

Ukrajinski književni postmodernizam

Pavlešen, Dariya

Doctoral thesis / Disertacija

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:589217>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-21**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Dariya Pavlešen

UKRAJINSKI KNJIŽEVNI POSTMODERNIZAM

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2020.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Dariya Pavlešen

UKRAJINSKI KNJIŽEVNI POSTMODERNIZAM

DOKTORSKI RAD

Mentori:

dr. sc. Josip Užarević, redoviti profesor
dr. sc. Jevgenij Paščenko, redoviti profesor

Zagreb, 2020.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Dariya Pavlešen

UKRAINIAN LITERARY POSTMODERNISM

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

PhD Josip Užarević, full professor
PhD Jevgenij Paščenko, full professor

Zagreb, 2020

SAŽETAK

Predmet istraživanja ovog rada ukrajinski je književni postmodernizam koji je zbog određenog povijesnog i kulturnog konteksta, prikazanog u ovome radu, imao posebne funkcije i razvojna obilježja. Detaljnoj analizi podvrgnut je korpus tekstova ukrajinske književnosti koji se sastoji od romana, kratkih priča i drama. Tekstovi su po obilježjima i autorstvu grupirani u skupine i podskupine te su analizirani s ciljem da se pokaže što im je zajedničko, a što specifično unutar korpusa ukrajinske postmodernističke književnosti.

Cilj je ovog istraživanja ustanoviti postoji li postmodernizam u ukrajinskoj književnosti, istražiti poetiku spomenutog razdoblja, a polazna je pretpostavka da su krajem XX. stoljeća u ukrajinskoj književnosti vidljiva neka obilježja koja su svojstvena podjednako i europskomu postmodernizmu i povijesno-kulturnom kontekstu sovjetske i specifično ukrajinske povijesti i kulture. Utvrđeno je kako to književno razdoblje postoji u ukrajinskoj književnosti te ima posebne funkcije i obilježja. Potvrđena je hipoteza istraživanja da ukrajinski postmodernizam ne nastaje toliko kao opreka modernizmu koliko kao opreka totalitarnom diskursu i socrealizmu. Istraživanje i navedeni prikaz znanstvenih radova ukrajinskih i stranih znanstvenika potvrdili su pretpostavku o postojanju ukrajinskog postmodernizma, pomogli su detektirati brojne pojave i fenomene unutar postmodernizma, identificirati opseg i granice ovog kulturnog i stilskog fenomena. Utvrđeno je da rasprave i studije koje su se razvijale u vezi s novom ukrajinskom književnošću svjedoče o tome da u Ukrajini od osamdesetih godina XX. stoljeća započinje aktivni proces novog kritičkog čitanja klasika i formiranja nove stilske formacije. Definirana su obilježja ukrajinskog postmodernizma na primjeru stvaralaštva autora koji se smatraju predstavnicima raznih smjerova razvoja unutar ukrajinskog postmodernizma te predstavljaju glavna obilježja i specifičnosti takvih smjerova (J. Andruhovyč, O. Zabužko, J. Izdryk) te su razmotrene osobitosti njihova stvaralaštva. Uočeno je kako je uz dekonstrukciju i demitologizaciju jezika te jezične igre u postmodernističkoj književnosti ipak prisutan metafizički aspekt jezika kod nekih autora i autorica. Također, pokazalo se da dolazi do transformacije junaka te uočeno je kako se iz bezbrižna karnevalskog boema književni junak ukrajinskog književnog postmodernizma transformira u dezorijentirana, slaba i bolesna junaka te da je raspon muške „euforije odrastanja“ zaista mnogo širi i emotivniji od ženskog pogleda na svijet što utječe na formiranje cjelokupne suvremene književnosti.

Ključne riječi: ukrajinski književni postmodernizam, suvremena ukrajinska književnost, ukrajinska proza s kraja XX. stoljeća.

ABSTRACT

The topic of this thesis is Ukrainian literary postmodernism which, due to the specific historical and cultural context that will be presented in this thesis, had special functions and developmental characteristics. A detailed analysis has been conducted on a corpus of Ukrainian literature which consists of novels, short stories and dramas. The texts are divided into groups and sub-groups according to their characteristics and authorship. Their composition, the motivation of the literary processes, their characteristics and their meaning was analysed with the aim of demonstrating what is common and what is particular within the corpus of Ukrainian postmodern literature.

The aim of this thesis is to determine whether or not postmodernism exists in Ukrainian literature and to explore the poetics of that period. The starting hypothesis is that in the period beginning in the 1980s, features that are inherent in both European postmodernism and in the historical and cultural context of Soviet, and more specifically, Ukrainian history and culture, are visible in Ukrainian literature. It has been established that this literary period does in fact exist in Ukrainian literature and has special functions and characteristics. The thesis' hypothesis that Ukrainian postmodernism does not arise in opposition to modernism but rather in opposition to totalitarian discourse and social realism has also proven to be true.

The first chapter provides an overview of the discussions on postmodernism in Ukraine; the periods of the development of discussions of postmodernism from the beginning to the present are laid forth, as are tendencies that have prevailed in particular periods, from a complete rejection to a detailed analysis of postmodern phenomena based on Ukrainian texts. The various approaches to the study of postmodernism in Ukrainian literature are mentioned as well. The first chapter discusses the existing periodization of Ukrainian postmodernism and proposes a new chronological framework for the period in question. The study of new style formations required a reconstruction of the historical context, as well as a new overview of the corpus that preceded the emergence of Ukrainian postmodernism, an interpretation of the advent of nationalism and neo-nationalism, an account of certain works created within the framework of the social realist canon and an examination and concise analysis of the works of the previous literary generations from the 1960s and the underground of the 1970s. Later in the first chapter the directions, which according to the critical representations of Ukrainian scholars coexist with postmodernism at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries in Ukrainian literature, namely neo-modernism and neo-positivism, are set forth.

The second chapter defines the features of Ukrainian postmodernism which, according to the author, are considered representative of the various directions of development within Ukrainian postmodernism and represent the main features and specificities of such directions. The reasons for singling out the mentioned authors (Y. Andrukhovych, O. Zabuzhko, Y. Izdryk) from the general literary corpus are explained, and the characteristics of their works are examined. Furthermore, the particularities of Yuri Andrukhovych 's works, which are characteristic of the initial period of Ukrainian carnival postmodernism, are discussed. The second subchapter highlights the features of feminist prose by Oksana Zabuzhko, where a particular emphasis is placed on the inner voice of the woman who speaks openly about her traumas, desires, ambitions and fears and who accuses and analyses the world around her through *resentment* towards the father of *60s* and unrealized love through defeat in her personal life. Oksana Zabuzhko's works represent an intellectual vision of women's self-affirmation, while generational conflict becomes one of the key conflicts in Ukrainian postmodernism. The last subchapter of chapter two presents Yuri Izdryk's perfect example of "rhetorical apocalypse" in his work *Wozzeck* as well as in his other works in which the features of the second wave of postmodernism in Ukrainian literature are developed and which reveal the peripheral, unattractive, flickering world of marginal, lost and sick heroes.

Chapter three outlines particular functions of Ukrainian postmodernism, with a special emphasis on the functions of negation, revision and renewal. The functions of negating social realist myths, revising the old canon, confronting old and new fears and emancipation from previous frameworks are all highlighted.

The fourth chapter presents an overview of the features of Ukrainian postmodernism. Based on research by Sophia Pavlychko, Tamara Gundorova, Natalia Bedzir and other scholars, the features of postmodernism in literary traditions are highlighted in a general fashion, the features of postmodernism within a narrower post-Soviet scope are discussed, and the features that are inherent in Ukrainian literature are also touched on. Features of postmodernism in Ukrainian literature include a depiction of the correlation between postmodernism and post-totalitarianism, post-colonialism, populism, modernism, avant-garde, kitsch and socialism, and the relationship between modernism and postmodernism within the Ukrainian cultural situation is defined. The final subchapter presents a review of the periodization of literary generations in Ukraine, that is, of aesthetic orientations in the postmodern period. Late twentieth-century Ukrainian literature has certain features that are characteristic of both European post-modernism and of the historico-cultural context of Soviet, as well as Ukrainian culture specifically. The functions and characteristics of Ukrainian

literary postmodernism were studied and extracted with reference to previous stylistic formations in literature.

In the fifth chapter, an analysis of the phenomenon of Ukrainian postmodernism covering several subchapters was carried out. The subchapter entitled *The Stanislaw Phenomenon* singles out artists from a small, enclosed region in Ukrainian Galicia and depicts their opening up to a world of culture and literature beyond Soviet borders, which has resulted in their works to be considered a separate phenomenon within Ukrainian postmodernism. The subchapter entitled *The Hero of New Literature (in a new context)* presents an overview of the transformation of heroes which reflects the whole retrospective of the changes made in Ukrainian literature of the late twentieth and early twenty-first centuries. The hero's transformations (the playful performer, the erotic bohemian, the superhero, the ambassador to the West, the sick soul, the sick body, the loser) were explored, and it is noted how from the carefree "carnival" bohemian, the literary hero has transformed into a lost and weak, disoriented and sick hero. In the subchapter entitled *The Heroine of New Literature*, the phenomenon of women's prose and feminism in Ukrainian literature is discussed. After an analysis of the last two subchapters, it was concluded that the range of the euphoria surrounding the male process of growing up is much broader and more emotional than the woman's mature worldview. The separate phenomena of euphoria, chaos and community, which in the opinion of many scholars (Andreychuk, Gundorova and others) link the works of postmodern writers, are presented. Furthermore, the traditional metaphysical role of language, the deconstruction of traditional language myths and the language play of postmodernists in Ukrainian literature is also examined. It was concluded that along with the deconstruction and demythologization of language and language play in postmodern literature, the metaphysical aspect of language is present in the works of some authors.

An alternate history of Kozheljanko and Irvanec in the new novel, in short stories and in narratives is presented as a therapeutic and very courageous project. The fifth chapter analyses the attitude that previous periods of Ukrainian literature had towards the classics of Ukrainian literature as well as the link between old and new literature as represented in the works of Taras Shevchenko, B.I. Antonych, I. Kotlyarevsky and Lesya Ukrainka. Ukrainian and Soviet myths in new works experienced their metamorphosis because writers use them for their own new, aesthetic purposes. Following an analysis of the mentioned phenomena, the results and insights on the phenomena of Ukrainian postmodernism are briefly presented. The new hero of Ukrainian literature emerges in opposition to socio-realist optimism and powerful heroes and, at the same time, to the ardent and self-sacrificing fighter for Ukrainian

independence. The literary hero, and thus the author himself, ceased to be the leader of the people, and simply became a writer, thereby diminishing his role in society; new characteristics of marginalized personality which are peculiar to Ukrainian prose were born.

Research together with the aforementioned scholarly works by Ukrainian and foreign scholars have confirmed the assumption that Ukrainian postmodernism exists. They have also helped to detect numerous occurrences and phenomena within postmodernism as well as identify the scope and boundaries of this cultural and stylistic phenomenon. It has been found that discussions and studies that have evolved in relation to new Ukrainian literature testify to the fact that 1980s Ukraine saw the beginning of the active process of a new critical reading of the classics and the formation of a new style formation, that is, Ukrainian postmodernism. The features of Ukrainian postmodernism which are considered representatives of various developmental directions within Ukrainian postmodernism and represent the main features and specificities of such directions were defined according to various authors' works (Y. Andrukhovych, O. Zabuzhko, Y. Izdryk), and the singularities of these works were analysed. It was established that along with the deconstruction and demythologization of language and language play, in postmodern literature the metaphysical aspect of language is in fact present in some authors. Also, it was shown that there was a transformation in the hero. From a carefree "carnival" bohemian, the literary hero of Ukrainian literary postmodernism transforms into a disoriented, weak and sick hero. It was also established that the range of the euphoria surrounding the male process of growing up is much broader and more emotional than the woman's worldview, which influences the formation of contemporary literature as a whole.

An exploration of the poetics of Ukrainian postmodernism in Croatian Ukrainian studies and the broader Slavic context helps shed light on the issues of Ukrainian postmodernism and is imperative to the understanding of this period in recent Ukrainian literature. The study will serve students of Ukrainian studies as a basis for studying and understanding the aforementioned period, but it will also serve a wide range of experts, comparators, and all those interested in Ukrainian literature.

Keywords: Ukrainian literary postmodernism, contemporary Ukrainian literature, late twentieth-century Ukrainian prose.

SADRŽAJ

UVOD	1
1. POSTMODERNO DOBA U UKRAJINI	4
1.1. Periodizacija postmodernizma	9
1.2. Pregled rasprava o postmodernizmu u Ukrajini	18
1.3. Situacija od šezdesetih godina XX. stoljeća, povijesni kontekst i preteče postmodernizma	25
1.3.1. Književno stvaralaštvo prethodnika postmodernista	28
1.3.2. <i>Underground</i> na kraju socrealizma	34
1.3.3. Književnost na prijelazu	43
1.3.4. Neomodernizam	50
2. OBILJEŽJA POSTMODERNIZMA NA PRIMJERU TRI AUTORA	56
2.1. Smijeh kod Jurija Andruhoviča	57
2.2. Snažan ženski glas u prozi Oksane Zabužko	84
2.3. <i>Voccek</i> Jurija Izdryka	99
3. FUNKCIJE UKRAJINSKOGA POSTMODERNIZMA	114
3.1. Negiranje socrealističkih mitova	115
3.2. Revidiranje starog kanona	126
3.3. Obnavljanje prekinutih tradicija	133
3.4. Suočavanje sa starim i novim strahovima	136
3.5. Oslobađanje od prethodnih okvira	140
4. ZNAČAJKE UKRAJINSKOGA POSTMODERNIZMA	146
4.1. Značajke postmodernizma u književnim tradicijama	146
4.1.1. Značajke postmodernizma u slavenskom i postsovjetskom kontekstu.....	148
4.2. Značajke postmodernističke ukrajinske književnosti	152
4.2.1. Ironija	184
4.3. Postmodernizam i tradicije	190
4.4. Pregled periodizacija književnih generacija u Ukrajini.....	210
5. FENOMENI UKRAJINSKOGA POSTMODERNIZMA	218
5.1. Stanislavski fenomen (Fenomen Stanislav).....	218
5.2. Junak novije književnosti	229
5.3. Junakinja novije književnosti. Ženska proza i feminizam	252
5.4. Junak autor u tekstu	271

5.5. Euforija, kaos, zajednica	276
5.6. Jezik (igra i uloga)	282
5.7. Intertekstualnost	299
5.8. Alternativna povijest i distopija	306
5.9. Ukrajinski, sovjetski i drugi mitovi u novome tekstu	315
5.10. Klasici viđeni na nov način	327
5.11. Prostor i vrijeme u novome tekstu	338
5.12. Novo tržište i tranzicija, izazovi, masovna književnost	343
ZAKLJUČAK	347
LITERATURA	357
ŽIVOTOPIS I POPIS OBJAVLJENIH RADOVA	375

UVOD

Istraživanje poetike ukrajinskog postmodernizma u hrvatskoj je ukrajinistici, a i u hrvatskoj znanosti o književnosti općenito, nova i gotovo nerasvijetljena tema. Ukrajinski je postmodernizam zbog određenog povijesnog i kulturnog konteksta imao posebne funkcije i razvojna obilježja. Upravo činjenica da to razdoblje nije proučeno otežava ne samo razumijevanje okolnosti u kojima su nastajale i razvijale se određene stilske formacije u Ukrajini, nego i shvaćanje postojeće književne situacije i tendencija razvoja književnosti. Istraživanje nastanka, funkcija i obilježja ukrajinskoga književnoga postmodernizma nužno je za shvaćanje novije ukrajinske književnosti.

Cilj rada jest ustanoviti postoji li postmodernizam u ukrajinskoj književnosti, ali i istražiti poetiku spomenutog razdoblja, a polazna je pretpostavka da su u razdoblju od 80-ih godina XX. stoljeća u ukrajinskoj književnosti vidljiva neka obilježja koja su svojstvena podjednako i europskomu postmodernizmu i povijesno-kulturnom kontekstu sovjetske i specifično ukrajinske povijesti i kulture. Proučit će se i izdvojene funkcije i obilježja ukrajinskoga književnog postmodernizma s obzirom na prethodne stilske formacije u književnosti. Cilj je istraživanja da se utvrdi kako to književno razdoblje postoji u ukrajinskoj književnosti te ima posebne funkcije i obilježja u usporedbi sa Zapadom. Hipoteza istraživanja svedena je na sljedeće: ukrajinski postmodernizam ne nastaje toliko kao opreka modernizmu koliko kao opreka totalitarnomu diskursu i sočrealizmu.

Disertacija će biti posvećena analizi funkcija i obilježja ukrajinskoga književnoga postmodernizma, tj. njihovim očitovanjima u djelima ukrajinske književnosti od 1980-ih nadalje. Na temelju teorijskih postavki ukrajinskih teoretičara postmodernizma analizirat će se obilježja ukrajinskog postmodernizma na određenoj građi – romani, priče, novele, drame, i to ukrajinskih autora postmodernista koji zastupaju različite modele i fenomene svojstvene spomenutom razdoblju. Analizirat će se djela J. Andruhovyča, O. Zabužko, J. Izdryka, O. Irvanecja, V. Koželjanka, J. Kononenko, T. Prohas'ka i drugih autora.

Narav istraživanja zahtijeva korištenje više metodologijskih pristupa. Komparativna se metoda koristi s ciljem uspoređivanja djela unutar analiziranog korpusa ukrajinske književnosti postmodernističkog razdoblja. Ta će metoda biti iskorištena i u tekstualnoj i u intertekstualnoj analizi. Metoda rekonstrukcije neophodna je za rasvjetljavanje povijesnoga i kulturnog konteksta nastanka i razvoja ukrajinskog postmodernizma. Potom će se po načelima kontrastivne analize usporediti obilježja fenomena prisutnih u djelima ukrajinske književnosti s kraja XX. i početka XXI. stoljeća. Slijedi unutartekstna (stilistička) analiza na leksičkoj,

tematskoj i formalnoj razini s ciljem utvrđivanja obilježja tipičnih za književnost ukrajinskog postmodernizma.

Rad se sastoji od uvoda, pet poglavlja, zaključka te popisa literature.

U prvom poglavlju iznosi se pregled rasprava o postmodernizmu u Ukrajini, pregled postojećih i prijedlog vlastite periodizacije postmodernizma. Prvo poglavlje disertacije zahtijevat će rekonstrukciju povijesnog konteksta te osvrte na korpus koji prethodi nastanku ukrajinskog postmodernizma, a to su djela nastala u okviru socrealističkog kanona, stvaralaštvo šezdesetnika i *underground* u totalitarnim uvjetima. U nastavku poglavlja daje se prikaz supostojanja postmodernizma, neomodernizma i neopozitivizma u istom povijesnom razdoblju u ukrajinskoj književnosti.

Drugo poglavlje posvećeno je definiranju obilježja ukrajinskog postmodernizma na primjeru troje autora koji se smatraju značajnim predstavnicima raznih smjerova razvoja unutar ukrajinskog postmodernizma. U prvome potpoglavlju razmatraju se glavna obilježja u stvaralaštvu Jurija Andruhovyča svojstvena za početno razdoblje ukrajinskog karnevalskog postmodernizma. U drugome potpoglavlju kao glavno obilježje feminističke proze Oksane Zabužko ističe se snažan ženski glas. U zadnjem potpoglavlju predstavlja se stvaralaštvo Jurija Izdryka. Kao uzorno djelo „retoričke apokalipse“ drugog vala postmodernizma izdvaja se *Voccek* i druge pripovijetke i romani ovoga autora u kojima on napušta karnevalski ton svojih kolega književnika i predstavlja kaotičan i promjenjiv labirint svijesti svojih slabih i bolesnih junaka.

U trećem se poglavlju donosi prikaz funkcija ukrajinskoga postmodernizma. Poseban naglasak stavlja se na funkcije negiranja, revidiranja, obnavljanja, suočavanja i oslobađanja. U prvome potpoglavlju izdvaja se negiranje socrealističkih mitova, nadalje razmatra se revidiranje staroga kanona, suočavanje sa starim i novim strahovima te oslobađanje od prethodnih okvira.

Četvrto poglavlje sadrži prikaz značajki ukrajinskoga postmodernizma. Izdvajaju se značajke postmodernizma u književnim tradicijama, značajke postmodernizma u postsovjetskom prostoru te značajke postmodernizma u okviru ukrajinske književnosti. Unutar značajki postmodernizma u ukrajinskoj književnosti navodi se prikaz korelacija postmodernizma i tradicija (narodnjaštva, modernizma, kiča i drugih). U posljednjem potpoglavlju daje se prikaz periodizacija književnih generacija u Ukrajini, estetskih orijentacija u postmodernističkom razdoblju kako su prikazane u ukrajinskoj znanosti o književnosti.

Peto poglavlje najopsežniji je dio ovog rada koji donosi pregled i analizu fenomena ukrajinskog postmodernizma te obuhvaća više potpoglavlja. Potpoglavlje *Stanislavski fenomen (Fenomen Stanislav)* izdvaja grupu umjetnika iz grada Ivano-Frankivs'ka kao zasebnu pojavu unutar ukrajinskog postmodernizma. U potpoglavlju *Junak novije književnosti* iznose se spoznaje o tome na koji način transformacije junaka odražavaju čitavu retrospektivu promjena nastalih u ukrajinskoj književnosti s kraja XX. i početka XXI. stoljeća. Opažaju se promjene junaka u usporedbi sa starim kanonom i njegova naglašena maskulinitet. Na kraju, uočava se kako se iz zaigranog karnevalskog boema književni junak transformira u bolesna i slaba gubitnika. U potpoglavlju *Junakinja novije književnosti* izdvaja se fenomen ženske proze i feminizma u ukrajinskoj književnosti. Nadalje se prikazuju *euforija, kaos i zajednica* kao zasebni fenomeni koji povezuju tekstove književnika postmodernista te se razmatra uloga jezika i intertekstualnosti u novome tekstu. Unutar petoga poglavlja analizira se prostor i vrijeme, odnos prema klasicima ukrajinske književnosti te ukrajinskim i sovjetskim mitologemima. Nakon analize spomenutih fenomena ukratko se iznose rezultati i spoznaje o fenomenima ukrajinskog postmodernizma.

Na kraju rada nalazi se popis literature i književne građe u kojem su autori navedeni abecednim redom, a koji služi za identifikaciju citiranih i konzultiranih izvora koji su korišteni u izradi ovog rada.

U predloženoj doktorskoj disertaciji na odabranim se primjerima suvremene ukrajinske proze istražuju obilježja i funkcije ukrajinskog postmodernizma. Istraživanje poetike ukrajinskog postmodernizma u hrvatskoj ukrajinistici, ali i u širem slavenskom kontekstu, pomaže u rasvjetljavanju razdoblja bez kojeg se ne može u cijelosti sagledati novija ukrajinska književnost.

1. POSTMODERNO DOBA U UKRAJINI

Izazov pisanja opsežnog rada poput ovog započinje već prvom rečenicom. Naslov doktorskog rada *Ukrajinski književni postmodernizam* ujedno je i glavna teza o književnom fenomenu čije postojanje nastoji dokazati ovo istraživanje. Započet ćemo utvrđivanjem okvira istraživanja koje je zacrtano već samom temom ovoga doktorskog rada.

U ukrajinskim i hrvatskim pojmovnicima i rječnicima iz područja znanosti o književnosti, termin *postmodernizam* tumači se na sličan način: obuhvaća se polje filozofije, povijesti znanosti o književnosti i šire, pritom se naglašava njegova polivalentnost i „nepreciznost“ definicije. Tako Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* navodi kako je „Postmoderna (f. postmoderne, e. postmodernism, nj. Postmoderne) 1. istodobno periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam. To u mnogome rasplinjuje njegove granice...“ (Biti 2000: 396). *Enciklopedija postmodernizma*, koja je 2003. godine prevedena na ukrajinski jezik, upozorava na nemogućnost preciznog tumačenja, urednici Charles E. Winquist i Victor E. Taylor već u uvodu osporavaju „jednostavno tumačenje postmodernizma kao najnovijeg među mnogim stilovima, kako je to uobičajeno u postdisciplinarnome akademskom svijetu. U općem smislu, ova knjiga temelji se na shvaćanju da postmodernizam nije toliko stil koliko je neprekidan proces istovremenog raspada i transformacija u granicama mnogih umjetničkih, kulturnih i intelektualnih tradicija“; navodi se i kako je „postmodernizam, kao književni termin prihvaćen krajem 1950-ih godina, stekao znatno širu primjenu kao kritički termin tijekom 80-ih i 90-ih godina XX. st. te se oblikovao kao značajna kulturna, politička i intelektualna snaga koja definira našu epohu“ (Енциклопедія 2003: 11).

„Pokušaji da se postmodernizam opiše i točnije odredi u znanosti o književnosti idu pri tome uglavnom u nekoliko smjerova. Teoretičari koji su skloni da ga shvate kao novu književnu epohu, ili barem kao početak nove književne epohe, uglavnom se nadovezuju na filozofska razmatranja o epohi postmoderne“ (Solar 1997: 36).

Petro Bilous u *Uvodu u znanost o književnosti* nudi definiciju koja je najviše usmjerena na razumijevanje postmodernizma kao stanja svijesti: „Postmodernizam (engl. postmodernism, od lat. post – poslije i franc. modernisme: ono što se odvija poslije modernizma) – stanje umjetničke svijesti koje se formiralo u uvjetima krize pozitivističkih stručnih znanja i racionalno utemeljenih moralno-etičkih vrijednosti u postindustrijskom društvu, kao estetski temelj ima duboko emocionalnu, unutarne osjetnu i istovremeno kritički ironičnu reakciju suvremenog čovjeka na svijet što ga okružuje“ (Білоус 2011: 293).

Ukrajinski *Rječnik znanosti o književnosti* nudi sljedeću definiciju: „Postmodernizam (lat. post – poslije i fr. modernise – suvremena stilska formacija, smjer) cjelovit, višeznačan, dinamičan kompleks, ovisan o socijalnim i nacionalnim osobitostima umjetničkih, filozofskih, epistemoloških znanstveno-teorijskih predodžbi, distanciranih od neklasične i klasične tradicije koja se razvijala u zapadnoj kulturnoj postmetafizičkoj samosvijesti posljednjih desetljeća XX. stoljeća“ (Гром’як 2007: 549).

Kako u knjizi *Tri tipa ruskog postmodernizma* navodi Jasmina Vojvodić, i ruski teoretičari na različit način tumače sam pojam postmodernizma i postmoderne. Tako Epštejn izdvaja da postmodernizam ne treba miješati s postmodernošću. „Dok je postmodernizam uže razdoblje (stoji u nizu: romantizam, realizam, modernizam, postmodernizam), postmodernost predstavlja epohu nakon novovjekovlja“ (Vojvodić 2012: 12).

„U povijesti književnosti postmodernizam se ipak najčešće shvaća kao razdoblje, ali se u širem kulturološkom smislu obično povezuje, pa čak i zamjenjuje, s pojmom postmoderne, kojim se nastoji odrediti cjelokupna nova povijesna epoha. Pri tome je redovito pojam postmoderne širi i obuhvatniji od pojma postmodernizma, koji se uglavnom ipak upotrebljava samo u književnosti, u nekim drugim umjetnostima i, ponekad, u odgovarajućim pojavama u znanosti i filozofiji s jedne, a u suvremenoj masovnoj kulturi, osobito u reklami, s druge strane“ (Solar 1997: 35-36). Kako bismo izbjegli ambivalentnost u korištenju termina postmoderna i postmodernizam, u našem istraživanju pozvat ćemo se na definicije M. Solara, J. Vojvodić i A. Tatarenko i termin postmoderne shvatiti kao epohu, „razdoblje u razvoju kulture, čiji početak u književnosti počinje u drugoj polovici XX. stoljeća i traje do danas“ (Татаренко 2010: 35). Postmodernizmom Tatarenko smatra književnu „paradigmu koja je svojom dominacijom obilježila prvo razdoblje u razvoju postmoderne kulture. Obilježja ove književno-stilističke formacije i nadalje opažamo (najčešće u modificiranom izgledu) u književnosti XXI. stoljeća“ (Татаренко 2010: 36). Stoga postmodernizam tumačimo kao uži pojam u znanosti o književnosti, stilsku formaciju ili „raznostilsku odrednicu“ (Vojvodić 2012: 11) koja dolazi do izražaja u okvirima postmoderne epohe.

U cilju užeg definiranja područja istraživanja naglasit ćemo da je u ovome radu materijal za istraživanje stvaralaštvo ukrajinskih književnika te djela objavljena i nastala u Ukrajini (što isključuje stvaralaštvo dijaspore) na ukrajinskom jeziku. „Kako je pri tome u svim analizama manje ili više naglašeno da se bitne osobitosti koje se pridaju postmodernizmu mogu razabrati jedino u umjetničkoj prozi, tek donekle u drami, a samo u veoma prenesenom smislu u poeziji, postmodernizam je zapravo u znanosti o književnosti prepoznatljiv jedino kao postmoderna proza“ (Solar 1997: 223). Iako poezija otvara vrata

onim promjenama u književnosti koje će kasnije znanstvenici imenovati ukrajinskim postmodernizmom, materijali koji će se analizirati bit će upravo prozna djela ukrajinskih književnika jer u njima se lakše uočava „duh vremena“.

Teorijski oslonac za istraživanje znanstveni su radovi, članci, izlaganja, intervjui, predavanja, osvrti, recenzije i monografije ukrajinskih i inozemnih znanstvenika čiji su pregledi sastavni dio ovoga rada. Znanstveni radovi ukrajinskih i stranih znanstvenika, ukrajinista, otvorene lekcije, izlaganja, članci i istraživanja (abecednim redom) V. Agejeve, M. Andrejčyka, I. Barana, N. Bedzir, I. Bondar-Tereščenko, J. Daškevyča, I. Džube, I. Fizera, G. Grabovyča, T. Gundorove, R. Harčuk, M. Iljnyč'kog, O. Iljnyč'kog, P. Ivanyšyna, V. Ješkiljeva, L. Kostenko, S. Kvita, I. Nabytovyča, D. Nalyvajka, M. Najenka, O. Pahljovs'ke, S. Pavlyčko, M. Pavlyšyna, M. Rjabčuka, T. Salyge, R. Semkiva, V. Skurativs'kog, I. Starovojt, J. Stasinevyča, V. Ševčuka, O. Zabužko, N. Zborovs'ke, M. Zubryč'ke, L. Taran, A. Tatarenko i drugih na koje se pozivamo u istraživanju, donose različita viđenja i tumačenja razvoja književnog procesa s kraja XX. i početka XXI. stoljeća te njegovih problema i perspektiva.

U hrvatskoj znanosti o književnosti temu suvremene ukrajinske književnosti i djelomično ukrajinskog postmodernizma rasvijetljavali su svojim člancima i osvrtima u zbornicima znanstvenih radova i uredničkim priložima i predgovorima (abecednim redom) Aleksandar Flaker, Domagoj Kliček, Jevgenij Paščenko, Milenko Popović, Rajisa Trostyns'ka, Josip Užarević i drugi; obranjena je jedna doktorska disertacija: *Dva tipa ophođenja s književnom tradicijom (Komparativna analiza romana Dvanaest prstena J. Andruhovyča i Bolja polovica hrabrosti I. Slamniga)* Damira Pešorde.

Odmah na početku moramo naglasiti kako dvadeseto stoljeće završava oštrim konfliktom, sukobom stare i nove generacije umjetnika. Mlade su autore optuživali za oskvrnjivanje čistog i uzvišenog lika pjesnika kao narodnih proroka i za izivljavanje nad materinskim jezikom. Mlađi je naraštaj doživljavao jezičnu pobunu kao sastavnicu kulturnog antitradicionalizma. S druge strane, braneći visoke domoljubne ideale, najautoritativniji ukrajinski i sovjetski klasik Oles' Gončar nije se suzdržavao i nije birao riječi pri etiketiranju mladih buntovnika: „Prostaštvo koje kvvari književnost, bezobraština ratobornih grafomana, kvarenje književnoga jezika vulgarizmima, psovkama i niskim stilom – to su načini na koji 'mladi degenerati'¹ rado stječu priznanje“ (Гончар 1996: 4). Moramo primijetiti da je upravo

¹ *Nova degeneracija (Нова дегенерація)* naziv je književne grupe koju su u Ivano-Frankivs'ku 1991. godine osnovali Ivan Andrusjak, Stepan Pročjuk i Ivan Cyperdjuk. U kijevskoj je Udruzi pisaca 1993. godine održana

taj ponekad i prepatetičan za nove generacije Gončarov stil osjetno utjecao na formiranje samoga pojma „književni jezik“. Upravo takav način pisanja postaje objektom kritike i parodiranja u Andruhovyčevim *Rekreacijama* (*Рекреації*, 1992.). U drugom iznimno popularnom romanu Oksane Zabužko *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* (*Польові дослідження з українського сексу*, 1996.) posebno oštru reakciju čitatelja izaziva pripovjedačev nenormiran leksik i agresivan stil, „to više što si takvu agresiju dopušta žena“ (Агеєва 2007: 32). To je tek jedan primjer reakcije čitatelja-kritičara na novi način stvaralaštva. Takvo novo poimanje književnosti s jedne strane i neprihvatanje s druge, uz brojne analize i tumačenja, ostavilo je traga u mnogim diskusijama, publikacijama, pismima, istraživanjima i prikazima koje jednom riječju možemo nazvati postmodernizmom.

Nakon proučavanja književno-kritičkog materijala vezanog uz ukrajinski postmodernizam opravdano je tvrditi da književni kritičari uz pojam spomenute stilske formacije vežu posebna pitanja i shvaćanja koja su tipična upravo za ukrajinsko podneblje. Iz rasprava i istraživanja kraja XX. i početka XXI. stoljeća jasan je stav kritičara koji ili negiraju ili nagovještavaju nastanak nove književne pojave u Ukrajini, dok neki znanstvenici neupitno vjeruju u postojanje postmodernizma u okvirima ukrajinske književnosti. Također, unutar te jedne velike rasprave o postmodernizmu postoje i zasebne teme i odnosi unutar samog ukrajinskog postmodernizma koji upravo i čine tu posebnost koju vežemo uz ukrajinski povijesno-kulturni kontekst i koji su predodredili drukčiji put ukrajinskom postmodernizmu, za razliku od onog na Zapadu. Iz te skupine pitanja, odnosno tema o ukrajinskom književnom postmodernizmu, odmah na početku možemo izdvojiti nekoliko njih koja su predmet ovoga rada, a koja će ujedno biti i podteme istraživanja, a to su obilježja ukrajinskog postmodernizma na primjeru tri autora, funkcije, značajke i fenomeni ukrajinskoga postmodernizma.

Uza sve sumnje oko pojma i pojave postmodernizma, njegovih nedostataka, prema mišljenju znanstvenice Roksane Harčuk, bila je u pravu T. Denysova kada je iznijela tezu prema kojoj se postmodernizam krajem XX. stoljeća premjestio na istok Europe – u postsovjetske zemlje (Харчук 2011: 8). Plodnim tlom za postmodernizam nije bila toliko ekonomska ili politička nestabilnost tih zemalja (o širem kontekstu bit će riječi poslije), koliko potreba revizije vrijednosti totalitarnoga društva. Postmodernizam, praćen sveobuhvatnim preispitivanjem vrijednosti koje je ponekad dovodilo čak i do potpuna

književna večer koja je izazvala niz kritika u medijima i otvoreno protivljenje Olesja Gončara. Knjiga *Nova degeneracija* proglašena je najboljom knjigom 2003. godine prema kritičarima časopisa *Riječ i vrijeme*.

negiranja vrijednosti, zaživio je u društvima koja su prelazila od totalitarnog modela prema demokraciji, od jedinog socrealističkog kanona prema slobodi stvaralaštva i kulturnog višeglasja. Posebnu pozornost zaslužuje zaključak T. Denysove da „postmodernistički pristup ne uništava i ne demoralizira, nego raščlanjuje kulturni fenomen, skidajući okove uobičajenih pristupa“. Takav je zaključak nadopunila evolucionističkom tvrdnjom da je književnost postmodernizma „samo logična etapa u umjetnosti XX. stoljeća“ (Денисова 1995: 27).

Međutim, u pravu je najviše bio Jurij Andruhovyč koji je u članku *Postmodernizam – nije pravac, nije struja, nije moda* (*Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода*) tvrdio da je ta stilska formacija „takva svjetska kulturna situacija, od koje se ne može pobjeći“ (Андрухович 1999: 65); zbog toga smo svi postmodernisti, bez obzira na to bavimo li se književnošću ili ne.

Sam termin *postmodernizam*, kako navodi Roksana Harčuk, prvi je put u Ukrajini upotrijebila Nataalka Bilocerkivec' 1991. godine okarakteriziravši književne grupe (*Bu-Ba-Bu*, *Nestala povelja*) i glazbene skupine (*Braća Gadjukiny*, *Sestrica Vika*) kao postmodernističke (Харчук 2011: 6). Iste je godine Galyna Syvačenko u članku *Pomicanje granica: postsocijalizam ili postmodernizam?* (*Зрушення кордонів: пост соціалізм чи постмодернізм?*) pisala o slovačkom romanu 1980-ih povezujući ga sa značajkama postmodernizma – efektom samoparodije i pastiša (Сиваченко 1991).

1.1. Periodizacija postmodernizma

Milivoj Solar u *Povijesti svjetske književnosti: kratki pregled* upozorava kako „povjesničar književnosti danas mora voditi računa i o cjelini, i o jedinstvu, podjednako tako kao i o razlikama i o detaljima. Razgranata raznolikost književnosti zahtijeva da se pomno prate njezini pojedinačni tokovi, kao i da se razabere gdje se oni presijecaju i prelamaju, a gdje vode u raznim smjerovima. Neki pregled cjeline pri tome dakako uvijek mora biti pomalo fikcija i pomalo utopija“ (Solar 2003: 338). U tome smislu točno određivanje granica postmodernizma u ukrajinskoj književnosti na samome početku moramo shvatiti kao utopijsku želju da se s vrlo kratkim vremenskim odmakom točno odredi po mišljenju nekih znanstvenika pomalo fiktivno književno razdoblje koje nema točno definirane granice, nego su one prilično uvjetne, ali nužne za odvajanje korpusa djela koja će se proučiti od drugih književnih pojava nastalih u ukrajinskoj književnosti prije i poslije tog određenog trajanja stilske formacije.

S ciljem lakšeg određivanja „trajanja“ postmodernizma u ukrajinskoj književnosti poslužit ćemo se tezama književnih znanstvenika. „Osamdesetih se godina prošloga stoljeća postavilo pitanje nije li epoha modernizma konačno završila, a počela nova epoha, uvjetno nazvana ‘postmodernizam’“ (Solar 2003: 266). Solar napominje kako rasprave o postmodernizmu nisu dovele ni danas do usuglašenih zaključaka o tom pitanju. Kako je od početka diskusije o postmodernizmu 1990-ih godina u ukrajinskoj književnosti prošlo mnogo – a ona još uvijek nije u svemu privedena kraju – navest ćemo mišljenja znanstvenika koji zastupaju različita stajališta.

Kronološki okviri postmodernizma po Bilousu „ne podliježu definiranju, može se jedino tvrditi o njegovu početnom razdoblju, koje se smješta pretežno u pedesete i šezdesete godine XX. stoljeća“. Pritom znanstvenik naglašava, citirajući *Enciklopediju postmodernizma*, kako je u tom smislu postmodernizam „kontinuirani proces istovremenog raspada i pretvorbi u granicama mnogih umjetničkih, kulturnih i intelektualnih tradicija. Cjelovitost, logička definiranost, određeni sustav kriterija i estetskih vrijednosti nisu njegova obilježja jer postmodernost je ono što traje i danas“ (Білоус 2011: 293). „Postmodernizam se određuje kao razdoblje u umjetnosti nakon modernizma ili kao šira književno-kulturna cjelina s različitim datumima početka“ (Vojvodić 2012: 11). Ali ako postmoderna epoha još uvijek traje, za ukrajinsku književnost ipak moramo odrediti kronološke okvire proučavanja postmodernizma kao stilske formacije.

Tamara Gundorova predlaže prijelomnom smatrati 1986. godinu, točnije Černobilsku katastrofu koja otvara put radikalnim društvenokulturnim promjenama u Ukrajini (njezina teza detaljnije će se razmotriti u idućem potpoglavlju). Po njezinoj periodizacijskoj koncepciji od tog trenutka počinje povijest ukrajinske postmodernističke književnosti koja je svjesno dekonstruirala sovjetske kulturne kodove te utrla put novoj estetici, bliskoj zapadnom postmodernizmu. Slične kriterije prema novijoj književnosti primjenjuje Roksana Harčuk, koja u njoj vidi postmodernističke tendencije. Utemeljiteljima novijeg književnog doba ona imenuje nastanak *fenomena Stanislav* (станіславський феномен, 1989.) te izlazak romana *Rekreacije* (Рекреації) Jurija Andruhovyča 1992. godine.

Drugačiji model prijelaza nudi australski znanstvenik Marko Pavlyšyn koji ključnim obilježjem nove ukrajinske književnosti ne smatra toliko njezin postmodernizam koliko postkolonijalizam; kao moguće datume nudi 24. kolovoza 1991. godine, odnosno datum proglašenja ukrajinske neovisnosti ili datum referenduma koji se održao iste godine (na kojem je više od 90 % ukrajinskih državljana ratificiralo akt parlamenta o proglašenju neovisnosti). Povijesnim trenutkom za književnu diskusiju, koji simbolički označava dolazak postkolonijalizma u Ukrajinu, smatra „siječanj 1992. godine, datum izlaska prvog kijevskog broja časopisa *Suvremenost* (Сучасність)“ (Павлишин 1997: 223). Časopis je od 1961. izlazio u Münchenu, a kasnije i u New Yorku. U njemu su se tiskala aktualna djela novije književnosti, između ostalog poezija i proza J. Andruhovyča, pjesme V. Neboraka, proza T. Prohas'ka i drugih autora.

Kako smatra Jaroslav Poliščuk, postkolonijalizam je proces koji još uvijek traje u ukrajinskoj književnosti dok je postmodernizam zbog nemogućnosti da odjednom nadoknadi godine zaostajanja za svjetskim književnim procesima, i to zbog „dvojne zapostavljenosti“ – s jedne strane, SSSR se izolirao od svijeta, a u tom državnom uređenju ukrajinska je književnost bila u podređenom statusu u odnosu na rusku književnost; s druge strane javlja se problem nepostojanja stabilne tradicije, nasljeđivanja dostignuća, unutarnje razjedinjenosti na naraštaje, formacije, grupe i klanove – „postmodernizam je postao epizoda ili smjer, ali ne i epoha u književnom životu neovisne Ukrajine“ (Поліщук 2016: 13).

Andrew Baruch Wachtel u svojoj monografiji *Književnost Istočne Europe u doba postkomunizma. Uloga pisca u Istočnoj Europi* početak novoga razdoblja imenuje „krajem“ te jednoj cjelini daje naslov *Pisac kao nacionalni heroj*, a drugo poglavlje te cjeline naslovljuje: *1989. – 2000.: kraj zlatnog doba* (Vahtel 2006).

U postmodernističkoj književnoj kritici izdvajaju se razdoblja ranog (početnog) postmodernizma i kasnog, koji je u ukrajinskoj znanosti o književnosti dobio naziv „retoričke

i metafizičke apokalipse“. Početkom postmodernističkih traganja smatra se kijevska ironična škola poezije i *himerični roman* sedamdesetih godina XX. stoljeća (Гундорова 2005: 116), dok Myhajlo Najenko iznosi pretpostavku o odbrojanju početne etape ukrajinskog postmodernizma „nakon šezdesetništva“ (Наєнко 2002: 4-9). Tako je i Natalija Bedzir mišljenja da je razdoblje kasnog postmodernizma u ukrajinskoj književnosti započelo na prijelazu osamdesetih u devedesete godine XX. stoljeća, a rano razdoblje valja odbrojavati od početka sedamdesetih godina kada nastaju ironična, groteskna djela V. Dibrove. Skloni smo smatrati da je književni *underground* sedamdesetih ipak preteča postmodernizma, a ne njegovo rano razdoblje, premda se već kod njega nazire početak stvaranja modela junaka esteta, Orfeja koji se spaja s modelom ironičara, karnevalske lude, lakrdije. Smatramo da takav model najviše dolazi do izražaja te da ga razvijaju pjesničke skupine *Bu-Ba-Bu* (J. Andruhovyč, V. Neborak, O. Irvanec'), *LuGoSad* (I. Lučuk, N. Gončar, R. Sadlovs'kyj), *Nestala povelja* (J. Pozajak, V. Nedostup, S. Lybonj), *Nova degeneracija* osamdesetih godina XX. stoljeća.

M. Pavlyšyn smatra da *himerični roman* V. Ševčuka već ima tendenciju dekonstrukcije narodnjačkih mitova, iako ne određuje njegovu prozu kao postmodernističku, već govori da ju je najbolje razmatrati s gledišta postmodernističkog čitanja: „Kod njega se etnografizam, kozakomanija, gogoljizam 'dekonstruiraju', njihov se prvotni kolonijalni podtekst demaskira i likvidira“ (Павлишин 1997: 220).

Kako vidimo iz navedenog, većina književnih kritičara i znanstvenika iznimno je oprezna pri određivanju točnog datuma početka, a pogotovo kraja postmodernizma u okvirima ukrajinske književnosti. Neki su mišljenja da ishodištem valja smatrati početak postojanja neovisne ukrajinske države, odnosno 1991. godinu, drugi pak smatraju da književnost naraštaja šezdesetnika ima jasne karakteristike „početka postmodernizma“ jer je to prvi val suvremenog otpora u okvirima socrealizma, dok treći demantiraju takav stav jer bi postmodernizam u tom slučaju nastao u okvirima socrealizma. Petro Bilous u *Uvodu u znanost o književnosti* navodi kako je „ukrajinski književni postmodernizam nastao krajem osamdesetih godina XX. stoljeća“ pozivajući se na znanstvene radove Tamare Gundorove (Білоус 2011: 296). Gundorova smatra da se taj prijelom svijesti dogodio upravo 1986. uslijed Černobilske katastrofe koja je potaknula ostale procese koji su „tinjali“ u svijesti društva i zapravo taj datum možemo smatrati početkom razdoblja postmodernizma u ukrajinskoj književnosti. Na kraju, razmotrivši sve argumente književnih i znanstvenih autoriteta u Ukrajini predlažemo svoje okvire za tu pojavu u ukrajinskoj književnosti.

Početak književnog postmodernizma datiramo u 1985. godinu zbog događaja koji su obilježili kraj jednog književnog razdoblja i označili početak drugog. Po našem mišljenju, prvo zbivanje koje je osvjedočilo kraj totalitarne epohe smrt je posljednjeg istaknutog ukrajinskog pjesnika disidenta u sovjetskom logoru. Jedan od najistaknutijih predstavnika šezdesetnika, Vasylj Stus, preminuo je 4. rujna 1985. godine u nerazjašnjenim okolnostima u samici u zatvoru VS-389/36-1 pored sela Kučyno, Permski kraj, Ruska SFSR. Po mišljenju O. Malenko, književnici „osamdesetnici kategorički odbijaju lik pjesnika proroka, smatrajući da je doba žrtvenika u Ukrajini završilo, a posljednji od njih bio je Vasylj Stus“ (Маленко 2011: 83). To naravno nikako ne znači da je čitav represivni sustav nestao toga dana, ali to je bila posljednja smrt koja je odjeknula kao kraj strašnih represija ukrajinske sovjetske kulture. Poznato je da već sredinom osamdesetih godina XX. stoljeća sav sustav „korigiranja književnosti i svijesti“ – zbog sve snažnijeg nacionalnog preporoda i drugih društvenih i političkih promjena – postaje blaži, bez obzira na postojanje jedine i jedinstvene organizacije koja svojim članstvom „legitimizira“ članove kao književnike te odlučuje o vrsnoći njihova talenta unutar socrealizma (Društvo ukrajinskih sovjetskih pisaca), u književnosti postaju vidljive nove pojave koje odudaraju od socrealizma i egzistiraju usporedo s njime.

Bez obzira na činjenicu da je Društvo ukrajinskih pisaca funkcioniralo i po inerciji uživalo ugled te imalo određen utjecaj na književni proces u Ukrajini i nakon stjecanja neovisnosti Ukrajine 1991. godine, članstvo u tom društvu prestaje biti jedina „propusnica“ u svijet kulture i književnosti jer postaje očito da samo ukrajinsko društvo već sredinom osamdesetih godina XX. stoljeća shvaća, prihvaća i na razne načine podržava postojanje *underground* umjetnosti, samizdata, književnih večeri u kuhinjama umjetnika samo za odabrane (tzv. kuhinjska kultura), ilegalnih izložbi i sl. Taj dosad oštro proganjan i represiran sloj kulture, donedavno „nevidljive“ ukrajinske umjetnosti, prije svega književnosti koja nastaje kao snažno nasljeđe šezdesetnika, sredinom osamdesetih godina XX. stoljeća pretvara se u spontani pokret kojim se ne može manipulirati, pokret slavlja, festivala, čitanja poezije koja izlazi izvan okvira socrealizma koji podupire partija ili stihova bez blagoslova uglednog društva pisaca.

Glavnu ulogu u tom pokretu ne počinju voditi „sovjetski i ukrajinski klasici“, već novi, nepoznati i drski mladi pjesnici i književnici. Njihovo je glavno obilježje bio smijeh (o tome ćemo više govoriti u idućem poglavlju), toliko stran ukrajinskoj književnosti prethodnog stoljeća. S jedne je strane socrealizam bio krajnje ideologiziran, vrlo ozbiljan, junački, borben i patetičan književni smjer, a samim time nevjerojatno jednoličan i dosadan u svojim podvarijantama proizvodnih romana, s pozitivnim junakom koji je trebao gorljivo raditi za

dobrobit sovjetskog društva i postajati još boljim. S druge strane, nova pojava ukrajinske kulture samizdata i retorika šezdesetnika preuzela je ulogu oporbe, borbe protiv istog tog vodećeg, a zapravo jedinog dopuštenog i mogućeg „književnog načina“, imala je ulogu očuvanja ukrajinskog identiteta, vodila je strastvenu i uzvišenu, požrtvovnu borbu za najveću svetinju – ukrajinski materinski jezik. U toj su borbi opet odzvanjali junački i tragični motivi, preuzeti još iz stvaralaštva Tarasa Ševčenka. Skretala se pozornost na pojedinca, ne na masu, na dostojanstvo čovjeka i njegovo pravo na slobodan život u svojoj zemlji. Tako je fenomen šezdesetništva bio najveći književni izraz humanizma, bila je to borba za opstanak ukrajinske književnosti i duhovnosti u širem smislu, stoga ni u ovoj književnoj pojavi nije bilo mjesta za smijeh.

Tako se 1985. godine pojavljuje mlada skupina književnika s komičnim i zaigranim nazivom *Bu-Ba-Bu* (Бу-Ба-Бу) i počinje se iskreno, neusiljeno i otvoreno smijati, zbijati šale i ironizirati u svome stvaralaštvu. Smijeh je postao najneočekivanija reakcija i najsnažnije oružje u kulturnoj situaciji sredinom osamdesetih (više o smijehu i ironiji bit će riječi u idućim poglavljima). To je zapanjilo, iznenadilo, zateklo i zgrozilo ili pak oduševilo čitavo ukrajinsko društvo. O tome da se u ukrajinskoj književnosti odvijaju korjenite promjene književni znanstvenici, kritičari i sami književnici signaliziraju u svojim radovima (pregled književnih rasprava o postmodernizmu tema je idućeg potpoglavlja). „Prvi najizražajni oblik „postmodernističkog obrata“ u ukrajinskoj književnosti bilo je stvaralaštvo književne grupe *Bu-Ba-Bu* (Jurij Andruhovyč, Viktor Neborak, Oleksandr Irvanec’). Štoviše, *Bu-Ba-Bu* je, zajedno s čitavom lepezom kontekstualnih metafora, ideologija i modela ironičnog ponašanja, povezan s čitavim sociokulturnom pojavom koja se može nazvati *bubabuizam*. Međutim, *bubabuizam* nije samo fenomen socijalne agende (primjerice, pokreta mladih), već je i poseban kulturni fenomen“ (Гундорова 2005: 196).

Kako smrt Vasylja Stusa zatvara jedno razdoblje ukrajinske književnosti, nastanak *Bu-Ba-Bu-a* smatramo otvaranjem novoga. Upravo zato predlažemo da početak ukrajinskog književnog postmodernizma otpočinje s 1985. godinom kao godinom u kojoj se zbiva kraj prethodne totalitarne epohe i počinje nova, suvremena ukrajinska književnost.

Stoga nastanak nove postapokaliptičke svijesti uslijed Černobilske eksplozije 1986. godine samo je naglasio one procese koji su se odvijali u društvu, u ukrajinskoj književnosti (*Bu-Ba-Bu* je osnovan 1985.), dakle dekonstrukcija postojećih i vladajućih mitova uz pomoć ironije i smijeha započela je ranije.

Volodymyr Jermolenko u znanstvenom članku *Moja ironija* iz 2006. godine navodi kako je postmodernizam tek još jedan od prijelaznih stilova. Kako on „ima početak i

završetak, kako njegova prilagodljivost ima granice i te granice osjećamo danas“ (Срмоленко 2006: 111). U određivanju „završne granice“ postmodernizma u ukrajinskoj književnosti, nažalost, ne možemo se pozvati na brojne rasprave kao u slučaju definiranja početnog datuma. Poslužiti ćemo se istraživanjima u kojima je okvirno naznačen „kraj“ ukrajinskog postmodernizma. Situacija „kraja postmoderne“ može nam poslužiti kao referentna točka koja nam omogućuje da sagledamo teoriju i povijest postmodernizma, njegovu recepciju i njegove granice. „To je posebno važno kada su u pitanju takozvani „drugi“ postmodernizmi, različiti od onoga koji je ocrtan u paradigmi Jameson-Lyotard-Baudrillard“ (Гундорова 2013a: 1).

U enciklopedijskoj natuknici *Plerome* ili *Male Ukrajinske Enciklopedije Aktualne Književnosti (MUEAK)* o stvaralaštvu *Bu-Ba-Bu-a* navodi se kako je „razdoblje najveće aktivnosti *Bu-Ba-Bu-a* (32 koncertne pjesničke večeri) bilo u razdoblju od 1987. do 1991. Apoteoza *Bu-Ba-Bu-a* postao je festival *Vyvyh-92*, kada su glavnu festivalsku radnju činile četiri produkcije (1. – 4. listopada 1992.) poezoopere *Chrysler Imperial* (režija S. Proskurnja). Godine 1996. tiskanjem projekta *Chrysler Imperial* (Četvrtak-6), koji su ilustrirali Jurij i Ol'ga Koh, gotovo je završilo „dinamično razdoblje“ postojanja *Bu-Ba-Bu-a*“ (Плерома 1998: 35). Karneval *Bu-Ba-Bu-a* pojava je prvoga razdoblja ukrajinskog postmodernizma, ali kraj karnevala, koji su proglasili sami književnici u spomenutoj natuknici, nije obilježio kraj karnevalskog postmodernizma, već je značio ostvarenje karnevala, ne kraj razdoblja.

U članku *Što nam je donio „kraj postmodernizma“: pokušaj teorijskog komentara* Gundorova navodi kako teza o „kraju postmoderne“ postaje posebno popularna nakon 11. rujna 2001. godine kada je, kako primjećuje talijanski znanstvenik Maurizio Ascari, određena vrsta postmodernizma – sa svojom šaljivošću, pokaznom neodgovornošću, dekonstruktivnom ludošću – odjednom izgledala neprimjereno u pozadini težine i strašne novosti ove tragedije koja se odmah prikazivala na svim televizijskim ekranima širom svijeta (Гундорова 2013a: 1). To, međutim, ne znači da cjelokupna društveno-kulturna situacija, koja je dobila naziv postmoderne, odjednom nestaje, izazivajući opće razočaranje te da je brzo zamijenjena nečim drugim. Umjesto toga o trajanju kraja postmoderne možemo govoriti kao o situaciji koja se može promatrati kao određena tranzitna zona u kojoj se odvija transformacija postmodernističkih kodova i ideja.

O kraju postsovjetske verzije postmodernizma počinje se „naglas govoriti u prvom desetljeću dvadeset prvog stoljeća. Već je u predgovoru posebnog izdanja *World Literature* (2011.), posvećenom književnosti nakon raspada SSSR-a, sažeto da se postmodernizam, koji je posljednjih desetljeća bio „dominantan kulturni pokret“ na postsovjetskom prostoru nakon

propasti komunizma, „čini se (...) približava kraju, i nejasno je što će ga zamijeniti“ (Гундорова 2013a: 2).

Jevgenij Stasinevyč u svojem predavanju održanom 2018. godine u Kijevu navodi obilježja književnog razdoblja koje po njegovu mišljenju završava objavljivanjem romana *Dvanaest prstena* J. Andruhovyča i *NeprOsti* T. Prohaska, a tim djelima 2003. zatvara se priča 90-ih godina, dok je *Depeche Mode* S. Žadana već nova priča, nova epoha. Tom književnom razdoblju po njegovu mišljenju svojstven je autobiografizam koji se pojavljuje kod mlađeg naraštaja i u novom periodu, sentimentalnost koju treba pobijediti i romantizam s kojim su se ironijom borili stanislavivci (predstavnici fenomena Stanislav) još devedesetih godina XX. stoljeća. Ono što se odvijalo u ukrajinskoj književnosti jest rušenje prethodnih autoriteta koje se nije dogodilo u modernizmu (fudurizam je nastojao realizirati takav obrat, ali zbog određenih povijesnih razloga taj je projekt bio prekinut) jer je modernizam ušao u ukrajinsku književnost nježno, ne revolucijom, postmodernizam je ipak bio drzak prema *očevima* i prethodnim naraštajima. U tom je smislu to znak promjene u književnosti.

Središnje mjesto u radu T. Gundorove *Posliječernobilska biblioteka. Ukrajinski književni postmodernizam (Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн, 2005.)* čini najbitniji i najdiskutabilniji problem svake povijesti – problem kronologije. Postoji doista veliko iskušenje da se ukrajinski postmodernizam poveže s nastankom ukrajinske države (1991.) ili s izlaskom *Rekreacija* J. Andruhovyča (1992.), po uzoru na izlazak *Eneide* I. Kotljarevs'kog (1798.) ili po uzoru na nastanak *fenomena Stanislav* (1989.). Sociologija, književne i institucionalne činjenice ne zadovoljavaju T. Gundorovu. Iskoristila je tezu R. Alderman da se apokalipsa već dogodila i da je postmodernizam postapokaliptički fenomen. Očigledno autorica zato i prikazuje razdoblje poslije Černobila kao postapokaliptičko, predlažući početak ukrajinske postmodernističke književnosti od Černobila (1986.) kao simboličnog događaja apokalipse s kraja dvadesetog stoljeća. Zato njezina koncepcija odvaja postkolonijalni kanon od imperijskog, ujedinjuje u postmodernističku cjelinu ukrajinsko književno neonarodnjaštvo, neomodernizam i postmodernizam. Pritom višeglasje i formalne razlike ne svjedoče o slabosti književnosti, nego o njezinu normativnom razvitku.

Niz tvrdnji T. Gundorove traže dodatne konkretizacije i pojašnjenja. Na primjer, znanstvenica naglašava podudaranje černobilske katastrofe s početkom raspada totalitarne sovjetske svijesti, s događajem koji je postao simboličnom podlogom na kojoj se odvijala promjena svijesti, ali i sama književnost u ukrajinskom povijesnom kontekstu kraja XX. stoljeća. Međutim, značenje Černobila znatno je dublje. Uz njega vežemo početak novoga

stoljeća – stoljeća tehnoloških katastrofa i ideologije terorizma. „Upravo je Černobil simbol pada imperija SSSR-a, taj je simbol bio katalizatorom raspada sovjetskog sustava i socrealizma kao umjetničkog stila, kao načina života i poimanja svijeta sovjetske, imperijske zajednice. U narodu se socrealizam popularno naziva *sovjetčinom*, tj. oblikom imperijskog identiteta. Zato se u ukrajinskom postmodernizmu i suprotstavlja imperijski i nacionalni identitet preko umjetnika koji se kao nosioci nacionalnog identiteta suprotstavljaju sovjetčini“ (Харчук 2011: 25).

Neprihvatanje *sovjetčine* bitan je ujedinjavajući faktor ukrajinskog postmodernizma. Kako smo već isticali, svatko ima svoju predodžbu o postmodernizmu, a ukrajinski je postmodernizam bez sumnje bio oslobođenje od totalitarne prošlosti, prije svega kao estetska pobuna protiv svega sovjetskog (Гундорова 2005). Među sudionicima te estetske pobune i sudionicima svih prijašnjih ukrajinskih oslobodilačkih nacionalnih borbi XX. stoljeća prisutna je emotivna i psihološka veza. Ta estetska pobuna protiv sovjetskog postala je nov oblik egzistiranja ukrajinske ideje, izazov i poziv postkolonijalnoj, nesovjetskoj ukrajinskoj masi, koju je još uvijek teško nazvati nacijom, ne u političkom, nego u duhovnom smislu te riječi.

Karneval, područje *bubabuista*, postaje svojevrstan postkolonijalni projekt stvaranja nacije, postmodernistički scenarij koji nije bio napisan za uski ili široki krug buntovnika, pobunjenika ili boema, nego za mase koje su, kako je pokazalo vrijeme, brže evoluirale od ukrajinskih državnih institucija i službene intelektualne sredine. Mase koje su dokazale da ih čine ljudi koji žele istinu.

Prošlo je više od dvadeset godina otkad je razotkrivena velika mistifikacija *bubabuista*, što je vjerojatno i za njih same bilo iznenađenje. Kolonijalna sudbina odigrala je s poetom-boemom lošu šalu, prisilivši ga na proricanje. Sva pribojavanja od opasnosti postmodernizma, koji navodno odbacuje književnost kao odraz nacionalnog duha, bila su pretjerana. Ali nije pretjerana izdržljivost *sovjetčine* koja, prema riječima T. Gundorove, i dalje igra ulogu mrtvaca koji u rukama drži živog. Ne čudi stoga da je, po mišljenju mnogih znanstvenika, „ukrajinski postmodernizam nastao upravo u Galiciji (*fenomen Stanislav*) u kojoj je još tinjala uspomena na druge, nesovjetske estetičare. Sva nostalgična sjećanja na porculanske šalice, čudnovate boce, stare fotografije i razglednice, kojih ima pregršt u tekstovima autora Galicijana, koji su vjerojatno nekom trn u oku, jer podsjećaju na izgubljeni austrougarski raj, svjedoče o potrazi ukrajinskih umjetnika za tom karikom koja ih spaja s Europom.“ (Харчук 2011: 26). Stvaralaštvo postmodernista također svjedoči o odbacivanju sovjetske estetike i profanirane ukrajinske rustikalne, tj. seljačke tradicije. Općepriznati izvori ukrajinskog postmodernizma „niski“ su burleskni oblici ukrajinske književnosti, koji odbacuju koncept

narodnjaštva i nacionalno-prosvjetnu tendenciju. U tom odbacivanju svetinja leži njegova provokativnost.

1.2. Pregled rasprava o postmodernizmu u Ukrajini

Postoji li uopće ukrajinski postmodernizam?

Ukrajinska diskusija o postmodernizmu razvila se na temelju općih pitanja o kojima se raspravljalo u svijetu književne teorije (Što je to postmodernizam? Je li pojava postmodernizma pozitivna ili negativna?), ali i na temelju pitanja koja su specifična upravo za ukrajinsko podneblje: *Je li moguća ukrajinska varijanta postmodernizma? Pitanje pripadnosti u ukrajinskoj književnosti, pitanje periodizacije ukrajinske književnosti.* Kako navodi R. Harčuk, najrelevantnija stručna diskusija o spomenutoj problematici može se naći u rubrici *Književni pokret 90-ih i modernizam, postmodernizam, avangarda, mladež suvremena i prijašnja itd. (Літературне рушення 90-х та модернізм, постмодернізм, авангард, молодь сучасна і колишня etc.)* u časopisu *Riječ i vrijeme (Слово і час)*². U knjizi *Suvremena ukrajinska proza (Сучасна українська проза: Постмодерний період, 2011.)* među autorima najznačajnijih rasprava o postmodernizmu Roksana Harčuk izdvaja Sergija Kvita (*Ukrajinska estetika „europeizacije“*), Grygorija Grabovyča (*Čarolija ukrajinskog modernizma*), Tamaru Gundorovu (*F. Nietzsche i ukrajinski modernizam*) i Dmytra Nalyvajka (*O suodnosu dekadencije, modernizma, i avangarde*)³. Spomenuti su autori isticali međusobnu povezanost modernizma i postmodernizma (Харчук 2011: 6). U tom je časopisu također posvećen niz članaka nedovoljno istraženim problemima modernizma, dok su istodobno bili objavljivani i članci posvećeni postmodernizmu.

Jedan od značajnijih članaka na temu postmodernizma u časopisu *Riječ i vrijeme* jest članak Tamare Denysove *Fenomen postmodernizma: konture i orijentiri (Феномен постмодернізму: контури й орієнтири)* u kojem se govori o povijesti termina postmodernizam, o tome kako negiranje ili osporavanje nema pretjeranog smisla jer postmodernizam, kao i svaki drugi umjetnički stil, zahtijeva prije svega proučavanje (Денисова 1995: 18). Tako su se, prema riječima T. Denysove, tim pojmom počeli koristiti krajem 50-ih godina XX. stoljeća u SAD-u (I. Howe, I. Hassan), a 80-ih se godina širi u svijetu književne teorije i kritike te dobiva međunarodno „priznanje“. Mnogi književnici i umjetnici aktivno promiču novi stil, drugi ga pak kritiziraju. Američki je kritičar I. Hassan u knjizi *Komadanje Orfeja (The dismemberment of Orpheus, 1971)* pisao kako smo postali svjedoci urušavanja modernističkog oblika kada se u sumnju dovodi ideja bilo kakve forme.

² *Слово і час* (СІЧ). Zanimljivo da kratica ima značenje neovisne vojne kozačke organizacije (Zaporoška Sič).

³ Sergij Kvit (*Українська естетика європеїзації*), G. Grabovyč (*Заклинання українського модернізму*), T. Gundorova (*Ф. Ніцше і український модернізм*), D. Nalyvajko (*Про співвідношення „декадансу“, „модернізму“, „авангардизму“*).

On je tumačio postmodernizam kao umjetnost praznine, šutnje, smrti. Tu je misao na ukrajinskom tlu razvijao Oleksandr Jarovyj (Яровий 2002: 69). Međutim, „dok je I. Hassan tvrdio kako čovječanstvo ne treba brinuti o dehumanizaciji umjetnosti, o čemu je svojevremeno pisao i španjolski filozof José Ortega y Gasset, nego o dehumanizaciji čovjeka i planeta samog“ (Харчук 2011: 6), O. Jarovyj se poziva na realističku nacionalnu tradiciju, zapravo na socrealizam, koji prema njegovu mišljenju može postati jedinom alternativom postmodernizmu (Яровий 2002).

Književni kritičar iz ukrajinske dijaspore Oleg Iljnyč'kyj izrazio je sumnju u opravdanost transplantacije postmodernizma u Ukrajinu: „Moja me opažanja navode na razočaravajući zaključak da se postmodernizam (...) ni na kakav način ne može slagati s ukrajinskim kulturnim iskustvom u zadnjih 70 godina... Sumnjam u to da Ukrajina dolazi ili se približava onim kulturnim okolnostima koje dominiraju na Zapadu“ (Ільницький 1995: 115). Marko Pavlyšyn odgovorio mu je u članku *Uprozorenje kao žanr (Застереження як жанр)* u kojem je odbacio težnju postavljanja normi u novoj ukrajinskoj znanosti o književnosti, pripisujući određenim razmišljanjima štetnost, težnju kultiviranja izolacionizma, apstraktnu antipostmodernističku kritiku koja nikako nije ozbiljno razrađena alternativa (Павлишин 1995).

Sumnji u mogućnost postmodernizma u Ukrajini pridodana je i skepsa prema samoj pojavi. U filozofskom je smislu Ivan Fizer, ukrajinski kritičar iz SAD-a, podvrgnuo sumnji postmodernizam, smatrajući da je postmodernizam, napadajući metajezičnost *značajnih diskursa*, doveo do krize u humanistici, posebice u filozofiji. On povezuje postmodernizam s avangardom, primjećujući da se koristi tehnikama dadaizma i nadrealizma, ali, za razliku od njih, ostaje ravnodušan prema društvu ne provjeravajući njegovu snagu. I. Fizer smatra da je postmodernizam nastao u poslijeratnoj Francuskoj kao antiteza lijevim intelektualnim strujama i marksizmu. Postmodernizam je filozofiju sveo na *jezičnu igru*, lišivši je multifunkcionalnosti: „Posebna je greška postmodernista u tome što oni odbacuju ranije stečene kriterije prema kojima mi doživljavamo, razumijemo, razmišljamo, procjenjujemo, djelujemo. Greška je postmodernista u tome da oni pridaju tim kriterijima determinirajuću tendenciju... u slobodnom društvu oni su u službi našeg intelekta, a ne obratno“ (Фізер 1998: 119).

U drugoj polovici 1990-ih diskusiji na temu postmodernizma priključuju se mladi ukrajinski kritičari. Časopis *Riječ i vrijeme* 1995. godine objavljuje članak *Turneja valcera s kraljicom J.Ž.D. (Тур вальсу з королевою Ю.Ж.Д.)* takozvanog *apostola ukrajinskog postmodernizma* i njegovog nesretnog oca I. Bondara-Tereščenka. Taj istraživač „spaja

postmodernizam s postsovjetizmom (*постсовкізм*) i postimperijskim svjetonazorom“ (Харчук 2011: 14). On iznimno zajedljivo suprotstavlja stvaralaštvo mladoga književnog naraštaja stvaralaštvu njihovih roditelja, naglašavajući cinizam kod mladeži koja „pljuje po sovjetskim svetinjama“, što je vidljivo kod V. Cybuljka kada piše: „Bio sam u Mauzoleju, / Vidjeh Lenina. U lijesu“ (*Я був у Мавзолеї, / Я Леніна бачив. В гробу*) ili „Druže Lenine, ja sam zbog vas..., jednom riječju, u transu“ (*Товаришуц Ленін, я от вас..., словом, “балдею”*) (Бондар-Терещенко 1995: 37-41). Otvoreno negiranje komunističkih vrijednosti i njihovo ironiziranje najjača je strana kritike I. Bondara-Tereščenka. Istodobno su nedokazanima ostale njegove teze koje je iznio u članku *Paradoksi postmoderne* o tome kako je modernizam izašao u masovnu kulturu, a postmodernizam zauzeo mjesto elitnog modernizma, kao i tvrdnja da je postmodernizam nepristupačan ne samo ukrajinskim masama nego i intelektualcima (Бондар-Терещенко 1999: 57-58).

Što je to postmodernizam za ukrajinske znanstvenike?

Postmoderna je književnost, prema riječima T. Denysove, antipod modernoj elitnoj književnosti, apelira na široke mase i u tome leži njezino glavno obilježje. Postmodernistički je roman građen na groteski, parodiji, ironiji, travestiranju, spajanju – kako se čini – nespojivog: visokog i niskog, vrha i dna, komedije i tragedije, satire i sentimentalnosti, stvarnosti i mita. Primjer američkog postmodernističkog romana jest, kako navodi T. Denysova, *Let iznad kukavičjeg gnijezda* Kennetha Keseyja, kod Engleza je to *Ženska francuskog poručnika* Johna Fowlesa (premda taj roman mnogi čitatelji doživljavaju kao viktorijanski, autor ne slijedi tradiciju, nego se njome igra), dok je kod Talijana to Umberto Eco sa svojim romanom *Ime ruže* (Денисова 1995). U. Eco je u napomenama uza spomenuti roman izjavio da postmodernizam ne možemo smatrati fiksiranom kronološkom pojavom. Prema njegovu mišljenju, postmodernizam je određeno duhovno stanje, pa čak i odnos prema radu. T. Denysova sužava takvu širinu definicije, ograničavajući područje postmodernizma na književnost, kulturu, filozofiju. Prema njezinim riječima, postmodernoj je svijesti svojstvena sumnja, antidogmatičnost, pluralizam, ironičnost (Денисова 1995).

Na temelju takve nove svijesti oblikuje se i novo postmoderno stvaralaštvo kojem je također svojstven pluralizam na svim razinama (sižejnoj, kompozicijskoj, karakternoj, kronotopskoj itd.), su-stvaralaštvo čitatelja i pisca, dijalogizam kao unutarjni izvor „kretanja“, spoj povijesnih i izvanvremenskih kategorija. Postmoderna umjetnost odbija samohvalu, maksimalno se koristeći ironijom. Čini se da danas postoje razlozi govoriti o postmodernizmu kao novom duhu vremena koji svoje postojanje započinje krizom. Upravo se u tom smislu

navedenim terminom 1940-ih koristio engleski povjesničar Arnold Joseph Toynbee (1889.-1975.).⁴ Uzrok toj krizi je sumnja u antropocentrizam – čovjek se prestao nalaziti u središtu svijeta. Po tome je modernizam srodan postmodernizmu, dok je razlika u tome što je u modernizmu odsutna totalna ironija. Suprotno od T. Denysove, Ivan Fizer u članku *Postmodernizam: post /ante / modo* (Постмодернізм: post /ante / modo) tvrdi da zapravo nije jasno što je A. Toynbee mislio kad je suvremenu civilizaciju nazvao postmodernom. Na taj način I. Fizer brani stajalište da je postmodernizam termin s nultim značenjem, pozivajući se pritom na suvremenog američkog filozofa Richarda Rortyja koji je smatrao da je postmodernizam riječ koja pretendira da bude ideja, ali to zapravo nije (Фізер 1998).

Uslijedila je publikacija članka Stefanije Andrusiv *Modernizam/postmodernizam: karike beskonačnog lanca povijesno-kulturnih epoha* (Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох), u kojem je autorica povezala postmodernizam s „idejom američkog filozofa i sociologa Francisa Fukuyame o kraju povijesti i idejom francuskog filozofa Jean-François Lyotarda o kraju suvremenosti i metapripovijesti“ (Харчук 2011: 9). Ideju o kraju suvremenosti ona shvaća na sljedeći način: čovjek više nije moderan zato što ne stiže za vremenom koje se otrgnulo s lanca povijesti, dakle osuđen je biti u zaostatku, biti „post“ (Андрусів 1998).

U članku *Ukrajinska kultura u dimenziji „post“: postkomunizam, postmodernizam, postvandalizam* (Українська культура у вимірі „пост“: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм) Oksana Pahljovs'ka negira takav pristup, zastupajući tezu F. Fukuyame koji je pod sintagmom „kraj ideologija“ imao na umu kraj komunističkog sustava. Prema njezinu mišljenju, danas možemo govoriti o „rađanju nove ideologije, kojoj je šok i bol 11. rujna dao plemeniti patos“ (Пахльовська 2003: 19). Isto tako S. Andrusiv tumači i tezu francuskog sociologa Jeana Baudrillarda o završetku realnosti koja je ustupila mjesto hiperrealnosti „modela“, „kodova“, simulakruma, povezujući završetak realnosti s gubitkom Boga, što je izrodilo kaotičnost svijesti, osjećaj podijeljenosti svijeta i izgubljenosti. Takve apokaliptičke tvrdnje svojstvene modernizmu i prijelomnim vremenima u multikulturnoj epohi postmodernizma doživljavaju se kao patetična retorika bez dokaza. Naime, kako smatra R. Harčuk (Харчук 2011), intelektualci nemaju nikakva razloga za prenošenje vlastitog gubitka Boga na cjelokupno društvo i religiju.

⁴ Tim se terminom 1940-ih koristio engleski povjesničar Arnold Joseph Toynbee (1889.—1975.), podijelivši zapadnu povijest na četiri razdoblja: Mračno doba, Srednjovjekovlje, Novije vrijeme, Postmoderna era — od 1875. nadalje. Iz te periodizacije, prema T. Denysovoj, postaje jasno da je postmodernizam bio reakcija na pozitivizam, sistematizaciju i racionalizam, a počeo je kriznom pojavom poput umjetničke dekadanse. S obzirom na to da je kriza postala nezaobilaznom povijesnom značajkom XX. stoljeća, istraživači su je skloni imenovati postrenesansnom.

Kao i T. Denysova, S. Andrusiv slaže se da je postmodernizam antiteza modernizmu i poziva se na tablicu binarnih opozicija I. Hassana. Između ostalog, S. Andrusiv obraća pozornost na princip dekonstruktivizma suvremenoga francuskoga filozofa J. Derride, koji je utemeljen na paradoksim tipa: govor je oblik pisma, prisutnost je vrsta odsutnosti, marginalno je zapravo centralno, a muškarac je vrsta žene. Takav način razmišljanja ona smatra opasnim i naziva ga *simptomom somnambulne mutacije* (Андрусів 1998). Međutim, općenito, uz pokoji oštar antipostmodernistički ispad u patetičnom stilu, S. Andrusiv, kao i T. Denysova, priznaje postmodernizam početnom etapom nove kulturne epohe (stila). Prema njezinom mišljenju, diskusija o mogućnosti postojanja postmodernizma samo u postindustrijskom društvu nije uvjerljiva, kao ni zaključak kako je postmodernizam u Ukrajini nemoguć.

U raspravi časopisa *Riječ i vrijeme* (1999., br. 3) sudjelovala je i Tamila Kravčenko, koja smatra da je postmodernizam posljedica krize realizma. Kasnije na tu temu Ljudmyla Sokol piše članak *Hipertekst i postmodernistički roman* (*Гіпертекст і постмодерністський роман*, 2002.) u kojem tvrdi da je postmodernistički roman izgubio svaku vezu s realnošću, da mu je svojstvena nelinearna struktura (princip rizoma) i disperzija (*розсіяність*). Međutim, u tom se članku tek indirektno dotiče bitno pitanje – zbog čega suvremeni čitatelj i autor napušta realizam, dajući prednost virtualnoj realnosti, i je li na to utjecala teorija „realizma bez obala“ (Сокол 2002). Važan je u kontekstu te rasprave članak Rostyslava Semkiva *Postmodernizam i ironija (tipologizacija netipičnog)* (*Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового)*, 2000.), u kojem autor dokazuje da je osnovna značajka postmodernizma njegova neodređenost. „Odsutnost hijerarhija, kompromitacija autoriteta, besmislenost polemika dovodi do toga da središnje mjesto u postmodernizmu zauzima ironija. Marker postmodernističkog teksta jest „igra bez pravila“, ili „igra svih pravila“ (kao protuteža «osmišljenoj igri» Johana Huizinge), i „ironija slučajnosti“ koja se razlikuje od tradicionalne ironije jer je slučajna i nema za cilj uništavanje svoga objekta. Postmodernizam dokida opreku simulacija – zbilja. S obzirom na to da se svijet sastoji od simulakruma (prema Jeanu Baudrillardu), u njemu nema nikakve biti“ (Харчук 2011: 16). U književnoj dimenziji to znači: svi su uspostavljeni oblici i sadržaji uništeni, a njihova obnova nije moguća. R. Semkiv ne pokušava negirati taj pesimistički stav, koji vjerojatno pretpostavlja vraćanje modernističkim apokaliptičnim raspoloženjima i koja ne bi trebala dominirati u postapokaliptično vrijeme. Analizirajući knjigu Jean-François Lyotarda *Postmoderno stanje*, R. Semkiv se zaustavlja na ideji francuskog filozofa o *minus-progresu*, prema kojoj postmodernizam nije sljedeća faza poslije modernizma, nego prethodi vječnom modernizmu.

Zanimljivo je da R. Semkiv vidi u idejama J. Lyotarda i U. Eca pozitivističke odjeke, obično svojstvene romantizmu (Семків 2000).

U diskusiju o postmodernizmu uključili su se također mlađi naraštaji ukrajinskih kritičara iz dijaspore. Takvu je diskusiju započeo časopis *Suvremenost* (Сучасність), a vodećim pokretačima rasprave bili su književni kritičari ukrajinskog podrijetla iz Australije, Kanade i SAD-a: Marko Pavlyšyn, Oleg Iljnyčuk i Ivan Fizer.

M. Pavlyšyn, književni kritičar iz Australije, gorljivo je zagovarao ideju postmodernizma i „usađivao“ ga u ukrajinsku kulturu, o čemu govori u članku *Ukrajinska kultura s gledišta postmodernizma* (Українська культура з погляду постмодернізму, 1992.). Prema njegovu mišljenju, upravo bi postmodernistički ideal trebao biti koristan za novu Ukrajinu, i to zbog činjenice da se radi o pluralizmu, toleranciji, demokratičnosti, redu koji je minimalizirao agresiju, nasilje, težnju za dominacijom, a svaki individuum dobiva osjećaj da je našao svoje mjesto u svijetu (Павлишин 1992).

Prema mišljenju M. Pavlyšyna, glavni su izvori pojave postmodernizma ovi:

1. neuspjeh projekta modernizma s njegovom racionalističkom samouvjerenošću, ambicijom spasitelja čovječanstva, pretenzijom na općeljudskost;
2. osjećaj postojanja subjekta nakon povijesti: „povijest“ i „velike priče“ su završene; čovjek nije orijentiran na približavanje nekom cilju, nego jednostavno postoji u sadašnjosti i mora u njoj naći svoje mjesto;
3. skepsa u pogledu svih sustava ili ideologija, pojmova, čak i znakova; nestaje mogućnost tvrdnje da bilo koja rečenica ima veze s „istinom“, umjesto toga postoji stalna svijest kontekstualnosti i relativnosti svake vrste govora;
4. ironija, igra, citiranje, parodija;
5. miješanje žanrova, razina govora, visoke i popularne kulture;
6. dekonstrukcija (Derrida), dakle razotkrivanje ideologija i hijerarhija vrijednosti, raskrinkavanje ideologija zbog destabilizacije ideologije općenito (Павлишин 1997: 214).

Razaznajući u kolonijalnoj ukrajinskoj kulturi postojanje dviju struja – kolaboracijske i oslobodilačke (Valerij Ševčuk dijeli umjetnike na adepte totalitarne književnosti, antitotalitarne i posttotalitarne), M. Pavlyšyn smatra da su se obje iscrpile. Kolaboracionistička se iscrpila zajedno sa smrću socrealizma, a oslobodilačka u trenutku kada je cilj državne neovisnosti bio postignut. U članku *Kozaci na Jamajci: postkolonijalne crte u suvremenoj ukrajinskoj kulturi* (Козаки в Ямаїці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі) M. Pavlyšyn drži kako zbog smjene kolonijalne svijesti (pobune i

borbe s Rusijom) treba uslijediti postkolonijalna, u kojoj se nacionalna pitanja ne postavljaju tako oštro. Postkolonijalizam je originalniji i kreativniji. U umjetnosti postkolonijalizam „otvara mogućnost korištenja starih kolonijalnih mitova i igranja s njima, ne samo negirajući ili utvrđujući, nego ih koristeći za vlastite, nove estetske ideje. U tom procesu ironija, parodija i karneval nerijetko igraju ulogu. Očigledno je da postkolonijalno, opisano na takav način, ulazi u okvire postmodernoga“ (Павлишин 1997: 227).

1.3. Situacija od šezdesetih godina XX. stoljeća, povijesni kontekst i preteče postmodernizma

U ovome potpoglavlju cilj je prikazati stanje u ukrajinskoj književnosti, ali i u ukrajinskoj kulturi krajem XX. stoljeća uz kratko navođenje povijesnog konteksta, utjecaja generacije *šezdesentika*, zatim tumačenje pojave narodnjaštva, neonarodnjaštva, neopozitivizma, neomodernizma i *undergrounda* u ukrajinskoj književnosti te navođenje primjera autora koje mnogi književni znanstvenici smatraju pretečama postmodernista.

Naraštaji ukrajinskih pisaca koji su debitirali šezdesetih godina XX. stoljeća, tzv. *šezdesetnici*, u vrijeme perestrojke i glasnosti našli su se na vrhuncu popularnosti, nisu bili potrebni društvu kao umjetnici, nego prije svega kao javne osobe, kao političari koji su branili ukrajinski nacionalni identitet i antiimperijalističke vrijednosti. Ti pisci deklarirali su vlastitu ovisnost o društvenim čimbenicima nastavljajući time tradiciju koja se u suvremenoj ukrajinskoj kritici uvriježila nazivati narodnjačkom. Općenito, pojam *narodnjaštvo*⁵ kao što je poznato, prema R. Harčuk⁶, koristi se prije svega u sociologiji i ruskoj povijesti za označavanje društvenih i književnih tendencija koje se razvijaju u ruskom društvenom pokretu tijekom 70-ih i 90-ih godina XIX. st. „Ruski narodnjaci smatrali su da se razvoj Rusije trebao odvijati drugim putem negoli onim kojim su krenuli u Zapadnoj Europi (nastavljajući tako slavenofilsku tradiciju), da rusko seljaštvo (zajednica) mora neposredno prijeći u socijalizam, zaobilazeći kapitalizam. Lijevo smjer tog pokreta stvorio je stranku *Zemlja i volja* zalažući se za prosvjećivanje naroda. Među ruskim narodnjacima bili su i Ukrajinci što se odrazilo i na ukrajinsku književnost“ (Харчук 2011: 36). Narodnjaštvo kao pojava odviše je usko da bi se odredilo kao zaseban stil unutar ukrajinske književnosti. Prije svega ono se svodi na oštru kritiku Zapada i potragu za vlastitim putem u kulturi (što je često bilo samo deklarativno). Stoga koristit ćemo naziv *narodnjaštvo* jer se pojam javlja u znanstvenim radovima mnogih književnih kritičara i znanstvenika, ali s određenom rezervom. U tom slučaju svrhovitije je govoriti o pozitivizmu koji se pojavio u ukrajinskoj književnosti u drugoj polovici XIX. stoljeća i koji je trajao sve do ranijeg modernizma na razmeđu XIX. i XX. stoljeća. Zato, kako tvrdi R. Harčuk, pri kritičkoj ocjeni stvaralaštva naraštaja roditelja „ima smisla koristiti dva termina: neonarodnjaštvo i neopozitivizam“ (Харчук 2011: 37). Neonarodnjaštvo je izravno povezano s ruskim narodnjaštvom i deklarira kategoričko

⁵ *Narodnjaštvo* – politički i društveni pokret koji se javlja u Ukrajini u drugoj polovici XIX. st. Glavnom su snagom društvenog preobražaja narodnjaci smatrali seljaštvo, a s vremenom njihove su teorije poprimile različite oblike društveno-političkog djelovanja, ponajprije „odlaženje u narod“ i prosvjećivanje.

⁶ U ovome pregledu uvelike će se oslanjati na monografiju R. Harčuk *Suvremena ukrajinska proza. Postmoderno razdoblje*, 2011.

neprihvatanje Zapada, na primjer u romanu Jevgena Gucala *Posuđen muškarac. Privatan život fenomena* (*Позичений чоловік. Приватне життя феномена*, 1982.) zapadni stil života kritizira se sa socrealističkih pozicija. Istovremeno se neonarodnjaštvo može pojavljivati i u neomodernističkom stvaralaštvu, tako u romanu Jevgena Paškova'skog *Svakodnevno žezlo* (*Щоденний жезл*, 1999.) kritizira se Zapad zbog svoje neproduhovljenosti i neokolonijalizma. „Pozitivizam je povezan s genetičkom metodom, odnosno zahtjevom da se pri ocjenjivanju književnih pojava u obzir uzimaju društveni, povijesni, geografski, psihološki, biografski razlozi te specifično ukrajinsko, odnosno kolonijalno iskustvo“ (Харчук 2011: 37).

Valja pritom naglasiti da je narodnjaštvo koje se poistovjećuje s arhaičnošću u ukrajinskoj kritici, devedesetih godina XX. stoljeća imalo negativno obilježje jer kritika je u to vrijeme apelirala prije svega na modernizam. O negativnom stavu prema narodnjaštvu i njegovoj vezi s ruskim modelom posebno je pisala Solomija Pavlyčko u monografiji *Diskurs modernizma u ukrajinskoj književnosti* (*Дискурс модернізму в українській літературі*, 1997.). Takvo krajnje neprihvatanje narodnjaštva opravdano je s obzirom na slabu modernizaciju ukrajinske nacije i dominiranju konzervatizma u ukrajinskom društvu, međutim, narodnjaštvo se tijekom cijelog XX. stoljeća transformiralo u neonarodnjaštvo pod znakom socijalizma, a u razdoblju glasnosti, kao otpor zapadnom neokolonijalizmu. Za razliku od njega, pozitivizam koji se transformirao u neopozitivizam ne odbacuje europsku orijentaciju, samo teži tome da Ukrajinci u Europu pođu zajedno sa svojim „mrtvima“ (Харчук 2011).

Programski članak neopozitivizma članak je Line Kostenko *Genij u uvjetima blokiranе kulture* (*Геній в умовах заблокованої культури*, 1991.) u kojem se naglašava kako pisac koji ne pripada državotvornoj naciji, čija je kultura blokirana „kakve god veličine bio, prije svega mora biti prosvjetitelj“, odnosno u uvjetima bez državnosti, državnoj cenzuri pridodaje se još i vlastita, pisac mora pisati samo ono što je narodu potrebno, dakle neopozitivizam stavlja u središte svoje pozornosti narod i njegove potrebe, deklarira svoju ovisnost o njemu (Харчук 2011). „Neopozitivizam je izravno vezan uz tradiciju i racionalno, empirijski tip mišljenja, međutim za razliku od pozitivizma, on nije zainteresiran za filozofiju engleskog filozofa pozitivista Herberta Spencera (1820. – 1903.) čija je središnja ideja zakon evolucije koji je jednak progresu, a u estetici se tek djelomično slaže sa stajalištima francuskog teoretičara književnosti i umjetnosti Hippolytea Tainea (1828. – 1899.) po kojima se proces stvaralaštva determinira porijeklom, okolinom i povijesnim trenutkom“ (Харчук 2011: 38). Neopozitivisti naglašavaju da se književno djelo ne može razmatrati odvojeno od

povijesnog konteksta, posebice ako to djelo pripada kolonijalnoj književnosti. U njihovom razumijevanju, književnost nastavlja izvršavati povijesno-stvaralačku i nacionalno-stvaralačku funkciju.

1.3.1. Književno stvaralaštvo prethodnika postmodernista

Posebnoj skupini ukrajinske književnosti pripada stvaralaštvo književnika neopozitivista koji su se u razdoblju raspada imperija odmakli od politike i nastavili se profesionalno baviti književnošću, s iznimkom R. Ivanyčuka. Svi su oni, po riječima M. Pavlyšyna, ljudi „pametnog, potrebnog, razumljivog, ali ipak kompromisa“ sa sustavom (Павлишин 1997).

Primjetna je figura među njima Volodymyr Drozd (1939. – 2003.) autor poznatih romana *Vuk samotnjak* (*Самотній вовк*, 1983.), *Balada o Slastjonu* (*Балада про Слатьона*, 1983) *Spektakl* (*Спектакль*, 1985.). U tim satiričkim romanima uspio je prikazati adekvatnu sliku sovjetske stvarnosti i proširiti postojeći socrealistički kanon ukrajinske književnosti, obogativši ga novom estetikom. Upravo ti romani svjedoče da je mimeza općeljudske stvarnosti kod Drozda bila na zavidnoj razini. Neki od književnih kritičara, poput T. Denysove, općenito su skloni smatrati da Drozdovo stvaralaštvo treba ubrojiti u *predpostmodernističke* pojave ukrajinske književnosti. Takav zaključak čini se previše kategoričnim jer zasebne pojave, kao što je primjerice podvojena ličnost, još uvijek nije dovoljan argument koji svjedoči o autorovoj pripadnosti postmodernizmu. U tom slučaju i novelu *Ja (romantika)* (*Я (романтика)*) Mykole Hvylyjovog, u kojoj figurira podvojeno *ja*, također možemo tumačiti kao *predpostmodernistički* tekst. Posljednji roman V. Drozda *Lišće Zemlje* (*Листя Землі*⁷) pokazuje sasvim drugu autorovu kvalitetu koja se može ocrtati kao „socrealizam s ljudskim licem, premda Valerij Ševčuk tvrdi da je to neorealizam pun tuge i ljubavi prema malenom čovjeku, kojeg je pregazilo društvo“ (Харчук 2011: 38). Godine glasnosti i perestrojke, kao što je poznato, prolazile su u ozračju obračuna sa sustavom. Ukrajinski pisci, koji su „plaćali svoj danak sustavu, nisu se odvažili na kajanje, u većini slučajeva bavili su se opravdavanjem i „izbjeljivanjem“ sebe samih. O tome je svjedočilo i dvosveščano izdanje izabranih djela Volodymyra Drozda 1989.“ (Харчук 2011: 39). Urednik i autor predgovora tog izdanja bio je sam autor, kao da je htio, kako primjećuje M. Pavlyšyn, pod vlastitu kontrolu staviti recepciju svog stvaralaštva, čak i odrediti uvjete svoje kanonizacije (Павлишин 1997: 276). Osim toga Drozd u izabrana djela nije uvrstio svoju prozu nastalu sedamdesetih godina, godina *zastoja*. Međutim dok se još zasebna djela i mogu zaboraviti i izostaviti, ipak se svjetonazor ne može tek tako odbaciti, čovjek se ne može tako olako promijeniti u jednom trenutku o čemu svjedoči njegov posljednji roman *Lišće Zemlje*. To opsežno epsko djelo na petstotinjak stranica objavljeno je u vrijeme nakladničke krize u

⁷ Taj je roman najprije tiskan u časopisima (Вітчизна, Березіль), a kasnije (1993.) kao zasebno izdanje objavilo ga je nakladništvo *Ukrajinski pisac* (Український письменник).

Ukrajini kada pojavljivanje sličnog teksta, činilo se, nije moglo proći neprimijećeno. Ukrajinska domaća kritika ovo djelo uporno nije primjećivala, no Marko Pavlyšyn, kao predstavnik iseljeničke kritike, napisao je sjajan članak u čijem već samom nazivu *Zašto ne šušti „Lišće zemlje“?* (*Чому не шелестить «Листя Землі»?*) odzvanja skepsa i negativna percepcija. Razlog ne treba tražiti u tome koliko se neko djelo lako čita ili ne, čini se da djela „očeva“ jednostavno ne zanimaju suvremene kritičare i suvremene čitatelje koji ništa zanimljivo od tih djela ne mogu očekivati te ih percipiraju kao zastarjela. Takav pristup uzrokovan je prije svega time što čitateljska zajednica odbacuje socrealizam (Харчук 2011). Pisci socrealisti i sami bi se rado odmakli od njega kad bi to bilo moguće. Suvremeni kritičari pišu pretežito iz vlastita interesa, orijentiraju se na potrebe tržišta i na osobna poznanstva i prioritete. „Više od desetljeća prije ukrajinske neovisnosti, te desetljeće nakon nje još uvijek se ne prihvaća i ne prepoznaje vrijednost racionalne argumentirane kritike. Kako bez kritike nijedno društvo ne može egzistirati, mjesto profesionalne kritike u ukrajinskim uvjetima toga vremena zauzela je ekstremna, vulgarna i senzacionalistička kritika“ (Харчук 2011: 40).

Marko Pavlyšyn, koji je odvojen od Ukrajine i njezinih unutarnjih previranja i igara, kritičar koji je odgojen na zapadnim uzorima, daje primjer profesionalne neangažirane kritike. Vezano uz *Lišće zemlje* došao je do zaključka da roman „prihvaća marksističku shemu povijesti i analize njezinih materijalnih temelja, negira isključivi autoritet materijalističkog svjetonazora stavljajući pored njega gotovo religijske modele, stvara most za povrat prema kršćanskom principu bezuvjetne ljubavi prema bližnjem, čak i prema svom neprijatelju“ (Павлишин 1997: 286). Uz takve korektne zaključke članak sadrži i neke jednostavno ubojite, na primjer vezano uz mit o pravednom društvu koji se javlja u romanu te spominjanje socijalizma kao njegove srži (Павлишин 1997: 283). Kritičar dolazi do zaključka da je „društvena svijest u Ukrajini uvelike nadišla i preduhitрила književno djelo“ jer zaista, tko je u prvoj polovici devedesetih godina XX. stoljeća mogao povjerovati u takve projekte? Kritičar također primjećuje da shema romana ostaje marksistička, dakle pisac ne prepisuje povijest, ne koristi glasnost za naglašavanje nacionalnog kao jednog od glavnih pokretača povijesti (Павлишин 1997: 287). Pavlyšyn Drozdovo djelo naziva poštenim i hrabrim jer ono je dokument diskusije pisca sa samim sobom u kojoj on modificira sve svoje prethodne stavove javno i dostojanstveno. Kritičar zaključuje da iskrenost i hrabrost ne jamče vrijednost romana. Modifikacija marksizma još je bila moguća šezdesetih godina XX. stoljeća kada se na primjer Ivan Dzjuba, govoreći o neophodnosti derusifikacije Ukrajine, pozivao na marksističko-leninističku teoriju jer je morao (Харчук 2011), međutim, već krajem osamdesetih takav intelektualni model izgledao je neprivlačno i zastarjelo.

Sljedeća neopozitivistička pojava, koju mnogi suvremeni kritičari (poput Tamare Gundorove) smatraju *predpostmodernističkom* jest ukrajinska *himerna proza* (ukr. химерна проза – himerična proza) koja je šezdesetih i sedamdesetih godina XX. stoljeća bila svojevrsan pogon za proboj prema većoj slobodi izričaja, oslobađanju mašte i same riječi. Po mišljenju Gundorove, himerična je proza nagovještavala barem nekakvo oslobađanje od obavezne ideološke ozbiljnosti koju je zahtijevao socrealizam, legalizirala je individualne (zasad samo stilističke) želje pisca. Prvi ukrajinski himerični roman smatra se roman Oleksandra Iljčenka (*Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця*, 1958.) u čijem se podnaslovu spominje budući književni termin „ukrajinski himerični roman iz narodnih usta“. Takva obilježja žanra kao fantastičnost, ekscentričnost, naracija u folklornom duhu pojavili su se u seriji kasnijih djela, između ostalog *Labuđe jato* (*Лебедина зоря*, 1971), *Zeleni mlinovi* (*Зелені млини*, 1976) Vasylja Zemljaka.

Uza sva pozitivna obilježja, odbacivši pojam „pozitivni lik“ i „dominirajući siže“ (termini istraživačice Katerine Clark koja je dokazala da se gotovo svi romani iz staljinističkog razdoblja pridržavaju jednog dominirajućeg sižea, kada junak vodi tešku borbu, bori se protiv zaostalosti i na kraju pobjeđuje) himerični je roman, po Pavlyšynovim riječima, oprezno izbjegao spaljivanje mostova s ideološkom i estetskom prošlosti (Павлишин 1997).

Ukrajinska domaća kritika zauzela je obrambeni stav prema himeričnom romanu jer po mišljenju Ivana Dzjube cilj autora bio je naglasiti upravo neprolaznost narodne mudrosti i duhovitosti, a ekscentričan nacionalni tip tradicionalan je u svim književnostima jer upravo je on pomagao da se prikaže drugačija slika svijeta. „Smatramo da himeričnu prozu možemo samo uvjetno smatrati pretečom postmodernizma jer na razini individualne stilistike ona se zaista razlikuje od socrealizma i bliža je magijskom realizmu koji se razvija u drugim zemljama“ (Харчук 2011: 42).

