*, nieporadnego dziecka, wiecznego chłopca. Zamiarem moim będzie również wykazanie, iż poprzez kemp pisarze ukraińscy pragnęli też zwrócić uwagę na konieczność wykreowania nowych relacji łączących autora i czytelnika. I tu właśnie spoczywa *clou* rozszyfrowania kampu. Chodzi wszak o gotowość dostrzeżenia przez czytelnika w performatywnym akcie odbioru tekstu, jak pisarz,



z jednej strony, uprawia **grę z kiczem**, a z drugiej strony **gra w kicz**, albowiem w pewnym sensie sam go tworzy, przewrotnie ujmując teksturę w ramy „ironicznego uśmieszku”. By skutecznie zrewitalizować relacje łączące autora i czytelnika, twórcy ci uciekli się do erotyzacji swego dyskursu literackiego, stawiając na strategię uwodzenia czytelników, lecz nie ideologicznym kiczem, a skampowanymi praktykami erotoczno-seksualnych wyczynów z pogranicza pornografii, perwersji, by tym samym rozpalic wyobraźnię czytelnika do poziomu orgazmu z aktu masturbacyjnego (ujmowanego przez nich na wskroś postmodernistycznie – jako przeżycie najbardziej wysublimowane, w najczystszej postaci, skupiające w sobie spontaniczność, intensywność i ekstensywność), w którym siłę napędową stanowi pożądanie. Tym samym, będą chciała wykazać, iż omawiani pisarze (u-)cieleśniali w swych tekstach kampowy postulat Susan Sontag (podniesiony niewiele później i przez poststrukturalistów, a zwłaszcza Barthesa w *Przyjemności tekstu*) o odrzuceniu hermeneutyki (i nieodłącznie z nią związanych zagrożeń interpretacyjnych uproszczeń) na rzecz erotyki tekstu/pisania. Ich utwory stanowiły dowód, że komunikacja, zachodząca w obrębie literatury, nie musi być realizacją zaprogramowanej w tekście strategii, tj. „wąsko rozumianym procesem poznania lub folgowaniem ideologicznym uzurpacjom”. Gestem tym tak Andruchowycz, Irwaneć, jak i Wynnyczuk wyraźnie zanegowali praktykę socrealistycznego kiczu, w myśl którego czytelnik był biernym odbiorcą gotowego, ustandaryzowanego produktu literackiego, gdzie wszystko od początku do końca było jasne. Dla pisarzy tych akt czytania to spotkanie dwóch indywidualności, spotkanie, zasadzające się na współkreatywności, czyniącej z czytelnika już nie tyle odbiorcę, co wytwórcę tekstu.

Dlatego też, uważam, że kampowa proza Jurija Andruchowycza, Ołeksandra Irwancia i Jurija Wynnyczuka to *de facto* pierwsza tak radykalna i gruntowna krytyka totalitarnego dziedzictwa na gruncie prozy ukraińskiej; krytyka tym skuteczniejsza, iż ma ona wymiar postmodernistycznej subwersji, co oznacza, że rodzi się ona niejako protest z zewnątrz, ale z samego wnętrza krytykowanego dyskursu (tzn. za pomocą jego własnych metod), z pozycji uwikłania się w niego, słowem: uczestnika, a nie z pozycji zewnętrznego obserwatora, który protestuje „przeciwko” (a taką niewątpliwie była krytyka autorstwa przywołanych wyżej reprezentantów poprzednich generacji literackich). Pozwala to na skuteczne „rozsadzenie” ukraińskiego socrealistycznego kanonu kulturowego, najpierw poprzez naśladowanie, utożsamienie się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatne, ledwie zauważalne, acz rzeczywiste i niezwykle efektywne przesunięcie znaczeń. Co więcej, nie jest to krytyka jednoznaczna, czy nawet dwuznaczna, lecz to krytyka wieloaspektowa i wielopłaszczyznowa, umożliwiająca, zgodnie z przesłaniem postmodernizmu, rozwój wielu „słusznych racji”, wielu światopoglądów. Wartość takiej krytyki polega na tym, że nie daje jednej odpowiedzi, ujednoczonego gotowego „przepisu na szczęście”, lecz prowokuje do rozmów, inspiruje do twórczych

dyskusji o wartościach, wyznaczając „tylko i aż” potencjalne trajektorie dekonstrukcji dyskursu socrealistycznego z myślą o modernizacji rodzimej kultury.

\* \* \*

Jestem głęboko przekonana, że dziś, gdy niebawem zaczną pojawiać się poszczególne tomy *Akademickiej historii literatury ukraińskiej*, opracowywanej przez Instytut Literatury im. Tarasa Szewczenki NAN Ukrainy w Kijowie, jak też mając na uwadze ponowne (poprzez konteksty polityczne) znalezienie się kultury ukraińskiej w niepokojąco bliskim polu oddziaływania kultury rosyjskiej, to właśnie najlepszy czas, aby bez zbędnych resentymentów i naukowych uprzedzeń podać nowoczesne omówienie oraz nową kontekstualizację tekstów socrealistycznych, które w pierwszej połowie lat 30. XX stulecia były niezwykle popularne, masowo wchodząc w kulturowy obieg narodu i już choćby z tej przyczyny nie powinny, czy raczej: nie mogą być wyłączone z horyzontu naukowego badaczy zajmujących się dwudziestowieczną historią literatury ukraińskiej. Tym bardziej, że jeśli procedura „naprawiania” ukraińskiego procesu historycznoliterackiego w odniesieniu do socrealizmu faktycznie ma się dokonać, należy rozpocząć od podstaw, tj. właśnie od lat 30. XX wieku (acz z uwzględnieniem jego implicytnych korzeni w kulturze lat 20. XX wieku).

Niewątpliwie, dodatkową – i wiele obiecującą – zachętą do podjęcia badań nad interesującym mnie problemem mogą być niezwykle pozytywne rezultaty analogicznych działań, przeprowadzonych w stosunku do kultury i literatury rosyjskiej, czy też polskiej – najbliższych sąsiadów kultury ukraińskiej. Mam tu na myśli nurt badawczy wytyczony przez takich naukowców, jak: Katerina Clark, Władimir Paperny, Boris Groys, Swietłana Boym, Natalia Kozłowa, Hans Günter, Jewgienij Dobrenko, jak też Piotr Fast, Wojciech Tomasik i Edward Możejko.