Ako govorimo o *predpostmodernističkim* pojavama u ukrajinskoj književnosti valja obratiti pozornost na stvaralaštvo Nine Bičuje, koja pripada generaciji šezdesetih godina XX. stoljeća kada su žene, kao što je poznato, pretežno pisale pjesme, zato je nesumnjiva „kraljica ženske proze“ po riječima Valerija Ševčuka, postala Nina Bičuja. Po mišljenju R. Harčuk, njezin stil odlikovao se „istančanošću, elegantnošću i istovremeno određenom amorfnošću struktura. Pisala je isključivo meditativnu, povijesnu stiliziranu i gradsku pozu čime se izdvaja na tlu socrealističke ukrajinske književnosti“ (Харчук 2011: 45). V. Ješkiljev i V. Gabor okarakterizirali su N. Bičuju u *Pleromi* kao preteču urbanističke proze (Плерома 1998: 33). Primjerom toga može poslužiti njezina novela *Zemlja* (*Земля*) objavljena na ukrajinskom tek 1999. u časopisu *Vjesnik Kryvbasa* (*Кур'єр Кривбасу*). Uzimajući u obzir to da je zemlja

sakralni simbol za Ukrajince, riječi naratora o njenom stavu prema zemlji moglo je šokirati čitatelja šezdesetih godina, međutim, sada se doživljavaju apsolutno mirno:

„Nimalo nisam željela tu zemlju. Kakva god da bila zemlja, smetala mi je jer nije izazivala u mašti ništa osim svježe iskopane jame, spremne da prihvati lijes. Da, da, naravno, znam: zemlja to je kruh, zemlja to je život, zemlja je hraniteljica, zemlja je bogatstvo i blago, i dubinski izvori, i zelene trave, i ljubav, ali također i grob... Bojala sam se zemlje.“ (Бічуря 1999).

Bez euforije, prije ironično, percipira se i demonstrativna ljubav naratora prema gradu koji je mogao „spasiti od svega“. Kasnije čitatelj shvaća da se u noveli *Zemlja* ne radi o apstraktnom gradu, nego upravo o Lavovu. Zanimljivo je da se Nina Bičuja rodila u Kijevu, studirala u Lavovu, tamo živi i danas. Subjektivna, opuštena i ironična književničina opažanja, primjerice vezano uz stil Lavova – („samo ovdje, u ovome gradu nekom može pasti na pamet da prodaje grubo izrezbarene drvene gljive ispred kapelice Bojima ili da objesi netalentiranu mazariju na zid starinske zgrade. I nijedan drugi grad ne može biti toliko pohlepan, čak žedan preuveličavanja svega“ (Бічуря 1999)) – bliska su sa suvremenom esejistikom, između ostalog s esejistikom Jurija Andruhovyča. Podjednako važna za diskurs aktualne književnosti bila je tema Nine Bičuje koja se svodila na potragu ukrajinskog obiteljskog stabla u svezi sa zapadnom tradicijom. Ta je tema vidljiva u priči *Drogobički zvjezdar* (*Дрогобицький звіздап*) koji je ušla u knjigu *Rodoslovlje* (*Родосвід*, 1984.). U tom djelu Nina Bičuja pripovijeda o povijesnoj ličnosti Juriju Kotermaču (Drogobyču), koji je 1468. bio upisan na Jagielonsko sveučilište u Krakovu kao astronom. Narator ga navodno susreće petsto godina kasnije u krakovskoj kavani. Glavno pitanje koje muči naratora jest: je li se Jurij (Georgij) osjećao kao Rusin/Ukrajinc jer u doba srednjovjekovlja općeprihvaćen stav bio je da se dostojni umovi pojavljuju samo među plemićima. Jurij iz Drogobyča bio je porijeklom sin običnog mještana, otac mu nije ostavio plemićko ime, ali mu je ime bilo časno. Jurij Kotermač (Drogobyč) kao što je poznato, nije stvorio nikakvu teoriju koja je unijela preokret u građu svemira, međutim, ostao je vjeran svom časnom imenu i rodu. Njegova knjiga govori o pomrčini Mjeseca, Lavovu i Drogobyču. Zahvaljujući naporima Jurija Kotermača i njemu sličnima, već se u srednjovjekovlju Rus' svrstala u europski kontekst. Zato i J. Andruhovyč, koji toliko traga za ukrajinskim europskim korijenima, također piše pjesmu *Jurejo Drogobyč, također prezimena Kotermač* (*Юрецьо Дрогобич, на прізвисько теж Котермак*) čiji je središnji motiv predosjećaj ukrajinskog geopolitičkog poraza.

„Nina Bičuja ne traži samo zajedničko nego i različito u europskoj intelektualnoj tradiciji seoskih društava. To je pitanje virtuosno utjelovljeno u možda njezinu najboljem

dijelu *Zaplet za priču o Donelaitisu* (*Зачин до оповідання про Донелайтіса*) koje je također ušlo u knjigu *Rodoslovlje* (*Родовід*). Književnica istražuje stvarnu paralelu između Donelaitisa i Kanta jer su obojica studirali na königsberškom sveučilištu otprilike u isto vrijeme“ (Харчук 2011: 47), odvajalo ih je nekakvih 10 godina. Obojica su kasnije postali učitelji, međutim, tu je podudarnostima kraj. Dok je Kristijonas Donelaitis sve do smrti bio je pastor u selu Tollmingkehmen, Immanuel Kant razmatrao je moralni imperativ i neophodnost pomirenja znanosti i religije. Kada je Kant promicao hipotezu da je Sunčev sustav nastao od ogromnih oblaka čestica materije razrijeđenih u prostoru, pastor je došao do zaključka da je njegov jezik napokon postigao tu razinu savršenstva koja mu može poslužiti kao materijal za pjesništvo. Nina Bičuja sklona je oba ta otkrića razmatrati kao istovrijedna, ona na kojima se drži europska tradicija. „Pučke kulture, može se iščitati u podtekstu, daruju intelektualnoj europskoj tradiciji onu čovječnost i svježinu bez kojih bi ona izgledala odviše tmurno“ (Харчук 2011: 47). Upravo takva gledišta Nine Bičuje, koja su nestandardna za književnost socrealizma, izazivaju interes za nju među današnjim naraštajem književnika i čitatelja, zato su njezine novele pod nazivom *Zemlje romens'ke* (*Землі роменські*) bile ponovno objavljene 2003. godine u lavovskom nakladništvu *Piramida*.

U granicama suvremene književnosti prebivaju i oni pisci neopozitivisti koji pišu povijesne romane koji su tradicionalni u ukrajinskoj književnosti. Roman Ivanyčuk, autor glasovitog povijesnog romana iz šezdesetih godina *Sljez* (*Мальви*) (prvotni naziv *Janjičari/Яничари*, 1968.), objavio je 1992. godine povijesni roman *Horda* (*Орда*) u kojem se govori o vremenima hetmana Mazepe i spaljivanju grada Baturyna. „U središtu piščeve pozornosti tri su ideje, svaku od njih utjelovljuje zaseban književni junak. Ideja izdaje utjelovljuje se u liku pukovnika Nosa, ideja pokore i potrage za istinom u liku Mazepina ispovjednika Epifanija u kojem možemo prepoznati veliki dio naraštaja šezdesetnika koji su ostvarili kompromis s vladom. Nositeljica ideje čistoće je Motrja Kočubejivna, Mazepino nadahnuće u njegovim geopolitičkim planovima. Upravo se zato Motrja u romanu pretvara u bijelu Labudicu“ (Харчук 2011: 48). Glavna tema romana može se ocrtati metaforički kako Ukrajinci koje je pokorila ruska duhovna horda traže put prema Hramu. Važno je da taj put pronalazi upravo Epifanije koji je šutke promatrao uništavanje Baturina i prvi, u stanju afekta, proglasio Mazepi anatemu. Kontroverza takvog pogleda očita je. Glavno je obilježje romana njegova sekundarnost. O grobovima, Rusima–Moskaljima, ukrajinskom nacionalnom karakteru i izdaji prije pojave romana *Horda* već su govorili Taras Ševčenko, Ivan Nečuj-Levyč'kyj, Jevgen Malanjuk, Dmytro Doncov i mnogi drugi. Sam lik duhovne ruske horde kao da je preuzet od Doncova, dakle on je bio aktualan za međuratne godine dvadesetog

stoljeća (Харчук 2011). Cijelo djelo izgrađeno je na temelju dugih iscrpljujućih dijaloga, autorski je govor i jezik junaka patetičan, svojstven mu je publicistički stil. Obilježje autorskog teksta je i domoljubna retorika u neoromantičkom stilu: „Dnjipro! Jedna riječ i pada koprena očaja i umora, jedna riječ i iscjeljuje se od rana i taloga zlobe...“ (Іваничук 1994). *Horda* je povijesni roman sa suvremenim sadržajem jer u njemu, u pozadini Mazepina vremena, Roman Ivanyčuk uvodi diskusiju karakterističnu za prve godine ukrajinske neovisnosti, o formiranju moderne ukrajinske nacije. Autor u tekstu neprestano koristi pojam *nacija*: nacija umire, naša nacija, mogućnost nacije, koji se, naravno, u XVIII. stoljeću nije koristio. Na kraju, u romanu postoje i patuljci koji simboliziraju rusificiranu ukrajinsku elitu u Rusiji kojoj je svojstvena degradacija duha i kulture. Takvi patuljci prijete da će ostati u Malorosiji čak i kada ona proglasi neovisnost te će ući poput horde u duše Malorosa. Iznimno su prozirne i aluzije Romana Ivanyčuka na staljinizam. Patuljci imaju političke vježbe, potajno prijavljuju jedan drugoga, u tekstu postoje citati tipični za staljinističko doba: „...počeo je prepoznavati našu doktrinu, koja je zato nepobjediva jer je istinita!“ (Іваничук 1994) što isto tako izaziva komičan efekt.

Vrijedna je pozornosti i mitologizacija ukrajinske povijesti u romanu. Roman Ivanyčuk upliće u tekst legendu o Polubotkovu blagu. Uoči neovisnosti ta se legenda tiskala u svim novinama. Efekt još jednog prepričavanja postaje komičan. Smatramo da je u pravu O. Gnatjuk kada je tvrdila da je „fiktivni svijet *Horde* tipičan primjer anakroničnog antikolonijalnog diskursa“ (Гнатюк 2005: 462). Poanta *Horde* čini se upravo je u kajanju, ali je li se ideja uspjela realizirati? Rješavanje problema izdaje i kajanja u ovom je romanu simptomatično. Takva tendencija pojačava se u uspomenu Romana Ivanyčuka *Blagoslovi, dušo moja, Gospoda...* (Благослови, душе моя, Господа..., 1993.) u kojim se uspoređuje s Konradom Wallenrodom. Ol'ga Gnatjuk primjerice smatra da su Wallenrod i Mazepa potrebni Ivanyčuku da bi se prikazao kao pravednik, naglašava također mržnju koju kultivira, mržnju koja mu u konačnici ne donosi oslobođenje (Гнатюк 2005: 471). Obračun sa sustavom u ukrajinskim uvjetima, kako tvrdi Ol'ga Gnatjuk, nije bio toliko radikalno kao na primjer u Poljskoj kad se ona opraštala od socrealizma. Nitko od ukrajinskih pisaca socrealista nije nazvao razdoblje socrealizma „društvenom sramotom“ kako je to napravio u Poljskoj Jacek Trznadel, što svjedoči o niskoj razini odgovornosti ukrajinske intelektualne elite pred društvom, o njezinoj nesposobnosti da preuzme na sebe krivnju, naravno tu se radi o onom dijelu ukrajinskih pisaca koji su zaista surađivali sa sustavom i stvarali u duhu socrealizma, ne o onima koji su bili represirani zbog svog stvaralaštva.

1.3.2. *Underground* na kraju socrealizma

Kako tvrdi R. Harčuk, postmodernistički diskurs zauzima vodeće mjesto u suvremenoj ukrajinskoj književnosti. Upravo je on odbacio sve prethodne dominantne diskurse i samim time prihvatio ironiju, igru, parodiju i danas se asocira s onim što se uobičajilo nazivati vraćanjem književnosti ili revidiranjem socrealističkog kanona. Nakon diskusija na temu razaračke naravi postmodernizma te prijetnji koju on donosi nacionalnoj kulturi, nakon prepirke o njegovoj mlitavosti i boležljivosti, postaje sve očitije da „ukrajinski postmodernizam, zajedno s neomodernizmom i neopozitivizmom (koji uključuje i neonarodnjaštvo) formira sliku postkolonijalne ukrajinske književnosti“ (Харчук 2011: 107).

„Govoriti o *predpostmodernističkim* pojavama u ukrajinskoj književnosti znači prije svega govoriti o kijevskoj ironičnoj školi (V. Dibrova, L. Poderevjans'kyj, B. Žoldak) sedamdesetih godina XX. stoljeća. Stvaralaštvo tih autora postalo je dostupno čitatelju tek devedesetih godina XX. stoljeća, odnosno bilo je izvan kanona za razliku od stvaralaštva V. Ševčuka ili N. Bičuje i zato se dovodimo u kušnju da ih ubrojimo u postmodernističko“ (Харчук 2011: 107). Međutim, takav pristup nije uvijek opravdan jer stvaralaštvo spomenutih pisaca, iako je bilo u opoziciji u odnosu na totalitarizam, ipak je prebivalo unutar njega. Izvan totalitarnog konteksta ono gubi svoj smisao, može se čak percipirati kao vulgarno. Ako je po mišljenju Tamare Gundorove V. Dibrova „muzejizirao junaka totalitarnog tipa“, B. Žoldak stvorio je verbalni spomenik takvom junaku, a L. Poderevjans'kyj „ozvučio kolektivno nesvjesno“ (Гундорова 2005). Galicijska inačica kijevske ironične škole stvaralaštvo je Jurija Vynnyčuka koji je počeo naširoko koristiti crni humor.

Već dvadesetih godina XX. stoljeća u sovjetskoj Ukrajini dominira politički i socijalno angažiran intelektualac koji odbacuje prošlost i gleda u progres budućnosti, dok pisci u emigraciji u to vrijeme manifestiraju domoljubne i nacionalističke ideale u umjetnosti. U idućem desetljeću socrealizam je proglašen službeno odobrenom metodom sovjetske ukrajinske kulture. Po navodima Marka Andrejčyka, upravo poslije Staljinove smrti vidljivo je formiranje triju grupa intelektualaca koje se u nekim slučajevima mogu preklapati. Prvu grupu čine umjetnici koji (p)ostaju instrument Komunističke partije, drugu čine kritizirani i proganjani disidenti, a treću – marginalni intelektualci koji formiraju neslužbenu i neformalnu grupu. Treća je grupa dala tip s kojim je najbolje poistovjećivati ukrajinskog intelektualaca postsovjetskoga vremena. Neslužbena umjetnička sredina, koja je postojala između 60-ih i 70-ih godina u sovjetskoj Ukrajini, ostavila je nevjerojatno snažan utjecaj na sljedeći naraštaj ukrajinskih intelektualaca. Intelektualci takve *underground* sredine razlikovali su se od

šezdesetnika (umjetnika koji su se pojavili 60-ih godina XX. stoljeća i činili značajan dio inteligencije u doba Hruščovljeva „zatopljenja“ u Ukrajini) time, što su, za razliku od svojih prethodnika, skrivali svoje političke stavove i pokušavali stvarati slobodu izvan okvira socrealizma. Takvi umjetnici odbacili su kult „sovjetskog čovjeka“ te su naglašavali individualizam u svojim djelima. Sličan pokret razvijao se u drugim regijama i gradovima Sovjetskoga Saveza (Андрейчик 2014). Intelektualce, koji su se kasnije priključili tom pokretu, u Ukrajini su prozvali sedamdesetnicima, dakle umjetnicima i piscima koji su sedamdesetih godina ušli u književnost. Glavnim središtima njihove neslužbene kulture bili su Lavov i Kijev.

Za razliku od šezdesetnika, čija su se djela u većini slučajeva uspjela objaviti u vrijeme Hruščovljeva „zatopljenja“, sedamdesetnike su od početka dočekale represije Brežnjevljeva doba i šturi okviri socrealizma pa stoga nisu imali mogućnost objavljivati svoja djela. Ta generacija sumnja da može bilo što promijeniti u totalitarnom društvu jer su svjedoci pritisaka na politički aktivnu generaciju, na svoje prethodnike, i to samo učvršćuje njihov stav. Upravo u tom *undergroundu*, u ateljeima i stanovima, kreiraju se nova umjetnička djela, diskutira se o njima i stvaraju se kulturne zajednice u kojima će se povezati pisci, slikari i glazbenici, a ta sinteza ostavit će trag u umjetnosti krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina kada će ta kultura izići iz *undergrounda* i postati javna.

Po riječima R. Harčuk, Volodymyr Dibrova⁸ „pisac je ugušenog naraštaja“ (Харчук 2011: 108). Njegovo stvaralaštvo došlo je do čitatelja kada je autor imao četrdeset godina, prije toga bio je dio *undergrounda*. U članku S. Ivanjuka *Potruga za velikom književnošću* (*Пошуку великої літератури*) prikazan je psihološki portret Volodymyra Dibrove u kojem je naglašen njegov individualizam i samostalnost u razmišljanju. Ivanjuk Dibrovu smatra elitnim piscem ne samo zbog intelektualnosti njegove proze, nego i zbog toga što su sva njegova djela bila usmjerena prema onom dijelu sovjetskog društva koji je više preferirao Beatlese od sovjetskih vokalnih ansambala. Za njega, kao i za naraštaje rođene 50-ih i 60-ih godina XX. stoljeća, Beatlesi su simbol slobode i neslaganja s postojećim okruženjem. S. Ivanjuk smatra da V. Dibrova reprezentira nonkonformiste i umjetnost *undergrounda* koja je negirala sovjetski kolektivizam i masovni partijski entuzijazam (Іванюк 2002). Po mišljenju Jurija Andruhovyča „uključivanje Dibrove u postmodernistički diskurs vrlo je problematično,

⁸ Rođen je 1951. u Donec'ku, po struci je germanist. Emigrirao je u SAD te predavao na Sveučilištu u Pennsylvaniji, a trenutno predaje na Harvardu. Autor je zbirke priča *Tekstovi s nazivima i bez naziva* (*Тексти з назвами і без назв*, 1990.), *Pjesme Beatlesa* (*Пісні Бітлз*, 1991.), romana *Pentameron* (*Пентамерон*, 1994.), *Burduk* (*Бурдук*, 1997.), knjige kazališnih komada *Oko stola* (*Довкола столу*, 2005.), romana *Andrijevski uspon* (*Андріївський узвіз*, 2007.).

bez obzira na sve značajke njegove stilistike, poput grotesknosti, apsurdna, namjerne primitivizacije naracije, igara s jezičnim aberacijama“ (Плерома 1998: 50). Vjerojatno je ta problematičnost vezana uz pripadnost postmodernističkom diskursu uvjetovana prije svega time što je on (kao i neomodernisti) orijentiran na veliku književnosti. Kako smatra Oleksandr Irvanec', Dibrovini romani nisu namijenjeni današnjim dvadesetogodišnjacima, nego onim starijima od 30 ili 40 godina, jer on u svojim djelima prikazuje zatišje takozvanog razdoblja zastoja, odnosno sedamdesete i osamdesete godine XX. stoljeća. Istovremeno O. Irvanec' skreće pozornost na obilježja Dibrovine proze kao što su iznimno autorovo poznavanje strane književnosti te njegova filološka osjetljivost na detalje (Ирванець 2003). *Pjesme Beatlesa* izišle su 1991., a 2002. godine ušle su u zbirku *Izablane* (Вибгане⁹). Iza svakog naziva svake priče krije se aluzija na neki od Beatlesovih hitova. Epigrafi koji prethode pričama također su stihovi iz poznatih pjesama Beatlesa, često su ključne za svaku priču. Ideja potpune slobode spojena sa seksualnom revolucijom te drogom karakteristična je za naraštaj „djece cvijeća“. Manifest mladih Amerikanaca 50. i 60. godina XX. stoljeća postalo je djelo Jacka Kerouaca *Na putu* (*On the Road*), u sovjetskim uvjetima ono se utjelovljuje u koliziju koja je održana u priči *Why Don't We Do It in the Road*. Stopirajući prema Krymu, mladi student dospije u policiju. U torbi mu je skripta s djelima M. Berdjajeva u kojoj se riječ *Bog* piše velikim slovom (Харчук 2011). Strah da će skripta dospjeti u ruke policije u potpunosti paralizira sovjetsko dijete cvijeća, postaje jasno da put kao simbol potrage za smislom života i slobode (uključujući i seksualnu slobodu) nije za njega. „Priča također svjedoči o tome kako je potraga za slobodom u uvjetima totalitarnog društva bila znatno opasnija od one u slobodnom svijetom jer ju je pratila borba sa sustavom u kojem je čak i riječ „Bog“ napisana velikim slovom mogla ugroziti pojedinca i strpati ga u zatvor na nekoliko godina“ (Харчук 2011: 109).

U stvaralaštvu V. Dibrove najviše se izdvaja roman *Burdyk* (*Бурдук*, 1997.) u kojem autor daje svoje viđenje *ugušenog* naraštaja sedamdesetih. Roman je napisan kao priča koju nam pripovijeda Burdykov prijatelj, jer sam Burdyk, inače pisac, smrtno stradava pod kotačima trolejbusa. Riječ je o romanu koji je u znatnoj mjeri autobiografski, a još više autoironičan, lišen idealizacije koju zamjenjuje ironija i humor. R. Harčuk mišljenja je da u njemu nema patetike, no u njemu prevladava pseudopatetičan uzvišeni stil koji neprestance drži naraciju na usiljeno visokim „notama“. Radnja se razvija poslije neočekivane smrti pisca Burdyka, koji je kako se smatralo, bio autor genijalnih romana, a nepoznati novi izdavač

⁹ Igra riječi kod naziva – *zgužvano* i *izgurano* kao *izabrano*

predlaže njegovu prijatelju da ih objavi. Narator počinje tražiti genijalna djela i ne nalazi gotovo ništa, uspije se domoći tek nekih ulomaka i nacrtu, nerazrađenih sižea. U Burdykovoju ostavštini postoji između ostalog i AntiLeniniana u nekoliko priča: *Božić, Lenin na Kapri, Lenin i stražar, Zašto Lenin ne može prestići kornjaču* i dr. Međutim, bježeći pred kriminalcima iz mjesta gdje ljetuje u Kijevu, narator gubi rukopis u kojem se nalaze sva djela nadahnuta Leninom. Kroz cijeli roman provlači se lik vječne Borovodjanke koja neprestano mijenja svoj lik ali ne i ćud; čas radi kao učiteljica, čas kao voditeljica na fakultetu ili pak kao prodavačica na pultu u knjižari. Ona je „oko koje nikada ne spava“, žena koja budno prati sovjetske građane ponašaju li se u skladu sa sovjetskim moralom i načinom razmišljanja. Antipod Burdyku u romanu jest Gurs'kyj, prijatelj iz razreda, sin partijskog funkcionera i prikazuje satiričan lik sovjetske partijske elite i njezinih sinova kojima se suprotstavlja *rock* naraštaj ili ugušeni naraštaj koji je negirao totalitarizam tijekom njegove faze *zastoja*. *Burdyk* je, kako smatraju S. Ivanjuk i R. Harčuk antitotalitarni i intelektualni roman u čijem je središtu krug intelektualaca iz sedamdesetih i osamdesetih godina XX. stoljeća, a sam autor zaista ironizira tu sredinu i to vrijeme.

Krug intelektualaca, odnosno ishlapjela intelektualna sredina devedesetih godina nalazi se u središtu pozornosti u priči *Rođendan (День народження)* koja je kasnije ušla u zbirku priča *Okupljanja (Збіговиська)* i smatra se jednom od najboljih (Харчук 2011). Priča govori o ukrajinskim intelektualcima devedesetih, koji u potrazi za boljim životom odlaze u Ameriku i slave rođendan svog kolege Bojka. Glavni lik među njima američki je profesor George ili Jurko Kogut, znanstvenik ukrajinskog podrijetla kome svi pozvani mogu biti zahvalni za mogućnost ostvarenja njihova američkog sna. Autor majstorski prikazuje postsovjetske ukrajinske intelektualce koji se prepiru oko toga koliko ima socrealističkog u Gončarovu romanu *Katedrala (Собор)* te nabrajaju koga su sve uspjeli ukrajinizirati, optužuju jedni druge da su bili članovi Komunističke partije. Autor ih isto tako ironizira, odnosno ironizira njihovu težnju i želju da se prikažu drugačijima nego što jesu. Ironija, usmjerena protiv pseudointelektualaca, graniči sa satirom kada se ispostavi da su ti ljudi lišeni sposobnosti da suosjećaju jedni prema drugima, da poštuju jedni druge te da ne znaju voljeti bližnjega svog. U finalu priče svi postsovjetski Ukrajinici, čak i djeca, međusobno se posvađaju. Postsovjetska zloba na kraju prelazi i na lik njihova dobrotvora, profesora Koguta, kojeg te večeri stalno prate neki problemi i neugodnosti. Na kraju profesor bježi iz restorana ne toliko zbog umrljane odjeće koliko zbog nasrtljivosti i drskosti svojih gostiju. Poslije profesорова odlaska, Uljana govori kako će ga kritički opisati u svom romanu, drugi su isto tako njime nezadovoljni te mu pronalaze mnoštvo mana, sve do toga da ga psuju (Харчук

2011). U jednom trenutku profesor se vraća, a cijelo društvo ostaje zatečeno jer nitko ne zna što je i koliko od rečenog profesor čuo i shvatio. Gostima je neugodno, ali ne osjećaju sram jer imaju opravdanje – svi su oni nesretni.

Postsovjetski ukrajinski intelektualci, koji su se našli u Americi, pokušavaju odgovoriti na glavno ukrajinsko pitanje devedesetih: „Zašto smo tako nesretni?“ Autor nastoji pokazati da je nesreća tih Ukrajinaca u njihovoj zlobi, uzajamnoj mržnji i nesposobnosti da vole. Antipod spomenutim likovima jest profesor Kogut, koji ima mnoštvo mana (čak i profesionalnih, jer počinje prevoditi suvremenu ukrajinsku književnost koju nimalo ne razumije). Međutim, usprkos svim uvredama, vraća se svojim ukrajinskim gostima te im je i nadalje spreman pomagati, baš kao i ljubazna Kineskinja koja ih poslužuje u restoranu te jedina dopire do bolesnog Igora. V. Kostjuk smatra da u *Rodendanu* V. Dibrova pokazuje kako *homo sovieticus* „odlično komuniciraju“ s *homo americanusima*, premda se takva tvrdnja čini apsolutno pogrešnom jer nema osnove u samoj priči. Između ta dva tipa ljudi više je onog što ih razdvaja nego što ih veže. S. Ivanjuk smatra središnjim likom priče autistično dijete. Autizam je po njegovu mišljenju metafora koja aludira na značajke ukrajinskog karaktera i upravo se zato profesor prema svojim gostima odnosi kao prema pacijentima. U priči se ne prikazuje tipičan i uobičajen karakter Ukrajinaca, nego neprivlačan, ali istinit psihološki portret ukrajinskih pseudointelektualaca koji, kako se ispostavlja, nisu najbolji predstavnici svoga naroda. Roksana Harčuk čak smatra da ono što je J. Andruhovyč prikazao dekonstrukcijom pjesnikova lika nešto površno (pjesnik Otto von F. iz romana *Moskovijada*, usprkos vlastitoj beznačajnosti, uspijeva na kraju uništiti imperij), Dibrova je uspio, „odbacivši sve sentimente uništiti ukrajinskog pseudointelektualca“ te srodnim tekstom u ukrajinskoj književnosti, sličnim *Rodendanu*, smatra poslanicu T. Ševčenka *I mrtvima i živima i nerođenim zemljacima mojim...* u kojoj se autor obraća ukrajinskoj pseudoeliti onoga vremena te priznanju I. Franka da on „ne voli Ukrajinu“ (Харчук 2011: 113). Autor je *Rodendanom* nastao potaknuti katarzu koja treba ganuti, podsjetiti na sram i apelirati na čovječnost. U mnogim djelima V. Dibrova pobuđuje osjećaj osuđenosti svojeg naraštaja koji se rodio na krivom mjestu u krivo vrijeme te ostaje vjeran ironičnom stilu. Njegova ironija, kako piše R. Harčuk, „gorka je i skeptična, a smijeh je pretežno neurotičan. To je smijeh poput grča, koji stiže grlo i maskira plač“ (Харчук 2011: 114). Po mišljenju znanstvenice suvremena ukrajinska književnost srami se suza, a suvremeni autori smiju se uvijek i posvuda, oponašajući Gogolja, a ne Ševčenka kao nekoć. Ironičan stil V. Dibrove postao je moćan poticaj za daljnju dominaciju ironičnog stila u ukrajinskoj književnosti.

Bogdan Žoldak, kako ga imenuje R. Harčuk, autor je proze napisane *suržikom*. Obilježja stvaralaštva B. Žoldaka, osim ironičnosti i parodije, jesu i crni humor te korištenje *suržika*. Književni kritičari kao glavno obilježje ističu glumu jer autor je stavio na sebe masku dvorske lude kojoj je dopušteno govoriti istinu (Харчук 2011: 115). Čak i kada se istina može otvoreno govoriti, on ne skida svoju masku. Vasylj Gabor i O. Stusenko smatraju kako je vezanost Žoldaka uz uzak krug tema njegov nedostatak jer nerijetko njegova djela čine jednolikima. Takav kritički sud o pričama ne može se objasniti njihovom jednoličnošću (pretežno autor ismijava sovjetsko društvo i postsovjetskog čovjeka), nego kvalitetom njegova humora. B. Žoldak nastavlja tradiciju smijeha Ostapa Višnje, ukorijenjenu u folkloru odnosno u šalama i anegdotama. Po mnogim kriterijima Žoldakov humor manje je istančan u usporedbi s humorom Oleksandra Irvanecja u romanu antiutopiji *Rivne/Rovno* (*Рівне/Ровно*, 2001.) ili u priči *Dan pobjede* (*День перемоги*, 2005.). Autor tih djela također ismijava sovjetske vrijednosti socijalističke književnosti, međutim na taj se način ismijavanje iz čisto socijalnog pretvara u egzistencijalno; autor, između ostalog, u romanu *Rivne/Rovno* tvrdi da nisu samo ukrajinski gradovi i sela podijeljeni na istočni (Rovno) i zapadni (Rivne) sektor, nego da unutarnji zid i podjela postoje u svakom ukrajinskom čovjeku. T. Gundorova Žoldakove priče određuje kao folklorne gradske minijature u kojima se spajaju ideološka i svakodnevna svijest, vojničke anegdote i parodija na sovjetski folklor. Narator je u njima *homo sovieticus*. Glavna je osobina Žoldakove proze korištenje *suržika*. Uspješan autorov eksperiment dao je razlog ustvrditi da suržik kao jezični hibrid (kao i bjeloruska trasjanka) ne samo da potkopava autoritet službenog jezika nego je otkriće postmodernizma. Rana Žoldakova djela pisana su pretežno suržikom, primjerice zbirka *Govedina* (*Яловичина*), međutim, kasnije tek je dio njegovih priča, koje ulaze u ciklus *Zbogom, suržiku!* (*Прощавай, суржыку!*), napisana ukrajinsko-ruskom mješavinom. U tim pričama mnogo je zanimljivih i duhovitih aforizama.

Lesj Poderevjans'kyj ukrajinski je pisac i slikar, značajna osoba za kijevski *underground* sedamdesetih i devedesetih godina XX. stoljeća. Najciničniji je, a istovremeno i najpošteniji autor ukrajinske književnosti toga razdoblja. Po mišljenju V. Ješkiljeva, njegova djela možemo ubrojiti u neofolklor (Плерома 1998). Poderevjans'kyj je autor priповijesti *Junak našeg doba* (*Герой нашого часу*) i kazališnog komada *Kacapi* (*Кацани*), epske tragedije *Pavlik Morozov* (*Павлік Морозов*) i tragedije *Kralj Litr* (*Король Літр*), *Hamlet ili fenomen danskog kacarizma* (*Гамлет, або феномен датського кацаризму*), priča *Danko* (*Данко*), *Zaustavi se, treni, tako si lijep!* (*Остановісь мгновоєньє, ти прекрасно!*), *Vajka o gepi, ili koji k... nije jasno?* (*Казка про рінку, або хулі не ясно?*) i mnogih drugih. Svi se

kazališni komadi mogu postaviti na sceni, međutim prije svega su namijenjeni za čitanje. Poderevjans'kyj nije zabavljač nego komediograf, odnosno nastavlja tradiciju Moliere, Fonvizina, Aristofana. Volodymyr Dibrova vidi stilske analogije u različitim tradicijama, u Rusiji to je Kozma Prutkov, D. Harms, V. Erofeev i V. Sorokin, u zapadnoj tradiciji to je A. Jarry, E. Ionesco, H. Pinter i engleska glumačka skupina „Monty Python“ (Харчук 2011). Za njegovo je stvaralaštvo podjednako bitna i ukrajinska narodna kultura smijeha, premda s druge strane on nastoji svojim stvaralaštvom nadići tendencije „koltjarevštine“. T. Gundorova tvrdi kako je Poderevjans'kyj fiksirao situaciju našeg vremena čiji je junak postala psovka (Гундорова 2005). V. Trinčij smatra ga ne samo komediografom, nego i realinom jer dočarava realizam govora, pri tome njegova psovka, po mišljenju kritičara, ima dvije funkcije – burlesknu kada se nisko „sudara“ s visokim (*Hamlet, Pavlik Morozov*) i etnografsku (*Kacapi, Junak našega doba*) kada autor pomno rekonstruira ukrajinsku jezičnu situaciju u kojoj je stalna borba za preživljavanje pogodovala da je psovka zastupljena u govoru kod svih ljudi, od prosjaka do predsjednika (Трінчій 2001). V. Dibrova konstatira da sve stanovništvo u djelu *Junak našega doba* stoji na rubu ponora, gleda u bezdan i bezdan gleda u njega, a iz intelektualca Poderevjans'kog progovara prostak koji čuči u svakom od nas (Діброва 2001). Usporedivši kazališne komade i priče Poderevjans'kog s *undergroundnim* Dibrovinim pričama možemo zaključiti da se stvaralaštvo potonjeg u toj usporedbi čita gotovo kao intelektualna proza, daleka od naroda. Kod Dibrove ne postoje tipovi junaka kakve susrećemo kod Poderevjans'kog koji kao da su uhvaćeni u stvarnosti. U njegovim djelima ironija ustupa mjesto satiri koja neprestano prelazi u sarkazam, pri tome situacije dobivaju oblik groteske. Koristeći se novijom terminologijom u djelima vlada *stjob* (ukr. стьоб) – način govora koji imitira prijenos informacije, a zapravo je destruktivan glede iste te informacije čimbenik (Харчук 2011: 120).

Jurij Vynnyčuk¹⁰ izrazit je lavovski pisac, kao i Marija Matios, pripada produktivnim piscima koji stvaraju i masovnu, laku literaturu i književnost s podtekstom. Obično (po tvrdnjama Rostyslava Semkiva) on se skriva iza niza legendi, bajki i mistifikacija, očaravajući čitatelja svojim stiliziranim jezikom i blistavim humorom. Upravo je u takvom ključu napisan roman *Maljva Landa* u kojem autor daje opširnu metaforu suvremene Ukrajine koja u tom djelu iznimno nalikuje smetlištu.

¹⁰ Jurij Vynnyčuk rođen je u Ivano-Frankivs'ku gdje je završio Filološki fakultet na Prikarpatkom sveučilištu V. Stefanyka, poznat je kao autor feljtona *Juzjo Observer* u novinama *Postup*. Autor pjesničke zbirke *Odraz (Відображення, 1990.)* i proznih knjiga *Bljesak (Спалах, 1990.)*, *Prozori smrznutog vremena (Вікна застиглого часу, 2001.)*, *Mjesto za zmaja (Місце для дракона, 2002.)*, knjige priča *Dobro došli u Štakograd (Ласкаво просимо до Щукограда, 1992.)*, *Hi-hi-hi (Ги-ги-ги, 2007.)*, fantastičnog romana parodije *Maljva Landa (Мальва Ланда, 2000.)*, romana *Tango smrti (Танго смерті, 2012.)*, erotskih i drugih popularnih knjiga.

Većina priča koje su ušle u zbirku *Hi-hi-hi* napisane su osamdesetih godina XX. stoljeća, neke sedamdesetih i početkom devedesetih, međutim sve su objavljene tek 2007. godine. Autor oko zbirke stvara atmosferu tajnovitosti i želi natuknuti da je on, kao i rođaci Borysa Antonenka Davydovyča, otkupio svoj rukopis od nekadašnjeg KGB-ovca. Naravno, te se priče nisu mogle pojaviti u tisku, čak ni u osamdesetim godinama. Tako se u pretežito humorističkoj, nesatiričkoj priči *Sveta obitelj* (*Святе сімейство*, 1984.) govori o Majci revoluciji i njezinoj djeci, Staljinu, Beriji, Kaganoviču, Vorošilovu i Malenkovu, koji žele da ih slikar ovjekovječi na platnu, aludirajući na tradiciju starih majstora koji su često posezali za motivom Svete obitelji. Ali tu je namjeru nemoguće realizirati jer slikari u revolucijskoj zemlji više nisu postojali, istrijebili su ih kao i ostatak narodnih neprijatelja. Zato pred vođe dovode zadnjeg preživjelog slikara koji čitateljima i pripovijeda ovu priču. J. Vynnyčuk revolucijske vođe prikazuje kao kreaciju luđačke fantazije. Priča *Hi-hi-hi* (1978.), po kojoj je cijela zbirka dobila naziv, zapravo je ukrajinska varijanta priče o obitelji Adams (Харчук 2011). Tematski s tom je pričom povezana sljedeća priča, *Kuljparkiv ili hi-hi-hi 2* (1992.) koja dobiva konkretniji povijesni ton i u kojoj se lako prepoznaje ukrajinska sadašnjost. Glasanje u ludnici, imitacija koncerta i slavlja tom prigodom još jednom svjedoči da se cijela Ukrajina pretvorila u umobolnicu. Središnje mjesto u toj priči zauzima groteska. Mnoštvo zdravih ljudi, gradska vlast i savjesni državnici rado se pridružuju zabavi na kojoj se tobože provode izbori za parlament Kuljparkiva. Oboljeli dočekuju delegaciju s pjesmom koja je spoj himne i folklorne popjevke, predsjednik Cvibak, prisutan na slavlju, prije je i sam bio pacijent umobolnice Kuljparkiv. Upravo njemu, kao slavnom sinu te ustanove i borcu za neovisnost i za šarene pidžame, podignut je spomenik kojeg oponaša jedan bolesnik. Ukrajinci iz dijaspore svojoj braći povodom tog praznika šalju 100 kutija injekcija i pakiranja luđačkih košulja, ukrašenih narodnim vezom. Poslije koncerta visoki gosti piju šampanjac od čaja i karbida, jedu kolačiće s obojenim grizom umjesto kavijara. Slavlje dolazi do vrhunca kada gosti trče prema WC-u koji je za vrijeme izbora prenamijenjen u kabinu za glasovanje. Zastupnik Cvibak predvodi revoluciju pod geslom „Sva vlast luđacima!“ Na taj način autor vrlo prozirnno ismijava novonastalu ukrajinsku državu koja ne izvršava svoju glavnu funkciju – ne brani svoje građane. Autor ustvrđuje kako je riječ o antidržavi u kojoj je teatralnost zamijenila normalnu organizaciju društva, to je bolesno društvo, čiji su čelnici ovisni o vlasti i novcu kao narkomani o drogi ili alkoholičari o alkoholu (Харчук 2011: 124). Crni humor samo naglašava taj radikalni autorov zaključak. Jurij Vynnyčuk, kao i M. Matios, glavnu pozornost usredotočuje na dinamičan siže, intrigu, njegov jezik izrazito dočarava galicijski kolorit. To je govor Lavova međuratnog razdoblja (između Prvog i Drugog svjetskog rata). Premda je

većinu popularnih djela (erotskih, fantastičnih i zavičajnih romana i priča) J. Vynnyčuk napisao nakon 1990. godine, „dio njegova stvaralaštva s izraženim obilježjima crnog humora pojavio se u *underground* razdoblju i čini galicijsku inačicu proze kijevske ironične škole, stoga možemo ih tumačiti kao *predpostmodernističku* pojavu“ (Харчук 2011: 125).

1.3.3. Književnost na prijelazu – granične pojave kraja XX. stoljeća

Najsvjetliji lik među šezdeseticima i moralni autoritet prema mišljenju R. Harčuk bio je i ostao Valerij Ševčuk, koji, napomenimo i to, nije bio član Komunističke partije i zapravo je šutio tijekom razdoblja *zastoja* u sedamdesetima (Харчук 2011). Njegova knjiga *Tri listića iza prozora* (*Три листки за вікном*) po mišljenju I. Fizera panoramski je roman u kojem je prikazan tipični ukrajinski čovjek u razdoblju od XVII. preko XVIII. pa sve do XIX. stoljeća, odnosno kroz tri razdoblja ukrajinske povijesti. „Junaci (Illja Turčynovs’kyj, njegov unuk Petro Turčynovs’kyj, Kyrijak Satanovs’kyj) putuju od univerzalnog (barok), kroz osobno (prosvjetiteljstvo) i utilitarno (kasni romantizam) razumijevanje života. Upravo taj pisac starijeg naraštaja pokazuje najveću stvaralačku aktivnost i devedesetih godina i u novom tisućljeću. Upravo je on postao glavni autoritet za novu ukrajinsku prozu, za neomoderniste i postmodernističke autore. Stvaralaštvo Valerija Ševčuka 90-ih godina XX. stoljeća, po mišljenju Roksane Harčuk, možemo smjestiti između modernizma i neopozitivizma“ (Харчук 2011: 52). Valerij Ševčuk¹¹ zauzima posebno mjesto među šezdeseticima. L. Tarnašyns’ka zato smatra kako V. Ševčuk nikada nije služio sustavu, odbacio je masku socrealizma, a tragičnu sudbinu disidenta slučajno je izbjegao (za razliku od brata koji je bio u logoru i koji se tek sada vraća u književnost) ne odabravši kao metodu suprotstavljanja sustavu javne nastupe, nego tihi *književni underground*. Zahvaljujući tome Valerija Ševčuka nisu prihvaćali ni pisci koji su služili sustavu ni pisci disidenti poput Vasylja Stusa i Petra Skočka. Negativnu kritiku njegove proze možemo objasniti prije svega time da je pisao djela s prikrivenom idejom, dok je Vasylj Stus težio otvorenijem i oštrijem načinu pisanja. Zato je V. Ševčuk morao objašnjavati da su njegova povijesna djela zapravo suvremena.

Sedamdesetih godina XX. stoljeća V. Ševčuk zanimao se za staru ukrajinsku književnost što je utjecalo na njegov stil, realizam je počeo slabjeti u njegovim tekstovima, pojavljuju se barokne značajke. Tijekom 1978.-1979., u razdoblju *zastoja*, između države i ukrajinske inteligencije došlo je do svojevrsnog sporazuma. Piscima je dopušteno formalno

¹¹ Valerij Ševčuk (1939.) upisao je povijest i filozofiju na Kijevskom državnom sveučilištu „Taras Ševčenko“ gdje se u studentskoj sredini okružio šezdeseticima (Ivan Drač, Iryna Žylenko, Mykola Vingranovs’kyj, Volodymyr Pidpalyj). U književnost ulazi 1962. kada je objavio trinaest svojih priča na koje je napisano četrnaest recenzija, pretežno negativnih. Nakon završetka studija radio je kao novinar u *Mladoj gardi* (*Молода Гвардія*) u Žytomyru. Godine 1963. u medijima nije izišla nijedna njegova publikacija, nije izišla knjiga čije je tiskanje bilo planirano u izdavaštvu *Mladež* (*Молодь*). Godine 1967. izišla je njegova knjiga priča *Sredinom tjedna* (*Серед тижня*), 1968. roman *Obalna ulica broj 12* (*Набережна, 12*). Roman je doživio oštru kritiku. Šezdesetih godina XX. stoljeća počinje prevoditi ljetopis Samijla Velyčka, koji je bio objavljen tek 1991. Tada je napisao prvu varijantu pripovijesti *Pomor* (*Мор*) konačnu verziju koju je završio 1983. a tiskana je 2006. Zadnja knjiga šezdesetih godina nosi naslov *Večer svete jeseni* (*Вечір святої осені*, 1969.) u kojoj je bilo osam novih priča. Po završetku Hruščovljeva *zatopljenja* prestaju se tiskati djela Valerija Ševčuka. Sedamdesete godine bile su godine svjesne unutarnje emigracije pisca, ali stvaralački bile su iznimno plodne.

odstupanje i određene inovacije pod uvjetom da neće prekoračiti određene ideološke granice. U to se vrijeme V. Ševčuk vraća u službenu književnost¹², istina, kritičari još uvijek skreću pozornost na njegovu inferiornost i nedostatak historicizma. Roman *Tri listića iza prozora* (*Три листки за вікном*, 1986.) godine 1988. bio je odlikovan Državnom nagradom Taras Ševčenko, a 1991. nagradom zaklade Antonovyčiv. Isto tako osamdesetih godina nastaje treće veliko piščevo djelo, *Žitomirska saga, Staza u travi* (*Стежка в трави*) koja je 1994. godine izašla kao zasebno izdanje u dva sveska.

Zanimljivo, da u *Kući na brijegu* (*Дім на горі*, 1983.) autor nije otvoreno opovrgavao službene dogme, međutim, čitatelj je mogao iščitati njegov oprečan stav između redaka. Kako bi se odvojio od službenih ideoloških klišeja, po opažanjima M. Pavlyšyna, pisac se u romanu prilikom opisa života četiri naraštaja u kući na brijegu, od 1911. do 1963., distancirao od javne povijesti. Drugi svjetski rat jedva da se spominje, a revolucionarni događaji od 1917. do 1921. uopće se ne spominju (Павлишин 1997).

Nakon raspada Sovjetskog Saveza kada je Ukrajina postala samostalni povijesni subjekt, Ševčuk pokušava realizirati u svojoj prozi principe historizma. Zasluge pisca su u oslobađanju ukrajinskog himeričnog romana od ismijavanja i ukrajinske manje vrijednosti, koji određuju stav prema himeričnoj ukrajinskoj prozi. Upravo je on u kontekstu suvremene ukrajinske književnosti aktualizirao epohu baroka i hagiografski žanr. Zadnjih dvadeset godina XX. stoljeća bile su mu najplodnije, bitno je naglasiti da se za razliku od svojih kolega, V. Ševčuk nastavio baviti književnošću, a ne politikom (Харчук 2011). Njegova djela počela su se aktivno tiskati, 1980. godine uredio je pet antologija poezije stare ukrajinske književnosti. Takva izdanja svjedočila su o tome da Valerij Ševčuk popunjava procjepe i neistražena mjesta u proučavanju stare ukrajinske književnosti i nastupa ne samo u ulozi prosvjetitelja, on je zapravo za ukrajinsku nacionalnu svijest „pronašao“ barok. Upravo to barokno razdoblje XVII. i XVIII. stoljeća, po mišljenju Dmytra Čyževs'kog, bilo je posljednje kada je Ukrajina imala potpunu kulturu: plemenitašku, narodnu, glazbenu, arhitekturnu, književnu. U tome razdoblju Ukrajina je imala također i političku autonomiju koja je u zadnjoj četvrtini XVIII. stoljeća završila nakon što ju je asimilirao ruski imperij. To je razdoblje najdraže povijesno razdoblje Valerija Ševčuka, a Samijlo Velyčko, čini se, za

¹² Već 1979. godine pojavljuje se zbirka pripovijesti *Krik pijetla u svitanje* (*Крик півня на світанку*) zatim zbirke priča *Dolina izvora* (*Долина джерел*, 1981.) i *Topla jesen* (*Тепла осінь*, 1981), roman *Na polju ropiznot* (*На полі смиренному*, 1983.), mitološki roman *Kuća na brijegu* (*Дім на горі*, 1983.) koji je pisao između 1966. i 1980. godine, knjiga pripovijesti *Mali večernji intermezzo* (*Маленьке вечірнє інтермецо*, 1984.), *Tri listića pred prozorom* (*Три листки за вікном*, 1986) koju je također pisao duže vremena, od 1968. do 1981., zbirka pripovijesti *Kamena jeka* (*Камінна луна*, 1987.), *Ptice s nepoznata otoka* (*Птахи з невидимого острова*, 1989.).

njega je uzor ljetopisca kreatora. U posljednjem desetljeću XX. stoljeća pisac stvara u žanru povijesne fantastike, objavljuje nekoliko povijesnih pripovijesti i priča¹³. Početkom XXI. stoljeća V. Ševčuk već je objavio nekoliko romana, knjiga o ukrajinskoj književnosti i komentara vlastitog stvaralaštva i biografije. Radi to vrlo pomno što može svjedočiti ne samo o pedantnosti autora koji nastoji ostaviti ispravan komentar, nego i njegovo pokušavanje da utječe na recepciju svog stvaralaštva (Харчук 2011). Ljudmyla Tarnašyn'ska tvrdi da je V. Ševčuk bio neopterećen društvenim angažiranjem, da je imao unutarnju slobodu i da je možda jedini od šezdesetnika koji se odvažio probiti izvan granica razumijevanja svrhe književnosti nacije bez države, rada pisca kao služitelja svom narodu. Svojim je radom branio pravo umjetnika da ostane svoj, da stvara onako kako mu to sugerira njegova intuicija te da osvaja nove estetske dimenzije (Тарнашинська 2001). T. Gundorova smatra njegov književni rad 90-ih godina XX. stoljeća neobaroknom prozom te primjećuje da zadnja povijesna djela V. Ševčuka nisu više ni realistična ni dokumentaristička ni junačka. Znanstvenica naglašava da je Ševčukovo stvaralaštvo obavezno u novom kanonu, da je upravo to stvaralaštvo bilo orijentir za ukrajinske postmoderniste i neomoderniste, ali istovremeno ne može negirati njegova veza s neonarodnjaštvom, iako bi u tom slučaju bolje bilo govoriti o neopozitivizmu. M. Pavlyšyn skreće pozornost na periodična približavanja Ševčuka prema realizmu te o tome da se njegova proza nalazi između magične vjerojatnosti i fantastičnog (Павлишин 1997).

Poljska znanstvenica O. Gnatjuk smatra da je u sovjetsko vrijeme negativan odnos Ševčuka prema ideologiji u smislu propagande bio uvijek jako izražen. Ona ne može shvatiti zašto je pisac dopustio da se njegovo prezime danas koristi u ideološke svrhe. Radi se o konceptu tzv. žitomirске škole V. Danylenka, u kojoj se modernizmu suprotstavlja tradicionalizam, kozmopolitizmu nacionalni duh, dakle žitomirска škola nasuprot galicijske, oslanjajući se pritom na Ševčukov autoritet (Гнатюк 2005). Naravno, pisac poput Ševčuka ne može se ograničiti određenom školom, njegov je utjecaj, između ostalog, osjetan u Andruhovyčevu stvaralaštvu (koji prema spomenutoj klasifikaciji pripada galicijskoj školi) u većoj mjeri negoli u stvaralaštvu Paškova'skog (predstavniku žitomirске škole). „Čini se da danas borba za Ševčuka u određenim trenucima podsjeća na borbu za T. Ševčenko. Pisac bez sumnje ne može utjecati na interpretaciju vlastita stvaralaštva, ne može zabranjivati ili stavljati neka ograničenja na svoju kritičku recepciju“ (Харчук 2011: 57).

Recepcija stvaralaštva V. Ševčuka, kao i drugih klasika, ne samo da može svjedočiti o biti njegova stvaralaštva, nego i o liku interpretatora ili određene grupe čija stajališta

¹³ Knjige *U utrobi apokaliptičke zvijeri* (*У череві апокаліптичного звіра*, 1995.) te *Bijes tijela* (*Біс плоті*, 1999.), romane *Oko ponora* (*Око прірви*, 1998.) i *Mladići iz ognjene peći* (*Юнаки з вогненної печі*, 1999.)

interpretator pokušava prenijeti. Imamo argumente da se stvaralaštvo Ševčuka razmotri kao složen model, ne možemo ga svesti samo na jednu dimenziju. U njoj se realizam, prema R. Harčuk (pogotovo u ranijem stvaralaštvu), spaja s folklornom fantastikom (*Kuća na brijegu*, 1983.) i povijesnom fantastikom (*U utrobi apokaliptičke zvijeri*, 1995.; *Bijes tijela*, 1999.; *Oko ponora*, 1998.). S obzirom na raznolikost Ševčukova stvaralaštva, teško je dati jedno određenje njegova stila. Između svih tih i mnogih drugih kritika i tumačenja Ševčukova stvaralaštva (o njegovoj prozi pišu književni znanstvenici O. Gnatjuk, M. Pavlyšyn, L. Tarnašyns'ka, V. Danylenko, R. Harčuk, V. Medvid', N. Beljaeva, I. Dzjuba, A. Bereguljak, N. Jevhan, M. Najenko) neosporivo je da Ševčuk „preuzima“ po mišljenju M. Pavlyšyna stare diskurse radi obogaćivanja nacionalne kulture (Павлишин 1997). „Interes pisca za ukrajinsku povijest književnosti i mit utječe na njegov stil koji u jednu cjelinu sintetizira povijest, književnost i mit“ (Харчук 2011: 59). Valerij Ševčuk iskorištava povijesni diskurs kako bi prikazao probleme sadašnjosti, što ipak ne svjedoči o postmodernističkom tumačenju problema igre ili spola, jer igra je za njega uvijek promišljena i osmišljena. U pogledima V. Ševčuka na spol, pozornost prije svega privlači aspekt stalnog rata između spolova, pritom ženu pretežno prikazuje kao vješticu. Valerij Ševčuk, koji se uobičajeno naziva patrijarhom žytomyrske škole, zapravo je pisac više, općenacionalne razine. Stilistički, njegova proza pripada u granične pojave jer „u socrealističkom kontekstu njegovo se stvaralaštvo očituje kao modernističko, a u postmodernističkom poprima neopozitivistička obilježja“ (Харчук 2011: 67).

Marija Matios¹⁴ dobitnica je državne nagrade Taras Ševčenko (2005.) za svoj roman *Slatka Darica* (*Солодка Даруся*, 2004.) te je višestruka dobitnica ukrajinske nagrade *Knjiga godine*. Pojedini kritičari nazivaju Mariju Matios plodnom i radišnom ukrajinskom književnicom čije je stvaralaštvo iznimno šaroliko u žanrovskom smislu: priče, novele, pripovijesti, romani, kuharice, pamfleti, sage. Sama književnica ne želi da se njezina djela čitaju u metrou te tvrdi da točno zna status, dob i spol svojih čitatelja: od akademika do

¹⁴ Marija Matios rođena je 1959. nedaleko sela Roztoky na Bukovini. Završila je Filološki fakultet Černiveckog nacionalnog sveučilišta J. Fed'kovyča. Piše pjesme i prozu. Autorica je zbirki pjesama *S trave i lišća* (*З трави і листя*, 1983.), *Vatra smole* (*Вогонь жиивиці*, 1986.), *Vrt nestrpljivosti* (*Сад нетерпіння*, 1994.), *Deset deka ledene vode* (*Десять дек морозної води*, 1995.), *Za Nikolu* (*На Миколая*, 1995.), *Ženski laso* (*Жіночий аркан*, 2002.), *Ženski laso u vrtu nestrpljivosti* (*Жіночий аркан у саду нетерпіння*, 2007.). Autorica je knjige pripovijesti *Život je kratak* (*Життя коротке*, 2001.), zbirke novela *Nacija* (*Нація*, 2001.), povijesno-psihološkog romana *Slatka Darica* (*Солодка Даруся*, 2004.), knjige kulinarskih recepata i etnoloških studija *Gozba kod Marije Matios* (*Фуршет від Марії Матіос*, 2002.), pripovijesti *Bulevarski roman* (*Бульварний роман*, 2003.), političkog romana-pamfleta *Mister i missis U. u zemlji Ukra* (*Містер і місіс Ю в країні укрів*, 2006.), pripovijesti *Dnevnik rognubljene* (*Щоденник страченої*, 2005.), obiteljske sage *Gotovo nikada nije obrtno* (*Майже ніколи не навпаки*, 2007), autobiografske knjige *Istrgnute stranice iz autobiografije* (*Вирвані сторінки з автобіографії*, 2010.), romana *Cipelice Majke Vože* (*Черевички Божої Матері*, 2013.), pripovijesti dnevnika *Privatni dnevnik. Majdan. Rat...* (*Приватний щоденник. Майдан. Війна...*, 2015.).

kućanice. „Formula „od akademika do kućanice“ čini se sumnjivom, međutim, treba priznati da interes za njezine knjige, naklada i količina ponovljenih izdanja nisu ništa manja nego kod Oksane Zabužko, a ljubav prema M. Matios općenarodna je, bez posebne intervencije kritičara“ (Харчук 2011: 68). Takav uspjeh objašnjava se odlučnom obranom tradicionalnih ukrajinskih vrijednosti koje većina suvremenih ukrajinskih pisaca smatra anakroničnim ili nemogućim. Djela Marije Matios pretežno pripadaju masovnoj književnosti kojoj kritičari pridaju općenacionalni kontekst. Ni roman *Slatka Darica* nije iznimka, premda je bio zamišljen kao visoka književnost. *Slatka Darica* kvalitetna je knjiga, a književnica u njoj balansira između visoke i masovne književnosti što nije nešto neuobičajeno. Sličnu kontradiktornost vidimo u slučaju Jevgenije Kononenko, koju jedan dio kritičara smatra književnicom elite, dok je drugi svrstavaju među predstavnike masovne književnosti.

Mnogi kritičari uspoređuju prozu Marije Matios s prozom Vasylja Stefanyka¹⁵. „Takva usporedba čini se nekorektnom jer Vasylj Stefanyk, kao što je poznato, pisao je „kratko i strašno“, a Marija Matios piše vješto, ali slatko i s mnogo riječi“ (Харчук 2011). Među mnogobrojnim kritičarima upravo je Rostyslav Semkiv odredio najbitnije stilsko obilježje stvaralaštva Marije Matios, a to je sentimentalnost (Семків 2005). Pozorno promatranje pokazat će da M. Matios stilizira svoju prozu pod klasičnu, što rezultira nastankom pseudoklasičnih djela. V. Stefanyk nije volio ni htio da ga se uvrštava u bilo kakve stilizacije. Odbijao je pisati o životu ukrajinske inteligencije, umjesto toga pred Stefanykovim se očima odvijala stihija života pokutskog seljaštva. Taj život nije poznao iz priča ili knjiga nego iz vlastita iskustva. Istraživao je dušu seljaka u najbrutalnijim i najsvjetlijim trenucima, pokazujući najistančanije nijanse prijelaza od brutalnog prema ljudskom i obrnuto, odnosno uzdignuo je život seljaštva na razinu tragedije¹⁶. Stihija proze Marije Matios zapravo nije tragedija, kako to pokušava dokazati većina kritičara, nego melodrama. Književnica uvijek traži oštru intrigu, daje prednost emotivnoj prekomjernosti te oštro suprotstavlja dobro i zlo. U *Slatkoj Darici* sva ta tri obilježja posebno su izražena. Naravno da su KGB-ovci na „oslobođenom“ ukrajinskom teritoriju bili okrutni, međutim M. Matios „hiperbolizira tu

¹⁵ Vasylj Stefanyk (Василь Стефаник) 1871. – 1936., ukrajinski prozaist. Stvorio je izvorni tip ukrajinske novele: sažete, psihološki produbljene, usmjerene prema socijalnoj problematici. Kolorit je tih novela katkada mračan, junaci su u njima često pasivni, ali pisac uvijek čuva osjećaj mjere, pa ga je I. Franko zvao „apsolutnim gospodarom forme“, a M. Gorki naglašavao da piše „kratko, snažno i strašno“. Lakoničnost oblika, dramatičnost situacija, vještina portretiranja i često lirsko obilježje novela – značajke su Stefanykove umjetnosti. Dio njegovih novela napisan je u doba kada je nekadašnja Galicija pripadala Poljskoj, pa je zbirka *Zemlja* (1926. objavljena u Lavovu) obuhvaćala tematiku promijenjenih uvjeta pod kojima je živjelo ukraj. seljaštvo (LSK Pisci 2005: 1027).

¹⁶ Lik Gryc'ka Letjučeg, koji u bezizlaznoj situaciji odlučuje ubiti svoju djecu, ili Vučice koja hrani mnoštvo djece anarhista, nacionalista i revolucionara koji mrze jedno drugo, dio su antologije ekspresionizma, barem unutar ukrajinske književnosti.

okrutnost do te granice, kada se istina pretvara u propagandu“ (Харчук 2011: 70). Vojnici se izivljavaju nad tijelima mrtvih boraca i takva pokazna predstava, koja ima za cilj uplašiti lokalno stanovništvo, ne izaziva osjećaj vjerodostojnosti kod čitatelja. Književnica piše o graničnim stanjima efektno, ali ne i efikasno. Takvo pismo možemo imenovati psihološkim s velikom rezervom. Marija Matios pripada kršćanskoj kulturi, međutim, ona ne daje krvniku nikakvu šansu za spasenje. Paradoksalno, ali time autorica lišava šanse za spasenje ne samo Daricu, nego i čovjeka kao takvog. Kršćanski podtekst, kao i katarza, u *Slatkoj Darici* nalaze se pod upitnikom. Po mišljenju Roksane Harčuk samoubojstvo Motronke, njezino dobrovoljno odricanje od vlastite kćeri, „svjedoči o potpunoj demoralizaciji žene, majke i supruge“ (Harčuk 2011: 71). Tradicionalna ukrajinska i svjetska književnost njegovala je lik majke zaštitnice roda i obitelji, koja usprkos raznim političkim režimima i društvenim kataklizmama ostaje zaštitnica čovječnosti i vjere u Spasitelja, razapetog za naše grijeha. M. Matios razmatra ženu prije svega s gledišta spola, a ne njezine uloge u obitelji i majčinstvu.

U stvaralaštvu M. Matios efektan je i siže i jezik. Književnica ne piše dijalektom, u tom slučaju njezina djela čitala bi se podjednako teško kao i djela Vasylja Stefanyka, odnosno ne bi mogla pretendirati na masovnost i sveukrajinsku popularnost. Marija Matios koristi zasebna dijalektna obilježja, riječi, fraze, sintaktičke konstrukcije kako bi pokazala bukovinski jezični kolorit, međutim, i tu imamo nekoliko grešaka (primjerice, nakon Drugog svjetskog rata neki književni likovi govore i koriste leksik svojstven suvremenom govorniku). Ne možemo tvrditi da je M. Matios pristaša regionalne književnosti, u jednom od intervjua književnica spominje da je njezina knjiga *Nacija* povezana s kontroverznom ukrajinskom poviješću te da nadilazi osobnu biografiju ili povijest njezina rodnog sela Roztoke. Iz tog proizlazi da se upravo zahvaljujući ukrajinskoj povijesti, koja je ujedinjujući čimbenik nacije, Marija Matios pretvara u općenacionalnu književnicu.

U svjetskoj književnosti mnogo je primjera kada se nacionalna povijest utjelovljuje u osobnoj biografiji pisaca te se razvija u njegovu rodnom mjestu. Roztoke su imale priliku postati skrovište ukrajinske povijesti isto tako kako je nositeljem i svjedokom ukrajinske povijesti postalo staro dvorište u Deljatynu Tarasa Prohas'ka, na kojem su se odvijala dva svjetska rata. Zasad upravo Prohas'ko nastavlja u ukrajinskoj književnosti regionalnu tradiciju koja je uvijek bila popularna među stanovnicima Karpata. Naravno da se Marija Matios nalazi pod utjecajem regionalne ideje koja dodaje njezinim knjigama poseban kolorit i šarm, međutim književnica svjesno podređuje tu ideju nacionalnom kontekstu, odnosno masovnoj percepciji. „Masovna je književnost za regionalnu ideju ubojica, jer masovna umjetnost kao unitarna umjetnost briše raznolikost (čiji je sinonim regionalizam). Zapravo, nacionalna

književnost u svom čistom obliku odlazi u zaborav, njezino mjesto zauzima masovna književnost“ (Харчук 2011: 71).

1.3.4. Neomodernizam

Neomodernistička se proza od modernističke u osnovi ni po čemu ne razlikuje (u ukrajinskom slučaju) jer modernizam je u ukrajinskoj književnosti bio nedovršen stil, slobodno se mogao razvijati samo u postmodernu vrijeme (Харчук 2011: 74). Upravo zato, kako bi se naglasila zakašnjelost ukrajinskog modernizma devedesetih godina XX. stoljeća, mnogi kritičari (R. Harčuk i drugi) koriste prefiks *neo*. Smatra se da ukrajinskim neomodernistima pripadaju Vjačeslav Medvid' i Jevgen Paškovs'kyj. Javlja se težnja da se neomodernisti poistovjete sa žytomyrskom školom. Volodymyr Danylenko u ediciji *Književni projekt programa 1+1* objavio je antologiju žytomyrske prozne škole pod nazivom *Večera za 12 osoba* (*Вечеря на 12 персон*, 1997.). Izdavanje te antologije pokazalo je da se taj stil pisanja ne ograničava zasebnom školom (V. Ševčuk, J. Gudz', M. Zakusylo, V. Medvid', J. Paškovs'kyj). Na sličan način stvaraju također i drugi pisci (O. Uljanenko iz Poltave, K. Moskalec' iz Černigiva, G. Pagutjak iz Lavova i O. Zabužko iz Kijeva, iako se njezino stvaralaštvo, s obzirom na problematiku, razmatra kao feminističko). Za razliku od postmodernista koji njeguju igru, ironiju i prekrajaju kanon, neomodernisti nastavljaju stvarati visoku književnost. Oni pridaju ukrajinskoj tradiciji (velikoj naraciji) subjektivnost, mitologiziraju je. Zato se ne asociraju sa zapadnjaštvom postmodernista koji ponovno revidiraju tradiciju, nego s kultom različite tradicije. I jedni i drugi odbacuju socrealistički kanon. „Neomodernistima ne odgovara racionalizam, znatno više povjerenja pridaju tezi njemačkog filozofa Wilhelma Diltheya o duhu koji je temeljna komponenta stvaralaštva. Odbacujući racio, autori neomodernisti okreću se intuitivnom pismu i stilistici struje svijesti (po uzoru na prozu Marcela Prousta i James Joycea). Književni junak neomodernista obično izražava autorski stav, „ja autora“ i „ja junaka“ često se u potpunosti poistovjećuju. Neomodernisti odbacuju ironiju i igru, veselu apokalipsu, apelirajući na ozbiljnost, postojanu hijerarhiju vrijednosti u kojoj se pojmovi nacija, književnost, tradicija pišu velikim slovom“ (Харчук 2011: 75). Neomodernisti skloni su metafizici i mistici, često pridaju svojim refleksijama biblijske oblike, između ostalog autori se često okreću Bibliji (J. Paškovs'kyj, O. Uljanenko) što daje temelj tvrdnji o njima kao o kršćanskim moralistima.

Vjačeslav Medvid' ¹⁷ smatra se ideologom tradicionalizma u ukrajinskom osamdesetništvu i istovremeno utemeljiteljem stila struje svijesti u ukrajinskoj književnosti.

¹⁷ Vjačeslav Medvid' (Medvjedjev) rodio se 1951. u Žytomyrskoj oblasti. Godine 1972. završio je Kijevski institut kulture (današnje Kijevsko nacionalno sveučilište kulture i umjetnosti). Autor romana *Tajne zaruke* (*Таємне сватання*, 1987.), knjige *Sakupljači kamenja* (*Збирачі камення*, 1989.), zbirke eseja *Pro domo sua* (1999.), romana *Krv na slami* (*Кров на соломі*, 2001.), *Lov: odabrana djela* (*Лови: вибрані твори*, 2005.). Za roman *Krv na slami* nagrađen je državnom nagradom Taras Ševčenko 2003. godine.

Za njegov način pisanja svojstven je autobiografizam i eksperimentalnost. S jedne strane on je tradicionalist jer brani ideju o narodnom, pučkom karakteru ukrajinske književnosti, a s druge neomodernist. Njega ne zanima ni politika ni ideologija, umjesto toga zanima ga ideja jezičnog aristokratizma. Autor s rezervom razmatra ideje feminizma i seksualnih manjina (jer smatra da takvi diskursi nemaju veze s umjetnošću, estetikom, filozofijom, iza njih stoje isključivo ideološki obračuni). Po mišljenju Tamare Gundorove, uvrstiti Medvidja u postmodernizam vrlo je teško jer on pokušava spojiti ideju narodnjaštva s modernom formom, metaforički razumije narodnost (Гундорова 2005). Čini se da mu je više stalo do ideje naroda kao ideje savršenog jezika ili besprijeckornog stila. Glavnu pozornost usmjerava na umjetničku srž, koju prema njegovu mišljenju čini stilistika. Nije bitno što, nego kako. Takvu tezu modernista autor je doveo do vrhunca, pa čak i do apsurdna. Zapravo njegov sjajni majstorski stil uništio je književnost. V. Medvid' autor je stila, ne teksta ili djela (Харчук 2011: 77). Upravo stoga pripada među teško čitljive ili hermetičke autore, jer shvatiti njegov stil može samo onaj tko ga cijeni, dok prosječan čitatelj želi jednostavno čitati. Ukrajinski kritičari skloni su ocrtavati njegovu prozu kao nadrealizam (V. Ševčuk), psihodelični realizam (I. Bondar-Tereščenko) ili kao prozu koja „konstituirala nacionalni identitet adresata, tekstualnog junaka i recipijenta“ (P. Ivanyšyn). Njegovo stvaralaštvo rađa oprečna mišljenja. Jedni kritičari njime su ushićeni, drugi ga ismijavaju. Pavlo Zagrebeljnyj ironično ga je nazvao knjižničarom koji piše bez kraja i početka. Iskustvo pobjede straha kod zasebnog čovjeka i kod cijele kulture, pogotovo postkolonijalne, iznimno je zanimljivo. Međutim „u hermetičkom autorovu pismu takvo iskustvo može iščitati samo onaj tko pažljivo i pomno promatra, zato kritičari u potpunosti motivirano postavljaju pitanje, koliko je opravdano njegovo djelo smatrati djelom za elitu, čak ako razumljivost autoru nije cilj nego samo preduvjet“ (Харчук 2011: 80).

Kao i V. Medvidja, Jevgena Paškova¹⁸ svrstavaju u pisce kijevsko-žytomyrske škole, orijentirane na tradiciju (Харчук 2011: 81). Istovremeno ga kritičari (N. Zborovska) smatraju zanimljivim novatorom suvremene ukrajinske tradicionalne proze i uspoređuju ga s vulkanom (P. Zagrebeljnyj) i priznaju da onako kako on piše, nitko nikada nije pisao i neće pisati idućih sto godina. Istovremeno kritičari nisu sigurni smijemo li ga smatrati postmodernistom jer kako se o njemu govori u jednom članku, „alkemija J. Paškova nije

¹⁸ Jevgen Paškova^{kyj} rođen je 1962. u Žytomyrskoj oblasti. Završio je ukrajinsku filologiju na Nacionalnom pedagoškom sveučilištu „M. Dragomanov“. Autor je romana *Praznik (Свято, 1989.)*, *Zvijezda vukova (Вовча зоря, 1990.)*, *Bezdan (Безодня, 1992.)*, *Jesen za anđela (Осінь для ангела, 1993.)*. Za roman *Svakodnevno žezlo (Щоденний жезл, 1999.)* nagrađen je državnom nagradom Taras Ševčenko 2001. godine.

u potpunosti igra“ (Плерома 1998: 87). Treba obratiti pozornost na to da sam pisac ne prihvaća postmodernizam koji naziva mrtvim knjižničarstvom. J. Paškovs'kyj nije čedan nego ratoborno-čedan pisac, on odbacuje seksualnu tematiku suprotstavljajući seksu ljubav, koju razumije kao bliskost biopolova partnera. T. Gundorova sklona je smatrati J. Paškovs'kog neomodernistom koji njeguje ideju visoke, ozbiljne književnosti, a istovremeno ne smijemo zaboraviti da on isto tako ne samo da čuva tradicionalne narodnjačke vrijednosti, nego i oštro kritizira Zapad i zapadni način života (Гундорова 2005). I J. Paškovs'kyj i V. Medvid' oslanjaju se na psihodeličan stil, intuitivno pismo, odbacujući princip historizma te mitologizirajući povijest. Ako V. Ševčuk u zadnjim svojim djelima iskorištava arhaičan materijal za prikazivanje suvremenih problema, onda J. Paškovs'kyj i V. Medvid' mitologiziraju sadašnjost. „Već je prvi autobiografski roman J. Paškovs'kog odredio krug problema koji će postati za autora sveprisutan: ideja vlastite suvišnosti i beskućništva, propadanje obitelji i roda, mržnja prema gradu, odbojnost prema napretku, suprotstavljanje svijeta prirode i civilizacije, neprihvatanje feminizma i homoseksualnosti. M. Pavlyšyn govori o neprozirnosti proze jer autor stvara hermetički kod, a višeznačnost ne ostavlja mogućnost razumijevanja takvog teksta općenito“ (Харчук 2011: 83). Ako u romanu *Bezdan* po mišljenju N. Zborovs'ke autor razvija temu Boga koji je napustio ukrajinski svijet i prokletstvu naroda, koristeći simboliku Crkve koju je nakon potresa progutao bezdan što je simbol Ukrajine nakon Černobila, onda je roman *Zvijezda vukova* (koji se sastoji od 21 novele) posvećen temi moralnog beskućništva i neprihvaćenosti u okrutnome gradu. „Već je u ranim djelima autor pribjegavao propovijedi i moraliziranju, međutim samo u romanu *Svakodnevno žezlo*, moralna propovijed u stilu Ivana Vyšens'kog, postaje središnjom“ (Харчук 2011: 84). Čitajući *Svakodnevno žezlo* možemo reći da je on pisac koji je svojim pogledima blizak stajalištima Kostja Moskalecja.

Ako J. Paškovs'kyj svoje osobne refleksije dovodi do epskih razmjera, Kost' Moskalec'¹⁹ je pjesnik, filozof, prevoditelj i kritičar intimnijeg plana. Ne samo da obojica pripadaju istoj književnoj generaciji nego pripadaju i istom književnom smjeru (neomodernizam), ujedinjuju ih slični pogledi na književnost (i jedan i drugi brane postojanje visoke umjetnosti, suvremeni pisac podsjeća ih na redovnika). J. Paškovs'kyj tvrdi da postoje

¹⁹ Kost' Moskalec rođen je 1963. u selu Matijivka, Černigivska oblast. Završio je Književni institut u Moskvi 1990. Autor je zbirki pjesama *Dume* (Думи, 1989.), *Songe du vieil pelerin* (Пісня старого палігріма, 1994.), *Noćni pastiri postojanja* (Нічні пастухи буття, 2001.), *Simbol ruže* (Символ троянди, 2001.), *Lovci na snijegu* (Мисливці на снігу, 2011.), *Poezija Čelije* (Поезія Келії, 2017.) pripovijesti *Gdje da nestanem?* (Куди мені подітися?, 1990.), *Iskustvo krunidbe* (Досвід коронації, 1993.), dnevnika *Čelija Čajne Ruže 1989-1999* (Келія Чайної Троянди 1989 – 1999, 2001.), knjige *Rana jesen* (Рання осінь, 2000), *Čovjek na santi leda* (Людина на крижині, 1999.), *Igra traje* (Гра триває, 2006.), *Zvijezda po imenu Marija* (Зірка на ім'я Марія, 2006.), *Večernji med* (Вечірній мед, 2013.).

dvije kategorije ljudi koji su osuđeni na asketizam, to su pisci i redovnici. Aluzija na redovnika javlja se i u naslovu dnevnika K. Moskalecja *Ćelija Čajne Ruže 1989 – 1999*. Tu tezu umjetnici potvrđuju vlastitim asketskim načinom života, u osami, na selu te biraju slobodu *nikomenepripadanja* (neologizam K. Moskalecja). Oba pisca ne pretendiraju na širok krug čitatelja, računajući samo na čitatelje intelektualce i estete. Čitajući Moskalecja čini se kao da prepoznaješ pretežno ozarenu radost, tihu sreću, no odjednom i crnu tugu, „čitatelj dobiva na dar neprocjenjiv osjećaj ravnoteže duhovnog mira i pobožnog klanjanja pred životom. Ako kod Moskalecja književno djelo ima obilježja svečane svetosti, kod Paškovs’kog je to gruba, štura i odlučna svetost“ (Харчук 2011: 84). Bez sumnje, Paškovs’kyj je (kao i V. Medvid’) maksimalno utjelovio tezu modernizma po kojoj u književnosti nije bitno što, nego kako. U *Ćeliji Čajne Ruže 1989 – 1999* K. Moskalecja, s jedne stranice na drugu postupno se stvara, osmišljava i formira ona sloboda koju je nemoguće imati, „možete samo biti. Sloboda kao iskustvo krunidbe i sloboda kao *nikomenepripadanje* ili promatranje trešnji obavezni je uvjet stvaranja, sloboda kao meditacija i sloboda kao očaj“ (Харчук 2011: 91).

Oles’ Uljanenko još je jedan predstavnik istoga tipa naracije koji je prisutan u prozi Paškovs’kog i Medvedja s jednom bitnom razlikom, O. Uljanenko želi pisati lagane tekstove, jer književnost, po njegovu uvjerenju, mora biti prije svega zanimljivo štivo. „Stilski proza O. Uljanenka podsjeća na rusku „černušnju prozu“ (crnilo) 80-ih godina, teži struji svijesti“ (Харчук 2011: 92). Oles’ Uljanenko samouki je pisac s gotovo mističnom biografijom, rođen 1962. u Horoli kod Poltave, preminuo je 2010., pokopan u Kijevu. Autor je nagrađivanog romana *Staljinka* (*Сталінка*, 1994.), *Zimska priča* (*Зимова повість*, 1995.), *Ognjeno oko* (*Вогненне око*, 1997.), *Voetska rapsodija* (*Богемна рапсодія*, 1999.), *Sin sjenke* (*Син тіні*, 2001.), *Dauphin sotone* (*Дофін сатани*, 2003.), *Znak Sabaota* (*Знак Саваофа*, 2003.) zbog kojeg mu je Ruska pravoslavna crkva proglasila anatemu, *Cvijeće Sodoma* (*Квіти Содому*, 2005.), *Serafima* (*Серафима*, 2007.). Njegov roman *Žena njegovih snova* zabranio je Nacionalni odbor za pitanja društvenog morala, a kritičari su mu nadjenuli titulu ukrajinskoga Henryja Millera. Debitirao je romanom *Staljinka* koji se smatra njegovim najboljim djelom. Po mišljenju kritičara, njegovo stvaralaštvo prikazuje okrutnu uništavajuću istinu. Naziv romana povezuje se s istoimenom kijevskom četvrti jer upravo tamo se odvija većina događaja iz romana, ali autor daje i drugo značenje tom nazivu, radi se o staljinizmu kao društvenoj pojavi. O. Uljanenko razvija motiv zločina i kazne na ukrajinskom materijalu i na temelju staljinizma. Autor je siguran da degradacija zasebnog čovjeka i društva nije ukorijenjena u poganstvu (kako to tvrdi N. Zborovs’ka) nego u ateizmu. Trebamo istaknuti da

je rano piščevo stvaralaštvo naglašeno kršćansko i katoličko. Stvaralaštvo O. Uljanenka čita se kao mistično, pretežno zbog toga što piscu polazi za rukom, unatoč hiperbolizaciji grijeha, pokazati da je realnost mistična jer u njoj je prisutna Božja providnost (Харчук 2011: 94). U autorovoj interpretaciji Bog uvijek kažnjava, to je Bog Staroga zavjeta. U većini njegovih djela prisutna je antiteza – svjetlo i tama – koja u biblijskoj poetici ima veliko značenje. Općenito se „proza O. Uljanenka čini prijelazom od neomodernizma (u čijem se središtu nalazi lumpenproletarijat, kriminalni svijet, nastranost, psihički poremećaji i zločini) prema masovnoj književnosti“ (Харчук 2011: 96).

Najzanimljiviji pisac naraštaja 90-ih, koji nastavlja tradiciju visoke književnosti je Stepan Procjuk²⁰. „Njegova proza zauzima mjesto između neomodernizma i neopozitivizma. Kako je to uvjerljivo dokazao O. Solovej, Procjuk je pisac periferije, uboge provincije kojoj je suprotstavljena slavljenička, blještava i istovremeno otuđena prijestolnica“ (Харчук 2011: 97). Analizirajući prozu S. Procjuka kritičari se dijele u dva tabora, jedni je odbacuju i čak ismijavaju, dok je drugi, upravo suprotno, uzdižu i hvale. Najzanimljiviji je Procjukov roman *Infekcija* u kojem je upravo s prijestolnicom (Kijevom) povezana ideja inficiranosti ukrajinskog svijeta drugim jezikom, kulturom i načinom života. Međutim, on sebi postavlja zanimljiv i složen zadatak: pokazati koliko je geografski čimbenik bitan za ukrajinski organizam, onaj koji odražava i definira estetiku, emocije, stil života i percepciju svijeta. Ako Jurij Andruhovyč čini „geografiju odgovornom za kulturu na području Europe, Stepan Procjuk to čini na ukrajinskom prostoru“ (Харчук 2011: 97). U romanu *Totem* autor je orijentiran na masovnu književnost, linearna se priča raspada na nekoliko fabularnih linija. U priči buja patetičnost, istovremeno autor naglasak stavlja na brutalni seks, preljub, fiziologiju da bi došao do zaključka o nepostojanosti tjelesnog. Antitezom navedenog romana možemo smatrati priču Jurka Izdryka *Otok Krk (Острів Крк)* u kojoj autor vješto, s mnoštvom nijansi uvjerljivo prikazuje kako s gubitkom tjelesnosti čovjek spoznaje što je to ništa. Ne radi se o tome tko je u pravu u takvoj raspravi o tjelesnom, jer to je pitanje bez odgovora, radi se o načinu pisanja. Ipak, u istom romanu autor prepliće ljubavne priče s problemom nacionalne ljubavi i mržnje, što se ne uklapa u kanon masovne književnosti. „U svojim razmišljanjima o provinciji i centru, zapadnoj i centralno-istočnoj Ukrajini, S. Procjuk zauzima izraženo

²⁰ Stepan Procjuk rođen je 1964. u okolici Lavova, završio je filologiju na Prykarpats'kom sveučilištu „V. Stefanyk“ i trenutno predaje na istom sveučilištu. Poznat je kao pjesnik, pisac, književni kritičar i jedan od članova književne skupine *Nova degeneracija*. Autor je zbirki pjesama *Na rubu dviju istina (На вістрі двох правд)*, 1992.), *Apologetika u osvit (Апологетика на світанку)*, 1996.), *Uvijek i nikada (Завжди і ніколи)*, 1999.), priповijesti *Vješala za nježnost (Шибениця для ніжності)*, 2001.), *Serafini i mizantropi (Серафими і мізантропи)*, 2002.) i romana *Infekcija (Інфекція)*, 2002.), *Totem (Тотем)*, 2004.), *Urušavanje lutke (Руйнування ляльки)*, 2006.), *Prinošenje žrtve (Жертвопринесення)*, 2007.).

suprotan stav nego njegovi zemljaci, naglašeni galicijski centristi (J. Andruhovyč, J. Izdryk, T. Prohas'ko). Upravo polemika na temu „dvije Ukrajine“, Ukrajine i Europe najzanimljiviji je dio romana“ (Харчук 2011: 104). Autor je unio zbrku u „zemljopisnu“ podjelu suvremene ukrajinske književnosti na predstavnike stanislavskog kruga (koji su postmodernisti, europeisti, pisci koji ironiziraju čovjeka, ali su ipak još uvijek sposobni da s njime suosjećaju) i na kijevsko-žytomyrsku grupu (neomodernisti i tradicionalisti, u čijem se središtu pozornosti nalazi degradacija čovjeka i kult patnje). S. Procjuk nikako se ne može uklopiti u tu shemu jer on je galicijski neomodernist, ne pripada nijednoj grupi nego stoji zasebno, izvan te uvjetne podjele.

Rezimirajući temu ukrajinskog neomodernizma treba navesti da u njemu nemamo čiste, već prijelazne ili miješane oblike. Pučka proza sa svojom socijalnom jezgrom kod Medvedja pretvara se u čistu estetiku. Mistično Uljanenkovo pismo pokušava se prilagoditi masovnoj književnosti, neomodernizam Paškovs'kog spaja se s neonarodnjačkom prozom, a tradicionalizam Procjuka s društvenom kritikom, psihoanalizom i problemom geografije (Харчук 2011: 105).

2. OBILJEŽJA POSTMODERNIZMA NA PRIMJERU TRI AUTORA

U ovome poglavlju predstavljamo tri autora koja se mogu nazvati stupovima ukrajinskog postmodernizma te značajnim predstavnicima raznih etapa razvoja unutar spomenute književne formacije. Stihija novih ukrajinskih autora postaju verbalne igre, stilizacija i ironično jezično ponašanje. To im omogućuje „bijeg od utjecaja službene kulture i oslobođenje od idola i maski totalitarne prošlosti“ (Гундорова 2005: 24). Istodobno, književnost postaje dijaloška, pa čak i poliloška. Ona sadrži različite diskurse, jezične oblike i žargone, razgovorni jezik ima ulogu neposrednog svjedočanstva, a jezični tijek poprima tjelesne oblike.

Smijeh, karneval, nova interpretacija mita o Orfeju, prikaz stanja i očekivanja kao glavna potka stvaralaštva Jurija Andruhovyča, otvara vrata u početno razdoblje ukrajinskog karnevalskog postmodernizma. Andruhovyčevi junaci umjesto da imaju ulogu vođa i boraca za dobrobit ukrajinskog naroda, postaju boemi, pustolovi, mačo-supermeni. Na takvo novo viđenje uloge pjesnika nastavlja se još jedna pojava unutar postmodernizma, a to je snažan ženski glas feminističke proze Oksane Zabužko. Osobito važan postaje unutarnji glas žene koja otvoreno progovara i optužuje. Pojavljuju se novi motivi kao što je *ressentiment* prema ocu *šezdesetniku* i tema frigidnosti majke koja se prikazuje kao „generalizacija povijesti seksualnog odgoja u sovjetskim vremenima“ (Гундорова 2005: 128). Uz radikalne feminističke komentare njezina djela predstavljaju viziju ženskog samopotvrđivanja, potrebe za ljubavlju, a konflikt naraštaja postaje jednim od glavnih motiva ukrajinskog postmodernizma. U zadnjem potpoglavlju predstavlja se stvaralaštvo Jurija Izdryka. Uzornim djelom „retoričke apokalipse“ drugog vala postmodernizma izdvaja se *Voccek* i druge pripovijetke i romani ovog autora u kojima on napušta karnevalski ton svojih kolega književnika te predstavlja kaotičan i promjenjiv labirint svijesti svojih slabih i bolesnih junaka.

2.1. Smijeh kod Jurija Andruhovyča

U ovom će dijelu biti riječi o glavnim značajkama stvaralaštva Jurija Andruhovyča te će se ovaj književnik prikazati kao glavna figura prvog, karnevalskog razdoblja ukrajinskog postmodernizma. *Smijeh* u djelima Andruhovyča, jednako kao i specifično *stanje* u kojem prebivaju njegovi junaci, glavna su obilježja djela *patrijarha Bu-Ba-Bu-a*, autora prvih postmodernističkih romana u ukrajinskoj književnosti. Kao predstavnik književnog karnevala i lakrdije, Jurij Andruhovyč već svojim pjesmama otvara ukrajinsku stranicu postmodernizma. On mijenja predodžbu o ukrajinskom piscu i njegovoj ulozi u svojoj prozi, mijenja i sama obilježja junaka, uvodi *stanje* kao glavni pokretač radnje, a očekivanje događaja i sam događaj postaju ishod i kulminacija.

Kakvu funkciju imaju smijeh i karneval u Andruhovyčevu stvaralaštvu? To je smijeh koji razara staro i gradi novo. A kada nešto što se ranije nametalo kao ozbiljno, patničko, junačko, traumatično, čak i strašno postaje smiješno, ono gubi svoju snagu i autoritet; nema više vladavine nad pojedincem, a osjećaj straha i obaveze nestaje. Tako se od kaleidoskopa i krhotina prethodnih tradicija i normi počinje slagati sloboda u ukrajinskoj književnosti postmodernizma.

Smijeh kao estetski fenomen istovremeno ima destruktivno i stvaralačko načelo: ruši postojeće veze i stavove, otkriva nedostatke socijalnih, uzročno-posljedičnih odnosa, konvencija ljudskog ponašanja i društva. Čini se da smijeh vraća svijetu njegovu prvobitnu kaotičnost. Istovremeno, smijeh gradi i nešto novo: svijet narušenih odnosa, logično neopravdane veze, slobodu od konvencija. Stoga je smijeh do neke mjere poželjan i siguran. Smijeh priprema temelje za novi svijet, novu kulturu i u tome je njegovo sjajno kreativno načelo.

Totalitarni režimi boje se smijeha, nastoje ga kontrolirati i nivelirati, on je njihov najstrašnji unutarnji neprijatelj, i taj je strah opravdan jer „on ima korijenje ne samo u prirodi samog totalitarnog režima, nego i u prirodi totalitarnog smijeha. Smijeh koji se rađa unutar Režima konvulzivan je, diže se iz samih dubina postojanja, gotovo da nema efekt galantnog klizanja ironije, on ne ostavlja ogrebotine, ne zadaje rane, on neprimjetno uništava čitav organizam iznutra“ (Срмоленко 2006: 115). Takav je bio smijeh kasnosovjetskog razdoblja života, prigušen, tihi, kuhinjski, ali bez obzira na to – totalan, on se razvija, postaje revolucionaran, karnevalski i destruktivan.

Kako smatra Volodymyr Jermolenko, „smrt postmodernizma znači povratak individualnog. Povratak glasa. Smrt postmodernizma znači povratak individualnog

smijeha“ (Єрмоленко 2006: 112), tome možemo nadovezati da upravo pojava smijeha u ukrajinskoj književnosti u prvom redu ne govori o kraju, već o početku postmodernizma. Prvo je to bio individualni smijeh poslije totalitarnog, ozbiljnog socrealizma, koji postaje sve snažniji i masovniji, pobjeđujući i na taj način opovrgavajući stari kanon. U svom radu *Moja ironija* Jermolenko nastoji razlučiti kolektivni karneval i individualnu ironiju, totalni i privatni smijeh. Dijelimo mišljenje Jermolenka, međutim, u svome istraživanju on je zaboravio kako karneval mora na neki način nastati i stasati, pojaviti se usred ozbiljne šutnje totalitarne književnosti, a za to je potreban smijeh očajnih, mladih drznika, smijeh koji će značiti proboj u tadašnjoj totalitarnoj situaciji kulture. Upravo je takav prvi smijeh zato i dočekan vrlo negativno i podcjenjivački, kao oholo ponašanje nedoraslih mladića, taj se smijeh rađa u stvaralaštvu predstavnika pjesničke skupine *Bu-Ba-Bu* čiji je *patrijarh* Jurij Andruhovyč.

„Smijeh ima socijalnu prirodu. On uspostavlja ili urušava veze među ljudima, pogoduje mobilizaciji ili demarkaciji socijalnih grupa i pomaže u razlikovanju *naših* od *tuđih*. Samotan smijeh koji zvuči usred tišine, usred usredotočene ozbiljnosti, pogotovo usred pogrebnog ili vjerskog rituala, smijeh je čudaka ili luđaka; on je otvorena pobuna protiv kolektivne solidarnosti. On je patologija, čudaštvo, tuđinstvo; ali, kao i svaka patologija, on samo naglašava karakter norme...“ (Єрмоленко 2006: 113). Upravo u ulozi takvih čudaka i luđaka u književnosti (književnim ludama) sredinom osamdesetih godina XX. stoljeća nastupaju Jurij Andruhovyč, Oleksandr Irvanec' i Viktor Neborak. Štoviše, takvo ponašanje polazi im za rukom i uskoro situaciju potpune ozbiljnosti zamjenjuje vladavina totalnog karnevala. Zasluga za uvođenje smijeha i njegove desakralizirajuće snage za mnoge sovjetske i ukrajinske komplekse pripada tom nasmijanom mladom udruženju. „Smiju se ili se *ne* smiju zajedno... Bahtinov karneval izvrsno je izražavanje te normativne prirode smijeha: dolaze vremenske granice kada se smiju *svi* i na takav način pokazuju svoju solidarnost“ (Єрмоленко 2006: 113). Stvaralaštvo Andruhovyča i drugih književnika u ukrajinsku je književnost uvelo vrijeme Karnevala, prvi val ukrajinskog postmodernizma.

Tehnike parodiranja i pretjerivanja (karikatura, hiperbola i groteska) koje se javljaju kod Andruhovyča, ukazuju na probleme ili nedostatke (postkolonijalni sindrom) i imaju za cilj desakralizirati njihov izvor za oslobađanje svijesti koja ih može prevladati. Situacije smijeha, kao vrsta dijaloške komunikacije, temelje se na različitim vrstama smijeha: dobronamjernog, dobronamjernog s nijansom zadirkivanja, podsmijeha, zluradog i životno optimističkog.

Uloga Jurija Andruhovyča u uvođenju smijeha i razgovornog jezika u ukrajinsku književnost ponekad se uspoređuje s književnim postignućima Ivana Kotljarevs'kog.

Znanstvenik Jurij Šereh u recenziji *Ho-Haj-Go, O prozi Jurija Andruhovyča i tom prilikom* u romanima Jurija Andruhovyča vidi odjek i utjecaj Danteova Pakla, Verdijeva Rigoletta, Bahtina, Heinricha Heinea, Hoffmanna, Gogolja (Шепех 1998: 125-136). Demonologija *Rekreacija* prepuna je reminiscencija iz Bulgakovljeva romana *Majstor i Margarita*. Na to ukazuju i drugi ukrajinski znanstvenici, među kojima izdvajamo Marka Pavlyšyna. Pavlyšyn nastavlja niz, tražeći izvore Bulgakovljeve demonologije koja seže u njemačku književnost i šire, naglasivši kako „mreža ovisnosti i dominiranja, kao i sami pojmovi ‘određujući centar’ i ‘sekundarna periferija’ nisu tako postojani“ (Павлишин 1997: 248), dodat ćemo, posebno u postmodernističkoj književnosti. Vraćajući se romanima *Rekreacije* i *Majstor i Margarita*, uočavamo motive koji povezuju doktora Popelja i Wolanda. Obojica se pojavljuju u sivim odijelima i beretkama, zbog njihova jezika smatraju ih strancima ili emigrantima, poznavali su vodeće, ali odavno mrtve predstavnike intelektualne tradicije njemačkog jezičnog područja (Woland je poznao Kanta, a Popel' Freuda, Junga, Hessea)... „Nije li zato ORGKOMITET u *Rekreacijama* uvijek napisan velikim slovima, da bi podsjetio na MASSOLIT u Bulgakovljevu romanu?“ (Павлишин 1997: 248).

Pavlyšyn između mnoštva citata i aluzija u *Rekreacijama* ipak izdvaja „kulturološku argumentaciju intertekstualnosti djela“ koja se sastoji od citiranja Ivana Kotljarevs'kog i složenog dijaloga s travestiranom *Eneidom*. U opisivanju svečane karnevalske povorke nailazimo na izravno citiranje *Eneide*, u program Praznika uvrštena je kazališna predstava misterija *Ljubav prema Domovini gdje junaci* čiji je naziv preuzet iz petog pjevanja *Eneide*. Oba djela imaju mnogo zajedničkog i u tematici, „velika se pozornost posvećuje prekomjernom opijanju, seksu, suvremenom svakodnevnom životu. Na kraju, *Rekreacije* s *Eneidom* ujedinjuje zajednički karnevalski ton oba djela“ (Павлишин 1997: 249). Redatelj Praznika u *Rekreacijama* jest Pavlo Macapura, a sama riječ *macapura* poznata je čitateljima *Eneide* Kotljarevs'kog iz trećeg pjevanja, u kojem se opisuju muke grešnika u paklu i piše se malim slovom. U komentarima *Eneide* autor objašnjava kako se radi o izrodu i čudovištu Macapuri, koji je učinio strašne zločine što je zabilježeno 1740. godine u kancelariji grada Nižyna. Znanstvenici smatraju kako je taj ulomak zapravo usmjeren protiv prvog izdavača *Eneide*, koji je tiskao djelo bez pristanka Kotljarevs'kog, a njegovo je prezime Parpura. S jedne strane Parpura krši autorska prava s ciljem dobivanja materijalne koristi, a s druge, on je poklonio čitateljima djelo koje uobičajeno nazivaju početkom nove ukrajinske književnosti. Tako Pavlyšyn smatra da koristeći prezime Macapura u *Rekreacijama* i dodijelivši tom junaku ulogu redatelja Praznika (svečane povorke, predstava, književnih prezentacija i pseudopuća) u gradu Čortopilj, Andruhovyč želi konstatirati kako se *novo* u književnosti i

kulturi općenito pojavljuje zahvaljujući uzajamnom djelovanju raznih čimbenika i čestih kontradiktornosti. „Bez sumnje, radi se o pitanju novog u kulturi. U tome se, po svemu sudeći, sastoji glavna suština dijaloga s Kotljarevs'kym, klasikom ukrajinske kulture, s kojim je najizrazitije povezana ideja novatorstva“ (Павлишин 1997: 250). Nastavljajući razvijati tezu o postojanju antikolonijalnog i postkolonijalnog u suvremenoj ukrajinskoj kulturi s kraja XX. i početka XXI. stoljeća, Pavlyšyn smatra kako upravo Andruhovyčeve *Rekreacije* „formuliraju tvrdnju da je prošlo vrijeme kada alternativa između kolonijalnog i antikolonijalnog može biti dovoljna za ukrajinsku kulturu – vrijeme je da se zatvori ciklus kulture, koji je otvorio Kotljarevs'kyj“ (Павлишин 1997: 251). Zato se u Andruhovyčevim romanima realizira dekonstrukcija ne samo kolonijalnog u kulturi, već i antikolonijalnog. „Ni Pjesnik, ni Narod, ni Povijest ne ostaju u *Rekreacijama* na svojim uobičajenim mjestima“ (Павлишин 1997: 251).

Govoriti o Juriju Andruhovyču, koji već tridesetak godina ostaje jednim od vodećih književnika suvremene ukrajinske književnosti, složen je zadatak²¹. Njegovu prozu (nešto manje poeziju) analizirali su mnogi književni kritičari (R. Harčuk, O. Gnatjuk, J. Goloborod'ko, R. Gorbyk, T. Gundorova, G. Grabovyč, V. Morynec', M. Pavlyšyn, J. Poliščuk i drugi). Razmatrani su mnogi aspekti stvaralaštva ovog u Ukrajini vrlo popularnog i u inozemstvu često nagrađivanog autora. Najviše pozornosti posvećeno je njegovoj prozi – romanima i esejima. Većina ukrajinskih književnih kritičara smatra ga glavnim postmodernističkim predstavnikom ukrajinske književnosti.

Međutim, nedovoljno se pozornosti posvećuje stanju u kojem bivaju glavni književni junaci Jurija Andruhovyča, a upravo u tome možemo tražiti ključ njegova stvaralaštva i objašnjenje zašto su njegova najpoznatija književna djela baš takvog „tonaliteta naracije“. Čini se da je upravo stanje u kojem se nalazi književni junak ono što privlači čitatelje Andruhovyčevim djelima te zadobiva naklonost književne kritike. Ideja se u tekstu provlači neprimjetno, tako da se mnogi motivi i stil pisanja slažu u prepoznatljiv mozaik književnog djela, dok jedan, glavni aspekt ipak ostaje neobrađen, stoga ćemo nastojati prikazati neka obilježja kojima su se već neki istaknuti znanstvenici pozabavili, ali i doći do onoga na što se književni kritičari još nisu osvrnuli, i to na primjeru zbirke *Leksikon intimnih gradova*.

Andruhovyčev *Leksikon intimnih gradova* doživio je tri izdanja usprkos oštrim kritikama i razočaranju jer očito nije ispunio očekivanja nekih čitatelja i književnih kritičara.

²¹ Ovaj dio istraživanja objavljen je pod naslovom: Pavlešen, Dariya *O NEKIM OBILJEŽJIMA LEKSIKONA INTIMNIH GRADOVA JURIJIA ANDRUHOVYČA* // Ukrajnistika na Sveučilištu u Zagrebu: 20 godina / Zagreb: FF press, 2018. str. 290-301

U siječnju 2012. godine žiri književne nagrade *LitAkcent godine* čak je *Leksikonu intimnih gradova* dodijelio književnu antinagradu (*Золота булька – Zlatni mjehurić* za 2011. godinu). Jedan od članova žirija, Volodymyr Pančenko, smatra da je kvalitetnoj umjetničkoj realizaciji ideje smetalo postavljanje brojčanog okvira kod samog početka pisanja priča te „samoljublje i egocentrizam“ jer autor „više priča o sebi u gradovima nego o gradovima“ te da se Jurij Andruhovyč „malo zaigrao i zaboravio da ima preko 50 godina“. O samom tekstu nije rečeno mnogo, pohvaljeni su „uspjeli eseji o Varšavi, L'vivu i Wroclawu – gradovima s kojima je imao romansu, ali, nažalost, takvih gradova nema puno“ (Панченко 2012). Igor Bondar-Tereščenko, poznat po svojim oštrim izjavama, ovoga puta pak pronalazi nedostatak proze Jurija Andruhovyča: „Autor *Leksikona intimnih gradova* odavna se igra „geopoetikom“, i to ne bez uspjeha. Čini se da je od samoga početka shvatio da i ne mora pisati umjetnička djela, nego se ograničiti na priče o tome gdje i kako su ona mogla biti napisana...“ (Бондар-Терещенко 2011). Bondar-Tereščenko zamjera mu što u *Leksikonu* nema ni prave osobne priče ni priče o spomenutim gradovima i ljudima, tek suhi opisi i nabrojanje. Jurij Andruhovyč s druge strane *Leksikon* smatra svojom najboljom knjigom te žali što su ju pročitali nekako površno (*Закарпаття онлайн* 2012). Ako tumačimo *Leksikon* kao jednu veću cjelinu – roman, što čine mnogi književni kritičari, onda se takve zamjerke mogu smatrati opravdanim (jer njegova radnja zaista jest specifična, bolje rečeno, nje zapravo nema) sve dok ne sagledamo glavne sastavnice *Leksikona*, i tek onda dolazimo do argumentiranog zaključka.

Stanje. Oproštaj

Autor tekstom ukazuje na to da je njegovo kretanje kroz prostor zapravo kretanja kroz vlastiti život. Spominje svoju osobnu biografiju, osobna proživljavanja i zbivanja koja se tek slučajno ili vrlo znakovito odvijaju na raznim mjestima. I upravo zato leksikon nosi naziv *Leksikon intimnih gradova*, pri čemu autor naglašava da biografiju u tom slučaju treba razbiti na sitne komadiće, a geografiju barem mjestimično, ali značajno unakaziti: „Mjestimično jer to je knjiga o mjestima koja su postala nešto više od njih samih, postala su osobna Mjesta, kao erogene zone i intimna mjesta obilježena na mapama poput gradova“ (Андрухович 2012: 7).

Ovaj putopis najzanimljivije bi bilo čitati kao putovanje glavnog junaka kroz sva moguća stanja koja on proživljava u nekom od gradova. Iako imamo i opis i određenu percepciju mjesta koja je književni junak posjetio, najvažnije što bismo mogli reći o tom opsežnom djelu jest da je cijeli tekst jedan velik autorov oproštaj od oca²². To je glavna radnja.

²² U *Leksikonu* se spominju mnogi ljudi značajni za autorov život, ali otac, koji se vrlo nenametljivo pojavljuje tek u nekim epizodama, ipak je uz autorsko *ja* glavni lik ove knjige. Oproštaj od oca i osjećaj slobode u tolikoj

Kroz cijeli tekst junak prebiva u mučnom i bolnom iščekivanju nekog trenutka i događaja, tek kasnije čitatelj shvaća što se zapravo odvija s junakom (autorom) kroz svega nekoliko rečenica:

„Nismo došli do ulaza i nismo dospjeli u dvorac. Zapravo, još dan-danas ne znam što me to obuzelo da baš u tom trenutku nazovem kući. Zar je jedan običan prizor telefonske govornice dovoljan da u meni izazove tako neizdrživ val nostalgije? Ili je to opet moja sveprisutna paranoja s nasrtljivim i detaljnim predodžbama o nekakvim iznenadnim katastrofama i najnesretnijim slučajevima?“. Ove retke, koje sam napisao prije više od osam godina, najbolje je prekinuti upravo ovdje – i neka se zajedno s njima zaustavi vrijeme. Dogovorimo se ovako, ja sam zamro i više nikada nikamo neću telefonirati“ (Андрухович 2012: 260).

Vrhunac cijelog zbivanja u knjizi opisan je samo u događaju koji se prikriva, on postoji kao moguć, autor mu neizbježno približava junaka, ali na kraju se *Događaj* u knjizi ne odvije voljom autora. Autor ga odlučuje ne prikazati. Možda želi da barem u njegovu svijetu, u svemiru ovog književnoga djela, sve bude drugačije negoli u stvarnosti. Ili možda zato što je više puta pokušao izreći, priznati i potvrditi očevu smrt, no još uvijek mu to ne uspijeva.

Događaj se prikriva mnoštvom drugih, nebitnih i usputnih, slojevito nagomilanih te ležerno opisanih događaja. U njima autor pokušava prikazati glavnog junaka koji je poprilično ostario u usporedbi s junacima prethodnih prozih djela, ali nastoji pokazati kako je pravi pjesnik još uvijek boem, opisuje njegove pustolovine, otkrića i „postignuća“ pod utjecajem alkohola, ljubavne peripetije, erotske želje, zgone s raznim ženama, mnoštvo novih lica te, ukratko, opisuje pustolovine putnika²³. Usprkos tome vidimo da je glavni i središnji trenutak djela njegov dolazak do telefonske govornice kada treba saznati strašnu vijest. Čitajući priče koje prethode i slijede ovoj priči²⁴ koju ćemo smatrati središnjom, shvaćamo da se cijela zbirka i sva zbivanja u njoj svode na taj zadnji telefonski razgovor. To je zapravo taj trenutak, oproštaj s ocem nakon kojeg više nema povratka jer otac više neće biti živ. Otac živi sve do trenutka kad glavni junak stigne do telefonske govornice i sazna vijest koja iz temelja mijenja njegov svijet, jer u tom *svijetu poslije* njegov otac više ne postoji. Tijekom tog vremena, on intenzivno proživljava vrijeme, prostor, cijeli svijet oko sebe. Tih nekoliko trenutaka

su mjeri povezani da ta epizoda čini srž cijele zbirke jer u njoj se prikazuje kako je autor upravo uz pomoć oca doživio taj osjećaj koji se ne može točno opisati ni u jednom određenom gradu/mjestu, ni u jednom točnom vremenu/trenutku, taj je osjećaj slobode isto tako neuhvatljiv i ključan u cijeloj knjizi.

²³ Samo putovanje postaje središnji pojam za romane *Rekreacija* i *Moskovijada*, ali i za *Leksikon intimnih gradova* u prvom redu. *Leksikon intimnih gradova* sadržava klasičan komplet motiva – motiv pjesnika, ljubavi, grada i smrti.

²⁴ Naslov poglavlja – MALBORK, 2000 (МАЛЪБОРК, 2000).

prikazano je kao vrlo napeto iščekivanje novog stanja²⁵. U opisu te situacije, zamrznutog trenutka, vidimo kako autor vodi svog junaka prema vrhuncu jedinog mogućeg stanja (straha, boli, euforije ili sreće), a to je glavno što će obilježiti svakog junaka u svim proznim djelima Jurija Andruhovyča. Ako sada sagledamo pod tim kutom stvaralaštvo J. Andruhovyča, vidimo da svi junaci stalno prebivaju na granici, na putu, u očekivanjima toga događaja, prijelaza koji će se dogoditi. Upravo tako počinju i završavaju njegove knjige i središnji dio bit će ne sam mogući događaj jer on na kraju i ne mora biti opisan u djelu, nego stanje koje proživljavaju junaci mnogo prije i neposredno prije njega. Taj osjećaj i to *stanje prije* u tekstu će se zamrznuti u vremenu i kinematografski prikazati sa svih strana te unutar svijeta tog junaka. Sveznajući pripovjedač promatra junaka sa svih strana. Sve to svodi se na isti taj trenutak ili nekoliko sekundi u kojim se za čitatelja zapravo i odvija cijelo buduće zbivanje, gradi se cijeli novi svemir koji će postati svemirom tog književnog djela. Upravo ta krhka ravnoteža jednog trenutka gradi čitavu strukturu djela i od te polazišne i središnje točke gradit će se početak i mogući kraj djela. *Stanje prije*, izraženo kao u priči s telefonskom govornicom ili barem njemu slično, susreće se u *Leksikonu intimnih gradova* nekoliko puta.

Imamo još jedan vrhunac: to bi mogao biti vrhunac sreće, euforije, očekivanje ostvarivanja dječaćkih i odraslih snova književnog junaka (i samoga autora), iščekivanje čuda²⁶. Poslije toga dolazi određeno razočaranje kojim će kasnije biti obilježeni mnogi eseji J. Andruhovyča. Međutim u ovom slučaju to je opet trenutak specifičnog *stanja prije*, sretno, euforično iščekivanje puno vjere, u kojem se opet gradi neki novi svijet, a ostvarenje tog *Događaja* ne opisuje se, nego se samo naslućuje. Ako kroz tu prizmu pogledamo cijeli roman *Dvanaest prstena*, vidjet ćemo da svi junaci prebivaju u *stanju prije*, u očekivanju nekog *Događaja* i upravo zato da bi prošli svoje nove pragove oni se moraju okupiti u vili s grifonima i proživjeti to svoje *stanje prije*. Zapravo ta je priprema rubna, granična, očekivana, to je ispit za njih same, inicijacija, priprema za ono stanje u kojem treba biti, uživati, to je stanje zaljubljenosti, sreće, odrastanja, razočaranja, poraza, smrti, na kraju najvažnije – stanje izbora. Pripreme za ono što ih očekuje, „traju“ kroz cijeli roman.

S tog gledišta svako veliko prozno Andruhovyčevo djelo možemo promatrati kao pripremu i *stanje prije* samog *Događaja* u kojem prebivaju junaci što je, čini se, odlučujuće

²⁵ Na drugim je mjestima ta napetost stanja očekivanja manja, stoga se čitatelju može činiti kako se ništa bitno ne događa kroz čitav tekst. Možda je to razlog „neispunjenih očekivanja“ kritičara i čitatelja jer ni u jednoj kritičkoj analizi *Leksikona* ne spominje se ni samo stanje iščekivanja ni oproštaj s ocem.

²⁶ Autor u tekstu dopušta mogućnost čuda. Nekoliko je takvih trenutaka, a spomenuti ćemo samo jedan: trenutak u kojem on putuje na dodjelu prestižne književne nagrade i vjeruje da će njegov govor o Ukrajini slušati i podržati cijela Europa. Za njega je to trenutak istine (u kojem može promijeniti povijesni tijek cijele svoje zemlje).

obilježje za Andruhovyčev stil pisanja, a svi događaji postaju samo stube *prije* koje autor vješto opisuje.

Zadnja priča prema ukrajinskoj abecedi u *Leksikonu intimnih gradova* naslovljena je „JALTA, 1966“ (ЯЛТА, 1966). Premještajući spomenutu priču na kraj zbirke, autor se s jedne strane vodi principom abecednog redoslijeda, ali istovremeno nadilazi i krši pravila vremena, podređuje prostor i vrijeme važnijem. Autor uspijeva zamrznuti stanje sreće i pretvoriti ga u ocean koji sve preplavljuje. Aktualizirajući čudo iz prošlosti, autor koristi ono „pravo slobode“ koje spominje u predgovoru i tako kraj postaje novi početak. Jurij Andruhovyč još jednom govori o mogućnosti čuda. I ovoga puta ono će se dogoditi. Navest ćemo posljednji ulomak²⁷:

„Jednom je otac rekao: „Svi roditelji znaju što sanjaju njihova djeca“.

Napeto sam šutio.

„Na primjer, znam što sanjaš“, – nastavio je dalje.

I dalje sam šutio.

„Ispričaj mi neki od svojih snova“, – nije posustajao.

Počeo sam pričati: „More. Velika luka. Kao u Jalti. Stojim na samom rubu. Dolje je voda, more“.

„Tako je, – rekao je otac. – Dobro mi je poznat taj tvoj san“.

I tu se otkrio jer san je imao nastavak. Otac nije saslušao do kraja.

Zaista, stojim na samom kraju nekog mola. Morska voda, dolje ispod mene, upravo je te boje koju nazivaju „morskim valom“. Osjećam da je strahovito duboka. U njoj nema ničeg – ispunjena je sama sobom, ona je stup. Međutim, njezina je površina glatka i gotovo nepomična. Odjednom se ona, voda, uzburka, počinje nadirati, rasti i uzdizati se. Još tren i ja sam u njoj. Voda me prekriva preko glave i uzima u sebe, u dubinu, pa još dublje.

Prštim od njezinih podvodnih struja i ushićenja. To je puno bolje od letenja. To je znatno bolje negoli bilo što drugo. Ne mogu naći riječi za tu radost.

I najglavnije: počinjem disati.“ (Андрухович 2012: 422-423)

Oproštaj kod autora u *Leksikonu intimnih gradova*, nije se odvio, jer on još uvijek prebiva u stanju kada je cijeli svemir izgrađen, a telefonski razgovor se još nije dogodio. Upravo u tome je nevjerovatna moć književnosti koja daje mogućnost da *trenuci prije* traju vječno.

²⁷ Ono što nam Andruhovyč nudi na završetku *Leksikona* novi je susret u paralelnoj realnosti, u uspomenama koje autor smješta na sam kraj knjige; kao da želi natuknuti da je njegov razgovor s ocem, njegov san nešto što se upravo događa, još jedna čarolija kada ga otac uči o povezanosti svega u ovome svijetu (taj osjećaj književni junak ima više razvijen negoli njegov otac, autor/junak postaje sin Orfeja, Orfej koji je uspio) o povezanosti u svim ovim svjetovima, kada ga uči da je sve moguće pa čak i najobičnije čudo.

Jurij Andruhovuč počeo je stvarati kao pjesnik²⁸, a godine 1989. u časopisu *Zastava* objavljene su njegove prve vojničke priče, od kojih je najpoznatija *Slijeva, gdje je srce* (Зліва, де серце). Godine 1992. izišle su njegove *Rekreacije* (Рекреації), 1993. njegov roman *Moskovijada* (Московиада), 1996. roman *Perverzija* (Перверзія), 2003. roman *Dvanaest prstena* (Дванадцять обручів), 2007. roman *Tajna* (Таємниця), 2018. roman *Ljubavnici Pravosuđa* (Коханці Юстиції). Majstorska esejistika sabrana je u knjigama *Dezorijentacija u prostoru: Pokišaji* (Дезорієнтація на місцевості: спроби, 1999.), *Moja Europa: Dva eseja o najčudnijem dijelu svijeta* (Моя Європа: Два есеї про найдивнішу частину світу, 2001., u koautorstvu s Andrzejom Stasiukom²⁹), *Đavao se skriva u siru: izabrani pokišaji 1999. – 2005. g.* (Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999-2005 років, 2006.). Nakon toga objavljen mu je *Leksikon intimnih gradova* (Лексикон інтимних міст, 2011.) i *Ovdje je pokoran Fantomas* (Тут похований Фантомас, 2015.).

Andruhovuč je počeo stvarati u sklopu pjesničke skupine *Bu-ba-bu* (Бу-Ба-Бу), naziv koji se tumači kao spoj početnih slova riječi burleska (бурлеск), lutkarska kuća, lakrdija (балаган) i farsa (буфонада). Po njegovim riječima sudionici *Bu-Ba-Bu-a* (V. Neborak, O. Irvanec' i on) stvarali su svojevrsnu estetiku preživljavanja, odnosno pokušavali su biti maksimalno slobodnima u općoj situaciji neslobode tijekom druge polovice osamdesetih godina XX. stoljeća. Stvaralaštvo bubabuista objavljeno je u dvije antologije. Prva je tiskana 1995., a druga 2007. godine. Bit njihove estetike najbolje je izložena u eseju *Apologija lakrdije (12 teza o sebi samima)* (Апологія блазенади (12 тез до самих себе)) u kojem se navodi da su oni „demokratski, banalni, otvoreni, nedogmatski, karnevalski, besmrtni, religijski, sintetični, dakle raznoliki, urbanisti, nacionalni, filološki, heteroseksualni.“

O njemu su pisali mnogi književni kritičari poput O. Gnatjuka, T. Gundorove, N. Zborovske, K. Moskalecja, M. Pavlyšyna, M. Sulyme, J. Šereha, J. Barana, B. Bojčuka, J. Stanisevyča, R. Harčuka i mnogi drugi. Većinu književnih kritičara – osim K. Moskalecja koji je napisao recenziju za zbirku *Egzotične ptice i biljke* pod nazivom *Stečeno vrijeme* i N. Zborovske koja razmatra Andruhovučevu poeziju u članku *Od romantičara do bubabuista* – prije svega zanima autorova proza. Kritičari ga poštuju, hvale ili ne prihvaćaju. Ta činjenica ima svoje objašnjenje jer upravo se danas u prozi utjelovljuje ono što se uobičajeno imenuje

²⁸ Zbirke *Nebo i trгови* (Небо і площі, 1985.) *Središte grada* (Середмістя, 1989.) *Egzotične ptice i biljke* (Екзотичні птахи і рослини, 1991.), *Egzotične ptice i biljke s dodatkom «Indija»: kolekcija pjesama* (Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія»: Колекція віршів, 1997.), *Pjesme za Mrtvog pijetla* (Пісні для Мертвого півня, 2004.). Jurij Andruhovuč je pjesnik, prozaik, esejist, a poznat je i kao prevoditelj djela R. M. Rilkea, W. Shakespearea, T. Konwickog, B. Schulza, B. Pasternaka, O. Mandeljštama i američke poezije 50. i 60. godina XX. stoljeća koja je ušla u antologiju *Dan smrti Gospode Dan* (День смерті Пані День, 2006).

²⁹ Poljsko izdanje – 2000., ukrajinsko – 2001., njemačko – 2003., hrvatsko – 2007. pod nazivom *Moja Europa. Dva eseja o takozvanoj Srednjoj Europi*, preveo s ukrajinskog Damir Pešorda.

duhom vremena; iako je kontradiktorno što takvu prozu piše pjesnik, međutim, kontradiktornost nestaje kad se poezija neprestano pojavljuje u autorovoj prozi. Pretežno su svi glavni junaci njegovih romana pjesnici i istovremeno odraz samoga autora. Jurij Andruhovyč neprestance u proznom tekstu citira vlastitu ili tuđu poeziju. Glavni princip njegova pisma, ponavljanja na razini makrostrukture (na primjer podudaranja fabule ili slične kolizije) i mikrostrukture (fonetska ponavljanja, igre riječi, hirovite rime), također možemo svrstati u pjesničke pothvate. Tako u karnevalskoj povorci na Prazniku Uskrsavajućeg Duha u *Rekreacijama* koračaju Samuraji i Darmograji³⁰, Malanky³¹ i Malanci³², Hipiji i Slijepi, Pavijani i Pavličani³³, Generali i Gorile. U fonetskom podudaranju prezimena junaka iz *Rekreacija* – pjesnika Martofljaka s imenom njegove supruge Marte, pjesnik koristi prastaru tezu da su *muž i žena jedna sotona*, ali dodaje tom prezimenu i nova značenja u odnosu između supruga i supruge. Opis odmarališta u kojem su se zaustavili junaci romana *Dvanaest prstena* također se rimuje na ukrajinskom, a jedan od junaka romana, Artur Pepa, „namrštio se zbog neuspjele gadure rime.“ Književni kritičar I. Bondar Tereščenko smatra da u *Dvanaest prstena* autor ipak ostaje pjesnikom te da mu je proza lirska. Analizirajući autorov barokni stil, L. Stefaniv'ska naglašava da je glavni aspekt njegova stvaralaštva upravo jezik. Ona nabroja trope i figure zahvaljujući kojima Andruhovyč stvara svoj neponovljiv stil: 1) metonimija u obliku sinegdohe, kada autor uz pomoć fragmenta, zasebnih detalja, prikazuje cjelinu, na primjer u esejima prikazuje povijest Galicije prikazujući povijest svoje obitelji; 2) amplifikacija, odnosno gomilanje sinonimskih izraza, obično imenica i glagola, što se naglašava hiperbolama („Hodao sam među njima kao ošamućen, kao da sam za sve kriv, kao razlog razloga ovoga debilnog svijeta“), gradacijama („nisam se zaustavljao, jednostavno sam shvatio – ma ne „shvatio“, to uopće nije prava riječ, ni „osjetio“ nije ta riječ, i nitko mi neće došapnuti pravu riječ, dokučio sam valjda neke velike promjene, barem jednu, tako nekako“), analogijama („je li zaista krava (klada? kolona? kruna?)“) i kontrastom („na maloj stanici negdje između Galicije i Transilvanije, međutim nikako ne Pennsilvanije“). U romanu *Dvanaest prstena* s ciljem prikazivanja satire na reklamni biznis koriste se slogani reklamnih spotova za piće pod nazivom *Balzam Varcabyča* – „poljubac brđanke“, „med domovine“, „voda života“ u pozadini isto tako primamljivog sovjetiziranog *Oduvijek i zauvijek* –

³⁰ Jedan od pseudonima T. Ševčenka

³¹ Ukrajinski novogodišnji narodni i crkveni blagdan (13. siječnja), obred s tradicionalnim prerušavanjem u životinje i folklorne junake i sam lik Malanke-Vode

³² Ukrajinski naziv za Židove kojima je samo otac Židov, ne i majka.

³³ Kršćanska adopcionistička sekta koja je postojala u VII. i IX. stoljeću u Armeniji i istočnom dijelu Bizantskog Carstva. Povezana je s militariziranim pokretom. U srednjem vijeku pavličani su bili optuženi za sklonost gnosticizmu i manihejstvu.

raspjevani kraj rada i marljivosti i pseudodomoljubnog *Oduvijek i zauvijek – svoga se ne sramimo*. U romanu *Moskovijada* situacija neslobode dočarava se gomilanjem retoričkih pitanja. Amplifikacija u suvremenoj književnosti nije previše originalna, ona je karakteristična za mnoga druga književna djela, ali autor ju vješto koristi kao i citiranje. U *Dvanaest prstena* citira se „dolazak junaka“ iz djela J. Izdryka. Autor često koristi također i autocitiranja, posebno u spomenutom romanu, ironizira ponovna ponavljanja i samoponavljanja koja potvrđuju poznatu tezu da svaki pisac cijeli svoj život piše jednu te istu knjigu. S obzirom na to T. Gundorova smatra da mu je svojstvena tautologija jer „svi su njegovi romani o jednoj te istoj situaciji, o jednom te istom junaku.“ Bitan element igre J. Andruhovyča i čitatelja jest mistifikacija, na primjer mistificirana pisma koja Otto von F. šalje u Ukrajinu u *Moskovijadi*, pisma koja Karl Jozeph šalje iz Ukrajine u romanu *Dvanaest prstena*, mistificirani lik B. I. Antonyča u istom djelu. U romanu *Tajna* autor koristi dvostruku mistifikaciju. Kao prvo, *Tajna* je zamjena tog romana koji je navodno napisao u Berlinu 2005. i 2006. godine i sam ga uništio, a kao drugo, mistificira se lik novinara koji je doživio automobilsku nesreću kada je predao autoru snimku zajedničkih razgovora na kojima se roman temelji.

Prvi roman Jurija Andruhovyča, *Rekreacije*, izazvao je pravi skandal. Jedan dio čitatelja (pretežno iz dijaspore) optužio ga je za uništavanje nacionalnih ideala, za izrugivanje ukrajinskog jezika i književne tradicije. Drugi su pak čitali roman sa zadovoljstvom, osjećajući da je ukrajinska književnost na pragu promjena (Харчук 2011: 132). Profesionalni kritičari također su osjetili te promjene i odmah su došli do zaključka da je pojava romana *Rekreacije* „označavala kraj paradigme nacionalne kulture kao sredstva borbe za preživljavanje nacije te početak paradigme nacionalne kulture kao normalnog odraza raznolikosti suvremenog života“ (Павлишин 1997). Poslije *Rekreacija* u ukrajinskoj književnosti počinje novo formuliranje kanona, umjesto realistične proze javlja se karnevalska, ironična, zaigrana proza u kojoj se ne spajaju samo različite vrste umjetnosti, nego i književni žanrovi: publicistika, vic i visoka poezija u *Moskovijadi*, feljton, scenarij i Antonyčevo pjesništvo u *Dvanaest prstena*, kancelarijski i javnobilježnički dokumenti, izvještaji i dječje pjesme i bajke s pjesmama početnika, parodijama i istančanom šaljivom poezijom u *Perverzijama* ili obiteljska saga s dodacima publicistike i pjesništva u eseju *Srednjoistočna revizija*.

S obzirom na to da se u Andruhovyčevim djelima radi (po mišljenju R. Harčuk) o kvaziprozi, kritička dobacivanja s gledišta visokog modernizma o tobože „diletantskim predodžbama autora o strukturi djela“, „pećinskoj socrealističkoj zatvorenosti u socijalnom“,

o „nepobjedivoj potrebi da se piše samo radi pisanja“ (K. Moskalec') ili o ignoriranju dijaloga ili prevladavanju u tekstu pseudožanrova feljtona i drugih (J. Krot) postaju neefikasna i neuvjerljiva. Takva proza, koja se sada uobičajeno naziva postmodernističkom, razvija se sasvim drugim putem nego modernistička proza. Postmodernistički romani uglavnom nisu dijaloški, njihovo se tkivo sastoji od umetnutih priča monologa, njihov jezik po definiciji T. Gundorove podsjeća na jezik simulakrum. Čini se da se način autorova pisanja u potpunosti uklapa u spomenutu shemu, zato ga i nazivaju najistaknutijim ukrajinskim postmodernistom. Često kritičari predbacuju Andruhovyču prisutnost didaktičnog i publicističkog, tako L. Stefanovska smatra da „publicistički ton ubija dobru esejistiku“, da u dobroj esejistici čitatelj ne treba čuti kritični moralizatorski glas autora, iako u istom znanstvenom članku ona primjećuje da etički problemi kod njega uvijek postaju estetički. S obzirom na društveni odjek, Andruhovyčevi eseji u ukrajinskoj se književnosti jedino mogu usporediti s tekstovima Oksane Zabuško kod koje pak didaktičnost uvelike dominira. O karnevalnosti kao osnovnom književnom principu J. Andruhovyča pisali su mnogi znanstvenici i književni kritičari, naglašavajući analogiju s karnevalskom teorijom ruskog književnog teoretičara M. Bahtina (Бахтин 1990), također s *Eneidom* Ivana Kotljarevskog. O pitanju karnevala Andruhovyč je dao vlastiti komentar rekavši da je to „vječito obnavljanje“, „neprestano žongliranje s biti.“ (Харчук 2011: 134). U *Rekreacijama* (doslovno se prevodi s latinskog kao „obnavljanje“, odmor između lekcija, međutim raspon značenje je naziva romana široko, od „prostorije za odmor u školi“ do „odraza stvarnosti“ i „stvaranja novoga svijeta“) upravo zahvaljujući karnevalu autor ne revidira samo prethodnu ukrajinsku nacionalnu tradiciju, pretvarajući Ševčenkovo geslo „Borite se i pobijedit ćete!“ (Борітеся - поборете!) u „Veselite se i razveselit ćete se!“ (Веселітеся – розвеселіться!) nego i kolonijalnu ukrajinsku prošlost. Po Andruhovyču glavno je obilježje karnevala njegova dvolikost (i dvoličnost). S jedne strane Praznik uskrsavajućeg Duha praznik je obnove, alegorija preporoda Ukrajine s kraja 80-ih i početka 90-ih godina XX. stojeća. U karnevalskoj povorci sudjeluju svjetovni i vjerski junaci ukrajinskog vertepa³⁴, istaknuti predstavnici koji su u različito vrijeme nastojali stvoriti ukrajinsku državu te junaci nacionalnih mitova (Zaporošci, kozaci), biblijski i folklorni likovi te predstavnici supkulture (metalci, hipiji, pankeri), raznih seksualnih orijentacija te predstavnici „najstarijeg zanata“ koji su se u *Rekreacije* djelomično preselili iz *Eneide* I. Kotljarevskog. S druge strane, karneval, odnosno praznik koji je demonski u svojoj biti, odvija se u izmišljenom gradu Čortopilju, a njegov redatelj, pakleni

³⁴ Mobilno lutkarsko kazalište u kojem su uprizorivali vjerske i svjetovne (pretežno šaljive i ironične) kazališne komade

Pavlo Macaputa koji se u bilješkama za *Eneidu* Ivana Kotljarevs'kog spominje kao zločinac, okaljan svim mogućim grijesima, uključujući i kanibalizam, inscenira vojni puč. Ta redateljeva šala sve sudionike praznika podsjeća da „u karnevalu postoji nasilje“, a „u nasilju postoje elementi karnevala.“ Pohod Gryc'ka Štundere, koji preobučen u vojničku uniformu odlazi u susjedno selo Siljce nedaleko od Čortopilja, u mjesto odakle su mu sovjetski vojnici deportirali obitelji u Karagandu (nije isključeno da je prototip junaka pjesnik V. Gerasymjuk), napisan je u obliku unutarnjeg vrtoglavog i nepatetičnog monologa junaka kojeg proganjaju uspomene i psi, šakali i hijene koji se iznenada pretvaraju u ljudoždere, veterane KGB-a te umirovljenike s posebnim privilegijama. Na mjestu sela Siljcja nalazi zabačenu, nedovršenu zgradu koja je započeta vjerojatno još 1947. godine, riječ je o „Centru za međunarodni turizam *Guculočka*“. Simbolika ove epizode jasna je, imperij je uništio selo, deportirao njegove stanovnike, ali nada postoji dokle god živi posljednja osoba (neki Gryc'ko) koji može locirati mjesto izbrisano s lica zemlje i u čijim sjećanjima živi spomen da je ono uopće postojalo. Iste te karnevalske noći drugi junak *Rekreacija*, Jurko Nemyryč, odjeven u besprijekoran frak, u pratnji gospodina Popelja (koji je novo utjelovljenje Belzebuba / Basavrjuka / Mefista / Lucifera) dolazi u vilu s grifonima gdje mu pred očima prolazi prividna austrougarsko-ukrajinska prošlost: profesor Garazdec'kyj, njegova supruga Klitemnestra Garazdec'ka i kći, gospođica Amalteja, avijatičar del Kampo te zapovjednik carske austrijske policije von Zajonc. Jurko Nemyryč s novim poznanicima igra preferans sve dok ne shvati da je polog u toj igri njegova duša. Galantan bal pretvara se u pakao (Харчук 2011).

U *Rekreacijama* Jurij Andruhovych suprotstavlja rusko i austrijsko carstvo u granicama ukrajinske kolonijalne prošlosti određujući što je manje zlo za Ukrajinu. Književni kritičar M. Pavlyšyn naglasio je da je u *Eneidi* I. Kotljarevs'kyj udahnuo život novim vrijednostima i simbolima kolonijalne Ukrajine, T. Ševčenko u svojim je pjesmama oživio anticolonijalne vrijednosti, definirao je samodostatnost Ukrajine, dok u *Rekreacijama* J. Andruhovych pretvara spomenute vrijednosti u postkolonijalne, one koje se realiziraju u slobodnoj, privlačnoj i neopterećenoj kulturi: visokoj, masovnoj, kakvoj god. Drugim riječima, u Andruhovychvim se djelima radi o otvaranju i otvorenosti ukrajinske kulture i ukrajinskog društva. Revizija europske i nacionalne tradicije koju autor ostvaruje uvijek je ironična, dok je revizija sovjetske tradicije satirična. Često satira prerasta u grotesku i farsu. Upravo o tome svjedoči roman užasa *Moskovijada* čiji je junak pjesnik iz zapadne Ukrajine, student Instituta za književnost pod imenom Otto von F. On putuje Moskvom tijekom jednog dana, puca i

„ubija“ simbole imperija, vraća se u Ukrajinu s metkom u vlastitoj lubanji.³⁵ Bitno je naglasiti kako je uz roman nešto ranije nastao dodatak, pjesnički ciklus *Pisma u Ukrajinu* koji je neodvojivi dio *Moskovijade* i svojevrsan pjesnički komentar glavnog junaka. Možemo pretpostaviti da je upravo on autor tih pisama, u romanu piše zagonetni roman u pjesmama. Nažalost, samo je prvo izdanje *Moskovijade* objavljeno zajedno s ciklusom *Pisma u Ukrajinu*. Karakteristično je što se siže ne temelji na putovanju Moskvom nego na retrospektivi ruske imperije s gledišta zapadnog promatrača (slično kao i kod T. Ševčenka, A. Mickiewicza, Marquisa de Custinea). *Moskovijada* je, kao i *Rekreacije*, izrazito postkolonijalni roman. Postkolonijalni jer autor određuje konflikt između slobode i despotizma, ne u političko-nacionalnim ili metafizičko-univerzalnim kategorijama, nego prije svega u kategorijama kulture i svakodnevice. Odatle i pamfletna patetika romana. U *Moskovijadi* autor govori o jednostavnim i istovremeno o iznimno složenim stvarima. Govori o tome da ruski imperij nije nalik nijednom drugom, ni austrougarskom, jer u njemu visoka književnost i Boljšoj teatar supostoje ne samo s estetskim surogatom crkve Vasilija Blaženog, antiestetskim mauzolejem, nego i s prljavom krčmom u kojoj se pivo ne pije iz krigle, nego iz staklenki koje posjetitelj treba donijeti sa sobom. Staklenke u romanu alegorija su na odsutnost elementarne svakodnevne kulture življenja, na potpunu nesposobnost kulturnog imperijskog naroda da barem na elementarnoj razini organizira svoju svakodnevnicu, pri tome pretendirajući na organiziranje cijeloga svijeta. Kultura svakodnevice, kako tvrdi Otto von F. podjednako je bitna koliko i visoka književnost, a imperij može pasti na samo pod pritiskom robova i kolona, nego i pod udarcima pijanaca ako ih lišite alkohola. Paradoksalno će postati ključan pojam *Moskovijade* jer paradoksalan je sam objekt koji se istražuje u romanu. Taj veliki narod koji je sklon proždiranju manjih, veliki narod čije je postojanje izvan države i izvan granica imperija praktički nemoguće zamisliti. Iako, izlaz uvijek postoji, čak i utopijski izlaz u svom radikalizmu: „sravniti grad gubitaka sa zemljom“, „zasaditi ovdje guste finske šume“, „pustiti medvjede, sobove i košute da žive“, „neka ribe plivaju u oživjelim moskovskim vodama, divlje pčele neka revno skupljaju med u dubokim mirišljavim dupljama.“ Ovoj zemlji treba dati odmor, a zatim početi sve od početka.³⁶ Za Ukrajince je autor napisao projekt kako stvoriti i obnoviti naciju u obliku karnevala, dok je za Ruse to oblik bijega od imperija u prirodu. Čini se da je mesijanizam žanr sasvim stran autoru jer u svim svojim djelima on pjesniku skida krunu slave, gura ga s postolja proroka, prikazuje ga u liku skandaloznog i

³⁵ I u ovom se slučaju može pozvati na mit o Orfeju jer Otto se spušta u pakao i žrtvuje se kako bi mogao vratiti svoje ja kući (podvojena ličnost) i ubiti zlo.

³⁶ Apokalipsa i ponovno stvaranje svijeta ili pak povratak na početak kao u mitovima (umorna Zemlja mora se odmoriti i obnoviti u svom ciklusu postojanja) i tako se autor ili barem junak pretvara u novog stvaratelja i Boga.

šokantnog pjesnika boema, pjesnika dvorske lude, pjesnika zavodnika, uživatelja alkohola i poznavatelja slenga, suržika i psovke.

Mladi su se pisci za izražavanje duhovnog nemira i krize vrijednosti u vrijeme glavnih političkih i društvenih promjena koristili novim jezičnim i izražajnim sredstvima koja su odgovarala novoj stvarnosti. Parodija, formalni eksperimenti, intertekst, stilizacija i autoironija postali su svojstveni stvaralaštvu mladog naraštaja umjetnika. Proza s kraja XX. stoljeća stvara viziju svijeta u kojoj je dominirao kaos života, stvarno ili vješto odglumljeno karnevalsko raspoloženje, kritički odnos prema loše skrojenim idealima sovjetske kulture, negiranje i kršenje okvira socrealizma, osporavanje tendencija fetišizacije ukrajinske nacionalne simbolike i narodnjačkog kanona kulture.

Vjerojatno provokacija nije bila jedini cilj mladih umjetnika (kako im to često predbacuju) jer kako bi šokirali, bilo je dovoljno da svijet oko sebe počnu opisivati ne oslanjajući se na uvriježena „književna“ pravila, služeći se pritom jezikom svoje sredine (suržyk u Kyjevu i Harkivu, mješavina slenga i dijalekta u Lavovu) i progovoriti o onome o čemu se prije govoriti nije smjelo. U takvoj atmosferi formiraju se prototipovi „ukrajinskog intelektualca u postsovjetskoj prozi“, kako ih naziva Marko Andrejčyk – poletan performer (the Swashbuckling Performer), veleposlanik za Zapad (the Ambassador to the West), bolesna duša (the Sick Soul) (Стефановська 2014). U određenom smislu takve prototipove možemo smatrati smjernicama, znakovima na putu ukrajinske književnosti. Među njima Lidija Stefanov'ska ističe svojevrsnog glasnogovornika karnevalske književnosti, lik Lude, koji se svemu smije, ostaje vjeran samom sebi i kojeg je nemoguće prevariti. Gledište Lude usmjerilo je čitatelje u stranu prije nedodirljivih područja stvarnosti, smijehom je nadopunilo svijet „ozbiljnih ideja“, izgradilo ravnotežu u svijetu u kojem čovjek posttotalitarnoga vremena može preokrenuti hijerarhiju vrijednosti i vratiti sebi slobodu govora i izbora (Стефановська 2014: 9).

Krajem XX. stoljeća u ukrajinskoj se umjetnosti ponovno počelo debatirati o neophodnosti modernizacije ukrajinske književnosti i izboru kulturne orijentacije, koje su u prošlosti zbog političkih razloga bile oštro prekinute. Danas je očito da je stvaralaštvo takvih pisaca „osvježilo“ ukrajinsku književnost i otvorilo vrata novom književnom naraštaju koji SSSR poznaje tek kroz povijesne priručnike. Stvaralaštvo generacije 80-ih, poslije mnogih eksperimenata i traženja, pomoglo je čitateljima i samim piscima da shvate kako književnost više ne mora ispunjavati svoju staru funkciju, tj. podržavati nacionalnu svijest i zastupati strukturu državnosti. Istovremeno je u prozi Oleksandra Irvanecja, Jurija Andruhovyča, Jevgenije Kononenko, Jurija Izdryka došlo do desakralizacije lika pisca koji je dotada

nastupao kao savjest naroda, učitelj i propovjednik nacionalnih istina. On ruši još jedan ukorijenjen stereotip o izabranosti ukrajinskih pjesnika koji su od Ševčenka nadalje bili pozvani spašavati ukrajinsku naciju od prijetnje nepostojanja – navodi Ljudmila Popović karakterizirajući stvaralaštvo Jurija Andruhovyča, a takvo rušenje stereotipova postat će osobitom crtom nove ukrajinske književnosti. Andruhovyč je bio oslobođen tog tereta, on ironizira na temu pisca-spasitelja nacije ili čovječanstva (Поповић 2003).

Bilo kakvo stvaralaštvo prije svega je izraz slobode, njena interpretacija³⁷. Tako u tekstu *Malo dalje nego što to jezik dopušta* (*Трохи далі, ніж дозволяє мова*) pisac opisuje osjećaj slobode stvaranja: „ne mogu u potpunosti rekonstruirati efekt od onog marljivo skrivanog osobnog otkrića. Do danas se sjećam da je prevladavala radost, dah je zastao od slobode – mogao sam pisati što god želim i kako god želim“ (Андрухович 2006: 218). I kad takva sloboda nedostaje, onda čovjek, posebno kreativni umjetnik, započinje bunt. Protest – osobni ili općeljudski, unutarnji i općenacionalni, politički i umjetnički – bunt umjetničke ličnosti. Kao na primjer svakodnevni problem uličnih svirača, profesionalaca „anđela podzemne željeznice“ koji su „svirali jedno te isto i istim redosljedom... svojevrsan pakao za glazbenike: vječno, svaki dan, bez slobodnih dana i praznika, svaki sat i svaku minutu ići iz jednog vagona u drugi vagon i svirati ne više od dviju, svaki put istih skladbi“ i njihov protest – izmjena jedne od pjesama „repertoara“: „oni su odsvirali nešto sasvim drugačije – Čattanugu. To je bilo nalik na pobunu. To je bio nadljudski napor: prešli su iz pakla u čistilište“ (Андрухович 2006). Upravo u ovoj tvrdnji možemo pročitati među-tekst, svaka, čak i najmanja pobuna izraz je hrabrosti i rezultat rada na sebi. Od malih individualnih protesta stvaraju se promjene, nastaje nešto novo, različito i često prešućeno. Pobuna barem djelomično pobjeđuje strah.

Glavni junak *Moskoviade* odvajajući se od društva ne može ostati hrabar u svom izboru, dosljedan u realizaciji svoje volje i zbog toga, usprkos prividnoj slobodi od sustava, ostaje robom okolnosti i sveobuhvatne svakodnevice. Osjećaj apsurdnog bitka, korijenje apsurdna, krije se prije svega u totalitarnom komunističkom sustavu koji unakazuje društvo kao cjelinu i, što je najvažnije, samog čovjeka, uništava osobnost, dezorijentira, lišava čovjeka samostalnosti u odlukama i mislima, nameće nemir i predosjećaj apokalipse. Slabog, neodlučnog čovjeka refleksija koči jer uzrokuje strah. Ali čak i odsutnost straha i želja za životom ne mogu pobijediti apsurdnost života.

Junaka karakterizira potpuno paralizirana volja, nekakva bolesna opuštenost i njegovo

³⁷ Ovaj dio istraživanja objavljen je u članku: Pavlešen, Dariya. *Dvije priče o raspadu Imperija* // Književna smotra, 163 (2012), 75-85.

stalno iščekivanje – događaja (važnih i nebitnih), promjena u njegovu životu i životu njegova naroda – ne rezultira nikakvim naporima junaka koji bi približili dolazak iščekivanog. Budući da je svjestan vlastite bezličnosti, junak širi takvu percepciju na sve ljude i negira postojanje ikakvih općih pravila u svijetu izvan granica vlastitog *ja*. Upravo zato se povlači u svoju „rupu“.

Poljska je znanstvenica O. Gnatjuk u svom predgovoru Andruhovyčevim romanima između ostalog napisala: „Andruhovyč je pokazao da se u ukrajinskoj književnosti može koristiti govorni jezik. Prije no što su ti romani objavljeni uopće nismo bili svjesni koliko se jezik „slavuja“ ukrajinske književnosti razlikuje od naše okrutne svakodnevice. Nije nam palo na um usporediti tu situaciju sa zakonima rezervata koji kažu da se Indijanac, obavezno u perju i sa sjekiricom, mora izražavati kratko i metaforički, baš kao što se junak nekog ukrajinskog djela, promatrajući čudovišno ružne zgrade-limenke, mora pokunjeno prisjećati lirike ukrajinskih romantičara, naprimjer *Višnjika pored kuće* (T. Ševčenko). Andruhovyč se prvi usudio pisati o getu na jeziku geta, legalizirao je „hibridne glasove i svijesti“ (Гнатюк 2005).

Kritičari su svojevremeno *Moskovijadu* „dočekali na nož“, našavši u njoj brojne strukturne nedostatke, zgražajući se nad fiziološkom stranom opisanog u romanu, kao i nad „vulgarnim“ jezikom koji je toliko odudarao od dotadašnjeg „visokog“ kanona. Nećemo se zaustavljati na svim negativnim kritikama *Moskovijade*, možemo ih tek sažeti: djelo mora biti jedna cjelina, a glavni nedostatak *Moskovijade* je u odsutnosti umjetničke cjeline. Pojam umjetničke cjelovitosti, na sreću, nije jednom i zauvijek određen. Odsutnost jednog od tipova cjelovitosti u djelu još uvijek ne znači i njezinu odsutnost. *Moskovijada* demonstrira postmoderni tip cjelovitosti. Drugim riječima postmoderna je književnost – književnost koja svjesno postoji u uvjetima, prema riječima J. Lyotarda, „propadanja povjerenja u princip općeg napretka čovječanstva“, što zapravo znači „kraj povjerenja prema povijesti“ (Lyotard prema Харчук 2011). A budući da osim povijesnog postoji još samo jedan tip poimanja vremena – mitološki, tada je razumljivo da, našavši se u „post-povijesti“, književnost počinje razmišljati mitološki, ali ne u naivnom, već u, prema riječima N. Fryea, „ironičnom modusu“. Vjerojatno je najzanimljivije (koliko god to paradoksalno zvučalo) u postmoderni nesvjesno, iako istovremeno i ironično korištenje mita. Dakle, za razliku od klasicizma ili pseudo-realizma, u postmodernoj književnosti ne javlja se toliko bukvalna transformacija mitoloških sižea i slika, koliko manifestacija igre arhetipskih struktura u suvremenom tekstovima. Ironija pak nastaje (ponekad neovisno o autorovoj želji) kao rezultat korištenja „rječnika epohe“. Parafrazirajući riječi Andruhovyča, može se reći da je ironija „danas jedini mogući način

umjetničkog izražavanja“. Tražiti navedenu arhetipsku igru može se naravno na svim razinama djela, ali zaustavit ćemo se na dvjema: siže i žanru.

Ako uzmemo dva fundamentalna rada – *Junak s tisuću lica* Josepha Campbella i *Anatomiju kritike* N. Fryea – i razmotrimo *Moskoviadu* kao monomit „ironičnog modusa“, onda se ispostavlja da većina „nelogičnosti“ zbog kojih su kritizirali Andruhovyča (nemotivirane fantazije, razgovor s duhom, scene razvrata, pivnice, kanalizacije itd., dakle sve ono što bi zaista moglo uništiti cjelovitost „vjerodostojnoga“ djela), izgledaju sasvim umjesno u arhetipskom modelu mitološkog putovanja (Бойченко 2003). Prikazan shematski – monomit izgleda otprilike ovako. Zbog vlastite ili tuđe inicijative junak napušta dom i kreće u potragu za nekakvim nedostatkom koji ugrožava egzistenciju: ili njegovu vlastitu, ili zajednice koju on zastupa, ili čak cijelog kozmičkog poretka. Na svom putu on se susreće sa „sjenom“, s božicom, neprijateljskim ili prijateljskim snagama. U svakom slučaju junak prolazi niz kušnji/inicijacija. One važnije odvijaju se u vremenu i prostoru izdvojenom iz uobičajenog ritma života (najčešće je to neka modifikacija pakla, onostranog svijeta, podzemnog carstva itd.). Nakon postizanja konačnog cilja putovanja junak se naoružan novom snagom ili novim razumijevanjem sebe i svijeta vraća kući.

Nije teško primijetiti da se upravo prema takvoj shemi odvijaju događaji u *Moskoviadi*. U romanu putovanje u pakao ne znači samo fizičku patnju, nego i osjećaj straha te najviše – nepodnošljivo poniženje junaka. Jasno je da mitološki model nije utjelovljen stopostotno ni u jednom od suvremenih književnih djela, ali ključni momenti ostaju, čini se, nepromjenjivi. Kod Andruhovyča ukrajinski pjesnik Otto von F., isprovociran od KGB-a, odlazi u Moskvu. Događaj koji bi u prvotnom mitološkom diskursu bio početak „junačkih djela“, u ironičnom postaje običan bijeg, a kod samog junaka od velike misije „oca nacije“ ostaju jedino nacionalno uvijeni brkovi³⁸.

Kad odbacimo uspomene, pisma i snove, u romanu *Moskovijada* ostaje samo jedan „apokaliptički“ dan iz života ukrajinskog pjesnika u Moskvi. Taj dan počinje na 7. katu studentskog doma za književnike³⁹ koji je ironična modifikacija kule čiste umjetnosti, a još šire – kultne kule, koja prema riječima Mircea Eliadea, predstavlja kozmičku goru; a njenih sedam katova odgovaraju sedam sfera (Eliade 2007). Krenuvši sa „svete gore“ s mjesta „gdje se susreću Nebo i Zemlja“ junak neprestano silazi dolje. On prolazi nekoliko obaveznih

³⁸ Brkovi poput onih koje je nosio Taras Ševčenko, kulturni pjesnik, pokretač buđenja nacionalne svijesti i preporoda za Ukrajinu 19. stoljeća, koji je ostao jedini nenadmašeni „idol“ svih vremena za ukrajinsku književnost, svojevrsan simbol ukrajinskog identiteta.

³⁹ Postoji studentski dom za svako Sveučilište zasebno, u ovom slučaju radi se o studentskom domu čuvenog „Instituta za književnost“ u Moskvi.

muških inicijacija na zemlji (kušnju opijanjem, ljubavlju, tučnjavom), nakon čega se spušta u parodijski onostrani svijet. On mora savladati otpor čuvara (specijalni odred, kagebeovci), izbjeci susret s podzemnim čudovištima (štakori), ali i dobiti neočekivanu pomoć od strane transformiranih neprijateljskih snaga (ljubavnica Galja čiji lik podsjeća na Fridu iz Kafkinog *Dvorca*). Za razliku od prvotnih mitova, u *Moskovijadi* junak nije u stanju probaviti prikazani svijet: „...Ti izbacuješ napokon iz sebe sav taj dan, sve njegove kemijske elemente zajedno s organskim tvarima, svu ovu Moskvu“ (Андрухович 2000: 83).

Kulminacijom putovanja postaje sudjelovanje Otta u „simpoziju“ mrtvaca, na koji on dopijeva uz pomoć svojevrsnog Harona, čiji se ironični modus očituje u tome što je taj „prijevoznik“ istovremeno i najdraži junak ruske klasike – „mali čovjek“. Na „simpoziju“ Otto napokon izvršava svoju misiju, strijeljajući mrtvace koji su utjelovljivali Imperij. Uza svu farsu, u toj sceni također možemo pratiti logiku mita: pravo rođenje junaka jest novo rođenje, u skladu s time i oslobođenje od imperijskih mrtvaca dogodit će se, vjerojatno, nakon njihove druge smrti. Roman završava potpuno u skladu s Campbellovim modelom – vraćanjem junaka kući. Na takav način, postojanje monomitske strukture u *Moskoviadi* čini se obrazloženim.

Autor je prvo želio nazvati svoje djelo *Zadnji dan Moskve*. To je dvosmisleni naziv, jer u finalu romana pjesnik provodi zadnji dan u Moskvi koja poplavljena hladnom svibanjskom kišom i kanalizacijskim vodama proživljava svoj dan Pompeja. Ipak se odlučio za naziv *Moskovijada* koji naglašava parodijski-satirički karakter romana.

Roman Andruhovyča *Moskovijada* uvodi čitatelja u atmosferu Moskve kao metropole i prijestolnice mrtvog Imperija. Lutanje Ukrajinca krugovima i katovima grada-duha popraćeno je ironijom i parodiranjem znakova-simbola imperija. Ukorjenjujući u svoju prozu klišeje, nenormativni leksik, koristi se sentencijama i frazama te reproducira nešto nalik imperijskom kiču koji je naglašavao obezvrijeđenost svake riječi i svakog jezika u homogeniziranom diskursu Imperija. Jezična igra, jezični klišeji i lakune (neslužbeni leksik) možda su jedino polje samoizražavanja i slobode postkolonijalnog ukrajinskog subjekta na „tuđem“ teritoriju. Prevrtnje „vrha“ i „centra“ ne događa se, zato što su ionako lišeni vlasti. „Svaki od nas jednako diše, pije, ljubi, smrdi“ (Андрухович 1997: 144) – proglašava predstavnik „velike nacije“ u *Moskovijadi*, u tom romanu-ironiji o Imperiju i post-imperijalnom diskursu. I upravo to daje nam razloge da „budemo zajedno“. Na tome se temelje i karneval i kič.

Pripovjedačev glas doživljava Moskvu kao ogromno ogavno biće koje je iskvarilo Ukrajince, unakazilo njihovo nacionalno lice, prisilno ih pomiješalo s drugim kulturama i dalo

apsorbirati posve tuđe vrijednosti, lišilo prava ne samo „na vlastito pivo već i na nešto znatno ozbiljnije“. Što točno – otvoreno nije izrečeno. Ali „neće vječno trovati svijet bacilima zla, ugnjetavanja i agresivnog tupog uništavanja!“ (Андрухович 2000: 39). Odakle tolika „nezahvalnost“ i mržnja prema Moskvi? Kao prvo ne smijemo odbaciti osobno iskustvo pisca koji navodi: „Živio sam u Moskvi skoro dvije godine i to su bila moja najsretnija vremena. Vjerojatno iz tog razloga u mom romanu ima toliko zlobe i nezahvalnosti“ (Андрухович 2000: 1). S druge strane, roman je napisan u Europi, gdje je autor boravio na stipendiji te je imao priliku iz drugog kuta sagledati situaciju „iza željezne zavjese“: „Da se svojevremeno Netko, Tko Dijeli Zemljopis, savjetovao sa mnom, danas bi sve izgledalo drugačije. Ali On je smjestio našu zemlju tamo gdje je On zaželio. Hvala i na tome“ (Андрухович 2000: 94) Čežnja za Europom otkriva se tek na zadnjim stranicama romana: Ponekad mi sanjamo Europu... Prisjećamo se nečeg takvog: topla mora, mramorni svodovi, vruće kamenje, vitke biljke juga, usamljene kule. Ali to ne traje dugo.“ (Андрухович 2000: 95) Ovim riječima pisac se obraća uspavanom europskom mentalitetu Ukrajinaca koji su ujedno i Europljani, međutim sami se već nekoliko stoljeća prisilno ili dragovoljno odriču toga.

Junak kroz čitav roman korača prema otkrivanju samoga sebe. To se napokon dogodi u graničnoj situaciji bliskoj smrti, ali konflikt završava happyendom (tj. zamalo happyendom), dakle smrt – to je samo iluzija iza koje također postoji put. Andruhovyčev junak u romanu pokušava biti iskren i neiznevjeren. I sam roman *Moskovijada*, pozvan je da „zasja poput zvijezde vodilje za sve te (...)enke⁴⁰.“ „Glavno je – preživjeti do sutra. Dovući se do stanice Kijev.“ (Андрухович 2000: 96). Tako završava roman.

Idući roman – *Perverzija* – koji se prevodi kao nastranost (još jedna ključna riječ, iako O. Gnatjuk smatra da se u ovom slučaju prije svega radi o izvrtanju, izobličenju, deformaciji, a tek potom o degeneraciji), ne govori samo o Europi, nego kako tvrdi T. Gundorova, to je i „pogled iz Ukrajine, s ruba Europe na postmoderni Zapad koji parazitira na svojoj prošlosti“. Autor u tom djelu deklarira vlastitu pripadnost europskoj kulturi i revidira europsku intelektualnu tradiciju koja je u tom trenutku završila takvom zanimljivom i upitnom pojavom kao što je postmodernizam. Neki kritičari skloni su smatrati da je to roman o kraju karnevala, o simboličnoj smrti ukrajinske inteligencije koja nije bila u stanju stubokom se izmijeniti te nastavlja živjeti i razmišljati u starim kategorijama (M. Steh). Drugi pak smatraju da Perfec'kyj, koji je poslan na simpozij u Veneciju kao ubojica, dekadentnoj Europi suprotstavlja vitalizam nomadskog naroda te orfejski misterij ljubavi muškarca i žene (T.

⁴⁰ -enko, najčešći završetak ukrajinskih prezimena

Gundorova). Treći pak smatraju da autor traži izlaz iz bezizlazne situacije u kojoj se našao zbog krize srednjih godina (koja će se u kasnijim djelima navodno očitovati još više), dok je ukrajinska inteligencija u bezizlaznoj situaciji zbog raspada imperijskog sustava koji je za nju uobičajen, a europska intelektualna tradicija je u krizi zbog izazova globalizacije, migracije, konzumerizma, demografske krize i globalnog zatopljenja (R. Harčuk). Upravo se time objašnjava ironija pisca vezana uz europske intelektualce među kojima ima mnogo „domaćih“ analogija, koji su se okupili na konferenciji zanimljiva naziva „Postkarnevalska besmislica svijeta: što je na vidiku?“ Konferencija se odvija u prijestolnici karnevala, u Veneciji, tijekom prvog korizmenog tjedna. Sama konferencija analogija je blagdanu, zato je njezino održavanje usred korizme očita deformacija i nastranost. Izlaganja junaka romana, intelektualaca koji sudjeluju na konferenciji, zasebna su simbolička slika percepcije zapadnog svijeta (na primjer, izlaganje feministkinje Lise Sheile Shalizer „Seks bez batina ili Crvenkapica na dobrom putu“, profesorice iz SAD-a ili učitelja *undergrounda*, slobodnog botaničara, ljubitelja lakih droga Johna Pola Oščyrka s Jamajke (konopljane meke) „Slušati *reggae*, umirati ispod neba, udisati miris trave“). Oproštajna večera sudionika seminara, koja se odvija u Casa Farfarello, odnosno u Domu vražićaka, bitan je događaj za cijeli roman, kada karneval (kao i u *Rekreacijama*) pokazuje svoju dijaboličku bit. Tajnik konferencije, gospodin Dappertutto (odnosno gospodin Posvudić ili Posvuda) nudi sudionicima da zažele svoju najskrivenu želju. Najviše željenom postaje besmrtnost zbog koje intelektualci moraju samo postati svoji, i oni postaju lemurima, sirenama, zmajevima s osam očiju i mantikorama.

Iznimno zanimljivo tumačenje novog junaka na primjeru *Perverzija* Jurija Andruhoviča predlaže i obrazlaže Ljudmila Popović, pozivajući se na ranije izlaganje Andruhoviča *Ljubav i smrt na viteški način: oslobađanje gospe* kao nacrt plana budućeg romana. Andruhovičeva je proza, posebno nakon objavljivanja njegovih romana, bila podvrgnuta oštroj kritici grupe čitatelja i književnih kritičara zbog grubog i prizemnog prikazivanja lika pjesnika i satire na nacionalno-duhovni preporod (Павлишин 1997: 237). Međutim, Ljudmila Popović pronašla je novi ključ razumijevanja *Perverzije*. „Andruhovič je krenuo putem stvaranja novog viteškog ideala koji je oličenje vječite borbe između života i smrti, ljubavi i nepostojanja, borbe koju izvodimo svakodnevno i u svakom trenutku, odlučujući se za izbor između tavorenja i najvećeg uspona životnih snaga“ (Поповић 2003). Autorica smatra da Andruhovič koristi karnevalski postupak u romanu *Perverzija* kako bi parodiranjem same ideje jače istaknuo njezinu suštinu i uspijeva u tome (Поповић 2003). Tako viteštvu ukrajinskih kozaka, a kasnije novijih ukrajinskih zaštitnika nacionalne ideje, Andruhovič suprotstavlja antiviteštvo viteza-probisvijeta prikazanog skoro u ključu *Eneide*

Kotljarevskog (Поповић 2003). Kako ističe Ljudmila Popović, sljedbenicima viteštva, koje je u novije vrijeme započeo Andruhovyč, možemo smatrati roman *Ključ* (1999.) Vasylja Škljara i *Kult* (2001.) Ljubka Dereša u kojima se naziru elementi novog viteškog romana.

Književni kritičar Jevgen Baran uvjeren je da Andruhovyč bježi od stvarnosti, da kultivira igru kao lijek od društvenog ludila (Харчук 2011: 138). Ako je D. Stus razočaran time što je roman lišen filozofskih zaključaka, M. Pavlyšyn slična čitateljska očekivanja smatra pogrešnima, jer autor u *Dvanaest prstena* konstatira nemogućnost globalnih filozofskih generalizacija. Književni kritičari I. Bondar Tereščenko i D. Stus Andruhovyča vide kao boljeg stilista suvremene ukrajinske proze te u tom romanu primjećuju osjetnu publicističku struju i određenu angažiranost: „Istančani esteti J. Andruhovyč gubi osjećaj stila i mjere kada počinje opisivati užase postsovjetskog režima i dubinu „neovisnog“ života. Tada se on sam smanjuje na veličinu agitacijskog slogana, na neke osrednje prosvjedne strasti i jeftino disidentstvo.“ Na to možemo odgovoriti da ironija Sergija Žadana u sovjetskoj masci u odnosu na režim nije ništa više estetična ni profinjena, upravo suprotno, mnogo je surovija. Nijedan režim s estetikom nema ništa zajedničkog, zato pisati estetski o antiestetskom režimu (recimo o vremenu vladavine predsjednika Kučme, o čemu je pisao Andruhovyč) uzaludan je zahtjev. R. Harčuk slaže se s T. Gundorovom da se u *Dvanaest prstena* autor svjesno odriče romana-priče, romana-povijesti, psihološkog, mitološkog romana ili romana-kiča, stvarajući roman-feljton, jer upravo taj oblik najviše odgovara još jednom postavljenom cilju: prikazati sliku suvremene Ukrajine u geopolitičkoj, kulturnoj i mentalnoj dimenziji. Roman *Tajna*, nakon što je objavljen, autor naziva središnjim romanom svoga stvaralaštva. Možemo pretpostaviti da je razlog tome otvorena autobiografičnost knjige. Iz tog romana čitatelj može saznati mnogo toga o autorovu djetinjstvu, njegovu odnosu prema radu, o tome što misli o neumoljivoj starosti i smrti, o razumijevanju domovine i sovjetskog sustava književnosti, odnosno pjesništva, o obiteljskim vezama. O svemu tome govori se u sedam autorovih razgovora s tajanstvenim njemačkim novinarom koji nakon što je dao autoru disk sa snimkom razgovora doživi automobilsku nesreću. Bez sumnje, autor u *Tajni* ne razgovara sa sobom nego sa svojim čitateljima (Харчук 2011: 143). Nastanak *Tajne* motivirana je i time što je nakon očeve smrti autor izgubio svog najvjernijeg slušatelja. Zato se tajanstveni novinar u određenoj mjeri može poistovjetiti s već pokojnim ocem. Međutim, ta hipoteza bit će pogrešna jer novinar ima ulogu pjesnikova vodiča u carstvo mrtvih, gdje neminovno mora doći do pjesnikova susreta ne samo s ocem, nego i sa svima koje je volio i koje je izgubio. Zanimljivo je da se ulaz u carstvo mrtvih nalazi u podrumu uništene američke stanice za prisluškivanje u Berlinu na Teufelsbergu, odnosno na Vražjoj gori u okolini Vražjeg jezera. U

tom se romanu, kao što vidimo, također pojavljuje motiv vruga. U podrum vodi dvadeset stuba, međutim autor zastaje na zadnjoj i zato, za razliku od Eneje ili Dantea, ne dospijeva u carstvo mrtvih. On ne vidi ni pakao ni čistilište ni raj, međutim, postaje svjedokom vječnosti u kojoj gospodari sjećanje od osam sekundi (sjećanje traje 8 sekundi zatim ga gubiš i tako u unedogled). Čini se da je ta vječnost neizdrživa, ali bit je u tome čega se zapravo prisjećaš tijekom tih 8 sekundi svjesnosti. Ako se prisjećaš čudesnog putovanja s roditeljima iz potpuno socijalističke zemlje u napola socijalistički Prag, onda je to vječnost puna blaženstva. Andruhovyč je, baš kao i J. W. Goethe, sklon razmišljanjima da čovjek živi i radi zbog jednog jedinog trenutka sreće (zaustavi se, trenu, tako si lijep!). Tajnu čine uspomene u obliku intervjua, autor, naravno, svjesno bira takvo križanje žanrova zbog njihova laka čitanja. Za razliku od prije sto godina kad su autori koji su se predavali autobiografiji bivali strašno kritizirani, danas je autobiografija zaokupila, točnije okupirala čitavu književnost. R. Harčuk pretpostavlja da je tomu tako zbog posljedica života koji je postao preintenzivan, preopterećen informacijama i događajima, zato umjetnik može pisati samo o sebi. U *Tajni* vlada kronološki princip, autor pripovijeda o svojem djetinjstvu, školskim i studentskim danima, studiranju na Institutu za književnost u Moskvi, vojsci i radu u tiskari, o svojim putovanjima i o svojim bliskima, o knjigama koje su ga se dojmile, o književnoj grupi *Bu-Ba-Bu* i tome što se odvijalo nakon nje, o Ivano-Frankivs'ku (Franyku), Lavovu, Berlinu, ali ne samo iz povijesnog, nego i s pjesničkog gledišta. Iz ispričanih zbivanja i uspomena nastaje priča pjesnika koji postoji zahvaljujući Božjoj milosti, te je doživio Tajnu. Takvo boemsko biće prisutno je u *Rekreacijama*, *Moskovijadi*, *Perverziji*, *Dvanaest prstena*, ali u *Tajni* se distanca između pjesnika i čitatelja smanjuje na minimum. Priče koje su sabrane u toj knjizi vrlo su okrutne, tužne, ali i vedre, šaljive i sentimentalne, napisao ih je čovjek kojem se sviđa život i svijet oko njega i on sam u tom svijetu. Uobičajen sjajan autorov stil objašnjava se njegovom obrazovanošću, europeizmom, time što je boem i lirik. Međutim, tajna pisma, kako se čini R. Harčuk, leži ne samo u odličnom stilu ili intelektu nego i u posebnom emocionalnom ozračju kojim dominira ljubav. Znanstvenica tvrdi da ljubav koja isijava iz njegova teksta svjedoči o pravu tog teksta na postojanje, čak i ako se nekom on čini beznačajnim. Uspomene J. Andruhovyča prije svega trebaju zanimati njegove vršnjake, one koji su preživjeli slom Sovjetskog Saveza, kojima je ogavan osjećaj sovjetskog života, koji žive zapadno od Harkiva, odnosno onima kojima je blisko iskustvo okupiranog Europljanina (Харчук 2011). Autora se s pravom može smatrati pjesnikom koji govori umjesto okupiranog Europljanina. Po tome su njegovi duhovni prethodnici bili poljski pjesnici Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert i naravno baka Irena, koja je voljela fotografiju i vidjela vlastitim očima cara Franju Josipa. U *Tajni*

autor oslobađa svoje čitatelje od nesretne sovjetske prošlosti, darujući im perspektivu mahnite slobode. Andruhovyč smatra da se pjesnik općenito ne može naći u ulozi vlasnika i bogataša. Život mu daruje mnogo sretniji lutrijski listić jer pjesnik je demijurg, kojem za razliku od bogataša pripada čitav svijet, vidljivi i nevidljivi, podzemni i onaj iznad oblaka, i zna tajnu koja se tiče svih nas. Svjedok te tajne maleni je „dječak koji zajedno s roditeljima vlakom putuje u Prag. Putnički odjeljak obasjan je suncem. Dobro im je zajedno. Tako izgleda sreća. A smrt ne postoji“ (roman *Tajna*).

Recepcija Andruhovyčeva stvaralaštva dokazuje da ukrajinski književni kritičari posebno pomno čitaju njegova djela. Knjiga eseja, pisana od 1996. do 2005. *Đavao se skriva u siru*, dočekana je različito. L. Stefanovska smatra da se njegov esejistički stil usavršava u kolumni novina *Dan*, a pjesnikovo okretanje žanru eseja, po njezinu mišljenju, normalno je jer ga zanimaju kulturni fenomeni i problemi današnjice. Andruhovyčevim esejima (napisanim na temu kulturnog i povijesnog nasljeđa Galicije, Galicije i srednjoistočne Europe, Ukrajine i Europe, ukrajinskog mentaliteta i identiteta te ulozi pisca u suvremenom društvu) svojstveno je promišljeno i paradoksalno razmišljanje i zaključivanje, lirska osjećajnost. Glavni je junak te knjige sumnja, prije svega sumnja u tradiciju, koja će u svakom čovjeku, čak i nekonzervativnom, pobuditi domoljubne osjećaje. Autor ih tumači kao amoralne, smatrajući da je njihovo mjesto na stadionu. Pod „đavolom koji se skriva u siru“ autor podrazumijeva upravo domoljublje i nacionalizam čija je granica, kao što je poznato, uvjetna. Međutim, ta ga metafora zanima u aspektu ugrožene tradicije, odnosno kada se radi o „poštenom siru“. Kako smatra R. Harčuk, suvremeni pisac obvezan je podsjećati čitatelje o otvorenosti svijeta, ali i o cijeni te otvorenosti (Харчук 2011). Svaki čovjek, neovisno o pripadnosti, vjeri, rasi i nacionalnosti, mora biti svjestan da je izbor vezan uz promjenu mjesta boravka, odnosno, izbor vezan uz odluku o promjeni domovine, osvajanju novih zemalja ili odlaska zbog radne emigracije, preozbiljna stvar ili barem puno ozbiljnija od onih brojki koje se prikazuju na papiru. Skriva li se đavao u siru? Švicarski proizvođač sira Hrigu iz eseja „Švicarska Švicaraca“ svakako će braniti svoj „poštenu sir“ koji je prije njega radio njegov otac te otac njegova oca, a koji sasvim sigurno neće raditi njegovi unuci. Takav otpor podsjeća na otpor ukrajinskih seljaka koji su u svoje vrijeme bili otjerani i prisiljeni na rad u kolhozima ili su se morali seliti iz svojih naselja. Vjerojatno će Švicarska isplatiti proizvođačima sira neke kompenzacije, ali oni su ipak osuđeni na nestanak. U svoje su vrijeme u Europi tako bili osuđeni obrti, a u Ukrajini pravi seljaci koje su prozvali kulacima. S jedne strane, tradicije kočje napredak, a s druge, tradiciju je lakše uništiti negoli je preporučiti. Ponekad je vraćanje tradicije potrebno jer napredak se pretvara u pseudonapredak.

Lajtmotiv je knjige, naravno, Europa, točnije revizija iluzije o Europi koju je stvorio sam autor početkom devedesetih godina XX. stoljeća. Pisac citira samoga sebe, ironizira ono što je nekoć opjevao o Europi. Prošlo je svega desetak godina, a krajolik koji je očaravao autora odjednom ga je prestao očaravati. Pisac se u očaju pita: „Odakle ova sovjetizacija prostora i kvarenje satova? Zašto ova Njemačka sve više podsjeća na Germašku⁴¹“ Odgovor je jednostavan, za sumrak Europe (ili kako to autor naziva – smračivanje) „velika je zasluga Woolwortha“ (tako se zove sustav supermarketa s niskim cijenama, sustav koji je utjelovio socijalistički model blagostanja za sve). Odnosno europski krajolik pogoršavaju ili otvoreno uništavaju državljani, potrošači koji iz nekadašnjeg Sovjetskog Saveza dolaze na stalni boravak u Njemačku. Jurij Andruhovyč ima izvrsna razmišljanja o teritoriju kao mjestu koje stvara određen tip ljudi ili možda obrnuto, o ljudima koji stvaraju krajolik koji im odgovara. Razumljivo je da se postsovjetski emigranti (*postsovdep*) ne samo ne uklapaju u europski krajolik, nego ga uništavaju samim svojim izgledom i potrošačkim odnosom prema životu, svojim težnjama da uzimaju i grabe sve, a ništa ne daju zauzvrat. Zbog takvih „novih Europljana“, koji slušaju Kirkorova i Pugačevu (stare sovjetske pjevače), ne obazirući se na njemačke ukuse, hodajući Münchenom u trenirkama, ne poštujući lokalne tradicije te nastavljajući govoriti isključivo ruskim jezikom, ne ulažući ni malo napora da nauče njemački, Njemačka se pretvara u „Germašku“. O. Gnatjuk smatra da je lik barbara kao govornika ruskog jezika u Andruhovyčevoj estetici vrlo stereotipan. Takva njezina ocjena potaknuta je uvjerenjem da sovjetski sustav ipak nije uspio stvoriti sovjetskog čovjeka, razgraničavajući sovjetsko od ruskoga. Autor opovrgava tu tezu jer u prvom redu govori upravo o Ukrajincima, štoviše, esejist gorko ironizira da će Nijemci uskoro postati suvišni u svojoj zemlji. Da bi smo uvjerali u realističnost takvog scenarija, ne treba ići predaleko, možemo samo zamisliti kako na njemačkom tlu sovjetska proždrljivost i „neiskompleksiranost“ izgleda previše očito i ogavno. Sovjetski, a kasnije i postsovjetski čovjek, između ostalog, njegova ukrajinska varijanta, ima jednu osobinu uništavanja. Pohlepa koju je svojevremeno primijetio i Majk Jogansen kada je pisao o Ukrajincu koji će uništiti sav šaš samo da bi pokrio svoju trošnu kuću, ta pohlepa koju su siromaštvo, nestašica i odsutnost privatnog vlasništva još dodatno povećali, na kraju se probila i pobjegla izvan granica željezne zavjese. Uništila je svoje ukrajinske Karpate, ukrajinske gradiće s njihovim razrušenim dvorcima i crkvama, uništivši svoje šume polja i jezera, pohlepa je probila Schengen sa svojim salom, votkom i praškom za rublje „Lotos“. I tu se ništa ne može. Čak i najstroža granična pravila neće pomoći, jer svaka

⁴¹ Ruski kolokvijalni naziv za Njemačku

država uvijek treba ljude, a ako nedostaje vlastitih ljudi, tj. onih koji se uklapaju u taj krajolik, doći će oni koji se neće uklopiti nego će ga mijenjati u skladu sa svojim preferencijama. Zato se usuđujemo opovrgnuti navode O. Gnatjuk i R. Harčuk i ustvrditi kako se nije urušio Andruhovyčev mit o kulturnoj Europi kojoj je Ukrajina pripadala u prošlosti (mit o Austro-Ugarskoj), nego se pokolebala sumnja koliko postsovjetski Ukrajinci zaista pripadaju tom kulturnom prostoru, a koliko ga ta masa ljudi zapravo uništava. To je užas i očaj autora koji je njegovao svoj mit i svojim djelima uvjeravao Europljane da je njegov narod dio tog kulturnog prostora. I dok je na početku stvaralaštva u Andruhovyčevoj prozi iznimno izražena nostalgija za tim vremenima kada su Ukrajinci bili dio *tog* teritorija, već se u ovim esejima formira apsolutna odbojnost prema masi koju će autor kasnije oblikovati u svojoj novijoj prozi. Međutim, ne može se odreći svog projekta dokraja. Jedino što ipak potvrđuje u esejima jest činjenica da se Europa mijenja, postaje drugačijom. Njezine tradicije koje utjelovljuju „pošten sir“ uskoro će se pretvoriti u muzejski eksponat.

Andruhovyč zna jednostavno govoriti o složenim stvarima, a istovremeno ne banalizira stvar. Upravo je tako izgrađen esej *Smrt u Pragu (Смерть у Празі)* u kojem autor izjednačuje četiri samoubojstva. Godine 1969. u znak protesta protiv sovjetske okupacije na praškim Václavskim náměstima spalio se 23-godišnji student Jan Palach, mjesec dana kasnije na istom se mjestu spalio 19-godišnji Jan Zajíc, a šestog ožujka 2000. godine u znak protesta protiv globalizacije i demokratskog ustroja u kojem su najbitniji prije svega vlast i novac, u središtu Praga benzinom se polio 19-godišnji *darker*, sudionik antizapadnjačkog pokreta mladih. Gotovo u isto vrijeme ukrajinski gastarbajter, koji je radio najteže poslove, bacio se pod vlak praškog metroa jer mu je odbijen politički azil. U svim tim slučajevima (zanimljivo je da su dvije potonje žrtve neimenovane) radi se o jednom te istom, o „funkciji ljudskog otpora“, o otporu besmislenosti. Andruhovyč kao postmodernist i pristaša karnevala često je bio optuživan upravo za to što se nije opirao, međutim, on odbacuje tezu F. Fukuyame o kraju povijesti jer s padom komunizma povijest kao što se vidi uopće nije završila. Upravo je o tome još prije nekoliko godina pisala Oksana Pahljovs'ka u konzervativnom članku *Ukrajinska kultura u dimenziji «post»: postkomunizam, postmodernizam, postvandalizam (Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм)*. Suvremena se historiografija, kao što je poznato, bazira na činjenicama. Moralne procjene nisu njezina domena. Književnost, a posebice esejistika, nikako ne mogu postojati bez morala jer u tom slučaju mogu izgubiti bilo koji smisao. Čitatelji nastavljaju u knjigama tražiti ne samo razonodu nego i odgovore na tekuća, najvažnija, na „prokleta“ pitanja. Čitatelji traže potvrdu ili negiranje vlastitog proživljavanja ili vlastitog osjećaja suvremenosti koja je na

mističan, dijalektičan način povezana s prošlošću. Za njih se J. Andruhovyč pretvara u vodiča koji je prikriveni moralist jer samo se moralist može dosjetiti da smatra „geografiju odgovornom za kulturu“. Samo moralist može priznati da je najteži grijeh širenja Europske unije u 2004. godini bilo dijeljenje njegove „srednjoistočne Europe“, odnosno „posljednjeg teritorija“, „teritorija postmodernizma, koji ima sjećanje i nadu“, „teritorija prepunog ruševina“, „pokretnog teritorija koji klizi prema istoku“ (iz eseja *Ho странною любовью...*). U knjizi J. Andruhovyča *Đavao se skriva u siru* mnogo je razmišljanja o ruskom i poljskom čimbeniku u ukrajinskoj povijesti i u kulturi. Autor prikazuje da se „za Ukrajinu prebivanje u ruskoj zoni svijeta pretvara na kopiranje prije svega ruskih negativnih pojava“ (*Ho странною любовью...*), međutim, prema Poljskoj, za razliku od Rusije, jasno pokazuje simpatije. On objašnjava izvore ukrajinske polonofilije i polonofobije. Fenomen ukrajinske polonofilije objašnjava na vlastitom primjeru. Za njega je Poljska bila i ostaje zemlja snova, zemlja slobode i onda kada većina Ukrajinaca nastavlja njegovati stare stereotipe prema kojima su Rusi „naši“ (izravni, iskreni, osjećajni, pravoslavni, ljudski) ljudi iz iste nekadašnje države SSSR-a, a Poljaci su „tuđi“ (lukavi, katolici, jezuiti, proračunati, gospoda) koji posežu na Ukrajinu jer žele prisvojiti Lavov.

Nedostatak ukrajinsko-poljskog razumijevanja ponukao je autora na poduzimanje stvarnih koraka, on je predložio izdavanje časopisa *Vlak broj 76* (Потяг № 76), takav vlak Ukrajinskih željeznica koji putuje na relaciji Černivci – Przemysl zaista postoji. Autor predlaže da ne traže krivce u jednom od najzapatlijanih povijesnih čvorova istočne Europe, nego da zajednički stvaraju kulturu. Zadnja autorova djela svjedoče o tome da se njegovi stavovi mijenjaju. Prije svega on sve više pozornosti posvećuje književnosti kao načinu da se odupre besmislenosti svijeta. Najčešće se taj otpor utjelovljuje u ironiji. Satira u Andruhovyčevim djelima sve je manje osjetna. Ne slažemo se s R. Harčuk da se od idealiziranja Europe autor u potpunosti okrenuo objektivnom pogledu na nju te prema kritici (Харчук 2011: 152). R. Harčuk navodi kako „tvrdeći da razumijevanje između Europe i njezina srednjeistočnog dijela nije moguće, J. Andruhovyč pokazuje realizam koji graniči s konzervativizmom.“ Analizirajući kasnija Andruhovyčeva djela nikako se ne slažemo da je pripovjedač u tekstu napustio svemir ukrajinsko-europskog teritorija koji je njegovao tijekom mnogih godina. Iako u tom svom svemiru on vidi neke stvari jasnije, preciznije i okrutnije, ipak ne izlazi izvan granica „svoje geografije“.

2.2. Snažan ženski glas u prozi Oksane Zabužko

Sve što piše Oksana Zabužko⁴², bilo da je riječ o disertaciji iz područja estetike, pjesmama ili prozi, ima jako izražen „feministički patos koji odražava nacionalnu problematiku, nastao na ukrajinskoj mitopoetici, a intertekstualno je usmjeren prema ukrajinskoj kulturi i povijesti“ (Бедзир 2007: 199). Zabužko vidi svoj zadatak u dekonstrukciji modernističke patrijarhalnosti koja zahvaća ključna pitanja ukrajinskog mentaliteta. Što je „patrijarhalno“ za Zabužko? Kako smatra Bedzir u svom iznimno iscrpnom radu *Ruska postmodernistička proza u istočno- i zapadnoslavenskom književnom kontekstu*, to je prije svega ukrajinska nacionalna amorfnost, nedefiniranost nacionalnog arhetipa u ukrajinskom i transkulturalnom parametru. Književnica je svjesna potrebe novih konstanata patriotizma, ne narodnjačkih, ne disidentskih, ne „Ukrajinaca u egzilu“. „Patrijarhalno je totalitarno sovjetsko ugnjetavanje, ponižavanje, duhovno, moralno i fizičko sakaćenje, izdaja“ (Бедзир 2007: 199).

Razvoj ukrajinske književnosti u parametrima patrijarhalnog diskursa bio je preduvjet formiranja određenih stereotipa, međutim transformacija svjetonazorne paradigme i rodna samoidentifikacija krajem XX. stoljeća pogoduju formiranju alternativnog svjetonazora koji nalazi svoj odraz u umjetničkoj slici svijeta ženske proze.

U prozi Oksane Zabužko nastavlja se suprotstavljanje ženske snage i muške slabosti što je svojstveno ukrajinskom modernizmu. Ženska snaga, nadmoć, infernalnost, demonizam dekonstruiraju se u *Bajci o kalinovoj fruli* (*Казка про калинову сопілку*) koju V. Skurativskij smatra završetkom i dijalektičkim ukidanjem narodnjačke tradicije. „Priča dekonstruira jedan od najjačih arhetipskih ukrajinskih nacionalnih kompleksa: kćeri-majke i kćeri-oca, otvara psihološko porobljavanje kćeri u obitelji“ (Бедзир 2007: 200).

Jedan od najvećih književnih skandala s kraja XX. stoljeća bilo je objavljivanje romana *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* (*Польові дослідження з українського*

⁴² Oksana Zabužko autorica je zbirki pjesama *Svibanjsko inje* (*Травневий іній*, 1985.), *Dirigent posljednje svijete* (*Диригент останньої свічки*, 1990.), *Stopiranje* (*Автостон*, 1994.), *Novi Arhimedov zakon* (*Новий закон Архімеда*, 2000.), *Drugi rokišaj. Izabrano* (*Друга спроба. Вибране*, 2005.), *Izabrane pjesme* 1980. – 2013. (*Вибрані вірші* 1980. – 2013., 2013.), romana *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* (*Польові дослідження з українського сексу*, 1996.), zbirki priča i pripovijetka *Vajka o kalinovoj fruli* (*Казка про калинову сопілку*, 2000.), *Sestro, sestro* (*Сестро, сестро*, 2003.), *Knjiga Postanka, glava četvrta* (*Книга Буття, глава четверта*, 2008.), romana *Muzej zabačenih tajni* (*Музей покинутих секретів*, 2009.), kratkih priča i pripovijetki *Ovdje bi mogla biti vaša reklama* (*Тут могла б бути ваша реклама*, 2014.), zbirki esejistike i znanstvenih radova iz područja filozofije i znanosti o književnosti *Dvije kulture* (*Дві культури*, 1990.), *Filozofija ukrajinske ideje i europski kontekst: doba Franka* (*Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період*, 1992.), *Ševčenkov mit Ukrainje: rokišaj filozofske analize* (*Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу*, 1996.), *Notre Dame d'Ukraine: Ukrajinka u konfliktu mitologija* (*Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, 2007.).

сексу) Oksane Zabužko. Po mišljenju mnogih književnih kritičara autorica je pomno isplanirala i režirala taj događaj⁴³. Roman su nazvali „prvim dosljednim pokušajem ukrajinske književne iskrenosti“ (V. Skurativs'kyj) i „probojem, nalik na Kotljarevs'kog i njegovu Eneidu“ (O. Il'čenko). Upravo je taj roman inspirirao i poticao mnoge diskusije o ženskom pismu i ženskom načinu „ispovijedanja“ i progovaranja u tekstu, o temeljnim tabuiziranim pitanjima kao što je ženska tjelesnost i seksualno iskustvo u patrijarhalnoj kulturi. Oksana Zabužko, očekivano, bila je prozvana zbog svoje osobne nemoralnosti. Čini se da ukrajinskim čitateljima nisu najiritantnije bile intimne scene, nego metodika njihova istraživanja. Autorica je optužena za uništavanje društvenog morala, uništavanje aureole svetosti oko lika ukrajinske žene. Međutim, najneprihvatljivije postalo je nešto što čak nije bilo ni spomenuto – jezik romana Oksane Zabužko. Neknjiževan leksik u ustima žene činio se kao nešto apokaliptično. Agresija i jezična sredstva kojim je u tekstu bila predstavljena, smatrale su se prerogativom muškaraca. Ono što se u muškoj prozi doživljavalo kao obilježje dugo iščekivane slobode i odraslosti, u *Terenskim istraživanjima* ocijenjeno je kao neutemeljeno kompromitiranje samog pojma ženstvenosti. Čak i jedan od zanimljivijih slobodoumnih književnih kritičara, Rostyslav Semkiv, smatra bezizlaznom klopkom to što se autorica odrekla svoje femininosti i pokušava pobijediti patrijarhalnost oružjem koje je oduvijek bilo muško. Kritičar je u potpunosti u pravu, junakinja *Terenskih istraživanja* jest agresivna, puna volje i često naglašeno racionalna. Pitanje je samo zašto su volja, racionalnost i agresija muške crte? Premda se one tradicionalno povezuju s muškošću, ne znači da su isključivo takve. Možemo se složiti s kritičarima u tome da u *Terenskim istraživanjima* čitatelje često poražava upravo prekomjerna agresivnost i emocionalnost. Očito je takav ton naracije povezan sa samim statusom osobe koja nešto započinje, prva progovara i ima želju izraziti sve ono o čemu se predugo nitko nije odvažio govoriti. Ako ne postoji književni kontekst, ono što bi u drugim slučajevima, u drugim kulturnim situacijama trebalo samo natuknuti izgradnjom asocijacija i prepoznatljiva koda, ovdje treba tumačiti i analizirati. Sve to bilo je neophodno da se dogodi proboj koji su opazili kritičari; da se dogodi književni skandal bez kojeg feministička problematika nije mogla ući u čednu ukrajinsku književnost. U autoričnim pričama i romanima koji su uslijedili mijenja se koncept čitatelja. Vjerojatno stoga što se čitatelj sada smatra sposobnim za razumijevanje konteksta, zadatak autorice više se ne ograničava na neophodnost probijanja čvrstih zidina predrasuda i optužbi. Zanimljivo kako su u prozi druge

⁴³ Ovaj dio istraživanja objavljen je u članku: Kliček, Domagoj; Pavlešen, Dariya. *Žena kao autorica i junakinja u novijoj ukrajinskoj književnosti* // Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost, 50 (2018), 187(1); 105-115.

polovice devedesetih godina, kod autorica koje su nesvjesno pisale pod utjecajem Oksane Zabužko, slične intonacije bile uravnoteženije. Ono što se donedavno trebalo dokazivati, pronalaziti i otkrivati, konstruirajući sam jezik, odnosno izmišljajući riječi i jezične konstrukcije, već početkom trećeg tisućljeća čini se sasvim očitim. Modernizacija s kraja XX. stoljeća bila je odlučna baš kao i nova orijentacija, ostvarena prije sto godina. „U XX. stoljeću žene su pretežno prestale imitirati muške glasove i intonacije, odrekle su se muških pseudonima i predstavile vlastiti pogled na svijet, vlastitu hijerarhiju vrijednosti. Autorice modernističkog i postmodernističkog doba progovaraju o iskustvu emancipiranih žena i revolucionarki tijekom drugog desetljeća XX. stoljeća, o promjeni vrijednosti u međuratnom razdoblju te na kraju o složenosti potrage za novim identitetom u postsovjetskom dobu.“ (Ареєва 2014: 9)

Roman Oksane Zabužko *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*, prema tvrdnji R. Harčuk, uza sve diskusije s kraja XX. stoljeća o nemogućnosti postojanja ukrajinskog bestselera, ipak je postao upravo to. O tome svjedoči količina njegovih ponovnih izdanja, a interes čitatelja prema njemu iz godine u godinu ostaje i nadalje visok. Pojavljivanje knjige na tržištu praćeno je skandalom koji je imao za cilj reklamirati autoricu i njezino djelo, međutim, i negativan odaziv nekih književnih kritičara i renomiranih pisaca starije generacije bio je dovoljan da knjiga postane vrlo popularna (Харчук 2011: 183). Lik amazonke ne privlači autoricu, nju zanima uvrijeđena žena, zato i sama tvrdi da piše „normalnu bapsku prozu“. O *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* u eseju *Žena autorica u kolonijalnoj kulturi, ili Materijali za ukrajinsku rodnu mitologiju* Oksana Zabužko navodi da „građanski i kritički odjek koji je bio uzrokovan mojom knjigom puno više govori o suvremenom ukrajinskom društvu, nego o njezinoj književnosti“ (Забужко 1996). U istom eseju autorica se poziva na novine *Ukrajinska riječ* koja ju je optužila za urušavanje i uništavanje lika žene koji se već ustalio u kulturi, za pogrešnu orijentaciju mladeži vezano uz misiju spolova u društvu, za uništavanje temelja društvenog morala, za djelovanje protiv potreba populacije (nacije). Po njezinu mišljenju skandal oko *Terenskih istraživanja ukrajinskog seksa* nije toliko uzrokovan kršenjem određenih društvenih ili moralnih normi koliko konzervativnošću ukrajinskog društva i kulture koji unutar sebe, u svojoj rodnoj strukturi, i dalje ostaju kolonijalni i patrijarhalni (Забужко 1996). Moramo naglasiti da nije samo Zabužko devedesetih godina XX. stoljeća govorila društvu ono što društvo o sebi nije željelo čuti. To je isto činio i Jurij Andruhovyč u svojim *Rekreacijama*; međutim, skandal oko *Rekreacija* u usporedbi s *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* bio je mnogo manji.

Oštra reakcija ukrajinskog društva na taj roman nije bila rezultat erotskog ili pornografskog sadržaja jer seks u romanu uopće ne postoji. Takva autoričina šala s čitateljima može se shvatiti kao svojevrsna reklama jer sama je autorica naglasila da smisao njezina romana ne leži ni u seksu ni u autobiografskim crtama. Očito je društvo prije svega bilo iritirano ne toliko rodnom problematikom koliko onim, ukrajinskoj književnosti još nepoznatim tipom žene koji se pojavljuje u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa*. Društvo je šokirala otvorenost tog novog lika privlačne, slobodne, obrazovane intelektualke i istovremeno ogavne, cinične, čak i vulgarne furije. Zanimljiva će biti i autoričina primjedba o tome kako netko od čitatelja i pristalica romana (ne njegovih kritičara) nije mogao prihvatiti psovku iz usta junakinje pjesnikinje za koju bi jezik trebao biti kuća bitka (što i jest, ali to čitateljima nije dovoljno da opravda takvo slobodno ponašanje). Svi pokušaji Zabužko da rehabilitira psovke i sniženi leksik, koji ponekad služi u književnosti kao apsolutno univerzalno sredstvo izražajnosti u iznimno osjećajnoj ženskoj prozi, iznenađenim čitateljima bili su neuvjerljivi. Bez odgovora ostalo je i pitanje u kojoj mjeri književnica može pred publikom otkriti sebe i druge žive ljude. Nije li previše riskantno pretvarati svoju vanjsku i unutarnju biografiju u književnost, pogotovo prikazujući visoko u sniženoj formi? Na autoričino negiranje autobiografizma u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* obratio je pozornost Grygorij Grabovyč (Грабович 1998). Po njegovu mišljenju, igra i galama oko knjige također su pokušaj, svjestan ili nesvjestan, da se maskira njezin žanr, smisao i poruka.

Trebamo razjasniti koji smisao u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* vide ukrajinski kritičari, koristeći se pritom člankom Ljudmyle Taran na tu temu. O *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* napisane su tolike recenzije da je njihov opseg već odavna premašio sto četrdeset dvije stranice maloga formata samog izdanja. Književna kritičarka L. Taran članke, osvrtne i recenzije napisane o romanu dijeli u tri grupe. U prvoj grupi dominira odlučno neprihvatanje ni sadržaja ni forme djela, u drugoj se nešto prihvaća, a ponešto odbacuje, dok treća grupa pokušava razjasniti u čemu je novitet djela za ukrajinsku kulturu. U prvoj grupi dominira „žuti tisak i novinarstvo“. Uz takvu vrstu „kritike“ isto se tako dodaje i reakcija tradicionalista (M. Najenko, V. Ablicova i dr.). Prvi u romanu pretežno ne prihvaćaju naglašavanje tragične ukrajinske povijesti te su razočarani odsutnošću obećanog seksa, drugoj se ne sviđa autoričin egoizam koja po njihovu mišljenju ima Herostratov kompleks. Svi su oni skloni smatrati da se autoričin problem, kao i većine feministica, može objasniti fiziološki, seksualnim nezadovoljstvom (Таран 2006). Neki od spomenutih kritičara, odajući dužno poštovanje autoričinu obrazovanju, ne prihvaćaju roman zbog načina na koji je u njemu prikazana kriza ljepote, smisla i žanra. Svojevrsan pogled na roman nudi Iryna Žerebkina

koja navodi da je najveći nedostatak djela upravo njegova ukrajinska usmjerenost. To je dalo mogućnost L. Taran da dođe do zaključka da ni ukrajinsko društvo ni ukrajinski kritičari ni novinari jednostavno nisu bili spremni adekvatno percipirati roman. Po njezinu mišljenju, adekvatna interpretacija djela može biti prije svega feministička kritika i postkolonijalni studiji. S tom tezom ne moramo se složiti jer adekvatno čitanje bilo kojeg teksta vezano je prije svega uz profesionalnost kritičara.

Možda je dosada najadekvatnije čitanje *Terenskih istraživanja ukrajinskog seksa* dao G. Grabovyč, kritičar dalek od feminističke kritike i postkolonijalnih studija. On je imao mogućnost upoznati se i sa „samizdatnom“ varijantom romana, zato je izgradio svoju recenziju na temelju usporedbi tih dviju verzija teksta. Kako tvrdi Grabovyč, prva varijanta nije imala formalnih žanrovskih obilježja, to je spoj autobiografske ispovijesti, impresionističkog eseja, ego-reportaže i poznatih romana obračuna žena sa svojim bivšim muškarcima. Po njegovu mišljenju ta je američka verzija izraženo postmodernističko djelo u kojem se granice žanra i autorskog ja isprepliću, u kojem se osjeća naslađivanje jezikom i intertekstualnošću, a samo istraživanje nije istraživanje seksa (erotike u romanu zapravo i nema), nego uzajamnih odnosa spolova, vječne borbe između muškaraca i žena. U ukrajinskoj varijanti, kako smatra književni kritičar, na postmodernističko se djelo dodaje „kapa romana“, dok sama Zabužko u uvodu inzistira na fikciji djela, nazivajući prvu verziju nacrtom, skicom koju je kopirala iz praktičnih razloga. O peripetijama i skandalu zbog nastanka prvih, navodno neslužbenih kopija, G. Grabovyč oštro i bolno ironizira, ali piratsku verziju *Terenskih istraživanja ukrajinskog seksa* bez sumnje u potpunosti podržava, naglašavajući da knjigu jakom i snažnom čini upravo njezina neprikrivena i neukročena otvorenost. Za njega je to lukavi čin koji negira i samo djelo i samu autoricu (Грабович 1998). Time Grabovyč u potpunosti negira tezu Natalije Monahove po kojoj većina kritičara ne prihvaća upravo autobiografizam u djelu zato što ga se uobičajeno tumači kao muški diskurs. Ne slaže se sa Grabovyčem ni Tamara Gundorova koja smatra da Zabužko pokušava napisati ženski roman, odnosno djelo masovne književnosti koje se „srasta s intelektualnim esejom, isprepliće prozu i ritmički pjesnički oblik, domoljublje i retoriku“ (Гундорова 2005). Drugi bitan moment na koji Grabovyč stavlja naglasak jest taj da je seks metonimija za neku općenitu i nacionalnu osudu. Po njegovu mišljenju, bit osude nije u kolonijalnoj ukrajinskoj situaciji, ni u strahu o kojem je toliko mnogo rečeno u romanu, nego u realnoj ljudskoj zlobi i ljutnji. O kakvoj se ljubavi prema bližnjemu, štoviše, prema neprijatelju, može govoriti ako je (kako je prikazano u romanu) ljubav nemoguća čak između muškarca i žene, obrazovanih umjetnika, srodnih duša, rođenih u istom gradu. Tema otvorenosti prema zlu po njegovu mišljenju ne samo da

neminovno uzrokuje demonizaciju ljubavnika Mykole K., nego i junakinje, nesretne žene, ljubavnice i pjesnikinje. Grabovyčev je zaključak da, kako mu se čini, pjesnikinja želi istovremeno pokazati i lice vještice s demonskim smijehom i sakriti ga ispod čvrste krinke književnice, a to joj teško uspijeva jer to je nezgrapna poza.

Kao protuteža tom mišljenju N. Zborovs'ka smatra da se u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* upravo uspostavlja ženska vrijednost nacionalnog svijeta. Za razliku od Grabovyča, ona pokušava dokazati da u romanu nije riječ o vještici, nego o plemkinji ili princezi koja se upravo pod utjecajem muškarca pretvara u vješticu (Зборовська 1999). Čini se da je tumačenje po kojem dobre žene postaju loše pod utjecajem loših muškaraca jako naivno. Zapravo, zahvaljujući svim tim ulogama junakinje, roman se može smatrati postmodernističkim, jer sva ta podijeljena, polivalentna lica junakinje nisu usklađena. Zborovs'ka također tvrdi da tema romana nije ljudsko zlo, nego problem nerealiziranosti ukrajinskog čovjeka. Po njezinu mišljenju glavni zaključak *Terenskih istraživanja ukrajinskog seksa* jest da robovi ne smiju rađati djecu jer ropstvo je nasljedno. Zborovs'ka se slaže s tezom romana da strah ubija ljubav. Zanimljivo da tako iznimno slabo obrazloženu tezu – posebno s gledišta kršćanstva jer ljubav ne samo da je jača od straha, nego i od smrti (nju na primjer u svojim romanima stalno razvija Jurij Andruhovyč) – prihvaćaju i druge recenzentice.

Larysa Masenko naglasak stavlja na temu lošeg utjecaja nacionalnog i socijalnog ropstva na formiranje osobnosti, smatrajući da je prijelaz autorice od priče o zasebnoj nesretnoj ljubavi prema općem stanju ukrajinskog društva sasvim motiviran (Масенко 1997). U takvoj izravnoj ovisnosti između osobnog i općeg čuje se odjek teorije tipičnih likova u tipičnim teškim okolnostima. Međutim, možemo promišljati o priči nesretne žene i ljubavnice u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* na način da ona uopće nije tipična, nego iznimna. Junakinja *Terenskih istraživanja ukrajinskog seksa* u prvom je redu ipak pjesnikinja, a tek potom žena i ljubavnica. U tome se nazire junakinjina misija da govori u ime svojih „šutljivih sestara i uvrijeđenih žena“ (Харчук 2011); glavna junakinja spremno preuzima taj zadatak. Zanimljiv je zaključak T. Gundorove da Zabužko pokazuje zasebnu ljubavnu dramu kao duboku kolonijalnu traumu koja je pogodila cijeli narod i uništila intimni prostor roda (Гундорова 2005).

Rečenica se kod O. Zabužko u spomenutom romanu, ali i u drugim tekstovima, proteže na cijelu stranicu. Premda joj je svojstveno sintaktičko raščlanjivanje, ona se pretežno ne otvara, nego niže, svaka teza dobiva bezbroj pojedinosti i objašnjenja. Čini se da autorica traži previše riječi da bi među njima našla onu jednu jedinu potrebnu, možda je upravo to razlog zašto joj je rečenica toliko opsežna.

Jedna od prvih priča O. Zabužko, *Izvanzemaljka* (*Инопланетянка*), posvećena je temi književnosti i njezinoj svrsi, a građena je po priči o prodaji duše vragu uz zajamčenu sposobnost stvaranja remek-djela. Upravo se zato Rada D., susrevši Poslanika, prisjeća Adriana Leverkühna, junaka romana *Doktor Faustus* Thomasa Manna (Харчук 2011: 191). Na kraju pripovijetke saznajemo da se Poslanik pojavio kako bi joj predložio treći stupanj slobode (ono što vidiš s visine slobodnog duha ne možeš riječima prepričati, a to više je nepotrebno ljudima). U tom trenutku u priči je već bila tumačena prva razina slobode, kada ljudima govoriš ono što oni žele čuti. Upravo Valentyn Stepanovuč, uspješni književnik socrealizma koji se uklopio u novi diskurs, brani tezu o tome da književnost mora biti ljudima potrebna; međutim, takvu pouku navodnog učitelja, a zapravo kradljivca Radinih ideja, mlada umjetnica odlučno odbacuje. Druga je razina slobode govoriti ljudima istinu, dakle ono što oni ne želi čuti. Treća razina nema uopće nikakve veze s ljudima, to je idealna umjetnost, međutim ona, kao i prva (potrebna ljudima), potječe od vraga. Priča *Izvanzemaljka* trebala bi svjedočiti da Rada, a s njome i autorica, ostaje na drugoj razini slobode. Autorica će se međutim više puta vraćati motivu marginalnosti umjetnika koji nije potreban, ne samo čovjeku, nego ni životu, posebno onom komercijaliziranom. Njega može grijati samo perspektiva o sedmom nebu gdje će svim pjesnicima, neovisno o nacionalnosti, rasi i spolu, biti toplo. Suprotstavljanje Rade D., književnice novog naraštaja i socrealista Valentyna, nema samo umjetnički, nego i rodni kontekst koji intenzivira suprotstavljanje Helena i Kasandre, što je referenca na Lesju Ukrajinku. Ako Helen, kao i Valentyn, utjelovljuje muški svijet u kojem je najvrjednija sama stvarnost, za Kasandru i za Radu, koje utjelovljuju ženstvenost, više su na cijeni idealne vizije. Ono što u *Bajci o kalinovoj fruli* primjećuje T. Gundorova i G. Grabovuč, glavni motiv stvaralaštva Zabužko jest „otvorenost prema demonskom, vješticijem, to je jedina alternativa ženskoj sudbini koja se ne uklapa u okvire uobičajena života žene u patrijarhalnom društvu“ (Харчук 2011: 193).

Uz određene nesuglasice, svi su kritičari suglasni da je stvaralaštvo Zabužko otvorilo u ukrajinskom društvu diskusiju na temu žene i ženstvenosti, a u književnosti temu ženskog pisma i ženskog pogleda na suvremeni svijet. Istovremeno, kritičari mlađeg naraštaja, analizirajući feminističku temu, u esejistici Zabužko primjećuju kako se izvan ukrajinskih granica o feminizmu već odavna ne govori na tako otvorenoj, jednostavnoj, početničkoj razini, feminizam se tamo živi. Naglasit ćemo da se recepcija djela O. Zabužko ponekad kardinalno razlikuje. Dok je novinarska kritika stvarala lik pjesnikinje kao radikalne feministkinje, feministička kritika procjenjuje njezin feminizam (ako ga u potpunosti ne odbacuje) kao arhaičan. Čini se da se posebnost feminizma O. Zabužko sastoji u njezinu pokušavanju i težnji

da ga se spoji s kolonijalizmom i konzervativnom tradicijom. U izdanju *Pleroma-2000* takav feminizam dobio je naziv „nacfeminizam“.

Roman *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* Oksane Zabužko uranja u psihu ukrajinske žene s kraja XX. stoljeća. Njezina junakinja balansira između karakteristika i iskustva koja je preuzela, pokušavajući dokučiti kako se našla u sadašnjem psihološkom stanju koje autorica iznimno detaljno oslikava, naglašavajući pritom da se radi o stanju uzrokovanom bolešću. U romanu se nekoliko puta vraća sastavnicama bolesti pa čitatelj shvaća da nešto s junakinjom „nije u redu“. To je zapravo jedna od glavnih tema koju u navedenom književnom djelu istražuje Oksana Zabužko, nastojeći šokirati čitatelja traumama postkolonijalne ukrajinske žene. Kaotičan stil prožet tokom svijesti, kojim se autorica služi, izaziva očekivani osjećaj nestabilnosti i rascjepkanosti sadržaja romana. Junakinja Oksane Zabužko pokušava ublažiti posljedice bolesti koja je po njezinu mišljenju zadesila Ukrajinu pa svoj umjetnički talent usmjerava na potragu kako bi pronašla uzroke bolesti. Na zadnjim stranicama romana autorica daje svoju prognozu:

„Kratak tečaj psihoanalize, put do duševnog zdravlja: nađi uzrok, i problem će se riješiti sam od sebe. Zašto dosad nikome nije palo na um da bi se to isto moglo učiniti i s narodima: ako lijepo psihoanaliziraš cijelu nacionalnu povijest, problem će nestati bez traga. Književnost kao oblik nacionalne terapije. Pa što, *not a bad idea*. Šteta što kod nas, ustvari, nema književnosti.“ (Zabužko 2014: 137).

Nju nadahnjuje ta bolest koja za nju postaje pokretačka snaga stvaralaštva. Ali takav je pristup osuđen na neuspjeh jer pokušavajući stvarati kao Bog, pisac ometa razvoj sudbine. Jedini način kako biti originalan u vrijeme postmodernizma jest da se sve postojeće ponovo kombinira na nov način:

„Željete biti autor, dakle stvarati, znači posegnuti za isključivim prerogativom Boga. Jer nitko od nas zapravo ne stvara, dame i gospodo – svi se sjećamo primjera kreativnog razmišljanja u školskom priručniku iz psihologije: sirena, polužena-poluriba – kako ubogo, kad se razmisli, kakva mesarska fantazija – komad odavde, komad odande, slijepljen zajedno – i busali su se: kako da ne, kreatori! *ex nihilo* – niste pokušali? Ne ide? Eto ti na... Sve što nam je dano, kao djeci za igranje, gotovi su odvojeni dijelovi stvarnosti, fragmenti, detalji, raznobojne figurice neke velike nedokučive mozgalice, po kojima pužemo ne podižući pogled, opipavamo, oblizujemo, mirišemo za svoje zadovoljstvo, sasvim nevino i ugodno zanimanje – samo, caka je u tome da se figurice ponekad (ha, itekako često, i kolikim, i čak ne nužno genijima!) uspijevaju složiti prema tko-zna-otkud-uzetom *planu*, nikome golim okom vidljivom,

u kojemu se čuje pulsiranje samostalnog, kao već i pravog života. I tada se pali naša autorska (ha-ha!) oholost: šepurimo se, busamo se i zamišljamo da smo stvaratelji, a to se jednostavno nama odškrinuo okrajak prvotnog *generalnog* plana, istog onog prema kojemu je nekoć bio stvoren svijet – ni iz čega, cjelovit i prekrasan, i od kojeg je čovječanstvo (kada? na kojem prapovijesnom zaokretu? u kojoj pirinejskoj špilji?) – odstupilo, i sjećanje (tako krhko! tako nemirno-nepostojano! međutim, kako živjeti ako nestane i takvo?) na tu početnu blistavu cjelovitost čuvaju, osim religije, samo umjetnost i ljubav.“ (Zabužko 2014: 119-120)

Nastavljajući svoju analizu stvaralaštva i bolesti, junakinja Oksane Zabužko smatra kako je, budući da je umjetnost obuzeta strahom, strah i uzrok njezine bolesti, a on se može izliječiti samo ljubavlju. Zabužko smatra da je taj uništavajući strah ukorijenjen u njezinoj obitelji koja je očajno pokušavala opstati pod pritiskom sovjetskog režima. Glavna junakinja *Terenskih istraživanja ukrajinskog seksa* pati od psiholoških posljedica odrastanja s tim strahom. Po mišljenju Maryne Romanec', zahvaljujući boli, roman služi kao svojevrsna katarza. Predstavnica ukrajinske intelektualne elite, junakinja Oksane Zabužko, pogođena je istom bolešću kao i njezini sunarodnjaci pa joj se nastoji izravno suprotstaviti. Na kraju zadobiva teške rane u takvom sukobu. Većinu junaka istraživane proze čine intelektualci skloni filozofskom promišljanju i analizi svoje okoline, zato probleme svoga naroda vide u „preuzimaju“ njegove bolesti što rezultira time da je njihova psiha iznimno ranjiva, a to opet otežava njihovo funkcioniranje u društvu.

U knjizi izabrane esejistike *Fortinbrasove kronike (Хроніки від Фортінбраса, 1999.)* autorica aktualizira, međutim ne rješava glavna pitanja posttragičnog vremena kao što su jezik, povijesno sjećanje, temelji identiteta, opraštanje od imperija koje se u ukrajinskoj varijanti proteže na nekoliko naraštaja. U *Fortinbrasovim kronikama*, isto kao i u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa*, po mišljenju Roksane Harčuk, autorica pokušava analizirati traume ukrajinske kolonijalne povijesti u rodnom ključu. Autorica smatra da je ukrajinska tradicionalna ženstvenost prikazana kao simbolična djevojka zarobljenica koja je pozvana da probudi u muškaraca uspavane domoljubne osjećaje. Nju se može voljeti i sažalijevati, bojati je se i idealizirati, ali ne može je se poštivati. Za vlastiti glas ženstvenosti u ukrajinskom sustavu vrijednosti uopće nije bilo mjesta (Харчук 2011). Po hipotezi Oksane Zabužko, i nacionalni i seksualni identitet proizlazi iz ljubavi, upravo njezina odsutnost dovodi do gubitka identiteta. Autorica prikazuje svoju viziju ljubavi koja se može smatrati ključem za cijelo njezino stvaralaštvo. Poput Fromma, autorica je uvjerenjena da se ljubav prema drugom

može razviti samo onda kada postoji ljubav prema samome sebi, prema svom individualnom ili zajedničkom *ja*. Voljeti bližnjega kao samoga sebe po njezinu mišljenju također progovara o potrebi da se voli samog sebe, pritom autorica upozorava da takva ljubav nema ništa zajedničkog s egoizmom. Polemičnost u autoričinu stvaralaštvu svjedoči da je zanimaju i filozofska pitanja koja pretežno ostaju bez odgovora. Vjerujući svojoj podsvijesti u stvaralaštvu, ona istovremeno kultivira racionalni odnos prema životu; pokrećući feminističku problematiku, ona nastavlja čuvati tradiciju. Naglašavajući kulturni kontekst, ne može se odreći ideje otpora. Oksana Zabužko stalno prebiva na granici i spaja, činilo bi se, nespojive ideje, zato i jest čitateljima zanimljiva.

Oksana Zabužko navodi kako biti rođen kao Ukrajinac znači roditi se pod nesretnom zvijezdom ili biti osuđen na unaprijed određenu sudbinu. U razdoblju novije ukrajinske povijesti intelektualci koji se služe ukrajinskim morali su se stalno boriti za opstanak i kako je Oksana Zabužko izjavila u jednom intervjuu „stekli su traumatično egzistencijalno iskustvo koje *ruskojezična* publika [...] nije imala” (Забужко 2003: 19). Njezin je roman pokušaj intelektualnog suprotstavljanja tom nasljeđu. Međutim, njezina junakinja ne može se odvojiti od onog što je naslijedila i proživjela kao književnica, to da stvara na ukrajinskom jeziku. U romanu se obraća svojoj neodvojivosti od jezika i u jednom ulomku govori o osjećaju razočaranosti koju joj je takva sudbina namijenila, prihvaćajući istovremeno to nasljeđe kao dio sebe: „i tada si shvatila da je dom tvoj – jezik, koji govori kako spada još možda nekoliko stotina duša na cijelom svijetu, koji je uvijek uz tebe kao puževa kućica, i drugačiji, nepokretni dom nije ti bio suđen, ma koliko si se trudila [...]“ (Zabužko 2014: 15) Ona kao da je primorana pisati tim jezikom neovisno o tome koliko su ti uloženi naponi nezahvalni. To je križ koji mora nositi jer je ukrajinska književnica iz čega proizlazi da ukrajinski jezik istovremeno ima moć koja ga uzdiže iznad praktičnog, svakodnevnog života.

Snaga jezika

Glavna junakinja Oksane Zabužko čitanje pjesama na konferenciji u inozemstvu karakterizira kao *javni orgazam*, jezik njezine poezije pun je čvorova koncentriranog iskustva i kodova koji se otvaraju u pjesmama:

„prvi si put to otkrila [...] slušajući jedino vlastiti tekst, skrivajući se u njega, kao kad noću ulaziš u osvjetljenu kuću i zaključavaš za sobom vrata, i na pola puta postala si svjesna da odzvanjaš u ošamućenoj tišini: j e z i k, iako nerazumljiv, u očima publike stisnuo se oko tebe u prozirn, treperavu, kao od rijetka stakla oblikovanu kuglu, unutar koje se, vidjeli su to oni, odvijala neka čarolija: nešto je živjelo, pulsiralo,

oslobađalo se, otvaralo bezdan u naletima valova vatre – i ponovno se zamagljivalo, što je i svojstveno staklu kad se u njega diše, pročitala si do kraja – obavijena, blistava i zaštićena...od tada te nijedna dvorana ne bi slomila – čak ni pred zločincima! – bio to ekshibicionizam ili ne, vlastiti tekst branio te od poruga i poniženja, čitala si kako si i pisala – naglas, vođena glazbom pjesme koja se sama kreće [...]“ (Zabužko 2014: 15).

Ali s druge strane, poistovjećivanje s ukrajinskim jezikom zaista jest izbor. Ukrajinski je jezik marginaliziran i u suvremenom svijetu nema odraslog čovjeka koji bi isključivo znao samo ukrajinski. Izbor ukrajinskog jezika pretvara se u nešto poput političkog ili moralnog stava. U *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* junakinja žali zbog tih asocijacija s kojima se susreće čovjek koji govori ukrajinski. Na taj način čini se da izbor postoji, međutim sve je već odlučeno umjesto nas. Doima se da se u spomenutom intervjuu Zabužko slaže s ulogom ukrajinske intelektualke u postsovjetskoj Ukrajini premda sudbina književnice odražava tužnu sudbinu njezinih prethodnika „Uvijek sam jako žestoko osjećala ono što se zove književno obiteljsko stablo. Osjećala sam pred njime odgovornost [...] odgovornost pred pokojnima, pred ljudima koji su ovu književnost svjesno odabrali; ovu poniženu književnost koja ne daje nikakve dividende [...] To je apriori tragičan izbor“ (Zabužko 2003: 26).

Riječi poput *izbor*, *povezanost*, *odgovornost* stalno se pojavljuju kada Zabužko brani svoj poziv i ukrajinski jezik. Napeta korelacija između često kontradiktornih pojmova koji se na te riječi nadovezuju neprestano dodaje jeziku poseban energetski naboj.

Ideja ukrajinske intelektualke koja čini svojevrsan most između Ukrajine i Zapada karakteristična je za postsovjetsku ukrajinsku žensku prozu, a najbolji primjer su djela Oksane Zabužko. Kao i sama autorica, glavna junakinja romana putuje na Zapad i tamo predstavlja svoju zemlju, priča o njoj te uspostavlja kontakte s tamošnjim intelektualnim krugovima (Андрейчик 2014). Takav lik ukrajinske intelektualke vodeći je u postsovjetskoj ukrajinskoj ženskoj prozi. Roman Oksane Zabužko *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* istančana je propovijed ukrajinske intelektualke koja razmišlja o svom narodu, svom spolu i svojem mjestu u svijetu. Za taj „namjerno narcisoidan i ekstremno subjektivan roman O. Zabužko koristi naraciju u drugom licu, utkavši u nju fragmente priče pripovijedane u prvom licu kako bi izazvala efekt naratorice koja je ujedno i glavna junakinja, a dok gleda u ogledalo, razgovara sama sa sobom. Takav način pisanja prožet tokom svijesti, po mišljenju Andrejčyka, podsjeća na pogled u sebe, pogled koji sloj po sloj prodire kroz kompleksno i traumatsko iskustvo u potrazi za identitetom“ (Андрейчик 2014: 51). Velik dio teksta čine složene rečenice koje zauzimaju cijeli odlomak; te se konstrukcije razdvajaju mnoštvom zarez,

desecima crtica i zagrada. To je stil koji odbija kronološku naraciju, koji dopušta naratorici da svako malo nešto uzvikne, da upita štogod samu sebe ili čitatelja, istovremeno čvrsto se pridržavajući jedinstvena naratoričina stava. Da bismo zorno prikazali autoričin stil, kada jedna misao teče na nekoliko stranica, samo jedan dio rečenice može poslužiti kao primjer:

„Truuudila si se, naravno da si se trudila, itekako! – sva izranjavana od samostalnog odrastanja, prištava tinejdžerica do suza izmučena vlastitom zbunjenošću, jedne hulahupke, vječno u smeđim tragovima od krpanja, i jedna haljinica – školska uniforma, izlizana i pohabana na laktovima, na školske plesnjake si išla – a išla si revno, kao muslimani u džamiju! – u posuđenoj bluzici i premaloj, još pionirskoj, gore-bijelo-dolje-crno kombinaciji, i žderala se od muke, gledajući na već potpuno „odraslo“ odjevene, ošišane u „odraslim“ frizerskim salonima, u punom cvatu, kao višnjić pokraj kuće, prijateljice iz razreda – u bljeskovima sedefastih ruževa i crnih krila „lankomovskih“ trepavica – deset rubalja stajala je plavo-siva tuba takve maskare, a mamina plaća, od koje ste sve troje živjeli, iznosila je sto pedeset, i što se moglo učiniti nego ukrasti – u svlačionici, iz nesmotreno otvorene školske torbe kraljice starijih razreda – istina, jeftinija tubica, poljska, i napola potrošena, umirivala si se da to za onu tamo nije gubitak, i tako je i bilo, ali svejedno: devetnaesto stoljeće, žanvalžanovski obični kruh i Cosette ispred izloga prodavaonice lutaka, i sram, i strah, i tajna, sramotna i slatka, kao egzibicionističke vježbe u samoći pred zrcalom – neznački se šminkala u školskom zahodu, mrljajući ispod očiju crne tragove, a nakon večeri ih je ondje i ispirala, ljuto je ribala maskaru hladnom vodom s pocrvenjelih kapaka: strašno je i pomisliti što bi bilo da ju je tata vidio – tata koji je tako strepio nad njom, koji je od ljudi prikupljao dosjee o svakoj od njezinih prijateljica: sve su bile raspuštene, pušile i ljubile se s dečkima, tata je vrištao, vidno se crvenjevši, i ona je, treba priznati, isto tako vrišteći odgovarala, i ridala u kupaonici – pogotovo nakon onog slavnog događaja kad ju je pljusnuo nasred ulice, na tramvajskoj stanici, jer je nekud nestala, a on je zaključio da bježi od njega – ali vratila se, uvijek se poslušno vraćala jer nije imala kamo bježati, a on joj je, ne rekavši ni riječ, samo odvalio pljusk – razumljivo, nakon toga su uslijedili zagrljaji-mirenje, poljupci-ispričavanje, „moje maleno“, „kćerkica moja zlatna“ – nakon nekoliko sati lamentiranja crveno ražarenih očiju, ridanja, lupanja vratima, popraćenih šuškanjem bespomoćnog maminog uplitanja – jer mama se u tome svemu nije ni nazirala, mama je bila općenito frigidna, jasna stvar, zatamnjena, kao staklo koje ne propušta svjetlost (kasnije, u prvim mjesecima tvoga braka, ona se zaletjela jednom ujutro u sobu mladog para s veselo kreštavom budilicom: ustajte, doručak je gotov! – točno u onoj minuti – kad..., i nakon skandala plakat će kao siročić u kuhinji, preplašena i bespomoćna: a željela je

najbolje! – tako da ćeš je, nakon što se smiriš i nakon što se uplašeno tijelo prestane tresti, na kraju krajeva i utješiti) – a kakva je, baš me zanima, ona trebala biti, ako ne frigidna – dijete gladi (trideset i treće, već trogodišnjakinja, prestala je hodati, i baka je išla teretnim vlakovima do Moskve mijenjati svoj miraz – dvije bujne niske bisera iz Sredozemnog mora – za dvije torbe suhog kruha), dijete, othranjeno na klasovima pokupljenima u polju, zbog čega ju je kolhozni kontrolor, zaskočivši je, opalio bičem po obrazu – i sad se vidi tanka nit bijelog ožiljka, i na tome je, hvala Bogu, stalo, jer je otac, dakle tvoj djed, već prao zlato negdje na prisilnom radu, nakon nekih petnaestak godina i tvoj otac, a njezin budući muž, činit će isto to, a njoj – ništa, prošli su ti klasovi bez veće kazne, i kasnije se najela uslast, nakon dvadesetak godina, kad je već završivši fakultet počela raditi – a američki sovjetolozi izdaleka nikako da shvate zašto u toj generaciji ima toliko neproporcionalno-punašnih žena, samo Fromma i Junga između redaka ponovno iščitavaju – s dvadeset su željele žderati, žderati i ništa drugo! – daviti se studentskim industrijskim kruhom, gurati u usta objema rukama, pobirući mrvice, što je to klitoris one za čitav svoj vijek nisu saznale (prvi puta si se zamislila nad njihovom sudbinom jednom u apoteci: izbacili su u prodaju uloške, red, sve mlade djevojke, spretno su punile torbe, a bakice su, pristupajući, krotko ispitivale: „Djevojke, a što je u tim paketima?“ – „ženski ulošci!“ – prezirno su odgovarale djevojke: nije to za vas, bakice su zbunjeno treptale: nisu razumjele) – tako da je mama bila nevina, kao janje, ili bolje djeвица Marija (nešto u njoj je stvarno bilo madonasto na fotografijama s kraja pedesetih – vrijeme kad su se konačno najele – takva ozarena mlada djevojka s uvojcima, ne možeš skinuti pogled! – delikatno lišće, duguljasto, s oštrim nosićem – izgubljen, smiren, kao unutarnjim osmijehom obasjan tip ljepote, kozački barokni portret kroz tri stoljeća...“ (Zabužko 2014: 127-130).

U procesu takve priče čitatelj osjeća eksploziju emocija i rana, skrivenih i suzdržanih tijekom godina kolonijalnog iskustva, a tako dugo skrivene one se odjednom i istovremeno otkrivaju pa autorica nema snage da ih obuzda i prikaže čitatelju na tradicionalan, sustavan način. Zabužko je rasprostrla kolonijalnu paradigmu stavivši postkolonijalni subjekt upravo u njezin centar gdje se čuje samo njegov glas. Po mišljenju Marka Andrejčyka takav pristup naraciji imaju i drugi pisci osamdesetnici koji u tekstu teže brisanju granica između autora, naratora i junaka, to su *Burdyk Volodymyra Dibrove*, *Ne-My* Jurija Gudzja i *Nekropolj* Tarasa Prohaske (Андрейчик 2014). Sva tri djela govore o povijesti pisanja književnoga teksta, koncentriraju se na samom pisanju i drugim umjetničkim procesima koje izdvajaju njihove junake, a samo pisci razmišljaju o ulozi umjetnosti u pitanjima identiteta i postojanja.

Prema riječima Oksane Zabužko u ukrajinskom se slučaju kriza maskuliniteta čini još složenijom zbog „neprekidnog dvjestogodišnjeg rata za pravo na muževnost“ (Забужко 1999: 172). Stoga je sasvim prirodno da se u ukrajinskoj antikolonijalnoj, usmjerenoj književnosti tijekom devedesetih godina XX. stoljeća pojavljuje lik slabog muškarca i jake žene, kao i to da se formira novi muški tip superjunaka kakvim postaje boem kod bubabuovaca (koji kazališno predstavljaju i režiraju svoj rodni identitet, maskulinitet, često na račun agresivnog stava prema ženama). U isto vrijeme pojavljuje se još „jedna varijanta postsovjetske maskuliniteta utjelovljena u liku vječita tinejdžera koji najviše dolazi do izražaja u ranom stvaralaštvu Sergija Žadana“ (Гундорова 2013: 511).

Aktualizirane u ženskoj prozi kolizije imaju u sebi izraženu rodnu ideju, a odnosi između dvoje ljudi (žene i muškarca) postaju napeta potraga za razumijevanjem dvaju spolova. Tako u romanu O. Zabužko Oksana slažući sjećanja iz prošlosti sloj za slojem analizira simptome bolesti koje ona sama naziva „preživljavanjem“ koje zamjenjuje „življenje“. Žena kod Zabužko želi nastaviti rod, spasti rasnu ljepotu svoga naroda, obnoviti njegovu elitu, „ponovno nastaniti tu radioaktivnu zemlju“ (Забужко 2000). Bez obzira na radikalne feminističke komentare roman nosi liberalnu viziju ženske samoidentifikacije, potrebu ljubavi, tugu za majčinstvom. Posebno bitan postaje odnos prema ocu-šezdesetniku, slomljenom strahom i vlastitom nerealiziranošću. Ocrtan u romanu konflikt naraštaja i osviještenje mjesta šezdesetnika u kulturnoj povijesti Ukrajine postaje jedan od bitnih motiva ukrajinskog postmodernizma. Druga bitna tema u prozi O. Zabužko je tema Zapada koja nastaje iz doživljaja Amerike i američkih realija, između ostalog na temelju suprotstavljanja ukrajinskog živog, strastvenog egzistencijalnog iskustva i zapadnjačkog steriliziranog, zasnovanog na masovnoj kulturi, načina života.

Uspjeh romana *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* (Польові дослідження з українського сексу, 1996.) leži prije svega u tome što se u njemu pojavljuje „nova junakinja“ – subjektivna, seksualna, intelektualna (Гундорова 2005: 125), koja svojim apсурдним buntom svjedoči da je profano vrijeme nacionalnog preporoda zapravo vrijeme apokalipse, u kojem se dovodi pod sumnju pojam majčinstva te ne vlada budućnost već prošlost. To je istovremeno priča o neuspjeloj ljubavi i suživotu-dvoboju dvoje ukrajinskih intelektualaca – pjesnikinje i slikara, koji ustraju na svom pravu slobode. Taj konflikt dobiva široki kulturološki smisao i postaje analiza postsovjetske, postkolonijalne situacije u Ukrajini. Centralni motiv romana je „slabost“ muškaraca ukorijenjena kroz godine ovisnosti Ukrajine, ženske marginalnosti, sociokulturne i nacionalne (Гундорова 2005). Oksana Zabužko

pokazuje zasebnu ljubavnu dramu kao duboku kolonijalnu traumu koja je porazila cijeli narod i uništila intimni prostor obitelji.

Solomija Pavlyčko ističe: „Kolonijalna se ovisnost realizira u stanju stalnoga straha, kad se stanovi prisluškuju i svako ima *pratnju* i *nadzor*“ (Павличко 2002: 185). Nacionalnu slabost naraštaja pojačava i to što je junakinja u inozemstvu primorana ne samo prezentirati vlastitu kulturu i njena postignuća, već i dokazivati postojanje svog naroda, države: „Odakle ste?“ – „Iz Ukrajine“. – „A gdje je to?“ – umorila sam se ne postojati u ovome svijetu...“ (Забужко 2000: 48). Junakinja zapravo bježi u inozemstvo jer je za nju biti Ukrajinka – prokletstvo, trauma i žig. Tako putovanje dobiva misionarsku usmjerenost jer Oksana predstavlja Ukrajinu, istinu o svojoj državi. Ona postaje personifikacijom vlastitog doma koji toliko voli i mrzi istovremeno. Za razliku od Oksane Zabužko, Irena Karpa deset godina kasnije pokazuje da prijetnja gubitka nacionalnog identiteta više nije aktualna.

Ženska snaga u književnosti stvara ženu, a ne junaka boema ili *rock* zvijezdu, ironičnog partijanera kao što opažamo u muškom diskursu. Dakle, u ukrajinskoj književnosti književnici moraju proći, štoviše i prolaze, kroz tinejdžerski bunt protiv roditelja, proživljavaju euforiju mladosti muškarca supermena, tek tada razvivši lik izgubljenog (i opet ironičnog) i bolesnog marginalnog junaka; žene intelektualke sklonije su optuživanju tupe i okrutne patrijarhalne tradicije te nemoćnih muškaraca. One se ne vide kao superjunakinje; one manifestiraju traumu, uvredu, ali i svjesnost sebe i svijeta oko sebe. Kod žena se osjeća snažan glas osobnosti, ponekad erotski, ali nema toliko izražene crte seksualnog pobjednika koja je vidljiva u većini književnih djela muškaraca. Na takav način možemo doći do iznenađujućeg zaključka kako je zapravo u ukrajinskoj književnosti postmodernizma raspon muške euforije odrastanja zaista mnogo širi i emotivniji od ženskog zrelog pogleda na svijet. I jedni i drugi iskazuju i „dokazuju se“ kao osobnost, spol, opraštaju se od autoriteta očeva, ali čine to na vrlo različite načine.

2.3. *Voccek* Jurija Izdryka

U prethodnim potpoglavljima već smo u naslovu izdvajali neke osobitosti stvaralaštva zasebnih autora (J. Andruhovyča i O. Zabužko) koje su znatno utjecale na razvoj suvremene ukrajinske književnosti, a svojim djelima predstavljaju zasebnu struju unutar postmodernizma ili otkrivaju „narav“ ukrajinskog postmodernizma. U ovome dijelu neće se naglasak staviti na nekakvu značajku, nego će se dati pregled stvaralaštva Jurija Izdryka s posebnim naglaskom na jedno njegovo djelo – *Voccek*, kao uzorno postmodernističko djelo, odnosno vrhunac novoga razdoblja ukrajinskog postkarnevalskog postmodernizma. Radnja se uvelike odvija u glavi višestrukog junaka, a prikazuje razna stanja svijesti: bol koju *Voccek* proživljava tijekom „dana“ i „noći“ kako se nazivaju dva poglavlja romana. Sve je isprepletano u veliku mrežu intertekstualnosti i jezičnih igara koje otvaraju granice jednoga teksta te prelaze u druga djela ovoga predstavnika fenomena Stanislav, pa čak i tekstove drugih autora.

O. Poliščuk u *Povijesti ukrajinske književnosti XX. i početka XXI. stoljeća* izdvaja Jurija Izdryka kao jednog od stvaratelja fenomena Stanislav i „značajnu figuru ukrajinskog književnog i intelektualnog života posljednjih desetljeća“ (Исторія 2017: 349). U svojim tekstovima J. Izdryk demonstrira virtuoznu filološku, intelektualnu igru, a čitava je njegova proza mozaična, vizualna i fragmentarna.

Tamara Gundorova izdvaja upravo prozu i poeziju Tarasa Prohas'ka i Jurija Izdryka kao predstavnika „novoga vala u ukrajinskom postmodernizmu, njegovoj postkarnevalskoj etapi razvoja“ (Гундорова 2005: 97). To novo razdoblje unutar ukrajinskog postmodernizma napušta dosad dominantnog razigranog avanturističkog junaka, napušta romantične koncepcije boemskog supermena. Sada se u središtu nalazi „pulsirajuća svijest i rastrgani egzistencijalni svijet intelektualnog i marginalnog junaka koji više nije cjeloviti subjekt, njegov proces samospoznaje postaje fragmentaran, tijelo hibridno, a razmišljanje polimorfno“ (Гундорова 2005: 97). Začudo, takav junak se ipak ne zatvara u svojem unutarnjem svijetu, njegova svijest postaje rezonator i odraz tuđih i drugih slika, junaka. Percepcija svijeta gradi se uza stalno postojanje informacijskih smetnji i tragova koje ostavlja realnost u nekim deformiranim, klišeiziranim multimedijalnim oblicima.

Obilježjem takvog postkarnevalskog oblika postmodernizma postaje izražena strukturiranost ili formalnost tekstova koja „označava materijalizaciju formalnih mikrostruktura koje se ponavljaju i postaju temeljne u procesu stvaranja slika i u izgradnji narativne strukture djela. U tekstovima ukrajinskih autora postmodernista takva se retorička struktura često temelji na topografskoj ili ideografskoj slici“ (Гундорова 2005: 97).

Izdrykov⁴⁴ portret dobro pogađa opis koji mu je dao A. Bondar: „Izdryk je Nabokov, ranjen strijelom galicijske dekadanse, on je Salinger u uvjetima umjereno kontinentalne klime, on je dobar L. F. Celine... Zapravo Izdryk je bolestan anđeo koji se utjelovio u žilavom muškom tijelu. On slika anđele i svira klavir, izbjegava komunikaciju i živi u vlastitim fantazijama, bori se s vlastitim bolestima i istovremeno ih njeguje, on je sveti snob koji je krvlju i znojem zaslužio sebi takvo samoupravno pravo, pravo na mizantropiju u uvjetima antropološkog kolapsa“ (Bondar 2002). Jurko Izdryk jedan je od predstavnika fenomena Stanislav čiji se smisao po njegovu mišljenju sastoji od stihijske težnje sudionika te grupe da upiju u sebe svu kulturu tijekom zadnjih 100 godina, jer toj su se skupini odjednom otvorila dosad zatvorena vrata. Kao i Jurij Andruhovyč i mnogi drugi pisci, počeo je pisati pjesme, ali kasnije se prebacio na prozu (u zadnje 4 godine opet se vraća pjesništvu). Kada su se prva njegova djela pojavila u tisku, „neki kritičari smatrali su da je on zapravo fikcija, pseudonim J. Andruhovyča“ (Харчук 2011: 155). U svim djelima J. Izdryka možemo pronaći aluzije i reminiscencije na J. Andruhovyča, a zadnja pjesma iz pjesničkog ciklusa *Stanislav i 11 njegovih osloboditelja* zove se *Jurij*. U pjesmi se radi o Juriju koji pobjeđuje zmaja, ali isto tako i o Andruhovyču. Uz osjetan utjecaj patrijarha (J. Andruhovyč patrijarh je *bubabuista*) na autorovo stvaralaštvo, ovdje se ne radi o oponašanju, štoviše, Izdrykov utjecaj na Andruhovyča isto je tako vrlo osjetan. Na primjer, Pepa, junak romana *Dvanaest prstena*, prvo se javlja u Izdrykovu *Vocceku* „kao genijalni ilegalni stanovnik Kanade, djelić mojeg *ja* kojeg vjerojatno nikad više neću sresti“, a kasnije i u *Otoku KRKU*. U *Dvanaest prstena* J. Andruhovyč koristi siže J. Izdryka o dolasku junaka (Andruhovič 2011: 29). Epigraf za Andruhovyčev roman *Perverzija* početak je Izdrykove priče *Koridor*: „Italija, blagoslovljena Italija, ležala je preda mnom.“ Postoje i druge reminiscencije i aluzije na Izdrykova djela u Andruhovyčevim tekstovima. U tekstovima J. Izdryka isto tako nalazimo reminiscencije na djela T. Prohas'ka i V. Ješkiljeva. Tako se junak T. Prohas'ka, Mlynars'kyj, i motiv inkluzije koji je posuđen od Ješkiljeva nalaze u djelu *Otok KRK*. To svjedoči o tome da stvaralaštvo predstavnika fenomena Stanislav čini jednu cjelinu, prije svega za čitatelje i kritičare koji su upoznati s njihovim književnim opusima. I simbolični znakovi takve cjeline mogu poslužiti kao zagonetka ili rubikova kocka. Istovremeno, stvaralaštvo svakog sudionika fenomena

⁴⁴ Autor je samizdatne zbirke pjesama *Stanislav i 11 njegovih osloboditelja* (*Станіслав і 11 його визволителів*, 1996.), romana *Voccek* (*Воццек*, 1997.), *Dvojni Leon* (*Подвійний Леон*, 2000.), *Voccek&Voccekurģija* (*Воццек&Воццекурģія*, 2002.), *AM^m* (*AM^m*, 2004.), romana i priča *Otok KRK i druge priče* (*Острів КРК та інші історії*, 1998.), kulturoloških eseja *USB* (*Флешка*, 2007.) i *USB-2GB* (*Флешка-2GB*, 2009.), *Tako* (*Таке*, 2009.), *Underwor(l)d* (2011.), zbirke pjesama *JU* (*Ю*, 2013.), *Poslije proze* (*Після прози*, 2013.), *AB OUT* (2014.), *Kalendar ljubavi* (*Календар любові*, 2015.), *Cigarette* (*Папіроси*, 2017.) *Lijeni i nježni* (*Линиви і ніжні*, 2018.). Od 1990. urednik je „časopisa tekstova i vizija“ *Četvrtak* (*Четвер*).

Stanislav u potpunosti je originalna pojava prema kojoj kritika pokazuje sve veće zanimanje. Takvo povećano zanimanje za Izdrykova djela možemo objasniti originalnom autorovom prozom koja je usmjerena na obrazovanog čitatelja s formiranim estetskim ukusom. Osnovno je obilježje takve proze intertekstualnost. Upravo se Izdryka može nazvati „čistim estetom, odnosno piscem u književnom svijetu čije povijesno vrijeme i geografski prostor postoje nominalno“ (Харчук 2011: 156). Iako u *Vocceku* čitatelj nailazi na poznate gradove i lokalitete poput Lavova, Karpata, Brjuhovyča, Varšave, riječ je prije svega o vanjskoj dekoraciji. Kolizija romana je koncentrirana u Voccekovu unutarnjem svijetu. Isto se to može reći i za vrijeme. Izdryk u svakom svom djelu istražuje vlastite iznimno nestandardne refleksije i proživljavanja, bez straha pred publikom, privlači čitatelje svojom iznimnošću. Time postiže onu univerzalnost, koja i čini roman (kako to komentira Mark Pavlyšyn), koja je dostupna bilo kojem inteligentnom čitatelju izvan granica Ukrajine. Izdrykova proza apelira prije svega na osjetila i osjećaje, ona poput psihotropnih tvari može uvesti čitatelja u neobično emocionalno stanje lebdjenja između realnosti i snova. Upravo je zbog toga zanimljivo čitati J. Izdryka, upravo emocionalna priroda autorova djela smeta kritici u interpretaciji njegovih tekstova, jer sve su njegove knjige „neophodan čin samoterapije“, one su preosobne, nemoguće ih je interpretirati izvan osobe, izvan biografije, bolje rečeno, izvan unutarnje biografije njihova autora koji je više puta pisanje nazivao podvrstom psihoterapije, stavljajući na papir vlastite probleme te ih se rješavajući na takav način.

Otok KRK iz 1994. prva je Izdrykova pripovijetka. Najprepoznatljivije autorovo djelo ipak je drugi književni pokušaj, roman *Voccek* (1996./1997.) kojem je Marko Pavlyšyn posvetio najtemeljitiji članak pod nazivom *Izdrykov „Voccek“*. Glavna je teza u članku da je „Voccek elegantan suveren portret postmodernizma koji iznutra slika autor što virtuožno vlada svojim stilom razmišljanja i naracije“ (Павлишин 1998: 101). Kroz tekst *Vocceka* susrećemo se s mnogo poznatih i manje poznatih tekstova. Glavni junak romana, kako navodi M. Pavlyšyn, četvrti je po redu Voccek. Njemu su prethodili Johann Christian *Woyzeck* koji je 1821. zbog ljubomore ubio svoju ljubavnicu u gradu Leipzigu, drugi se javlja u fragmentu drame njemačkog pisca, doktora i publicista Georga Buchnera (1813. – 1837.) (drama je nestala i pronađena je tek 1878.), a 1913. fragment je prvi put bio postavljen na sceni u Münchenu. Godinu dana kasnije, 1914., *Wozzeck* se počinje utjelovljivati u obliku opere austrijskog skladatelja Albana Berga (1885. – 1935.) koji je bio pristalica atonalna glazbe. S obzirom na neobičnost zvučanja, premijera opere koje se odvijala u Berlinu 1925. izazvala je oštre diskusije. U Pragu sljedeće godine, na policijsku intervenciju, opera je bila skinuta s repertoara nakon što su organizirani prosvjedi zgroženih slušatelja, tek se kasnije vratila u

teatar. Kako primjećuje M. Pavlyšyn, J. Izdryk citatima i aluzijama uvlači čitatelja u igru identificiranja prikrivenih tekstova, tako da čitatelj dobiva „gotovo jezivo točno podudaranje napisanog i onog što jest ili što se može dogoditi u životu“ (Павлишин 1998: 102), primjerice opisivanje glavobolje na početku djela. Dojam realnosti koji izaziva djelo, između ostalog opisivanjem snova, pobuđuje „slatki nemir poznat iz romana ili horor filmova“ kada i sam čitatelj ulazi u to čudno, treperavo stanje. Čitatelju se u romanu sviđa netipična za ukrajinsku književnost egzotika tehničke terminologije. Parodiranje je također karakteristično obilježje *Vocceka*. Čini se da u prijateljskom duhu J. Izdryk parodira stil J. Andruhoviča (koji je poslužio kao prototip za Ljubans'kog), točnije njegov najdraži postupak jest amplifikacija: „Ljubans'kyj bi se prisjetio svjetlosti i mraka, tijela i duha, opijanja i ispijanja, kruha i vina, pokore i krivice, „da“ i „ne“, jina i janga, sjene i dana, noći i mača..., bitka i nepostojanja, pakla i raja, ravea i drivea, užitka i promašaja, mokrog i suhog, erosa i smrti, ovog i onog, plača i smijeha, svetosti i grijeha, masnog i posnog, jednostavnog i tijesnog, jazza i rocka, zato je on i prorok“ (Издрик 1997). U toj amplifikaciji središnje mjesto pripada antitezi, igri riječi i rimi. Marko Pavlyšyn je dobro primijetio da ne samo parodije, nego i citati i jezične igre podcrtavaju činjenicu da je *Voccek* „komplet znakova koji postoji kao prvo, u kontekstu stvari napisanih prije (sama posveta podcrtava da je *Voccek* zapravo palimpsest), kao drugo, napisanih u skladu s pravilima ili osobitostima ukrajinskog jezika“. U ovom slučaju (naglašava Pavlyšyn) radi se o jezičnom automatizmu koji autor praktički ne primjećuje, na primjer kada narator opisujući bol, koristi reminiscencije iz T. Ševčenka⁴⁵ „sakriti lice u dlanovima ili uhvatiti se rukama za glavu (čudeći se zašto ne ide apostol).“ (Издрик 1997: 8). Takav jezični automatizam i besmisleno blistava improvizacija „svodi se na negiranje općeprihvaćenih kulturnih vrijednosti, poput umjetnosti ili demokracije ili znanstveno-tehničkog napretka“ (Павлишин 1998: 104): „imigranti na Brighton Beachu, teroristi u Palestini, nirvana u Indiji, nafta u Emiratima, umjetnost na Montmartreu...“ (Издрик 1997: 66). „Sam sebi taj“, „sam sebi autor“, „sam sebi junak“ sjetio se konstruirati ovakav tekst koji bi bio toliko hermetičan i zatvoren koliko i „simetričan i samoubojiti“. Upravo tako je konstruiran *Voccek* koji se sastoji od dva poglavlja pod imenom *Noć* i *Dan*, koji negiraju jedno drugo. *Voccek* ne sadrži u sebi linearni siže od zapleta prema raspletu, ali u romanu su prisutni popularni motivi, ljubav, ljubomora, ludilo i zločin.

Središnji junak *Vocceka* bolestan je čovjek, alkoholičar. Strah od zločina, strah od prošlosti, prelijevanje *ja* u stvari, identifikacija sebe s tijelom koje teče, biološkim početkom

⁴⁵ І день іде, і ніч іде... І день іде, і ніч іде. / І, голову схопивши в руки, / Дивуєшся, чому не йде / Апостол правди і науки? (*Kobzar*, 1860.)

postojanja, mitologizacija vlastitih strahota, sve to prati borba s beskonačno usporenim vremenom. Jezik ne može prenijeti to stanje na odgovarajući način, a „pismo postaje hijeroglifsko“ (Гундорова 2005: 109). Čak i riječi postaju tekuće i prestaju se nazivati stvarima: „Riječi su prestale biti nazivi za stvari i same su se pretvorile u stvari, padajući u mrtve listove knjiga, stranice novina, kartice notesa“ (Издрик 2016: 142). Svijet se pretvara u onaj početni, u kojem ne postoje nazivi za stvari, nazivi i imena su mrtvi, strani. Svijet riječi pretvara se u simulakrum, riječi postaju stanovnicima drugog, paralelnog svijeta, to dovodi do gubitka značenja ili bezgraničnosti njihova novoga zvučanja i uzrokuje nemogućnost komunikacije. Gundorova takav tekst naziva „prototip postmodernističke Apokalipse u kojoj nema reference, već samo zrcalna površina stilizacije i ponavljanja“ (Гундорова 2005: 110). Nalazimo o tome potvrdu u samom *Vocceku*: „...otkad su stvari izgubile imena, svijet kao da je izgubio ravnotežu, skliznuvši po zrcalnoj površini očevidnoga u ponor proizvoljnosti i ludila“ (Издрик 2016: 145). Kako normalan jezik nije u stanju prenijeti misli i osjećaje, Izdryk počinje koristiti grafičke znakove, idiome, sintagme, fragmente kao elementarne čestice teksta. Sam junak vraća se u neku vrstu početnog, elementarnog stanja postojanja, svojevrsne anabioze iz koje se povremeno budi, vraća u realnost. U njegovu stalno promjenjivu svijetu dominira takozvani „sindrom Ljubans'kog“, koji obilježava trenutak beskonačnih metamorfoza svijesti za vrijeme buđenja i nastojanja da izađe iz dvostrukih snova. Reproduciraajući niz beskrajnih preobrazbi i podvojenosti te podjela na tri i više „osoba“ u *Vocceku*, autor u *Dvojnom Leonu* ne može izvesti svog junaka iz svijeta zrcalnih znakova. Izdryk je „pretvorio postmodernistički subjekt u intertekst tuđih glasova“ (Гундорова 2005: 112).

U romanu *Dvojni Leon* Voccek se transformira u Leona koji se liječi u psihoneurološkom dispanzeru od alkoholizma. Taj je roman unikatan s gledišta tema alkohola i alkoholizma. Valja naglasiti kako je tema alkohola prisutna u pjesmama *Bu-Ba-Bu-a*. Kako se prisjeća J. Andruhovyč, *Alkohol* Apollinairea, u prijevodu M. Lukaša, utjecao je na sve sudionike te pjesničke skupine. Upravo pod utjecajem tog prijevoda Viktor Neborak napisao je ciklus *Antialkohol* u knjizi *Leteća glava*. O toj osjetljivoj temi alkohola, posebno o njegovoj tamnoj strani, u ukrajinskoj književnosti je napisano malo djela, zato s obzirom na statističke podatke o alkoholizmu te učestalosti i ignoriranju te pojave u Ukrajini, roman *Dvojni Leon*, posebno njegovo sedmo poglavlje, *Leon ubojica*⁴⁶ u kojem autor uvjerljivo i duhovito prikazuje iskustva dugogodišnjeg alkoholičara, ta se njegova proživljavanja i neuspješni

⁴⁶ Aluzija na poznati film Luca Bessona *Leon*. Općenito u djelima J. Izdryka ima mnoštvo kinematografskih aluzija, na primjer na film I. Bergmana *Krici i šaputanja*, filmove M. Antonioni u *Otok KRK*

pokušaji liječenja doživljavaju kao aktualno književno djelo i aktivna antipropaganda alkoholizma, svojevrsno psihoterapeutsko sredstvo.

Glavni junak Leon iznimno je pošten čovjek, programiran na samouništenje, čovjek kojeg ne zanima vlastito zdravlje. Čudi ga želja drugih ljudi da postoje, da se ostvare, da se realiziraju po svaku cijenu i na bilo koji način. Tu nepobjedivu želju smatra prekomjernom pogreškom. Kako tvrdi R. Harčuk, Leon ubojica kod J. Izdryka je samoubojica i esteta u duši kojeg muče dvije neuroze. Prva je higijenska koja se manifestira u manijakalnoj ljubavi prema čistoći i vodi, što se može tumačiti kao antiteza prljavštini ovoga svijeta. Druga je *neljubav* prema ljudima, uzrokovana njihovom pohlepom i grabežljivošću u borbi za svoje mjesto pod suncem. Leon, kao i Voccek, prekomjerno je osjećajna i osjetljiva osoba. Na pitanje psihoterapeuta: „Što vas brine, što vas ne zadovoljava u ovom svijetu?“, on odgovara „Sam ovaj svijet. Jer on je zamišljen za borbu i savršeno je na borbu usmjeren... U njemu se stalno treba boriti – za komad kruha, za ženu, za mjesto pod suncem, za socijalni status, za sigurnost, za dobrobit, jednostavno za život. Ja pak nisam stvoren za borbu. Ne znam i ne volim se boriti. Čak i za vlastiti život. Ogavno.“ (Издрик 2016). Istovremeno, Leon je, kao i Voccek, egoist koji prebire, razmatra sa zadovoljstvom vlastite osjećaje i uživa u vlastitoj prekomjernoj osjetljivosti. Ljubavna priča u *Dvojnem Leonu*, kao i u prethodnom romanu, spaja se s poviješću bolesti glavnog junaka kojem se čini da se u bilo kojem trenu može riješiti svoje strasti, a umjesto toga sve dublje ulazi u nju sve dok ne doživi teške alkoholne psihoze. Zanimljivo je da tu tragičnu situaciju J. Izdryk prikazuje kao šalu u kojem prevladava crni humor i pseudopatetika („O miris špirita, što sam ja bez tebe?“ opet kao i u *Moskovijadi* J. Andruhovyča, parafrazirana strofa iz poznate pjesme šezdesetnika Dmytra Pavlyčka „O materinska riječi, što sam ja bez tebe?“, a sveti kalež za njega je boca votke. J. Izdryk koristi amplifikaciju prema objektima koje književnost obično ignorira⁴⁷). Roman također završava crnim humorom, zarezom ili komom – grafičkom i fiziološkom istovremeno. U istom duhu završava i priča *Izlaz postoji: P. S.* Crnim humorom obilježena je i parafraza prema kojoj se „čovjek devedeset posto sastoji od suza“. Ponekad se autor pokušava smijati kroz suze, ne samo kada prepričava stare gotovo zaboravljene viceve koje navodno Leon sluša preko radija, nego i prerađujući tuđe tekstove. S crnim humorom pomiješana je njegova verzija pjesme Zemfire u izvedbi Leonove supruge.

Voccek i Leon u znatnoj su mjeri autobiografski likovi. Oni su kao i autor, nastoje biti samo svoji, bez pokušaja da ostave na nekog dobar dojam ili da se čine boljima nego što

⁴⁷ Nabranjanje realnih, izmišljenih ili iskrivljenih naziva alkoholnih pića u kojima nalazimo i „Konzul“, „Crni konzul“ i „Konzul Prohaska“ – aluziju na T. Prohas'ka.

zaista jesu. Vocceka-Leona-Izdryka tišti sva ta neiskrenost s kojom su se ljudi toliko poistovjetili da više ne mogu bez nje živjeti. Po autorovu mišljenju, glavni čovjekov osjećaj je strah za vlastitu kožu, strah poznat od rođenja, strah koji znači sve. Zato Voccek moli svoju voljenu da se „ne boje zajedno“.

Njegova proza u potpunosti je lišena i najmanjih publicističkih crta. Kako smatra M. Pavlyšyn, *Voccek* je djelo u čijem središtu ne stoji pitanje o posebnosti sudbine nacionalne kulture u kojoj se autor nalazi (Павлишин 1998). Međutim u *Vocceku* autor razmatra pitanje sudbine europske kulture koja se od određenog trenutka počela percipirati kao kultura *svedopuštenosti* i tjelesnih pobuna ili onog „slobodnog duha Europe“ što autor komentira na sljedeći način: „...i ja sam u ranoj mladosti bio simpatizer hipija, njihove humanosti i „neprotivljenja-zlu-nasiljem“ dok nisam postao svjestan da su ti miroljubivi potomci šezdesetih, Woodstocka i orijentalnih meditacija napravili toliko zla, koliko nije ni sanjao nijedan recimo panker koje su prikazivali kao ratoborna i agresivna čudovišta“ (Издрик 2016). Vjerska, ne etička zabrinutost problemom zla, mehanizmom njegova nastanka, proširuje se i na pisanje autora. Naime, kada je J. Izdryk stvarao svoj *Otok KRK* nije ni slutio da takav otok zaista postoji u stvarnosti. Komentirajući činjenicu da izmišljeni otok Krk odjednom zaista postoji u Jadranskom moru, autor pretpostavlja da njegovi vlastiti problemi također mogu dospjeti s papira u dimenziju realnog svijeta. „Zar se na isti način ne množi i zlo?“ pita autor, sumnjajući da će na posljednjem sudu nastanak jednog jako lijepog otoka nadomjestiti sve te himere koje će pobjeći iz njegove svijesti na slobodu. Roman *Dvojni Leon* kritičarka Tamara Gundorova sklona je razmatrati kao zadnji dio trilogije. Prva dva djela čine priča *Otok KRK* i roman *Voccek* jer ih ujedinjuje isti tip junaka i događaja, ljubavna priča te tehnika pletenja teksta-kolaža. Drugi književni kritičar, V. Kostjuk, negira takav pristup s obzirom na to da se u *Dvojnem Leonu* parodija proširuje na stvaralaštvo samog J. Izdryka. Po mišljenju V. Kostjuka *Dvojni Leon* Izdryka raskrinkava visoki mit *Vocceka* (Костюк 1998)

U knjizi J. Izdryka *AM^m* ima također puno sličnih himera. Kompozicija ove kompilacijske knjige (O. Myhed) ili romana u novelama, kao i uvijek, kod ovog je autora jako čudnovata (Михед 2005). Po riječima K. Moskalecja, ključ za njegovo čitanje igrača je kocka na kojoj sa svake strane ima šest točkica, odnosno Izdrykova kocka koja je prikazana na koricama romana. Kritičar smatra da je roman otvoren za bezbroj interpretacija (Москалец 2006). Funkciju osovina u njemu imaju citati ili parafraze iz Shakespearea i autocitiranje iz prethodnih novela istoga teksta. Zbog toga K. Moskalec' autora ne naziva kompilatorom, nego kompozitorom u prvotnom značenju te riječi, odnosno onim koji komponira, sastavlja djelo od već poznatih oblika, darujući čitatelju roman kojim se on može igrati kao Rubikovom

ili Izdrykovom kockom. Za razliku od D. Pasternaka, koji smatra jezik tog romana istančanim i plemenitim, K. Moskalec' karakterizira ga kao umjetan jer autor ne stvara nijedan vlastiti frazem ili duhovite dosjetke, nego koristi gotove, dok u *Vocceku* J. Izdryk je pokušavao, po Moskalecjevim riječima natjecati se s jezikom i igrati se s njim (Москалец 2006). Štoviše, s pomoću jezika *Vocceka*, po mišljenju M. Pavlyšyna, nazirao se Бог (Павлишин 1998).

Stvaralaštvo J. Izdryka daje širok temelj za interpretacije uz korištenje psihoanalize. Međutim, književnost općenito, a posebice Izdrykovo stvaralaštvo, ne možemo svesti isključivo na neuroze ili na bolest u širem smislu. Osim emocionalnog aspekta, interpretacija stvaralaštva kompleksnija je i zbog sveprisutne intertekstualnosti, kao i zbog postojanja čak nesvjesnih čisto mehaničkih klišeja, uzoraka i matrica unutar tekstova koji su rezultat odgoja, kulture i društvenog okruženja. Kako bi se adekvatno interpretirala Izdrykova proza neophodno je uzeti u obzir ne samo njegovu lekturu, nego i čitavo njegovo religijsko, kulturno i socijalno iskustvo (Харчук 2011: 156). Upravo zato on bez sumnje pripada među autore koji zahtijevaju komentar. Zato je odmah nakon izlaska *Vocceka* V. Ješkiljev komentirao roman napisavši esej *Voccekurģija Bet*, a L. Kosovyč (koji je majstor komentiranja književnih mistifikacija) napisao je *Postskript. Komentar. Primjedbe. za Izdrykov roman Dvojni Leon*. Zbirka pripovjedaka *Otok KRK* sastoji se od dva dijela. U prvom se nalaze originalna djela, dok drugi dio čini njihovo autokomentiranje u kojem se otkrivaju tajne pisanja djela. Takva struktura knjige po autorovu uvjerenju njezina je najveća vrijednost. Za razliku od njega, književni kritičar R. Semkiv naglašava da sličan oblik umara i ne pobuđuje zanimanje kod čitatelja, kako ne može biti zanimljiva stalna postmodernistička „zamagljenost“ (Семків 2001). Suvremeni kritičari pretežno su usredotočeni na intertekstualnost Izdrykove proze te, kako dodaje R. Harčuk, ne primjećuju da je njegovo stvaralaštvo intersemiotičko: glazba se spaja sa slikom, fotografijom i filmom jer Izdryk je također i glazbenik i slikar (Харчук 2011). Kako tvrdi M. Pavlyšyn, *Voccek* se temelji na tradiciji kršćanstva, egzistencijalizma i poststrukturalizma (Павлишин 1998). I. Bondar Tereščenko u *Dvojnomo Leonu* primjećuje ponešto od Shakespearea, Hašeka, Mrožeka, Blanchota, Ionescoa, Becketta (Бондар-Терещенко 2000). K. Moskalec' u *AM^m* naziva J. Izdryka „čuvarom toposa i književnih pothvata koje je razradila europska tradicija kroz sakramentalnih 26 stoljeća“, kritičar u tekstovima vidi Shakespearea, Kafku, Brunu Schulza, Borgesa, Peljevina, a prije svega vidi stvarnost koja je odraz promijenjene svijesti što je započeo još Cervantes, a nastavili Hoffmann i Gogolj (*Dnevnik jednog luđaka*) (Москалец 2006). Složenost interpretacije Izdrykovih djela povezana je s vjerskim aspektom, neki vjernici poimanje autorove vjere mogu doživjeti kao herezu. Autorov djed bio je grkokatolički svećenik, a sam Jurko Izdryk

prihvaća kršćanstvo izvan obreda, dakle ne osjeća potrebu za molitvom u prostorima crkve, među ikonama i svijećama, u prisutnosti svećenika ili pri ispovijedi i pričesti. Sličan odnos prema religiji imao je i Taras Ševčenko. J. Izdryk smatra da je bit kršćanstva u tome da ne činimo grijeh, dakle da se ne borimo za svoje mjesto pod suncem, a da pri tome ne biramo sredstva. Složenost interpretacije autorova stvaralaštva I. Bondar Tereščenko riješio je paradoksalno, priznavši da će dobra interpretacija *Vocceka* „biti prije svega netočna interpretacija“ (Бондар-Терещенко 2000) jer ne može se svjesno i iskreno poštivati (mrziti, voljeti) prazninu (Харчук 2011: 158). Analizirajući njegovo najznačajnije djelo, roman *Voccek*, u kojem je priča o životu i ljubavi glavnoga junaka prikazana u fragmentima snova i buncanjima, I. Bondar Tereščenko došao je do zaključka „da bi se, čini se, književnost spomenute regije (radi se o Ivano-Frankivs'ku i Galiciji) prirodnije razvijala u suprotnom, zapadnom smjeru, a ne da krene lakšim putem na istok, koji još nisu uništili Mazoh i Izdryk“ (Бондар-Терещенко 2000).

Iznimno neočekivan za ukrajinsku književnost jest motiv bola i nesаницe koji je autoru najbolje uspio (Харчук 2011: 160). Upravo se uz bol i nesanicu povezuje ideja književnosti (romana) kao povijest bolesti, prvi put deklarirana u *Vocceku*. Iznevjerenost junaka u tradicionalne vrijednosti (napredak, demokraciju, umjetnost) i prije svega u ljubav, doseže tu granicu kada prerasta u bolest. Upravo ga bolest i bol još povezuju sa životom, zato se bolest manifestira kao najveća vrijednost. Prema sižeu, kako ga tumači R. Harčuk, *Voccek* je u podrumu zatočio vlastita sina i suprugu, pokušavajući ih na taj način spasiti od razvratnog, lošeg i pohotnog svijeta. Njime vlada manijakalna misao da je bit radosti u zatvoru i molitvi za spasenje duše. U stanju manijakalno depresivne psihoze svojoj vjeri pokušava prikloniti sve stanovnike rodnoga grada: „Bolest s njezinim raskošnim kompletom instrumenata i zabava daje ono što neće dati ništa više: smisao... U patnji uvijek postoji smisao... To je bio pravi život, to je bio pravilan život, i on je bio pravedan.“ (Издрик 2016). M. Pavlyšyn slaže se s autoricom pogovora L. Stefanivs'kom u tome da je jednoznačna interpretacija djela i njegovo prepričavanje u nekoliko teza jednostavno nemoguće. Po njegovu mišljenju, osnovno značenje romana leži u njegovoj visokoj profesionalnoj kvaliteti, zahvaljujući kojoj se čitatelju pruža zadovoljstvo. Čitatelj osjeća da se radi o definiranju složene intelektualne i estetske strukture. Postoji i nešto racionalno u Pavlyšynovoj hipotezi po kojoj se *Voccek* može čitati kao isprobavanje i „kritika određenih teza o čovjeku i njegovu postojanju u svijetu, koji su nam poznati iz razmišljanja egzistencijalista“ (Павлишин 1998). Autor je upoznat s djelima S. Kierkegarda, M. Heideggera, J. P. Sartrea, K. Jaspersa i drugih filozofa. O tome svjedoči postojanje elemenata u djelu koji se javljaju i u egzistencijalizmu, a koje autor

pretežno ne potvrđuje nego negira. Izdryk podvrgava sumnji egzistencijalističku tezu o slobodi i odgovornosti individuuma. U romanu se realnost odražava u snovima u kojima sloboda izbora, sloboda volje ili odgovornosti uopće ne postoji. Po mišljenju M. Pavlyšyna „u snovima *postoji* izbor i radnja, ali bilo bi apsurdno pripisivati joj moralni status“ (Павлишин 1998). Očito autor svojim romanom želi pokazati da su upravo snovi kao i književnost ona irealnost koja ima potencijalnu sposobnost da se pretvara u stvarnost: „Sve napisano, ostvaruje se!“ Voccek usne jeziv san u kojem spašava vlastiti život osuđujući na smrt dječaka i njegova psića. Kasnije će utjeloviti taj zločin u stvarnosti. On će u najboljoj namjeri u podrumu zatočiti suprugu i dijete, a sam će dospjeti u umobolnicu. Negirajući egzistencijalistička uvjerenja o slobodnoj volji odgovornog individua, autor, kako tvrdi M. Pavlyšyn, ništa ne nudi zauzvrat. On uopće ne polemizira s nejasnim poimanjem egzistencijalista o svijetu koji ne postoji bez osobe, dok se u pitanju *Drugoga* vraća na početne epistemološke stavove Descartesa i Kanta (jedino što poznajem, moja je svijest). U Voccekovu srcu i svijesti živi voljena A., izvan njih postoji sasvim drugačija A. Isto tako, Voccek postoji u srcu i svijesti Boga koji se u zadnjoj Izdrykovoju knjizi utjelovljuje u slici „All-seeing Eye“ (aluzija na svevideće oko Tarasa Ševčenka koje potječe iz Biblije). Kada to oko zaspi u biografiji glavnog junaka nastaje barem kakav takav odmor. Glavno obilježje Vocceka, po mišljenju R. Harčuk, njegov je egoizam, a središnji problem, problem je vjere. Povijest njegove bolesti, njegova dijagnoza koja proistječe iz romana, nastali su kao posljedica egoizma i nihilizma te njegove prekomjerne osjetljivosti.

Možemo zaključiti da je autor na primjeru glavnog junaka pokazao kako se individualizam, kao glavna vrijednost za egzistencijaliste i moderniste, može deformirati u egoizam i nihilizam, a slobodna se volja koja odbacuje volju Boga, poistovjećuje s ateizmom. M. Pavlyšyn tvrdi da „se Bog pojavljuje u *Vocceku* kao mogućnost negiranja očajnih zaključaka Voccekovog totalnog nihilizma“, da „upravo vjera u Boga jamči samodostatnost, autonomnost i slobodu individua“ (Павлишин 1998). Upravo zato, po mišljenju književnog kritičara, oba poglavlja romana završavaju molitvom koja se raspada i pretvara u zasebna slova koja na kraju nestaju. Ni autor ni čitatelj ne osuđuju Vocceka, „nespretnog favorita, miljenika, izdajicu, ulizicu, zaštitnika“ ili „bezveznjakovića“ koji je navikao ležati na kauču, piti i prebirati po vlastitim osjećajima... upravo suprotno, oni suosjećaju s njime. Upravo u tom osjećaju suosjećanja i leži najdublji smisao romana. Jurij Izdryk, baš kao i Jurij Andruhovyč, uvijek piše o ljubavi. Sva su njegova djela povijest bolesti i istovremeno ljubavne priče, uglavnom nesretne, ona odlazi, a on ostaje sam. Za razliku od Andruhovyča, on ne tvrdi bezuvjetno da postoji bezbroj vrsta ljubavi. Upravo suprotno, druge ljude Izdrykov

junak najčešće ne voli. Ni na suosjećanje Izdryk nije sklon gledati kao na neku vrstu ljubavi. Suosjećanje prema Vocceku, kao i njegovo kajanje (poglavlje 52. dana 51. noć što je parafraza slike kajanja, židovske „tšuve“ תשובה (nesumnjivo predviđaju katarzu, ne ostavljajući Vocceku nadu za život i za sreću, nego za spasenje. Dok u prvoj molitvi prije svitanja Voccek moli za vječne snove bez bola, u drugoj, s dolaskom noći, moli da njegova duša „nema nigdje i nikada nizašto i nikoliko ni kraja ni svršetka, samo zaborav i mir“ (Издрик 1997: 98). To nije molitva za smrt, kako smatra M. Pavlyšyn, nego kako tvrdi R. Harčuk, molitva je to za spasenje, molba za ulazak u carstvo nebesko.

Tjelesnost u Vocceku

Cirkulacija tjelesnosti i njezinih egzistencijalnih pragova izgleda beskonačno. U paradigmi postmodernističkog tekućeg i promjenjivog tijela bolest se asocira s neprekidnim ponavljanjem, metamorfozom i fragmentacijom tijela. Takvo svojstvo ostvarivanja raznih tjelesnih transformacija ima psihički bolestan Voccek, koji je postao svojevrsna ulaznica u ukrajinski postmodernizam. Upravo bolest daje Vocceku halucinacijske snove, snagu demijurga tjelesnih kombinacija. On posebno cijeni to što „ljudi u tvojim snovima nisu glupo vezani uz svoje tjelesne ljuštore, i ti možeš slobodno kombinirati – smještati nekoliko osoba u jedno tijelo ili dijeliti nekoga jednoga na nekoliko različitih, miješati, zamijeniti mjesta, isprobavati različite ljude uz tijela različitih ljudi ili čak predmeta ili stvari, jer suština stvari isto tako nije bila određena jednom i zauvijek, ona se iskazuje u svom vječitom bogatstvu svih mogućih varijanti“ (Издрик 2002: 47).

Slovo kao znak i simbol. Eksperiment i borba kao igra

Izdryk se okreće pisanom jeziku jer osjeća da za razliku od razgovornog on nije pravi, jer prvo se riječ izgovarala, a tek kasnije zapisivala; tekstovi su tek odraz zvukova i biti jezika. Izgovoreno naglas percipira se, dakle ima svoju neponovljivost koja mu jamči autentičnost. Po njegovu mišljenju tekstovi su „vizualno oponašanje jezika koje se može beskonačno puta čitati“ (Издрик 2002: 21), a pisac koji vjeruje u takvu tvrdnju bez sumnje će biti u konfliktu s procesom pisanja kako što i prikazuje u svojim tekstovima. Izdryk čak odlazi tako daleko da pisani jezik proglašava svojim neprijateljem:

„Nemam previše neprijatelja. Barem ih se može prebrojiti na prstima ruke. Ako imaš tako mnogo prstiju i tako mnogo ruku. Dakle imam točno 32 neprijatelja. Spomenut ćemo ih poimence: A., B., V., G., D., E., S., Ž., Z., I., I., Ī., Ÿ., K., L., M., H., O., P., P., C., T., Y., F., X., Ц., Ч., Ш., Щ., Ю., Я., Б. Ili ovako: «а», «б», «в»,

«Г», «Д», «Е», «Є», «Ж», «З», «И», «І», «Ї», «Й», «К», «Л», «М», «Н», «О», «П», «Р», «С», «Т», «У», «Ф», «Х», «Ц», «Ч», «Ш», «Щ», «Ю», «Я», «Ь». Čak su i pojedinačno strašno moćni. A zajedno su jednostavno nepobjedivi. Ili ovako: „N., E., P., O., B., J., E., D., I., V., I.“ Ili čak ovako: „n“, „e“, „p“, „o“, „b“, „j“, „e“, „d“, „i“, „v“, „i“ (Іздрик 1997: 92).

Dakle, neovisno o tome jesu li zasebna slova postavljena uz razne interpunkcijske znakove ili skupljena zajedno kako bi formirala jedinicu riječi, „građevinski“ materijal teksta ima uvjetnu narav i nije ukorijenjen u realan svijet. Oslobodivši se ograničavajućih veza, svaki simbol i svaki fragment simbola postaje svemoćan u svojoj neovisnosti. Sve što preostaje autoru jest da ih pokuša spojiti u neki poredak ili na neki neodređeni način. Zapravo takav konflikt Izdryk primjenjuje u samom procesu pisanja i on gospodari u *Vocceku*. Marko Pavlyšyn vidi u igri riječima u *Vocceku* „simptom toga da događaji u jeziku odražavaju njegovu vlastitu strukturu i zakone, a ne „pravi“ svijet koji je o njemu ovisan“ (Павлишин 1998: 111).

Aliteracije, palindromi, vizualna poezija i nova namjena tehničke terminologije prožimaju tekst *Vocceka*. Poglavlje *Nacrt entomologije* pokazuje kako se Izdryk igra imenom glavnog junaka: „V, o, k, duplo c, e. Vok, ljubitelj djevojki. Cik, cikada, pak. Cikade na cikladama⁴⁸. Da-da“ (Іздрик 1997: 20). Ovdje Izdryk rastavlja ime svoga junaka pretvarajući ga u seriju isječaka, koje ako ih poredamo, s lakoćom možemo otpjevati ili pretvoriti u neku reklamnu ili popularnu melodiju i pjesmicu. Zapravo *Voccek* postaje pjesma.

U romanima *Voccek* i *Dvojni Leon* više je ulomaka ritmizirane proze te se u tim ulomcima svaka rečenica piše u novom retku, odnosno ulomci i formalno podsjećaju na pjesme. U okvirima potrage za vlastitim identitetom *Voccek* prati i promatra granice koje ga odvajaju od drugog. Pokušava započeti vezu sa ženom A. kako bi mogao pronaći tu granicu. Međutim Izdryk nam otkriva da je A. samo simbol tog drugog što on pokušava ocrtati, simbol koji u potpunosti ovisi od „ja“ i kojim subjekt može manipulirati kako god poželi. „Određenu količinu godina posvetio je borbi s A. To je bila teška borba koja je podsjećala na dvoboj s hidrom. Žilavost A. bila je nevjerodostojna. U jednoj od sezona pojačanim ležanjem na kauču i ispijanjem orahovca uspio je A. dovesti do veličine A., drugog ljeta, posebno uspješnog (jer bilo je kišno) – do A. Međutim tijekom jeseni-zime-proljeća zlosretno A. opet je raslo,

⁴⁸ «Цикади на цикладах» — naziv hita, pjesme jednog od kulturnih poljskih bendova osamdesetih. Općepoznate su simpatije Izdryka prema poljskoj *rock* alternativi (vidi: *Stanislav: tuga za nepravim, Otok Krk, Podvijnyj Leon*). – tumačenje Volodymyra Ješkiljeva u *Voccekurija Bet* <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2922464>

ponekad je čak premašivalo početnu veličinu. Tada se pokušao baviti vivisekcijom. Secirao je, rezao, sjeckao na komadiće. Čak je poput pravog znanstvenika slagao tablice s rezultatima ...

22 червня	Δ.;
1 липня	λ.;
17 липня	Α.;
16 серпня	Δ.;
17 серпня	∩.;
1 вересня	-.;

(Издрик 1997: 90).

Književnik Jurij Izdryk u *Dvojnem Leonu* još više eksperimentira sa svojim vizualnim igrama riječima. Tijekom cijelog romana ubacuje riječi i druge vizualne simbole iz popularne zapadne potrošačke kulture. U tom romanu igra jezikom započeta u *Vocceku* došla je do svog teoretski ispravnog zaključka po kojem je jezik u potpunosti izgubio svoju komunikacijsku funkciju, a tekst se pretvorio u običan spremnik odbačenih i promjenjivih znakova koji se pojavljuju, grupiraju, a zatim razilaze te pregrupiraju prije nego što opet nestanu.

Dok Izdryk nabraja slova ukrajinske abecede smatrajući ih svojim neprijateljima, Jurij Gudz' posvećuje im svoj roman *Ne-My* i njima imenuje poglavlja, ali radi to nesustavno, neka slova se pojavljuju, neka se izostavljaju; sve dok ne napusti takav strukturni sustav i na kraju ne ustvrdi da je jezik doživio fijasko kao sredstvo komunikacije te da norme više ne drže u uzdama književnost napisanu tim jezikom (Гудзь 1998).

Intertekstualnost oblikuje potku proze Jurija Izdryka. U *Vocceku* ima toliko referiranja i citata da je Volodymyr Ješkiljev, pisac i književni kritičar, objavio svoj vlastiti vodič za brojne reference kojima obiluje roman. Djelo *Voccekurgija bet* Ješkiljeva bilo je zamišljeno kao „komentar za *unutarnju enciklopediju* Izdrykova romana *Voccek*“ (ЄШКІЛЕВ 1998). Ješkiljev nabraja i objašnjava očite i nejasne aluzije koje je Izdryk uvrstio u svoju prozu. Njegov priručnik najbolje pokazuje čitatelju da je većina intertekstualnih aluzija povezana s poezijom Jurija Andruhovyča, s ciklusom pjesama *Pisma iz Ukrajine* (koje Andruhovyč i sam citira u svojoj prozi) te poemom *Indija*. Zanimljivo je da jedna od referenci na *Indiju* spominje neobjavljenu verziju poeme koju je autor pročitao uz pratnju žive glazbe na večeri

povodom *stogodišnjeg jubileja Bu-Ba-Bu*⁴⁹. To je izvor spominjane verzije Andruhovyčeve *Indije*. Činjenica da Izdryk bira upravo neobjavljenu, privatnu verziju naglašava intimnu prirodu književne veze stvarane takvim citiranjem. Autor također citira pjesme Galyne Petrosanjak, spominje vlastiti književni časopis *Četver* u kojem je on radio kao urednik i poziva se na *Homs'kog*, prezime koje se pojavljuje u prozi i Andruhovyča i Ješkiljeva. U *Vocceku* se nalaze dva poglavlja u kojima se osamdesetnici najčešće spominju, to su poglavlja *Sindrom Ljubans'kog i Dolazak Heroja*. U prvom slučaju upoznajemo se s imenom Karpa Ljubans'kog, to se ime također javlja u drugim proznim djelima istoga autora i u pravilu se percipira kao aluzija na prozu Jurija Andruhovyča. Zapravo Andruhovyč u *Perverziji* također spominje ime Karpa Ljubans'kog navodeći da je zapravo riječ o pseudonimu glavnog junaka romana, Stanislava Perfec'kog (Андрухович 1997: 13). Kako govori Ješkiljev, u *Sindromu Ljubans'kog* pojavljuju se junaci čija su imena prikrivene aluzije na članove postsovjetskog ivanofrankivskog umjetničkog kruga kojem pripada i sam Jurij Izdryk (Єшкілев 1998: 13). U tom konkretnom primjeru Izdryk i Andruhovyč zapravo stvaraju dvosmjerni put koji međusobno povezuje njihovu prozu. Ali dvojica navedenih autora koriste jednu te istu aluziju s pomoću koje izražavaju dva različita gledišta. Ta dva različita pogleda na isto omogućuje im da svaki na svoj način gradi priču u kojoj će elementi svake od njih biti ključne za određivanje identiteta spomenutog junaka. Osim toga na taj način nastaje mnoštvo varijanti koje su razni autori nadjenuli istom junaku s dva različita gledišta, u dva različita umjetnička svijeta. *Dolazak Heroja* izlazi iz okvira *Syndroma Ljubans'kogo* te upućuje na širi krug intelektualaca koji čine pretežno osamdesetnici. Ležeći u krevetu, Voccek (Taj) čuje glasove iz susjedne sobe i identificira ih prema boji glasa. „A iza vrata zaista su se čuli glasovi. I neke od njih Taj je čak identificirao. Naravno, prije svega to je bio glas Karpa Ljubanskog s njegovom intonacijom Patrijarha. A onaj visoki s hihotavim smijehom, to je vjerojatno Irpinec'. A onaj dubok bas – Gustav. A onaj drski bariton neosporno pripada Borakneu. A šuštanje pripada Kamidjanu. A histerična brzalica – to je Zabužko, a blaženo lupetanje to je Lyšega, a zvonki smijeh – to je komandant Dovgyj...“ (Іздрик 1997: 60). Izdryk se igra s imenima svojih kolega književnika, prikrivajući ih dovoljno da bi se prozi dodao element igre, ali ipak nedovoljno da čitatelj koji je imao prigodu upoznati se sa suvremenom ukrajinskom književnošću ne bi mogao odgonetnuti o kome se od pravih osamdesetnika radi. Tako je *Irpinec'* bubabuiist Oleksandr Irvanec' (koji zaista živi u gradu Irpinju), *Borakne* je Viktor

⁴⁹ Bubabuiisti su navedeni jubilej proslavili u Lavovu 9. 5. 1994. Upravo je na taj dan Viktor Neborak, član navedene pjesničke skupine, navršio 33 godine, a pribrajanjem godina preostalih članova, došli su do broja sto. Slavlje je trajalo dva dana. Prvi dan *rock* bendovi iz Lavova pjevali su uglazbljene tekstove bubabuiista, a drugi dan sami su pjesnici čitali svoje pjesme u kazalištu Marija Zanjkovec'ka.

Neborak, član iste skupine, *Kamidian* je zakarpatski pjesnik Petro Midjanka, a *Dovgyj* već spomenuti i često citirani Jaroslav Dovgan. Činjenica da Izdryk spominje ime Oksane Zabužko i Olega Lyšege zajedno s ostalim napola prikrivenim aluzijama još je jedan primjer da se pokuša sačuvati ravnoteža između čvrste strukture i otvorene igre u procesu izgradnje te intertekstualne zajednice. Kasnije u Voccekovu sobu dopiru glasovi te se pojavljuje cijeli „tim” osamdesetnika, čak i njihovih časopisa iz raznih krajeva Ukrajine. „Istog trena vrata su se otvorila i bučna je gomila upala u sobu – i Karp, i Karpova djeca i supruga, i Irpinec’ i Borakne i Kamidjan, i Irpinčeva Oksana, Procjuk, Malkovyč, Andrusjak, Gerasymjuk, Zabužko, Izdryk, Brygynec’, Grycenko i Rymaruk i Lugosad i jednostavno Sad, Lyšega, Cyperdjuki (Ivan i Dima), Fišbejn, Lybonj, Avžež i Pozajak” (Іздрик 1997: 60). Među onima koji se spominju u romanu *Voccek* kijevski su pjesnici Igor Rymaruk (kojeg spominje i Moskalec’ u svojim tekstovima) i Vihta Sad, i članovi grupe *Lugosad* (Lavov) i *Propala gramota* (Kijev) i žytomyrski književni časopis *Avžež*. Dodajući u roman i samoga sebe, Izdryk opet razotkriva i potkopava bilo kakvo apsolutno formiranje zajednice.

Drugi Izdrykov roman, *Dvojni Leon*, već je dopunjen komentarima Leonida Kosovyča koji pomaže razjasniti bezbroj intertekstualnih aluzija u navedenom romanu. Uz citate (iz Andruhovyčevih *Pisama u Ukrajinu* i *Indije* i njegova Shakespeareova prijevoda *Hamleta*) taj roman ima čitav niz intertekstualnih mostova prema Izdrykovom *Vocceku* i *Otoku KRK*. Osim toga, autor aludira na književni časopis *Pleroma* i ime Markusa Mlynars’kog, glavnog junaka iz priče Tarasa Prohas’ke *Nekropolj* – (Іздрик 1997: 53) (Прохасько 1998: 49-70). Prva publikacija *Otoka Krka* u zasebnom izdanju također je dopunjena autorovim komentarom (Іздрик 2000: 79-116). Opet se javlja aluzija na Markusa Mlynars’kog, na Andruhovyča i djevojku pod imenom Anna. Ime *Anna* najdraže je ime Prohas’ka, ono se pojavljuje u njegovim pričama *Essai de deconstruction* i *Oko jezera* te se javlja i u nazivu njegove zbirke priča *Drugi Annini dani*. Po riječima samog autora, ime Anna steklo je gotovo sveti status za pisce iz Ivano-Frankivs’ka (Іздрик 2003: 41).

3. FUNKCIJE UKRAJINSKOGA POSTMODERNIZMA

U prethodnim poglavljima ustanovili smo kako je ukrajinski postmodernizam nastao u na tlu promjena društvene svijesti sredinom osamdesetih godina XX. stojeća te kako je djelomično niknuo na temeljima prethodnika – šezdesetnika, i kao opreka vladajućem socrealizmu u književnosti. Upravo u tom smislu postmodernizam je, u neraskidivoj vezi s postkolonijalizmom, bio potreban kao pojava koja bi mogla izvršiti svoje funkcije u ukrajinskoj književnosti, potreba koja je bila prijeko potrebna za razvoj književnosti s jedne strane i kao izraz svjetonazora i stavova novoga čovjeka toga razdoblja s druge strane. „Tako je postmodernizam [...] postao takvom ‘orijentacijom’ kakva je prepoznatljiva i kao književno razdoblje, a njegova književna tehnika, kao i njegove zamisli o svrsi i funkciji književnosti u kulturi, uglavnom dominiraju u posljednja tri desetljeća“ (Solar 2003: 323).

Ako je književni postmodernizam nastao na temelju humanističkog protesta šezdesetnika, to ne znači da je u potpunosti prihvatio načela stvaralaštva toga književnog naraštaja i odbacivao (kao što su to činili šezdesetnici) principe funkcioniranja socrealizma. Ukrajinski je postmodernizam uz svoje funkcije (negiranje, revidiranje, obnavljanje, suočavanje i oslobađanje) na različit način postupao prema prethodnim društvenokulturnim pojavama, književnim tradicijama i stilskim formacijama o čemu želimo raspravljati u ovome poglavlju. Svaka od navedenih funkcija dokazuje svrhovitost postojanja ukrajinske postmodernističke i postkolonijalne književnosti, ali nikako ne iscrpljuje sve funkcije i obilježja ukrajinskog postmodernizma u književnosti. Ovdje smo naznačili samo one funkcije koje smatramo bitnima za ukrajinsku književnost.

„Funkcija je mistična vladarica otvorenih cjelina i ravnateljica logičkoga kruga. Sve pojedinačnosti po svojim funkcijama sudjeluju u izgradnji bilo kojeg sustava, a sam je sustav otvoreno jedinstvo dijelova koji u njemu sudjeluju po svojim funkcijama“ (Oraić Tolić 2005: 31).

3.1. Negiranje socrealističkih mitova

U ovome potpoglavlju sagledat ćemo kako se u književnosti stvara junak gubitnik kao opreka socrealističkom junaku heroju, migracija i stanje stalne tranzicije kao opreka stabilnosti i statičnosti socrealističkih mitova na primjeru stvaralaštva Sergija Žadana, Saška Uškalova i Line Kostenko.

Za razliku od aktivnih i radikalnih hipija šezdesetih godina, suvremeni luzeri sami sebe tumače kao slobodoumne, ali pasivne ljude. Točnije, njihova se aktivnost bazira na odbijanju popularnih i općeprihvaćenih uloga, vrijednosti i karaktera. Takvi luzeri zapravo i nisu gubitnici, kako bi se to moglo očekivati. Riječ je o svjesno odabranom autsajderskom i nekonformističkom stavu, načinu borbe za unutarnju slobodu i neovisnost od službenog društva i utjecaja medija. Takav se luzer suprotstavlja različitim socijalnim ulogama: one informatičara, mladog uspješnog poslovnog čovjeka, boema (modernog umjetničkog i poslovnog partijanera), mačo-muškarca (muževnog seksipilnog superjunaka). U takvom smislu luzer je svojevrsan prijelazan identitet između mlađe i starije generacije, bez izražene rodne, socijalne i profesionalne definiranosti, identitet koji se formira odbijanjem i totalitarnih i globalizacijskih modela svijesti. Luzer svjesno prihvaća svoj identitet u svijetu bez oca, odnosno bez autoriteta (Гундорова 2013). Tlo na kojem tinejdžer izrasta u sadašnjeg luzera, posttotalitarna je situacija bez oca, riječ je o postmodernističkoj bezdomnosti.

Jedan od prvih koji je u ukrajinskoj književnosti zabilježio i dijagnosticirao taj fenomen bio je Sergij Žadan. U romanu *Vorošilovgrad* (*Ворошиловград*) Žadan ne samo da pokapa simboličkog oca, nego i majku sa svim atributima suvremena, poljuljana i neuređena svijeta. Zapravo se radi o pokapanju nečeg većeg – „čudne zemlje u kojoj vladaju neprestani problemi s vremenom i komunalnim službama“, pri čemu odzvanja himna travestija: „Slava tebi, Domovino naša, slobodna i neovisna... slava tebi, naš nebeski Jeruzaleme, pouzdani osloncu prijateljstva među narodima“ (Жадан 2010: 207). Zapravo, promatrajući moralno i materijalno obezvrjeđivanje vrijednosti svojih roditelja odgojenih u sovjetskom sustavu, naraštaj njihove djece osjeća „da nema domovinu“ (Гундорова 2013). Veza s domovinom i etika odgovornosti u takvom je svijetu prekinuta, kako kaže junak Uškalovljeva *BŽD-a*: „činilo se da smo suvišni na cijelom planetu, na ogromnoj ZEMLJI po kojoj lunja hrpa gadova, a za nas ovdje jednostavno nema mjesta“ (Ушкалов 2007: 205). U takvom svijetu riječ „domovina“ gubi smisao, a slogan „domovina misli na tebe“ pretvara se u slogan reklame za pivo. S vremenom junak bez oca, kao primjerice kod Sergija Žadana, postaje i junak bez doma, on nema ni roditelje ni roditeljski dom, međutim Žadanova junaka još se ne

može nazvati luzerom. On se takvim ne osjeća, on prije da je stalni migrant, autsajder. A pravi se luzer pojavljuje nešto kasnije, u idućem naraštaju s početka dvijetisućitih. Takvog gubitnika prezentira roman *BŽD* (БЖД, 2007.) Saška Uškalova (skraćena BŽD ukr. *Безпека життєдіяльності – Civilna zaštita*, tako se 90-ih godina zvaio predmet u školama i na ukrajinskim sveučilištima). Zanimljivo je kako junaci Uškalovljeva romana nemaju vlastita imena što govori o nepostojanju roditeljskog i tradicionalno naslijeđenog te o gubitku vlastita imena. U čemu leži razlog razočaranja u majku? Čini se da je Ukrajina postala neovisna i domovina sada ima realne i razumljive konture za sve generacije građana. Zašto Baz, lik iz spomenutog romana, doživljava slogan „domovina misli na tebe“ kao nešto negativno? Uškalovljev roman *BŽD*, objavljen 2007. godine, može se promatrati u kontekstu razočaranja koje dolazi „nakon Narančaste revolucije i postaje plodnim tlom za pojavljivanje luzera autsajdera u književnosti“ (Гундорова 2013: 202). Zanimljivo da takve postrevolucijske refleksije kod starijih autora, recimo iz generacije šezdesetnika (primjerice kod Line Kostenko), također ukazuju na postojanje luzera. Upravo je takav glavni junak u *Bilješkama ukrajinskog luđaka* (*Записки українського самашедшого*) koji je objavljen dvije godine nakon Uškalovljeva romana, točnije 2009. godine. Glavni je junak romana Line Kostenko programer, nezadovoljan sobom i nesiguran, razočaran u društvo; nesuglasice sa suprugom, ocem, sinom i unukom dodatno pojačavaju taj osjećaj gubitnika početkom 2000-ih. Doduše, u ovom slučaju sve te osjećaje pobjeđuje Narančasta revolucija koja na Majdanu objedinjuje tri generacije: roditelje, djecu i unuke. Iza takve ujedinjavajuće akcije stoji autorica romana koja organizira cijeli tekst i prenosi svoja razmišljanja na glavnog junaka. Na takav način Kostenko realizira svoje majčinske funkcije čuvarice – majke svoje djece, majke nacije koju čuva i majke autorice svoga djela.

Roman završava još jednom katastrofom kojih je toliko mnogo u djelu: izdajom lidera i razočaranjem u ishod Majdana.

Za naraštaj Line Kostenko, koja je svojim romanom prikazala krah idealne Ukrajine, (onakve kakvom ju je stvorio naraštaj šezdesetnika kojem i sama autorica pripada), to je krah apokalipsa, krah najvećih razmjera jer to nije samo propadanje jedne zemlje, nego i postojanja koje je bilo posvećeno idealnoj Ukrajini. Uz to, to je fijasko samog naraštaja šezdesetnika koji odlazi u prošlost (Гундорова 2013). Za Uškalova i nadolazeću generaciju, razočaranje u Majdan i majku domovinu nema takav katastrofalni karakter. Postsovjetski ukrajinski roman, koji je usredotočen na arhetipski lik Majke, svjedoči o raznim varijantama obrade nove problematike, poput masovne imigracije žena u inozemstvo, pobuna djece protiv roditelja, jaza među generacijama, rasta svijesti novog „maloga čovjeka“ koji bježi i od posttotalitarne

usamljenosti, i od globalizacije, i od medijske kolonizacije. Takve su teme nove i aktualne za suvremenu ukrajinsku književnost, one mijenjaju samo lice književnosti, a bijeg u virtualno, u uvredu i gubitništvo, postaje novi oblik postkolonijalnog razmišljanja u Ukrajini. Posebno značenje dobivaju ženski likovi, a uvrijeđenost gubitnika na majku svjedoči o nezadovoljstvu sobom i novim društvom. Na takav se način odvija svladavanje nove osjećajnosti i nove iskrenosti koja je u stanju izvesti „bijeg u autističan i neobičan izričaj izvan granica što je svojstveno šutljivoj generaciji 2000-ih“ (Гундорова 2013: 204).

Stabilnost i statičnost granica za čovjeka u prostoru Sovjetskog Saveza bila je jedna od značajki retorike socrealizma. Sovjetska himna počinje riječima „Neraskidivi Savez slobodnih republika / Sjedinila je zauvijek Velika Rus! / Nek’ živi, sazdan voljom naroda / Jedinstveni, moćni Sovjetski Savez! Slava ti, Domovino naša slobodna, / Pouzdan oslonac prijateljstva naroda!“, samim time u svijesti građana uvriježilo se smatrati (barem su u to uvjeravali svakog sovjetskog građanina) kako će svaki čovjek čitav život imati svoj krov nad glavom, svoj dom, svoj posao i da nema nikakve potrebe da se ikuda putuje jer se u najvećoj i najsretnijoj državi putovati može samo uz pomoć „putjovki“, tj. posebnih uputnica u neko odmaralište koje bi se dobile preko sindikata. Kao potpuna opreka takvom poimanju svijeta oko sebe nastaju novi junaci ukrajinske književnosti.

Postmodernistička je bezdomnost svojstvena djelima Sergija Žadana, a migrant postaje glavni junak devedesetih godina XX. stoljeća. On govori da oni koji su sredinom devedesetih bili dvadesetogodišnjaci, pripadaju slomljenoj generaciji koja je proživjela rat i obnovu, pokoljenje koje prolazi kroz krizu povjerenja u roditelje i nasljeđe koje su ti roditelji čuvali tijekom dugih sovjetskih godina. Nove seobe naroda te Europa kao jedna velika migracija, nove su teme Žadanovih tekstova i poezije, on u ukrajinskoj književnosti otvara novu temu s kojom se identificira zadnja sovjetska generacija, a to je tranzicija; na takav način bilježi situaciju globalne emigracije.

Tema prijelaza i transkulturalnosti u ovom slučaju čini korak dalje u odnosu na Jurija Andruhovyča jer stvara drugačiji mit u usporedbi s boemskim nostalgičnim habsburškim mitom, svojstvenim autorima *stanislavcima*. Bit migracijskog kompleksa, koji je otkrio Žadan, jest u tome da ukrajinski bezdomnik nalikuje svakom drugom novom Europljaninu, dakle imigrantu koji mijenja mentalnu i kulturnu kartu stare Europe. Naravno, pripadnost Ukrajine toj staroj Europi pitanje je o kojem se diskutira još od doba romantizma, ali ako su prije Ukrajinci bili doživljavani kao drugi, ne u potpunosti svoji, sada, u toj novoj Europi koju su promijenili imigranti, postali su svoji.

Izrazita je razlika između umjetničke perspektive Žadana i Andruhovyča. Boemski Andruhovyčev junak, kao nositelj habsburškog nostalgичnog naslijeđa, lutajući putovima Europe uopće ne simpatizira nove europske imigrante koji samilosno mole da ih se pusti kroz germanska vrata, on radije prolazi kroz vjekove i granice poput starog pustolova, koristi obiteljsko pravo na pripadnost srednjoj Europi i ostvaruje istočnoeuropsku reviziju. Poput Orfeja, on iz nepostojanja želi izvesti svoju Euridiku, utjelovljenu u starim dobrim vremenima austrijske Galicije.

Suvremena Ukrajina i suvremena Europa u tome ga trenutku malo zanimaju, on živi za stare snove i iluzije. U tome je njegova suprotnost naspram Žadanova junaka, migranta koji ne prelazi tako slobodno europske granice, međutim poistovjećuje se s novim došljacima, onima koji na Zapad donose novi, često istočni duh. Na kraju, još je u slavnoj *Smrti u Veneciji* Thomas Mann utjelovio dramu stare Europe i njezine kulture, zasnovane na klanjanju antičkoj ljepoti. Ona umire i nestaje, zadivljena u ogledalu ljepote pod utjecajem bolesti koju donose istočni vjetrovi i trgovci s istoka (Гундорова 2013). Istočni vjetrovi zanimaju i Žadana. On priznaje da Berlin mijenjaju „deseci tisuća Balkanaca i Turaka koji grade taj novi Berlin, posvuda postavljajući skele i podupirući njima hladno berlinsko nebo“ (Жадан 2003: 38). Europa mijenja svoje lice, na tisuće imigranata dolazi s istoka, mijenjaju njezinu kulturu i mentalitet. To je, kako piše Žadan, svježa, vruća krv nove europske migracije, i stvar nije u tome što imigranti ostavljaju otvorena vrata svog rodnog kraja, vrata u sjećanje koje donose sa sobom. Njihova prisutnost, koju je nemoguće ne primijetiti, mijenja sam europski identitet. Na taj se način u svojim djelima Sergij Žadan dotiče problematike koja je vrlo osjetljiva za suvremenu Europu, a povezana je s temom migracija. Roman *Vorošilovgrad* govori upravo o tome. Pritom, migracija ima dubinu unutarnje kontradiktornosti jer se javlja svijest da je to pokret između svog i tuđeg, istog tog i drugog, prošlog i suvremenog. I gdje je to mjesto koje zauzima migrant, što mu preostaje od prošlosti kada je na putu i gdje su vrata sjećanja kroz koja on može ući? Esej *Immigrant Song*, objavljen nakon romana *Vorošilovgrad*, ključan je za razumijevanje samog romana. Zapravo, to je autokomentar za *Vorošilovgrad*.

Na takav se način u ukrajinskoj književnosti formiraju tri tipa junakove svijesti: prva se odnosi na napuštenu domovinu, druga na dvije „domovine“ između kojih junak balansira i ostaje gost u svakoj od njih te treća predstavlja život u domovini. Svako stanje nosi svoja razočaranja i krize.

Ako se vratimo *Vorošilovgradu* S. Žadana i eseju *Immigrant Song*, oni govore o međusobnom ispreplitanju osobne biografije samog Žadana i europske biogeografije i o tome

kako migracija ne predstavlja samo zaborav i gubitak sebe, jer migrant uvijek zadržava nešto svoje, primjerice, sjećanje o svom rodnom domu, o svom zavičaju i svome djetinjstvu.

Zapravo Žadan primjećuje da čitav današnji svijet migrira. Masovna migracija iz Ukrajine, koja je aktivno započela negdje osamdesetih godina XX. stoljeća, čini se da se nije nikad zaustavila. Žadan piše: „ponekad mislim da su emigrirali svi i oduvijek. Emigrirali su prijatelji i vršnjaci iz razreda. Emigrirali su komunisti i disidenti. Emigrirali su učitelji i nezaposleni, emigrirali su muškarci i žene“ (Жадан 2010: 35). Međutim takva razmišljanja zapravo se ne tiču samo emigranata iz Ukrajine. Kreće se, seli se, premješta se čitav svijet, čak unutar granica jedne zemlje i to stvara novu geografiju i rađa novu književnost. Nije tajna da su nova djela koja su privlačila pozornost i dobivala prestižne nagrade diljem svijeta pisali upravo imigranti (Salman Rushdie, Arundhati Roy, Jhumpa Lahiri, Vladimir Nabokov). Žadanov roman govori o tradicijskoj Ukrajini koja prelazi iz sovjetske prošlosti u tržišno društvo, iz monoetničke ukorijenjenosti u transnacionalne migracije i multikulturene zajednice (Гундорова 2013). Ukrajina također postaje zemlja preseljavanja, mjesto susreta Istoka i Zapada. Ukrajinski autor razvija svoj mit o Slobožanščyni⁵⁰, o sjećanju i svome mjestu u postsovjetskom tranzicijskom svijetu. Zanimljivo da to mjesto, brežuljak s benzinskom crpkom za koji je toliko vezan German, glavni junak *Vorošilovgrada*, podsjeća na onaj brežuljak s kojim se poistovjetio Ivan Diduh u *Kamenom križu*⁵¹ Vasylja Stefanyka.

Za razliku od modernističke ukrajinske proze, koja je posebno posvećena temi usamljenosti i prisutnosti, ukorijenjenosti u nekom podneblju (kao primjer možemo navesti Domontovyčev roman *Bez zemlje*), perspektiva iz koje se razvija radnja Žadanova romana povezana je s iskorijenjenošću jer Vorošilovgrad je topos, odnosno mjesto u prostoru u kojem živi posttotalitarni čovjek, iskorijenjen sa svoje zemlje i kao da je zastao u zraku. Vorošilovgrad je teško nazvati podnebljem ili određenim mjestom, zapravo, to je područje poput crne rupe u koju se kao u usisavač uvlači prošlost kroz koju se transformira nova subjektivnost, krećući se prema budućnosti. To je topos sjećanja u kojem se vrijeme isprepliće s prostorom. Žadan tom teritoriju pokušava dati određeni socijalni i lokalni, slobožanski kolorit, iako ga često naziva *prazninom*. On i ocrtava točne granice toga teritorija: imamo jug, istok, zapad, daleke Karpate i bliski Donbas. U tom se vremenu i prostoru gube sjećanja iz djetinjstva, gube se najdraže stvari, urušavaju se obični krajolici, zaboravljaju se stari prijatelji; umjesto toga, preispitivanjem duha i tijela, rađa se neko novo *ja* koje osjeća bratsku

⁵⁰ Slobožanščyna (ukr. Слобідська Україна, Слобожанщина) – povijesno-zemljopisna regija u istočnom dijelu Ukrajine i graničnim područjima Ruske Federacije.

⁵¹ Vjerojatno prvo djelo ukrajinske književnosti posvećeno imigraciji.

bliskost s drugima, njemu sličnima i odgovornost prema tim drugima. Inicijacije glavnog junaka u *Vorošilovgradu* na kraju se svode na to da zauvijek napusti svoj grad, ostavljajući u njemu prijatelje, rodbinu i drage osobe, ali sa „slatkim osjećajem ritma“ koji govori o tome da „put tek započinje“ (Жадан 2010: 436). Na kraju, Sergij Žadan nudi još jedan način razumijevanja *Vorošilovgrada* kao nebeskog Jeruzalema. Uz sve analogije s biblijskim pričama (glavni junak upravo je navršio 33 godine, fatamorgana Jeruzalema) taj se roman uklapa u kategoriju kristoloških romana jedino kao pseudoimitacija, što naglašava pastor koji tvrdi da stvar „nije ni u Crkvi ni u drogi. Stvar je u odgovornosti. I zahvalnosti“ (Жадан 2010: 421). U romanu se spominju i pojavljuju baptisti i članovi alternativnih vjerskih zajednica, istočnih vjerovanja i šamanizma. Takvi, vrlo raznoliki, atributi romana izrazito otvaraju granice djela i pretvaraju ga u pojavu kontrakulture u kojoj vlada etnička i vjerska eklektika. Žadanov tridesettrogodišnji junak German, ni po čemu poseban mladić, s običnom strukom povjesničara, a danas eksperta (kako se sam predstavlja), ponovno proživljava povratak u svoj grad da bi se zatim opet od njega oprostio.

Žadan Germana prikazuje kao tipičnog predstavnika svoga vremena, neukorijenjenih devedesetih godina XX. stojeća, kada većina mladih ljudi, baš kao i German, nema stalno mjesto, stalne izvore zarade pa su stoga „lektorirali nečije govore, vodili seminare za mlade lidere, održavali treninge za izborne promatrače, sastavljali političke programe novim strankama, cijepali drva u vikendici Bolikova oca, odlazili na televizijske *talk showove* braniti demokratski izbor i prali, prali, prali lovnu koja je prolazila kroz naše račune“ (Жадан 2010: 11).

Život glavnog junaka može se sagledati kao opreka prethodnom diskursu socrealizma s njegovom obaveznom stabilnošću, kao tranzicija i potraga, a jedino što održava junaka, njegova su „braća po oružju“. Ta braća sigurno nisu obitelj jer Germanov je brat nestao, oputovao nekuda u Amsterdam i svoj neisplativ posao, staru benzinsku crpku, ostavio mlađem bratu Germanu. Novo bratstvo nije obiteljsko nego socijalno, kulturno i nacionalno raznoliko. Stariji brat nikad ne sudjeluje u radnji, ali je pokreće. To je karakteristično za Žadanova djela jer i u *Depeche Modeu* takav je mitski lik očuh koji umire. U *Vorošilovgradu* takva je odsutna osoba stariji brat.

Javlja se iskušenje da se takvi likovi promotre kao posttotalitarne alegorije i tada se očuhova smrt poistovjećuje s raspadom Sovjetskog Saveza, a odlazak starijeg brata, s gubitkom ruskog „starijeg brata“ (Гундорова 2013). Sigurno je da je *odsutnik* retorička figura sižea koja govori o uvjetnosti same realnosti i postojanju prethodne priče, nekakva drugačijeg svijeta, izvan ovoga u kojem se sve razvija pred čitateljevim očima. *Odsutnik* također

podsjeca na neke antičke bogove, sudbinu ili fatum koji gura junaka prema radnji i „pokreće tu zasebnu slučajnu i istovremeno konačnu činjenicu prisutnosti u životu“ (Гундорова 2013: 215). Takvoga *odsutnika* Tetjana Trofymenko tumači kao „junaka koji zamjenjuje Isusa“ (Трофименко 2010: 2), nudeći čitanje Žadanova romana u kategoriji *imitatio Christi*.

U tom smislu Žadanovi romani podsjećaju na radnju *U očekivanju Godota*, pri tome valja napomenuti da je upravo taj *odsutnik* glavni smisleni centar djela. Zapravo se u romanu smisao postojanja suodnosi s tom figurom odsutna brata. Cijelo se vrijeme spominje brat koji „se ukopao u brežuljke i pucao na sve strane, nije želio odstupiti sa svog teritorija“, on je spreman do zadnjeg „držati se za praznu zemlju“ (Жадан 2010) dok mlađi brat German lako odstupa od praznine i pokušava je se riješiti. Kasnije, međutim, praznina uvlači Germana, prisiljava ga da nađe svoj teritorij i da odgovara za njega. Istovremeno je ideja bratstva znatno šira i raznolikija. Braća i sestre u romanu *Vorošilovgrad* čine vrlo šaroliku zajednicu, tim koji ratuje s iste strane bojišta, a njihova je deviza „držati se jedan drugog, braniti se od neprijatelja, braniti svoj teritorij, svoje žene i svoje zgrade“ (Жадан 2010: 406). Zajednička odgovornost i zajednička zahvalnost, to je ono što ujedinjuje sve s ove strane bojišta jer kako podučava pastor „ja imam njih, a oni imaju mene“ (Жадан 2010: 417).

Roman *Vorošilovgrad* ne treba promatrati kao realistički ili socrealistički roman, kako se to ironično navodi u predgovoru. U predgovoru Oleksandra Irvanecja krije se vješto stilizirana igra u kojoj se koristi pseudosovjetski standardni uzvišeni i patetični stil, karakterističan za književnu kritiku socrealizma uz mnoštvo klišeja koji su se koristili u tom razdoblju za veličanje autora. Čitatelj, pomalo zbunjen takvim uvodom, pogotovo ako je povjerovao predgovoru, doživljava pravi šok čitajući sam roman, jer njegov je stil okrutan, sirov i predstavlja potpunu suprotnost onome što je najavljeno u predgovoru. Bez obzira na krajnju realnost i brutalnost svega prikazivanog, nije riječ o naturalističkom romanu, i bez obzira na halucinacije, taj roman nije nadrealan, iako izvan određenog fizičkog, u njemu je konstantno prisutna nadrealna ili neka gotovo metafizička lirika. Prije svega, to je posttraumatičan roman koji spaja socijalno i zamišljeno, povezujući ih prisjećanjem i pamćenjem. S jedne strane, socijalne su realije ovdje opisane s posebnom izražajnošću, dok je s druge strane cijelo djelo isprepleteno vizijama i halucinacijama. Na kraju, u *Vorošilovgradu* neprimjetno dominira upravo ono simbolično, rijeka sjećanja, vrata u prošlost, zlatni Sion, nebeski Jeruzalem. Zato je brat Jurij u romanu Sergija Žadana podjednako tako neprisutan i nerealan simulakrum kao i sam grad Vorošilovgrad. U eseju *Immigrant song* Žadan isto tako mnogo govori o „izmišljenoj realnosti i klišejima koji formiraju ovu nepoznatu realnost.

Takav je klišej i predodžba o Zapadu i predodžba o prošlosti, između ostalog o sovjetskoj prošlosti“ (Жадан 2010: 37).

Stoga možemo donijeti mnogo zaključaka o čemu govori taj roman, ali zasigurno u svom romanu Sergij Žadan isto tako tvrdi da svi mi živimo u svijetu izmišljenih realnosti i klišeja, međutim, pravi je svijet onaj koji si sam odabereš, i to je tvoja realnost. Revolucionarnost Žadanove proze prije svega leži u tome što on ne poziva na odricanje od svoje prošlosti, ne poziva da se zaborave i izbrišu sjećanja, čak ako su ona i izmišljena i nerealna. Jer i onaj prošli život i razglednice s turističkim slikama različitih gradova – koje su ljudi razmjenjivali u sovjetsko vrijeme i tako stvarali određene stereotipne predodžbe o tuđim gradovima i zemljama – bili su dio personalnog svijeta, iskustvo koje zauvijek ostaje u koferima sjećanja. Zato i Olga u romanu kaže: te su slike „moja prošlost. Nešto što su mi oduzeli i što me prisiljavaju da zaboravim. A ja ne zaboravljam zato što su one zapravo dio mene“ (Жадан 2010: 433). Takva tvrdnja iznimno je hrabra, štoviše, autor nudi drugačiju paradigmu oprostaja od totalitarne prošlosti umjesto jednostavna prekida i zaborava. Književni kritičari govore pritom o nostalgiji za prošlošću, u anotaciji vidimo natuknice o melankoliji, međutim to nije nostalgично vraćanje u dom prošlosti da bi se u njoj pronašla nadoknada za današnju bezdomnost. Upravo takav koncept oprostaja s prošlošću utjelovljen je u priči Jevgenije Kononenko *Nostalgija (Ностальгия)*, kada sjećanje na zajednička mjesta i otkrivanje roditeljske tajne dopuštaju djeci da se oslobode od totalitarne traume i da se okrenu ljubavi. To također nije melankolija stvorena gubitkom prošlosti koja uzrokuje stanje *ressentimenta*, uvrede i nepovjerenja. Prije svega može se govoriti da Žadan poziva na život u parametrima odgovornosti i sjećanjima na prošlost. Takvu će tezu on razvijati u sižeu, a na kraju djela, i didaktički, nametljivo i otvoreno izlagati u monolozima i dijalozima različitih junaka (Гундорова 2013). Upravo ovdje postaje jasno koliko je didaktičan taj Žadanov roman jer od njega bi se najmanje očekivalo nešto slično.

Žadan prilično realno prikazuje biografiju naraštaja devedesetih godina XX. stoljeća i rata u kojem je morao sudjelovati. To je prikaz mnogo veće teme: raspada Sovjetskog Saveza. Zapravo Sergija Žadana prije svega zanima biografija i topografija umiranja SSSR-a. Svi atributi kasnog sovjetskog života i svakodnevnice ujedinjeni su zajedničkom pozadinom: kartom Sovjetskog Saveza (jedan od junaka *Vorošilovgrada*, Koči, živi u stambenom kontejneru u kojem na zidu ima takvu kartu Sovjetskog Saveza u obliku kolaža od etiketa alkoholnih pića, političkih letaka, fotografija izrezanih iz modnih časopisa, crno-bijelih pornografskih slika, malih nogometnih kalendara, iskaznica i sl.). Sovjetsko vrijeme zaista je poveznica koja spaja glavne junake *Vorošilovgrada*. Na kraju o tome govori i sam naslov

Vorošilovgrad kao naziv grada koji danas ne postoji, a postojao je u specifičnom mjestu i kronološki u točno određeno vrijeme.⁵² Kada kažemo Vorošilovgrad, razumijemo da se radi o Sovjetskom Savezu. Dakle, to je roman o sovjetskom gradu i sovjetskoj prošlosti? Donekle, to je točno. Točnije bi bilo reći o mladosti od koje se ne možete rastati, koje se ne možete odreći, pa čak i ako ste je proživjeli u sovjetsko vrijeme. Radi se o prihvaćanju prošlosti koja prestaje biti praznina. Sergij Žadan tvrdoglavo pokušava zabilježiti sovjetsku prošlost, opisati je pa namjerno navodi kulturne i sociološke opise predmeta i nekadašnji život. On radi onako kako je to radio nekadašnji inkasator Fedir Karlovyč koji pretvara svoj stan u antikvarno skladište u kojem čuva stvari iz prošlosti (Žadan šaljivo naziva inkasatora „Dostojevski“ te želi natuknuti na određeni kod koji će se kasnije razvijati u djelu). S Dostojevskim je to djelo slično upravo zbog „sociološkog temelja, to je feljtonistički način kojim se koristi ruski pisac, gotovo poput novinara fiksirajući realnost u njezinim svježim i tipičnim tragovima“ (Гундорова 2013: 221). Sergij Žadan također pokušavati tipizirati, pokušava prikazati prošlost svojih prijatelja Loleka i Boleka⁵³ kao socijalnu sliku, nešto nalik socijalnom portretu određene klase ili razreda sitnih biznismena, takozvanih eksperata. Pokušava prikazati takvu sliku nabrajajući njihove stvari: „crni Volkswagen otkupljen od partnera, odijela iz *outleta*, cipele iz prošlogodišnje kolekcije, satovi s rasprodaje, upaljači poklonjeni kolegama za praznike, sunčane naočale kupljene u supermarketima: pouzdane jeftine stvari, ne odviše korištene, ne previše kričave, ništa suvišno, ništa posebno“ (Жадан 2010: 17). Autor također detaljno prepričava prošlost Šure i Koče, opisuje priče o tome kako se pojavljuju poljoprivrednici, banditi, plinari, kako se vodi čitatelje u toplice, pionirski logor, na pogreb, upoznaje ih se s komercijalistima. Sve to mora dati određenu socijalnu tipologiju vremena koje je tranzicijsko i bitno je barem opaziti i zabilježiti određene detalje da bi se mogao uhvatiti duh vremena. Poveznica između Dostojevskog i *Vorošilovgrada* još su neke crte poput samog junaka koji podsjeća na vječita tinejdžera te princip razvijanja realnosti od fantastične nerealnosti do *undergrounda* što je tako majstorski ostvarivao ruski pisac.

German, kao i Ernst Thalmann, drugi junak Žadanova romana čije je sovjetsko djetinjstvo hranila romantična vjera, između ostalog, u hrabre avijatičare (i imena su im davali po astronautima) mogao je također priznati da je luzer. Jedino što Ernst ostaje vjeran svom snu i podsjeća na Don Quijotea koji se natječe s poduzetnicima „kukuruzarima“ koji žele uništiti nekadašnji aerodrom (Гундорова 2013). „Prisjeti se, Germane, – govori on, – svi smo

⁵² Grad Lugans'k (istočna Ukrajina) od 1935. do 1958. te od 1970. do 1990. nosio je naziv Vorošilovgrad (ukr. Ворошиловград)

⁵³ Bolek i Lolek, dva su brata, protagonisti istoimenog poljskog crtanog filma

u djetinjstvu željeli postati avijatičari, željeli smo letjeti, domoći se neba!“ i što je ostalo od snova, „tko nam je oduzeo naše karte za nebesa? Zašto su nas otjerali u ova stražnja dvorišta, pitam te?“ (Жадан 2010: 141-142). Nekadašnji aerodrom žele pretvoriti u kukuružište, a junak novog vremena postaje uzgajivač kukuruza, poljoprivrednik koji bi sav asfalt pretvorio u kukuruzna polja. Protiv takvih uspješnih poljoprivrednika bune se amateri nogometaši, nekadašnja nogometna momčad koja simbolizira jednu vrstu bratstva. Zapravo, sadržaj konflikta između nogometaša i uzgajivača kukuruza možemo shvatiti kao protest protiv privatnog vlasništva i toga da se sve, pa i teritorij na kojem se odvijala nečija prošlost, može kupiti. Parole ljevice nisu nova tema za Žadana, zato u *Vorošilovgradu* vidimo borbu vladavine zemlje s vladavinom kapitala jer, kako govori jedan od novijih poduzetnika, „problem je u tome da vi podcjenjujete mogućnosti kapitala. Mislite ako ste ovdje odrastali da vam to automatski daje pravo da ostanete tu i nadalje“ (Жадан 2010: 301). Na taj način autor nastavlja s poetizacijom rata i ponovnom izgradnjom koju je i sam započeo. Militarizam je jedna od glavnih tema romana te se utvrđuje i u ratu poduzetnika, i njihovih suparnika za teritorij, i u sportu, jer nogomet je ono što ujedinjuje prošlost i suvremenost, to su ekipa i prijatelji. Zato je zamišljena Germanova igra (zajedno s tada već preminulim članovima nekadašnje momčadi) protiv neprijatelja uvod u obranu aerodroma. Autorova pozornost usmjerena je na devedesete godine XX. stoljeća kada protječe odrastanje junaka. Simptom odrastanja nogometna jest igra, između ostalog, i uspjeh u njoj. Socijalnu sredinu tih vremena ujedinjuje upravo nogomet, ovdje se nogometaši i svi ostali građani slažu, tu se formira tim. Na nogomet se prenose ideološki konflikti, politički slogani, ali istovremeno nogomet je polje slobode, emocija i želja. Roman Sergija Žadana zbližava život pod totalitarnim režimima i sport jer sport postaje onaj kanal kroz koji vlastita sloboda dolazi do izražaja (Гундорова 2013). U tom smislu, sport postaje zamjena za vlast, a prijateljstvo se pretvara u pravo bratstvo.

Novo postsovjetsko vrijeme asocira se s globalnom seobom naroda i migracijom. Ovdje se nekamo kreću ne samo pojedini ljudi, čitavi narodi putuju svijetom. Odnosno, još je jedan kontekst u čijoj se pozadini razvija radnja u romanu tranzicija, situacija globalnog preseljavanja i seobe naroda. Ta tema kod autora dobiva azijsko obilježje, odjekujući euroazijskom renesansom Mykole Hvylyjovog. Halucinacija Germana o čudnim ljudima, muškarcima i ženama s dugom počešljanom kosom, ženama koje nose djecu, o neobičnim bićima s dvije glave na ramenima, s dva srca u grudima i s dvije smrti kao za rezervu, o stoci i pastirima, govore o seobi naroda (Гундорова 2013). Kasnije German zapravo i dospije u logor za migrante za koje se ne zna odakle se pojavljuju ni kamo nestaju.

Situacija tranzicije povezana je s ratom, granicom i prazninom. Ernst govori o nemiru koji se rađa u stepi⁵⁴, nemiru koji bi trebali proživljavati njemački mehaničari i vojnici daleko od rodne kuće kada su dospjeli ovdje na istočne granice. Teritorij pored granica bezoblična je praznina gdje čovjek može izgubiti sebe. „A kada na kraju krajeva dospiješ ovamo, – Ernst je široko pokazao rukom zrak oko sebe, obuzima te osjećaj jeze zato što ovdje... završavaju sve tvoje predodžbe o ratu i o Europi, o krajoliku kao takvom, zato što dalje počinje bezgranična praznina, bez sadržaja oblika i podteksta, prava prožimajuća praznina, u kojoj se čak i nemaš za što uhvatiti“ (Жадан 2010: 144). Upravo ta praznina, metafizička i fizička, postaje objektom analize u romanu, a toliko odudara od punine pojma „dom“ u retorici šezdesetnika. Ispostavlja se da je krivnja lokalnih ljudi upravo u tome što se oni previše drže „za tu prazninu“ (Жадан 2010: 300), ispostavlja se da se brat do zadnjeg držao za praznu zemlju, a sam German lako odustaje od praznine, pokušava je se riješiti. Kakva je to praznina uz koju su tako fatalno vezani junaci? Praznina se feminizira i pretvara u tijelo domovine, ona „upija vodu, prepunu svjetlosti, travu, zemlju, tlo, jezera, nebesa, ležišta plina i sve što se zlatnim žilama javlja na koži domovine“ (Жадан 2010: 191). Ona raste, postaje „lagana i duboka“, rađa se i širi u istočnom i južnom smjeru. German kroz nju urasta u svoju zemlju, svoj grad i svoje mjesto, vrativši se, osjeća da praznina domovine postaje životvorna. Vorošilovgrad, nekadašnji sovjetski grad simulakrum, postaje dio vlastita sjećanja o prošlom životu. Zapravo, poistovjećen s vlastitim ja, grad prestaje postojati kao prazan znak i postaje simbolično mjesto sjećanja (Гундорова 2013). Na kraju, to priznaje i sam autor u intervju: „to je svojevrсно vraćanje u prošlost, vraćanje u prazninu, dospijevanje u vremensku rupu odakle on, German, pokušava izići. To je roman o sjećanju, o važnosti sjećanja, o neprekidnosti sjećanja, o tome da se treba sjećati svega što ti se dogodilo, i to ti dopušta da nekako formiraš svoju budućnost. Roman govori o tome da treba braniti sebe, svoje bliske, svoje principe, svoj teritorij, svoju prošlost, svoju budućnost. To je roman o otporu, roman o suprotstavljanju, o zaštiti svojih principa od vanjskog pritiska“ (Шульга 2010).

⁵⁴ Vrlo zanimljiva, nova slika stepe prisutna je u djelima Sergija Žadana, nameće se potreba da se analizira slika i simbol stepe kod njegovih prethodnika – O. Dovženka i T. Ševčenka. Takva usporedba nažalost ne može biti predmet našeg istraživanja u ovome radu, ali će biti tema nekog budućeg znanstvenog rada.

3.2. Revidiranje starog kanona

Kako tvrdi R. Harčuk, prvi tekst u kojem je najadekvatnije prikazana situacija u ukrajinskoj znanosti o književnosti nakon pada socrealizma jest članak M. Pavlyšyna *Kanon i ikonostas* (*Канон і іконостас*) napisan 1990., a prvi put objavljen u časopisu *Svito-vyd* (*Світло-вид*) 1992. godine. Kasnije je pod istim nazivom objavljen zbornik Pavlyšynovih članaka koji je izišao 1997. u kijevskom izdavaštvu *Vrijeme* (*Час*). Tekst je posvećen prije svega naraštaju „roditelja“, odnosno piscima koji su debitirali tijekom šezdesetih godina za vrijeme Hruščovljeva zatopljenja i koji su postali autoriteti u razdoblju glasnosti kada se branio socrealistički kanon i njegov sustav vrijednosti. Upravo su se tada u ukrajinsku književnost počela vraćati zaboravljena imena, djela represiranih pisaca koja je kritika ubrzo uvrstila u kontekst ukrajinske književnosti, točnije u postojeći socrealistički kanon koji se navodno modificirao u sociološki kanon Jefremovljeva tipa. Sergij Jefremov, kako je poznato, nije pridavao posebnu pozornost unutarnjim osobinama književnosti i umjetnosti, nije razmatrao estetsku vrijednost djela autonomno; između ostalog, ukrajinsku je književnost smatrao metaforom ukrajinske povijesti. Umjesto toga, kako je ispravno primijetio Pavlyšyn, kritika 90-ih pokazala je nemogućnost i nesposobnost da bilo koga izbací iz kanona: „Socrealisti i njihovi debeli romani spominju se kao i prije, ako ne sa strahopoštovanjem, onda svakako u nepromijenjenom pozitivnom tonu, u takvim kontekstima kao što su povijesni pregledi i nastavni materijali“ (Павлишин 1997). Po njegovu mišljenju ta se činjenica objašnjava sljedećim povijesnim i socijalnim razlozima: kao prvo, bilo koja negativna kritika u Ukrajini istovremeno se smatrala i anonimnom prijavom; kao drugo, kritika koja se odmakla od marksizma ili leninizma nije otkrila nove kriterije procjene estetske pojave; još su jedan razlog i čisto ljudski odnosi, jer ukrajinski pisci i književni kritičari stalno su se susretali i odlazili na odmor u ista odmarališta, živjeli su u istim zgradama, povezivala ih je zajednička svakodnevnica, stalno su se susretali na književnim večerima, čitanjima i sl., drugim riječima, svi su oni bili članovi jedne obitelji, Društva ukrajinskih književnika (SPU); književno vodstvo nije prihvatilo glasnost kao priliku da se ponudi novo razumijevanje književnog procesa, razumijevanje koje bi poticalo diskusije, nego kao poziv da se napišu novi priručnici po novim normama iz povijesti ukrajinske književnosti koji ne bi ostavljali prostor za drugačije čitanje i tumačenje.

Takav pristup održao se sve do danas. Na primjer, Nila Zborovs'ka u članku *IBT pod maskom Grygorija Grabovyča* (*ІБТ у масці Григорія Грабову́ча*) (prilikom pisanja povijesti ukrajinske književnosti) brani vlastiti koncept desetog sveska akademijine povijesti ukrajinske

književnosti u kojoj će se prikazivati najnoviji procesi. Zborovs'ka brani „velike priče“, čiji je čuvar po njezinu mišljenju Institut za književnost Taras Ševčenko pri Nacionalnoj akademiji znanosti Ukrajine.

Upravo ta akademska ustanova brani veliku priču (tradiciju) od malih priča (individualnog čitanja tradicije). U demokratskom društvu male se priče ne mogu zabraniti, jednako kao što se ni povijest književnosti ne može ograničiti na jedan službeni pregled, pa čak i ako je riječ o akademijinoj povijesti književnosti (premda se može pretpostaviti da će ona biti najstručnija) (Харчук 2011). Još teže je govoriti o normiranju povijesti aktualne književnosti koja je živa i koja se neprestano mijenja. Stoga se usuđujemo ustvrditi da službena ukrajinska znanost o književnosti i dalje ostaje konzervativna, orijentirana na ocjene prema određenim normama, bez obzira na sve težnje da se ostavi prostora za drugačije mišljenje i tumačenje.

Pojašnjenje takvog stanja jednostavno je, ukrajinska tradicija neprestano je pod prijetnjom, stalno je ugrožena, zato je glavni poziv kritičara i književnih znanstvenika da je čuvaju. Radikalni pogled, radikalna revizija tradicije u ukrajinskoj znanosti o književnosti nepopularna je i sporadična, sva energija usmjerena je na borbu s malim pričama (Гундорова 2013).

Zato je Pavlyšyn u pravu kada tvrdi da ukrajinska kritika nije krenula putem novog radikalnog kanona koji bi jednostavno odbacio gotovo čitavu socrealističku produkciju, sačuvavši od nje samo zasebna djela, obilježena atributima koje bi se mogle uvrstiti u neku novu shemu vrijednosti, ali ni drugim putem kada se kritika barem privremeno odriče pojma kanona. Upravo u situaciji radikalne promjene kanona ili njegove privremene odsutnosti, po mišljenju Pavlyšyna, moglo bi se revidirati, tj. ponovo ocijeniti naslijeđenu književnost bez nametnutih zaključaka i generalizacija. Umjesto toga, na početku kraha socrealizma realizira se najgori od mogućih scenarija. Nekoć zabranjena djela visoke umjetničke vrijednosti smještaju se uz bok osrednjima, preuzetima iz starog kanona (Павлишин 1997). Dakle, istinski pjesnici nalaze se rame uz rame s osrednjim prozaicima koji zadržavaju status klasika što ne dopušta kritičko revidiranje književnosti. U zaštitu i obranu socrealističkog stvaralaštva od revidiranja koristi se argument da se zahvaljujući upravo ukrajinskim piscima socrealistima očuvao ukrajinski jezik, iako nam je poznato da su socrealisti svojim nasljednicima ostavili ukrajinski jezik u iznimno lošem stanju, njegova sovjetska izmijenjena i „ispravna“ varijanta izaziva još veće gađenje nego *suržyk*. Primjerom očuvanja kanona jest fenomen Olesja Gončara i njegov roman *Katedrala (Собор)*, koji se bavi prijetnjom nacionalnom identitetu što je izravna posljedica uništavanja prirodne okoline. Taj roman,

kritiziran krajem šezdesetih i nanovo objavljen 1988. godine, gotovo odmah nakon Černobilske katastrofe, postao je uzornim kanonskim tekstom, mnogi ga i danas smatraju takvim (Павлишин 1997). Upravo je Oles' Gončar u drugoj polovici osamdesetih bio moralni autoritet na koji se oslanjao ukrajinski narodni pokret (koji se s vremenom pretvorio u političku stranku), ali i drugi aktivisti ukrajinskog kulturno-nacionalnog preporoda. Gončar je podržao studentsku Revoluciju na granitu, parlamentarnu opoziciju početkom 1999., bio je dovoljno odvažan da definira takozvani plan akcija za postsovjetsku ukrajinsku zajednicu. U karakterističnom patetičnom stilu Gončar je stvorio pseudoproročanstvo u kojem je umjesto socijalističke Ukrajine, okružene ostalim slobodnim sovjetskim narodima, figurirala već neovisna Ukrajina. Ukrajincima nije mogao reći istinu o teškoćama i nedaćama koje su ih čekale tijekom transformacije iz totalitarnog u demokratsko društvo, nego obrnuto, elegijski je usmjeravao društvo oslabljujući njegov duh, drugim riječima razumio je i problem ukrajinskog jezika, ali je smatrao da se njegova deformacija može ukloniti, osloboditi od unakazivanja (Харчук 2011). Patetičan, pseudoromantičan stil, koji su prije svih stvorili O. Gončar i O. Dovženko, bio je premekan i umjetan pa samim time i neupotrebljiv, ne samo u smislu književne mimeze, adekvatnog odražavanja stvarnosti, nego i u intelektualnom planu ukrajinsko je društvo odsada zahtijevalo sasvim novu razinu jezične apstrakcije. Međutim, nepokolebljiv Gončarov autoritet nije ostavljao mogućnost za revidiranje njegova stvaralaštva, svoju dekanonizaciju činio je neprihvatljivom i neumjesnom. Štoviše, 75. godišnjica pisca slavila se u najboljim sovjetskim tradicijama, na taj je dan objavljen zbornik radova pod nazivom *Visoke godine (Високоліття)*, a 2000. godine pojavila se knjiga o Gončaru u ediciji *Ukrajinski portret (Український портрет)* pod nazivom *Katarza (Катарсис)*, 2001. godine započelo je objavljivanje njegovih djela u dvanaest svezaka. Dakle revidiranje i novo kritičko čitanje nije provedeno. Ne treba također zaboravljati da pisci koji su u vrijeme socijalizma ulazili u književni vrh (poput Ivana Drača, Dmytra Pavlyčka, Volodymyra Javorivs'kog) 90-ih godina činili su dio političkog vrha, koji je, kako primjećuje M. Pavlyšyn, bio nesposoban razdvojiti politiku od kulture (Павлишин 1997). To je po njegovu mišljenju dovelo do nemogućnosti da se Gončarova djela sagledaju u stilu Ivana Košeliveca, koji je pozdravljao relativnu hrabrost autora *Katedrale*, no i osudio roman koji nije proturječio socrealističkom kanonu (Харчук 2011: 33). O nemogućnosti spajanja dvaju uzoraka, sovjetskog i opozicijskog, pisala je također O. Gnatjuk.

U Pavlyšynovu članku bitno je razumijevanje kanona i njegovih osobitosti, ne samo za Ukrajinu nego i za Istočnu Europu. U zapadnim je književnostima objekt kanonizacije – po analogiji s pojmom „biblijski kanon“ (odnosno knjigama koje je Crkva odredila kao one koje

su nadahnute Svetim Duhom) – tekst, a ne sam autor ili piščeva biografija, dakle, naglasak se stavlja isključivo na autorovo književno djelo, ne na njegov život (Павлишин 1997). Istina, u istočnom dijelu Europe, koji je orijentiran na imperijsku rusku književnost, prisutni su kultovi zasebnih pisaca (Puškina, Tolstoja, Dostojevskog u Rusiji; Ševčenka, Lesje Ukrajinke, Franka u Ukrajini; Jakuba Kolasa i Janka Kupale u Bjelorusiji). Međutim i u Poljskoj, koja nije orijentirana na rusku književnost, također postoji kult Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackog. Zato pitanje o tome je li kult nekog pisca posljedica ugroženosti nacije ili je on posljedica njezinih imperijskih ambicija – još uvijek čeka svoj odgovor. Marko Pavlyšyn drži važnim da se književna kanonizacija, koja podsjeća na kanonizaciju crkvenog sveca, umjesto iz perspektive crkvenog kanona, sagleda iz perspektive ikonostasa (Павлишин 1997). S takvog gledišta zanimanje za autore ne proizlazi iz interesa prema napisanim tekstovima nego iz interesa prema njihovoj osobi, zato ikonostas zahtijeva hagiografiju, njezina je podvrsta stilizirana biografija koja se sastoji od tradicionalnog kompleta vrlina, kušnji, pobjeda i mučeništva. Upravo je hagiografski stil, po Pavlyšynovu mišljenju, dominirao i u vrijeme razvijenog staljinizma i u vrijeme razvijenog socijalizma u enciklopedijama, biografskim natuknicama i povijesti književnosti. Radi se od tome da je ideološki podoban i uzoran autor obavezno član Komunističke partije koji piše ideološki podobna djela.

U novim uvjetima neka sasvim druga obilježja ukazuju na pozitivnu književnu kritiku: primjerice ako je neko književno djelo ranije bilo cenzurirano, ako ga se nije tiskalo, ako je bilo podvrgnuto mnogobrojnim uredničkim korekcijama, a njihovi se autori našli u sukobu s vlašću i KGB-om, a na kraju i bivali uhićivani i represirani. Osim toga, biografije su postale individualizirane, realističnije, premda, kako primjećuje Pavlyšyn, to ne mijenja njihovu bit. Ikonostas je jednostavno evoluirao od bizantskog asketskog uzora u barokno, opušteno (Павлишин 1997). Mijenja se također ideja spasenja, ona se sada povezuje uz spašavanje nacije i jezika, dok se prije govorilo o izgradnji besklasnog društva i stapanje nacija.

Ukrajinska kritika, tvrdi Pavlyšyn, što je vidljivo i golim okom, nije izabrala put negiranja ili ikonoborstva. Iznimka može biti samo Oleksandr Kornijčuk kojeg su kao staljinista brutalno izbacili s ikonostasa. Sudbina novih kanoniziranih pisaca također je vrlo predvidljiva, oni se „zamrzavaju u nepomičnim pozama“, priča se njihova hagiografija, tiskaju se njihova djela, ali se malo govori o njihovim tekstovima (Павлишин 1997). Najbolji je primjer toga Vasyl' Stus koji nije doživio kanonizaciju zbog svog književnog teksta, nego zbog sebe kao osobe. Zapravo, ukrajinska domicilna književna kritika ima nešto drugačiji stav: biografija se mora zadržati, ali kao komentar uz tekst, ne kao njegova zamjena. Odsjek za teoriju književnosti Instituta za književnost Taras Ševčenko pri Nacionalnoj akademiji

znanosti Ukrajine, objavio je zbornik znanstvenih radova *Samoidentifikacija pisca. Prilog metodologiji suvremene znanosti o književnosti* (*Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства*, 1999.) bit kojeg je u tome da je umjetnikova biografija, u uvjetima totalitarne kulture, svojevrsan komentar uz njegov tekst, ponekad čak i vrijedniji od samog teksta, zato ih ne priliči odvajati.

Pred ukrajinske književne znanstvenike postavlja se još jedno pitanje, treba li uvrstiti u kanon ukrajinske domicilne književnosti djela nastala u dijaspori, nastala po zapadnom uzoru. Zadatak se olakšava utoliko što spomenuta djela nisu presedan, nego imaju analogiju u Ukrajini, na primjer pjesnici *njujorške skupine* ili djela Igora Kalyneca. Kako navodi Pavlyšyn, ukrajinska kritika vrlo je lako i gotovo bez otpora prihvaćala tekstove iz dijaspore, ali istovremeno i kritiku tamošnje znanosti o književnosti o stvaralaštvu represiranih pjesnika, međutim, ona je u potpunosti ignorirala negativne zapadne reakcije na veliki dio sovjetske književnosti (Павлишин 1997). Pavlyšyn primjećuje i pozitivne promjene u kritici *ikonostasa*. Između ostalog, 1988. godine, izdavanjem dotadašnjih zabranjenih tekstova nestaje žanr žalopojki i jadikovki o zaostalosti ukrajinske književnosti u usporedbi s ruskom književnošću. Sve više je postajalo jasno da usporedba kolonije i metropole ne ide koloniji u prilog, da je to produkt imperijalističke ideologije i kao takav mora biti prokazan. Žalbe na nepostojanje književnih djela po imperijskom uzoru zamijenila je zabrinutost ukrajinskih književnih kritičara zbog nekompatibilnosti ukrajinske i zapadnih književnosti. Pritom se uporno ne uzima u obzir da ukrajinska novija književnost svoje početke vuče tek od XIX. st., stoga je razmatrati ukrajinsku književnost u kontekstu francuske, engleske ili ruske podjednako uzaludno, premda određene analogije, naravno, uvijek postoje; međutim uspoređivanje ukrajinske i bugarske, ukrajinske i slovačke književnosti mnogo je produktivnije jer su se razvijale u sličnim kolonijalnim okolnostima (Павлишин 1997). Općenito, zaključak Marka Pavlyšyna iz 1990. godine da ukrajinska književna kritika i kritičari nastavljaju čuvati socrealistički kanon koji simbolizira stabilnost kulturnog sustava i služi svrsi nacionalnom kulturnom osvještavanju do danas ne gubi na značenju. Ponekad se, doduše, socrealizam naziva i *nacrealizmom* (Харчук 2011). Aktualnima ostaju i nadanja koja kritičari polažu u ukrajinske intelektualce koji su bez obzira na drugačiji odgoj i povijesne okolnosti zainteresirani za stvaranje nekolonijalne ukrajinske književnosti. Upravo se zato Pavlyšyn poziva na Franka Kermodea po kojem je kanon ono što pobunjenici planiraju okupirati. Marko Pavlyšyn upozorava da proces revidiranja ne može biti jednostavno prisilno stvaranje novog kanona, ali kategorički negira mogućnost daljnjeg reproduciranja i širenja socrealističkog kanona, pozivajući se na strofu iz pjesme Natalke Bilocerkivec *još se nisu svi*

vratili, ali nisu ni otišli svi (Павлишин 1997). Do današnjeg se dana ukrajinski književni kritičari i znanstvenici bave prikupljanjem i komentiranjem ukrajinske tradicije te se ne brinu previše o *selekciji* kanona. Glavni zadatak ukrajinskih kritičara devedesetih godina XX. stoljeća sastojao se u stvaranju cjelovitog koncepta razvoja ukrajinske kulture i književnosti, kao i u rehabilitiranju ne samo pojedinih pisaca, nego i samih stilskih formacija unutar ukrajinske književnosti. Pitanje revidiranja sustava vrijednosti, revizija tradicije na koju su pozivali književni kritičari pretežno mlađe generacije, kod starijeg naraštaja kritičara i književnih znanstvenika nije nailazilo na podršku. Zato se u ukrajinskoj književnosti selekcija kanona odvija stihijski, prirodnim putem: književnici i kritičari sorealističkog naraštaja odlaze, nekadašnje „prolazne“ disertacijske teme postaju neaktualnima, a zamjenjuju ih aktualne teme s drugim imenima i tekstovima (Павлишин 1997).

Različita usmjerenost suvremene ukrajinske književne kritike često graniči s gubitkom bilo kakvih orijentira, uključujući i onaj najbitniji – stručnost. Takav kaos i dezorijentiranost primjećuje se i u novim školskim programima i planovima iz povijesti ukrajinske književnosti. Iznenaduje prekomjerni broj tekstova, imena, što dovodi do zaključka da se vraćaju gotovo svi, međutim nitko ne odlazi. Također je razvidno da su ipak „pobunjenici“ okupirali kanon. Pojavljuje se novi tekst koji kvalitetno mijenja ukrajinsku književnost, pojavljuju se drugačije teme, drugačiji tip junaka, drugačiji žanrovi, novi način naracije što odražava kardinalno drugačije razmišljanje. Kritičari još ne stižu pratiti te promjene, no ni na kanon također ne utječu previše. Mnoštvo je razloga za tvrdnju kako književna kritika kao žanr na početku ukrajinske neovisnosti uopće ne postoji, kako ne postoje časopisi koji bi je podržavali. Suprotnog mišljenja je Volodymyr Pančenko koji u članku *Kritika na granici tisućljeća: propadanje ili trenutak istine?* (*Критика на межі тисячоліть: занепад чи момент істини?*) tvrdi: „Ona (kritika) je živa“ (Панченко 2002). Po mišljenju Pančenka kritika je jednostavno promijenila obličje prešavši na *fleš*, odnosno kratke mobilne i informacijske i reklamne članke u izdanjima i novinama (День, Столичные новости, Дзеркало тижня, Літературна Україна, Книжник-ревью, Література-плюс). Veća znanstvena istraživanja i kritički članci objavljuju se također u časopisima *Kritika* (*Критика*), *Riječ i vrijeme* (*Слово і час*) te *Vjesnik Kryvbasa* (Кур'єр Кривбасу) kojeg V. Pančenko ne spominje. Ali takvo tromo i povremeno egzistiranje ne može se nazvati životom kritike pred kojom predstoji takav ogroman zadatak kao što je nova formulacija i osmišljavanje revidiranog književnog kanona.

Još je 1999. godine Solomija Pavlyčko isticala kako ukrajinska književnost ima svoj kanon, svoj privilegirani centar, koji je zadnjih godina pod stalnim pritiskom tradicionalnih

periferija. Krajem prošloga stoljeća ukrajinska književnost proživljava proces sloma toga centra ili staroga kanona i stvaranje novih kriterija njegove izgradnje. Ukrajinski kanon, kakav je bio krajem 1980-ih godina, bio je prije svega kolonijalni. Kolonijalnost je bila u tome da se sve u njemu gradilo prema određenoj matrici, prema određenom uzorku, odnosno ruskoj književnosti. Sličnost ruskom autoru (Ševčenko je ukrajinski Puškin), priznanje ruskih književnika i druga obilježja smatrala su se najbitnijima za izgradnju ukrajinskoga kanona. A kolonijalni je kanon bez sumnje ideološki kanon. Međutim, pokušaj njegove preobrazbe također sadrži ideološka obilježja, čak i kad protagonisti takve preobrazbe smatraju da stvaraju kanon isključivo prema estetskim principima (Павличко 2002: 634). Očiti zadatak revizije u književnosti proučavanja neistraženih pitanja, osoba i djela nije izvršen. Nisu opisani ni pisci, ni razdoblja, ni rasprave. Nestala je euforija prvih godina perestrojke kad se „odozgo“ dopuštalo proučavanje vlastitih klasika. Novinski patetični stil od 1988. do 1991. godine također je dio prošlosti. „Donekle smo se upoznali s Hvylyjovym i Vynnyčenk⁵⁵, ali nismo preispitali kanon ukrajinske klasike XX. stoljeća“ (Павличко 2002: 487). Osjeća se nedostatak dobrih priča, temeljnih istraživanja zasebnih razdoblja. Ali to se neće pojaviti dokle god se ne pojave novi teoretski pristupi i načini proučavanja. Teoretsko ozdravljenje ne predviđa da se jednim udarcem okonča sa sociologijom i da se prijeđe, primjerice, na psihoanalizu: „radi se o proširenju teoretskih mogućnosti naše znanosti, dijalogu između teorija, ili, kako bi rekao Bahtin, njezinoj unutarnjoj dijalogičnosti“ (Павличко 2002: 487).

⁵⁵ pisci koji su bili zabranjivani u sovjetsko vrijeme.

3.3. Obnavljanje prekinutih tradicija

Postmodernizam se u *Povijesti ukrajinske književnosti XX. i početka XXI. stoljeća* definira kao „umjetnički smjer posljednje trećine XX. i početka XXI. stoljeća, čija se bit sastoji u brisanju granica između visoke umjetnosti i kiča, preispitivanju ocjena tradicija avangarde i modernizma, priznavanja napretka samo u obliku nepobitne iluzije“ (Кузьменко 2017: 541). U najopćenitijem smislu „postmodernizam tako zastupa poprilično radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije“ (Solar 2003: 322).

U razdoblju otvaranja granica (državnih, kulturnih, književnih) i dobivanja mnoštva ranije nedostupnih informacija, pojavljuje se mogućnost preispitivanja staroga i stvaranja novoga kanona. Književnici se okreću zabranjenim, prešućivanim i namjerno zaboravljenim temama i pojavama iz ukrajinske književnosti. „Istodobno s virtuoznom književnom obradom, pa i svojevrsnim savršenstvom u stilu i oblikovanju, javlja se također i sklonost prema obnovi tradicije, kao i prema širokoj upotrebi trivijalnih tema i književne tehnike karakteristične upravo za laku i jednostavnu zabavnu književnost“ (Solar 1997: 36). Mladi ukrajinski pisci počinju se prije svega zanimati ne za ono što im je dostupno i poznato od stvaralaštva kompromisnih, kanoniziranih i „poluslužbenih“ šezdesetnika, već za ona neistražena i zabranjivana područja ukrajinske književnosti koja postaju dostupna krajem XX. stoljeća i krahom socrealizma. Kako ističe Solar, u postmodernizmu dolazi do „osobitog odnosa prema tradiciji. Za razliku od avangarde, s kojom dijeli mnoge tehničke postupke i česte ironijske obrate, postmodernizam ne osporava tradiciju: on ju, naprotiv, zapravo jedino želi „proširiti“; koristi se njome bez vrijednosnog izbora, dopuštajući tako da je može i doslovno slijediti, gotovo ponavljati, da je može najdublje uvažavati, ali je također može i ironizirati i tumačiti na posve osobit vlastiti način. Pri tome je naglasak osobito i na uvažavanju nekih zapostavljenih, prema mišljenjima postmodernista i s nepravom zaboravljenih, njezinih dijelova koji pripadaju podcijenjenim književnim oblicima i vrstama“ (Solar 2003: 323).

Nacionalna kultura nije se doživljavala u svjetlu svete i savršene književnosti, već kao „groteskno bahtinsko tijelo“ (Гундорова 2005: 74), s njegovim prazninama i neistraženim mjestima. Ona je „usmjeravala i mamila“, tvrdi Andruhovyč, „svojim neistraženim prolazima, nenaseljenim marginama, zakržljanim tabuima koje se toliko željelo kršiti“. Zapravo, postmodernistička intencija *Bu-Ba-Bu-a* bila je „eliminirati barem neke praznine u tom razderanom na komade i razrijeđenom prostoru zvanom ukrajinska kultura“ (Андрухович 2019: 5). „Postmodernizam se tako razvija u nekoliko usporednih smjerova. Zajedničko im je

[...] da književnost ne mora težiti pod svaku cijenu novini i da književnu tradiciju valja shvatiti u najširem smislu“ (Solar 2003: 331).

Pravo otkriće za mladu generaciju postalo je stvaralaštvo ukrajinskog modernizma, futurista, književnika čitave nepoznate Atlantide ukrajinske književnosti s početka XX. stoljeća, stvaralaštvo Antonyča, Vynnyčenka, Hvylyjovog, Semenka, Škurupija, Kuliša, Kurbasa, o kojem nisu mogli saznati iz službenih izdanja višekratno cenzuriranih sovjetskih antologija. Upravo među tim ponovo otkrivenim književnicima s početka stoljeća mladi postmodernisti tražit će svoje uzore. „Zbog toga se uglavnom upozorava kako postmodernizam uspostavlja neki novi odnos prema tradiciji, koji je bliži obnovi nego radikalnoj kritici tradicije kakvu je zastupala avangarda, kako barem u velikom broju slučajeva pokazuje izrazitu sklonost prema trivijalnoj književnosti i kako se služi nekim novim postupcima igre s čitateljem“ (Solar 1997: 224).

O tome na koji je način modernizam korelirao s ukrajinskim postmodernizmom pobliže se razmatra u idućem poglavlju. „U vrlo grubom uopćavanju može se jedino reći da su neki pisci više skloni tehnici bliskoj avangardi, što nije odveć prihvatljivo široj publici, dok drugi naglašavaju značenje ranije podcjenjivanih žanrova trivijalne književnosti, pa u tehnici pokušavaju uključiti i takvu tradiciju“ (Solar 2003: 331). Ono što je najvažnije za razumijevanje prirode ukrajinskog postmodernizma kao pojave jest da se pobuna koja se trebala dogoditi još u modernizmu nije ostvarila početkom XX. stoljeća u književnosti, modernizam je vrlo blago ušao u ukrajinsku književnost, a tek je postmodernizam napokon ostvario tu pobunu u postkolonijalnom ključu, usmjerenu protiv sočrealizma. U slučaju postmodernizma to je bila pobuna i svrgavanje prethodnika, prethodnih književnih generacija sovjetskih pisaca (tu ubrajamo i neke od šezdesetnika) dok tradicija modernizma, koja tridesetih godina nije bila u potpunosti završena i realizirana kao projekt, ponovno se vraća i nalazi svoj logički završetak u okvirima ukrajinskog postmodernizma. „Književnost kao da se sve više nastoji osloniti na cjelinu vlastite tradicije – gotovo bismo rekli na cjelokupnu povijest svjetske književnosti – birajući pri tome ono što pojedinom piscu odgovara, bez obzira na vremensku udaljenost: književnici, čini se, sve manje se odnose jedino prema vlastitim prethodnicima, a sve više prema cjelokupnoj tradiciji, otprilike onako kako je to Eliot zamislio u svojoj obnovi klasicizma“ (Solar 2003: 304). Slične procese opažamo u ukrajinskoj književnosti s kraja XX. stoljeća. „Ukrajinski postmodernizam potkopava ideološki prostor totalitarne kulture decentralizacijom književnosti i deheroizacijom junaka. Pri tome izvodi i avangardnu kritiku kulture. Parodirajući ideološke klišeje ranijih epoha, on

razbija propagandni modus jezika i mit o svetosti nacionalnog pjesnika“ (Гундорова 2005: 24).

Kako tvrde neki ukrajinski znanstvenici, postmodernizam je nastajao u dva razdoblja, možemo rezimirati kako je prvo ono koje je zaista imalo funkciju revidiranja, obnavljanja ili negiranja starog socrealističkog kanona, nacionalnih mitova i retoričke ostavštine socrealizma. Na taj način postmodernizam dolazi u ukrajinsku književnost u obliku karnevala i smijeha Jurija Andruhovyča i pjesničke skupine *Bu-Ba-Bu*, to je postmodernizam koji je imao svrhu i cilj, to je bio prijelaz, prekid s prethodnom tradicijom upravo kroz smijeh. S druge strane, „Andruhovyč daje čitatelju karneval zbog čega se *Rekreacije* čitaju s istim zadovoljstvom i ugodnim osjećajem laganog prekoračenja granica pristojnog, kao što se nekoć čitala *Eneida* Kotljarevs’kog. Istovremeno Andruhovyč obznanjuje onima koje to zanima da je upoznat s onim ulomcima kod Bahtina gdje se radi o karnevalskom ritualu smijeha i njegovoj funkciji: smijati se bogovima (ili bilo kojim drugim visokim i ozbiljnim stvarima) kako bi se oni obnovili. Ne bez razloga naslov (*Rekreacije*) seže u povijest do ukrajinskih sjemeništarača Kijevo-mogyljans’ke akademije, a ako ga prevedemo, znači ponovo stvaranje“ (Павлишин 1997: 240).

Drugi val postmodernizma zapravo nije imao funkcije revidiranja ili bilo koje druge od spomenutih u korelaciji s prethodnim tradicijama, to je bio postmodernizam kao čista osobna apokalipsa, kao umjetnost. Književno djelo bilo je napisano samo za sebe, pisac više ne gleda nikakve stare kanone, nego jednostavno stvara prema pravilu apsolutne slobode. I takvim „apokaliptički slobodnim“ možemo smatrati upravo Izdrykova djela (*Voccek* i ostale) u kojima je prisutno i citiranje, i intertekstualnost, i jezične igre, međutim, u ovom slučaju oni nemaju funkciju revidiranja, opovrgavanja ili obnove nekog kanona. Nakon karnevalske književnosti dolazi i ostala proza koju možemo smatrati istinski postmodernističkom, u kojoj imamo i odjeke neomodernizma i nastavak drugih prethodnih tradicija, što ne umanjuje vrijednost ukrajinskog postmodernizma jer to je cjelovita stilska formacija koja obuhvaća, operira i koristi sve prethodne stilove u književnosti.

Uz Andruhovyča i Izdryka izdvojili bismo Oksanu Zabužko kao autoricu koja u svome opusu uvodi novi aspekt karakterističan za ukrajinski postmodernizam, to je jačanje ženskog pisma. U stvaralaštvu ove autorice intelektualna proza dobiva novu dimenziju, tek u postmodernizmu moguće je nastojanje da se spoji nacionalna tradicija (zapravo obnavljanje te tradicije koja je do osamdesetih godina XX. stoljeća bila represirana) i feministička proza. Upravo je njezino stvaralaštvo taj agresivan i osebujan spoj značajki koji bismo u drugim književnim situacijama mogli smatrati nespojivim.

3.4. Suočavanje sa starim i novim strahovima

Relacije i kompleksi (Rusija – Ukrajina, Prosvjeta – Europa, necjelovitost ukrajinske književnosti)

Ukrajinskoj književnosti nije više jedini cilj biti oblikom političkog jezika i borbe (Павличко 2002). Taj je cilj, prema Solomiji Pavlyčko, postignut 1991. godine, kada je Ukrajina postala neovisnom državom, kada nestaje cenzura i kada se može pisati što se god želi. Međutim, umjesto procvata književnosti i kritičarskog buma nastala je intelektualna praznina, prekretnica, banalnost ukusa i procjena zbog kojeg se znanstvenica s nostalgijom prisjeća kritičkih osvrta starih narodnjaka Gruševskog i Franka. Uza sve to, nastaje razdoblje „oslobođenja kulturnih kompleksa i fobija te ponavljanje pojava kojima je odavno mjesto u književnom muzeju“ (Павличко 2002: 657). Književnost, koje je misija zadnjih dvjestotinjak godina bila prije svega društvena modernizacija, danas ostaje najmanje modernom i najmanje rekonstruiranom granom ukrajinske kulture. Nije dorasla samokritici i autoironiji, a da ne govorimo o dekonstrukciji prošlosti. Ako se i pišu polemike i dijalozi, oni, prema mišljenju S. Pavlyčko, obavezno imaju krajnje vulgaran stil. Danas se pojavljuje osjećaj (vjerojatno tek prividan) da stari, svima zajednički neprijatelj više ne postoji. A za pravdanje vlastita neuspjeha i kompleksa takav je neprijatelj itekako potreban, stoga se potraga za neprijateljem premješta unutar sustava. Solomija Pavlyčko o novonastalim neprijateljima govori u svojem članku *Kulturni diskursi kraja stoljeća: Kotljarevs'kyj, dva stoljeća ukrajinske književnosti i njezini neprijatelji* (Культурні дискурси кінця століття: Котляревський, двохстоліття української літератури та її ворогу). Kao prvi neprijatelj određena je tvorevina koja se prije smatrala rješenjem svih problema – ukrajinska država, jer ona nije opravdala očekivanja, nije nahranila i objavila sve svoje pisce, zato i postaje najvećim razočaranjem. Takvo je razočaranje posljednjih godina u više navrata izražavalo mnogo ljudi, pritom među njima nisu samo priznati pisci ili starije osobe. Drugi neprijatelj nekih suvremenih pisaca, poput Vjačeslava Medvidja i mnogih ukrajinskih kulturnjaka, postaju žene, prije svega feministice, koje ne rađaju djecu, nisu seksualno zadovoljne, i na kraju ne tumače kako treba ukrajinsku klasičnu književnost i potencijalno se mogu „dočepati“ i svojih kolega, pa i suvremenih piscaca poput Medvidja samog. Mržnja prema ženama i feministicama (jer svaka je žena potencijalna feministica) izražena je u krajnje brutalnim oblicima i postaje vodeći kulturni diskurs ukrajinske književnosti (Медвідь 1999). Ako je prije sto godina Kobryns'ka mogla na obilježavanju stote godišnjice novije ukrajinske književnosti govoriti o ženskom pitanju, a ukrajinski su pisci-muškarci,

socijalisti po političkom uvjerenju, poticali upravo takvu formulaciju problema, onda danas muškarci-pisci grubo izražavaju svoje neprihvatanje feminizma, drugim riječima u njih je prisutan strah od gubitka autoriteta, koji, kako im se čini, još uvijek imaju. Još jedan „inozemni neprijatelj“ jesu Ukrajinci koji su se odvojili od domovinske kulture, tj. oni koji su se otisnuli izvan granica Ukrajine, a zajedno s njima jest i „cijeli siti i nerazumni Zapad“ (Медвідь 1999: 152-163). Česta tema Tarasa Ševčenka: *u svojoj kući – svoja istina*, jedna je od omiljenih među „progresivnim“ ukrajinskim piscima. Po prvi put tu ideju hrabro artikulira „guru“ mnogih „postmodernista“ i njihov obožavatelj Valerij Ševčuk. Prema Ševčukovu mišljenju, Ukrajinci dijaspore nisu pozvani suditi o pravom životu u Ukrajini jer su uspavani lagodnim životom na Zapadu te ne znaju kako izgleda život kakav žive Ukrajinci u domovini (Павличко 2002: 660).

Prema mišljenju Solomije Pavlyčko, velika većina ukrajinskih pisaca i književnih kritičara ne primjećuje da i nadalje žive u ruskom sustavu kulturnih vrijednosti i diskursa. Tu se dotičemo i pitanja takozvanih ukrajinsko-ruskih književnih odnosa, koji još uvijek nisu revidirani. Međutim, problem ima šire razmjere. Premda danas ukrajinski pisci i kritičari ne sudjeluju u ruskom književnom procesu, mnogi od njih iskazuju svoju potpunu „kodiranost“: najčešće je jedina strana literatura u znanstvenim člancima ruska; citiraju se ruski pisci, ruska glazba i slično.

„Proživjeli smo strašno i apsurdno stoljeće u kojem je bilo mnogo tragedija i drama, a zadnja se tragikomedijska odvija i danas i sastoji se od istih onih kompleksa i pitanja koja su se pokušavala riješiti još početkom stoljeća ili čak ranije. Obnavljanje stilova, retorika, kulturnih rituala odvija se sporo.“ Zato, prema mišljenju S. Pavlyčko, „književnost gubi priliku da nađe svoje novo lice i novi auditorij“ (Павличко 2002: 661).

Bolnih tema dokraja neizliječenih kompleksa dotaknuo se i M. Pavlyšyn, ističući kako se oni još uvijek pojavljuju u suvremenoj književnosti na više razina. U članku *Ukrajinska kultura s gledišta postmodernizma (Українська культура з погляду постмодернізму)* M. Pavlyšyn imao je namjeru sagledati neka od najpoznatijih, kako ih sam naziva, „zimzelenih“ pitanja ukrajinske kulture koja posebno ostavljaju traga u novijoj književnosti, a to je „binarna opreka Rusija – Ukrajina“, koja se može izraziti i odnosima „imperij – nacija, kolonizator – kolonija, metropola – periferija“ (Павлишин 1997). „Uz to se kao drugo pitanje javlja opreka Prosvjeta – Europa, narodnjaštvo – modernizam, umjetnost radi politike – umjetnost radi umjetnosti, i treće bolno pitanje koje se nameće iz dvaju prethodnih: cjelovita ili necjelovita ukrajinska kultura“ (Павлишин 1997: 213). Tim odnosima pridodaje i nova pitanja: *stari kanon – novi kanon, umjetnost – tržište, patrijarhalno – feminističko.*

Prvo pitanje (Ukrajina – Rusija) Pavlyšyn smatra pitanjem kolonijalizma. Svaka totalitarna kultura uvjetno se dijeli na dvije skupine diskursa – kolaboracionističke i oslobodilačke. I taj golemi oslobodilački kulturni tekst ima za glavni zadatak i cilj stvaranje nacionalne publike te njezino uvjeravanje da je ona zaista potencijalni nositelj vlasti. U ukrajinskoj kulturi susrećemo simboliku u kojoj su programirani emocionalni efekti, počevši od lika Ševčenkove *Kateryne*, kada žena-nacija pada kao žrtva nepostojanja očinskog zakona i bahatosti osvajača sve do suvremenih „popisa represija“ iz kojih je vidljivo koliko je ukrajinskog državnog blaga svake godine premješano u Rusiju, kako se odvijala rusifikacija i sl. (Павлишин 1997). Međutim, realni je cilj državne neovisnosti postignut, pa je oslobodilački projekt izgubio logiku postojanja u starom obliku, ali promjene se ne odvijaju automatski, što se posebice odnosi na književnost. Nekadašnja retorika oslobođenja ima tendenciju da se nastavi u retorici pobjednika.

Naravno da je tome pridonijela potpuna „odsutnost“ neruskih sovjetskih naroda i njihovih kultura izvan granica SSSR-a, jer su se te kulture nalazile iza daleko brojnije i sveprisutne ruske kulture. Ali dolaskom neovisnosti kolonijalni status prestaje biti bitnim argumentom i gubi svoju motiviranost, no to ujedno ne osigurava izravan pristup tih naroda na *svjetsko kulturno tržište*. Prema riječima M. Pavlyšyna, postmoderna nam svijest dopušta da manje tragično sagledamo taj problem i uvidimo posebnosti ukrajinske kulture. Opreka Prosvjeta – Europa, prema riječima M. Pavlyšyna, jest „najmazohističkija, neproaktivna opreka u povijesti ukrajinske kulture, ali je prirodna pojava u okvirima kolonijalne izolacije od kulturnih procesa, 'normalne' Europe“ (Павлишин 1997: 217-218). Postmodernizam omogućuje uklanjanje opozicije „Rusija – Ukrajina“ i opreke „Prosvjeta – Europa“, mijenjajući ih fleksibilnijom formulom: i tradicija i novo.

Pitanje necjelovitosti ukrajinske književnosti možemo formulirati i na drugi način: je li potrebno odbacivanje tradicije? Naime, možda upravo seljački i tragični karakter daje ukrajinskoj književnosti jedinstvenost i originalnost? Tako je Vira Agejeva nastojala dokazati da ukrajinska književnost nije bila isključivo seljačka, pokušavajući privući čitatelje da na novi način pročitaju ukrajinske klasike (Агеєва 2007). Međutim, čitatelja književnosti ne privlači ni urbani ni seljački karakter, ni tragičnost ni njezina odsutnost, nego kvaliteta književnosti i stručna razina njezine interpretacije. Umjesto uvjeravanja ukrajinskog čitatelja kako je ukrajinska seljačka i tragična književna tradicija značajna, i da bez takve književnosti ukrajinsko društvo ne bi moglo ni postojati ili bi jako teško opstalo, ukrajinska kritika pokušava učiniti upravo suprotno: omalovažiti taj opus, nazvavši ga *narodnjaštvom* (народництво).

Taktički su takve mjere opravdane, jer kritika pokušava modernizirati pristup ukrajinskoj književnosti. Međutim, strateški nisu, jer, kako tvrdi i sama kritika, da bi bila zanimljiva, književnost mora biti profesionalna. Upravo pitanje profesionalizma književnika, njegove obrazovanosti, intelektualne moći, mora biti u središtu pozornosti suvremenoga kritičara. Zato nam se čini opravdanim prijedlog M. Pavlyšyna da stav o necjelovitosti ukrajinske kulture, koji je iznio neosporan autoritet ukrajinske znanosti o književnosti Dmytro Čyževs'ki, ne treba prihvaćati, nego sagledati kulturu kroz postmodernističke naočale, kako ne bi izgledala toliko tragično.

3.5. Oslobođanje od prethodnih okvira

Andruhovyč je ismijavao isključivo avangardističko tumačenje skupine *Bu-Ba-Bu* jer njihova misija, kako tvrde njegovi predstavnici, nije ni avangardistički ispad i šokiranje ni radikalni nihilizam, nego je sociokulturnog podrijetla (Гундорова 2008: 239). Oslobođena energija igre usmjerena je na rekonstrukciju samih sebe i svega oko sebe jer opći je moto tih vremena bio obnova. Viktor Neborak o tom procesu kaže: „Čini mi se da smo reproducirali duh onog vremena kada čovjek polako skida svoju masku. Zato nam je posvećivana pozornost. Premda se na mjesto jedne maske lijepila druga“ (Неборак 1994: 58). Andruhovyč se nadovezuje: „Čini se da isprva to nije bila toliko estetika koliko način preživljavanja. Ili estetika kao način preživljavanja. Ili obratno. Drugim riječima, pokušaj da budemo maksimalno slobodni u općenito neslobodnoj situaciji“ (Андрухович 1994: 5).

Prije svega, radilo se o izazovu što ga je najmlađa književna generacija u Ukrajini stavila pred službenu književnost. To je bila potreba za uklanjanjem pritiska i hermetičnosti službene literature, kao i promjena slike same ukrajinske književnosti kao glavnog aktera na pozornici ukrajinske moderne povijesti.

Dakle *Bu-Ba-Bu* se formirao i odvijao kao pojava liberalizacije osobnosti, kao oslobođenje od totalitarne unifikacije i maske sovjetskog čovjeka. Usto, pjesnici skupine *Bu-Ba-Bu* stavljali su druge maske, i kako se to u većini slučajeva događa, maska ponekad srasta s licem. Poseban ritual posttotalitarnog prijelaza koji su ostvarivale bube, spojio se s postmodernističkim prijelomom koji se posebno aktivno odvijao u zapadnoj književnosti upravo 80-ih godina XX. st. Ono što *Bu-Ba-Bu* veže s postmodernizmom bilo je to što su lingvistički i ironično nastojali potkopati tradicionalne univerzalne norme. Dekonstrukcija kanona ukrajinske kulture isto se tako slagala s postmodernizmom kao i oblik takve dekonstrukcije, ponovno prepisivanje napisanog i prikazivanje „praznih, neistraženih mjesta“. Postmodernistički je bio i sadržaj teksta (poslanice) koji su pjesnici stvarali o igri kao užetu napetom iznad ponora postsovjetskog vremena i mjesta apokaliptičnoga kraja (Гундорова 2008: 241). Kraj XX. stoljeća uzrokovao je širenje „bolesti kraja“. U takvoj situaciji postmodernistička književnost i filozofija poistovjećivale su se s nenaivnom sviješću koja se kreće u procjepu „post-“ „poslije-“ i znanja o tome da se budućnost odvija u prošlosti, a novonastalo je samo varijanta već napisanog i već izrečenog.

Ukrajinski postmodernizam u svom bubabističkom obliku javlja se kao teatralizacija života, on je polimorfan. Njegova je osobitost što je to i oblik kulturne kritike koji nacionalnu kulturnu paradigmu preformulira uglavnom u aspekt masovne kulture. Kodovi nacionalne

kulture, na primjer, slika narodnog pjesnika i njegova uloga u kulturi, značajno su modificirani (Гундорова 2005: 72).

Mit o nacionalnom pjesniku, nastao u romantizmu, u ukrajinskoj narodnjačkoj verziji XIX. stoljeća sve više gubi svoj sveti karakter i postaje didaktičan. Kasnije je kult nacionalnog pjesnika postao središnji u nacionalnoj i kulturnoj ideologiji šezdesetnika. Naraštaj osamdesetih i devedesetih godina XX. stoljeća, oslobađa se pritiska totalitarizma, težio je ironiji ne samo totalitarne svijesti i jezika, već i slike nacionalnog pjesnika. Istodobno se kritizira prosvjetiteljski idealizam i njegov didaktički karakter.

Ne samo proces dekanonizacije, nego i stvaranje novih kanona sastavni je dio postmoderne kulturne kritike. Mnogobrojne antologije koje su se pojavile devedesetih godina XX. stoljeća zapravo su bile pokušaj stvaranja novih kanona. Generacijski kanoni (*Osamdesetnici. Antologija nove ukrajinske poezije*, 1990.; *Imenica. Antologija devedesetih*, 1997; *Devedesetnici*, 1998.) supostojali su sa žanrovskim (nova proza, nova dramaturgija), regionalnim (na primjer, ivano-frankivs'ka antologija aktualne književnosti *Pleroma*, 1998.), personalnim (antologije uredništva Vjačeslava Vedmidja, Valerija Ševčuka) te kronološkim (*Lako jutro, milenij!*, 1999.).

U ukrajinskoj književnosti krajem osamdesetih godina XX. stoljeća dogodio se onaj proboj koji se jako dugo iščekivao, preko nerazumijevanja, skandala i osuđivanja nekknjiževnog ponašanja, napokon svaki književnik i književnica može pisati i svaki čitatelj čitati ono što mu se sviđa, razvijaju se masovni žanrovi: krimić, triler, erotska priča, melodrama i mistika. „Književnost se raslojila do neslućenih razmjera. Još nedavno se moglo govoriti, barem uvjetno, o razlikama između trivijalne i visoke književnosti, kao što se moglo govoriti i raspravljati o razlikama između književnosti i znanosti, između književnosti i filozofije, o dokumentaristici, o publicistici i o 'pravoj književnosti'. Čini se da danas te razlike ako već i nisu sasvim izbrisane a ono sve manje doista nešto znače u stvarnom životu književnosti“ (Solar 2003: 337). Uz to, kako tvrdi R. Harčuk, „istovremeno u ukrajinskoj književnosti ostaju aktivni autori (neopozitivisti, neomodernisti) koji teže stvaranju visoke književnosti, pisci (postmodernisti) koji apelirajući na masovne žanrove pokušavaju utjeloviti u njima ozbiljan sadržaj“ (Харчук 2011: 233). U suvremenoj ukrajinskoj prozi vidimo stilske pojave koje balansiraju na granici, na primjer stvaralaštvo Valerija Ševčuka R. Harčuk smješta na granicu između modernizma i neopozitivizma. Jurij Andruhovyč spaja postmodernizam s historizmom, dok se Jurij Izdryk u granicama postmodernizma odlikuje kao esteta. Stvaralaštvo Jevgenije Kononenko zauzima položaj između feminističke i masovne literature, dok Marija Matios piše pseudoklasična djela, a Oksana Zabužko spaja tradiciju

ukrajinskog otpora s kulturnom tradicijom, racionalni odnos prema životu s podsviješću. Ukrajinska književnost, predstavljena mnogim romanima, svjedoči o jačanju ukrajinskog književnog tržišta i ukrajinske industrije stvaranja masovne književnosti. To je, po mišljenju R. Harčuk, još uvijek postkolonijalna književnost nacije koja se poslije rusifikacije i sovjetizacije vraća vlastitom identitetu. Iako je ukrajinski jezik proglašen državnim, on i do danas nije jedini dominantan jezik u ukrajinskom društvu kojim ne vlada ruski jezik nego njegova izobličena varijanta – *suržyk*. Razina izobličivosti ruskog jezika ovisi o socijalnoj i profesionalnoj sredini njegova korištenja. Suvremena ukrajinska književnost pozvana je da preoblikuje socrealistički kanon što je uspješno započeto u razdoblju velikih promjena krajem XX. stoljeća, književnost se orijentira na višeglasje, uklapa se u svjetski kontekst i postaje otvoren sustav koji predviđa mnoštvo inačica, obnovu i stvaranje novih tradicija i njihovih književnoteorijskih interpretacija.

Premda se na višim instancama službene vlasti i Akademije kao institucije vlasti, revidiranje kulture na početku perestrojke svodilo na popunjavanje neistraženih mjesta, kulturna svijest ostala je u principu neironična i totalitarna. Mijenjali su se znakovi „plus – minus“, iako se kritika kulture, njezinih vladajućih mitova, kanona i ideologema nije odvijala. Istovremena „niža“ revolucija bubabuista bila je usmjerena na preokretanje službene kulture, njezinu dekonstrukciju i u tom smislu odigrala je ulogu takve kritike. To je bio drugačiji oblik dekonstrukcije nego primjerice kulturološke studije o baroku, o ukrajinskom modernizmu ili nacionalnoj mitologiji. „Oblik njihove kritike bio je kič“ (Гундорова 2008: 243). Ostvarivanje kiča odvijalo se kao niz modela ironičnog lingvističkog ponašanja ili metafora. Među takvim metaforama bubabuista možemo izdvojiti: lik Chyslera Imperiala (lik gangstera, metafora ostvarivanja snova u ukrajinskoj književnosti), *Kraljicu de bila* (revidiranje klasika, to je *Ureknuta* T. Ševčenka ili gospođica iz *Vija* N. Gogolja), *kozaka Jamajku* (postmodernistička varijanta nacionalnog junaka kozaka Mamaja), *Rekreaciju* (sakralno-erotski nacionalni praznik), *Leteću glavu* (neobarokni prikaz maske i trga), *Ljubite Oklahomu* (erotsko domoljubni književni hibrid), *Turbaciju masa* (sublimirano erotski književni manifest *Bu-Ba-Bu-a*), pripitomljenu Dijasporu (doktor Popel' koji će se pojaviti kasnije i u Andruhovyčevoj prozi), medicinsku *sestru Raju* (junakinja uzvišene, lirske i istovremeno ironične pjesme Irvanecja). Poezo-opera *Chrysler Imperial*, predstava koja se odvijala u Lavovu 1992. godine bila je apoteoza kiča pjesnika bubabuista. Simbolika *Chyslera Imperiala* jest hibridna. Andruhovyč je svojevremeno objasnio kako su prvi put u Kijevu vidjeli auto *Chrysler Imperial* koji je za njih simbolizirao slobodu, potkopavanje vlasti i svih tradicionalnih vrijednosti ukrajinskog društva (Гундорова 2008: 244). Danas mnogi kritičari

filozofiju bubabuista povezuju s karnevalizacijom, a teza Bahtina dobiva novi smisao, oni su potvrdili da je kič karneval u postmodernističkom društvu. Karnevalizirani kič krajem osamdesetih godina bio je oblik antitotalitarnog socijalnog prosvjeda. Međutim griješili su kad su se hvalili svojom svemoći; opera kao i svaki karnevalski prizor ima točno određeno i ograničeno vrijeme i prostor, a sloboda završava izvan zidina kazališta, opere i baleta u kojem se odvijala ta predstava. Činilo se da je karnevalski kič vječan, ali, kako je vidljivo iz povijesti bubabuista, i on može završiti kad prođe mladost (Гундорова 2008). Kako se ispostavlja, karnevalski kič bubabuista bio je prije svega pojava supkulture mladih te nije mogao nadjačati sve ostale kulturne oblike, iako se u određenom razdoblju činilo da od marginalne pojave postaje središnjom i univerzalnom pojavom.

Simbioza visoke i masovne kulture koju proživljava književnost u razdoblju postmodernizma donosi zadovoljstvo, oslobađa od zastarjelih tabua, a istovremeno navikava nas na osjećaj stalne predstave, zamjene uloga, maski i klišeja. U postsovjetskoj situaciji tomu se pridodaje i usvajanje zapadne kulture s njezinim hedonizmom, kazalištem i vizualnim. Sve se to spaja s patrijarhalnim, pa čak i totalitarnim strukturama razmišljanja (Гундорова 2008). Takav novi osjećaj produciranja i konzumiranja zadovoljstva vidljiv je na razmeđu tisućljeća, očituje se i u književnosti prije svega nazivom zbirke pjesama Volodymyra Cybuljka *Majn Kajf* (*Майн Кайф*⁵⁶, 2000) što je naravno citat iz prošlosti; aluzija na djelo Adolfa Hitlera pretvorena je u apologetski znak nove situacije kulturne svijesti. Emotivni i socijalni temelj takve vrste kulture postaje posttotalitarna svijest koja se očituje kao kič zadovoljstva. Dominirajuće stanje postaje naslađivanje zbog kršenja granica općeprihvaćenog i kanonskog (Гундорова 2008: 252). Zbirka Cybuljka *Majn Kajf* igra je improvizacije u kojoj se u jednom nizu mogu naći dječje priče strave i užasa, anegdote, klasični citati i igre riječima jer stanje društva koje je prikazano u tekstu nema sadržaja. Zato se i susreću stihovi Ševčenkovich pjesama i pop-motivi u takvim improvizacijama u kojima vlada ritmičan pokret koji se dovodi do apsurda (Гундорова 2008: 254). U tekstovima se ne susreću samo prepoznatljivi likovi, nego i prepoznatljive boje, zvukovi i slike, ovdje figuriraju i junaci socijalističkog kiča. Naravno, takva igra pruža zadovoljstvo jer pritom se preokrene i pomakne hijerarhija, spaja se nespojivo, ismijava se ozbiljno i sakralno. Burleska se pretvara u totalni stil, oponaša se *suržyk* i koristi se jednostavan razgovorni jezik. Mjesto radnje postaje selo Absurdilovka, a njegovi junaci više nisu boemski pjesnici bubabuisti, koji ponovno daju ocjenu kulturi i upisuju se u nju, nego junak koji miješa i banalizira sve znakove kulture, između ostalog i

⁵⁶ Кайф (ukr., razg.) – zadovoljstvo

totalitarne kulture (Гундорова 2008). Takav smijeh prije svega dočarava masovno zadovoljstvo, ali njegovi su elementi i agresija i osvajanje i kršenje i pobjeđivanje.

U vrijeme kada se Sovjetski Savez počeo otvarati prema svijetu, postmodernizam je preplavio diskurs zapadnjačke kulture; zato su tijekom prvih godina neovisnosti mnoge ideje, koje su razvijali teoretičari postmodernizma, izazvale brojne književne diskusije u Ukrajini. Razumijevanje postmodernizma – „onako kako ga izlaže Matei Calinescu koji u postmodernizmu vidi „lice suvremenosti“ sa svojstvenom mu oprekom principu vlasti, istančanom eklektikom, sumnjama u jedinstvo i dominiranjem dijela nad cjelinom – dalo je ukrajinskim intelektualcima novi teoretski aspekt s kojim su mogli pristupiti vlastitoj postkolonijalnosti“ (Андрейчик 2014: 48).

Ukrajinske časopise preplavila je velika količina članaka i rasprava koji su razmatrali razne aspekte postmodernizma. U antologiji iz 1996., *Slovo. Znak. Dyskurs: Antologija svitovoji literaturno-krytyčnoji dumky XX stolittja*, urednice Marije Zubryc'ke, sabrani su članci vodećih autora navedenog područja: Jacques Derrida, Umberto Eco, Edward Said, Julia Kristeva, Paul Ricoeur, Michel Foucault. Ivan Lučuk iz književne grupe *LuGoSad* kasnije je napisao da je to izdanje bilo „baršunasta revolucija“ u razvoju ukrajinske književne i kritičke misli. Stari naraštaj intelektualaca u većini slučajeva odbacio je postmodernistički diskurs iz čega se razvila rasprava među mlađim piscima, uključujući i osamdesetnike. Kako tvrdi Andrejčyk, neovisno o njihovu stavu, većina pisaca u svojim djelima odražava utjecaj postmodernizma, koristi postmodernističke ideje dekonstrukcije usmjerene na razne „principe istine“ koje leže u osnovi sovjetske ukrajinske književnosti i književnosti prije nje. Kao novi naraštaj pisaca u neovisnoj Ukrajini, ti autori ruše postojeće predodžbe o ukrajinskom identitetu i često kombiniraju i miješaju postojeće i na taj način dobivene fragmente pridajući tom identitetu stanje promjenjivosti. U tom stanju stalnih promjena, sastavnice ukrajinskoga identiteta iščupane su s korijenom, puštene na slobodu, nakon toga redefinirane i ponovno opisane. Postmodernistički ispit državne politike, povezan s idejom istine, pokazao se kao zanimljiv instrument za ukrajinske intelektualce koji su pokušavali izučiti vlastitu kolonijalnu prošlost, osloboditi se kolonijalnog nasljeđa i starih struktura formiranja teksta. Euforiju „ere festivala“ upotpunila je nova književnost koja je podržavala širenje stavova i identiteta (maske), pogodovala je igri u jeziku i nastavljala eksperimentirati sa strukturom i stilovima. Osamdesetnici su se prihvatili ideje „absoluta“, rušeći naslijeđeno razumijevanje naracije i uloge autora, vladavine mitova i jezika (Андрейчик 2014). Posebnu su pozornost posvetili redefiniranju uloge ukrajinskog autora i ukrajinskog jezika u ukrajinskom nacionalnom mitu. Novi ukrajinski junaci iz takvih tekstova često su i sami bili na čelu te dekonstrukcije,

pokušavajući dati istraživanju ukrajinskog identiteta novu priliku. Zapravo osamdesetnici su zadnji naraštaj ukrajinskih intelektualaca koji su u odrasloj dobi osjetili utjecaj sovjetske kulturne politike⁵⁷.

⁵⁷ Jurij Šereh razmatra epohu sočrealizma kao razdoblje „dezintelektualiziranja“ ukrajinske književnosti, vrijeme, kada je ukrajinska književnost izgubila svoj impuls koji je imala u razdoblju modernizma i umjesto toga vratila se u epohu narodnjaštva s kraja XIX. stoljeća (Шепех 2002).

4. ZNAČAJKE UKRAJINSKOGA POSTMODERNIZMA

4.1. Značajke postmodernizma u književnim tradicijama

Milivoj Solar naglasak stavlja na najbitniju opreku koja se podjednako javlja i u znanstvenim radovima i u književnim pojmovnicima i enciklopedijama: „naziv i pojam modernizma, nadalje, u novije je vrijeme doveden u opreku s postmodernizmom, što je proizašla iz uvjerenja da otprilike sedamdesetih godina prošloga stoljeća počinje nova književna epoha“ (Solar 2003: 267). Upravo nas zbog toga neki književni znanstvenici u Ukrajini, pozivajući se na takvu opreku, uvjeravaju da postmodernizam nije mogao nastati na postsovjetskom tlu. Vadym Mirošnyčenko 2016. godine (slično kao i Oleg Iljnyčuk 1995. i mnogi drugi) navodi kako je „postmodernizam reakcija na modernizam (ili na visoki modernizam prema Fredricu Jamesonu)“ (Мірошніченко: 2016) te dodaje kako se mnogi istraživači koji „vjeruju“ u postmodernizam često pozivaju na rad Ihaba Hassana koji ističe razlike modernizma i postmodernizma. „Ova je shema prilično učinkovita, može se uzeti kao osnova, no ništa više od toga. Treba napomenuti da I. Hassan suprotstavlja modernizam i postmodernizam, a ne sočrealizam/tradicionalizam i postmodernizam, s čime se naši istraživači uglavnom slažu“ (Мірошніченко: 2016), a samim time, po mišljenju Mirošnyčenka, ukrajinski postmodernizam nije moguć. Kako ističe Jasmina Vojvodić u knjizi *Tri tipa ruskog postmodernizma*, „među brojnim problemima u vezi s postmodernizmom ukazivalo se i na problem prefiksa „post-„“ (Vojvodić 2012: 12), što vrijedi i za naziv *ukrajinski postmodernizam* jer on sam upućuje da se postmodernizam trebao nastaviti na modernizam, što formalno nije slučaj u ukrajinskoj književnosti. Formalno, kronološki se postmodernizam u ukrajinskoj književnosti pojavljuje poslije sočrealizma koji je bio umjetno nametnut u Sovjetskom Savezu kao jedini mogući način stvaranja u književnosti. Je li ispravno u tom slučaju novu pojavu u ukrajinskoj književnosti imenovati *postmodernizmom*? Nastojat ćemo dokazati da ipak jest.

Prvo želimo istaknuti kako ne dijelimo mišljenje onih književnih znanstvenika koji, zagovarajući tradicionalan, konzervativni stav, smatraju da je postmodernizam nešto „tuđe“, strano, importirano i „nakalemljeno“ na tijelo ukrajinske književnosti, da je samo preuzeto iz zapadnih teorija i kao takvo ne može zaživjeti u moralnoj i tradicionalnoj nacionalnoj književnosti. Ako je u ukrajinskoj književnosti mogao zaživjeti barok, romantizam i moderna, zašto bi postmodernizam bio iznimka? Nijedna od nabrojanih stilskih formacija nije izvorno ukrajinska, a ipak uspješno se realizirala u okvirima nacionalne književnosti. Lilija Lavrynovyč ističe kako bilo kakvi vanjski kulturni utjecaji ne mogu biti relevantni u

univerzumu nacionalne književnosti bez nastanka unutarnjih preduvjeta (društveno-povijesne paradigme i odgovarajuće duhovne klime u zemlji): utjecaji su „samo pomoćni faktor, određeni impuls za pojavljivanje tipološki slične pojave u pravom trenutku“ (Лавринович 2005: 8). Drugi argument, kako postmodernizam nije moguć jer se nadovezuje na socrealizam samo ukazuje na složeniju i zaista bogatiju strukturu ukrajinskog postmodernizma. Ako po definiciji zapadni postmodernizam opovrgava i dekonstruira modernizam, ukrajinski postmodernizam s jedne strane provodi dekonstrukciju socrealizma i narodnjaštva koje opovrgava, a s druge strane, ukrajinski modernizam s početka XX. stoljeća, koji je zbog povijesnih okolnosti ostao nedovršen, unutar postmodernističkih okvira doživljava svoj nastavak, evoluciju, vrhunac i konačnu dekonstrukciju. Nadalje, za zagovornike koji apostrofiraju nemogućnosti ukrajinskog modernizma, promičući ga kao „neistovjetnu“ i „nepravilnu“ varijantu zapadnog modernizma, valja napomenuti kako je sam pojam modernizma bio zabranjen još prije četrdesetak godina u sovjetskoj pa samim time i u ukrajinskoj znanosti o književnosti; upravo postmodernističko doba pokreće književna istraživanja koja vraćaju modernu u ukrajinsku znanost o književnosti. Alla Tatarenko upozorava kako postmodernistička književna djela rijetko mogu poslužiti kao ilustracija filozofskih teorija jer pisci iz svjetonazorskih teorija preuzimaju obično samo ono što odgovara njihovim umjetničkim potrebama i predodžbama o svijetu. Stoga, nadovezat ćemo se, ne postoji model „uzornog“ književnog postmodernističkog djela koje bi se moglo primijeniti ili po kojem bi se mogle ravnati i analizirati određene nacionalne književnosti i svjetska književnost uopće. Uz to, „postmodernistički princip zanemarivanja „velikih naracija“ nije iznimka za postmodernističke filozofske teorije“ (Татаренко 2010: 9). Kao drugo, već je odavno riješena dilema modernizma, odnosno ne postoji jedan jedinstveni univerzalni model modernizma u svim književnostima, već postoje različiti modernizmi koji su se na različite načine realizirali unutar nacionalnih književnosti. Stoga će i njihov nastavak, čak i ako je bio prekinut socrealizmom, doživjeti svoju manifestaciju unutar onih povijesnih okolnosti koje pruža određena nacionalna književnost. I zbog toga ta stilska formacija neće biti ni „nepotpuna“ ni „manje vrijedna“ u odnosu na druge književnosti, već osebujnija i bogatija za još jedno iskustvo. A postmodernizam će u svoj književni mozaik u tom slučaju uvrstiti ne samo modernizam, barok, romantizam, avangardu i druge formacije, nego i socrealizam te pokazati svoje novo, zapadnim književnostima nepoznato lice.

4.1.1. Značajke postmodernizma u slavenskom i postsovjetskom kontekstu

Za razmatranje značajki postmodernizma na slavenskom i postsovjetskom prostoru vrlo vrijednu informaciju sadrže znanstveni radovi Jasmine Vojvodić (*Tri tipa ruskog postmodernizma*), Natalije Bedzir (*Ruska postmodernistička proza u istočnoslavenskom i zapadnoslavenskom književnom kontekstu*) i Alle Tatarenko (*Poetika forme u prozi postmodernizma*) o kojima će biti riječi u ovome potpoglavlju.

„Netipična istočnoslavenska situacija „modernizacije/postmodernizacije“ prisiljava da se pozornije sagledaju osobitosti istočnoslavenskog postmodernizma koje se očituju u postmodernističkom transformiranju modernizma“ (Бедзир 2007: 130). Tako T. Gundorova poziva na revidiranje europskih kanona modernizma i govori o osobitostima slavenskog ili „centralnoistočnoeuropskog“ tipa modernizma, koji se uobičajeno razmatrao kao marginalna pojava u općeeuropskoj slici. Ne postoji jedinstveni „modernizam“, postoje nacionalno obilježeni „modernizmi“ među kojima se tipičnim obilježjima izdvajaju slavenski modernizmi. Njima su svojstveni problemi nacionalnih kulturnih pokreta, za njih su karakteristični zadaci nacionalne konsolidacije. Natalija Bedzir izdvaja i druga obilježja „slavenskog modernizma“ da bi na kraju došla do zaključka da se takva slika europskih „modernizama“ uklapa u postmodernistički viševarijantni model kulture. Bez obzira na globalni karakter pojave, nužno je razmatrati postmodernizam kao sastavnicu povijesti književnosti, uzimajući u obzir osobitosti „nacionalnih invarijanti“ – ustvrdit će Alla Tatarenko (Татаренко 2010: 10). Prepoznatljivost nacionalne književnosti na drugim, nedominantnim i nesvjetskim jezicima, ističe i Milivoj Solar. „Književnost ne samo da je bila raznolika nego ona to mora i ostati; ona mora govoriti različitim jezicima i mora govoriti o iskustvima različitih naroda, pa i pojedinaca, ili će prestati postojati kao onakva književnost kakvu još uvijek jedino poznajemo i cijenimo“ (Solar 2003: 333-4). Postmodernizam je zahvaljujući svojoj „urođenoj analitičnosti primorao da se ponovno sagleda i ponovno procijeni nacionalna kulturna riznica, pokazao je neiskorištene estetske mogućnosti nacionalnih književnosti, doveo je znanstvenike do zaključka o različitosti postmodernističkih strategija u svakoj od njih“ (Бедзир 2007: 3).

Alla Tatarenko u monografiji *Poetika forme u prozi postmodernizma* navodi: „Budući da je postmodernistička književnost snažno vezana i s univerzalnom, i s nacionalnom tradicijom (na koju se ili oslanja ili ju negira), čini se prikladnim razmatrati formiranje i funkcioniranje te književne paradigme u njezinu konkretnom, nacionalnom utjelovljenju. Naravno, to ni u kojem slučaju ne umanjuje neophodnost i produktivnost komparativnih istraživanja. Međutim, razmatranje konkretne realizacije postmodernističke poetike u

okvirima neke književnosti može polučiti zanimljive rezultate upravo za teoriju književnosti, jer radi se o „laboratorijskom eksperimentu“ u određenim uvjetima“ (Татаренко 2010: 9). Po njezinu mišljenju, analiza funkcioniranja postmodernističkog modela treba se „odvijati ne samo u usporedbi s (pretežno preuzetom) teorijom, već prije svega orijentirajući se na književnu praksu koja daje materijal za teoretske zaključke“ (Татаренко 2010: 9).

U znanosti o književnosti javlja se nezadovoljstvo samim pojmom *postmodernizam* jer do danas se potonji često percipirao kao normativni, monolitni smjer, sa svojim jasnim značajkama i ideologijom koju je ocrtao još Fredric Jameson. U prvom desetljeću XXI. stoljeća „dolazi do pokušaja korigiranja postmodernizma na postsovjetskom, posebice ruskom terenu. Ključnom postaje ideja posttotalitarizma koja omogućuje autorima ove teorije da postsovjetsku verziju postmodernizma izdvoje iz zajedničkog nazivnika, odnosno koncepta postmodernizma preuzetog sa Zapada“ (Jameson prema Гундорова 2013: 3). Za Gundorovu to je nuklearna postčernobilska svijest koja oblikuje postapokaliptičnog postmodernog čovjeka.

Lilija Lavrynovyč u doktorskoj disertaciji *Postmodernizam u ukrajinskoj, poljskoj i ruskoj prozi: tipologija lika-junaka* ističe kako je iz današnje perspektive upitna tvrdnja američkog filozofa F. Jamesona koji vidi postmodernizam kao fenomen svojstven samo postindustrijskim, visokorazvijenim zemljama. Ako budemo razmatrali postmodernizam kao postmoderno stanje duha zapadne civilizacije, on će zaista teško nastati u ekonomski nerazvijenim zemljama kao pojava postindustrijskog društva zasićenosti. „Ako se radi o postmodernizmu kao umjetničkoj paradigmi, takva je tvrdnja diskutabilna“ (Татаренко 2010: 11). „U današnje vrijeme univerzalno priznanje dobiva tvrdnja o postmodernoj kulturi kao rezultatu ne samo totalnih tehnologija, već i totalnih ideologija“ (Лавринович 2005: 5). Zato su prvi primjeri istočnoslavenskog postmodernizma bili svojevrsna reakcija na „dominaciju totalne komunističke hiperrealnosti u najrazličitijim područjima njezina očitovanja. Kad su postmoderne doktrine došle u istočnu Europu (uglavnom iz Francuske i SAD-a), te su ih kulture bile spremne brzo prihvatiti i ukorijeniti na svom tlu“ (Лавринович 2005: 8). Kada se osvrnemo na književnost koja je područje našeg istraživanja, možemo konstatirati, da se „u zemljama središnje i istočne Europe postmodernizam uspješno razvio, bez obzira na razvoj ekonomije koji je daleko od postindustrijskog stanja“ (Татаренко 2010: 11). Kao književna paradigma, postmodernizam ima niz distinktivnih karakteristika koje omogućuju da se određena književna djela ili stvaralaštvo određena književnika uvrste u postmodernizam. „Klasičnim se smatra katalog postmodernističkih karakteristika koje je I. Hassan izgradio kao opreku prema modernističkim“ (Татаренко 2010: 19). Sličnu opreku navode i drugi

ukrajinski znanstvenici, R. Harčuk, T. Gundorova, A. Tatarenko, a pitanje pripadnosti postmodernističkom diskursu rješavaju obično identifikacijom glavnih stilskih obilježja. „Apsolutiziranje jednog postupka ili nekoliko njih kao indikatora pripadnosti postmodernističkoj paradigmi često izaziva probleme s klasifikacijom djela koja, premda su postmodernistička, ne sadržavaju potpuni komplet spomenutih obilježja. Postoji zanimljivo iskustvo nacionalnih književnosti u kojima su univerzalne karakteristike realizirane na temelju nacionalnih tradicija“ (Татаренко 2010: 21).

Fenomen postmodernizma, koji se uvjetno može nazvati „slavenskim“, dosada se razmatrao pretežno u koordinatnom sustavu stvorenom za književnosti zapadnog tipa. Neki nesporazumi oko postojanja ili nepostojanja postmodernizma u zasebnim slavenskim književnostima (između ostalog i u ukrajinskoj) povezani su upravo s nepodudaranjem povijesnih okolnosti razvoja, odnosno i ontoloških temelja na kojima se zasniva književnost „klasičnog postmodernizma“ (na primjer američka, talijanska) i književnost koja nastaje s uzimanjem u obzir njezinih dostignuća u zemljama središnje i istočne Europe (Татаренко 2010: 11). U tom smislu zanimljivo je tumačenje postmodernizma koje se javlja u Grom”jakovu *Rječniku znanosti o književnosti*: „Valja razlikovati postmodernizam u zapadnom kontekstu gdje se on percipira kao izraz potrošačkog društva, i u istočnoeuropskom, odnosno ukrajinskom, koji je nastao ne samo pod utjecajem zapadnog, nego na tlu posttotalitarne, postkolonijalne stvarnosti, što je na polju književnosti popraćeno gubitkom vjere u viši smisao ljudske egzistencije, izgubljenosti pred smislom postojanja koje je gnoseološkim relativizmom, porivom prema neangažiranosti svake vrste, prikrivanjem iza maske ironije i pothvata intertekstualnosti pretvoreno u kazalište svakodnevnog apsurd“ (Гром’як 2007: 554). Natalija Bedzir u svome radu nastoji izdvojiti sličnosti i osobitosti zapadnoslavenske i istočnoslavenske postmodernističke književnosti. „Ruskom, ukrajinskom, slovačkom, češkom, poljskom i bjeloruskom postmodernizmu svojstvene su sve od nabrojanih paradigmatičkih osobitosti: ukidanje svih mogućih tabua, relativizacija svijeta, ponovo promišljanje o duhovnoj i kulturnoj transcendentnosti, decentracija svjetonazorskih i estetskih kompleksa, diskurzivnost i dekonstruktivnost, izgradnja novih suodnosa s Drugim itd.“ (Бедзир 2007: 19). Znanstvenica dolazi do zaključka da se „u ukrajinskoj, bjeloruskoj i ruskoj književnosti *integriranje u svijet* očituje u balansiranju između imperijskih i postimperijskih tradicija. „U slovačkoj, češkoj i poljskoj književnosti to će biti reakcija na zapadnu kulturnu ekspanziju: težnja prema *europskosti*, ironija prema zapadnoeuropskim utjecajima, odvajanje sebe od *drugog* (u ukrajinskoj situaciji najčešće od ruskih utjecaja, u poljskoj i češkoj – od njemačkih)“ (Бедзир 2007: 46). N. Bedzir, komentirajući radove N.

Zborovske – koja istražuje psihopovijest ukrajinske književnosti – naglašava nemogućnost modeliranja psihopovijesti ukrajinske književnosti po ruskom obrascu. U svome istraživanju N. Zborovska ističe suprotstavljanje imperijskog ruskog i kolonijalnog ukrajinskog kompleksa (što smatramo točnim), ali i totalitarni, dominirajući karakter ruskog obrasca i imitacijski, prilagodljiv ukrajinski književni psihotip. Takav pristup dvjema neovisnim književnostima ne može biti produktivan. Naravno da postoje velike razlike u ukrajinskom i ruskom postmodernizmu, a Natalija Bedzir ipak nastoji izdvojiti sličnosti u obje književnosti. Znanstvenica izdvaja sličnosti koje se prije svega odnose na „svjetonazorsku krizu, aksiološku revalorizaciju osobnosti, „prijelomnost“ postmodernizma“ (Бедзир 2007: 118). Aktualnim za slavenski postmodernizam u znanstvenim radovima Dmytra Čyževs'kog Bedzir smatra „isticanje slike *slavenske duše* i žrtve (koju ukrajinski postmodernisti najgorljivije dekonstruiraju), mesijanizma, patnje (vodeći toposi poljskog postmodernizma). Slike realizma – u kojima se kod Slavena jako odražava seljaštvo i njegova poetizacija zemlje i mržnje prema gradu – postali su topos ironičnog koda u slovačkoj postmodernističkoj književnosti (P. Piš'aneč), bjeloruskoj (V. Kaz'ko, A. Globus), ukrajinskoj (N. Zakusylo, J. Paškovs'kyj, O. Irvanec', V. Medvid')“ (Бедзир 2007: 26).

Lilija Lavrynovyč smatra zajedničkim za „ukrajinski i poljski postmodernizam motiv katarzičnog proživljavanja kompleksa nacionalne manje vrijednosti (takva se tema ne javlja u ruskom postmodernizmu), pri čemu je on snažniji u poljskoj književnosti“. Kada govorimo o geografiji nacionalnog postmodernizma, vrijedno je napomenuti da se „ukrajinska i poljska varijanta stvaraju prije svega u regijama, ruski postmodernizam ostaje u većini slučajeva književnošću centra“ (Лавринович 2005: 46).

4.2. Značajke postmodernističke ukrajinske književnosti

Početak devedesetih godina XX. stoljeća *Povijest ukrajinske književnosti* Dmytra Čyževs'kog⁵⁸, posebno njegova teza o „nepotpunosti“ ukrajinske književnosti, najjače je odjeknula od svih novootkrivenih tekstova i koncepata. Poznato je da je Čyževskyj povezivao „nepotpunost“ upravo s razdobljem formiranja ukrajinske modernosti u doba romantizma, a svoju *Povijest ukrajinske književnosti* objavio je sredinom XX. stoljeća (1956.). Tako nezadovoljstvo idejom o „nepotpunosti“ stiže u Ukrajinu tek pola stoljeća kasnije, rijetko se koji književni kritičari nisu dotakli tog pitanja početkom devedesetih. Suvremene publikacije ranije zaboravljenih ili zabranjenih autora, kanonizacija pojedinih stilova i epoha, poput baroka ili futurizma, svjedočila je o želji da se pokaže „cjelovitost“ nacionalne kulture, njezinih stilova i funkcija (Гундорова 2005: 35-36).

U ukrajinskom društvu od početka devedesetih odvija se otkrivanje prilično raznolikih slojeva kulture, domaće i strane: s jedne strane ukrajinske moderne i avangarde, prešućivanih u sovjetsko doba, s druge strane nepoznate, prethodno neprevedene zapadne visoke književnosti i filozofije te žanrova masovne književnosti. Istodobno, otkrivanje i vrednovanje drugih stilova, poput baroka, neoklasicizma, futurizma, nije značilo samo vraćanje povijesne cjelovitosti kulture, već i sinkronizaciju različitih kulturnih razina i slojeva. Moderni i predmoderni, barokni i postmoderni književni oblici i stilovi koegzistiraju u jednom vremenu. „Književnost i kultura, koja nije do kraja prošla procese modernizacije i razvoja visokih modernističkih oblika, odjednom se suočila s postmodernom situacijom koja je aktualizirala predmoderne oblike kulture. Tako se u ukrajinskoj književnosti modernistički impulsi sinkroniziraju se s postmodernom koncepcijom svjetonazora“ (Гундорова 2005: 36). Postojanje na raskrižju različitih kulturnih paradigmi (zapadne i nacionalne, postmoderne i moderne) i njihovo međusobno suprotstavljanje i komparacije pokazuju tabue i „mrtve“ zone u nacionalnoj književnosti. U euforiji ponovne izgradnje činilo se da se „rupe lako popunjavaju tiskanjem prethodno zabranjenog i da se na taj način može vratiti cjelovitost (potpunost) nacionalnog kulturnog kanona. Krajem devedesetih postalo je jasno da rupe ne čine samo nepoznati autori i nepoznati tekstovi, već i novi načini interpretacije“ (Гундорова 2005: 36). Stoga je potrebno dekonstruirati one ideologije koje leže u temelju prošlih procesa stvaranja kanona. Akademska znanost po mišljenju Gundorove za to nije bila spremna. Osim

⁵⁸ Pojam „nepotpuna književnost“ u ukrajinskom kontekstu veže se uz ime Dmytra Čyževs'kog, autoritetnog povjesničara književnosti i književnog kritičara koji je tvrdio da je gubitak „viših društvenih slojeva“ i početak korištenja narodnog jezika (Чижевський 1994: 313) uzrokovao nepotpunost ukrajinske klasične književnosti. Čyževs'kyj određuje kriterije koji odražavaju potrebe i ideale prije svega moderne elite, a to je „postojanje reprezentativnog vodećeg sloja“, odnosno nacionalne elite koja bi trebala služiti kao recipijent za visoku književnost te postojanje visoke kulture.

toga, postalo je očigledno da zone otuđenja oduvijek postoje na karti kulture, one se samo mijenjaju: takva zona prešućivanja devedesetih godina, primjerice, bio je bivši socijalistički realizam. Obilježje ukrajinskog postmodernizma bila je amnezija oko književnosti socrealizma: njezini tipični pojmovi i stilovi nisu dokraja dekonstruirani, dok je ruski socart pribjegao takvoj dekonstrukciji. Umjesto toga, ukrajinski postmodernistički autori izdvojili su iz socijalističke paradigme samo njegovu narodnjačko-patriotsku komponentu koja je postala predmet postmodernističke ironije.

Na temelju istraživanja ukrajinskog postmodernizma Natalija Bedzir u njemu izdvaja sljedeće procese: „neprekidnu dekanonizaciju“; „konfliktni dijalog u granicama kulture“; „obnavljanje disonance“ (S. Pavlyčko); „prioritet ironičnog načela“; preispitivanje „modernosti“ ukrajinske književnosti; djelomično podudaranje neoavangardizma i postmodernizma u ukrajinskom paradigmi (T. Gundorova); „prioritet spontanih načina umjetničkog izričaja“; „isticanje u prvi plan vizualne umjetnosti“ (J. Poliščuk) te ih uspoređuje sa značajkama ruskog i bjeloruskog postmodernizma. Izdvaja kako „u sve tri književnosti postoji potreba za katarzom, energijom utjecaja na čitatelja te je vidljiva velika amplituda ironije“ (Бедзир 2007: 124). Još jedna osobitost je i interpretacija ironije koja se tradicionalno razvila u ukrajinskoj estetici i poetici. Još od XVII. stoljeća ironija se uglavnom interpretirala kao samoismijavanje, samoironija. Kako smatra R. Semkiv, karakteristično obilježje ukrajinskog „apokaliptičnog postmodernizma“ tragična je patetika ironije (Семків 1999). A Bondareva nadovezuje se kako je u „ukrajinskoj postmodernističkoj paradigmi (XX. – XXI. st.) faktor Černobila reducirao finalno raspoloženje milenija, a postmodernistička strategija krenula je putem karnevalizacije i barokne zaigranosti“ (Бондарева 2006: 180).

Rani ukrajinski postmodernizam uvjetovan je dekonstrukcijom socrealističkih umjetničkih normi, postojanjem *undergrounda*, marginalizacijom autora, orijentacijom na nacionalne manifestacije igre, dekonstrukcijom Moskve kao centra, europskom orijentacijom. Kako ističe Bedzir, za postsovjetske književnosti bit će karakteristična dekonstrukcija tradicionalne *književnocentričnosti*, poučnosti i socrealističke odgojne funkcije književnosti. „Gogolj je pisac koji je utjecao na postmodernizam u ruskoj i ukrajinskoj književnosti“ (Бедзир 2007: 165). Ovu autoričinu tvrdnju želimo dopuniti jer očito da je za ukrajinsku postmodernističku književnost, posebice „karnevalskog“ razdoblja, ipak najznačajniji utjecaj Kotljarevs’kog, Skovorode a tek zatim demoničkog Gogolja, mistificiranog Antonyča, obnovljenog Ševčenka i Semenka.

Spomenute tendencije postmodernizma u istočnoslavenskim i zapadnoslavenskim književnostima nastupaju kao katalizatori procesa revidiranja umjetničkog nasljeđa

socrealizma i modernizma što čini osobitu razliku između istočnoslavenske i zapadnoslavenske verzije. „Opće tendencije istočnoslavenskog i zapadnoslavenskog postmodernizma očituju se u dekonstrukciji „velikih metanaracija“ komunističke ideologije i kolektivističkog načina življenja“ (Бедзир 2007: 419). Zapadnoslavenska verzija postmodernizma (češka, slovačka, poljska) nema oštro izražena obilježja prijelaznosti, prijeloma, kako se to očituje u ruskoj i ukrajinskoj postmodernističkoj književnosti u svezi s „prekidom“ modernizma i aktivnim nametanjem socrealističke estetike (Бедзир 2007: 419). Zajedničkom crtom slavenskih književnosti Natalija Bedzir smatra eurocentrizam koji će biti „u većoj mjeri svojstven ukrajinskoj, slovačkoj i češkoj književnosti u kontekstu njihove europske samoidentifikacije“ (Бедзир 2007: 420).

Ukrajinskom modernizmu bio je svojstven vrlo blagi konflikt, čak i prihvaćanje narodnjaštva umjesto njegova potpunog opovrgavanja i pobune, a taj projekt zbog povijesnih okolnosti nije došao do svoje „prirodne“ kulminacije. Takav neminovni rasplet bio je prekinut, no on se ipak nastavio nakon socrealizma, i to već u okvirima postmodernizma. Stoga možemo tvrditi da uz dekonstrukciju socrealizma, što je prvotna funkcija ukrajinskog postmodernizma, dolazi do dekonstrukcije narodnjaštva, projekt modernizma koji je započeo prije sto godina, a koji je završio je krajem XX. stoljeća u okvirima postmodernizma. Na temelju spomenutih istraživanja možemo doći do zaključka kako je postmodernizam u ukrajinskoj književnosti bio nastavak, evolucija (neobarok, neomodernizam) ili transformacija i deformacija, a istovremeno i dekonstrukcija (socrealizam, narodnjaštvo) prethodnih stilskih formacija, ali i posve nova književna paradigma.

Tranzicijska kultura

Nakon što je 1978. objavljen *Orijentalizam*, „temeljna postkolonijalna studija Edwarda Saïda, koja se bavi pitanjem na koji se način zapadni znanstveni diskurs pretvorio u imperijsku instituciju, glavnim predmetom postkolonijalnih istraživanja postao je uzajamni odnos imperijskog centra i kolonijalnog prostora“ (Гундорова 2013: 8). Nakon raspada Sovjetskog Saveza, koji je funkcionirao kao imperijska struktura, u domenu postkolonijalnih studija ušli su i narodi bivšeg SSSR-a. Iskustvo totalitarne kolonizacije aktualno je za analiziranje tranzicijske kulture. Zapravo je tranzicijska kultura jedan od fenomena postkolonijalne kulture. Kolonizacija, bilo javno ili pritajeno, čak i danas ulazi u značenja koja se pripisuju događajima i činjenicama čime se, s obzirom na „drugog“, hrani *resentiment*. Iz nje se razvila „kolonijalna histerija Ukrajinaca u ruskom imperiju početkom XX. stoljeća te se odvija anticolonijalni otpor u okvirima ukrajinskog europskog projekta početkom XXI.

stoljeća“ (Гундорова 2013: 10) Tranzicijska kultura postkolonijalni je fenomen, baš kao i pojava posttotalitarnog sjećanja. Ona se razvija u prostoru u kojem se osjeća prisutnost prošlosti u sadašnjosti, ali također je latentna prijetnja da se u budućnosti ponovi prošlost. Javlja se dojam da prošlost, posebno ako je obilježena traumatičnim proživljavanjima, utječe na budućnost i iskorjenjuje sadašnjost. Vežanost uz traumatičnu prošlost, potomke stavlja u položaj talaca: fizički oni nisu sudionici prošlih događaja, ali buduće generacije postaju vezane uz nju, a sadašnjost postaje nešto što se ne da reprezentirati, što je neuhvatljivo.

Dakle, u tom pogledu najzanimljivija je „generacija koja je još odrastala u uvjetima totalitarizma te druga generacija koja je rođena u posttotalitarno vrijeme“ (Гундорова 2013: 10). Pri analizi ukrajinskog postsovjetskog romana posebnu pozornost obratit ćemo na posttotalitarni generacijski sindrom. Tema jaza između naraštaja te generacijska svijest postaju jednim od glavnih indikatora postkolonijalne situacije u Ukrajini početkom XXI. stoljeća. Zapravo, naraštaj koji je rođen i odrastao nakon proglašenja ukrajinske neovisnosti simbolizira kraj prijelazne etape od socijalizma prema postsocijalizmu. I prijelaznost mora biti završena. U globalu, tranzicijska kultura nije samo vremensko razdoblje (koje će za nas biti postmoderno doba), nego cijeli tip kulture čiji sadržaj nije u potpunosti određen prošlim iskustvom, ali se ni ne iscrpljuje isključivo budućom „destinacijom“ (Гундорова 2013: 10).

Obratit ćemo pozornost na suvremenu prozu mladeži i analizu lika gubitnika (*luzera*). Generacijski jaz u postsovjetskom romanu iskazuje se općenitom krizom muškosti, pomakom patrijarhalnog centra i urušavanjem simboličkog socijalnog reda koji je bio osiguran prisutnošću autoritetnog oca. Otac ostaje u prošlosti i kako se ispostavlja, bio je slab, tako da deformacija i reorganizacija društva prožima sve, utjelovljujući se u asocijalnosti djece, protestu kćeri, potrazi simboličnog bratstva (sestrinstva). Istovremeno traje potraga simboličkog centra te pokušaj njegove reanimacije. Radi se o potrazi za „očinskim zakonom“ (ili njegovom zamjenom), koji bi osigurao normalni proces komunikacije, markiranja, sjećanja, kulture, domovine. Možda je čak „najosjetljivije nepostojanje patrijarhalnih zakona vidljivo u suvremenoj prozi mlađe generacije“ (Гундорова 2013: 12). Upravo njezini junaci posebno bolno, prije svega tjelesno, osjećaju jaz generacija i nepovjerenje prema iskustvu starijih. Uz to, doslovno nesudjelovanje u totalitarnoj prošlosti ipak prelazi u njihovo simbolično sudjelovanje – stigme traumatične prošlosti, koja im je uništila roditelje, prelaze i na njih, a tijelo postaje polje na kojem se vodi rat prošlosti i budućnosti (Гундорова 2013). Tranzicijska kultura postmodernoga – posttraumatsko je doba, ali nikako nije „nepotpuna“, kako si to netko može predočiti. Naravno, ako zamišljamo kulturu kao veliku priču i vodimo se idejom prirodne završenosti i savršenstva, tada se

tranzicijska kultura može doživljavati kao gubitak nečega. Međutim, ako ne prihvaćamo tranziciju kao privremeni prijelaz i pokret u smjeru konačnog odredišta, nego unutar te prijelaznosti i stalno utvrđivanog odgovaranja i dijaloga između ja i svijeta, tijela i okoline, svijesti i postojanja, u tom slučaju tranzicijska kultura postaje samodostatna i potpuna. Tranzicijsku kultura čine također i tekstovi i sam proces čitanja. Oboje se stalno mijenjaju i reagiraju na neprestano promjenjivu realnost. Ali i neprestance uspostavljaju mostove za razumijevanje. Takvo razumijevanje kulture proturječi ustaljenoj težnji prema savršenstvu i završenosti, težnji prema kraju, prema budućnosti, kada se svaka neodređenost i nezavršenost smatra snagom deformacije. Općenito, takva prijelazna kultura svojevrsan je okvir. Spoznaja realnosti uvijek je povezana uz neku nepotpunost, uvijek postoji neka „rupa“, nikada nije potpuna, „sva“, njezin krug nikada nije zatvoren. Takva praznina, nedostižnost nečega što zapravo ne može biti uhvaćeno u realnosti, popunjava se igrom fantazije, fantazmagorijama i zamjenama fantazije – suvenirima i fetišima (Гундорова 2013). U tom smislu, zanimljivo je kako Gogolj postaje robni fetiš i kako Ševčenko iz klasika postaje željeni suvremenik i uzor za samoidentifikaciju. Na podjednak je način zanimljiv i novi kič koji je prožet samoironijom i koji se suprotstavlja marginalizaciji i globalizaciji te novim glamurnim ukusima.

U tom prijelaznom postmodernističkom razdoblju zanimljiva je i recepcija Černobila i užasnog, uzvišenog, u kojem se nuklearni strah taloži na proživljavanje totalnog kraja svijeta, komunikacije, kulture, nacije. „Naslojavajući se na posttotalitarnu i postkolonijalnu realnost, černobilski strah postaje plodno tlo za razvoj nacionalnog duhovnog katastrofizma. On odražava krizne trenutke u razvoju nacionalne svijesti, između ostalog i krizu generacijskog mentaliteta, ovisnost o medijskom manipuliranju i simulaciji užasnog“ (Гундорова 2013: 14). Nasuprot tome, postapokaliptično doživljavanje Černobila nije samo povratak u realnost nego i njezino racionalno proživljavanje u oblicima tranzicijske kulture koja dopušta da se ne zatvori u traumi. Zapravo, sve navedeno posttraumatski su simptomi.

Trauma

Kraj XX. i početak XXI. stoljeća razdoblje je osvještavanja traumatične povijesti. Što je to trauma? Ona može biti sve, a netko će reći da na traume možemo gledati različito. Za nas će to biti stalna i nesvjesna bojazan uzrokovana postojećim ili neočitim čimbenicima, kada mehanizmi psihološke zaštite jednostavno ne djeluju. Ključna je figura u tom slučaju Freud i njegovo razumijevanje melankolije (Гундорова 2013). Suvremeni se studiji traume općenito oslanjaju na frejdovsku represiju, ponavljanje, prisjećanje i obradu traumatična događaja. Gubitak, koji ima traumatičan efekt, kako je govorio Freud, tiče se nekog objekta, povijesti,

kulture, domovine, nacije, oca, voljene osobe itd. Kada takav gubitak postaje prekomjeran i ne može biti ničim zamijenjen, lokalizira se u jeziku i tijelu melankolična subjekta. Ozlijeđena svijest, povijest, tijelo nisu samo skrovište novih smislova nego i prijetnja za tu svijest, povijest i tijelo. Nastaje traumatična neuroza, normalna se percepcija vremena prekida, prošlost ne može biti asimilirana sadašnjim vremenom. Stoga se traumatični događaji vraćaju kao simptomi, ponavljaju se u snovima, gestama, stigmama. Umjesto da bude zaboravljena, traumatična prošlost ostaje prisutna u sadašnjosti, osvetoljubiva je, ona proganja, ovladava i dominira sadašnjicom. „Potrebni su posebni naponi, posebna „obrada“ sjećanja uz pomoć refleksija da bi se otrgnulo od takve traumatične prošlosti, da bi se spasilo suvremenost i da bi se etički i kritički moglo ocjenjivati prošlost“ (Гундорова 2013: 16). Međutim, posebnost traume je u tome da se simptomi ne samo vraćaju iz prošlosti nego se prenose na budućnost, na taj način budućnost postaje već proživljena prošlost. Na kraju, to je simptom simptoma u sadašnjem svijetu: posvuda se priviđa trauma (Гундорова 2013). Tako se cijela povijest čini traumom i ne može se osvijestiti da smo pogođeni samom traumatizacijom. Čini se da se slična situacija proživljava u Ukrajini kada je riječ o suočavanju s prošlošću XX. stoljeća. Postoje razni načini govora i liječenja posttraumatične svijesti. Tranzicijska bi kultura u tom smislu trebala imati terapeutsku ulogu. Prakse koje takva kultura analizira protežu se od posttraumatičnog sjećanja do traumatičnog kiča. Dovoljno je spomenuti postojanje pojma „traumatičan kič“ te se osvrnuti na traumatične događaje poput holokausta, Černobila koji se pretvaraju u medijske spektakle te postaju predmetom masovne potrošnje, između ostalog i turističke atrakcije te se i doživljavaju kao jedan od mogućih smjerova za analizu suvremene kulture. U Ukrajini gdje sakralizacija prošlosti postaje uvjet razvoja nacionalnog identiteta, takva analiza može postati nova trauma. Ali ipak se mora priznati da je takva tendencija kiča traumatičnih gubitaka i proživljavanja prisutna u Ukrajini. Na kraju krajeva, „televizijske serije i melodramska simulacija prodiru i u djela najpoznatijih ukrajinskih autora koji pišu o tragičnim događajima iz prošlosti, a mediji i televizija postaju agenti umjetničkih događaja u najčitanim suvremenim ukrajinskim djelima“ (Гундорова 2013: 17). Tijelo, sjećanje i jezik – to su simptomi koji ukazuju na traumu unutar individua te mjesta na kojima one dolaze do izražaja. Simptom podržava vezu „realnog“, „simboličnog“ i „zamišljenog“ i može se razmatrati kao druga strana diskursa i kao metafora koja sa zadovoljstvom spaja smisao i fantaziju. U najopćenitijem smislu može se reći da nas u slučaju tranzicijske kulture simptom upućuje na traumu uz pomoć koje se izražava „realno“, bilježi se odsutnost „simboličnoga“ Oca i utjelovljuju se fantazme, simulacije i zadovoljstvo od „zamišljenog“. Simptom svjedoči o prekidu razumijevanja među ljudima, spolovima, generacijama,

kulturama i interpretacijama te se materijalno manifestira na tijelu, u tajnim mjestima sjećanja što je uzrokovano raskolom između generacija, fetišem i maskom. Takvi simptomi emocionalno su obojani melankoličnim tonovima *ressentimenta* i nostalgijom. Oni se odvijaju kao spektakl i nose poruku o prijelaznosti, o kulturi koja se razvija u tom procjepu. Zapravo to govori i o nastavku komunikacije koja se obnavlja u tekstovima suvremenih ukrajinskih autora.

Dakle, kad govorimo o kulturi i književnosti postmodernističkog doba, govorimo o traumatičnim mjestima ukrajinske kulture s početka XXI. stoljeća, „o postkolonijalnom *ressentimentu*, rascjepu među generacijama i sjećanju na prošlost u suvremenom postsovjetskom romanu i prozi općenito, novom (ne)premostivom ponoru između visoke i popularne kulture, novom razumijevanju klasike, kiču kao načinu recepcije traumatičnog iskustva i o Černobilu kao događaju koji je u znatnoj mjeri odredio i oblikovao sadašnje mišljenje u Ukrajini“ (Гундорова 2013: 45).

Postkolonijalno iskustvo

Suvremeni roman odražava ne samo represirano sjećanje na totalitarizam nego i krivnju zbog kolonijalizma, što je vidljivo u postkolonijalnim ukrajinskim romanima O. Zabužko, J. Andruhovyča, S. Žadana, V. Koželjanka. Kako se postkolonijalno iskustvo odrazilo na dubinske strukture postsovjetskih romana u ukrajinskoj književnosti? Glavna napetost tih romana sastoji se u iskustvu postkolonijalnog proživljavanja. Kod Zabužko to je iskustvo izraženo kolonijalnom traumom koja određuje ne samo peripetije karaktera nego utječe i na psihoemotivnu dimenziju, tjelesnost, psihologiju, geografiju, poeziju, ljubav i seks (Гундорова 2013). Odatle i tema ljubavi spojena s ukrajinizacijom ruskojezičnih ljubavnika, a prije svega, mit o bratskoj solidarnosti i povezanosti ljubavnika i umjetnika, predstavnika kolonizirane književnosti u poznatom romanu O. Zabužko *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*:

„Prvi pravi kojeg nije trebalo učiti ukrajinski jezik, tegliti mu na spoj knjigu po knjigu iz vlastite biblioteke isključivo radi proširenja zajedničkog unutarnjeg prostora razumijevanja... i tako, čitav prokleti život! Ti si profesionalna ukrajinizatorica, kao da im svima usađuješ još po jedan organ, jednog dana naša neovisna, ili bolje rečeno još neumrla, ako do tog vremena ne umre, trebala bi uvesti nekakvo posebno priznanje za količinu ukrajiniziranih ležajeva, ti bi im zafikarila svoj popis obraćenika! – a to je bio prvi muškarac iz tvoga svijeta, prvi, s kojim si razmjenjivala ne samo riječi, nego odjednom čitav bezdan treperavih tajni, osvjetljenih bunarskim odsjajem, odškrinutih

tim riječima, zato je govoriti bilo lako, kao što se diše i sanja, i zato se razgovor ispijao zapečenim isušanim ustima i upijao vrtoglavije, o, ta nikada u potpunosti spoznata sloboda da budeš svoj, ... nadahnutost improvizacije, koliko se iskričave, razigrane energije oslobađa kad svaka nota – ironična aluzija, nijansa, šala, dodir – u trenu rezonira kad je uhvati sugovornik, salto u zraku, jednostavno zbog prekomjerne snage... jezik je oštro skratio vaš put ususret jedno drugome: prepoznala si: isti je, u svemu je isti, ptice ste iz istog jata! – i u njemu pak, u jeziku, bilo je sve čega nikada kasnije nije bilo među vama u krevetu“ (Zabužko 2014 : 32).

Na to se dodaju dojmovi o slabosti oca, slomljenog totalitarnim strojem, i o vječito gladnoj i frigidnoj majci, traumatiziranom proživljenim gladomorom. Ali najbitnije je da se kolonijalno iskustvo iskazuje pri tome kolektivnim podsvjesnim cijeloga naroda što određuje sadržaj karaktera i kolizije koje su uglavnom vezane uz obiteljsku, rodnu i nacionalnu sudbinu (Гундорова 2013). Jer glavna tema *Terenskih istraživanja* postaje tema preživljavanja (na)roda.

S druge strane, u *Rekreacijama (Рекреації)* Jurija Andruhovyča, kolonijalno se i totalitarno iskustvo iskazuje razdvajanjem svakog junaka koji je okrenut prema prošlosti i nastoji nekako promijeniti tu prošlost, ponoviti je, utjelovivši se u nju da bi obnovio potpunu i cjelovitu identičnost vlastitog *ja*, ukradenog poviješću. Prošla povijest, odnosno austrougarska melankolija prijeratnoga Lavova, staro zvučanje predsovjetskog galicijskog sela, sve to u *Rekreacijama* odražava traumatično iskustvo putujućih Andruhovyčevih junaka pustolova. U *Rekreacijama* to je pauza i istovremeno obnavljanje kojem teže, ali ga junaci Andruhovyčeva romana nisu u stanju postići jer oni pokušavaju pobijediti iskustvo kolonizacije, ali su i sami kolonizirani vlastitom prošlošću. Kolonizacija prošlošću, ukradenom i podijeljenom, zatvara se u krugu ponavljanja i simulacija. Takva je sudbina postkolonijalnoga subjekta (Гундорова 2013). U *Moskovijadi (Московиада)* taj subjekt više ne obnavlja vlastito *ja*, nego ostvaruje revanš nad imperijem, fragmentirajući ga i izokrećući „vrh“ i „dno“, centar i periferiju. Bez sumnje, sam postkolonijalni svjetonazor hrani ove prve postsovjetske ukrajinske romane koji su se pojavili devedesetih godina prošlog stoljeća. Općenito, proces formiranja postkolonijalne svijesti na postsovjetskom prostoru posebno je zanimljiv. Ukrajinska postkolonijalna svijest s kraja XX. stoljeća obilježena je prevladavanjem kulturne provincijalnosti i marginalnosti. Ona je u značajnoj mjeri inficirana zamišljenom osvetom i emocijama *ressentimenta*, potaknutim antikolonijalnim prosvjedovanjem. Upravo je ukrajinska književnost to „polje na kojem se artikuliraju postkolonijalni modeli mišljenja i

isprobavaju razni oblici kulturne identifikacije“ (Гундорова 2013). Na takav način najnovija ukrajinska književnost tijekom dovedenih godina dobiva sociokulturnu refleksiju, usmjerenu na promišljanje odnosa metropole i kolonije, „svoga“ i „tuđega“, dominantnog i podložnog, intimnog i socijalnog, muškog i ženskog, monokulturalnog i polikulturalnog, autentičnog i stiliziranog (Гундорова 2013), u cjelini signalizira o novom stanju: ulasku u zonu tranzicijske postkolonijalne kulture.

Ressentiment

„Počevši od polemičke *Genealogije morala* Friedricha Nietzschea 1887., u zapadnu, modernu kulturnu svijest ulazi pojam *ressentimenta*⁵⁹, odnosno uvrijeđenosti“ (Гундорова 2013:48). Nietzsche određuje to stanje kao „negativnu“ perspektivu koja postaje polaznom točkom autoidentifikacije za slabe i ugrožene. Suprotstavljajući samoprocjenjivanje plemenitih (jakih i cjelovitih ličnosti), kod kojih se uvreda iscrpljuje neposrednom reakcijom te osobe *ressentimenta*, koje su lišene naivnosti i otvorenosti te su udubljene u samoponižavanje i samouništavanje, Nietzsche govori o tome kako se um potonjih voli skrivati, tražiti razna skrovišta, rascjepe i rezervna vrata, sklon je šutnji i čekanju. U svemu tome ključnim likom postaje neprijatelj, a sam element stvaranja, kreiranja, fantazije ima posebno bitnu ulogu. Dakle, čovjek *ressentiment* izmišlja „zlog neprijatelja“ da bi ga kasnije iskoristio kao sliku od koje se može polaziti i odgurnuti, kao i „sliku poslije i antipod“, te je izmislio „dobroga“ sebe (Гундорова 2013). *Ressentiment* postaje pojam kojem Nietzsche dodjeljuje funkcije instrumenta kulture i koji utječe na promjenu kulturnih epoha, na socijalne pokrete, na degradaciju ljudske rase i dekadenciju europske civilizacije. S vremenom *ressentiment* dobiva veliko kulturno tumačenje kao neka vrsta „zamišljenog revanša“ koji postaje poticaj za razvoj „kontrapostojanja“, postojanje ne zahvaljujući nečemu, nego usprkos nečemu. *Ressentiment* kod Maxa Schelera znači intenzivno proživljavanje i daljnje obnavljanje određene emocije koja postaje središnjom za samosvijest identiteta (Гундорова 2013). Odvija se neprestano vraćanje osjećaja koje izaziva stanje „nakon osjećaja“, ponovnog osjećaja emocije. Takva je emocija negativno obojena i ima u sebi neku nijansu neprijateljstva. Scheler je istaknuo nekoliko oznaka tog emocionalnog stanja *ressentimenta*, koje on naziva afektom, *ressentiment* se rađa kada se ljubomora spaja sa slabošću i ta je ljubomora usmjerena prema van, izvan je vlastita postojanja; vrijednosna iluzija *ressentimenta* u tome je da se uzdigne osjećaj vlastite vrijednosti na račun ponižavanja drugog ili negiranje vrijednosti

⁵⁹ Ressentiment (fr.), resantimān – 1. otpor (izražen u društvenim odnosima), osjećaj nezadovoljstva u takvim odnosima; 2. psih. ponovno, bolno doživljavanje nekog ranijeg nelagodnog osjećaja.

drugog ili krivotvorenja same vrijednosti. Nevjerojatna napetost između impulsa ljubomore s jedne strane i bespomoćnosti s druge, to je kritičko mjesto u kojem afekti dobivaju oblik *ressentimenta*. Otpuštanje afekta vodi ili prema patologiji ili se pretvara u kompliciranu i produktivnu kulturnu terapiju.

„Jean Baudrillard krajem XX. stoljeća preorijentirao je *ressentiment* s psihoemocionalnog u estetsku kategoriju i imenuje ga jednim od značajki postmodernističke svijesti u kojoj se nihilizam pretvara u melankoliju“ (Гундорова 2013: 53). Totalno citiranje i simulacija svojstveni su suvremenoj umjetnosti koja nastoji biti ironična, a istovremeno i sama kultura parodira umjetnost. Odnosno, ona je osveta, znak radikalnog razočaranja u kulturi.

Pojam *ressentiment* u povijesti XX. stoljeća objašnjava najrazličitije procese; od odnosa roba i gospodara sve do religijskih, moralnih ratova, konflikata starijeg i mlađeg naraštaja, položaja žena i majki u obitelji, teorija pobune i otpora kanonu. Zanimljivo je da *ressentiment* postaje dio postkolonijalnog diskursa koji je od samoga početka bio usmjeren na antikolonijalni otpor u pismu i samim pismom. Govoreći o postkolonijalnoj kritici, obično imamo na umu ponovno opisivanje binarnih opreka – Europa i drugi, kolonizator i kolonizirani, Zapad i ostatak svijeta (Гундорова 2013). Književni otpor iskazuje se u mjestima ambivalentnosti, između dva sustava, dva svijeta. On je prikriven, ali istovremeno prisutan i uključen u oba svijeta. „Stephen Slemon predlaže govoriti o književnom otporu, ali kako ga utkati u samo pismo? Jenny Sharpe u *Figurama kolonijalnog otpora* pokazuje da mjesta antikolonijalnog otpora nije lako pronaći u tekstu jer otpor je efekt kontradiktornog prikaza kolonijalne vlasti, ali nikada nije „revolucija“ vlasti. Uz to, sam otpor nije „čisti“ otpor, on ne postoji samo u tekstu ili zajednici koja ga interpretira, on je uvijek dio onoga što se želi pobijediti. Dakle to nisu samo kritički argumenti, ideološke parole, kako se to uobičajeno čini, nego je otpor tematiziran u samome tekstu. *Ressentiment* je bitna sastavnica postmodernističke svijesti, a antikolonijalna i postkolonijalna svijest nisu uzajamno isključivi pojmovi, nego pojave koje se međusobno povezuju“ (Гундорова 2013: 77).

Antikolonijalizam – postkolonijalizam

U suvremenoj postkolonijalnoj teoriji sve izražajnijom postaje tendencija izlaska izvan granica dualizma antikolonijalizam - postkolonijalizam. Međutim, upravo je ta opreka u ranim fazama razvoja poslužila kao temelj za grupiranje postkolonijalnih istraživanja. Marko Pavlyšyn jedan je od prvih znanstvenika koji se početkom 90-ih godina XX. stoljeća poslužio metodikom postkolonijalnih studija te je sklon u svojim znanstvenim radovima toga razdoblja

suprotstavljati pojam „antikolonijalni“ i „postkolonijalni“. „Postkolonijalizam je manje reakcijski, više originalan i kreativan, tvrdi Pavlyšyn, on ne vodi u tolikoj mjeri borbu protiv kolonijalizma koliko ga prestiže i staje na „više“ stepenice negoli kolonijalizam“ (Павлишин 1997: 227). Temelj za takvo razgraničavanje i više vrednovanje postkolonijalnoga za Pavlyšyna je to da se „antikolonijalni kredo ponavlja sa suprotnim znakom strukture kolonijalizma“, a postkolonijalno se „uklapa u poznati okvir postmodernističkog“ što obećava „slobodu orijentiranja na pragmatičnost oslobođenu od ideologije“ (Павлишин 1997: 230) Marko Pavlyšyn primjećuje da su u situaciji novonastale neovisnosti ukrajinski pisci zauzeli antikolonijalni stav koji im je bio razumljiviji i zapravo su se držali načela koja su još otkrili ukrajinski romantičari, a novi, postkolonijalni model pisma stvaraju već novi, postmodernistički autori. Upravo oni koriste simbole provincijalizma, karnevalizacije etnografskog, parodiranja kolonijalnih mitova. Sva ta razmišljanja odgovaraju logici suprotstavljanja postkolonijalnog i antikolonijalnog koja je ključna za Pavlyšyna. Prema toj logici implicitno se pretpostavlja da je postkolonijalizam slobodan od antikolonijalnih gesta i strategija. „Strukture antikolonijalizma u kulturi ovdje će se razmatrati kao odjek i odraz njihovih kolonijalnih prethodnika. A postkolonijalno će se smatrati posljedicom dekonstrukcije kolonijalizma: posljedica skidanja maski i rastavljanja struktura kulturnog kolonijalizma i istovremeno njihovo produktivno ponovno korištenje“ (Павлишин 1997: 223). Međutim dualizam antikolonijalnoga i postkolonijalnoga ne uzima u obzir složenu strukturu postkolonijalnog pisma koje ubraja ironično parodiranje i ponovno korištenje kolonijalnih struktura, ali i raspoloženja, ideologeme i osjećaje antikolonijalnog smjera. Na kraju Pavlyšyn je i sam ustvrdio: bubabuisti koriste „istovremeno sklopnu i ironičnu percepciju mitova i simbola antikolonijalne tradicije.“ Pitanje o prijelazima između antikolonijalnog i postkolonijalnoga, o crti kojom su podijeljeni i spojeni postaje jako aktualno. Iskustvo ukrajinske književnosti nakon devedesetih svjedoči da je ono, za razliku od optimističnih očekivanja ranih postmodernista, umjetnika i kritičara o kraju antikolonijalizma te društvenom skladu postmodernizma, u potpunosti prožeto oblicima antikolonijalnog razmišljanja, između ostalog i *ressentimentom* (Гундорова 2013).

To da je postmodernizam prisutan u postkolonijalnom svijetu ukrajinskih autora može se vidjeti na primjeru opisivanja „moje Europe“ poljskoga pisca Andrzeja Stasiuka i ukrajinskoga pisca Jurija Andruhovyča, oba su reprezentativni predstavnici vlastitih nacionalnih književnosti (*Moja Europa: dva eseja o takozvanoj Srednjoj Europi*⁶⁰). „Moja

⁶⁰ *Moja Europa : dva eseja o takozvanoj Srednjoj Europi / Srednjoistočna revizija* Jurij Andruhovyč, *Brodski dnevnik* Andrzej Stasiuk. Faktura, 2007; preveo s ukrajinskog Damir Pešorda, prevela s poljskog Ivana Maslač.

Europa“ za Poljaka A. Stasiuka jest odiseja, putovanje brodom, kruženje oko svoga rodnog grada. Njegova mala domovina, opisivana kao kružno putovanje, „idealna je geografija“ i „idealna država“ koja sama od sebe odbacuje potrebu za težnjom prema drugom, boljem, željenom svijetu. „Idealna geografija“ izraz je samodostatnosti postignute u postkolonijalnoj situaciji. U njoj se pobjeđuje uvreda „na drugoga“, ujedinjuju se pejzaž i karta, poistovjećuju se realnost i ideja, vječnost i mit. Svoja Europa na kraju je krug vraćanja i postoji zato što se ponavlja jer poljskoga autora privlači vlastita nepomičnost, bolje rečeno „trajanje stvarnosti“. U viziji „moje Europe“ kod Stasiuka osjećaj uvrede, *ressentimenta* u odnosu na drugačiju Europu pobijeđen je jer čitava Europa, čijim se dijelom shvaća njegov lirski subjekt, pati od globalizacije i masovne kulture. Zato je bitno razviti u sebi otpornost virtualnosti i shvatiti vrijednost vlastite lokacije, ne juriti za fantastičnim vizijama drugoga svijeta (Гундорова 2013). Stoga narator kod Stasiuka priznaje: „moja duša nije pretrpjela nikakvu štetu, ništa nije dobila ni izgubila, jer otporna je na virtualnost, na države i gradove koji se pojavljuju i nestaju u ritmu želja stanovnika“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 120).

A vizija „moje Europe“ ukrajinskoga pisca Jurija Andruhovyča ne vodi k samodostatnosti i otpornosti na virtualno, već postaje temeljem drame, izaziva potrebu virtualne europske revizije. Treba napomenuti kako se kod Andruhovyča uopće ne spominje dvostruka kolonizacija Galicije, ona sovjetska i austrougarska. Kolonijalizam Galicije u granicama Austro-Ugarske općenito je izbrisan iz sjećanja idejom o pripadnosti tog dijela Ukrajine srednjoistočnoj Europi. Međutim, upravo tu nastaje određena nespretnost: narator ne smatra potrebnim dekoloniziranje od Zapada, od Europe habsburškog imperija, već se poistovjećuje s onima, čije „ljudsko *ja* leži u srednjoistočnom dijelu tijela“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 73). On sebi ne dopušta da osvijesti kako je njegova podsvijest iskrivljena i preraspodijeljena ni da su njegova sjećanja, teritorij i jezik doživjela zemljopisno i lingvističko nasilje (Гундорова 2013). Istina, ta se tema nazire u obiteljskim mitovima kada se govori o pradjedu Nijemcu koji odsjeda u „prljavoj provinciji“ na stanici u Stanislavu da bi započeo novi život, kada se prisjeća djedovih putovanja po komadićima teritorija „najgrotesknijih od imperija“, „s komadića na komadić, iz jezika u jezik, iz pejzaža u pejzaž“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 18). Dekolonizacija se zamjenjuje nostalgijom i biva prekrivena habsburškom, europskom idilom. Ideje europeizacije i modernizacije spajale su se u ukrajinskoj svijesti počevši od kraja XIX. stoljeća, a sam proces modernizacije povezivao se s otkrićem unutar sebe prije svega zapadnog identiteta (Гундорова 2013). Biti Europljanin, biti dio Europe – to je ideal koji su zagovarale sve pristalice modernizacije, počevši od Mykole Hvylyjovoga sve do Mykole Rjabčuka. Tako Mykola Rjabčuk predlaže štoviše da se

ograničimo na „priznavanje sasvim očite činjenice da je Ukrajina dio Europe i, šire, modernoga svijeta i da je nemoguće vratiti se iz toga svijeta, u neko „zlatno doba“ prije moderne“ (Рябчук 2008: 23). I upravo se na kraju epohe modernizma ideal Europe mijenja, tada se rađa nekoliko Europa. Jedna od njih je Andruhovyčeva Europa. Ona nije jedina i iznimna, ona je svojevrstan simulakrum, suprotno konstruiran duh Europe ne iz perspektive centra, nego nekadašnjih rubnih dijelova Europe kako su je konstruirali romantičari. Sada, u postsocijalističkom svijetu, novo formatiranje Europe iz položaja marginaliziranog „drugog“, obilježeno je osjećajem određenog *ressentimenta* koji je prikriven, ali ipak postoji u Andruhovyčevoj „reviziji“, određuje njegovu strukturu i filozofiju eseja ukrajinskog autora (Гундорова 2013). Bitna oznaka takvoga načina postsovjetskoga pisma njegova je polemičnost i oporbeno raspoloženje protiv totalitarne prošlosti. Ono što zapravo ujedinjuje postsovjetske autore jest zajednička komunistička prošlost, ali iznad svega način uz pomoć kojega pisci pokušavaju pobjeći od takve prošlosti i smjer kojim žele ići. U svojoj srednjoistočnoj europskoj reviziji Andruhovyč koristi jedan od mogućih putova prema njegovoj konstruiranoj Europi – mitološki put. Mit o dobrom caru i sretnoj Austro-Ugarskoj, naravno, ima malo toga zajedničkog s povijesnom realnošću, ali nosi u sebi onu lakoću imperijskog postojanja, estetski i mitološki stvorenu prije svega u okvirima bečke moderne i secesije. Dakle Andruhovyč, kao i drugi predstavnici takozvanog fenomena Stanislav, koristi taj estetizirani nostalgičan mit ne bi li utvrdio kako je njegova rodna Galicija europski teritorij te kako bi odbacio drugu viziju Galicije kao dijela neestetiskog, brutalnog sovjetskog imperija (ili sovjetskog naroda). Općenito, oporbenost postaje dominantna strategija revizije za ukrajinskoga autora (Гундорова 2013).

Dok Stasiuk nalazi identitet bez težnje da uvrijedi nekoga svoga ni drugoga, bez težnje za revanšom ili ponovnim dodjeljivanjem teritorija na istoku, zapadu, jugu i sjeveru u ocrtanom srednjoeuropskom krugu, Andruhovyč je raspoložen za zamišljeno premještanje sebe, svoga grada, svoga vremena negdje drugdje, izvan granica kolonije. U svojim zamišljenim putovanjima lakše mu je ponekad u svome razaznati obilježja drugog i obrnuto priznati imperijsko drugo kao svoje. Zato je uvrijeđen jer se njegov rodni Stanislaviv/Stanislav (danas Ivano-Frankivsk) može zamišljati kao jedan prostor s „tuđim“ Tambovom i Taškentom, a ne sa „svojom“ Venecijom ili Bečom (Андрухович 1999: 8). Iako je, naravno, Stanislaviv (Stanislav) bio samo daleka provincija toga prostora u koji su ulazili Venecija i Beč. Uz to, narator se poistovjećuje s Europljaninom, za razliku od drugih sugrađana, koje on naziva „izgubljenim, ljutim i umornim“ ljudima. To su oni „milijuni ljudi kojima je ukraden raj“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 34), koji čine kategoriju „bivših“, onih

koji su živjeli u totalitarizmu, ali njima kao da ne pripada junak Andruhovyčeva eseja. Međutim, autobiografski narator kod Andruhovyča, koji je zauzet rekonstrukcijom svog obiteljskog europskog podrijetla, isto je tako bio koloniziran od sovjetskoga imperija i također pripada zajednici „bivših“. Da bi naglasio svoju različitost, taj junak čak suprotstavlja „dvije Ukrajine“. S jedne strane, navodi primjer svoga djeda koji se borio za oslobođenje rodnog kraja i putovao vlakom s evakuiranim Ukrajinčima sa željom da se odupre „Sovjetima“, a s druge strane „neki poručnik, primjerice, Ivanenko, rođen u okolici Poltave, Suma ili Hersona“ (jedini u obitelji koji je preživio veliku glad, komsomolac i kandidat za pilota), koji puca u ešalon s evakuiranim ljudima“ (Андрухович 1999: 95). Andruhovyčev junak orijentiran je na sretnu viziju povijesti, premda njegov lirski subjekt s autoironijom priznaje da je opsjednut prošlošću, a to je navodno ukrajinska nacionalna karakteristika. Zato je susret ukrajinskih i zapadnih intelektualaca obilježen procjepom, nerazumijevanjem između „predstavnik sretnih zajednica“ kojima nije potrebna povijest i „predstavnik nesretnih zajednica“ koji su udubljeni u promatranje vlastite povijesti (Гундорова 2013). Naravno, autor *Srednjoistočne revizije (Центрально-східна ревізія)* ne želi gubiti povijest, štoviše, on ju predstavlja kao željenu budućnost koja se zapravo poistovjećuje sa željenom prošlošću. U okvirima habsburškog mita, kojem se obraća Andruhovyč, za njega je idealna zemlja „Galicija“ istovjetna s utopijom. Takva zemlja zapravo postoji u tragovima prisutnosti prošlosti. Autor je svjestan da je gradi iz tragova, dojmova o ruševinama i dvorcima, o pretežno pogrbljenim starim muškarcima i ženama koji su „napamet znali gimnazijske latinske sentencije i u vrijeme Hruščova i Beatlesa bili odjeveni kao da su došli pozdraviti prijestolonasljednika Franza Ferdinanda“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 10).

Zanimljivo je kako se stare stvari kolekcioniraju i postaju fetiši. „Meni se jednostavno znatno rječitijim od bilo kakvih moralističkih sentencija čine ulomci staroga načina života – umjetni cvjetovi, vazice, ukrasni anđeli s janjadi za bor, pohabane novčanice, kakva dekadentna bižuterija, istrule vezice za cipele, muzičke kutije, ptičja gnijezda. Zanimaju me stari akvariji, okamenjene ribe, kupaonice i školjke prekrivene talogom, zviždaljke, pištaljke, porculanski jeleni“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 16). Dalje se govori o kolekcijama starih boca, starih zemljopisnih karata i starih željezničkih vozničkih redova. Fetiš, objekti iz kojih narator rekonstruira svoju izgubljenu europsku Galiciju, pretvoreni su u kič, i sama Andruhovyčeva Europa izniman je specifičan objekt želje postkolonijalnog ukrajinskog individua, kičasti duh, estetizirano skrovište u kojem se može sakriti od realnosti, jer kič u sebi nosi uspomenu, pokazuje željene osjećaje, on je dom nostalgije. Kič u idealnom, lijepom obliku briše kontrast između centra i periferije, kopije i originala, prošloga i sadašnjeg, i zato

je „habsburški mit za ukrajinskog pojedinca nostalgично skrovište od nepotpune kolonijalne povijesti“ (Гундорова 2013: 92). Jačanje europskog identiteta uz pomoć habsburškog mita specifičan je oblik dekolonizacije. Izgrađen na postmodernističkoj viziji, antikolonijalni Andruhovyčev mit nema nasilja koju Frantz Fanon smatra oznakom antikolonijalnog otpora (Гундорова 2013). Međutim, drugu oznaku antikolonijalna otpora, stvaranje jedinstvene nacionalne zajednice, Andruhovyčev mit koristi u potpunosti. Ako u habsburškom mitu i postoje elementi dekolonizacije, vezani su uz stvaranje zamišljene zajednice onih koji ne žele biti kolonizirani. Upravo se zato povijesna uvreda, koja bi mogla biti drugačija, kompenzira vizijom prave povijesti koju autor može virtualno graditi i na taj način izdvajati svoje istomišljenike. Dakle, dok Stasiuk priznaje svoju nesklonost prema virtualnim gradovima poput rekonstruiranog Berlina ili Varšave, koji nastaju na mjestu uništenih starih gradova, Andruhovyč, upravo suprotno, usmjerava svoju fantaziju na virtualno. Njegova vizija Galicije kao lokusa *moje Europe* prije svega je virtualna slika (Гундорова 2013). To se radi na sljedeći način: kao prvo, Andruhovyč koristi „idealnu autobiografiju“ umjesto „idealne geografije“, kako to radi njegov poljski kolega; kao drugo, uvreda, koja je postala poticaj za stvaranje virtualne *moje Europe* u Andruhovyčevu tekstu, markirana je stanjem lebdjenja iznad ponora između kolonijalne prošlosti i nekolonijalne budućnosti; na kraju, narator priznaje neizbježnost postojanja u suvremenosti, a sadašnjost proglašava pravim mjestom postojanja. Bitno je da je uza sve spomenuto u tekst pridružena i uspomena na očevu smrt. Na takav način, opraštajući se od oca, narator se oprašta od kolonijalne prošlosti. Kao treće, autor nadograđuje virtualnu Europu uz pomoć fetišističkih stvari, stare svakodnevice i mitova o pradjedu i djedu, ocu, koji mu zamjenjuju pravu veliku povijest. Kao četvrto, potraga za Europom realizira glavno raspoloženje koje prožima Andruhovyčev esej, to je nostalgija za vlastitim domom (Гундорова 2013).

Ruševine prošlosti, krhotine svakodnevice, fetišističke stvari, priče svjedoka, mitovi i uspomene pune prazninu jer „činilo nam se da baš ruševine i baš zamci čuvaju u sebi ono „daleko“, vijest o punini“ govori narator (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 12). Nadograđena „potpunost“ postojanja formira novo egzistencijalno tijelo srednjoeuropski usmjerenog ukrajinskog subjekta (Гундорова 2013). Vizije i fetiši nadomještaju njegovu ljubomoru u vezi s potpunom povijesti drugih Europljana. Ali kad bi priča govorila samo o prošlosti, uvreda bi iscrpila kolonijalnog čovjeka, izgurala ga iz sadašnjosti. Međutim Andruhovyč čini proboj i priča o ocu, prisjeća se njegove smrti, pogreba, složenih odnosa s ocem, jednom riječju, govori o svom prekidu s prošlošću i zahvaljujući tome, vraća se u sadašnjost. Idealiziranje bivšeg srednjoeuropskog mita kompenzira nezadovoljstvo dosadašnjom

poviješću i služi kao terapijsko sredstvo da svlada ljubomoru, stvorenu tijekom dugih godina kolonijalne prošlosti. Kolonijalna trauma u znatnoj mjeri utječe na stav Andruhovyčeva lirskog subjekta i njegovu postkolonijalnu rekonstrukciju Europe. I zemljopisno i povijesno ne izgrađuje granice svoje transgresije, kako to vidimo kod Stasiuka (Гундорова 2013). On također ne pobjeđuje svoju ljubomoru prema drugome, i dalje živi u romantičnom i infantilnom svijetu otvorene budućnosti. Ruševine, raspadanje „pretvaranje je prošlosti u budućnost“ govori on. Dakle, „budućnost je posve drugi kontinent, tamo neka Amerika, Novi svijet, tabula rasa.“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 19), priznaje njegov narator. Zapravo mu se tekstualna eutanazija ne sviđa jer presijeca put prema budućim knjigama, pjesmama i radnjama. Romantična vizija samoostvarenja u „novome svijetu“ i slika sretnoga Zapada za kolonijalnog subjekta, koji je ozlijeđen neostvarenom poviješću, dugo će ostati „idealna mogućnost“. Arhetipska slika te apsolutne težnje prema Zapadu kod Andruhovyča se nalazi u liku malog dječaka, njegova pradjeda. „Ali vraćam se slici koja mi je i sada živa u svijesti. Maleni dječak, zagledan u rijeku. Za rijekom počinje Novi svijet. Za Dunavom se prostire Amerika, to jest budućnost, za Dunavom leži sve što će se dogoditi (i što neće) s vremenom. Dunav uistinu jest Ocean, on privlači. Njegova blizina obilježava mnogo toga: vrijeme, vječnost, historiju, mitologiju, nas same“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 24). Slika Dunava kao rijeke iza koje leži drugi svijet u koji putuje mladi junak u potrazi za sretnom domovinom, još od doba romantizma služi kao metafora kolonijalne želje koja pokreće junaka i prenosi ga u stranu zemlju. Bez obzira na vrtoglave zaokrete sudbina, narativne pauze i uspone, Andruhovyčeva priča teče kao obiteljska biografija. Na tom se putu događaju iznenadne promjene toka rijeke, a sama budućnost negdje je tamo iza rijeke. Takva usmjerenost u budućnost jamči da negdje tamo postoji osobna „Europa“ za svakog stanovnika Galicije. Obiteljska priča o pradjedu koji se nekoć kretao teritorijem srednjoistočne Europe postat će za Andruhovyča jednom od ruta idealne „Europe“.

Ova je priča samo realizacija jedne od mogućih priča koje autor prikuplja u sjećanju, skupljajući fetišističke tragove potpunog svijeta. Dok je za Stasiuka prototip europskog putovanja plovidba brodom fantazija po karti, zapravo, u krug oko zamišljenog središta, njegove kuće, za Andruhovyča europsko je putovanje linearna priča (Гундорова 2013). Istina, osjećajući se rastrganim između prošlosti i budućnosti, što oduzima snagu i ne daje mogućnost istočnoeuropskom čovjeku da pronade svoje mjesto, on postaje svjestan zatvorenosti svoga putovanja naprijed-nazad: „Također i bijeg, ali i povratak. Budućnost, ali i prošlost“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 24). Stasiuk, koji nema potrebe za obnavljanjem svog europskog identiteta jer se već nalazi unutar njega, priznaje da ne voli linearne priče. Također,

on ne koristi personaliziranu povijest, dok ukrajinski subjekt, s kojim se poistovjećuje Andruhovyčev narator, mora izgraditi vlastitu obiteljsku liniju, svoju osobnu povijest, da bi je uvrstio u već odavno formiranu, i to bez njegova sudjelovanja, europsku priču. Međutim takvu je priču povijesti nemoguće stvoriti normalno, dakle, od trenutka rođenja i nadalje, kao tijekom događaja jer iz te su priče izostavljeni veliki ulomci, događaji, ljudi, činjenice, svjedočanstva. Kanon europske ukrajinske povijesti tek treba stvarati, što Andruhovyč i čini, posuđujući europske priče, motive, mitove iz djela B. Schulza, A. Stasiuka, R. M. Rilkea, D. Kiša i drugih, zato je zamišljena Andruhovyčeva Europa fragmentarna (Гундорова 2013). U bijegu u estetski sanjanu virtualnu srednjoeuropsku viziju postmodernistički Andruhovyč zna da je uvreda u odnosu na neostvarenu prošlost ponor, da prošlost smeta ostvarenju budućnosti i drži u svojim rukama vrijeme. Premda je fatalno ovisan o kolonijalnoj povijesti i nastaloj prepolovljenosti između prošlosti i budućnosti, Andruhovyčev junak ipak na kraju virtualno nadopunjuje prazninu. Zahvaljujući tome, ukrajinski autor izlazi iz cikličke zatvorenosti bijega i povratka da bi napokon živio unutar sadašnjosti, „to je prebivanje ne „pokraj“, nego „u središtu“, uvijek je više, zahvalnije i plemenitije jer označuje uključenost, pridruženost, prisutnost, za razliku od odijeljenog, istrgnutog, odbačenog bivanja „pokraj“ (Stasiuk, Andruhovyč 2007: 40). Takav boravak u sadašnjosti može korelirati sa stanjem postkolonijalizma što je bitna značajka ukrajinskog postmodernizma. Vizije „moje Europe“ Stasiuka i Andruhovyča drastično se razlikuju, i ne samo zato što se za Stasiuka *ressentiment* nadoknađuje njegovom vlastitom „idealnom geografijom“, a za Andruhovyča pojačava traumatičnim iskustvom kolonijalne povijesti, koja vodi do suprotstavljanja svoga i tuđega, sada i nekoć, nas i njih, potpunosti i praznine. Kako tvrdi T. Gundorova, zadržavanje u egzistencijalnoj sadašnjosti koju deklarira Andruhovyč svjedoči o postkolonijalnom stanju koji se karakterizira ambivalentnim osjećajima, „i tako supostoje:

- a) pomirba sa svojom kolonijalnom prošlošću
- b) odvajanje sebe od „velikog Zapada“
- c) postojanje u zrcalnom stadiju identifikacije sebe koja vodi prema narcizmu
- d) prihvaćanje apsurdne pobune (samoubojstva) kao mogućeg puta koji vodi prema otpuštanju *ressentimenta*
- e) priznavanje kraja „očinskoga vremena“ i postojanje u majčinskom kulturnom prostoru, „unutar“ u kontinuumu prisutnosti“ (Гундорова 2013: 100).

Zapravo, takvo zadržavanje, postojanje „unutra“, u središtu vraća postkolonijalnog subjekta vrednovanju majčinske zone marginalnosti, obraća naratorovu pozornost na ruševine i tragove, fetiše i beskonačne transformacije tjelesnosti. Andruhovyč stvara svoju

postmodernističku Galiciju kao polimorfnu majčinsku zemlju marginaliju. U *Dezorijentaciji na terenu (Дезорієнтація на місцевості)* on će tvrditi da je središnja Europa provincija, „gdje svatko zna da zapravo prebiva u središtu jer središte nije nigdje i posvuda je istovremeno“ (Андрухович 1999: 121). Zapravo se tu radi o marginalnosti, ne o provinciji.

Majka i otac u novoj književnosti

O majčinskom arhetipu u izmišljenim Andruhovyčevim svjetovima vrijedi govoriti zasebno. Već je bilo riječi o tome kako je jedna od ključnih tema u *Srednjoistočnoj reviziji* očeva smrt. To bi se moglo tumačiti kao postojanje naratora u svijetu bez simboličnog oca koji je centar identiteta kolonijalnog subjekta. Upravo je zato narator usmjeren na revizije fikcije, poistovjećivanje s djedom koji se percipira kao praobitelj koja povezuje junaka sa Zapadom. Andruhovyčev autobiografski junak ne može se probiti u realnost, a slike drugog (starih stvari, tuđih mitova) služe mu kao ogledala u kojima vidi vlastitu potpunu povijest. „Postkolonijalni ukrajinski subjekt osjeća se izgubljeno, on je nezadovoljan jer je potpuna europska kultura objekt koji je od njega odvojen, jer ona nije njegova majka, ne pripada samo njemu i ne zadovoljava samo njegove potrebe. Da bi upotunio svoje „ja“, takav postkolonijalni pojedinac u fantazijama, na virtualan način posvaja tu drugu kulturu, koristeći fetišističke objekte i fetišističke priče“ (Гундорова 2013: 102).

Udubljen u fazu „prisutnosti“, odsječen od prošlosti, Andruhovyč priznaje kraj očinskoga vremena. Kao pisac, on stvara junaka s više lica, s više imena, i to mnoštvo oblika govori o nepostojanju određenog, konstantnog identiteta, koji bi kontrolirao simboličan otac. Karneval uloga i identiteta postoji kada nema jakog i snažnog centra koji upravlja, nadgleda, brine, drugim riječima, kada otac umire. Općenito, prošlost koja se asocira s vladavinom oca odlazi i zato je Andruhovyčev junak svjesno odvaja.

S gledišta psihoanalize, književni modernizam prekida s prošlošću, pokazujući svojevrsan Edipov kompleks, borbu sa simboličnim ocem, koji centralizira nacionalnu književnu tradiciju (Гундорова 2013). Takav otac u ukrajinskom kulturnom prostoru prije svega je Taras Ševčenko, i svaki pokušaj da se obnovi, modernizira tradicija bili su usmjereni na „spaljivanje Ševčenka“⁶¹. Umjesto toga, postmodernizam u ukrajinskoj književnosti već se razvija bez centralnog autoriteta, dakle nakon „očeve smrti“. Zanimljivo je da se sredinom devedesetih godina, odnosno u razdoblju stasanja postmodernizma u ukrajinskoj kulturi, posebno aktualiziraju tendencije preispitivanja Ševčenkova kulta. Također postaju popularni

⁶¹ Takvo spaljivanje *Kobzara* T. Ševčenka učinio je futurist Myhajl' Semenko početkom XX. stoljeća

erotski likovi Ukrajine majke, incestuozni motivi, kao, primjerice u romanu *NeprOsti* (*HenpOcmi*) Tarasa Prohas'ka, u kojem se zapravo radi o novoj, virtualnoj, u pričama izmišljenoj majčinsko-ženskoj osnovi (tijelu) obitelji (Гундорова 2013). Za bubabuiste majčinska kultura asocira se s nepotpunim i tabu-mjestima, stariji i mlađi pisci pokazuju interes za prikazivanjem infantilnih sklonosti junaka. Na kraju cijelu inverziju majčinskog lika Ukrajine realizira Oleksandr Irvanec', kada poziva da se umjesto domovine Ukrajine „voli Oklahomu“.

Još u razdoblju romantizma Ševčenko je feminizirao kolonijalni lik Ukrajine, simbolički ga identificirajući s likom usamljene, obeščašćene majke (samohrane majke djevojke – *pokrytke*). Autorsko ja u tom se slučaju poistovjećuje s marginalnim identitetima (takav je i autorski arhetip kobzara proroka i arhetip prevarene trudne djevojke *pokrytke*). Antikolonijalna simbolika Ukrajine, koja se formira sredinom XX. stoljeća, primjerice, u simbolici Jevgena Malanjuka, iako je projicirana na ženski lik, ipak postaje izrazito muževna. Novi antikolonijalni mitovi izgrađeni su na optužbama varljive žene i grešne majke, koja se predala strancu i rodila slaboga, kolonijalnog sina. Kod postmodernističkih autora takve izravne antikolonijalne patetike nema, međutim osjeća se *ressentiment* s obzirom na majčinsku simboliku jer postmodernisti nasljeđuju prokletstvo i kolonijalne i totalitarne prošlosti (Гундорова 2013). Kako kaže Grygorij Grabovyč, prokletstvo kolonijalnoga svijeta „leži u nepomirljivoj suprotnosti muške i ženske strane, u nemogućnosti njihova sjedinjenja radi daljnjeg nastavka roda i razvoja“ (Грабович 1991: 68-69), a Oksana Zabužko tom dodaje „totalitarni kompleks kastriranog spola“ (Забужко 1999: 171).

Kolonijalna trauma ne smjenjuje samo oca nego i uništava majčinsku prisutnost. Ona vodi prema raščlanjivanju postmodernističkog subjekta na nekoliko osoba. Karneval uloga svjedoči i o nestabilnosti njegova identiteta: on se zamišlja čas kao supermen, čas traži androgeno sjedinjenje s najdražom ženom, čas se vidi u odrazima zrcala u krugu majčinske kulture. Zrcalni odraz nije bezbolan, riječ je o dramatičnom procesu jer zahvaljujući ogledalu, kod pojedinca se odvija nagli prijelaz od nedostatka nečega prema njegovu prestizanju tako da se subjekt, umjesto u rascijepanoj slici, vidi potpunim i cjelovitim. Pritom „poprima nekakav „ortopedski“ oblik koji sputava njegovu individualnost i pretvara je u mehanički uređaj. Karnevalizirano i fragmentirano tijelo bubabuista podsjeća na ortopedsko tijelo jer uz transformacije, postmodernistički junak izmišlja sama sebe i zato je umjetno konstruiran“ (Гундорова 2013: 105).

Kako je tvrdio Fanon, na podsvjesnoj razini kolonijalna majka ne teži toliko zaštititi svoje dijete od tuđinaca, od neprijateljske okoline, koliko pokušava spriječiti svog

iracionalnog potomka od počinjenja samoubojstva ili od oslobađanja njegovih uništavajućih instinkata (Гундорова 2013). Kolonijalna majka štiti svog potomka od njega sama, od njegova ega. Ako se takav citat sagleda u kontekstu postkolonijalne situaciju, postaje očito da sada već potomak usmjerava svoju uvrijeđenost na samu majku. Vezano uz postkolonijalnu reviziju možemo prihvatiti tezu o tome da intelektualci, boreći se za nacionalnu neovisnost, nisu imali ništa protiv da se ogole kako bi proučili povijest vlastita tijela.

Ostvarujući srednjoeuropsku reviziju, Andruhovyč koristi ogoljivanje svoje obiteljske povijesti. Kako je mjesto oca u kolonijalnome svijetu oslabjelo ili čak uništeno, postkolonijalni pojedinac počinje svoju afirmaciju od želje da povrati vlastiti prostor slobode. Polje njegova postojanja majčinsko je polje njegove kulture, dakle, prirodno okruženje koje tuđinci još nisu dokraja uništili, jezik koji još nije do kraja nestao, obitelj koja se još uvijek drži, iako se i raspada. Postojanje postkolonijalne kulture, povijesti i jezika unutar majčinskog svijeta hrani osjećaj povrijeđenosti (*ressentimenta*) kod većine Andruhovyčevih junaka koji traže zamjenu za simboličkog oca, bilo u liku gospodina iz dijaspore ili u napola mitskom ukrajinskom kralju. Na kraju, postkolonijalni subjekt, kao što je vidljivo u slučaju Andruhovyčeve „moje Europe“, koristi egzistencijalni bunt, odsijeca se od prošlosti, zatvara u sadašnjosti. Ogoljuje vlastitu priču, uključujući proživljavanje očeve smrti, i otvara srce vlastita naroda, demonstrirajući kako se u njemu ispreplelo svoje i tuđe. Općenito, postkolonijalna samosvijest bolna je autoterapija, koja uključuje i samouništenje kolonijalnog subjekta i isprobavanje uloge kolonizatora agresora, i hibridizaciju identiteta, i postojanje u zoni određujućeg utjecaja majčinskog što obnavlja prvotni narcizam odnosa majke i djeteta. U tom nizu, antikolonijalna pobuna, čije je polazno raspoloženje osjećaj *ressentimenta* (povrijeđenosti i nezadovoljstva), postaje jednim od aspekata razvoja postkolonijalnog identiteta (Гундорова 2013). U procesu njegova razvoja, iznimno često, upravo ritualno samoubojstvo postaje taj put koji postkolonijalnog pojedinca vodi prema obnavljanju (rekreaciji) njegova ja.

Roditelji i nove generacije. Postkolonijalni roman

Jedna od oznaka suvremenog svijeta aktualizacija je oznake prekida (sjećanja, tradicije, vremena, prostora, informacije), koja se očituje u raznim metaforičnim pojmovima koji ne naglašavaju trajanje, nego prekid i početak novoga. Opet se priča o jazu i prekidu naraštaja, ali sada ne samo u kontekstu roditelja i djece nego i među mladima i ne toliko mladim generacijama, čak i unutar same mlade generacije. O tome kako generacije utječu na povijest, svjedoči i činjenica da tema naraštaja postaje sve aktualnija u suvremenoj ukrajinskoj kulturi.

Između ostalog, u ukrajinskoj književnosti tijekom zadnjeg desetljeća pojavio se niz tekstova u kojima se tema roditelja i djece izdvojila kao središnja. Navest ćemo tek nekoliko: roman Oksane Zabužko *Muzej zabačenih tajni* (*Музей покинутих секретів*, 2009.), ili kako ga sama književnica određuje, obiteljska saga, vrti se oko povijesti triju naraštaja i povezana je temom roda. Obiteljska povijest, priča, vraćena u prošlost zbog roditeljskih grijeha, rekonstruirana je u romanu Marije Matios *Slatka Darica* (*Солодка Даруся*, 2004.). Odgonetavanju priče roditelja koja ih nagoni na samoubojstvo i koja povezuje djecu tajnom iz prošlosti posvećena je detektivska priča Jevgenije Kononenko *Nostalgija* (*Ностальгія*, 2002.). O životu tinejdžera u svijetu „bez roditelja“ piše Saško Uškalov u romanu *BŽD* (*БЖД*, 2007.). Obiteljskoj priči u pozadini ukrajinske povijesti na početku novog tisućljeća okreće se Lina Kostenko, baveći se temom veza među generacijama u *Bilješkama ukrajinskog luđaka* (*Записки українського самашедшого*, 2009.). Brojne antologije koje su se pojavile u ukrajinskoj književnosti tijekom devedesetih i kasnije govore o pokušajima samoodređenja u granicama naraštaja i generacijskog identiteta. Formiraju se novi posebni generacijski kanoni koji se više međusobno ne preklapaju: *Osamdesetnici. Antologija nove ukrajinske poezije* (*Вісімдесятники. Антологія нової української поезії*, 1990.); *Imenica. Antologija devedesetih* (*Іменник. Антологія дев'яностих*, 1997.); *Devedesetnici* (*Дев'ятдесятники*, 1998.); antologije *Izvandesetnici* (*Позадесятники*, 1999.) i *Izadesetnici-2* (*Позадесятники-2*, 2000.), *Dvije tone: Antologija poezije dvotisućnika* (*Дві тонни: Антологія поезії двотисячників*, 2007.).

Općenito se u Ukrajini tema generacija u suvremenoj književnosti razvija u dvije dimenzije – pričama o prekidu, odnosno rascjepu među naraštajima i preporodu velikih priča o obitelji. Ove, naizgled suprotne strategije naracije, zapravo se povezuju s njihovim postkolonijalnim podrijetlom. Vjerojatno se najlakše takvo postkolonijalno podrijetlo može opisati pojmom malih i velikih priča (Гундорова 2013). Ako ćemo koristiti iskustvo postkolonijalnih književnosti, možemo se sjetiti da se u njima sjedinjuju oba tipa priča i sukobljavaju posebno oštro u određenoj prijelaznoj situaciji kada je riječ o postojanju između raznih kultura, nacija, religija, jezika, civilizacija. Tako po mišljenju Tamare Gundorove u romanu Arundhati Roy *Bog malih stvari*, velike priče koje pričaju o egzistencijalno vječnim stvarima, vezane su uz postojanje naroda, poistovjećuju se s pojmom doma u kojem ti živiš te s obiteljskom poviješću. Takve obiteljske priče u suvremenom globaliziranom svijetu pretvaraju se u ideologijski mit, ali istovremeno postaju roba upakirana kao prikladan proizvod za ležernu konzumaciju (Гундорова 2013). Takve obiteljske priče i kronike prodaju

se poput konzerviranih staklenki s voćem. Ali posebno je važno da su začinjene raznovrsnim nacionalnim koloritom, često iz kolonijalne prošlosti, tako postaju „lokalni kolorit“.

S druge strane, male su priče tkane iz „sitnica“ koje trebaju zamijeniti velike naracije. Kao primjere Tamara Gundorova navodi spomenuti roman *Bog malih stvari* i roman *Voljena* Toni Morrison. Tako male priče i sitnice postaju bitne i u romanu Johna Maxwella Coetzeeja *Čekajući barbare* gdje se mala priča pretvara u priču o gradskom sucu koji želi promijeniti povijest i preuzima na sebe krivnju imperija pred barbarima, što se pretvara u njegovu fizičku nemogućnost da voli tuđinku jer od njega je razdvaja tjelesno neprobojni zid povijesne krivice bijelaca nad koloniziranim plemenima i njegova osobna fizička patnja. Takvo epsko rodovsko sjećanje, čini se, ne podliježe postkolonijalnom opisu te se raspada na niz lokalnih sjećanja iz čega nastaje dijaloški složena i višestrana slika paralelnih povratnih i alternativnih priča. Ipak, u postkolonijalnim djelima velika priča postoji kao ideal koji se suprotstavlja zapadnom opraštanju od velikih priča, velikih junaka i velikih putovanja, fenomena koji je 1979. proglasio J. F. Lyotard kao aksiom za postmodernističku situaciju na Zapadu (Гундорова 2013). Vezano uz postkolonijalne romane, takva tvrdnja zahtijeva pojašnjenje. U postkolonijalnim romanima opraštanje od velikih priča znači prije svega promjenu fokusa priče te pronalazak nove priče u kojoj zamišljeno i imaginarno, svjesno i mitologizirano, svakodnevno i univerzalno supostoje ravnopravno. Jaz između naraštaja u postkolonijalnoj književnosti dolazi do izražaja čas u obliku tragičnog odjeka prošlih roditeljskih grijeha, a čas s ironičnom maskom samoga junaka. Ova potonja varijanta priče vidljiva je u djelima *Bez muškarčine* (*Без мужика*) J. Kononenko i u *Kolekcija strasti* (*Колекція пристрастей*) N. Snjadanko. Općenito, male priče supostoje u ukrajinskoj književnosti uz razvijanje velike rodovske naracije što se ne objašnjava zamorom od priča, što je karakteristično za Zapad, nego željom da se ponovo ispiše povijest. Konstruiranje rodovske povijesti dobiva čudnovate i mitologizirane nijanse u ukrajinskoj književnosti, o čemu svjedoči nastanak djela *Muzeja zabačenih tajni* O. Zabužko, *Neprosti* T. Prohaska, *Epizodno sjećanje* (*Епізодична пам'ять*) L. Golote, *Svadba s Europom* (*Весілля з Європою*) A. Sančenko. Mitologizacija velike nacionalne povijesti odvija se u pozadini revalorizacije vrijednosti nedavne sovjetske prošlosti, između ostalog, iskustva roditelja i djedova, te na temelju sakralizacije novih alternativnih povijesti, na primjer povijesti UPA⁶², povijesti Gladomora i sl.

⁶² Ukrajinska pobunjenička armija (ukr. Українська Повстанська Армія) ili UPA (ukr. УПА) jest nacionalno oslobodilačka ukrajinska vojska koja je djelovala na prostorima zapadne Ukrajine u Drugom svjetskom ratu i nakon njegova završetka, od 1942. pa sve do 1949. Ratovala je protiv nacističke Njemačke, Sovjetskog Saveza, Čehoslovačke, partizanske i komunističke Poljske.

Povijest i pričanje priča

Postmodernizam nas je već naučio da razumijemo kako svaka prezentacija povijesti ili priče, ubrajajući i one rodovske, uključuje zamišljeno ponavljanje proživljenog i prijednog. To je „ponovna prezentacija povijesti koja se percipira sa stajališta sadašnjosti i koju na neki način prepričavaju suvremenici te koja se ponavlja u imaginaciji. Povijesna naracija progovara o povijesti samo tada kada ne može ispričati sve do kraja, a takva nezavršena jezgra priče, koju je nemoguće prepričati, jest traumatična, tvrdi Frank Ankersmit“ (Гундорова 2013: 118). Upravo takva neotvorena jezgra ono je što prisiljava da se priča ispriča. Obično su to traumatični događaji koji trebaju biti priče, no istovremeno izmiču od znanja i priče kao nešto neopisivo i nezamislivo. „Prošlost je prije svega u svojoj biti bolna, ako ne i traumatična“, nastavlja Ankersmit (Анкерсмит 2007: 484). Postkolonijalno ponovno pisanje povijesti obično teži takvoj traumatičnoj jezgri, pretvarajući pritom generacije u glavne agense takvog traumatičnog iskustva. Rad na „obradi imaginacije“ postaje priča o postkolonijalnoj povijesti, nastaloj na rascjepu među naraštajem (Гундорова 2013).

Na koji je način povijesno traumatično iskustvo, uzrokovano razdorom i jazom među generacijama, prikazano u suvremenoj ukrajinskoj književnosti te kakve se pripovjedne tehnike u njoj primjenjuju, pokušat ćemo saznati na primjeru romana O. Zabužko *Muzej zabačenih tajni* (*Музей покинутих секретів*, 2010.). U romanu se radi prije svega o obiteljskoj nacionalnoj povijesti i ona podsjeća na potragu za nekim središnjim glavnim vremenom. „Riječ je o nelinearnoj predodžbi o povijesti roda koja je prikazana kao krug vječita vraćanja (što je karakteristično za postkolonijalne romane)“ (Гундорова 2013: 118). To briše jaz između naraštaja te vezu, nasilno prekinutu totalitarnim strojem koji je uništavao čitave generacije. Cilj Oksane Zabužko jest stvoriti uzorni postkolonijalni roman u Ukrajini. Uz to, autorica, baš kao i drugi pisci, mora riješiti pitanje promjene fokusa priče te pronaći njezinu novu unutarnju strukturu. Već u prvom dijelu romana O. Zabužko izravno formulira tu strukturu, i to treba biti priča u kojoj se vrijeme poistovjećuje s labirintom. Vrijeme se čas približava, čas se skriva od suvremenika, ali glavno je da skriva neke tajne, zagonetke koje treba odgonetnuti da bi se obnovilo sjećanje obitelji i sjećanje naraštaja. Takav koncept vremena utjelovljuje magični realizam latinoameričkog romana i O. Zabužko u potpunosti koristi ideju magičnog vremena. „Svi se mi u vremenu trljamo jedni o druge, nemajući pojma o tome, mrtvi, živi, nerođeni“ (Забужко 2010: 128) – otvoreno se govori u djelu. Darka (Daryna), glavna junakinja romana kojoj autorica prenosi vlastite misli, pokušava koncept povijesti prikazati u obliku panoramskog kotača s čije se visine u jednom kratkom trenutku

može vidjeti „bljesak panorame“ – ornament sižea koji daje sigurnost da je „SVE uokolo“ omotano nitima veza i sjećanja: „Kroz nju, Darynu Goščyns'ku, stotine, oku nevidljivih, struje svake minute u nečije živote, ali razgledati bolje i zadržati u sebi taj ornament (...) nemoguće je“ (Забужко 2010: 128). Na taj način povijest je nalik velikom osovinskom vremenu, kao kotač povratka, kao organizam, „niže na sebe ljude, odvojene ne samo godinama, naraštajima, nego i stoljećima“ (Забужко 2010: 128). Na taj način, roman O. Zabužko *Muzej zabačenih tajni* apelira na sliku panorame (panoramskog pogleda) i na tri alegorije postkolonijalne povijesne naracije – *muzej*, *prazninu* i *tajnu*. *Muzej* je sveukupnost stvari i sjećanje, *praznina* označava gubitak životno neophodnog smisla, a *tajne*, po tumačenju Zabužko, apeliraju na skrivene vrijednosti. Takav stalni okvir povijesne naracije tog postkolonijalnoga romana Leonid Pljušč u anotaciji imenuje djelom „o tri naraštaja, tri posve različite epohe s potpuno raznim uvjetima“ (Забужко 2010). Sama autorica u brojnim intervjuima tvrdi da naziv romana upućuje na *skrivena blaga* nacionalnog (obiteljskog) sjećanja.

Usmjeren na postkolonijalnu priču, roman je izrazito polemički usmjeren protiv pojednostavljenog tumačenja i konzumerizma nacionalne povijesti (Гундорова 2013). Junakinja romana, novinarka Daryna Goščyns'ka, na više načina negira percepciju prošlosti kroz junačku, romantičnu *storiju* s nekoliko aktera (roditelji, djeca, voljeni, prijatelji...) (Забужко 2010: 32). Umjesto toga, u njezinu, gotovo filmskom doživljavanju, povijest se prikazuje kao virtualna realnost, programirana muzejom *skrivenih tajni*, uspoređuje se s golemim „arhivom snimljenih filmova koji žele da ih se pogleda“ (Забужко 2010: 177). Filmovi se mogu pregledavati nasumično, nekronološki, naprijed i unatrag, tamo i ovdje. „Kao takav virtualni model služi princip uzajamnog odraza vremenskih ogledala – dvadesete godine gledaju i odražavaju se u 2003., 2003. pak u ogledalu odražava 1943. i 1947., a sve tri generacije povezane su između sebe lančićem virtualnih asocijacija i veza, kao, na primjer, Adrijanovi snovi ili Darynyne halucinacije“ (Гундорова 2013: 121).

Most između generacija treba postati posebna, egzistencijska i magična prisutnost, što se, između ostalog, manifestira bljeskovima spoznaje u kojima se virtualna povijest vrti na tom filmu i oživi, postaje dio sadašnjeg života junaka romana. A virtualni junaci, poput oca, pretvaraju se iz tuđih i nesretnih šezdesetnika u ljude, egzistencijski bliske, koji su slični junakinji po njezinoj Sizifovoj želji da se bore s vlastitim, fiziološki urođenim strahom. Na taj se način zapravo pobjeđuje jaz između naraštaja što je početna točka radnje, i iz slabog oca šezdesetnika, kojeg se trebalo sramiti cijeli život, nakon smrti, hvatanjem „tragova“ njegove prisutnosti, poput, primjerice, uzvikom „to!!!“, zabilježenog negdje u šezdesetim godinama na

stranici neke knjige, rađa se dojam o čovjeku, kojem se možeš diviti (Гундорова 2013: 122). „Ne kao otac, ne, on je za to bio već predaleko u vremenu, a kao čovjek, kojem se možeš diviti, kad bi ga sad srela“ (Забужко 2010: 51). Zanimljivo je kako pričajući o magičnom vremenu Zabužko preuzima tehniku već korištenu u svjetskom postkolonijalnom romanu. To je svojevrsno mistično znanje koje pobjeđuje vrijeme i prostor, također je prisutna i tema sitnica. U *Muzeju zabačenih tajni* život je „ogroman kovčeg, do vrha napunjen onime što drugi smatraju nepotrebnim sitnicama“ (Забужко 2010: 33) i svaki ga pokojnik odnosi sa sobom. Međutim, iz tih razbacanih tragova, kao iz skrivenih tajni, iz „nepotrebnih sitnica“ obnavlja se i čita „izgubljeni tajni kod za neke dublje, podzemne smislove tuđeg života“ (Забужко 2010: 33). Sve gore navedeno o postkolonijalnoj strukturi romana O. Zabužko, jest matematički okvir priče, oblik romana otvoreno se deklarira u liku glavne junakinje. Drugo je pitanje kako se ta postkolonijalna struktura realizira. I možemo govoriti o tome da se realno takva struktura naracije raspada na niz paralelnih romana koji bi mogli samostalno postojati. Raslojavaju se i razni stilovi, od ljubavne romance do mističnog trilera i političkog komentara (Гундорова 2013). O monologizmu romana Zabužko kritičari puno govore, kako je primijetio V. Kostjuk, „ako ima smisla govoriti o polifoniji, onda jedino u kontekstu junaka kao pasivnih nositelja neke određene autorske ideologije“ (Костюк 2010: 30). U romanu Oksane Zabužko, po mišljenju T. Gundorove, monologičnost priče nije se uzdigla do mitološke priče i ostaje izrazito autorska, subjektivna. Općenito, racionalna konstruiranost romana rastavlja ga na zasebne ideje, glasove, priče, koje se teško međusobno povezuju. Trebala bi ih povezivati postmodernistička koncepcija rodovskog vremena koja se ocrta u početnim poglavljima romana. Premda se ta koncepcija temelji na iracionalizmu, njezino utjelovljenje ima izrazito racionalno i polemičko usmjerenje. Ona je usmjerena na potvrđivanje elitne, „potpune“ nacionalne povijesti i njezino je pretvaranje iz marginalne i periferijske u središnju i osovinsku. Kao drugo, *prikrivena povijest*, koja izgleda poput labirinta, trebala bi otvoriti tajnu prisutnosti nevidljivog egzistencijskog postojanja, skrivenog na dnu te povijesti, prožetog ljubavlju, strahom i izdajom (Гундорова 2013). A obiteljsko vrijeme nalik je muzeju, odnosno sakupljanju, kolekcioniranju i izlaganju povijesnih činjenica (i fantazija) i trebalo bi poslužiti kao sredstvo za novo formuliranje same povijesti.

Naraštaj šezdesetnika u postmodernističkoj percepciji

Prekidanje roda i konflikt naraštaja jedna je od pretpostavki konflikta koji se razvija u romanu O. Zabužko. Autorica nastavlja prije svega s kritikom roditelja (očeva) što je započela još u *Terenskim istraživanjima* te kritikom naraštaja šezdesetnika. U tom romanu njezina je

meta postala *frigidna* majka čiji je normalan životni ritam poremećen gladnim tridesetim godinama XX. stoljeća te *slab* otac, inficiran strahom od uhićenja, a jedina njegova satisfakcija njegova je kći koju može kontrolirati i duhovno i fizički.

U navedenom romanu, Zabužko se također obraća liku oca, „neuspjela oca, onog, kojim se nećeš pohvaliti“ (Забужко 2010: 46). Radi se prije svega o ocjeni i recepciji generacije šezdesetnika. Oštra kritika u romanu usmjerena je protiv *uzdizanja junaštva* šezdesetnika, dakle naraštaja kojem je pripadao otac glavne junakinje *Muzeja zabačenih tajni* Darke Goščins'ke. Tu se radi o mitovima kada se svatko s lakoćom može uvrstiti na popis junaka, boraca protiv totalitarnog sustava, skrojivši sebi „sada već glamuroznu, gotovo disidentsku biografiju“ (Забужко 2010: 47). Ali u romanu Zabužko posebno oštra ocjena pripada legendi šezdesetnika, „poznatoj pjesnikinji“ s „maglovitom reputacijom žrtve režima“ (Забужко 2010: 47). Ona se kod Zabužko pretvara u „golemu, nezgrapnu babetinu s lošim zagrizom“ koja je uvrijeđena jer na svoj 50. rođendan (iste godine kada je „Stus dobio drugu kaznu zatvora“) iz Saveza književnika nije primila telegramske čestitke. Na taj način, posjedujući kroz tekst i svoju fantaziju vlast nad prošlim, Darka, koja je alter ego same književnice u romanu, dijeli i vlada u prošlosti. Tako se s jedne strane nalaze ona, njezina kolegica Vladka (taj se lik asocira prije svega sa Solomijom Pavlyčko), V. Stus kao realna žrtva sustava, a s druge strane – Lina Kostenko i sve slične žrtve s „gotovo disidentskom biografijom“. Međutim, podjela šezdesetnika na „prave“ i „neprave“ čini se, nije glavni autoričin cilj. Obiteljska utopija Oksane Zabužko, u kojoj je sam oblik postkolonijalnog romana usmjeren na uklanjanje konflikta između naraštaja, simptomatična je. To je odgovor na pojavu krize povjerenja prema šezdesetnicima, koji su do tog trenutka bili moralni autoriteti, a koja je nastala početkom XXI. stoljeća (Гундорова 2013). Razilaze se ideali roditelja i djece šezdesetih i devedesetih. O postojanju takve situacije književna generacija devedesetih jasno se deklarirala još početkom dvijetisućitih s obzirom na to da se upravo njihova generacijska samosvijest ostvaruje odmakom od šezdesetnika. Igor Bondar-Tereščenko nedvosmisleno smješta svijest nove generacije devedesetnika u aktivnosti „okupljanja na tulumima“ i „postmodernističkog *sve je dopušteno*“ (Бондар-Терещенко 2004). Studentsko gladovanje devedesetih sudionici su doživljavali kao rađanje nove generacije, „generacije baršunaste revolucije“. „Za mene je listopad devedesetih rađanje nove kreativne generacije koja se i sada nalazi u avangardi“, piše Taras Batenko i određuje prekretnicu nove generacije, koja je za razliku od šezdesetnika, smogla snage da *pobuna postane ostvarena činjenica*. Batenko također nalazi nove junake i simbolične očeve kulturnog pokreta među predstavnicima tog novog naraštaja. Javlja se čak i pokušaj da se

simbolični očevi zamijene vršnjacima i ubroje u klasike. „Ovaj naraštaj ima kulturne junake koji su još za života odgovarali klasicima – Jurija Andruhovyča, Viktora Neboraka, Volodymyra Cybuljka, Oksanu Zabužko i sl. On ima politički angažirane „roditelje“ u koji su u vječitom stvaralačkom porivu, Markijana Ivaščyšyna, Olesja Donija. On je imao i svoju intelektualnu produkciju – „Vyvyh“, antologiju „Molode vyno“, strukture „Asociacija 500“, „Nova degeneracija“ itd.“ (Батенко 2000). Oles’ Donij 2001. godine proglasio je smrt šezdesetnika. „Šezdesetništvo je bilo mit. Mit o inteligenciji. I degradacija šezdesetništva pogoduje konačnoj degradaciji inteligencije u starom poimanju. Šezdesetništvo je umrlo kao mit o naraštaju intelektualca, boraca za demokraciju. Umiru stari mitovi o tome da su svi koji su se borili za neovisnost Ukrajine i svi koji govore ukrajinskim književnim jezikom, zaista demokrati“ (Доній 1999.)

Osamdesetnici su postali ta moćna književna generacija koja je imala svoje nadarene predstavnike (J. Andruhovyč, O. Zabužko, V. Gerasymjuk, I. Rymaruk) te koja je u ukrajinsku književnost unijela izrazito novu poetiku. Bila je obilježena boemskom estetikom i ironičnim lingvističkim ponašanjem i nacionalno-etičkim pitanjima. Potonje na neki način zbližava taj naraštaj s književnom generacijom šezdesetih i razlikuje ih od generacije devedesetih. Generacijska svijest počinje igrati važnu ulogu u kulturnom svijetu početkom novog tisućljeća. Ako između osamdesetnika i šezdesetnika postoji mirovni sporazum, devedesetnici se već pokušavaju otvoreno suprotstaviti šezdesetnicima. Tu se ne radi samo o novim idealima i mitovima nego i o nepovjerenju u sam očinski koncept u kojem ulogu simboličnoga Oca igraju šezdesetnici (Гундорова 2013: 128). Imamo varijantu svojevrsnog Edipova kompleksa jer odnosi između tih generacija podsjećaju na odnose roditelja i djece i nije čudo što „djeca“ počinju aktivno kritizirati svoje roditelje čije je ideale formiralo još staro totalitarno društvo. Oksana Zabužko u toj diskusiji zauzima posebno stajalište. Za razliku od drugih osamdesetnika ona se isto implicitno priključuje raspravi, vjerojatno zato što je njezino najaktivnije razdoblje devedesete godine. Književnica aktivno reagira na šezdesetnike u *Terenskim istraživanjima* (1996.), ocrtavajući prekid i jaz između generacija. I u kasnijim djelima postavlja pitanje o sudbini šezdesetništva, o roditeljima i djeci u kontekstu nacionalne (i rodovske) povijesti. Njezina kritika nije toliko negativna kao kod Donija, ona više pokušava prekinuti s roditeljima, ali samo zato kako bi shvatila, preradila i ugradila traumatično iskustvo naraštaja. Drugim riječima, istupajući protiv očinskog modela šezdesetnika, ona pokušava spasiti simboličnoga Oca, koji je formirao njezinu nacionalnu i kulturnu svijest (Гундорова 2013: 131). To da je zanima pitanje rehabilitacije Oca, potvrđuje se i pozornošću koju posvećuje toj temi u *Muzeju*. Očinskom se liku obraća ne samo Darka Goščyns'ka, koja

napokon nalazi zamjenu za figuru „slaboga oca“ u njegovoj idealiziranoj inačici „oca, kojim se možeš ponositi.“ Svojevrsan zrcalni odraz odnosa Darke Goščyns'ke i njezina „nejunačkog“ oca u romanu postaje obiteljska priča Pavla Ivanovyča Buhalova i njegove kćeri Veronike. Darka osjeća blisku, gotovo mističku vezu s tom obitelji. Ako se prisjetimo prvotne zamisli o postkolonijalnom romanu, koja se temelji na principu kotača povijesti što spaja razna mjesta, razna vremena i različite ljude, onda takva bliskost nije nimalo čudna. Obiteljske priče Goščyns'kih i Buhalovih, kako se ispostavlja, jako su isprepletene. Djed Buhalov uništava 1947. bunker u kojem je bila trudna Olena Dovgan, s kojom se uporno poistovjećuje Darka. Sin Buhalov već se šezdesetih godina sažali nad Darkinom majkom za vrijeme uhićenja njezina muža i zapravo je spašava od zatvora. Istina, nakon toga sama pomisao o obiteljskom prijateljstvu zgraža Darku. Zapravo, povijest u ovom postkolonijalnom romanu kao zbroj priča povezuje i isprepliće bliske i daleke junake u jednu zajednicu. Tako Zabužko prikazuje isprepletenu povijest s jedne strane, dok s druge odvaja tu priču nepremostivim zidinama. Različite su uloge roditelja, kako komentira junakinja Darka, njezin otac branio je svoju istinu, a Buhalov mlađi namjerno je iskrivio istinu, izbacujući iz nje cijele ljudske živote. Tako je Buhalov imao pristup arhivu KGB-a te je uništio materijale, vezane uz povijest njegove vlastite majke, Židovke vezistice UPA, koja se objesila u ćeliji nakon ispitivanja i silovanja. Da bi zameo njezine tragove, Buhalov zamjenjuje njezinu povijest pričom Leje Geldman, koja je umrla u getu u Przemyslu. Zabužko naglašava poseban cinizam sustava koji je od sina Židovke, vojnkinje UPA i njezina druga napravila vjernoga slugu. Dijete koje je rođeno u zatvorskoj ćeliji posvojio je kagebeovac koji je uništio tu obitelj, a Buhalov mlađi odrasta i postaje suradnik KGB-a. Međutim, autorica daje Buhalovu mlađem svojevrsan kredit, on je „mali“ čovjek koji također ima pravo na svoj život, nije kriv za očeve zločine ni cijeloga sustava i spreman je žrtvovati sve, pa čak i promijeniti svoju povijest zbog kćeri kojoj želi da realizira sve ono što on nije imao, uključujući i vlastitu sudbinu. Cijela ta priča o Buhalovu i o snazi i moći roditeljstva trebala je, vjerojatno, postati bitnim dijelom naracije i „napokon izvesti izvan granica jednostranog prikaza lik kagebeovca u suvremenoj ukrajinskoj književnosti, što je vidljivo, na primjer, u likovima *Slatke Darice M. Matios*“ (Гундорова 2013: 133).

Roditelji i nostalgija Jevgenije Kononenko

Druga varijanta smanjivanja jaza među naraštajima (naraštajima sovjetskih roditelja i djece koja su odrastala u socijalizmu, ali su se realizirala u postsovjetskoj Ukrajini) razvija Jevgenija Kononenko u svojoj *Nostalgiji* (*Ностальгія*, 2002). U predgovoru romana piše:

„Za J. Kononenko nostalgija je glavna. Nostalgija za izgubljenim zidovima, nostalgija za mladošću, nije bitno što se odvijala u totalitarno doba. Nostalgija za onime što je bilo i što se nije dogodilo.“ Roman govori o istraživanju tajne iz 1988. godine, u vrijeme kad se urušava sovjetski imperij i počinje perestrojka. U obitelji Šulika muž ubija suprugu i sebe, a nitko ne zna i ne razumije zašto. Sin Šulika (Aleks Gajer) poslijeratno je dijete, rođen negdje pedesetih godina XX. stoljeća, bježi u Njemačku 1973. kada je sudjelovao na natjecanju mladih pijanista. Međutim, on smatra da se tragedija njegove obitelji nije dogodila zbog njegova bijega, nego zbog nekog drugog događaja u životu njegovih roditelja. Trideset godina kasnije moli kustosicu Larisu, kćer ratnog prijatelja njegova oca, da mu pomogne u rješavanju te tajne. Larisa je usamljena žena koja odgaja sina i živi s majkom, upravo se sprema raditi remont i pronalazi tajanstveni paket koji nas vraća u prošlost i tu se spajaju naraštaji roditelja i djece. Spaja ih nostalgija jer smisao tog krimića leži u potpunoj nostalgiji za prošlim te u potrazi za mjestima sjećanja koja mogu ujediniti ljude što dijele ta sjećanja i identitet (za L. Golotu to je nostalgija za vlastitim djetinjstvom i mladošću koju je provela s obitelji na selu koje sada izumire). Jaz između naraštaja na taj način postaje uvjet za ulazak u budućnost. To razlikuje nostalgiju J. Kononenko od nostalgične utopije za prošlom habsburškom poviješću Jurija Andruhoviča. Kod Kononenko nostalgija ima ulogu instrumenta spoznaje i promjene sebe, a kod Andruhoviča postaje idealnim domom u koji se želi sakriti od sadašnjosti.

Sličnu vrstu nostalgije možemo vidjeti i kod generacije šezdesetnika, koji pokušavaju očuvati ili izgraditi svoj dom ukrajinskog postojanja, ali takvo se konstruiranje odvija s pomoću sasvim drugačije stilistike. Varijante „nadvladavanja jaza naraštaja kod Oksane Zabužko i Jevgenije Kononenko služe različitim modelima postkolonijalnog ponovnog ispisivanja povijesti u suvremenoj ukrajinskoj književnosti: s pomoću potvrde idealne rodovske prisutnosti kod O. Zabužko, kroz nostalgičan povratak kući J. Kononenko u svijet bez roditelja, gdje prazninu nadomješta sloboda koju su djeca stekla oslobađajući se od duhova prošlosti“ (Гундорова 2013: 142). Slično je vrijeme nastanka tih tekstova i apeliranje na tajne i njihovo otkrivanje. Općenito tema tajne u postkolonijalnim romanima dobiva posebno značenje, uz to, kod obje autorice trauma ima žensko lice, i to je isto tako karakteristično za postkolonijalni roman. Tema postkolonijalne kritike analiza je odnosa između muškaraca i žena, konflikt unutar obitelji, ženska nostalgija za djetinjstvom kao mjestom gdje se tjelesno i emocionalno proživljavala dječja (djevojačka) spontanost postojanja. U mnogim kolonijalnim kulturama naracija je obično organizirana oko lika oca s kojim su povezane i ženske sudbine. Cilj putovanja u prošlost kod obje autorice jest rehabilitacija oca, potreba hijerarhijske organizacije suvremenog ukrajinskog društva. To što

je sadašnjost uvučena u prošlost posebno je bitno za ukrajinski postkolonijalni roman koji se tek počinje formirati. U postkolonijalnom romanu, kao što je poznato, očinstvo nije samo biološko pitanje. Pripovijedajući o očevima, suvremeni autor zapravo priča o sebi i stvara svoju vlastitu povijest jer iznimno je teško ponovo napisati povijest očeva, a da ništa ne kažete o sebi. Dakle, „rehabilitacija simboličnog oca postaje jedna od karakteristika suvremenog ukrajinskog postkolonijalnog romana koji ima žensko lice“ (Гундорова 2013: 148).

Černobil i nova percepcija svijeta

U knjizi *Posliječernobilska biblioteka. Ukrajinski književni postmodernizam* Tamara Gundorova povezivala je černobilsku eksploziju s novom situacijom postojanja i novim načinima njezina opisivanja, između ostalog, apokaliptičnim razmišljanjem i moćnim prodorom virtualnosti u realan svijet. Percepcija svijeta koja se rodila zajedno s Černobilom bila je bliska postmodernističkoj svijesti koja se ukorijenila na Zapadu. Znanstvenici naglasak stavljaju na posebnu ulogu Černobila u toj kulturnoj formaciji koja je dobila naziv *nuklearna kultura*. Dramatični događaji tijekom XX. stoljeća često se asociraju s katastrofama, stoga i poprimaju određena simbolička značenja. Černobil se, kao i Hirošima, već odavno pretvorio u riječ i simbol koji propitkuje pozitivnu stranu napretka. Upravo se zato Černobil pretvara iz realnog povijesnog događaja u događaj simbolične kategorije, on se povezuje s različitim sociokulturnim i političkim smislovima. Prije svega, černobilska eksplozija značila je eksploziju unutar samog sovjetskog sustava, Černobil je urušio vjeru u modernizaciju na socijalistički način koja se tijekom više od pola stoljeća ostvarivala na račun prekomjerne eksploatacije pameti i fizičke ljudske snage te nasiljem nad individualnom slobodom, nacijama, spolovima, socijalnim staležima i kulturom.

U cjelini, Černobil se nije uklapao u okvire planiranog socijalizma, a još više je ispadao iz zapadnog modernizacijskog projekta jer je skretao pozornost s velikih priča o znanstvenom napretku i socijalnoj pravednosti te otkrivao vrijednost malih priča o svakodnevnici, o likvidatorima i njihovim obiteljima, o tome kako su Kijevljani odvodili djecu bježeći od radijacije, o ljudskom zdravlju i preživljavanju u predjelima bliskima Černobilskoj zoni. Černobilska eksplozija obilježila je također epohu kada informacija, simbolični znakovi i virtualnost postaju realniji od same realnosti, upravo u postmodernističko doba tako bolno postaje vraćanje realnosti, vrijednosti tijela, biografije, povijesti (Гундорова 2005). Općenito moramo priznati da je recepcija černobilske tragedije usavršila nove načine reprezentacije kolektivnog i individualnog iskustva te je formirala nove

načine obavještanja. Černobil je također postao bitan faktor u borbi za ukrajinsku neovisnost i takva nacionalizacija katastrofa i njihove pojava nije iznimka u novije vrijeme. Između ostalog, različite priče o Černobilu, ubrajajući i kritiku socijalističkog sustava, razvijale su se kao narativizacija nacionalnog identiteta. Katastrofa na nuklearnoj elektrani, koja se nalazila u blizini Kijeva, percipira se kao rušilačka politička akcija usmjerena na uništavanje nacionalnog krajolika, stare kulture, autentičnog ukrajinskog naroda. Svaka žrtva priča svoju priču, svoje traumatično iskustvo i takve se priče isprepliću, povezuju s prošlim, sličnim iskustvom, pomažu preživjeti ljudima i ruše povijesni, politički i socijalni poredak. Černobil ima upravo takvu, nacionalno konsolidacijsku ulogu u Ukrajini i Bjelorusiji.

Razumijevanje onoga što je Černobil predstavljao za postsovjetsku budućnost ograničava se pretežno na paradigmu viktimizacije. Među malobrojnim pokušajima da se proširi polje simboličnog tumačenja Černobila u Ukrajini, izdvaja se knjiga T. Gundorove *Poslijechernobilska biblioteka. Ukrajinski književni postmodernizam* u kojoj se Černobil razmatra kao postmodernistički simptom koji s jedne strane pogoduje karnevalizaciji života kasnije sovjetske epohe, a s druge strane postapokaliptičnoj viziji sadašnjosti. Polje simboličkih značenja, koje je izrodio Černobil također svjedoči o zanimljivim modifikacijama i prijelazima od sovjetskog u postsovjetski diskurs (Гундорова 2005). Tako nuklearni rat, jedna od metafora nuklearnog diskursa koja je bila popularna u vrijeme hladnoga rata, odlazi u prošlost, on prelazi u černobilsku recepciju. Zaista, za svjetski naraštaj, koji se naviknuo na tečajevima, u školama, na fakultetima u okviru civilne zaštite slušati o nuklearnom ratu, Černobil je postao utjelovljenje najstrašnijih očekivanja. Međutim, vojni aspekti u recepciji Černobila danas gube svoju aktualnost zato što je suvremeni svijet otkrio i proživljava mnoge druge konflikte. Umjesto toga, još jedna metafora sovjetskog nuklearnog diskursa, aktualna tijekom razdoblja hladnog rata, dolazi u prvi plan postchernobilske recepcije – bolest. Na svakodnevnoj razini Černobil je postao pojava koja se poistovjećuje s bolešću uzrokovanom širenjem radijacije. Uz fizičke posljedice utjecaja radijacije na zdravlje, znatnu ulogu imaju psihički i psihosomatski sindromi koji se također povezuju s utjecajem Černobila. To je vidljivo iz općeg depresivnog raspoloženja ljudi koji preživljavaju katastrofalni strah za svoj život. Karakteristično je da proces nacionalizacije Černobilske katastrofe, koji je prisutan u Ukrajini i Bjelorusiji, rađa različite paradigme nacionalnog razmišljanja. U Bjelorusiji posebno značenje dobiva tema dječje percepcije Černobila, koja na najemotivniji i pristupačniji način prikazuje masovna raspoloženja. U Ukrajini, umjesto toga, posebno je proširena ideja duhovnog Černobila (Гундорова 2005). Pojam je nastao u krugovima nacionalne inteligencije još osamdesetih godina XX. stoljeća kao simbol uništavajuće

katastrofe koja se širi na druge aspekte sadašnjeg života, na jezik i kulturu, ekologiju i duhovnost.

Općenito, u diskursu osamdesetih i devedesetih godina XX. stoljeća, duhovni Černobil posebno je prošireno tumačenje u sredini ukrajinske nacionalne inteligencije. Njime se obilježavaju globalno duhovne, vjerske, ekološke i nacionalne prijetnje; veže ga se uz pojmove poput tragedija, katastrofa i bolest. Međutim, u masovnoj svijesti nuklearna katastrofa ipak se asocijala prije svega s biblijskim otkrivenjem o zvijezdi Pelin (drugi je naziv za pelin černobil) koja se uzdiže u nebo i pretvara trećinu voda u gorke pelin što rezultira smrću mnogih ljudi⁶³ (Otkrivenje 8, 11-13). U ukrajinskoj književnosti posebno popularnom postaje apokaliptična simbolika (Ivan Drač *Černobilska madona*, Jurij Irvanec' *Očamymrja*) i dobiva antikolonijalni ton (na primjer u poemi *U RA NA (1000 godina samoće)* Jurija Tarnavs'kog). Za filozofiju suvremenosti Černobil označava novu filozofiju smrti i novo junaštvo koje nije nalik onom junaštvu u ratu.⁶⁴ On također govori o rođenju novih proroka kojima su postali likvidatori te svjedoči o različitosti katastrofe od rata, svjedočanstvom nastanka povijesti katastrofa.

⁶³ Otkrivenje 8, 11-13, Novi zavjet, s grčkog izvornika preveli Bonaventura Duda, Jerko Fučak, XIX. izdanje, 2004. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, str. 728

⁶⁴ Светлана Алексиевич *Непрозрачный мир*: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/6/al12.html>

4.2.1. Ironija

Ironiju prije svega znamo kao retoričku figuru, sredstvo protivljenja, prikriivenog podsmijeha. U takvoj ulozi ironija funkcionira od antike, gotovo uvijek, na taj način, postaje sredstvo satirične slike. S druge strane, postoje koncepti u kojima je ironija općenitija kategorija – princip razmišljanja i umjetničke kreativnosti. Patetika prethodnog umjetničkog načina razmišljanja pretvara se u ironiju koja se proteže na sve prethodno formirane vrijednosti (nacionalne simbole, junake, tradicije se promatraju kao mitovi, a ponekad i kao apsurd), a u toj se ironiji za generaciju osamdesetih nivelira važnost spomenutih vrijednosti. „Postmoderna filozofija tako je uglavnom kritika ustaljenih ideja i uvjerenja, sa svojevrsnim prihvaćanjem paradoksa prema kojem *ako se ništa ne može znati*, onda se ni to ne može sigurno znati, pa je taj paradoks postupno *ugrađen* i u književnost koja voli do te mjere sve ironizirati da nerijetko ironizira i samu sebe“ (Solar 2003: 322). U tom kontekstu, po mišljenju Gutnikove, fenomen postmoderne ironije temelji se na „globalnoj revalorizaciji vrijednosti usmjerenih na dekanonizaciju, desakralizaciju, adogmatizaciju“ (Гутникова 2011: 109). U književnoj kritici postoji niz pogleda na problem postmoderne ironije: ironija kao suprotnost ozbiljnosti ideoloških diskursa (R. Semkiv⁶⁵), suprotnost naivnosti (O. Bojčenko), suprotstavljanje utopiji i nadi (N. Manjkovskaja), poistovjećivanje s jezičnom maskom (G. Syvačenko), čak i definiranje cijelog smjera ovim konceptom. Kad se uzme u obzir da je sva postmodernistička književnost reinterpetirana i konstruirana, postaje jasno zašto je toliko važan ovaj (ironičan) princip umjetničke interpretacije svijeta. Humor gotovo uvijek poprima oblik blage ironije koji istovremeno izaziva ozbiljan i šaljiv odnos prema odabranom objektu. Međutim, utjecaj humora više je lokalnog karaktera, dok ironija može biti temelj za čitave svjetonazorske sustave.

U raspravi koja se povela oko samoga razumijevanja pojma ironije, njezina funkcioniranja i postmodernog (simulacijskog) postojanja u suvremenoj književnosti ukrajinski se znanstvenici nadovezuju na predavanje R. Semkiva *Paradoksi postmoderne ironije i stilaska paranoja suvremene ukrajinske književnosti* koje je tiskano u zborniku *Solo traje... novi glasovi* u sjećanje na Solomiju Pavlyčko 2006. godine. Diskusija dotiče manifestacije ironije u suvremenom i povijesnom kontekstu, pri čemu je u središtu pozornosti mnogih tekstova pogled na ironiju ne kao na trop, već na ironiju kao svjetonazorsko stanje,

⁶⁵ Ironija kao antipod ideologije. Ideologija se može shvatiti kao skup službeno priznatih izjava koje ilustriraju određene intencije vladinih struktura, nameću ciljanoj publici određen sustav vrijednosti, potiču tu publiku na određene radnje i djelovanje. Na taj način ideologija pribjegava ograničenjima – izjave koje nisu srazmjerne njegovoj vlastitoj orijentaciji, odbacuju se. Uspostavljanje nekih vrijednosti i poricanje drugih u službenom ideološkom izrazu, nedvosmislene su, jednoznačne, odnosno dosljedno neironične. Ideologija je s tog gledišta ozbiljna antiteza komičnoj ironiji (Семкив 2002: 8).

svojstveno suvremenoj filozofiji, književnosti, umjetnosti i društvu općenito. Tako R. Semkiv navodi da se pitanje o funkcionalnosti ili odsutnosti funkcionalne usmjerenosti ironičnog izraza svrstava u njezine glavne karakteristike, svaki je teoretičar uz podvojenost samog predmeta njegova istraživanja primoran „stati na jednu i drugu stranu, odnosno ili proglasiti ironiju instrumentom usavršavanja, poboljšanja svijeta ili kao nepotreban estetski efekt, deformacijom obične pragmatične komunikacije“ (Семків 2006: 15). Sam znanstvenik tvrdi kako nema moderne ili postmoderne ironije, postoje samo funkcije koje ironija izvršava ili ne izvršava prema programskim zadacima određenog smjera ili stila. „U informacijsko doba ironija se pretvara u besmisleno predstavljanje sebe“ (Семків 2006: 15). Semkiv nastavlja kako postmodernizam, kao što je poznato, prekida s optimizmom i s pesimizmom moderne, međutim njegova se „ravnodušnost prema intrigi obnavljanja ne temelji na skepsi i razočaranosti koje su svojstvene razdoblju kasnog modernizma, nego na specifičnom umoru od prekomjernih uspjeha moderne epohe koje nikada ne završava isto kao što ni ne završava stalno gomilanje moći kompjutera i informacija u njima te brzina i mogućnosti mobilnih telefona. Epoha kopiranja koliziju obnavljanja čini jednostavno trivijalnom, samim time i najmanja aluzija na funkciju kod ironije postaje neaktualna“ (Семків 2006: 17). Znanstvenik dolazi do zaključka da u postmodernističkoj viziji književnost stalno povećava potragu za sredstvima nove literarnosti i zauvijek „gubi napetost kolizije začudnosti, gubi priliku pronaći novi poetski jezik. Preostaje joj samo da simulira samu sebe, suvremeno pismo više nije književnost, njegov smisao je u demonstriranju što je moguće potpunije simulacije literarnosti“ (Семків 2006: 17).

Zadnje desetljeće u Ukrajini obilježeno je istovremeno potragom i negiranjem „svoga“, odnosno ukrajinskog postmodernizma. Ironija je po mišljenju Rostyslava Semkiva u tome da su obje strane u pravu i obje griješe: „ni kod nas ni nigdje drugdje ne postoji postmodernistički stil, svoje postojanje nastavljaju svi prethodni stilovi, razbijeni postmodernističkim stanjem. Dok tražimo elemente nove stilistike, koje je već prisutno u našoj kulturi, postmoderni stanje potiče nas da pojačano simuliramo poznate pojave – autorstvo, kritiku, ironiju“ (Семків 2006: 24). Znanstvenik Florij Bacevyč u članku *Ironija kao strategija komunikacije: prednosti i rizici* solidarizira se sa Semkivom i smatra da je „ironija prešla granicu tropa, postupka, igre i postala je temelj percepcije svijeta kod mnogih novih autora, deformirala se u paranoidno obilježje suvremene postmodernističke književnosti (i to ne samo ukrajinske)“ (Бацевич 2006: 96).

Bogdana Matijaš u svome članku *Igra s ironijom*, polemizirajući sa Semkivom, naglašava kako autor prije svega daje pregled kako se ironija i ironično tumačilo u raznim

epohama te na kraju tvrdi da postoje samo funkcije koje ironija izvršava ili ne izvršava u skladu s programskim zadacima određena smjera. U ovom slučaju Matijaš ističe da ako već ne želimo govoriti o modernoj ili postmodernoj ironiji, onda bi modernu ili postmodernu recepciju ironije barem trebalo spomenuti. Primjerice, u „kontekstu postmodernističkih i modernističkih potraga i eksperimenata nevjerojatno zanimljiva tema mogla bi biti autoironija“ (Matijaš 2006: 52). Ono što po mišljenju Bogdane Matijaš nedostaje u Semkivljevu radu jest naglasak na tome da je ironija nemoguća bez konteksta, dakle, bez njega nemoguće je i njezino očitavanje.

Marjana Girnjak u radu *Ironija samoizražavanja* nadovezuje se na lekciju Rostyslava Semkiva. Bit je postmodernističke ironije, kako smatra Semkiv, u odsutnosti ili usiljeno pokaznom produciranju suštine, uz što se nadovezuju stalne mistifikacije, pokušaj da se stvori ono što ne postoji. Po znanstvenikovu mišljenju, takva ironija, za razliku od ironije modernista, nije funkcionalnost ili sredstvo, već cilj sam za sebe. Nepostojanje cilja prva je značajka postmodernizma koji ističe namjernu nezavršenost i nemotiviranu slučajnost. Semkiv naglašava da zaštitna antineurotična funkcija ironije u postmodernizmu, kako on smatra, gubi smisao jer je pravo na oslobođenje svih želja već ostvareno. Uz to, čovjek počinje biti svjestan da više ne može promijeniti okolni svijet i više ne pokušava to učiniti što znači da tragična ironija za modernog nadčovjeka više ne postoji. Marjana Girnjak smatra da je vrlo rizično stavljati opreku između modernističke i postmodernističke ironije kao instrumentalne i neinstrumentalne. „Kako moderna tako i postmoderna ironija i čovjek koji je koristi spašava se u suvremenom svijetu ponajprije time da podsvjesno ironizira samog sebe, svoje *ja* koje više ne zna ni samo što je ono, nego i što želi biti“ (Гірняк 2006: 70). Na kraju, ako ironiziranje u postmodernizmu postaje „svojevrsna rezervacija umornoga europskog intelekta, strategija njegove obrane i spasa“, jednom riječju „ironični put prema preživljavanju“ onda se u takvom slučaju može govoriti o svojevrsnoj funkcionalnosti ironije (spasiti, zaštititi, preživjeti) (Гірняк 2006: 70).

Ironija u vrijeme postmodernizma jedno je od sredstava drugačijeg tumačenja te korigiranja kulturnog nasljeđa, osvještavanje njegove uloge u vlastitu sustavu vrijednosti. U skladu s time, *dvoglasje* ironične riječi postaje osobito važno za postmodernista koji mora živjeti „u miru“ sa svijetom „poslije intelekta“. Ironija nastaje kao citiranje drugog, ali i kao način da se zadrži iskorištena slika ili riječ kao svoja, autor uvodi u svoj jezik cijeli niz drugih autora, tekstova, smjerova i stilova, istovremeno polemizirajući s njima, parodirajući, ukratko, uzimajući ih u svoju „radnju“. U tekstu se odvija svojevrsna igra, igra s ili za književnost, koja više ne mora objašnjavati, poučavati i nadahnjivati. Kako navodi Semkiv, tradicionalna

književnost završava tamo gdje „umire“ autor, ali vrlo značajno je i to da je ironija svojstvena i samoj autorovoj „smrti“ dodaje M. Girnjak.

Volodymyr Jermolenko karnevalski smijeh naziva totalnim smijehom i po njegovu mišljenju ironija nasuprot takvom totalnom smijehu može postojati samo izvan karnevala, samo kao pravo individua da se suprotstavi toj solidarnosti, da govori svojim glasom, a ne kolektivnim glasom grupe i taj *ironičan* smijeh naziva *privatnim* smijehom. „Ironija je devijacija karnevalskog smijeha, individualno pravo da se smije onda kada drugi usredotočeno mole ili šute“. Ironija je po Jermolenkovu mišljenju „naglašeno individualna, bolesno individualna prerogativa usamljene osobe, melankolika, iznevjerenog čovjeka“ (Єрмоленко 2006: 113). Znanstvenik također upozorava na to da je apsolutizacija ironije podjednako pogubna kao i apsolutizacija ozbiljnosti. Po njegovu mišljenju biti ironičan znači osjećati granice, što znači vrednovati ih. Ironija i nostalgija „pogubni su zasebno, efektni zajedno, zanimljiviji zajedno. Ironija razbija idole, nostalgija skuplja krhotine brodoloma: jedna ocrtava granice stvari, druga te granice čuva“ (Єрмоленко 2006: 117). Tako Jermolenko obrazlaže zašto se, za razliku od Semkiva, suzdržava od komentiranja postmodernizma kao „totalnog stanja“ i o „sveprisutnosti ironije“ jer čim se ona nastoji pretvoriti u totalno stanje, postaje apsolutno neironična, u tome je glavni „paradoks postmodernističke ironije“. Zato, kako bi ironičar sačuvao svoju ironičnost, on nesvjesno traži nijanse koje razlikuju njegov glas od tuđih, drugih, „njegov interijer od drugih interijera, njegov mit od drugih mitova, njegov *neverland* od tuđih *neverlandova*“ (Єрмоленко 2006: 117). Tako ironičar ima smisao samo kao eksces, kao odstupanje od norme, čovjek s drugačijim stavom.

Kako smatra Leonid Uškalov, u ukrajinskoj književnosti karnevalski se ukrajinski postmodernizam, kojeg je pratilo geslo „natrag prema Kotljarevs'kom!“, nadovezuje na tradiciju *parodia sacra* iz XVII. i XVIII. stoljeća (Ушкалов 2006: 130). Za razliku od Jermolenka, Leonid Uškalov u postmodernistički čvor ne povezuje ironiju i nostalgiju, nego ironiju i apokalipsu što po njegovoj tvrdnji proizlazi iz same prirode „doba ironije“. Jurko Izdryk s druge strane smatra kako postoje razdoblja kada u određenoj sociokulturnoj situaciji upravo ironija postaje najprimjereniji oblik izražavanja (primjerice, situacija postmoderne). „U takvim slučajevima ironični izraz može imati funkciju estetskog signala o estetskoj vrijednosti umjetničkog djela. Za razliku od klasične ironije, koja je ambivalentni hijerarhizirani (nejednaka komunikativna vrijednost) izraz, postmodernistička je ironija polivalentan i nehijerarhizirani izraz. Nerijetko je to nepovezano gomilanje suština koje su istovremeno i objekti i instrumentarij ironije“ (Іздрик 2006: 144).

Ironija u književnim tekstovima

U književnom tekstu stupanj i način primjene ironije određuje autor. To je polazna točka za razumijevanje ili nerazumijevanje ironije. Što je umjetnikov stav izraženiji, to više možemo razumjeti fokus njegove ironije. Gotovo je u potpunosti „ironije lišen patetičan jezik Vlasti koji se stalno odupire bilo kakvoj dvosmislenosti, usmjerene na konstante njezinih ideala“ (Семків 2006: 10). Uz to, Semkiv razmatra prirodu ironije te navodi kako kod ironije kao pojave dakako „može nastati komičan efekt jer sam smijeh nastaje u trenutku sukoba ili dodira dviju neistovjetnih pojava, dviju različitih realija“ (Семків 2006: 12) te dodaje kako u slučaju suvremene književnosti jezični, dakle ironičan izraz, može, ali i ne mora stvarati komičnu situaciju i izazivati osmijeh ili smijeh. Prije svega, ironija je retorička figura koja se može realizirati na različitim razinama – od pojedinačnog izraza do zasebnog teksta u obaveznom kontekstualnom okruženju, tj. na najjednostavnijoj razini, bez postizanja složenijih oblika, ironija se ne smatra samo suprotnošću, nego oštrim negiranjem, ismijavanjem određenih ideja i uvjerenja, ona nije izražena (i u ovome je cijeli njezin smisao) izravno, već skriveno, s većim ili manjim stupnjem jasnoće. Upravo se na takvu invarijantu ironije najčešće nailazi u književnim tekstovima.

Majstoricom samoironije može se smatrati O. Zabužko. U njezinu romanu *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*, autoričina ispovijed, njezin stalni dijalog sa sobom (često u obliku ti-pripovijedanja), ima upečatljiv ironičan parodijski tonalitet koji je prvenstveno usmjeren na samu junakinju. Ali za razliku od J. Andruhovyča u čijem se stvaralaštvu opaža široka paleta pozitivne ironije, u romanu Oksane Zabužko očito prevladava bolna, brutalna autoironija ne odviše sretne žene. *Draga moja, zlato, idiotkinjo, babetino, pjesnikinja oštro tragičnog poimanja svijeta* (u ironičnom smislu), *Dante u suknji, nacionalmazohistica* – junakinja se neprestance samoironizira. Niz drugih tema također je bio podvrgnut ironičnom preispitivanju u *Terenskim istraživanjima*. Najrezonantnija je među njima „nacionalno-povijesna ironija, usmjerena na identificiranje tradicionalnih i postsovjetskih nedostataka Ukrajine i Ukrajinaca. Zabužko također otvoreno ironizira američki način života i njegove hot-dogove i hipertrofiranu potrebu za psihoanalitičarima te ukrajinsku književnost i kritiku“ (Гутнікова 2011: 111).

U Izdrykovu romanu *Voccek* ironija postaje zidom iza kojeg se krije junakova osjetljiva i krhka duša. Ako Andruhovyč i djelomično Zabužko ironično-parodirajući vektor usmjeravaju prema osobitostima nacionalne kulture i pitanjima budućnosti nacije općenito, onda je u *Voccku* on „gotovo potpuno uronjen u osobnu i emocionalnu

dimenziju“ (Гутнікова 2011: 115). Parodijski diskurs u romanu J. Izdryka fokusiran je na desakralizaciju procesa stvaralaštva, egzistencijalne teme, djela drugih pisaca. Općenito, obilježje romana *Voccek* svojevrsna je sinteza tragičnog odnosa prema svijetu (usamljenost, očaj, bol, marginalnost) i njegova komičnog prikaza s prevladavanjem dobrog istančanog humora. Suptilna i duhovita ironija prožima cijelo djelo.

Vidimo da se u književnim djelima ukrajinskih autora raspon postmoderne ironije kreće od pozitivne (čak optimistične i ohrabrujuće) do oštro negativne, pa čak i sarkastične, a ovaj način razumijevanja stvarnosti jedan je od glavnih te je naširoko zastupljen i u nacionalnim, socijalnim, povijesnim, i u osobnim, intimnim temama.

4.3. Postmodernizam i tradicije

Postmodernizam i modernizam

Ivan Fizer u članku *Susreti ili sukobi ukrajinske filologije sa zapadnim metodološkim strategijama* (2006.) navodi kako je Solomija Pavlyčko bila pionir u primjeni zapadnih metodoloških strategija. U monografiji *Diskurs modernizma u ukrajinskoj književnosti* (1997.) razmatrala je ukrajinski modernizam ili modernizme sa stajališta Freuda, Nietzschea, Adorna, Habermasa, Foucaulta. Promicala je tezu da ne postoji univerzalna, kanonska definicija modernizma, između ostalog i ukrajinskog, jer on je „uvijek nastajao estetski i povijesno u različitom kontekstu. Zbog toga je modernizam polimorfan“ (Fizer 2006: 5). Dmytro Drozdovs'kyj nastavljajući takva razmišljanja navodi kako su „dosad, primjerice u Europi, SAD-u i postsovjetskim zemljama, u znanstvenom opticaju uspostavljeni različiti koncepti modernizma. Ako se u ukrajinskoj tradiciji modernizam većinom prikazuje kao metastil, koji apsorbira simbolizam, ekspresionizam, neoromantizam i druge smjerove [...] postmodernizam je u ovom slučaju, i kod nas (u Ukrajini) i na Zapadu, manje ili više homogeni metasmjer koji se, međutim, može različito realizirati u nacionalnim kulturama“ (Дроздовський 2013: 3). Čak i ako je postmodernizam bio negiranje modernizma i njegov antipod, Drozdovs'kyj tvrdi kako s vremenom nije bilo toliko važno intenzivirati razlike koliko ono što, ustvari, treba biti negirano. „I takva je perspektiva razmatranja povezanosti modernizma i postmodernizma sasvim prikladna: u prvim fazama novi smjer nastoji zapanjiti, predstavljajući radikalno nove oblike umjetnosti, način percepcije svijeta itd. Međutim, formiranje smjera nije moguće samo u paradigmi negacije, nego i u razvoju (čak i polemičkom) onih trendova koji su se ostvarivali u prethodnom razdoblju“ (Дроздовський 2018: 2).

Ipak, u slučaju ukrajinske književnosti vidimo da modernizam i postmodernizam ne nastupaju samo kao opreka. Tako Rajisa Movčan naglašava da su „mnoge tendencije u našoj umjetnosti (ne samo književnosti!) bile aktivno prisutne dvadesetih godina. Općenito, povezanost postmoderne književnosti i književnosti dvadesetih godina zasebna je i zanimljiva tema za suvremenu znanost o književnosti. Pod navedenom se tezom misli na to kako se književnost dvadesetih i tridesetih godina, premda ju se može smatrati samo tradicijom, neočekivano i prirodno uključila u književni proces tijekom devedesetih godina te se na razini raznih struktura očituje u suvremenim postmodernističkim tekstovima. A to, između ostalog, svjedoči o unutarnjem kontinuitetu, imanentnoj neprekidnosti bilo kojeg književnog procesa, čak kod vanjski vidljive, a zapravo njegove umjetne prekinutosti“ (Мовчан 2004: 136-145).

Jaroslav Poliščuk govori o povezanosti modernizma i postmodernizma u ukrajinskoj književnosti, čak i tada kada su neki drugi znanstvenici izražavali sumnju: „problem postmodernizma neraskidivo je povezan s odgovorom na prethodna pitanja. Upravo razvijena moderna svijest stvara temelj za razvoj njezina ironična revidiranja koje i ostvaruju postmodernisti“ (Поліщук 2002: 66). Na taj način za ukrajinsku znanost o književnosti aktualno je pitanje granica modernizma i postmodernizma i problem formiranja postmodernizma u nutrini prethodnih smjerova i stilova.

Tijekom čitava XIX. stoljeća ukrajinski književni proces bio je usmjeren prvenstveno na očuvanje jedinstvenog narodnjačkog kanona čijim je izrazom postala „općenacionalna“ književnost, što je, zapravo, realizacija prosvjetiteljskog modela popularne kulture. Čak i skromne oblike modernizma i visoke kulture, koji su se u ukrajinskoj književnosti pojavili krajem XIX. i početkom XX. stoljeća u borbi protiv narodnjačkog kanona kulture, uništava epoha socrealizma. Socrealizam zapravo preuzima narodnjački koncept popularne književnosti, istovremeno ideologizirajući i stavljajući u funkciju takvu književnost, dajući joj status masovne kulture. Sve to prekrizilo je modernističke i avangardne procese u ukrajinskoj književnosti XX. stoljeća. Uslijed toga, u središtu rasprava znanosti o književnosti posljednjeg desetljeća XX. stoljeća sudbina je modernizma u nacionalnoj književnosti (Гундорова 2005: 38).

Po mišljenju Jurija Andruhovyča, ukrajinski postmodernizam karakterizira otvoren neprijateljski stav prema zavičajnosti, rustikalnom diskursu, šezdeseticima i stilski i ideološki sličnim pojavama koje se smatraju nezanimljivima i beznadno profanima (Андрухович 1998). Na kraju, ovo gledište u određenoj mjeri potvrđuje našu tezu o karakterističnom neprihvatanju tradicionalne književnosti za oba smjera. Prema tome, baština modernizma za postmodernizam bila je u tome što ne postoji jedan jedinstveni monolitni model smjera. Postoje mnogi modernizmi i, u skladu s tim, postmodernizmi koji su predmet rasprave književnih kritičara. To je uzrokovano željom književnika da ruši prethodni kanon književnosti, da napusti klasičnu tradiciju, ali svaki autor to čini na svoj način, birajući kao prioritet negiranje nekog određenog elementa kanona. Zato nastaju diskusije o pripadnosti određenog djela književnom smjeru (bilo da je to modernizam ili kasnije postmodernizam).

Postmodernizam nastavlja modernistički nihilizam, ali negira svaki autoritet stvarajući vlastiti književni model. Oba smjera suprotstavljaju se marginalnosti ukrajinske književnosti koja se očitovala u narodnjačkoj književnosti te koja je isticala realistične metode prikazivanja te su metode preteča i modernizma i postmodernizma. Postmodernizam je također slijedio i nastavio razvijati feminističke ideje uvodeći rodne studije. Emancipacija

žena u postmodernizmu, koju je započeo modernizam, rezultirala je formiranjem feminističke škole u književnim studijama. Postmodernizam je nastavio jezične igre koje su uveli futuristi. Percepcija riječi kao materijalne jedinice nastavljena je u virtualnoj književnosti što je još jedno obilježje postmodernističkog diskursa. Kako u svojoj monografiji *Mitološki horizont ukrajinskog modernizma (Міфологічний горизонт українського модернізму)* navodi J. Poliščuk, „modernizam je unio dramatične promjene u svjetonazorsku i estetsku orijentaciju modernoga vremena“, zato mu je „potrebno priznati ogromne zasluge koje bi se mogle kvalificirati kao estetska revolucija. Bila je to radikalna obnova modela nacionalne kulture u cjelini, polazeći od njezinih temelja“ (Поліщук 2002: 265). Zapravo, možemo isto to tvrditi i o postmodernizmu koji i dalje nastavlja uništavati kanon klasične književnosti. Napokon, ne radi se o negiranju i uništavanju klasične književnosti kao takve. I modernizam i postmodernizam nudi svoj vlastiti model koji je različit od prethodnog.

U znanstvenim istraživanjima Iryne Starovojt nalazimo argumente koji idu u korist opreci modernizma i postmodernizma. „U postmodernizmu tekst ima nekoliko razina čitanja i na svakoj razini nalazi svog čitatelja. To razlikuje postmodernizam od modernizma u kojem je čitatelj morao razumjeti sve što je autor predložio“ (Старовойт 2001: 155). Modernizam po njezinu mišljenju negira tradiciju nudeći vlastiti koncept nove literature. Postmodernizam ne predlaže novu literaturu jer nastajući stotinama godina nemoguće je izmisliti išta novo pa postmodernizam koristi književna dostignuća kako bi ih kompilirao u djela, koristeći citate ili izazivajući kod čitatelja aluzije. Modernizam nudi svoju interpretaciju djela od samog početka, orijentirajući čitatelja na jedinstveni put razumijevanja. U skladu s tim, modernizam ostavlja mogućnost da postoji čitatelj koji neće prihvatiti djelo. Postmodernizam se protivi bilo kakvom diktatu, uključujući diktate interpretacija. Nakon što je izašlo iz pera autora djelo stječe karakteristike neovisne cjeline i započinje vlastiti život.

Osamdesetnici se pokušavaju riješiti svih obilježja književnosti socrealizma, izbjegavaju linearni i jednostavni prikaz koji bi bio lako shvatljiv svim čitateljima te se vraćaju eksperimentima avangarde u načinu naracije. Tymofij Gavryliv interpretira ukrajinsku književnost s kraja 80-ih i početka 90-ih godina XX. stoljeća kao „zakašnjeli bljesak, razgovor kroz desetljeća, razgovor s ukrajinskom modernom“ (Гаврилів 2001: 172). Osamdesetnici su birali koje elemente prošlosti žele uključiti u izgradnju novoga ukrajinskog identiteta. Povratak eksperimentima ukrajinskoga modernizma i avangarde bio je povezan s interesom prema kulturnim teorijama s kraja XX. stoljeća, novim idejama postmodernizma i kolonijalnim prošlim zbog čega se postsovjetska ukrajinska proza izdvajala brojnim eksperimentima s naracijom kao dijelom igre uloge autora. Ta igra imala je za cilj da otvori

subjektivnost svojstvenu bilo kojem pojmu istine i da dekonstruira ulogu autora u ukrajinskoj književnoj tradiciji.

Postmodernizam, po mišljenju Tamare Gundorove, u Ukrajini postaje „odraz i završetak ukrajinskog modernizma, a ujedno i faktor koji nastavlja i razvija avangardne tendencije dvadesetih i tridesetih godina XX. stoljeća (ne bez razloga, najpopularniji novootkriveni autori tijekom devedesetih su futurist Myhajlj Semenko, formalist Majk Jogansen i modernist Viktor Petrov ili V. Domontovyč). Općenito je uočljivo da se neoavangardne i postmodernističke intencije u ukrajinskoj književnosti devedesetih podudaraju. To je možda jedna od razlika ukrajinskog postmodernizma od, primjerice, poljskog...“ (Гундорова 2005: 40). Solomija Pavlyčko ističe kako je „modernizam kao diskurs na svim etapama svoga postojanja prebivao u stalnom dijalogu i konfliktu s narodnjaštvom. Upravo je konflikt među njima stvorio još jedan središnji diskurs ukrajinske književnosti XX. stoljeća“ (Павличко 2002: 420). Zato je ukrajinska paradigma modernizma isto tako pod utjecajem narodnjaštva, zbog određenih povijesnih okolnosti još nedovoljno artikulirane nacionalne ideje neovisnosti i naglašene potrebe formiranja ukrajinskog identiteta u književnosti, izbjegavala je oštre sukobe, beskompromisan stav te pokazivala toleranciju tradicije i čak određeni konzervativizam u jednom dijelu stvaralaštva. Natalija Bedzir navodi mnoge prijedloge koji objašnjavaju zašto je ukrajinska književnost po njezinu mišljenju „nedomodernizirana“, pozivajući se na istraživanja iste S. Pavlyčko (koja je zapravo za ukrajinsku književnost napokon artikulirala ukrajinski modernizam), zaboravljajući napomenuti jednu važnu činjenicu, a to je da su gotovo svi pisci i pjesnici modernisti bili fizički istrijebljeni u Sovjetskom Savezu i takvi gubici koje je pretrpjela ukrajinska književnost ostavljaju traga.

Proces razvoja projekta modernizma bio je nasilno prekinut i zamijenjen socrealizmom, stoga je teško tvrditi da se on nije odvio „dokraja“ kada prirodan rasplet nije bio moguć, a u tim povijesnim okolnostima ipak je na svoj način doživio vrhunac. Stoga obilježja poput nedovoljnog prekida ili čak u nekim slučajevima sinteze s narodnjaštvom valja smatrati karakterističnim obilježjem ukrajinskog modernizma. Očito da se modernizam, isto kao i postmodernizam, nije mogao razvijati izvan svog nacionalnog karaktera, koji je jako izražen u slavenskim književnostima, a u ukrajinskom mu je bila svojstvena „nacionalna konsolidacija, eklektizam i neoromantizam, što je utjecalo i na karakter postmodernizma“ (Бедзир 2007: 131). Upravo iz tih razloga, kako tvrdi Bondareva perspektivnom za istraživanje u ukrajinskoj znanosti o književnosti možemo smatrati ne potragu za razlikama između modernizma i postmodernizma, ne opreku tih dviju paradigmi,

nego proces utjecanja modernizma na postmodernizam što će pogodovati proučavanju „transformacijskih mehanizama i zakonitosti njihova podudaranja/odbijanja“ (Бондарева 2006: 175). Budući da se istraživanje Bondareve, u kojem ona izdvaja podudaranja unutar modernističke i postmodernističke paradigme, odnosi na ukrajinsku dramaturgiju, njezine zaključke ne bismo mogli koristiti generalno za karakterizaciju čitavog književnog procesa; međutim, možemo istaknuti da je zaista svakoj paradigmi svojstven kronološki „pomak“ početka i kraja u usporedbi s europskim kontekstom. Kateryna Šahova dolazi do zaključka da u kulturi XX. stoljeća modernističke i postmodernističke tendencije supostoje te da postmodernizam nastaje u nutrini modernizma i on je istovremeno i njegov nastavak i poricanje (Шахова 2002: 70-76). Tako u ukrajinskoj književnosti s početka postmodernizma dominiraju jezične igre i zajedno s time dolazi do reinterpretacije i dekonstrukcije modernističkih tipova junaka iz djela Lesje Ukrajinske, Ivana Franka, Volodymyra Vynnyčenka, B. I. Antonyča, romantiziranog narodnjačkog viđenja Tarasa Ševčenka. Istovremeno je ukrajinski feministički postmodernizam polazio upravo od junakinja iste Lesje Ukrajinke, O. Kobyljans'ke i O. Kobryns'ke. Već u modernizmu je započelo formiranje konflikta „slabog muškarca i jake žene“ (naravno tradicija socrealizma prekida razvoj tog konflikta, zato se on u potpunosti razvija tek u postmodernizmu). Natalija Bedzir rezimira da su „narodnjački aspekt i ideologizacija imali suzdržavajući efekt u razvoju estetske raznolikosti ukrajinskog modernizma, što je dovelo ukrajinsku postmodernističku paradigmu do neophodnosti kombinirati modernizaciju i postmodernizaciju“ (Бедзир 2007: 140) te smatra da su slični procesi vidljivi u ruskom, bjeloruskom i slovačkom postmodernizmu gdje se zadaci nacionalne izgradnje i uništavanja socrealističke estetike podudaraju s postmodernističkom transformacijom.

Postmodernizam i socrealizam

Naziv socijalistički realizam bio je „prvi put službeno obznanjen 1932. godine u *Literaturnoj gazeti* gdje se nova umjetnost odredila kao realistična, socijalistička i revolucionarna“ (Гундорова 2008: 166). Već 1934. godine na Kongresu Komunističke partije boljševika bit će postavljeno pitanje što se podrazumijeva pod navedenim pojmovima: normativna estetika, politička agitacija ili način reprezentacije. Zdušna jednoglasnost percepcije kulture i književnosti postavlja se kao temelj totalitarne visoke kulture. Međutim i sama književnost socrealizma orijentirana je na totalnost i tipičnost, utvrđuje se, na primjer, da socrealizam zahtijeva razumijevanje cjeline, a ne fragmenata realnosti, da mora postojati hijerarhija vrhovnih vrijednosti koja je iznad djelomičnih i svakodnevnih pojava. Pritom je

neprihvatljiva, na primjer, praksa pisaca modernista i njihova pozornost koju posvećuju sitnim detaljima, svakodnevicu i toku svijesti. Ako nema velikih događaja, velikih ljudi, velikih ideja, nego samo život jednog junaka u jednome danu – takva realnost Joycea nije u stanju odraziti socijalističku gradnju i epsku veličanstvenost željezare „Magnitke“ ili tvornice „Kuznecka“, tako se govorilo na prvom kongresu pisaca (Гундорова 2008). Socrealizam se promatrao kao kanonska doktrina utjelovljena u određenom nizu tekstova, a popis kanonskih sovjetskih tekstova uglavnom se nije mijenjao, u njega su se samo dodavala nova imena (*Stjegonoše O. Gončara, Platon Krečet O. Kornijčuka, junaci poema i pjesama P. Tyčyne, V. Sosjure, M. Bažana i mnogih drugih*) koja su za milijune čitatelja postajala uzor ponašanja, odanosti, požrtvovnosti, vojnog i radničkog junaštva. „Takav velik utjecaj na život i na čitatelja, sovjetska je književnost dostigla zahvaljujući metodi socijalističkog realizma“ (История 1959: 28). Osim ustaljenog kanona, mehanizam djelovanja socrealizma ovisio je o određenom kompletu kodova – gesta, izraza, radnji, kolizija, karaktera. Takvi kodovi, ideološki utemeljeni, reproducirali su se u djelima koja su se pisala po uzoru na osnovna kanonska socrealistička djela. Posebnu ulogu imao je kôd „pozitivnog junaka“. Socrealizam koji se razmatra kao „određeni kulturni model, osim čisto propagandnih ideoloških smjernica, bio je i masovna književnost, zauzeo je prostor među tradicionalnom kulturom, folklorom i novim uvjetima života, prije svega gradskog stanovništva, a njegov rast vezan je uz procese modernizacije“ (Гундорова 2008: 171) Nova sovjetska književnost razlikuje se po tome što je ovladala novim službenim jezikom za potrebe socrealizma. Socijalistički kodovi, koji podržavaju ideološke smjernice i ideju socijalizma kao nepromjenjive konstante, utjelovljuju gotovo sakralni sadržaj.

Socijalistička umjetnost utvrđuje se kao „jaka, izražena jednostavnim, ali moćnim jezikom koji vodi gledatelja prema percepciji glavne ideje; kao zdrava i vedra jer sve opušteno i tmurno jest pesimistično i nikad ne može predvoditi za sobom mase; kao racionalno umna, lišena malograđanske naivnosti; kao organizirana, strogo prati formuliranje i obrazloženje postavljenih ciljeva; kao završena u svojoj savršenosti, cjelovita, bez tehničke i ideološke nedorečenosti; sažeta; monumentalna, što pogoduje veličanstvenosti i shvaćanju nepobjedive snage vjere u sebe i u jačinu životnog ustroja; dekorativna; puna boja i kolorita, ali ona koja ne dopušta sladunjavost; uvjetna, ako to ne šteti slobodi umjetnosti, nego pogoduje proširenju njezinih mogućnosti i pristupačnosti za narodne mase. Takav princip socijalističke umjetnosti svjedoči o njezinu pretvaranju u kič, umjetnost u kojoj vlada hinjena jednostavnost, optimizam i monumentalnost. Osnovnom postaje gotovo patološka radost života i općenarodnost socijalističke umjetnosti, tako se podržava dojam totalne prekrasne

realnosti, obasjane socijalističkim idealom“ (Гундорова 2008: 192). Uza svu razliku ratne i poslijeratne socijalističke književnosti, one čine jednu cjelinu – književnost totalitarnog tipa čiji je vodeći i jedini princip, princip socrealizma koji utvrđuje ideje marksizma, leninizma te koji odgaja novog sovjetskog čovjeka. Primjetno je sve jače čišćenje književnosti, nestaje višeglasje karakteristično za književnost 20-ih i 30-ih godina XX. stoljeća, umjesto toga odvija se proces postupne homogenizacije jezika. Svi junaci, neovisno o svojoj kulturnoj razini, struci, nacionalnosti, govore jednim službenim jezikom, jednim govorom sovjetskog uzora. Pozitivan književni lik obično više nije onako anarhičan i mlad kako je to bilo u burnim tridesetim godinama. On je već postao dio sovjetske socijalističke hijerarhije kao vojna osoba, inženjer ili partijski radnik. Međutim, situacija preodgoja ostaje, samo što je to sada netko mlađi, netko tko nije svjestan do kraja, netko tko se nalazi pokraj pozitivnog junaka, njegov brat, prijatelj, djevojka ili supruga. Aktualnima ostaju teme „velike obitelji“, rada, novatorstva u izgradnji i kolhozni uspjesi te tema odgoja. Slika-kôd novog vremena postaje slika „učitelja“, obično sekretara partijske organizacije koji prenosi svoju oporuku, svoje iskustvo drugom, mlađem drugu (Гундорова 2008). Takav stariji savjetnik je jak, siguran u sebe, suzdržan, obiteljski čovjek koji bez obzira na brojne obaveze nalazi vremena za obitelj, a u njegovu skromnom i čistom stanu obavezno se nađe mjesta za policu punu knjiga. On je pametan i pravedan čovjek, dobar ali čvrst, on je gospodar u svom okrugu i otac svome narodu, zapravo on odražava očinski lik Staljina u malom. Vidimo takav očinski lik političkog rukovoditelja, sekretara partijske organizacije, starijeg boljševika u mnogim romanima četrdesetih godina (*Stjegonoše* O. Gončara i dr.). Istovremeno se mijenja, zapravo se pogoršava odnos prema Zapadu u istim književnim djelima, a samim time i u društvenoj se svijesti odvija preorijentacija. Između ostalog, brišu se sve prozapadne simpatije, a Zapad se počinje tumačiti kao središte neprijateljske malograđanske buržoazijske kulture te nastaje i kultivira se sovjetski imperijalistički kompleks čija je sastavnica šovinizam.

S obzirom na situaciju u ukrajinskoj znanosti o književnosti, za razliku od drugih slavenskih (naprimjer ruske i poljske), možemo govoriti o potrebi za novim istraživanjima socrealizma, za profesionalnim pogledom na književnost socrealizma koji je zamijenio izrazito emotivan, krajnje negativan, tendenciozan ili inertno pomirbeni pristup. Ono što mnogi književni kritičari uporno ne žele vidjeti, a znanstvenici istraživati, neporeciva je veza socrealizma i ukrajinskog postmodernizma. Naime, ukrajinski postmodernizam nastajao je kao opreka i dekonstrukcija socrealizma, a samim time socrealizam je za njega bio polazišna točka, pri čemu su s ciljem dekonstrukcije preuzeti socrealistički postupci, junak, stilistika. Nažalost, ta je tema nedovoljno istražena u ukrajinskoj kritici. Kao iznimku možemo navesti

monografiju Valentyne Harkun *Socrealistički kanon u ukrajinskoj književnosti: geneza, razvoj, modifikacije* (Харкун 2009) te radove Vire Agejeve, Tamare Gundorove, Olene Malenko, Solomije Pavlyčko i Jaroslava Poliščuka. Stoga ćemo navesti pregled njihovih istraživanja.

Jaroslav Poliščuk ustvrdit će da kao što je i modernizam svojom zadaćom vidio uništavanje tradicija koje su se ustalile u vremenima narodnjačke literature na ukrajinskom tlu (suprotstavio se zavičajnosti), tako se i urbanizirani postmodernizam protivio krutosti socijalističke literature (Поліщук 2002).

Kako radova koje bi detaljnije razmatrali korelacije socrealizma i postmodernizma nema mnogo u ukrajinskoj znanosti o književnosti – što je zbog očite „neatraktivnosti“ razdoblja socrealizma za suvremenu interpretaciju, odnosno nezainteresiranosti znanstvenika da prouče to razdoblje (mnogo zanimanja trenutno izaziva proučavanje modernizma, postmodernizma, zasebnih pojava unutar književnog procesa poput stvaralaštva Mlade muze i njujorške grupe te šezdesetnika) – vrlo korisnim za nas bit će pregled takvih istraživanja u ruskoj znanosti o književnosti koje navodi Jasmina Vojvodić, u prvome redu ističući Èpštejnove radove. Ovime ne želimo negirati tvrdnje Èpštejna koji govori o ruskoj književnosti, već razmotriti koje se od njegovih teza mogu primijeniti u situaciji koja se razvila u ukrajinskoj književnosti, uočiti slične i različite tendencije. U tom smislu ne možemo se u potpunosti složiti s nekim tezama Èpštejna koji je „ponudio devet postmodernih parametara koji ujedinjuju komunizam i postmodernizam“ (Vojvodić 2012: 24), a prvi je od njih *stvaranje hiperrealnosti*. Odmah želimo istaknuti kako je stvaranje hiperrealnosti zaista svojstveno književnosti postmodernizma, međutim narav takve hiperrealnosti uvelike se razlikuje od sovjetske simulacije. U svome članku *Socrealizam: između moderne i avangarde* Tamara Gundorova ističe da je „postmodernizmu igra svojstvena onim kulturološkim stilovima i kodovima koji već postoje; ona vodi čitatelja kroz labirinte različitih kulturnih konteksta i svjetova, znakovnih i simboličkih stvarnosti da iskaže prividnost i relativnost bilo kojeg monopola na stvarnost. Umjesto toga, socrealizam podređuje simboličke kodove preuzete iz arsenala kulture jednoj monopoliziranoj stvarnosti – stvarnosti mita, utopije i ideala. U skladu s tim, socrealizam uništava svu kulturnu dinamiku, svodeći ju na potpuno imitiranu stvarnost“ (Гундорова 2008: 14). Slažemo se s time da su *ideološki eklekticizam, kritika metafizike, dijalektika i dekonstrukcija, citatnost, estetski eklekticizam, determinizam i redukcionizam* svojstveni i postmodernizmu i socrealizmu (Vojvodić 2012: 24-28), dok tvrdnju o tome da ih *antimodernizam* ujedinjuje ipak ne možemo prihvatiti. Razlog tomu je to što modernizam kao projekt nije bio završen u potpunosti zbog pojave koja je u ukrajinskoj znanosti o književnosti dobila naziv *strijeljanog preporoda* pod

kojim se podrazumijeva prekid s modernizmom nakon represija kada je većina ukrajinskih modernista bila fizički uništena. Samim time modernizam nije „evoluirao“ do te faze koja bi u sljedećem valu, kao što je slučaj u zapadnim književnostima, izazvala isključivo njegovu negaciju i dekonstrukciju. Postmodernizam u ukrajinskoj književnosti nastaje kao nastavak, završetak modernizma, a tek nakon toga kao njegova opreka. O tome govore brojni znanstveni radovi Gundorove, Pavlyčko, Harčuk i drugih. Tvrdnju da je i postmodernizam i komunizam bio *sredina između elitnog i masovnog* možemo podržati s određenom rezervom jer postmodernizam zaista briše granice, ali ne „peglanjem“ kontrasta, nego njegovim isticanjem i spajanjem, književnost postmodernizma nije „sredina između“ već spoj elitnog i masovnog, i to namjerno, bez ujednačavanja, bez potrage za zlatnom sredinom (zato djela postmodernista nisu uvijek lako razumljiva i prihvaćena masovnim čitateljem).

Posthistorizam je stvarna značajka komunizma i postmodernizma, što vrijedi i za ukrajinsku književnosti, međutim simulirana utopija socrealizma nikako ne korelira s antiutopijom postmodernizma koja se očituje u mnogim romanima ukrajinskih pisaca postmodernista i prerasta u značajku proze i drame s kraja devedesetih godina XX. stoljeća te početka XXI. stoljeća. Na kraju se u potpunosti slažemo s Ćpštejnovim zaključkom, koji navodi Vojvodić, da „bez obzira na velike sličnosti između komunizma i postmodernizma, nije moguće staviti znak jednakosti između njih“ (Vojvodić 2012: 28). Također se ne smije zaboraviti na to kako zaigrano i ironično postmodernizam provodi dekonstrukciju istog tog socrealizma, koristeći njegove krhotine, retoriku i parole kao gradivni materijal.

Nastavljajući u svome radu pregled studija i rasprava o ruskom postmodernizmu, J. Vojvodić osvrće se na radove Skoropanove (*Ruska postmodernistička književnost*, 2001.) koja posebno „naglašava razliku između zapadne i istočne modifikacije postmodernizma, polazeći od pretpostavke da se postmodernizam nije svugdje razvio na jednak način... Istočna se modifikacija stvarala u nepovoljnim socio-kulturnim uvjetima, u okvirima sustava koji se raspadao“ (Vojvodić 2012: 19). „Skoropanova drži da je postmodernizam u Rusiji zakasnio upravo zbog zatvorenoga sovjetskog društva i svakog oblika političke i kulturne izolacije te zbog nedostatka inozemnoga književnog iskustva“ (Vojvodić 2012: 20). J. Vojvodić navodi zaključke Skoropanove koji ukazuju na sličan razvoj ruske i ukrajinske postmodernističke književnosti: „Jedan je od glavnih objekata dekonstrukcije u ruskih postmodernista, kako u počecima tako i u kasnijem razvoju, socijalistički realizam, koji se promatrao kao pojava masovne kulture. Stoga i dekanonizaciju klasične ruske književnosti XIX. stoljeća valja gledati u tim okvirima. Ona je bila uperena protiv vulgarizacije klasike u sovjetskoj znanosti o

književnosti te protiv stereotipova koji su se učvrstili u masovnoj svijesti“ (Vojvodić 2012: 21).

Po mišljenju Olene Malenko, „problem estetske nasljednosti u ukrajinskoj verziji postmodernog diskursa naglašava dva smjera: genetski vektor modernizam – postmodernizam i uzročno-posljedični, socijalizam – postmodernizam“ (Маленко 2011: 80). Modernizam je u ukrajinskoj književnoj praksi završio sredinom tridesetih (mislimo na neemigrantski kontekst), nakon čega je na dulje vrijeme uspostavljen socijalistički realizam koji je postao još jedan zahvalan temelj za destruktivne prakse postmodernizma. „Stoga postoji izvjesna bliskost sastavnica socrealizma i postmodernizma na razini ekspresivnih sredstava i formalnih orijentacija oba estetska programa (premda se ideološki, a ne estetski motivi smatraju genezom socrealizma)“ (Ареєва 1999: 4-5). Na kraju se nacionalni postmodernizam pojavio kao poricanje te paradigme vrijednosti (klasne, ideološke prevlasti nad univerzalnom), koja se oblikovala i utjelovila u tekstovima socrealističkog diskursa. Zbog toga prostor postmodernog konteksta u ukrajinskoj književnosti prilično dosljedno provodi ideju o niveliranju tradicionalnog u okvirima prethodne estetike percepcije svijeta i, u skladu s time svjetonazora te je logičan sljedbenik onih modernih (posebice avangardnih) vektora koji su se razvijali kao „umjetničko-duhovna kriza u završnoj etapi socrealizma s njegovim imperativom narativnosti, prioritetom sadržaja i univerzalnošću jezičnih praksi“ (Маленко 2011: 85), „prevlašću kolektivnog (a ne individualnog); ideološkom angažiranošću, shematizmom (a ne spoznajom složenosti svijeta); usredotočujući se na društvene i državne (a ne osobne) vrijednosti“ (Ареєва 1999: 4-5).

Radovi Tamare Gundorove ističu da i sam socrealizam nije bio potpuno homogena pojava te u njima nastoji pokazati gdje je mjesto socrealizma na relaciji između modernizma i postmodernizma u ukrajinskoj književnosti. Tako Gundorova pristupa socrealizmu „kao svojevrsnoj kulturnoj praksi koja je postojala paralelno s modernizmom, koja se s njim križala i dala poticaj razvoju postmodernizma na postsovjetskom prostoru u obliku konceptualizma, *undergrounda*, neoavangarde“ (Гундорова 2008: 20). Iz istraživanja je nesumnjivo da je socrealizam u početku koristio otkrića ranog modernizma, posebno načela proleterskog neoromantizma o kojem su kritičari počeli govoriti još na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, uspostavljajući opreku između revolucionarne i dekadentne vrste neoromantizma. Socrealizam isto tako koristi i „avangardne konstruktivističke principe lijeve umjetnosti, koju je posebno u praksu uvela proleterska kultura. Stvar je u tome što se u to vrijeme rani modernizam u zapadnoeuropskoj književnoj kritici transformirao u „visoki“ modernizam. Sam pojam visokog modernizma počeo se oblikovati tek u 1920-ima, a preduvjet za to bilo je

poricanje novonastale masovne kulture, odnosno kulture prosječnog čovjeka“ (Гундорова 2008: 20). Gundorova dolazi do zaključka kako su neoromantizam, avangarda i masovna kultura samo neke od sastavnica iz kojih je nastala ideja socrealizma već dvadesetih godina XX. stoljeća. „Nesumnjivo, porijeklo socrealizma nije samo političko i ideološko. On koristi estetske mogućnosti različitih estetskih sustava i može se na neki način promatrati kao specifična sinteza različitih tendencija. Iz tih estetskih mogućnosti koje se nisu realizirale u drugim smjerovima rađa se socrealizam, a konačno ga formira i organizira partijska ideologija“ (Гундорова 2008: 21).

Postmodernizam i (neo)barok

Komparativno istraživanje povezanosti ukrajinskog i ruskog postmodernizma i baroka donosi Natalija Bedzir u monografiji *Ruska postmodernistička proza u istočnoslavenskom i zapadnoslavenskom književnom kontekstu*. „Definicija pojma *neobarok* može biti sljedeća: to je termin koji ukazuje na postojanje principa barokne poetike i znakova kulture epohe baroka u drugim kulturnim epohama koje se ne podudaraju s vremenom povijesnog baroka“ (Бедзир 2007: 239). Po mišljenju T. Gundorove, područjem neobarokne karnevalizacijske igre i lingvističkog ironiziranja smatra se ukrajinski književni postmodernizam. Ukrajinski postmodernizam apsorbirao je mnoge umjetničko-estetske kvalitete baroka. Ukrajinske „barokne univerzalije naziru se u kategorijama *čudesnog, misterijskog* (G. Skovoroda), dramatičnog, junačkog i tužnog, smijeha, *prekrasnog kao moralno korisnog*“. „Za razliku od naturalistički tragičnog raspoloženja zapadnoslavenskog baroka, ukrajinski je barok prožet mističnim i fantazmagorijskim raspoloženjem“ (Бедзир 2007: 244).

Kod ukrajinskih postmodernista, kao i kod ruskih, Natalija Bedzir izdvaja barokni intertekst koji je povezan s transformacijom nacionalne svijesti i nacionalnih vrijednosti. Mnogi znanstvenici (D. Čyževs'kyj, V. Krekotenj, D. Nalyvajko, A. Myšanyč, V. Ševčuk, I. Guculjak, J. Paščenko, S. Uškalov i drugi) u svojim istraživanjima ističu kako je ukrajinski barok prošao pod znakom borbe za ideju ukrajinske državnosti i spoja vrijednosti bizantske i latinske kulture, naglašava se značenje ukrajinskog baroka kao važnog čimbenika nacionalne samosvijesti i formiranja državnosti, povezujući ga s takvim bitnim događajima kao što je Brestlitovska crkvena unija iz 1596., uzajamni odnosi s Rusijom i Poljskom, ratovi, formiranje i razvoj Zaporožke Siči, organiziranje Kijevskog kolegija i Kijevsko-mogiljanske akademije. Tu možemo izdvojiti i jednu osobitost ukrajinskog baroka koju je još isticao D. Čyževs'kyj, a to je razvoj pod snažnim utjecajem zapadne kulture (talijanske, francuske, njemačke, španjolske, slovačke, češke, poljske), utječući s druge strane na bjeloruski, poljski,

ruski barok. Zaključak o tome da “su u ukrajinskom baroku supostojale kijevsko-bizantske i rimokatoličke tendencije (istočne i zapadne) iznosi Makarov. Istu temu razvija L. Sofronova, odlikujući aktivno ističući djelovanje i utjecaj ukrajinske barokne kulture sa slavenskim istokom i zapadom“ (Бедзир 2007: 244). Po mišljenju Natalije Bedzir, barokne tendencije nastoje unutar postmodernističke književnosti spojiti „početke i krajeve“, uspon nacionalno domoljubni, dubokokršćanski i stvaralački slobodni svjetonazor barokne kulture s kriznim poimanjem svijeta koji je prožet kaosom i vrijednosnim gubicima. Istraživanja suvremene književnosti pokazuju da barokna suština junaka u ukrajinskom postmodernizmu spaja u sebi obilježja crte kozačkog i vjerskog baroka. U takvom se junaku spajaju obilježja viteza, ratnika, kozaka, putnika, redovnika, umjetnika, pjesnika. U njemu se očituje tradicija ukrajinskog burlesknog i travestiranog baroka (I. Kotljarevs’kyj⁶⁶ *Eneida*). To je igrač sa sudbinom koji stalno balansira između Scile i Haribde (Perfec’kyj, Antonyč, junaci romana *Rekreacije* J. Andruhovyča). On se igra sa životom i smrću, sklon je mistici i ezoteriji, u njemu je uvijek prisutno spasonosno kršćansko načelo koje mu pomaže da opstane i suprotstavi se apsurdnosti i barbarskom divljaštvu. Na taj način „barokna bit neutralizira postmodernistički nihilizam i pogoduje preporodu ambivalentne biti junaka, njegovoj urođenoj sklonosti prema samoironiji i igri“ (Бедзир 2007: 255). Natalija Bedzir ističe kako je i za ukrajinsku i za rusku književnost karakterističan barokni pothvat mistifikacije, a u postmodernizmu pojavljuju se aktivni mistificirani junaci (Antonyč kod Andruhovyča, Krvavyč kod Dereša i drugi). „Put prema dešifriranju tekućih događaja sadašnjosti leži u dešifriranju „teksta“ mistifikacije i interpretaciji maski mistifikatora. Često se dešifriranje ispostavlja „drugom stranom sadašnjosti“, prepunoj katastrofizma i bezizlaznosti“ (Бедзир 2007: 257) pri čemu Bedzir naglašava kako u ukrajinskom postmodernizmu prevladava barokna alegorija.

⁶⁶ Krajem XVIII. stoljeća „stasa popularna ukrajinska književnost i rađa se posebna vrsta kiča koju se može nazvati kolonijalnim kičem“ (Гундорова 2008: 92). Upravo u to vrijeme jednostavno narodnjaštvo i jednostavni, narodni jezik s jedne strane postaju oblik nacionalnog i kulturnog temelja kao što je to vidljivo na primjeru *Eneide* Ivana Kotljarevs’kog, a s druge strane iste te pojave dobivaju značajke određene supkulture, burlesknog „maloruskog“ stila koji postaje pogodan za reproduciranje i kopiranje u obliku „kotljarevščine“ u prošlosti i živi čak do današnjeg dana u obliku suržik-kiča. Semiotički kôd takvog stila jest travestiranje koje snižava visoki stil klasicizma i učvršćuje provincijalni, egzotični status „maloruske“ književnosti u granicama imperijske kulture. Bitno je da je „maloruski“ stil plod masovne kulture koja se počinje oblikovati krajem XVIII. stoljeća (Гундорова 2008: 104). U burlesknoj *Eneidi* I. Kotljarevs’kog nalazimo crte i narodnog i književnog podrijetla. Ona još nije izgubila sinkretizam načela narodnog smijeha, dakle nema posve negativni karakter sniženog stila, a krajem XVIII. stoljeća burleska, koju je klasicistička poetika dotada tumačila kao ogavni, slobodni, niski stil, počinje se poistovjećivati s karnevalom. Burleska u takvom karnevalu ne samo da pokazuje vidljivu vanjsku stranu predmeta, nego pokazuje i drugu stranu, varljivost vanjštine; ona ima određen moralni cilj. Dakle priroda burleske nije u tome da ona reprezentira nisko, ona je način prikazivanja niskog. Burleska u travestiji Kotljarevs’kog nije bila samo „svjesno snižavanje“, nego i izraz igre, bajkovite realnosti u kojoj vladaju narodna fantastika, asocijacije na svakodnevicu i povijest te hibridni jezik (makaronština). Travestirana *Eneida* legitimira prava masovne kulture i sama se nalazi između kanonske i masovne književnosti.

Postmodernizam i postkolonijalizam

Četvrto poglavlje monografije *U sjeni imperija. Ukrajinska književnost u svjetlu postkolonijalne teorije* Olene Jurčuk nosi naziv *Ukrajinski muški tekst i kolonijalizam: prevarant, prorok, lakrdijaš*. U svome radu autorica ocrta transformacije književnih junaka počevši od vremena Kotljarevs'kog preko Ševčenka sve do suvremene književnosti. Olena Jurčuk, kao i M. Pavlyšyn, T. Gundorova i drugi znanstvenici, smatra kako je ukrajinski postkolonijalizam kao umjetnička praksa u sebi zapravo spojio postkolonijalni diskurs s postmodernističkim kulturnim modelom što omogućuje da ga se imenuje kao „ukrajinski postmoderni postkolonijalizam. On je usmjeren na dekonstrukciju kolonijalne prošlosti demitologizacijom niza stereotipa te se služi sredstvima poput ironije i samoironije, groteske, teatraliziranosti, stjoba“ (Юрчук 2013: 139).

U članku *U granicama, izvan granica i na granici (У межах, поза межами й на межі)*, problemu postmodernizma Sergij Kvit pristupio je znatno radikalnije od Jevgena Barana, braneći pritom tvrdnju kako kultura nije sloboda, nego zabrana, tj. sustav pravila koja naređuju i reguliraju. Prema njegovu mišljenju, postmodernizam se javlja poslije Drugog svjetskog rata, kada je između jednog totalitarizma i drugog totalitarizma društvo izabralo – totalitarizam. Pritom pod totalitarizmom Sergij Kvit ne smatra staljinizam, nego liberalizam: upravo se vrijednosti demokratskog liberalizma nalaze u središtu njegove kritike. Postmodernizam, prema M. Kvitu, „ne postulira slobodu izbora, nego slobodu neimanja nikakva gledišta“, pozivajući se na povjesničara Jaroslava Daškevyča koji smatra da staljinizam i postmodernizam imaju mnogo toga zajedničkog jer su negirali modernizam (Квіт 1999). Ali S. Kvit ne primjećuje da je postmodernizam u ukrajinskim okolnostima bio odgovor na totalitarizam. Konačno, postmodernizam nije u suprotnosti s onim nacionalnim u kulturi, on ne uništava ukrajinsku kulturu koja je romantičarska po svojoj prirodi. Puno je uvjerljivija u danom slučaju tvrdnja M. Pavlyšyna, a poslije i T. Gundorove, da je postmodernizam omogućio redefiniranje socrealističkog kanona i vraćanje ukrajinske literature tradiciji, oslobođenoj od jednosmjerne sociološke interpretacije.

Detaljnije je svoje stajalište problema postmodernizma S. Kvit izložio u brošuri istoga naziva kao i članak, *U granicama, izvan granica i na granici*, u kojoj je kritizirao već spomenutu Oksanu Zabužko na štokholmskom simpoziju *Stisak ruke i konflikt*, točnije njezino izlaganje *O umjetnosti u posttragičnom svijetu, ili Apologija prinošenja žrtve*, rekavši da Oksani Zabužko nije glavno traganje za istinom, nego skretanje pozornosti na sebe samu. S. Kvit kritizira i ukrajinskog znanstvenika iz dijaspore Jurija Ševeljova (Šereha), koji je

pozitivnom osobom smatrao agenta NKVD-a Viktora Petrova koji je omogućio i opravdao nihilistički pristup nacionalnoj kulturi (Квіт 1999).

Prema prvotnom mišljenju M. Pavlyšyna, ukrajinsku kulturu ne možemo nazivati postmodernom jer u njoj i dalje dominira ideologizirani monolog koji negira prethodni ideologizirani monolog. Međutim, već 1993. godine u članku *Što se mijenja u „Rekreacijama“* tvrdi: „*Stiglo je vrijeme postmodernizma*“ (Павлишин 1997: 253), vrlo uvjerljivo obrazlažući tu tvrdnju. Iste 1993. godine Tamara Gundorova u članku *Postmodernistička Andruhovyčeva fikcija s postkolonijalnim upitnikom* ističe kako „postmoderna svijest kuca na vrata“ (Гундорова 1993: 83). Upravo M. Pavlyšynu pripada ideja razlikovanja pojmova „kolonijalni“, „antikolonijalni“ i „postkolonijalni“. On drži da postkolonijalni diskurs (poslije stjecanja neovisnosti) nije toliko ideologiziran koliko antikolonijalan, manje monološki u usporedbi s njim. U Ukrajini se pojam *postkolonijalizam* doživljava kao sinonim apolitičnosti nakon raspada SSSR-a.

T. Gundorova nedavno je iznijela pretpostavku da „antikolonijalna i postkolonijalna svijest nisu uzajamno isključivi pojmovi, nego pojave koje se mogu kombinirati“ (Гундорова 2005). Prema njezinu je mišljenju paralelizam o kojem govori M. Pavlyšyn (modernizam – antikolonijalizam, postmodernizam – postkolonijalizam) nešto apstraktno, što ne uzima u obzir složenu strukturu postkolonijalnog razmišljanja. Na temu postkolonijalne književnosti Olesja Fedunj napisala je članak kojim je pokušala smanjiti opreku antikolonijalni – postkolonijalni: „Postkolonijalna svijest nije lišena političke angažiranosti, ali joj je svojstvena sklonost pluralizmu, toleranciji, kompromisu i ironiji“ (Федунь 2001: 10). Prema njezinim riječima, postkolonijalno u ukrajinskim uvjetima koegzistira s kolonijalnim u jednom vremenu, mjestu, čak i u jednoj kulturnoj pojavi, jer proglašavanjem neovisnosti – okolnosti kolonijalizma ne nestaju istoga trena, nego se „protežu“ u vremenu. Ali autorica ne argumentira svoj navod, pa smatram da upravo tu tezu valja razraditi u daljnjim proučavanjima.

Važno pitanje unutar ukrajinske znanosti o književnosti jest pitanje odnosa tradicije i postmodernizma. Posebnu pozornost tomu posvećuje O. Pahljovs'ka, tumačeći problem postmodernizma s konzervativnog gledišta: „Estetska (ili točnije – antiestetska) moda i trendovi i popratni im novi ideološki imperativi, što ih je proglasio postmodernizam, istiskivali su jedni druge kao kadrovi u starom pokvarenom filmu u seoskom klubu“ (Пахльовська 2003: 20). Njezina je kritika pretežno usmjerena protiv teza kao što su „depolitizacija“ kulturne svijesti, „književnost kao igra“, „neangažirana književnost“, „desakralizacija“, te protiv raznih oblika zakašnjelog feminizma, nenormativnoga leksika i

erotskih ekstrema. O. Pahljovs'ka ironizira „mlade“, koji su već ostarjeli ali se i dalje smatraju mladima. U istome članku *Ukrajinska kultura u dimenziji „post“: postkomunizam, postmodernizam, postavangarda* znanstvenica navodi kako je ukrajinska kultura u postmodernističkim okolnostima prestala biti opozicijom, tj. samostalno se odrekla svojeg najvažnijeg načela: biti kritična svijest ljudskog bitka. Prema njezinu mišljenju, ukrajinska je kultura „nastala kao svjesno protivljenje vlasti, imperijima, režimima, odnosno nasilju velikih sustava“. U tome je bio njezin europeizam. Zahvaljujući upravo tom europeizmu ukrajinska je kultura preživjela najbeznadnija vremena“ (Пахльовська 2003: 25). Čini se da je to preokrutna osuda postmodernističke ukrajinske kulture, jer ona i danas nastavlja postojati u opreci prema vlasti i ideologijama. Zar o tome ne svjedoči, između ostalog, i Andruhovyčev roman *Dvanaest prstena*⁶⁷, kojem je lajtmotiv upravo kritika kasnoga Kučmina režima, ili govor prilikom uručjenja Europske nagrade za razumijevanje u Leipzigu, u Njemačkoj 2006. godine, u kojem je pisac između ostalog branio pravo svojih sugrađana na slobodu kretanja po Europskoj uniji.

Karakterističnim obilježjima suvremenog književnog procesa Jaroslav Poliščuk smatra civilizacijsko-kulturnu orijentaciju, zahvaljujući kojoj ruska književnost kod ukrajinskih čitatelja i pisaca igra sve manju ulogu (međutim J. Poliščuk, čini se, ne primjećuje da se isto tako smanjuje i značenje europskih književnosti); postojanje novog čitatelja, kojeg ne zadovoljava ni socrealističko niti nacionalno-realističko pismo; utjecaj interneta na književnost. Kritičar ne suprotstavlja postmodernizam modernizmu, smatrajući da postmodernizam revidira modernizam, kao što je i ranije modernizam revidirao romantizam (Поліщук 2005).

Dakle, ukrajinska diskusija o postmodernizmu nije bila autonomna u granicama kulturnog prostora ukrajinskoga jezika, jer su njezini sudionici reagirali na tekstove i ideje šireg europskog konteksta. Kao posljedica te diskusije ispostavlja se da je ukrajinski postmodernizam prije svega bio antiteza ne modernizmu, kojim se bavio i s kojim je djelomično supostojao, nego totalitarizmu i socrealizmu. Upravo je njih negirao, tražeći oslonac u ukrajinskom modernizmu. Većina je ukrajinskih kritičara u ocjeni postmodernizma zauzela konzervativnu poziciju: I. Fizer suprotstavio mu je značajan filozofski kontekst; O. Pahljovs'ka – kontekst ukrajinske književnosti koja je u opreci s nasiljem „velikih sustava“; J. Baran, kao promicatelj ukrajinske riječi, teži za očuvanjem čiste ukrajinske tradicije; S. Kvit s nacionalističkog gledišta zagovara „visoku“ umjetnost; dok O. Jarovyj sagledava stvari iz

⁶⁷ Damir Pešorda preveo je roman *Dvanaest prstena* na hrvatski jezik 2011. godine te je roman objavljen u izdavačkoj kući Fraktura.

sovjetske pozicije. Navedeni su kritičari zahtijevali kritičan odnos prema postmodernizmu, čak i njegovo negiranje. Među onima koji ne dijele takve stavove izdvajaju se promicatelji i apologeti postmodernizma: M. Pavlyšyn, T. Gundorova, R. Semkiv, rani I. Bondar-Tereščenko. Oni drže da kulturu može pokrenuti revizija svih vrijednosti, uključujući i one nacionalne. Uz njih egzistiraju i oni koji priznaju postmodernizam kao činjenicu (T. Denysova, S. Andrusiv, J. Andruhovyč).

Postmodernizam i kič

Kič je mikromodel masovne kulture koji imitira, kopira i pretvara umjetnosti u robu. Nakon romantizma, koji je ponukao zanimanje za lijepo, kič se udomaćio u svakoj umjetničkoj pojavi. Umjetnost se s njime bori. Ili suprotno, umjetnost koristi estetsku prirodu kiča koji poput virusa prodire u razne umjetničke pojave, transformira ih i stvara nove podvrste. Na taj je način kič svojevrsno sredstvo ponovnog kodiranja i travestiranja visoke kulture. Međutim, nije riječ samo o virusu kojim se zarazila umjetnost u okolnostima demokratizacije i sekularizacije novijeg vremena. Po mišljenju Tamare Gundorove, „on je sastavnica mimetičke slikovitosti, jer mimeza još od antičkih vremena znači oponašanje, i to ne samo oponašanje prirode, nego i umjetnosti“ (Гундорова 2008: 6). Kič je također ukorijenjen u estetsko i emotivno proživljavanje, osobito u sentimentalnu percepciju kada se naglasak stavlja na izbor objekta, primjerice u sentimentalnoj poeziji koja je posebno vezana uz slike koje najčešće i najprirodnije izazivaju u nama osjećaj zadovoljstva (prizivaju slike djetinjstva, malenih životinja, školjki, lijepih krajolika i sl.). Kič nastaje i kao posljedica fetišizacije artefakata i emocija koje takvi artefakti izazivaju; ima i sociokulturnu funkciju poput ublažavanja osjećaja gubitka na način da se uspomene pretvaraju u suvenire.

Možemo govoriti o naivnom i nenaivnom kiču. Naivni kič nastaje spontano, on je element pretvorbe estetskih objekata u robu koju ostvaruje masovna kultura. Nenaivni kič nastaje kao posljedica osviještenog stvaranja kiča, korištenjem postojećeg kiča, gomilanjem njegovih oblika u „kič kiča“, što i jest parodija, simuliranje i upravljani fenomen. Uz pomoć kiča ukorjenjuju se određeni ukusi te se stimuliraju emocije, osuvremenjuju stari i novi mitovi, rađaju bestseleri. Na taj način kič postaje estetska kulturna i socijalna kategorija koju je nemoguće ignorirati. Postoji samo jedno opsežno i sustavno znanstveno istraživanje o ulozi kiča unutar ukrajinske kulture i književnosti, riječ je o radu Tamare Gundorove *Kič i književnost (Кіч і література, 2008.)* u kojem se nastoji pratiti modus visoke i niske ukrajinske književnosti te u kojem se analizira kako kič postaje sastavnicom književnosti (Гундорова 2008: 10). Tamara Gundorova tvrdi kako je kič prisutan u književnosti u raznim

oblicima, kako nastupa kao stilska dominanta u secesiji ili kako dobiva rodni naglasak, primjerice u djelima ženske beletristike. Nadalje, kako može nastati kao stil grafomanije te se zatim ideološki prilagoditi kolonijalnoj umjetnosti i postati istovremeno i maska i štit, kao što je to vidljivo u slučaju burlesknog stila kotljarevščine. Kič je također sposoban poprimiti oblik ikone pozivajući se na određenu ideologiju (npr. socijalističku) kao što je i vidljivo u djelima socrealizma gdje je poslužio kao vizualna matrica socijalističkih ideja, dok u pop-kulturi nastupa kao oblik izražavanja imidža ili *st'ob* (ukr. Ст'об) (vidljivo u stvaralaštvu pjesnika skupine *Bu-Ba-Bu*). Svi ti oblici uvođenja i funkcioniranja kiča u književnosti postali su objekt istraživanja Tamare Gundorove. To je, zapravo, alternativna povijest književnosti u kojoj se radi o masovnoj kulturi, stalnom suputniku, sjeni i travestiji visoke kulture kojoj su posvećene povijesti književnosti.

Opće je poznato da riječ kič podrazumijeva nešto loše, na primjer nekvalitetnu umjetnost, loš ukus ili njegovu odsutnost i općenito odsutnost bilo kakva ukusa, trivijalnost i klišeje. Općenito o takvoj stvari čak i ne priliči govoriti, međutim ta se riječ svaki put susreće u doticaju s različitim pojavama u prošlosti i sadašnjosti, dakle možemo smatrati da kič nije tek „loša umjetnost“ općenito, nego pojava koja ne samo da ima negativni estetski status, nego nosi i socijalni, povijesni i antropološki smisao. O kiču se ne može govoriti izvan konteksta masovne ili popularne kulture. Neki istraživači govore da je kič postao jedna od oznaka potrošačkog društva te da je iznimno bitan element postmodernističke sadašnjosti. Još donedavno moglo se susresti mišljenje da postmodernizam i jest kič. On se i danas asocira s određenom vrstom osjećajnosti, s privatnim kodom zasebnih urbanističkih supkultura. Sama definicija kiča proživljava simboličnu evoluciju. U klasičnoj estetici definicija kiča gradila se na opreci savršene i nesavršene umjetnosti u kojoj je kič bio odvojen od ideala ljepote, odnosno u kojoj je predstavljao „loš ukus“. Modernizam određuje hijerarhiju oblika temeljeći se na novitetu i originalnosti, a ne na objektivnom postojanju nesavršenih umjetničkih oblika. U skladu s time navedene epohe odbacuju kič kao umjetnost koja nema stvaralački karakter, koja nije usmjerena na pretvaranje stvarnosti te nema estetsku vrijednost. U postmodernizmu dolazi do „kardinalne promjene: priznaje se pravo da se koristi kič i da se bude kič i samim time kič se više ne razlikuje od visoke umjetnosti te zauzima svoje mjesto u književnosti i općenito u umjetnosti“ (Гундорова 2008: 16). Dakle u situaciji kada se ponovno razmatra hijerarhija visoke i popularne kulture kič više ne izlazi izvan granica same umjetnosti. Štoviše, postaje aktualna tvrdnja da se kič poput vražićka pritajio u svakom umjetničkom djelu i čim se za to ukaže prilika, iskače iz njega.

Ako govorimo o psihologiji kiča, onda se ona veže s osjećajem ugone i zadovoljstva, skupljanjem dojmova-suvenira i fetiša-objekta. Pojam kiča evoluirao u drugoj polovici XX. st. od lošeg ukusa do priznavanja da smo svi u određenoj mjeri „ljudi kiča“, dakle ljudi bez kojih kič ne može postojati, konzumenti i koautori kiča.

Novi val zanimanja za kič kao umjetničku pojavu te kao socijalnu i kulturnu kategoriju, javlja se u epohi pada socijalizma (koji se i sam poistovjećuje s kičem) te u kontekstu osamostaljivanja središnje Europe jer upravo su se u tom kulturnom prostoru povijesno složile takve stilske dominante koje se često asociraju s kičem.

Usmjerenost na citiranje kiča kao „ogledala ukrašene varke“ karakteristično je za književnost postmodernizma. „Otvoreno citiranje i heterogenost razlikuje postmodernistički kič od kiča koji je stvorila pop-kultura šezdesetih godina, odnosno kemp“ (Гундорова 2008: 21). Tamara Gundorova smatra trenutak poistovjećivanja *uzvišenog s prekrasnim* kao glavni konstitutivni princip za pojavu estetike kiča. Dakle mehanizam djelovanja kiča jest u tome da spaja uzvišeno s prekrasnim te kultivira podređenost estetizma, sentimentalnosti, romantizma i nostalgije, vežući ih uz ljepotu. Takva ljepota ne zahtijeva promjene, lagana je, nije ni konfliktna ni zapanjujuća. U tako lijepoj realnosti čovjek ne proživljava otuđenje jer kič je umjetnost simulacije, koja prekriva realnost svojim slikama i prikazuje prije svega ono poželjno, a ne ono stvarno. Sveprisutnost kiča poražavajuća je, on obuhvaća gotovo sva područja života: politiku, sport, turizam. Postoje vrste karnevalskog, monstroznog kiča, kiča nevinosti i neusiljenosti, folklorni i kršćanski kič, kič smrti, sovjetski, američki, ukrajinski kič... Umjetnički čin i oblik postaju roba koja se konzumira u moderno doba, a upravo to pogoduje nastanku posebnog kulturnog fenomena masovne ili popularne kulture. Jedan od oblika popularne kulture, u širokom poimanju te riječi, jest i kič povezan s „produciranjem i konzumiranjem umjetnosti kao određene stvari, s pojavom fetišizacije umjetničkog objekta“ (Гундорова 2008:35).

„Središnja formula masovne kulture, po mišljenju Adorna, postaje ponavljanje. Masovna se kultura stvara oponašanjem, za nju je karakteristično reproduciranje, dakle ponavljanje, mehanička reprodukcija vodi do gubitka autentičnosti i daje bezbroj kopija, rušeći vremensku i prostornu individualnost umjetnosti“ (Гундорова 2008: 37). Ovdje se ne radi samo o novim pojavama, masovna kultura također je povezana s pojavom reprodukcija djela prethodnih umjetničkih epoha i njihovom općom dostupnošću. Osamdesetih godina Baudrillard će reći da se suvremena umjetnost bavi samo ulomcima, krhotinama stilova koji se sada beskonačno mogu kombinirati pa se i postmodernizam može svesti na jednu riječ: kombiniranje. U kulturnoj je industriji pojam originalnog stila inačica dominiranja. Masovna

industrija pomno proučava sve pojedinosti stilova prethodnih epoha, autora i djela i vješto ih oponaša, duplicira. Takvo reproduciranje i kopiranje urušava granice između originalnog i lažnog stila i nestaje i najmanje napetosti između oprečnih polja, ona postaju identična, opće može zamijeniti djelomično i obrnuto. S gledišta postmodernističke kulture kopija zaista izlazi izvan granica originala, na valu uzdizanja vizualne kulture, faksimilska kopija zamjenjuje original, čak postaje bolja od njega. U tom procesu u potpunosti nestaje dominacija realnog i stvarnog. Virtualnost posve mijenja negativni smisao masovne kulture (Гундорова 2008: 42). „Kič koristi kategoriju naivnog i sentimentalnog, poistovjećuje ih kao što poistovjećuje uzvišeno i prekrasno, infantilno te osjećaj zaštićenosti i „kućnog“ ugođaja“ (Гундорова 2008: 66).

„Kič postaje obilježje modernog potrošačkog društva, međutim danas se sve više asocira sa suvremenim postmodernističkim informacijskim društvom, čak se može čuti da je postmodernizam treći stadij kiča nakon romantizma i simbolizma“ (Гундорова 2008: 235). Sociokulturni temelj na kojem nastaje kič jest mogućnost množenja (dupliciranja knjiga, stvari, slika) i moda koja se oslanja na konstruiranje određene slike. Takva slika počinje dominirati nad šarolikošću zasebnih individualnih varijanti i formirati vrijednosti i norme (Гундорова 2008: 236). Na taj se način nalazimo u zarobljeništvu lijepih slika, to je istina koja isključuje bilo kakvu ambivalentnost, sumnju, moralni izbor i raznoliku percepciju. Kič je ljepota koja je prilagođena našim ukusima, to je imitacija koja ne imitira ništa realno što postoji izvan nje. U sovjetskom razdoblju kič se općenito pretvorio u lažan simbol socijalizma u liku utopije općeljudskog bratstva i jedinstva. Alternativna kultura totalitarnoga doba u znatnoj se mjeri sastoji od antikiča koji ironizira nad socrealističkim kičem. Popularnima postaju djela Lesa Poderevjans'kog, dijalozi koja se temelje na ideološkom kiču i zapravo se svode na novu vrstu tzv. „nenaivnog“ kiča; to je novi hibridni jezik koji je upio obilježja kasnijeg razdoblja sovjetskog crnog humora, književne i kulturne klišeje te parodije, kolaže sovjetske mitologije. Poderevjans'kyj bilježi situaciju „našeg vremena“ čijim junakom postaje kič.

Općenito, kič se aktivno koristi u masovnoj književnosti postmodernističkog doba. Uz prvotni naivni kič, nastaje i nova vrsta kiča, namjerni, citatni kič. Kič se koristi kao način, stil koji se svjesno reproducira, prenosi u različite kontekste i spaja s različitim stilovima. U književnosti Jurij Andruhovyč koristi i sam stvara boemske, karnevalske, venecijanske postkolonijalne vrste kiča, smještajući ih na granicu između ozbiljnog i ironičnog. Na temelju kiča (brodvejski lik pop-zvijezde) autor ponekad razrađuje personificiranu masku junaka, što je vidljivo u slučaju Homskog u *Rekreacijama*. Ponekad kič služi kao umetnuta epizoda, kao

primjerice poglavlje *Pro mudakiv* u romanu *Voccek* Jurija Izdryka. U *Kolekciji strasti* Natalke Snjadanko u prvom i drugom komentaru autorica prikuplja primjere monokiča: „ljubavni pjesnički“ kič i kič „prava Galicijanka“ te na kraju kič postaje zbirni junak priče. U pripovijetci *Život haremski* Jurij Vynnyčuk prezentira stilizirani barokni erotski kič. Vasylyj Koželjanko koristi polikič – domoljubni kič i istočni budistički kič postoje u granicama jednog djela. Sergij Žadan u svojoj prozi koristi naivni kič mladeži kao stilsku dominantu, također demaskira kič, na primjer kao „korporativnu filozofiju“ u *Himni demokratske mladeži* ili folklorni kič ukrajinskih pjesama u romanu *Depeche mode*.

U suvremenoj ukrajinskoj književnosti nitko otvoreno ne priznaje svoje simpatije prema kiču. Čak i radikalna *Mala ukrajinska enciklopedija aktualne književnosti* kič tumači kao „pseudofolklor u postseljačkoj sredini“ (Плерома 1998: 62) te ga povezuje sa seljačkim sindromom ukrajinske književnosti. Podvrstama kiča V. Ješkiljev smatra „povijesno pripovjedačko pripovijedanje“ (Ivan Bilyk, Roman Ivanyčuk), izraz marginalne nostalgije te „profanacijski fenomen na rubu književnosti i pseudoznanosti“ (O. Znojko, J. Kanygin i dr.) i kozmopolitički književni kič (A. Morgorovs’kyj, A. Kokotjuha) koji apelira na svjetsku masovnu kulturu. U istoj enciklopediji spominje se i *kemp-art* kao „najniža razina u estetskoj hijerarhiji kiča“ i poistovjećuje se s „jeftinom reklamom i sapunicama“ (Плерома 1998: 61). Međutim u spomenutoj *Maloj enciklopediji aktualne književnosti* ipak se priznaje da „postmodernizam integrira kič u svoj prostor“ (Плерома 1998: 62).

U suvremenoj književnosti opažamo vraćanje estetici kiča i aktivnu primjenu načina kiča. Danas se već ustoličila „mlađa kič generacija koju predstavljaju Sergij Žadan, Ljubko Dereš, Oleksandr Uškalov, Irena Karpa. Svjesno se u književnosti uvodi suržik-kič (Bogdan Žoldak), zatim kič koji čak i užasno prikazuje lijepim poput buketa cvijeća postaje sastavnica fantastičnih priča *Djačenka i stjoba braće Karpanovih*“ (Гундорова 2008: 73). Očito, nakon intenzivnog razdoblja ushićenosti modernizmom u suvremenoj ukrajinskoj znanosti o književnosti treba skrenuti pozornost i na tog nevidljivog suputnika modernizma, na kič. Književna kritika u Ukrajini ignorirala je njegovo postojanje, međutim povijest ukrajinske književnosti od kiča je neodvojiva, štoviše kič je bio bitna sastavnica razvoja ukrajinske, kao i svake druge književnosti.

4.4. Pregled periodizacija književnih generacija u Ukrajini

Periodizacija postmodernog razdoblja u ukrajinskoj književnosti

U suvremenoj ukrajinskoj znanosti o književnosti možemo izdvojiti tri osnovne klasifikacije suvremene književnosti: prva se zasniva na generacijskom principu, druga na zemljopisnom, a treća na principu estetske odnosno stilske orijentacije. Svaki princip ima svoje pristalice i kritičare, zato ćemo detaljnije razmotriti sva tri stajališta i argumente u korist svake klasifikacije. Valja još jednom napomenuti kako većina kritičara i znanstvenika, koji su se upuštali u raspravu ili su tek pokušali odrediti granice te, stilistički gledano, nove stilske formacije na ukrajinskom prostoru, ističe kako je za svako više-manje objektivno sagledavanje stvari potreban određen vremenski odmak (Агеева 2007: 9) koji u ovom slučaju praktično ne postoji, što otežava sam postupak klasifikacije. Drugi se znanstvenici upuštaju u rasprave i, kako se čini, odveć gorljivo brane svoje, često subjektivne stavove, a pritom se ne suzdržavaju od korištenja svakojakih komentara na račun manje im dragih pisaca ili kolega kritičara. Međutim je neupitno da, unatoč nesustavnu proučavanju novije ukrajinske književnosti, ukrajinska postmodernistička književnost zahtijeva klasifikaciju.

Generacijski princip

Prvi je takav pokušaj klasifikacije suvremene ukrajinske književnosti dao Volodymyr Ješkiljev u enciklopediji *Pleroma 3'98: Mala ukrajinska enciklopedija aktualne književnosti*, u kojoj izdvaja testamentarno-rustikalni diskurs (TR), dakle tradicionalni, zatim postmodernistički diskurs (PM) i neomodernistički diskurs (NM). U istom djelu navedeni autor predlaže i generacijski pristup podjele pisaca PM-diskursa, u koje svrstava *osamdesetnike* (*вісімдесятиники*), proizašle iz *undergrounda* (G. Petrosanjak, J. Vynnyčuk, J. Andruhovyč, V. Neborak, O. Irvanec', J. Paškova'kyj), te *devedesetnike* (*дев'яностики*) kojima pripadaju T. Prohas'ko, I. Andrusjak, I. Cyperdjuk, R. Kuharuk. Po njegovu se mišljenju ti naraštaji izdvajaju motivima kao što su *igra, sloboda, citat, Hesse, karneval, profesionalizam, koncept, Heidegger, opozicija, simbol, Joyce, stilizacija, Kafka, Freud, Borges* kod generacije osamdesetnika, *te integracija, diletantizam, antologomanija, intuitivizam, konformizam, futurizam, Amerika* kod devedesetnika (Плерома 2000).

Generacijski princip zastupa i Lesja Dems'ka, koja kaže kako „treba istaknuti problem relacija unutar jednog naraštaja (s drugim naraštajima, s društvom, kulturom itd.)“ (Демська 2001: 28). U članku *Pravo lice književnoga naraštaja devedesetih – pokušaj identifikacije* (*Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації*),

autorica, oslanjajući se na poljski školski rječnik, definira književni naraštaj kao „grupu pisaca rođenih u približno istom vremenskom razdoblju sa zajedničkim životnim iskustvom“ (Демська 2002: 157). Kako navodi R. Harčuk, ideja naraštaja pripada njemačkom filozofu Wilhelmu Diltheyju (1833–1911), prema čijim tvrdnjama na naraštaj utječu dva čimbenika: kultura kao vodeća komponenta konteksta te materijalne, društvene i političke okolnosti (Харчук 2011: 19). Danas se izvorom generacije smatra takozvano *generacijsko iskustvo*, onaj duhovni potres koji se dogodio u mladosti umjetnikā određenog naraštaja i time odredio njihov duhovni sadržaj. Jedinstvo generacije najosjetnije je upravo u trenutku kad ulazi u književnost i suprotstavlja se starijem naraštaju, ističući pritom vlastitu različitost.

L. Dems'ka međutim zanemaruje činjenicu da su osamdesetnici i devedesetnici proživjeli zajednički duhovni potres, kakav je bio raspad SSSR-a. Upravo je taj događaj odredio njihovo stvaralaštvo. Preciznije, po mišljenju R. Harčuk, besmisleno je raspravljati o tome treba li u osamdesetnike svrstati J. Paškov'skog, V. Medvidja, O. Lyšegu, J. Vynnyčuka i G. Pagutjaka kad su njihova najbolja djela nastala uglavnom nakon raspada SSSR-a (Харчук 2011). Zanimljivo je da L. Dems'ka ne smatra devedesetnike zasebnom generacijom, jer nisu zadovoljili uvjete koji bi ih ujedinili u jedinstveni književni krug, tj. uvjete kao što su „prisutnost generacijske svijesti, funkcioniranje književne piramide, programske ponude novog, odnos prema povijesnom trenutku, suodnos autorske i generacijske svijesti, ili pak nedostatak horizonta očekivanja – kulturne perspektive“ (Демська 2002).

Identificirajući novu generaciju „dvtisućnika“ (dvtysjačnyky), I. Bondar-Tereščenko naziva ih „nultom“ generacijom. Njega brine brzina kojom je ta generacija stekla svoju popularnost: „... mladim su genijalcima dovoljna jedan ili dva 'nulta' teksta kao neobavezna propusnica u masovnu kulturu“ (Бондар-Терещенко 2006: 169). Prema njegovim riječima, sve književnike te generacije ujedinjuje težnja da postanu moderni autori nekog visokotiražnog teksta, odnosno zanima ih samo brzi uspjeh. Međutim, kako je pokazalo vrijeme, „dvtisućnici“ ne samo da su stigli napisati jednu knjigu, nego im je pošlo za rukom napisati čak nekoliko njih. Lakoća s kojom pišu ne svjedoči toliko o dobro svladanoj struci koliko o želji da se konstantno nalaze u središtu čitateljske pozornosti. Pisci tog naraštaja obično se odlikuju skandaloznim ponašanjem ili neuobičajenim izrazom.

Teritorijalni (zemljopisni) princip klasifikacije

Natalka Bilocerkivec' i Volodymyr Danylenko zagovaraju teritorijalni (zemljopisni) princip klasifikacije, koji je u ukrajinsku znanost o književnosti uveo još Oleksandr Grušev'skyj u radu *Iz suvremene ukrajinske književnosti: Okviri i značajke* (1918). Ta je

klasifikacija aktualna i danas s obzirom na to je da podjela Ukrajine između dvaju carstava – Ruskog i Austro-Ugarskog, a poslije između SSSR-a i Poljske – obilježila suvremeno ukrajinsko društvo, koje možemo nazvati društvom civilizacijskog raskola; društvo koje jednim svojim dijelom pripada zapadnoj tradiciji, dok je drugi dio pod sovjetskim, točnije ruskim, utjecajem.

V. Danylenko ne odbacuje generacijski princip u potpunosti, ali izdvaja *žytomyrs'ku školu* (V. Medvid', J. Paškovs'kyj, M. Zakusylo, J. Gudz') i *galicijsku školu* (J. Andruhovyč, J. Vynnyčuk, J. Izdryk, T. Prohas'ko). Književnici galicijske struje brane formalističku potragu, stilizaciju pod postojeće uzore; žytomyrs'ka je škola s druge strane, prema V. Danylenku, orijentirana na traženje vlastitih pratemelja, na zadiranje u *egzistencijalne dubine ljudskog*. Ova posljednja, pomalo patetična misao dvojbeno je ako uzmemo u obzir da se i ironični autori *Galicijani* također dotiču dubina ljudskoga. Prije svega Valerij Ševčuk, prvo ime žytomyrs'ke škole, za *Galicijane* je isto tako velik autoritet – kao i za predstavnike vlastitog žytomyrs'koga kruga (Даниленко 1997).

N. Bilocerhivec' izdvaja *galicijsko-stanislaviv'sku*⁶⁸ i *kijevsko-žytomyrs'ku* školu, naglašavajući *promicanje različitih vrsta likova*, poput rafiniranih intelektualaca sklonih kontemplaciji (galicijsko-stanislaviv'ska škola) ili marginalnih osobnosti opterećenih patološkom sviješću (kijevsko-žytomyrs'ka škola) (Білоцерківець 1997).

U članku *Suvremeni ukrajinski postmodernizam – smjer? stil? metoda?* Lilija Lavrynovyč primjećuje kako junake J. Andruhovyča ili J. Izdryka možemo tek uvjetno nazvati intelektualcima jer se u središtu postmodernističke književnosti nalazi u sebi podijeljeni marginalni pojedinac. Suvremena ukrajinska proza pretežno je autobiografska, određuje ju osobnost autora. U galicijskoj prozi, prema Liliji Lavrynovyč, pripovjedač je vidljivo obrazovaniji i rafiniraniji u usporedbi s kijevsko-žytomyrs'kim, iako u oba slučaja imamo posla s marginalnim pojedincima (Лавринович 2001).

Svoje je viđenje suvremene ukrajinske književne situacije Igor Bondar-Tereščenko iznio u članku *Od semantike do pragmatike teksta*, polemizirajući sa N. Zborovs'kom: „...definicije poput 'književnost bubabuizma', 'buzynjatina', 'postebnjatyna', razrađeni su u službenoj metodici, a takvo imenovanje je samo retorički kliše, primijenjen na prijelazno razdoblje 1990-ih godina“ (Бондар-Терещенко 2006: 164). Kako možemo shvatiti iz kritike I. Bondara-Tereščenka, on ne prihvaća nazive-klišee (*književnost bubabuizma, buzynjatina, postebnjatyna*) koje uvodi N. Zborovs'ka i zahtijeva nazive koji bi na odgovarajući način

⁶⁸ Zapadni dio Ukrajine te stari, prvotni naziv grada Ivano-Frankiv'ska – Stanislaviv, Stanislav.

identificirali pojavu. Nasuprot *sveobuhvatnom nacionalnom* pristupu, I. Bondar-Tereščenko predlaže *regionalni*, jer je prema njegovu mišljenju nacionalni pristup monološki, a regionalni je dijaloški. Međutim, postavlja se pitanje: zašto ne poliloški? Prije svega I. Bondaru-Tereščenk u bitan je ukrajinski istok, dakle Harkiv i Donec'k, dok ga zapad i središnji dio iritiraju. Književni regionalizam I. Bondara-Tereščenka znatno je manjeg značenja i utjecaja. U književnosti ga prije svega predstavljaju S. Žadan, O. Solovej, A. Bila, O. Uškalov i sam I. Bondar-Tereščenko. Ost-književnost⁶⁹ danas naglašava da njezini pripadnici stvaraju u složenim uvjetima, u rusificiranim gradovima poput Harkiva i Donec'ka, zbog čega ti književnici zaslužuju posebno poštovanje. Oni uvjerljivo dokazuju da biografija pisca u povijesti književnosti možda i nije toliko bitna za znanost o književnosti, ali je značajna kao svjedok vremena i okolnosti u kojima su ti pisci stvarali.

Zadnja bitna diskusija na temu klasifikacije aktualne ukrajinske književnosti i shvaćanja ukrajinske književnosti postmodernog razdoblja bila je između Tamare Gundorove i Volodymyra Moreneca o knjizi T. Gundorove *Posliječernobilska biblioteka. Ukrajinski književni postmodernizam*. Volodymyr Morenec u monografiji *Nacionalni putevi poetskog modernizma prve polovice XX. stoljeća: Ukrajina i Poljska* utvrđuje da u ukrajinskoj književnosti XX. stoljeća postoji tradicionalna, moderna i avangardna struja (radikalna negacije svega stečenoga) te spominje mogućnost stvaranja neonarodnjačkog projekta ukrajinske književnosti. Iz neonarodnjačke, bolje rečeno neopozitivističke pozicije piše prikaz knjige T. Gundorove *Glas u pustinji* u kojem odbacuje mogućnost određivanja nove ukrajinske književnosti od Černobila, naglašavajući da cijelo novo razdoblje ukrajinske književnosti treba imenovati postgenocidnim (Morenec 2006). Međutim T. Gundorova tvrdi kako je upravo Černobilska katastrofa točka odbrojanja od koje u ukrajinskoj književnosti XX. stoljeća nastaje postmodernizam. Autorica jednog od najpotpunijih istraživanja u Ukrajini, Tamara Gundorova tvrdi da Černobil, kao stvarna nuklearna eksplozija, uvodi „ukrajinsku realnost u kontekst globalnog postmodernističkog smaka svijeta XX. stoljeća i određuje karakter ukrajinskog postmodernizma, njegove mogućnosti i ograničenja“ (Гундорова 2005: 22). Općenito – ukrajinski je postmodernizam postčernobilski tekst. To naravno ne znači da je sva postmodernistička literatura vezana uz temu Černobila, ali podudara se s procesom raspada totalitarne sovjetske svijesti (dakle sinkronizirana je s ideološkim procesima). Upravo on postaje *realni referent čitava ukrajinskog postmodernističkog diskursa*. Osim toga, sam taj događaj materijalno utjelovljuje metaforu

⁶⁹ Pojam se odnosi na književnike koji stvaraju u istočnoj Ukrajini.

postmodernizma – „postojanja u vremenu nakon katastrofe, kada ljudi koji su se vratili kući žive kao u postnuklearno doba, u vrijeme novog srednjovjekovlja, koristeći se ostacima civilizacije i ostavljenim stvarima poznatih i nepoznatih ljudi“ (Гундорова 2005: 17). Černobil nije samo povijesni događaj. Za Derridu nuklearni rat postoji samo tamo gdje se o njemu priča, zato je on ponajprije *tip diskursa*, dakle, prije svega to je tekst o tom događaju: „Černobil postaje simbolični kulturni događaj, a također apokaliptički tekst o primicanju kraja civilizacije, kulture i čovjeka u postnuklearno doba“ (Гундорова 2005: 8). U takvim uvjetima Černobil dobiva svojstvo prenošenja realija kraja prošloga stoljeća na simboličku razinu: „Ako razmatramo Černobil kao glavni događaj suštinskog teksta koji on rađa, možemo reći da postčernobilski tekst prenosi realne događaje i raspoloženja kraja XX. stoljeća u simboličku realnost koja ima viši smisao i ciljeve. Dakle, kao kulturni tekst, postčernobilski tekst određuje se ne toliko zajedničkim objektom opisa – temom Černobila – koliko 'monolitnošću ideje“ (Гундорова 2005: 23).

Uzimajući u obzir tekstualnu razinu ne treba polaziti od shvaćanja Černobila isključivo kao traume, jer on daje ukrajinskoj kulturi jako snažan poticaj u smjeru rođenja nove svijesti i književnosti: „Bitno mi je da se odmaknemo od tradicionalnog, viktimiziranog doživljaja Černobila. Nakon dvadeset godina postaje očigledan još jedan aspekt tog događaja, i on nije realno-tragičan, nego simboličan, civilizacijski (...) te se upravo on pojavljuje u Ukrajini u razdoblju rađanja nove postmoderne svijesti i nove ukrajinske književnosti. Ona na novi način formulira-definira svu povijest nacionalne kulture, postaje višeglasna i višejezična, uči, osim 'identiteta', vidjeti 'drugog', otvara se za veliki intertekst svjetske kulture“ (Гундорова 2005: 9).

Princip estetske odnosno stilske orijentacije

Ističe se i pokušaj R. Harčuk da klasificira suvremene autore kao *zapadnjake* i *gruntovce*. U prvu je skupinu svrstala pisce orijentirane na zapadnu kulturnu tradiciju (J. Andruhovyč, J. Izdryk, V. Ješkiljev), a u drugu – pisce orijentirane na vlastitu tradiciju (V. Medvid', J. Paškovs'kyj, O. Uljanenko). Takva klasifikacija nije u potpunosti aktualna, jer orijentacija *gruntovaca* na vlastitu tradiciju ostaje samo deklarativnom.

Olja Gnatjuk, poljska znanstvenica ukrajinskog podrijetla, pozabavila se temom orijentiranosti ukrajinske kulture 1990-ih godina te je u njoj izdvojila dvije glavne struje: *nativiste* i *modernizatore* (Гнатюк 2005: 183).

Raspravu među mladim kritičarima nastavio je Jevgen Baran, koji u članku *Književna situacija 1999-e: vrijeme jezuita* u najnovijoj ukrajinskoj književnosti izdvaja dvije skupine:

jezuite, kojima je svojstven „malorosizam“ (J. Andruhovyč, M. Rjabčuk, J. Izdryk, V. Ješkiljev); i *nacionalno angažirane umjetnike* (P. Voljvač, V. Medvid', J. Paškovs'kyj, S. Procjuk). Presudni čimbenik u toj opoziciji, prema mišljenju J. Barana, nisu ni ideologija ni estetske smjernice, nego slava i novac. On smatra da kritika prešućuje V. Medvidja i J. Paškovs'kog, dok J. Andruhovyča i njemu slične ta ista kritika promiče.

Jevgen Baran ne skriva negativan odnos prema postmodernizmu, kojem suprotstavlja tradiciju i nacionalnu originalnu ukrajinsku književnost. O tome svjedoče njegove publikacije, posebice članak *Obzori književne 2000-e*, koji se završava simptomatičnim zaključkom o tome da je Vjačeslav Medvid' zapravo nečitljiv prozaik o kojem se samo govori; kao što je i slučaj s Jevgenom Paškovs'kym koji prema Baranovu mišljenju još i može proći kao književnik. Jurij Andruhovyč za Barana je karizmatična osoba, jedan od onih književnika za koje Renard govorio da nižu uspjehe, ali djela nema. Navedenim je autorima pridodao i Stepana Procjuka (Баран 1999: 177).

Među osamdeseticima Nila Zborovs'ka izdvaja *karnevalsku tendenciju (Bu-Ba-Bu)* i *mitološku tendenciju* (V. Medvid', J. Paškovs'kyj, O. Uljanenko). Autorica kritizira djela koja reprezentiraju karnevalsku tendenciju jer nije oduševljena književnošću koja demitologizira; pritom ne idealizira ni djela s tendencijom mitologizacije: „Danas se možemo osvrnuti na kulminacijske rezultate 'mitologa' osamdesetnika, majstorske u umjetničkom smislu ali negativne prema svom svjetonazoru. To je nekrofilični, sotonistički zanos kod Olesja Uljanenka, to je hermetični starinski ep V. Medvidja, autorefleksivni nihilistički esejizam J. Paškovs'kog... Takva mitologizirajuća tendencija ne može ujediniti oko sebe ukrajinskog čitatelja“ (Зборовська 1996). Ideal za N. Zborovs'ku jest alternativni mitologizam engleskoga pisca Johna Ronalda Reuela Tolkiena, koji nedostaje ukrajinskoj književnosti. N. Zborovs'ka strastveno brani *velike priče od malih priča*, kojih su kreatori *klaunovi poput IBT-a*, odnosno I. Bondara-Tereščenka, koji nastoji decentralizirati književnost (Зборовська 2005).

Unatoč brojnim primjedbama, danas se najtemeljitim i najsustavnijim istraživanjima suvremene proze smatraju istraživanja T. Gundorove. Ukrajinsku književnost 1990-ih godina T. Gundorova tumači kao književnost postmoderne epohe kojoj su sastavnice *neonarodnjaštvo, neomodernizam, postmodernizam, feministička književnost te neoavangarda*. Prema svojoj je strukturi rad T. Gundorove dalek od klasične povijesti književnosti; to je zbornik eseja pisanih u opuštenom stilu, neopterećenoga citatima i terminologijom. Jedinstveni je to autorski konceptualni pogled na povijest ukrajinske književnosti 90-ih godina XX. stoljeća u sinkronijskom i dijakronijskom presjeku. U tom desetljeću znanstvenica razlikuje dvije faze – prvu i drugu polovicu. U prvoj je polovici

vladala ideja slobode, a glavni je zadatak bio revidiranje prethodne tradicije, nastojanje da se prevlada necjelovitost ukrajinske književnosti, da se ona modernizira i da joj se nađe mjesto u Europi. U drugoj je polovici jačala konfrontacija među raznim književnim skupinama, a pritom su i pozicije didaktičke književnosti ojačale. Mladi su, prema tvrdnjama T. Gundorove, izrazili nepovjerenje prema *šezdeseticima* (I. Drač, D. Pavlyčko).

Bitno je naglasiti kako autorica razdvaja šezdesetništvo i disidentsku književnost, koja je u prvoj polovici 1990-ih bila uvrštena u službeni kanon; zato je, prema T. Gundorovoj lik Vasylja Stusa kao žrtve sovjetskog sustava nadjačao lik Stusa kao istaknutog pjesnika. Tako ona bilježi u to vrijeme tri vodeće kulturne i estetske orijentacije: neonarodnjaštvo, neomodernizam i postmodernizam. S takvim smjernicama podudara se generacijski pristup prema kojem su u devedesetim godinama koegzistirale tri generacije:

1. *pisci šezdesetnici* (L. Kostenko, Val. Ševčuk, D. Pavlyčko, V. Drozd, J. Mušketyk) i disidenti (M. Rudenko, I. Kalyneć);
2. *pisci s kraja sovjetskog imperija* (I. Rymaruk, V. Gerasymjuk, O. Zabužko, N. Bilocerkiveć, L. Taran, J. Andruhovyč, K. Moskalec', V. Neborak), koji se obično nazivaju „osamdeseticima“. Taj naraštaj nije bio toliko politički angažiran kao prethodna generacija, a u njihovu su stvaralaštvu već vidljivi postmodernistički trendovi (J. Andruhovyč, V. Cybuljko, V. Neborak). Međutim, dio te generacije (J. Paškovs'kyj, V. Medvid') njeguje neomodernu ideju o visokoj književnosti;
3. *generacija devedesetnika* kojoj je svojstven estetski pluralizam – u rasponu od klasicizma sve do avangarde. Vodeći pisac ove skupine je S. Žadan. Pisci se uglavnom zanimaju za ukrajinski barok, renesansu 20-ih godina XX. stoljeća, modernizam i avangardu (Гундорова 2005).

Dakle, ukrajinski postmodernizam ne nastaje kao opreka modernizmu, nego prije svega kao opreka totalitarnom diskursu i sočrealizmu. I dok je za osamdesetnike istaknuta figura bio M. Zerov, kod devedesetnika to će biti M. Jogansen i A. Ljubčenko.

Opažanja T. Gundorove, prema kojima je sočrealizam preuzeo narodnjački koncept, ideologizirao ga te mu dao status masovne kulture, u znatnoj mjeri ublažavaju postulat provokativnosti ukrajinskog postmodernizma koji navodno potpuno negira tradiciju. Postmodernizam je zapravo bio opreka sočrealizmu i njegovoj prilagođenoj patetici narodnjaštva. Sočrealizam je u obliku popularnog narodnjaštva profanirao srž ukrajinske kulture, njezinu etničku komponentu, odbacio modernističke i avangardne procese u ukrajinskoj književnosti XX. stoljeća (M. Semenko, M. Jogansen, V. Domontovyč) i uvrstio ukrajinsku klasiku u imperijski kanon. Bez obzira na određenu okrnjenost, rascjepkanost

ukrajinske književnosti XX. stoljeća, T. Gundorova ipak u njoj pronalazi protopostmodernističke pojave — na primjer *himeričnu* prozu 70-ih godina XX. stoljeća, a *kijevsku ironičnu školu* 70-ih i 80-ih godina (V. Dibrova, B. Žoldak, L. Poderevjans'kyj) ubraja u postmoderniste zbog postmodernističkih postupaka poput ironije, kolaža, suržyka, soc-arta, kojima su se ironijski pisci aktivno koristili. Po mišljenju T. Gundorove, izdvajanje *postheseovskog* i *postborgesovskog* razdoblja u ukrajinskom postmodernizmu karakteristično je za 90-e, kada se u književnosti pojavio novi naraštaj koji je težio deklariranju vlastite posebnosti (Гундорова 2005: 41). Međutim, iako praktična, podjela na generacije djeluje umjetno. Zato Gundorova spaja osamdesetnike i devedesetnike, uvodeći podjele poput *karnevalske varijante* ukrajinskog postmodernizma, grupe *Bu-Ba-Bu*, *retoričke apokalipse* J. Izdryka i T. Prohas'ka, *metafizičke apokalipse* J. Paškova'skog, *feminističkoga potmodernizma* O. Zabužko i *neoavangarde* 90-ih godina (S. Žadan, A. Bondar, V. Cybuljko).

Ponovimo: u suvremenoj ukrajinskoj znanosti o književnosti postoje tri osnovne klasifikacije suvremene književnosti: prva se zasniva na generacijskom principu, druga na zemljopisnom, a treća na principu estetske, stilske orijentacije, koja se ujedno čini i najprikladnijom te izdvaja vodeće estetske orijentacije (neonarodnjaštvo, neomodernizam, postmodernizam).

5. FENOMENI UKRAJINSKOGA POSTMODERNIZMA

5.1. Stanislavski fenomen (Fenomen Stanislav)

Fenomen Stanislav kao pojam nastaje početkom devedesetih godina XX. stoljeća i pripisuje se Volodymyru Ješkiljevu, jednom od sudionika spomenute pojave koja obuhvaća književnike i druge umjetnike grada Stanislava (danas Ivano-Frankivs'ka). Kako navodi Anastasija Bilozub, sam pojam *fenomen Stanislav* prvi je put formulirao V. Ješkiljev tijekom umjetničke rasprave u lipnju 1992. godine (Білозуб 2014). Postmodernizam je prema tvrdnji T. Gundorove najviše došao do izražaja upravo u stvaralaštvu autora – fenomena Stanislav: „postkarnevalski sindrom“ J. Andruhovyča, „mala apokalipsa“ J. Izdryka, „re-kombinatorika“ T. Prohas'ka.

Fenomen Stanislav samosvojna je pojava u ukrajinskom postmodernizmu. Njegova jedinstvenost nastaje zbog nekoliko čimbenika: vremena (razdoblje raspada SSSR-a i stvaranja neovisne države), mjesta (Stanislav, odnosno sada Ivano-Frankivs'k), obilježja umjetničkog stila (postmodernizam). Fenomen Stanislav marginalna je pojava koji je uvelike posljedica zemljopisnog položaja: periferije Sovjetskog Saveza, granice između Ukrajine i Europe. To je zajednica koja se tumačila na različit način. Grupa je nastala tijekom raspada Sovjetskog Saveza, a činili su je pisci i slikari, po mišljenju Ješkiljeva „uvjetovala je promjenu estetskih standarda i umjetničkih koordinata” od tadašnjeg vladajućeg tradicionalnog narodnjačkog diskursa prema diskursu postmodernizma (Єшкілев 1998: 103). Izdryk je izjavio da je fenomen Stanislav za njega realizacija entuzijazma i stvaralačke energije koji su preplavili atmosferu Ivano-Frankivs'ka početkom devedesetih godina te ljudi koji su se ujedinili oko časopisa *Četver* (Іздрик 2003: 39). I Prohas'ko smatra da je jedna od glavnih karakteristika fenomena Stanislav u tome što su ga činili pojedinci, svaki od njih mogao je živjeti i raditi izvan granica te grupe (Прохасько 2004: 49). To je jedna od najtrajnijih kulturnih grupa u postsovjetskoj Ukrajini. Fenomen Stanislav slabo je određena eklektična zajednica čiji su članovi istovremeno pripadali i drugim zajednicama. Kako su nam s gledišta intertekstualnosti demonstrirale aluzije na Zabužko i Lyšegu, ljudi i stvari povezani s fenomenom Stanislav često se isprepliću s drugim pojavama i zajednicama u prozi pisaca osamdesetnika.

Marginalnost kao središnja kategorija postmodernizma određuje stvaralaštvo predstavnika toga fenomena. Bivši dio Austro-Ugarskog Carstva, Stanislav je u rujnu 1939. godine bio umjetno lišen povijesti i imena. Kako bi se popunio kulturni jaz koji se pojavio za vrijeme Sovjetskog Saveza, autori stvaraju novu, nesocijalističku književnost u nadi da će

nekadašnji grad Stanivlav (Ivano-Frankivs'k) vratiti Središnjoj Europi. Galicija, teritorijalno i kulturno marginalna (u odnosu na ostatak Ukrajine) poslužila je kao plodno tlo za razvoj postmodernizma. Kanonizacija supostoji zajedno s decentralizacijom. „Devedesetih godina ukrajinska književnost oživljava regionalizam, njezina je najupečatljivija pojava proglašenje fenomena Stanislav“ (Гундорова 2005). Nije pošteno da se u okvire fenomena Stanislav uključe svi pisci koji žive u Ivano-Frankivs'ku, već, kako tvrdi znanstvenica, samo oni koji u svojim tekstovima prezentiraju situaciju postmodernizma: J. Andruhovyč, J. Izdryk, T. Prohas'ko, A. Sereda, G. Petrosanjak, M. Mykycej, J. Dovgan i drugi.

Fenomen Stanislav stekao je sredinom devedesetih godina XX. stoljeća popularnost, a krajem devedesetih godina doživio je svoj trijumf. Upravo je tada objavljen *Povratak Demijurga* ili *Mala Ukrajinska Enciklopedija Aktualne Književnosti (Pleroma MUEAK)*, svojevrsan manifest te umjetničke sredine koji je izlazio izvan književnih granica. Među književnim kritičarima izvan te sredine, koja se okupila u Ivano-Frankivs'ku oko časopisa *Četvrtak* (urednik časopisa bio je Jurko Izdryk), takva je popularnost izazivala određenu zainteresiranost, ali i očitu razdražljivost. U opširnoj, vrlo detaljnoj i iscrpnoj monografiji *Oproštaj od imperija. Ukrajinska diskusija o identitetu (Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність, 2005)* Olja Gnatjuk navodi neke kritičke i skeptične recenzije (Igora Bondara-Tereščenka, Jevgena Barana, Andrija Kokotjuhe, Svitlane Matvijenko, Rostyslava Semkiva, Grygorija Štonja, Bogdana Bojčuka) koje govore o neopravdanosti definicije *fenomen Stanislav* kao naziva škole ili pojave u novijoj ukrajinskoj književnosti. Izdvaja se isto tako marginalnost kao element određenog koncepta i konflikt provincije s centrom. Poseban komentar zahtijevaju optužbe u podlijeganju stranim utjecajima, poljskim, ruskim i zapadnim istovremeno što je teško spojiti i zamisliti. Književni kritičar Baran iz Ivano-Frankivs'ka poslije objave *MUEAK*-a izjavio je da fenomen Stanislav ne postoji s obzirom da ne postoji ni grad Stanislav. Zapravo se time starim nazivom grada (naziv se koristio do 1964. godine kada je grad preimenovan u Ivano-Frankivs'k) „koristi jako uzak krug ljudi, povezanih s tim gradom, naglašavajući značenje njegove bogate višekulturne prošlosti“ (Гнатюк 2005: 206).

Zanimljiva je težnja Ješkiljeva (koji definira *fenomen Stanislav*) kako bi klasificirao književni proces i kanonizirao umjetnike same škole ili pojave fenomena Stanislav, o čemu svjedoči i njegov predgovor u *MUEAK*-u, iako to apsolutno proturječi postmodernističkoj dehijerarhizaciji književnosti. Naime, Ješkiljev je promicao tezu o postojanju tri diskursa u suvremenoj ukrajinskoj književnosti: testamentalno-rustikalnog, neomodernog i postmodernističkog. I književni kritičari (i sam Ješkiljev) priznali su njegov predgovor

svojevrsnim književnim manifestom kojim je obilježen kraj postmodernizma (ili barem kao činjenicu da se postmodernizam iscrpio) te početkom nove epohe koju po autorovu mišljenju nagovještava povratak demijurga. Za Ješkiljeva demijurg je bogočovjek, autor stavlja naglasak na nov i snažan element sile u stvaralaštvu, što je u opreci sa starim, slabim i bolesnim. Postmodernizam je za njega slijepa ulica, umjetnost koja je usmjerena u prošlost. U svome predgovoru *Povratak demijurga* pozivajući se na Viktora Šklovskog Ješkiljev ponavlja da je jedina mogućnost proboja u budućnost kanonizacija niskih žanrova. Takvim žanrom smatra fantastičnu književnost koja „za razliku od većine književnih fenomena ima nesumnjiva oca – J. R. R. Tolkiena“ (ЄШКІЛЕВ 1998: 8). U predgovoru autor također opovrgava tvrdnju o antitotalitarnoj prirodi postmodernizma, tvrdeći kako je „totalnost igre također totalitarizam“ (ЄШКІЛЕВ 1998: 12), a kasnije su tu tezu razvili književni kritičari Nila Zborovs'ka, Sergij Kvit i drugi.

Jurij Andruhovyč u svom predgovoru *MUEAK*-u polemizira s koncepcijom Ješkiljeva već u samom naslovu predgovora, koji glasi *Povratak književnosti?* Kao urednik antologije tekstova koji se nalaze u *MUEAK*-u, Andruhovyč tvrdi da koncepcija njegova kolege i suurednika Ješkiljeva, izložena u predgovoru, izaziva kod njega otpor i ne slaže se s time što je imao na umu slažući i birajući književne tekstove. Tako Andruhovyč „započinje polemiku paradijom svih mogućih optužbi postmodernizma. Međutim, kasnije mijenja ton i prelazi na analizu modernizma i postmodernizma kao konvencije“ (Гнатюк 2005: 238), pokušavajući konačno odbaciti primjedbe i optužbe koje se stavljaju na teret postmodernizma te ih smatra neutemeljenim ili neosnovanim, kao i optužbe drugih epoha i tekstova; navodi kako je postmodernizam zapravo „bezgranično otvorena slijepa ulica“ (Андрухович 1998: 15). Ali kao najveću opreku i opovrgavanje optužbi Ješkiljeva i drugih književnih kritičara u rušilačkoj i bolesnoj naravi postmodernizma, Andruhovyč je suprotstavio vlastiti izbor djela koje je smatrao aktualnima za suvremenu ukrajinsku književnost. Među autorima tih djela (Andruhovyč se ne ograničava na područje fenomena Stanislav, predstavlja suvremeno stvaralaštvo Ukrajine) nalazi se i Taras Prohas'ko.

Teško je sjetiti se autora o čijem stvaralaštvu kolege tako pozitivno govore, počevši od pisaca najstarije pa sve do najmlađe generacije književnika. Taras Prohas'ko autor je prozних knjiga *Drugi Annini dani* (*Інші дні Анни*, 1998.), *FM Galyčyna* (*FM Галичина*, 2001.) *NeprOsti* (*НепрОсти*, 2002.), *Leksikon tajnih znanja* (*Лексикон таємних знань*, 2003.), *Od ovoga bi se moglo napraviti nekoliko priča* (*З цього можна зробити кілька оповідань*, 2005.), *Luka Frankivs'k* (*Порт Франківськ*, 2006.), *JertojeТАКО* (*БотакЄ*, 2010.), *Jedno te isto* (*Одної і тої самої*, 2013.), *Obilježja zrelosti* (*Ознаки зрілості*, 2014.), knjiga za djecu

Tko će napraviti snijeg (Xто зробить сніг, 2013.), Kamo je nestalo more (Куди зникло море, 2014.), Život i snijeg (Життя і сніг, 2017.). U knjigu *Drugi Annini dani* uvrštene su pripovijetke *Essai de deconstruction (Спроба деконструкції), Oko jezera (Довкола озера), Nekropola (Некрополь), Osjećaj prisutnosti*⁷⁰ (*Від чуття при сутності*).

Iako njegovu prozu ne određuje ni ironija ni karneval, svojim svjetonazorom, prijateljskim vezama, načinom stvaranja tekstova i mjestom boravka autor pripada fenomenu Stanislav. Tog su mišljenja bili književni kritičari (R. Harčuk, T. Gundorova i S. Pavlyčko) još početkom devedesetih godina XX. stoljeća kada je Prohas'ko ušao u književnost u Izdrykovu časopisu *Četvrtak (Четвер)*. Neformalno udruženje književnika i slikara tadašnjeg Ivano-Frankivs'ka, po mišljenju autora toga termina Volodymyra Ješkiljeva, sjedinjavala je bliskost diskursu postmodernizma. Roksoljana Svjato smatra da mnogi znanstvenici i kritičari i kasnije apeliraju na pojam postmodernizma komentirajući prozu toga autora. Po zaključku književne kritičarke Tamare Gundorove njegovo stvaralaštvo, jednako kao i stvaralaštvo J. Izdryka, svjedoči o novom valu u ukrajinskom postmodernizmu, postkarnevalskoj etapi njegova razvoja. Zapravo, Prohas'kova proza rječit je dokaz neučinkovitosti ili suvišnosti pokušaja da se književni procesi dijele na dekade (Prohas'kovi tekstovi uvršteni su u antologiju devedesetnika *Imenica*, u zbirku proze iz dvijetisućitih *Dekameron*) jer autor ostaje dalek nekim generacijskim tendencijama ili još više modi. Iako se čini da ga vrijeme i sredina zbližavaju s nešto starijim bubabuistima, očito je da je njegova proza osjetno drugačija, zaista postkarnevalska, kako ju karakterizira T. Gundorova, ili proza koja svjedoči o sasvim drugačijem tipu osjećajnosti i imaginacije, kako ju određuje Lidija Stefanivs'ka.

Taras Prohas'ko književnik je zatvorena plana, autor meditativnih priča i eseja, kojeg zanima botanika, filozofija i mistika. Po mišljenju R. Harčuk, od mislilaca najbliži su mu Franjo Asiški i sveti Augustin (Харчук 2011). Dok je Andruhovyču najdraže štivo zemljopisni atlas, Prohas'ku su to botaničke mape, a najzanimljivija literatura – životopisi svetaca. S obzirom na Prohas'kovu ljubav prema biljkama, neki kritičari i književnici smatraju da on piše onako kako bi biljke pisale kad bi to umjele: „tako polako i točno mogla bi pisati biljka“ (J. Andruhovyč), a on sam čovjek je nadaren za filozofiju bilja. Spomenuti iskaz Jurija Andruhovyča „uzrokovao je cijeli val čitateljskih interpretacija, a Vasyly Gabor poslije toga ga je nazvao *biljnim* čovjekom“ (Трінчій 2002).

⁷⁰ *Osjećaj prisutnosti (Від чуття при сутності)* – u nazivu postoji igra riječi, ako čitamo riječi *Витчуття присутності* zajedno, kako bi se trebale pisati, dobivamo *Osjećaj prisutnosti*, ako čitamo odvojeno, što je isto moguće, *Від чуття при сутності* dobijemo naslov koji bi se mogao prevesti *Od osjećaja uz bit*.

Naratori i junaci njegovih meditativnih priča često se poistovjećuju s osobom autora. Takvo obilježje proze objašnjava se time da autor kolekcionira tuđa iskustva, odnosno posuđuje ih, preuzima, pretvarajući u vlastita. I u ranog Prohas'ka (ako si možemo dopustiti takvu uvjetnu podjelu njegova stvaralaštva) pristup promatrača ne samo da ponekad postaje dominantan nego postaje i samodostatan; pozorna koncentracija na mikrodetalje okolnog svijeta, na jedva uhvatljive promjene u onome što se naizgled čini nepromjenjivim, dovodi do gotovo potpunog odmicanja junaka (i naratora) koji polako nestaje u onome što promatra. Markus Mlynars'kyj, lik iz pripovijetke *Nekropola* iz knjige *Drugi Annini dani*, vodi dnevnik u koji zapisuje sve što je vidio tijekom dana kroz prozor koji gleda u zatvoreno dvorište. Njemu je bitno upravo promatranje, ne vlastite refleksije, dakle odsutnost događaja u doslovnom shvaćanju ovdje je ne samo poželjna, nego i iznimno bitna jer omogućuje da se „bilježi promjenjivost postojanosti“ (Прохасько 2003).

U duhu postmodernizma autor predlaže da se prizna ravnopravnost raznih vrsta jer uz čovjeka postoje apsolutno savršena bića koja besprijeckorno izvršavaju svoju namjenu. Čini se da autor u potpunosti vjeruje „klasifikaciji Carla Linnéa, dok mu teorija Charlesa Darwina nije uvjerljiva“ (Харчук 2011: 170). Narator u *Essai de deconstruction* pokušava izmisliti takav svijet u kojem ne postoji ni motiv ni razlog, svijet u kojem ne bi postojala evolucija, samo gomilanje fenomena, osobina, pojava, činjenica i iznenadna logika. Glavna vrijednost za njega je blagost, život mora biti nježan, starost smirena i tiha, smrt bez očaja. Zato vjerojatno ptica iz pripovijetke *Oko jezera* uvjerava smrtno bolesnog Severina (tomografija njegova mozga svjedoči o postojanju tumora) da „život ne može biti prekratak, u bilo kojem njegovu trajanju on postoji u potpunosti“ (Прохасько 2003).

U autorovu svijetu jednostavno nema mjesta za borbu biti prvi pod Suncem jer Sunca ima dovoljno za sve. Biljke, životinje i ljudi u njegovoj prozi ravnopravni su i jednako veliki. Međutim Prohas'kova filozofija ne može se svesti na biocentrizam jer on prema vlastitu priznanju beskonačno vjeruje u Stvoritelja, sve je njegova tvorevina, sve se nalazi pod njegovom zaštitom, za sve postoji volja Božja zato su sretni samo Bogu zahvalni ljudi. S obzirom na takav idealizam kritičari i čitatelji doživljavaju autora kao „putujućeg filozofa“ kojem je uvijek dobro, koji može živjeti bez taštine ne osjećajući prema ljudima agresiju, uvijek očekujući od ljudi najbolje (Таран 2004). Svoju svrhu vidi u tome da svakom čovjeku koji pročita njegovo djelo objasni da je njegov život, njegova povijest, njegova priča u potpunosti ista, ne bolja ili gora od onog što se može pročitati ili vidjeti na televiziji. Isto tako on pokušava pokazati da njegovi privatni prostori, Frankivs'k, Deljatyn, Čornogora, ukrajinski Karpati nisu ništa gori od dalekih egzotičnih ili ne odviše egzotičnih krajeva.

Uzimajući u obzir kolorit, toponime, dijalektizme, književni kritičari razmatraju Prohas'kovu prozu kao regionalnu, guculsku ili galicijsku. Primjerice, I. Bondar-Tereščenko odredio je žanr *NeprOstih* kao guculski ep prošlog XX. stoljeća, naglašavajući da autor nastoji fiksirati trenutak raspada mitološke svijesti i početak povijesnog vremena (Бондар-Терещенко 2003). Sam je autor u jednom od intervjuja naglasio da je glavni orijentir u njegovu životu pamćenje i da je odjednom postao svjestan kako je sasvim neočekivano dospio u tijek židovske tradicije, židovskog odnosa prema problemu sjećanja, iako nije čitao nikakve posebne radove u judaizmu.

U *NeprOstim* se Prohas'ko „vraća ideji rekombinacije“ (Харчук 2011: 174) i njegov junak Franc doći će do zaključka da se sižeji ne izmišljaju i ne nestaju, oni postoje i jesu, samo se mogu zaboraviti. Zaboravljeni sižeji čekaju dolazak onog tko će ih rekombinirati, drugim riječima onoga tko će ih vratiti iz zaborava, pretvorivši ih u vlastito iskustvo ili vlastitu stvarnost. Isto tako zanimljiva je Prohas'kova ideja o redukciji koja se sastoji u tome da se ljudski život može reducirati u nekoliko riječi, taj se princip primjenjuje u enciklopedijama. U predgovoru *Leksikonu tajnih znanja* J. Izdryk razmišljajući o osnovnim osobitostima Prohas'kove proze dolazi do zaključka da je ona nemoralna, a njegovi junaci ne poznaju etiku, njihov kodeks časti temelji se na estetskoj svrhovitosti. Osim toga, kako tvrdi J. Izdryk, ta je proza mistična, u njoj posebnu težinu ima zvučanje riječi, zapravo zato ju je gotovo nemoguće komentirati, a može se samo osjećati. Ne moramo se slagati s tvrdnjom J. Izdryka, jer Prohas'kova proza ipak jest moralna. Moral koji prihvaćaju autor i većina njegovih junaka (Marko Mlynars'kyj iz *Nekropola*, Severyn iz priče *Oko jezera*, Pamva iz *Osjećaja prisutnosti*), slična je moralu prosjačkih redova, između ostalog franjevac koji ispovijedaju askezu („fiziologija bosih nogu, stare rupičaste odjeće, nehajne hrane, neodgovornog putovanja i sigurnosti u molitvi. Mehanika dostupnosti ekstaze.“ (Прохасько 2003)).

Razmatrajući „prikarpatski“ moral romana *NeprOsti*, točnije incest, kritičar I. Bondar-Tereščenko tvrdi da Sebastijanova djela, junaka koji živi zajedno sa svojom suprugom, kasnije kćeri i unukom, točnije njegov spolni život nije korektno razmatrati kao zločin jer u *NeprOstim* radi se o arhaičnu svijetu u kojem je incest neophodan uvjet za nastavak čovječanstva (Бондар-Терещенко 2003). Upravo u arhaičnu svijetu postoji i sami Neprosti, odnosno zemljani bogovi ili ljudi koji vladaju svijetom. Neprosti su virtuozi rekombinacija, oni ne samo da vladaju sižeima, nego znaju ih i ispričati. Onaj „tko priča ima sve“, a priča je život. Neprosti pričaju *baj* koji je bit svakog oblika i oblik same biti. U romanu *NeprOsti* Prohas'ko, kako smatra kritičar I. Bondar-Tereščenko, gradi svoju priču na evanđeoskim primjerima, no, to je samo formalna sličnost. Književnik isto tako prije teksta *NeprOsti*

dodaje kartu i po tome Jalivec' i njegova okolica postaju nalik Palestini iz Starog i Novog zavjeta. Čak i podjela teksta samog djela *NeprOstim* djelomično navodi na razmišljanje o biblijskim uzorima jer sadrži glave i stihove. Međutim, na tome analogije između Svetog pisma i *NeprOstih* završavaju. Prohas'ko „odbija graditi linearni siže, čini ga složenim, s odstupanjima, umetnutim pričama i povijesnim događajima. Nelinearni siže *NeprOstih* može se rekombinirati u linearni“ (Харчук 2011: 175).

Uz postojanje zajedničkih ili sličnih junaka, roman *NeprOsti* ipak se bitno razlikuje od prvih Prohas'kovih pripovijetki. Ono što se bitno promijenilo za to vrijeme stil je pisanja, čak i djelomično način autorova razmišljanja. Prohas'kova proza nije prestala biti obzirna prema svijetu i svemu što ga nastanjuje, a ipak je postala osjetno dinamičnija. I ako je u prvim pripovijetkama (kako tvrdi Vira Agejeva) toponimika gotovo u potpunosti potisnula povijest i biografiju, onda u *NeprOstim* čitatelj proživljava trijumf privatnih i kolektivnih fabula (Ареева 2009: 154). Zajedno s polufantastičnim romanom *NeprOsti*, koji može riječju i stečenim znanjima pomagati ili škoditi ljudima, pojavljuju se i sasvim realne osobe poput Vasylja Stefanyka ili Andreja Šeptyc'kog. Anna je supruga i kći, jedna zamjenjuje drugu i priča se ponavlja, a ime se nasljeđuje i postaje gotovo sakralno.

Po mišljenju R. Harčuk, „Izvor mističnosti Prohas'kove proze vjerojatno je mistična filozofija svetog Augustina i neoplatonizam“ (Харчук 2011: 176), zato se jedno od njegovih ranih djela zove *Osjećaj prisutnosti*. Glavni junak te priče – Pamva – aluzija je na autora prvog ukrajinskog rječnika (*Лексиконъ славеноросскій альбо Имень тлъкованіє*) Pamvu Beryndu. Pamva se priprema snimiti film o svetom Franji, između ostalog, on pokušava napisati glazbeni kazališni komad za film i pronaći odgovarajuće osvjetljenje. Međutim, Pamva ne uspijeva stvoriti ni glazbu ni svjetlo kojim bi se zabilježio osjećaj prisutnosti. Nameće se misao da je tom istom cilju podređena i Prohas'kova proza u kojoj dominira opis. U *Essai de deconstruction* naratora zanimaju u njegovoj Anni svi mikropokreti koji se slažu u „beskonačnu topologiju njezine plastike“ (Прохасько 2003). Pogled izbliza uz to je uvijek svjež, očuden, on deautomatizira percepciju, izoštrava vid, omogućuje neočekivane kutove gledanja i asocijacije.

U manje radikalnom obliku takva pozornost prema svijetu manifestira se i u gomilanju i pomnoj registraciji stvari i realija koje okružuju junake. Jurij Izdryk nazvao je Tarasa Prohas'ka kolekcionarom iskustva. Radi se o iskustvu u najširem smislu, o svemu što čovjek proživljava tijekom svakoga dana svoga postojanja, u zbroju svega što je čuo, vidio i osjetio. Zapravo, iskustvo u takvom smislu kolekcionira i autor u svojim tekstovima, vodeći se često citiranim principom iz *Essai de deconstruction* te smatra kako „ne može biti previše iskustva,

iskustva suvišnog, iskustva pogrešnog“ (Прохасько 2003). Nijansiranje, ocrtavanje osjećaja kod T. Prohas'ka primijetila je i druga književna kritičarka L. Taran. Zato njegov čitatelj mora postati usporen, miran, lagodan i slobodan, u drugačijem stanju tu je prozu jednostavno nemoguće čitati. J. Goloborodjko naziva ga osjećajnim piscem u čijem je tekstu prisutna trijada: osjećaj – promatranje – meditacija (Голобородько 2006). L. Stefanovs'ka tvrdi da Prohas'ku nije bitna stvarnost nego način na koji ju čovjek percipira, odražava ili verbalizira: „S obzirom na posebnu pozornost pisca prema psihologiji obrade informacije, njegova se proza može kvalificirati kao kognitivna“ (Харчук 2011: 177). Upravo je taj princip primijenjen u *Leksikonu tajnih znanja*, na primjer natuknica: „FILOZOFIJA. Uvijek uz tebe, kao dio tijela. Kada više nema ničega, ona postaje Sve“ (Прохасько 2003). Ta sentencija izgrađena je kao antiteza metafore *Kruh je svemu glava*. Kruhu Prohas'ko suprotstavlja filozofiju kao duhovnu hranu, glavu uspoređuje s bilo kojim drugim dijelom tijela, što je po njegovu mišljenju funkcionalno bitno. Na kraju se autor koristi paradoksom: „Kada više nema ničega, ona (filozofija) postaje Sve“. Autorova enciklopedija *Leksikon tajnih znanja* sastoji od 25 natuknica ili opisa koji pretendiraju na univerzalnost: „Ali svaki put ja nastojim obuhvatiti Sve“. Sve je po autorovu svgaćanju i filozofija i magičnost koje se ne mogu utjeloviti u susljednom nizu slika, zato u leksikonu imamo neočekivani izbor naslova: *Arhitektura, Kaldrma, Prozori, Zbrka, Dim* i tako dalje.

Stilistička je dominantna ranije i kasnije Prohas'kove proze asketizam. U prozi su odsutne patetične metafore, poetički epiteti i zahtjevne usporedbe. Njegova je proza uzor potpunog minimalizma, na što je obratila pozornost Ganna Lobanovs'ka. Sebastijan u romanu *NepřOsti* radije preferira „štedljivu retoriku, ne prekomjernu, gdje je više značenja nego riječi, a ne obrnuto“ (Лобановська 1999).

Posebnu pozornost i težinu imaju estetika bitka i hermeneutika svakodnevice. Autor odbacuje primamljivost civilizacije koja nudi sve i u svakom času: voće i povrće tijekom cijele godine, tople prostorije zimi i klimu ljeti. Kao minimalist i asket, on nudi promatranje svojeg drva svakog jutra i svake večeri u sva godišnja doba nasuprot promatranju cvata magnolija u Užgorodu u ožujku, visibaba na Karpatima na Čornogori mjesec dana kasnije, pečenje rakije na Balkanu u rujnu; dakle onoj pohlepi koja zatupljuje sve osjećaje, sve do potpune bezosjećajnosti. Civilizacijskoj prekomjernosti i prezasićenosti Prohas'ko suprotstavlja detalje i pojedinosti. Upravo obraćanje pozornosti na detalje i umijeće da se primijete i najsitnije pojedinosti, primjerice u mimici, gestama i intonacijama, pridaje Prohas'kovo prozi posebno emocionalno i semantičko ozračje. Zato u priči *Kako sam prestao biti književnik* on navodi da je osnovna poteškoća pisanja u detaljima, a u romanu *NepřOsti*

Franc dolazi do zaključka da smisao i naslađivanje postoji samo u detaljima. Okus dobre proze po Prohas'kovu mišljenju ovisi o detaljima, isto tako kao što i okus dobre juhe ovisi o, kako se čini, sasvim sporednim sastojcima. Čak i u krizna vremena možete pripremiti finu juhu ako znate koje trave i začine trebate dodati. Detalji Prohas'kove proze znaju ganuti čitatelja. To je ukusno napisana proza, prepuna mirisa, u njoj postoji i ritam koji se namjerno prekida nespretnošću pisma jer autor nastoji prenijeti usmeni jezik bez izobličenja (Таран 2004). Bez moraliziranja, kritičke patetike književnik napominje čovjeku o tome da nije čovjek zamislio svijet, nego da je čovjek, kao i svijet, Božja zamisao.

I sada se približavamo najavljenom razgovoru o postmodernističkoj prozi i Prohas'ku. Zapravo, povezivanje Prohas'ka i postmodernističke proze postalo je obveznim dijelom mnogih članaka i istraživanja, posvećenih *Drugim Anninim danima* i autorovu stvaralaštvu općenito.

Najviše pozornosti tome je posvetila Tamara Gundorova u svojoj monografiji *Posliječernobilska biblioteka. Ukrajinski književni postmodernizam*. Obratit ćemo pozornost na sljedeće tvrdnje: izdvojivši Prohas'ka kao predstavnika novog (poslijekarnevalskog) vala u ukrajinskom postmodernizmu, T. Gundorova to argumentira prije svega novim tipom junaka, marginalnog intelektualca koji više nije centrirani subjekt, njegova samosvijest postaje fragmentarna, tijelo hibridno, a razmišljanje polimorfno. Upravo pulsirajuća svijest i prekinuti egzistencijalni svijet takvog junaka koji je, kako piše znanstvenica, samo rezonator i ogledalo tuđih slika, uzrokuje i nov način pisanja s izraženom retoričkom građom. U takvom slučaju, radnja se razvija u obliku virtualnih projekcija i slika-konstrukcija koji se naslojavaju na realnost (Гундорова 2013).

Lidija Stefaniv'ska obratila je pozornost na posebnu vizualnost Prohas'kove proze, što je po njezinu mišljenju obilježje takozvane postmodernističke proze te na to da autoru *Drugih Annih dana* nije toliko bitna stvarnost koliko to na kakav ju način čovjek percipira i reproducira, odnosno verbalizira (Стефановська 2006). O postmodernističkoj književnosti i njezinoj pozornosti na svaku riječ, što se opravdava ne samo estetski ili ideološki, nego i narativno, govori u kontekstu Prohas'kovih tekstova i Vadym Trinčij. Kako smatra Roksana Harčuk, postmodernistička proza T. Prohas'ka „retorička je apokalipsa koja sadrži diskurs o spasenju“ (Харчук 2011: 178).

Na kraju se možemo prisjetiti i ulomaka iz autorove proze, na primjer iz *Essai de deconstruction* gdje se spominje rizoidna fenomenologija i dekonstrukcija kao pravo stanje svijeta. U istoj priči govori se o „životu u prozi“ i „životu (od svoje i tuđe) proze“ te o „tekstu koji postaje život“. Isto tako trebamo spomenuti složene intertekstualne igre kada se briše

granica među govorom autora, junaka i tuđih tekstova. Sama višeslojna struktura *Nekropole*, sa svim brojnim tekstovima u tekstu pretače Markusov dnevnik u njegov filozofski traktat, a kasnije u roman i kazališni komad te na kraju u biografiju Markusa Mlynars'kog, već poslije njegove smrti. Međutim, poslije svega navedenog Roksoljana Svjato ipak sumnja da je to dovoljno za tvrdnju o postmodernističkoj naravi Prohas'kove proze. Kako tvrdi znanstvenica, stvar nije samo u obliku nego i u samim junacima i njihovoj motivaciji. Pamva je, primjerice, opsjednut željom da opet proživi mističko iskustvo osjećaja prisutnosti (ne navodi se točno koga, ali možemo naslutiti). A Markus Mlynars'kyj iz *Nekropole*, priznajući smislom bitka rekombinaciju, već u idućoj rečenici tvrdi nešto *nepostmodernističko*, da je rezultat svih rekombinacija dolazak Boga. Narator u *Essai de deconstruction* također pokušava pojačati vlastitu egzistenciju već približavanjem drugom biću, Anni. Zapravo se ne radi o približavanju ili prisnosti, nego gotovo o srastanju dvoje ljudi, o nevjerojatnoj komplementarnosti, kada se razgovor „može zapisivati kao cjeloviti tekst bez podjele na osobe“ (Прохасько 2003). Zapravo, sve spomenuto kolekcioniranje iskustva, potraga za novim načinima shvaćanja stvarnosti, pokušaji dubljeg spoznavanja nekih toposa ili drugih ljudi tu nisu jedino svrhoviti (Харчук 2011). Sve to odražava težnju Prohas'kovih junaka da pronađu nešto bitnije izvan sebe, da izađu izvan granica rutinskog ponašanja (Стефановська 2006) i na kraju da se maksimalno približe najautentičnijem stanju. Stanju koje se može nazvati puninom postojanja ili prema Pamvi – osjećajem prisutnosti.

Ako ćemo govoriti o junacima, zasebno valja spomenuti Annu, točnije Anne, jer ime ovdje ne označava zasebnu ženu, nego zapravo žene kao gotovo univerzalnu žensku bit koja se može prenijeti po genealoškoj liniji, kao što je to u romanu *Neprosti*. Kako smatra Roksoljana Svjato: „Za muškarce koji naseljavaju svijet Prohas'kove proze Anna – nije bitno o kojoj od njezinih utjelovljenja se radi – utjelovljuje ideju najvišeg jedinstva muškog i ženskog načela“ (Свято 2012: 395). To je žena koja savršeno upotpunjuje sva potrebna mjesta u društvenom prostoru; samodostatna i snažna, ona isto tako zna pokloniti samodostatnom muškarcu osjećaj vlastite iznimnosti. A u *Neprostim*, kako opaža R. Svjato, „ni krvno srodstvo Anne mlađe i njezina oca Sebastijana neće postati prepreka za uspostavljanje savršenih i skladnih odnosa jer ljubav nivelira socijalne i bilo koje druge uvjetne vrijednosti“ (Свято 2012: 396).

Pričanje priča u romanu *Neprosti* ima i dodatan smisao jer upravo preko njih zemljani bogovi Neprosti mogu utjecati na realnost (od trenutka kada se oni okupljaju ispod prozora kuće novorođenčeta i izmišljaju njemu bajku-baj sve do smrti). Baj, kako je rečeno u romanu,

priča je o svijetu i osobi, a s druge je strane i sam ovaj svijet. Baj je priča o radnji i istovremeno je istovjetan toj radnji.

Čitajući kronološkim redom sve piščeve knjige, može se opaziti kako se zasebni realni junaci ili priče transformiraju u fikciju. Neka misao pripisana određenom junaku zatim može neočekivano izroniti u eseju kao razmišljanje samoga autora ili neki „realni“ siže gotovo u identičnom obliku postaje činjenica iz života romana.

Isto tako ponavljaju se u raznim tekstovima i zasebne bitne autorove teze o potrebi uzajamnog razumijevanja, o konačnosti ljubavi prema svijetu i drugima koji ga nastanjuju (ne samo prema ljudima nego i životinjama i biljkama), o neophodnosti da se zna radovati životu, ne onom željenom, nego onakvom kakav on jest u danom trenutku.

Sve te misli prikazuju razne aspekte autorova svjetonazora koji ujedinjuje u sebi ekološko razmišljanje u najširem smislu (Prohas'ko tvrdi kako je ekologija „znanost o životu u zajedničkom domu“), kršćanstvo u njegovom najmanje dogmatskom izražaju i najživljoj praksi, i pametan hedonizam koji omogućuje da se osjeti zadovoljstvo svega što se s tobom događa (Харчук 2011).

Za autora je bitna kategorija sjećanja, privatnog, jer njime započinje individualno iskustvo i ono formira čovjeka, ali i obiteljsko i rodbinsko koje se shvaća kao nastavak osobnog. Isto tako postoji i kolektivno sjećanje, nacionalno, shvaćanje povijesnog iskustva, i nedavnog sovjetskog i starijeg, od obiteljskih priča kada takvo iskustvo postaje mnogo osobnije nego neki događaji, mnogo bliži u kronološkom vremenu.

Istovremeno sjećanje za Prohas'ka nema samo vremensku nego i prostornu trajnost. Ono pretvara vanjske teritorije (krajolike) u unutarne teritorije, one koji stvaraju privatni svijet svake osobe. Zato u *FM Galicija* književnik piše o neophodnosti poznavanja do najsitnijih detalja barem dva-tri krajolika jer „čovjek ne može razmišljati bez smještanja određenih slika na odraz krajolika koji je zauvijek prisutan u mozgu“ (Прохасько 2004).

Tuga zbog mogućeg ili realnog gubitka ili nostalgija za onim što više ne postoji ne može trajati zauvijek. Sjećanje, o kojem Prohas'ko piše u eseju *Essai de deconstruction*, ne mora nužno biti bolno, a nostalgija koja također postoji bez boli, može se, čak i treba, pretvarati u lijepe priče. Zapravo, Taras Prohas'ko ima talent da u lijepe priče transformira ne samo nostalgiju nego i svijet u njegovim najrazličitijim manifestacijama.

5.2. Junak novije književnosti

U ovome vrlo opsežnom potpoglavlju s pomoću fenomena novoga junaka ukrajinskog postmodernizma razmotrit ćemo čitavu retrospektivu promjena u ukrajinskoj književnosti krajem XX. i početkom XXI. stoljeća.

Na početku su vidljive promjene junaka u usporedbi sa starim kanonom te njegova naglašena maskulinitet. Na kraju se uočava kako se iz zaigranog karnevalskog boema književni junak transformira u bolesnog i slabog gubitnika. Prošavši kroz sve te metamorfoze, takav novi junak ukrajinske književnosti nastupa kao protuteža socrealističkom optimizmu i snažnim junacima te je istovremeno opreka vatrenom i požrtvovnom borcu za ukrajinsku neovisnost. Junak, a time i sam autor, prestaje biti vođa naroda, književnik postaje književnik. Time opada njegova uloga u društvu, ali dobiva snagu pravog umjetničkog izričaja s jedne strane; s druge mora razmišljati o slobodnom tržištu koje se polako formira u neovisnoj Ukrajini.

Kako bi analizirao transformaciju lika ukrajinskog intelektualca krajem XX. i početkom XXI. stoljeća, Marko Andrejčyk u knjizi *Intelektualac kao junak ukrajinske proze 90.-h godina XX. stoljeća* prvo pokazuje kako je taj lik „izgledao“ prije novoga razdoblja u književnosti, napomenuvši kako su općenito intelektualci uvijek bili pokretači kulture, dok se sam termin „intelektualac“ u Ukrajini javlja u doba narodnjaštva, dakle u drugoj polovici XIX. stoljeća. Upravo u tom razdoblju, tvrdi autor, formira se lik ukrajinskog intelektualca koji dominira sve do kraja XX. stoljeća i koji su više puta negirali ili su manipulirali njime. Socijalno angažiran, na seljaštvo orijentiran, visokim idejama ukrajinskog naroda odan – to je karakterističan junak koji se pojavljuje u prozi Ivana Franka i Ivana Nečuja-Levyč'kog koji formiraju vladajući stereotip ukrajinskog intelektualca u postsovjetskoj ukrajinskoj prozi (Андрейчик 2014: 17). Odstupanje od tog ustaljenog lika u prozi, prema mišljenju Marka Andrejčyka, pojavljuje se na samom početku XX. stoljeća kada se Ukrajina upoznaje s idejama zapadnoeuropskog modernizma, a poziv „umjetnost radi umjetnosti“ i distanciranje od narodnih masa i politike ukazuje na druge mogućnosti uloge intelektualca (u prozi Volodymyra Vynnyčenka, Agatangela Krymskog, Olge Kobyljanske) (Андрейчик 2014).

Gubitnik kao junak suvremene književnosti

Proza mladih ukrajinskih pisaca, nastala između 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća, odraz je opće atmosfere krize svijesti nastale na tlu sovjetskog imperija, ali i odraz nadolazeće euforije slobode i novih očekivanja, procesa redefiniranja starih kanona i potrage za novim

identitetom naraštaja navedenoga razdoblja. Kako bi se moglo analizirati stvaranje novih književnih junaka, oni se moraju pretvoriti u „tendenciju“ proze koja je obilježila razdoblje kraja XX. stoljeća, jer za svako više-manje objektivno sagledavanje stvari potreban je određen vremenski odmak (Ageeva 2007: 9). Iz današnje je perspektive vidljivo da su Jurij Izdryk, Jurij Andruhovyč, Oksana Zabužko, Jevgenija Kononenko i dr. u svojoj prozi ponudili drugačiji izričaj kojim su negirali bilo kakve utilitarne oblike književnosti, uključujući diktaturu socijalističke ili nacionalne ideje ili pak simboliku koja je desetljećima prevladavala u kanonu ukrajinske kulture. Kraj Sovjetskog Saveza i stvaranje neovisne Ukrajine za taj je naraštaj glavno iskustvo koje je razvilo sasvim novi način razmišljanja, što je primjetno u negiranju postojećih i nametnutih mitova, u stavljanju naglaska na kaos, ogavnost i okrutnost svijeta, u sklonosti skidanju maski i konkretnom prikazu stvarnosti – umjesto „visokih“ zaključaka koji su dominirali u dotadašnjoj književnosti. Književni kritičari i teoretičari, među kojima ćemo istaknuti Viru Agejevu, Tamaru Gundorovu, Jurija Šereha, Marka Pavlyshyna, Roksanu Harčuk, Marka Andrejčyka, Ljudmilu Popović, Lesju Dems'ku, na razne načine tumače taj novi početak ukrajinske književnosti i javljanje novih junaka u prozi: jedni ih podržavaju, dok drugi, upravo suprotno, osporavaju takve tendencije.

Tjelesnost. Bolesno tijelo i bol

Još je 1930. Virginija Woolf primijetila kako „je neobično što bolest, s obzirom na ulogu koju igra u ljudskome životu, nije već zauzela svoje mjesto među glavnim književnim temama, uz ljubav, rat i ljubomoru“ (Гундорова 2013: 150). Možemo pretpostaviti da suvremeni postmodernistički svijet stavlja bolest u sam vrh književnosti, posebice u smislu pojavljivanja takozvane posthumane budućnosti; jer, kako tvrdi Francis Fukuyama „premda je čovjekovo ponašanje elastično i promjenjivo, te osobine imaju određenu granicu: u nekom trenutku duboko ukorijenjeni prirodni instinkti i modeli ponašanja pobune se i potkapaju najbolje planove društvene inženjerije“ (Фукуяма 2004). Jednu od takvih etapa proživljavamo u posttotalitarnom razdoblju kada sama ljudska priroda prosvjeduje protiv oštrih socijalnih i tehnoloških eksperimenata koje je činio modernizacijski duh vremena, utjelovljen u socijalističkoj doktrini i izražen u oblicima totalitarne kontrole i nasilja, ne samo duhovnog nego i nasilja nad biološkom prirodom čovjeka. Možemo takve biotehnološke i socijalne izazove karakterizirati kao traumatične, a stanje poslije totalitarizma, kao posttraumatsko, obilježeno bijegom u infantilnost i bolest. Takva situacija odražava se u suvremenoj postsovjetskoj književnosti, između ostalog i u ukrajinskoj. Razmišljajući o postsovjetskom romanu u ruskoj književnosti, Mark Lipoveckij i Aleksandr Etkind slažu se da

je posttraumatsko iskustvo jedna od bitnih oznaka suvremene književne situacije (Липовецкий Эткинд 2008). Na kraju, pojam traume postaje jedan od središnjih za suvremene humanističke znanosti, cijela povijest XX. stoljeća može se razmatrati u kategorijama traume holokausta, Drugog svjetskog rata, Hirošime, Gladomora, raspada Sovjetskog Saveza, Černobila i mnogih drugih događaja i procesa koji su obilježili modernu i postmodernu povijest. I takve traume trebaju biti proživljene i „obrađene“ dokraja, inače će se transformirati u priviđenje koje prati i proganja, izaziva stanje gubitka i melankolije. „Obrada“ posttraumatskih simptoma vodi prema bitnim povijesnim posljedicama jer pomaže pobijediti egzistencijsku neukorijenjenost i tugu te olakšati traumu (Гундорова 2005.) U Ukrajini, uza sve izjave i vanjske atribute, nije se dogodio potpuni prekid s totalitarnom sovjetskom prošlošću, i to se očituje u politici, kulturi, svijesti. Posttotalitarno iskustvo traumatično je prije svega zato što se neposredno tiče iskustva starijeg naraštaja koji mora naglo ostvariti novu procjenu vrijednosti. Međutim, posttotalitarna trauma također formira socijalno nesvjesno te uzrokuje stanje nesigurnosti, nesređenosti, beskućništva kod mlađeg naraštaja, što je posebno vidljivo kod postsovjetskog mladog romana početkom XXI. stoljeća u usporedbi s književnošću prethodnog desetljeća. Žanrovski orijentir u tom smislu izražena je orijentacija na mlađe čitatelje i odraz je njegovih ukusa, aktivno prezentiranih u stilu supkulture mladih, a glavni junaci često imaju biografske karakteristike pisca i postaju obilježje toga naraštaja. Za taj naraštaj karakteristična je generacijska solidarnost koja se potvrđuje nizom znakova, simbola, mitova i rituala koji nude mogućnost ponavljanja i izražavanja određenog identiteta grupe. Posebna je uloga takvih generacijskih identiteta i supkultura u „selektivnom karakteru glede nasljeđa „roditelja“, što ruši distance postavljene kulturom i društvom, pomaže mijenjati paradigme kulturnih pokreta i prilagođavati sociokulturnu praksu novim uvjetima života“ (Гундорова 2013: 154).

Tako T. Gundorova postavlja generacijsku hipotezu dolaska i zamjene vremena „mladih“ i „starih“ po svojoj biti generacija i naznačuje kako šezdesetih dominiraju „srditi buntovni mladi“, a u vremenima takozvanog razvijenog socijalizma sedamdesetih vladat će oronuli starci. Zatim dolaze opet mladenačke devedesete, bubabuističke, a dvijetisućite se više asociraju s „krizom srednjih godina“ (Гундорова 2013). U tom kontekstu upravo kultura mladih tijekom dvijetisućitih godina ima zanimljive simptome koje možemo usporediti s bolešću doba. Vrlo aktualan postaje simptom „bolesnog ili oboljelog tijela“, a psihosomatski procesi i poremećaji postaju odraz društvenih procesa i poremećaja. Kako tvrdi Slavoj Žižek, „simptom nastaje tamo gdje svijet ispada iz ritma, gdje se prekida kretanje simbolične komunikacije“ (Жижек 1999: 78). U djelima suvremene mlade proze jasno se ocrtava upravo

takav simptom prekida simbolične komunikacije. To nije salonska komunikacija uskog kruga stručnjaka modernista, nije ni javna festivalska komunikacija svojstvena postmodernističkim bubabuistima. Prekid komunikacije kod književne generacije dvijetisućitih simbolizira egzistencijalnu usamljenost naraštaja, ali isto tako odražava njegovu postkolonijalnu i posttotalitarnu izgubljenost. Motivi, tipični za mladu prozu, često se grade na otuđenosti generacija, na gubitku roditelja, životu bez majke, beskućništvu, putovanjima i skitnjama, depresiji, alkoholizmu i sl. „Književni autizam (kao i autizam općenito) vrsta je genetski uzrokovane bolesti koja se očituje u poremećaju socijalne komunikacije, glavni je uzrok u slučaju književnog autizma generacijski i očituje se kao simptom prekida generacijskih veza, uzrokovan nepovjerenjem prema kulturnoj praksi prošlih generacija, roditelja, deformiranih totalitarnim sustavom. Najmlađi naraštaj baštinio je privatnost koja je uništena totalitarizmom te zato ima povjerenje samo u nepouzdanu i varljive organe vlastitih osjetila“ (Гундорова 2013: 157). U kontekstu suvremene ukrajinske književnosti umjesto o simptomu bolesnog tijela bolje je „govoriti o raznim tjelesnostima jednoga tijela jer tijelo u književnosti poslije postmodernizma ne nastupa kao cjelina i istovjetan sebi materijalni objekt“ (Гундорова 2013: 159) nego kao promjenjivo mnoštvo koje sadrži *ja-svijesti* i razne, različito usmjerene želje, tekst u koji su uvršteni različiti kulturni znakovi i kulturne prakse. Tijelo nastupa kao tekst i performans. Postmodernistički koncept tjelesnosti sastoji se u tome da „zaseban život nije smješten u tijelo kao u tamnicu, nego je uvijek vikor, kruženje, oscilacija dubina i površina, promjena tjelesnih stanja, neovisnih o postojanim, vidljivim tjelesnim oblicima“ (Подорога 1995: 20).

Postmodernističko tijelo nije jedinstveno, ono je *isto to i drugo* istovremeno. Književnost, koja je nakon vrhunca postmodernizma proživjela svoju euforiju izazvanu postmodernističkim idejama cirkuliranja tjelesnosti, na razne načine vraća vrijednosti zasebnog živog iskustva, autobiografizma, tragova ne tekstualiziranoga, nego živoga života. U okviru ukrajinske književnosti to potvrđuje *Voccek* Jurija Izdryka, *Tajna* Jurija Andruhovyča i *Od ovoga bi se moglo napraviti nekoliko priča* Tarasa Prohaska. Između ostalog, T. Prohasko izjavio je da je njegov postmodernistički roman *NeprOsti* bio više kostur ili shema romana (kolekcija narativnih priča), dok njegov idući tekst, zapravo zbirka pripovijedaka, *Od ovoga bi se moglo napraviti nekoliko priča*, treba biti sve ono što je izostavljeno u romanu *NeprOsti*, poput razgovora, misli, razmišljanja, proživljavanja. Zapravo, ovakvo preusmjeravanje s kolekcije naracija na samu narativnu priču upravo signalizira kraj postmodernizma. Takvo „iskustvo rehabilitacije realnosti i oslobađanje iz okova tekstualnosti oznaka je kulture poslije postmodernizma“ (Гундорова 2013: 164).

Općenito, Voccek (glavni junak *Vocceka* Jurija Izdryka) tumači samu bolest kao jedino što može dati smisao postojanju. Bolest ne samo da pomaže biti tijelom bez organa, nego i pomaže graditi spontani, nelogičan, fragmentarni tekst, slobodan od slijeda događaja. Bolest također uklanja bol od patološke komunikacije, *nesusret s ljudima* za Vocceka postaje navika.

Upravo roman *Voccek* Jurija Izdryka, zbog mnogih već nabrojanih obilježja, možemo smatrati čistim i „uzornim“ postmodernističkim djelom novije ukrajinske književnosti. Bolest ima vodeću ulogu u oba Izdrykova romana, i *Vocceku i Dvojnomoj Leonu*. U okvirima istraživanja usamljenosti, što je, možemo reći, čak i glavna tema *Vocceka*, bol se koristi kao način i pokušaj da se lokalizira i registrira tijelo, a zatim i odredi na koji je način ono povezano s mislima. Od prvih redaka romana postaje jasno da je Izdrykov junak bolestan, prva dva poglavlja nose ime *Povratak boli* i *Vrste bolova*, a sam roman otpočinje riječima „Bol se vratila noću“. U *Vocceku* san osigurava privremeni predah od bola, a nakon buđenja opet se vraća: „Međutim povratak se činio neizbježan. I povratak je značio samo bol. Sada samo to. Bol mu je sada zamijenio čitav svijet. Cijeli svijet bio je bol, – osluškivao je, i to nije bila njegova najbolja podvrsta“ (Іздрик 1997: 7-8). U dodatnom istraživanju uzajamne veze uma i tijela Voccek pokušava klasificirati bol (svojim mislima) i pronaći položaj (svoga tijela) kako bi što je više moguće ublažio osjećaj bola: „Bilo je potrebno pronaći tu jednu jedinu pozu, taj jedan jedini kut, taj jedan jedini suodnos nagiba tijela i glave i položaja udova kada je nastajala krhka, gotovo nerealna ravnoteža zemljine teže, arterijskog tlaka i mlitave stabilnosti spinotalamičkog puta kada je omražena orašasta jezgra mozga zastajala u kratkoročnom bestežinskom stanju između raja kurare i raja vatre“ (Іздрик 1997: 9).

Voccekove misli prevrću mješavinu artefakata ukrajinske i zapadne pop kulture i primjera raznih filozofija dok se njegovo tijelo jedva kreće i gotovo ne pomiče. Izdryk prikazuje osobu koja gotovo isključivo djeluje na intelektualnoj razini; doktor je primoran ocjenjivati samo njegove fizičke radnje pokušavajući odrediti može li odgovarati za njih na psihičkoj razini, jer ako taj čovjek nije u stanju biti odgovoran za svoje postupke, znači da mu nedostaje ključna sastavnica identiteta. Glavni Izdrykov junak zapravo nije junak nego intelektualna igra, spoj znakova na papiru. On nema nikakve funkcije u društvu, ne može uspostaviti odnose s drugim ljudima, egzistira uglavnom u svijetu mašte prepunom vizija, svijetu nastanjenom grotesknim oblicima drugih intelektualaca. Sve do kraja romana Izdryk nabraja primjere pogoršavanja zdravlja glavnog junaka. Otkriva da se vid Toga pogoršao do te mjere da posvuda vidi bijele pjege i mane u „svemu-svemu-svemu“. Starenje njegova tijela

autor opisuje užasnim riječima i „alkohol već odavna oduzima više nego što daje“. Opet se bol i bolest koriste kako bi se prepoznalo tijelo i pokušalo ga se povezati s identitetom.

Dok je u *Vocceku* glavni junak usredotočen na bol kao jednu od grana bolesti i ulogu koju bol ima u definiranju sebe, u *Dvojnomo Leonu* junak se fokusira na samu bolest kao najbitniji element definiranja osobnosti. Izdryk promatra to stanje „biti ne-normalan, ne-takav“ i kako takvo stanje dopušta čovjeku da se osjeća drugačijim u procesu samoidentifikacije. Drugi naziv romana *Povijest bolesti* (u izvorniku: *Ismoria xвopобy* u kojem je vidljiva još jedna latinično-ćirilična jezična igra) od samoga početka ukazuje na to da će upravo bolest biti jedna od osnovnih tema. Tijekom cijeloga romana spominju se razne bolesti, među ostalima epilepsija, ludilo, narkomanija i alkoholizam, te razne zdravstvene ustanove i metode liječenja, poput toplica, bolnica, akupunktura, injekcija i farmaceutskih preparata. Izdryk obavija roman univerzalnim vizualnim simbolom „invalida“ i neprestano spominje djelo Kena Keseyja *Let iznad kukavičjeg gnijezda*. Konkretna bolest, koja je ključ romana, najvjerojatnije je shizofrenija i Izdryk je koristi kako bi nastavio istraživanje granica identiteta koje prikazuje u *Vocceku*. Bolest također odražava pukotine u stanju ukrajinskog identiteta prije i poslije postmodernističke dekonstrukcije. Roman prikazuje nemogućnost potpunog sklada između jednog i drugog identiteta kao bolest koja taj identitet uništava. U scenama rehabilitacijskih tretmana i terapija, koje opisuje glavni junak, postaje sve jasnije da se predviđena terapija primjenjuje kako bi se prisilno ušutkali oni koji se ne pridržavaju društvenih normi. Aluzije na slavni roman Kena Keseya i razne droge koje pomućuju svijest ukazuju da društvo nastoji ušutkati one koga smatra nenormalnima. Zbog potrebe da se diskutira o normama koje reguliraju društvo te da ih se analizira, intelektualca su skloni smatrati luđakom.

Mnogo je primjera bolesnih junaka u prozi osamdesetnika. Neki od njih ponukani su potrebom da nekako ukrote tu bolest kao što to radi Oksana Zabužko, ili pak dopuštajući bolesti da inficira osobu od glave do pete, kako je to kod Izdryka; no, mnogi intelektualci u tim proznim djelima prikazuju se kao bolesni ljudi. Taj žar s kojim autori prenose čitatelju bolesti svojih junaka „bolesnu dušu“ pretvara u novi prototip ukrajinskog junaka u književnosti. Zašto ti pisci osjećaju potrebu da upravo na taj način oslikavaju ukrajinskog intelektualca u vrijeme euforičnog pokreta i intelektualne slobode? To se može djelomično objasniti vraćanjem modernističkog melankoličnog lika intelektualca patnika koji je bio zabranjen u doba socrealizma te zamijenjen uzornim intelektualcem kojeg valja nasljedovati.

Tako otvaranje granica cjelovite i jedinstvene tjelesnosti i moguće varijante osobnosti i tijela postaje simbolično za posttotalitarnu svijest. Promjene, obilježene prekidom sa

sovjetskom prošlošću, sloboda koju je donijela perestrojka, novi pogled na sve dotada službeno tumačene vrijednosti, vode novom načinu postojanja i, između ostalog, otkrivanju vlastita tjelesnoga ja. Kada slabi taj utjecaj, ispostavlja se da kolonijalna, sovjetska, totalitarna prošlost razara sadašnjost i tijelo, zato devedesetih godina bolest postaje metafora posttotalitarnog identiteta, uzrokuje bolne transformacije, potragu vlastitoga ja, kao kod *Vocceka J. Izdryka*, poremećaj u komunikaciji kao u *Dvojnomo Leonu J. Izdryka* (Гундорова 2013: 166). Takva bolest daje mogućnost orfejskog putovanja u vremenu i prostoru za Staha Perfec'kog, koji gubi svoje tijelo simulirajući samoubojstvo u *Perverzijama J. Andruhovyča*.

U dvijetisućitim godinama bolest postaje metafora novog, svjesno konstruiranog identiteta, koji omogućuje izlaz izvan granica realnosti u virtualni svijet. Bolest postaje poželjna te književni junaci ulaze u nju kao u vlastito postojanje. Ako govorimo o razlikama u prikazivanju tijela devedesetih i dvijetisućitih godina možemo istaknuti da, primjerice, naraštaj bubabuista u liku J. Andruhovyča zanima lepeza od fizike do metafizike i upravo u tom međuprostoru lutaju njegovi likovi što nose maske. Ako govorimo o autorima s početka XXI. stoljeća, više zanimanje izazvat će kretanje u obrnutom smjeru, od metafizike prema fizici, a vraćanje realnog tijela nagovještava nova antologija poezije generacije dvijetisućitih, čiji je amblem upravo tjelesnost (težina) (Гундорова 2013). Antologija spomenute generacije nosi naziv *Dvije tone mlade ukrajinske poezije* (*Дві тонни молоді української поезії*, 2007.), to je naraštaj čije se književno odrastanje odvijalo na prijelazu tisućljeća. „Zašto dvije tone?“ kaže jedan od recenzenata, „...jer to je zajednička težina više od trideset pjesnika čije pjesme sadrži ova antologija, od Sergija Osoke, koji teži 93 kile, do Olesje Mamčyč od 46 kila. Umjesto književnog manifesta naglašena je težina: evo, mi postojimo u književnosti, i nas se može točno izmjeriti u određenim parametrima, poput težine, dobi, a neki navode čak i visinu. Na kraju, to nije loš način manifestiranja jer dokazivati „nužnost“ poezije uzaludno je, ona postoji i to je to. I postoji ne samo kao metafizička, nego i kao fizička pojava“ (Жежера 2008).

Novi gubitnici

Mogućnost deformacija i habanja tijela, ljudske prirode, dakle „fizike“ vidljivo je kroz povratak tijela i njegovu bolest u književnosti. Takvo bolesno tijelo postat će jedna od metafora proze mladih, a stanja poput fizičkog bola, psihičkih poremećaja, duševne patnje svojstvena su većini protagonista romana i priča Irene Karpe, Oleksandra Uškalova, Myhajla Brynyha, Ljubka Dereša. Glavni junaci *50 minuta trave (kada će umrijeti tvoja ljepota)* (*50 хвилини трави (коли помре твоя краса)*, 2008.) I. Karpe, *BŽD* (*БЖД*, 2007.) S. Uškalova,

Elektronskog plastelina (Електронний пластелін, 2007.) M. Вруньха i *Kulta* (Культ, 2002.) L. Dereša postoje na granici podvojenog unutarnjeg *ja* i *ja* vanjskog, vlastite i tuđe svijesti i stvarnosti.

Naraštaj dvijetisućitih stvara vlastitog junaka, gubitnika. Tako sebe imenuje Danjo, jedan od junaka *50 minuta trave* kada govori: „ti si pustio u sebe gubitnika i jednoga dana kroz tvoje uši, nos, grlo, guzicu on će proklijati bujnim purpurnim cvijetom“ (Карпа 2008: 6). Zadatak je složeniji još i zato što on treba biti „lijep gubitnik“ i mora se smješkatati, kao u reklami, zato kod I. Karpe postoji novi imperativ „to be a good looser“, dakle „od vas se zahtijeva jedno: „Smješkatati se, Smješkatati se, Smješkatati se. Cijelo vrijeme, pet puta više“ (Карпа 2008: 5). Simptomi gubitnika očituju se u boležljivim stanjima. „Njoj se povraćalo polugodišnjim depresijama, i zaleđenim pogledima, gljivičnim oboljenjima, žeđu paranoje (ja volim leptiriće!) i strahom psihoze“ (Карпа 2008: 17). Oboljela sam od gubitništva, priznaje u jednom intervjuu na tu temu druga mlada autorica, Tanja Maljarčuk jer, kako smatra, sve su njezine priče o takvim ljudima i svi su ti ljudi realni te smatra da je uz svoju zbirku priča mogla objaviti još i posebnu kartu s obilježenim mjestima na kojima se te *luzere* može slučajno sresti (Малярчук 2008). Baz u *BŽD* Uškalova ne želi odrastati, a gubitništvo, kao dijagnozu, tinejdžerima postavljaju odrasli, učitelji i predavači. „Sjećam se, govori Baz, jednom po rezultatima testiranja, naš sveučilišni psiholog odredio je da smo Ikar i ja, da smo, jednom riječju, autsajderi, *luzeri*, kurve... Tako je i rekao: Vi ste gubitnici, žišku? – i zacerekao se“ (Ушкалов 2007: 52). Monstruoznost kao još jedna manifestacija bolesti i mutacije pojavljuje se u romanu *Kult* L. Dereša i *Očamymrja* O. Irvanecja.

Desakralizacija lika majke i gubitak oca

Proživljavanje postsovjetske traume vezano je „uz povratak glavnog mitologema koji je u znatnoj mjeri formirala kolonijalnu podsvijest u ukrajinskoj književnosti, počevši od razdoblja romantizma“ (Гундорова 2013: 185). Ako pogledamo viziju Tarasa Ševčenka, prepoznamo lik nesretne žene koji je povezan s idealističkom personifikacijom Ukrajine, obeščašćenu djevojku, pokrytku i majku. Po mišljenju Grygorija Grabovyča, u utopijskom svijetu T. Ševčenka „lik muškarca, oca, odsutan je“, drugim riječima u antikolonijalnoj paradigmi Ševčenka nema oca, jer on je uništen kolonijalizmom, a posebnu ulogu dobiva majčinski arhetip koji utjelovljuje idealni lik Ukrajine (Грабович 1991: 164). U ukrajinskom postsovjetskom romanu možemo vidjeti procese koji svjedoče o obrnutom postupku, o desakralizacije lika majke. To je, prema mišljenju T. Gundorove, „odraz nezadovoljstva vladavinom autoriteta oca koji se asocira s kolonijalnom sovjetskom prošlošću, ali također

ukazuje na razočaranje u majčinski svijet obitelji i domovine, u kojem bi osoba trebala moći zadovoljiti svoje želje“ (Гундорова 2013: 186). Takvo nezadovoljstvo izraženo je s jedne strane prekomjernom ljubavlju, a s druge strane – krajnjim razočaranjem. Ako ćemo racionalno karakterizirati takvo stanje, to je odraz situacije kada politička, ekonomska, ekološka i kulturna postsovjetska Ukrajina ne odgovara tadašnjim očekivanjima. Depersonalizacije pojedinca u svijetu „bez oca“ uvlači u sebe junake postmodernističkih romana J. Andruhovyča, J. Izdryka, O. Zabužko. To je reprodukcija situacije kada više ne postoji simbolični totalitarni i moćni otac kao centar koji određuje cjelovitost i hijerarhiju društva i predodžbe pojedinca. Uslijed toga, protagonist postmodernističkog romana postaje ekscentričan pustolov koji se slobodno kreće vremenom i prostorom, živi zahvaljujući ulomcima uspomena, halucinacijskim snovima, bijegom u virtualno. Jedan od snova u *Vocceku* direktno prikazuje predstavu s umjetnim brodom i odlaskom „protjeranog i prokletog razvratnog sina“ koji je kažnjen „tobom-ocem“ (Издрик 1997). Nijedan od potencijalnih kandidata junaka nije dobar za ulogu simbolična oca, a ako tko i izvršava tu ulogu, onda je to kratkoročno, to je imaginarni kralj Ukrajine, Oleljko Drugi, kojem u *Moskovijadi* Jurija Andruhovyča Otto von F. piše pisma, zatim švicarski državljanin, doktor medicine, Popel' na Chrysler-imperialu u *Rekreacijama*, đavolji Monsinor koji u svojim rukama drži konce svih sudbina u *Perverziji*. Svi oni postoje na granici realnog i virtualnog svijeta, njihovo je središnje mjesto u igri realnosti kojoj pripadaju, odnosno nisu u stanju igrati ulogu pravoga oca. Nemaju autoriteta ni realni očevi, otac junakinje *Terenskih istraživanja ukrajinskog seksa* Oksane Zabužko napola je disident, nezaposlen, inficiran strahom, njegovo pravo da kontrolira „tatinu djevojčicu“ seže samo do kćerina spolnog sazrijevanja. Raspuštenica i razbojnica, pjesnikinja, ljubavnica, to su uloge junakinje koja je neistovjetna „sebi“, junakinje koja odražava prikrivenu bit *Terenskih istraživanja*, junakinje koja je malena djevojčica skrivena u ženi, u kojoj zato boluje „uznemireno“ žensko tijelo u romanu O. Zabužko. Na kraju, „otkrivanje malene uplakane djevojčice u svijetu patrijarhalne očinske kulture na mjestu emancipirane žene podjednako je znak postkolonijalizma, kao i feminističko žaljenje na „slabost“ ukrajinskih muškaraca, „kastriраних“ ovisnošću i strahom,, (Гундорова 2013: 188).

Infantilnost

Općenito, infantilnost postaje karakteristično obilježje ukrajinske književnosti s kraja XX. stoljeća. To je obilježje koje postoji usporedno s karnevalskim boemskim junakom iz kojeg se rađa nova posttotalitarna kulturna svijest. Nepostojanje povijesti (biografije)

naslojava se na apokaliptični nemir, smanjenje, djetinjenje. Da bi se shvatila suvremenost, kako je tvrdio devedesetih godina Vjačeslav Medvid', „trebalo bi početi od izvora“, jer upravo su u „svemiru dječjih postojanja postavljeni svi najfilozofskiji i najtragičniji poticaji“ koji su vodili prema razočaranju, strahovima a dolaze do izražaja u odrasloj dobi. Zapravo dječji strah koji je „nedokučiv i neshvatljiv“ postaje, po piščevu mišljenju, temelj književnoga stvaranja. Stvaralaštvo, to je detekcija i pobjeda dječjih strahova, tvrdi on u eseju *Imperij ludens* (Медвідь 1999: 16), dakle igra koju su bubabuisti asociirali s boemskim razmetanjem hrabrošću, a Medvid' vidi u tome osobinu dječjeg straha. U razdoblju poslije postmodernizma odsutnost oca ili centralnog simboličnog principa postaje već posve bezbolna i traumatična. Uz to, funkcije simbolična oca dodijeljene su neprirodnom i hibridnom biću, monstrumu. Zapravo u *Dvanaest prstena* Jurija Andruhovyča boemski Antonyč također podsjeća na monstruma i može se percipirati kao pokušaj restauracije simbolična oca.

Za naraštaj koji ulazi u književnost u dvijetisućitima, središnji junak postaje osoba *bez oca*. To je novi tip junaka u suvremenoj književnosti, gubitnik, *luzer* koji sam sebe svjesno zove gubitnikom. Kako govori Sergij Žadan u *Vorošylovgradu*: gubitnik se rađa u zadnjem sovjetskom naraštaju: „svi smo željeli postati piloti. Većina od nas postali su *luzeri*“ (Жадан 2010: 29). Temelj na kojem „iz tinejdžera izrasta sadašnji *luzer* posttotalitarna je situacija bez oca i postmodernističko beskućništvo. Sergij Žadan jedan je od prvih u ukrajinskoj književnosti koji je zabilježio i dijagnosticirao takvo stanje“ (Гундорова 2013: 190).

Čim je ukrajinska neovisnost malo ojačala, nestaje socijalna uloga ukrajinskog intelektualca kao simbola promjena i pokretača masa koji vlada pozornicom. Funkcija intelektualca kao „poslanika“ na Zapad podjednako se marginalizira jer sve se više ljudi i samostalno može upoznati s tim Zapadom. Od straha da ne postanu instrument političkih promjena, kao što je to bio slučaj s prethodnim „naraštajima“ umjetnika, pisci osamdesetnici promicali su umjetničku slobodu i individualizam, ali istovremeno su gubili bilo kakav politički autoritet. Možemo ustvrditi da se ta situacija mijenja jer pisci svjesno preuzimaju ulogu političkih i nacionalno aktivnih vođa koje su se prije dvadeset godina željeli riješiti, a sve zbog toga što se ponovno pokušavaju potkopati temelji neovisnosti Ukrajine (i njihov vlastiti autoritet) (Андрейчик 2014). Ako se osvrnemo na situaciju s kraja osamdesetih i početka devedesetih godina XX. stoljeća, u književnosti osamdesetnika vlada ideja kontradiktorne i nestabilne osobnosti koja odbacuje ideju jedine moguće istine i stavlja naglasak na igru i različitost. U određenom smislu osamdesetnici su uspjeli učiniti ono čemu

su težili – krhki ukrajinski identitet otvoren je za razne koncepcije te se nalazio u stanju stalnog pokreta.

Obuzeta postmodernističkom dekonstrukcijom, ukrajinska se proza 90-ih godina također očituje kao nezaštićena i zbunjena. Ukrajinski intelektualac koji se pojavljuje na stranicama te proze razočaran je čovjek, doveden do očajja. Razvoj postsovjetske proze razvoj je „kaosa“ koji postaje očit kad se sagleda razvoj odnosa glavnih junaka s društvom te njihova „nekompatibilnost“; u prozi se često pojavljuje i misao o statusu autora kao izgubljenog pripadnika propalog naraštaja. Tako se rađa novi tip junaka: bolesnoga i abnormalnoga. Mnogim ukrajinskim junacima koji se javljaju u prozi osamdesetih autori pripisuju neki oblik bolesti; mnoge napomene tiču se njihovih fizičkih ili psihičkih mana ili nesposobnosti. Marko Andrejčuk, autor monografije *Intelektualac kao junak ukrajinske proze 90.-h godina XX. stoljeća (Интелектуал як герой української прози 90-х років XX століття)* navodi da se kao i u slučaju *poletnog performerera* i *veleposlanika na Zapad* takav tip junaka podosta razlikuje od intelektualca koji se javljao u prozi sočrealizma, ali počeci takvog tipa vidljivi su u prikazu umjetnika kakvim ga vidi modernizam, tip nemirnog individualca i „ludog stvaratelja“ (Андрейчук 2014). Pisци osamdesetnici često se okreću takvom tipu ukrajinskog junaka jer su time željeli prikazati marginalizirani socijalni status takvih osoba u postsovjetskoj Ukrajini. Njihova boležljivost prožima većinu proze, a manifestira se u neizravnim i izravnim aluzijama i pozivanjima na bolesti i zdravstvene ustanove u pozadini sveprisutnog alkohola ili prikazu slomljenog i nesretnog obiteljskog života spomenutih junaka (Андрейчук 2014: 87).

Junak-boem kao opreka uzoritom pozitivnom junaku sočrealizma i domoljubnom požrtvovnom pjesniku-borcu za neovisnost Ukrajine

U romanu *Moskovijada* Jurij Andruhovyč, kao nikad prije, igra se slobodom koju mu daje postmodernistički tekst i pokazuje kako se odgovornost može prenijeti s autora na jezik. Marko Andrejčuk smatra da se korištenjem takvih postmodernističkih načina dobiva smisao izvan granica stilističke igre ako se sve sagleda kroz prizmu postkolonijalne Ukrajine. Igra s autorovom moći i odgovornošću način je da se sagledaju određeni zahtjevi koje pred ukrajinskog pisca postavlja kulturna povijest naroda. Sam čin pisanja na ukrajinskom jeziku često se smatrao političkim činom, zato se ukrajinska književnost često asocijala s domoljubnim pozivom na borbu. Kada je Ukrajina stekla neovisnost a novi naraštaj pisaca dobio mogućnost pisati i objavljivati svoja djela bez političke cenzure, od njih se očekivalo da će izvršavati svoje obveze glasa nacije i izražavati ideje i uvjerenja koja su se do tog trenutka

morala skrivati (Андрейчик 2014). Nepostojanje želje nekih mladih autora da preuzmu na sebe takvu odgovornost postalo je predmetom diskusija koje se bave stanjem ukrajinske književnosti i istovremeno temom koju pisci poput Jurija Andruhovyča istražuju u svojim djelima. Činjenica da je na taj način i Andruhovyču dana obveza vidljiva je iz prisutnosti tog problema u njegovim tekstovima (Андрейчик 2014). U sva tri Andruhovyčeva romana uloge glavnih likova dodjeljuju se piscima. Upravo uz pomoć njih, počevši od četiriju pjesnika u *Rekreacijama* pa sve do Otta von F. u *Moskovijadi* i Stanislava Perfec'kog u *Perverziji*, Andruhovyč promišlja o obvezi ukrajinskog pisca, njegovu pozivu da bude „glas naroda“. Štundera, Homskij, Nemyuč, a ponajprije Martofljak, ostavljaju dojam da su oni buduće nade ukrajinske književnosti. Andruhovyč ih prikazuje kao *rock* zvijezde željne slave, praćene ushićenim ukrajinskim djevojkama koje od njih stalno traže autograme. Oni nisu skloni ostvarivanju i opravdavanju takvih očekivanja jer jedino što ih privlači je alkohol i seks. Nije da oni ne gaje domoljubne osjećaje, ali svatko od njih ima svoje nedostatke, a autor smatra svojom obvezom da ih sve prikaže. Otto von F. iz *Moskovijade* istupa sa strastvenim govorima o svom narodu i sanja da će napisati nešto što će pridonijeti njegovoj kulturi, međutim u tome ga ometaju alkohol i ljubavne peripetije zbog kojih ne dolazi na dogovoreni susret povodom osnutka ukrajinskog književnog časopisa koji bi trebao pomoći jačanju ukrajinske književnosti u prijestolnici Sovjetskog Saveza (Андрейчик 2014). I Perfec'kij se koristi svojim predavanjima na seminaru u Veneciji ne bi li ispričao povijest svoga naroda i skrenuo na njega pozornost, ali svoj govor završava riječima da je priče i legende na koje se poziva u svom predavanju sam izmislio i da prikazuje jedinu verziju istine. Zapravo vidimo da je govor Perfec'kog potka sastavljena od mnoštva postojećih legendi, prenapuhanih mitova koji govore o značenju ukrajinske nacije u svijetu i dekonstrukciji sovjetskih mitova uz dodavanje izmišljenih junaka i stvaranje novih priča. Zato kada Andruhovyč čini prisutnost autora u romanu nejasnom i naglašuje potrebu da se subjektivna priča pisca pretvori u stvarnost, radi se između ostalog i o pokušaju da skine sa sebe teret golemih obveza koje mu se nameću kao ukrajinskom piscu. Marko Andrejčyk smatra da upoznajući čitatelja s načinom na koji stvaraju svoje romane, spomenuti pisci „približuju autorovu prisutnost pravome tekstu i tako ga lišavaju moći“ (Андрейчик 2014: 63). Otkrivajući čitatelju autorovu subjektivnost, pisci reagiraju na „diktaturu obavezne istine“ književnosti sočrealizma i prikazuju nadmoć autora u odnosu na istinu. To je također njihov otvoreni pokušaj da sa sebe „skinu odgovornost koju je pred njih postavila ukrajinska kulturna tradicija i njezini nacionalni mitovi“ (Андрейчик 2014: 62).

U *Rekreacijama* Andruhovyč opisuje razne zabave i seksualne scene, koristi se urbanim ukrajinskim slengom da bi dočarao atmosferu slavlja u tadašnjoj Ukrajini koja se tek oslobodila sovjetskih stega. Autor prikazuje propadanje u pozadini uzvišenih parola i neiskrene, prazne mješavine raznolikih ukrajinskih nacionalnih mitova ne bi li pokazao prikrivenu euforiju i kontradiktornosti tog vremena promjena. Evo kako jedan od junaka *Rekreacija* vidi sama sebe: „Upravo tako, Homskyj – dugi i široki sivi kaput, jednotjedna bradica (brodvejski stil), kosa skupljena straga u rep, tamne naočale po uzoru na 1965., šešir, upravo tako, putnik, rock zvijezda, pjesnik i glazbenik Homskyj, ili jednostavno Homa, veseli kurvin sin osobno usrećuje provincijski Čortopilj svojim posjetom“ (Андрухович 1997: 37). Međutim, ti su ljudi ukrajinski pjesnici i zato se od njih očekuje, štoviše i traži, izvršavanje domoljubne dužnosti i pisanje pjesama koje će ukrajinskom narodu donijeti spas. Na prijemu gospođa Klitemnestra Garazdec'ka, predsjednica Saveza ženske sudbine⁷¹, upućuje riječi još jednom junaku *Rekreacija*, Nemyruču, kako „naš nesretan narod treba hrabre spasonosne riječi, a ne nekakve besmislene zabave. Naše žene iščekuju od vas istinite poeme o svojoj teškoj sudbini“ (Андрухович 1997: 90). Drugi roman Andruhovyča, *Moskovijada*, ponavlja rituale opijanja iz *Rekreacija* i opet prikazuje mladog ukrajinskog intelektualca, pjesnika Otta von F. u liku egocentričnog ženskara, ali događaji se odvijaju u Moskvi gdje glavni junak studira na prestižnom Književnom institutu neposredno pred raspad Sovjetskog Saveza.

Kako se razvija radnja romana *Moskovijada*, ukrajinski student Otto pretvara se u junaka nalik Jamesu Bondu, otvara tajne sobe u kojima se krije „mozak“ i pogon imperija. Tako se superheroj zabavlja, spava s raznim ženama, uvodi u zabludu zle sluge imperija, a na kraju romana, kada Moskvu preplave kanalizacijske vode, jednostavno pobjegne. Stvorivši takav imidž ukrajinskom intelektualcu, Andruhovyč će ga i dalje razvijati u svom sljedećem romanu *Perverzija*. Marko Andrejčyk karakterizira *Perverziju* kao „postmodernistički i karnevalski roman s elementima krimića“ (Андрейчик 2014: 36). Glavni junak romana, Stanislav Perfec'kyj, ukrajinski je pisac koji je doputovao u Veneciju na konferenciju posvećenu problemima suvremene kulture i civilizacije. Ima nekoliko zajedničkih crta s junacima prethodnih romana (četiri pjesnika iz *Rekreacija* i Otto iz *Moskovijade* podjednako piju, zabavljaju se i drže mudre uzvišene, patetične i nadahnute govore), ali Perfec'kyj je pravo utjelovljenje ideje ukrajinskog pjesnika kao performerera, suvremeno utjelovljenje Orfeja (tu ideju autor je samo djelomično prikazao u prethodnim romanima, a razvijat će je i dalje u romanu *Dvanaest prstena*) koji uz dar performanse može čarati. Perfec'kyj je u *Rekreacijama*

⁷¹ Aluzija na domoljubno ukrajinsko društvo Savez Ukrajinki

pravi majstor, očarao je svećenika svojim sviranjem na orguljama, a publiku spontanom sudjelovanjem u operi *Orfej u Veneciji*. U postmodernističkom brisanju granica između autora, junaka i teksta (a to je jedan od motiva romana) Perfec'kyj se spašava od atentata tako što poput akrobata balansira i uskače na scenu usred predstave i počinje glumiti Orfeja (Харчук 2011).

Tako je Andruhovyč uspio osloboditi svoje junake (intelektualce osamdesetih godina XX. stoljeća), ipak ih, međutim, izdvajajući u odnosu na *sovok*. Takav novi junak, ukrajinski pjesnik intelektualac, prevladava u prozi Jurija Andruhovyča i ostalih članova skupine *Bu-Ba-Bu* zbog čega Tamara Gundorova smatra da taj superjunak, pjesnik boem, zamjenjuje prethodnog superjunaka ukrajinske književnosti kakvim je bio pjesnik prorok (Гундорова 2013).

Ukrajinski identitet kao otpor sovjetskom „stapanju“ identiteta

Premještajući svoga junaka u centar imperija koji je kolonizirao Ukrajinu, autor (Jurij Andruhovyč, *Moskovijada*) otkriva kontradiktornosti toga centra i njegovih simbola te ocrtava ukrajinskog intelektualca pokazujući koje to sovjetske i ruske simbole odbacuje. Na taj način, po mišljenju Marka Andrejčyka, u *Moskovijadi* vidimo novi ukrajinski identitet izgrađen pretežno definiranjem onoga što on nije (Андрейчик 2014: 40). Andruhovyč prikazuje studentski dom u liku kotla u kojem se razni narodi sovjetskog imperija miješaju i stapaju u jedinstvenog „međunarodnog“ sovjetskog čovjeka, a razgovori stanara odaju različite stadije te transformacije. Otto von F. razmišlja o tome koliko je nagrižen ruskim šovinizmom i nesposoban suosjećati s problemima manjina pojedinih studenata i kao Ukrajinac gleda sličnosti i različitosti među njima. Glavni junak hoda i putuje prijestolnicom i promatra euroazijske osobine svojstvene *sovkam* i europske osobine svojstvene Ukrajinacima, posebno onima iz Galicije odakle je i sam Otto von F. U strastvenom govoru koji je održao u zabačenoj i oronuloj pivnici Otto govori kako ne mrzi Rusiju, ali je prisiljen protestirati protiv njezinih kolonizatorskih i imperijskih ambicija: „...kada je oko mene čitava velika azijska, pardon, euroazijska ravnica, oprostite, zemlja sa svojim vlastitim pravilima i zakonima i ta zemlja ima tendenciju širiti se na zapad, gutajući male narode, njihove jezike, običaje, pivo, gutajući također velike narode, uništavajući njihove kapelice i kavane, i najvažnije, ugodne suhe bordele na uskim popločenim uličicama, tada ne mogu a da nešto ne poduzmem, ne mogu samo promatrati i šutjeti, kao da sam hren progutao. Ne tako davno moj mi je prijatelj pokazao stare poštanske razglednice s panoramom grada u kojem živim. Te razglednice stare su pedesetak godina. A ja sam počeo vikati: želio bih živjeti u tom gradu! Gdje je on?! Što su

mu učinili?!...“ (Андрухович 1997: 147). Jurij Andruhovyč koristi se razglednicom kao simboličnim vremenskim strojem i njegov junak Otto von F. zamišlja svoj rodni grad kako je mogao izgledati prije sovjetske okupacije zapadne Ukrajine. Isticanje razlika između Ukrajinaca i Rusa nije novo u ukrajinskoj književnosti, a jedna od glavnih ideja ukrajinske književnosti razdoblja socrealizma bila je uzdizanje sličnosti, uzajamne povezanosti i ovisnosti dvaju slavenskih „bratskih naroda“. Dakle jedna od dominantnih tema uoči pojave Andruhovyča na književnoj sceni bila je izgradnja i obrana rusko-ukrajinskih sličnosti pa se autor koristi tim činom usporedbe kao ključnim instrumentom u svojoj dekonstrukciji imperija i izgradnje novoga ukrajinskoga identiteta, uz to i „sam priznaje kako se i on i njegovi sugrađani drže istih „euroazijskih“ osobina koje toliko ne poštuje i s kojima se pokušava boriti na stranicama romana kao s još jednim obilježjem imperija“ (Андрейчик 2014: 35).

Poslanik na Zapad

Zbog toga što tako velika količina junaka ukrajinske književnosti kraja XX. stoljeća putuje na Zapad možemo pretpostaviti da su autori, ukrajinski pisci, smatrali svojom obavezom da „otkriju“ Ukrajini Zapad i da je jedna od njihovih uloga posredništvo između njihove zemlje i ostatka svijeta. Takvi književni izleti u još donedavno nedostupna mjesta čine ih sličnima romanima o putovanjima i putopisima u kojima se čitatelji upoznaju s egzotičnim mjestima. U nekom su smislu autori, kao i njihovi junaci pustolovi i otkrivači koji odlaze u nepoznate i tajnovite krajeve, a potom pričaju o zgodama koje su doživjeli. Glavni prostor na koji će biti usmjeren ukrajinski intelektualac u postsovjetskoj prozi jest Zapad. I tako, po mišljenju Marka Andrejčyka, nastaje još jedna funkcija intelektualca u književnosti – poslanik na Zapad (Андрейчик 2014). Za ukrajinskog umjetnika Zapad je utjelovljavao slobodno demokratsko društvo s boljim standardom, bio je riznica uskraćenog duhovnog bogatstva i kulturnih dostignuća. Prvom naraštaju ukrajinskih pisaca, koji su imali slobodan pristup tom svijetu, Zapad je postao jednom od glavnih tema. U svojem eseju *Stanislav: tuga za nestvarnim* Jurij Izdryk opisuje žed umjetnika i općenito intelektualaca u gradu Ivano-Frankivsku za informacijama, za Zapadom, u trenutku kada je ta informacija postala dostupna: „Davili smo se u njoj do iznemoglosti. Opipavali smo božanstva, idole i kumire, čak se nismo stizali ni razočarati kako priliči jer je trebalo prepipati cijele hrpe, toliko su ih naštanicali dok smo mi mirno odrastali na jednoj šestini zemaljske kugle“ (Іздрик 1996: 26).

Želja da se Zapad „sustigne i nadoknadi“ rezultirala je velikom količinom zapadnih artefakata u ukrajinskoj prozi tijekom prvih godina ukrajinske neovisnosti. Takav „odjek“ u

prozi doživljavao se kao nešto novo i moderno, nešto što je trebalo nadoknaditi odsutnost informacija i nastali vakuum u sovjetskom razdoblju. Upijanje informacija bilo je popraćeno velikom količinom imena i naziva iz zapadne visoke i niske kulture koja su se pojavila u ukrajinskoj prozi. U *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* Oksana Zabužko spominje PEN-klub, časopis *The New Yorker*, također *The Times Literary Supplement*, sveučilišta i galerije, svojim čitateljima tumači, ponekad ne posve točno, izraze i pojmove (*eat-in kitchen* i sl.).

Kolaž procesa globalizacije s osmijehom

Uzbuđenje izazvano iznenadnim otkrivanjem zabranjena svijeta i nastankom novih intelektualnih mogućnosti uzrokovalo je prvi val postsovjetske proze i postalo ključnom temom pisaca. Mahnita struja raznovrsnih informacija i ideja upotpunila je atmosferu slavlja i festivala tijekom prvih godina ukrajinske neovisnosti. Mladi ukrajinski pisci ulaze u globalizirani svijet tražeći svoj identitet, a Zapad (posebice Ukrajinci na Zapadu) postaje dodatan izvor koji je u tom procesu trebalo ili odbiti ili prihvatiti (Андрейчик 2014). Prikazujući što junaci prihvaćaju a što odbacuju na Zapadu, pisci osamdesetnici u svojoj su prozi gradili identitet ukrajinskog intelektualca postsovjetskoga doba.

Jurij Andruhovych u svojim romanima više puta spominje Ericha Mariu Remarqua i druge pisce, ali najuočljiviji je način „korištenja“ mnoštva imena ispreplitanje visokog i niskog, zapadnog i sovjetskog, izazivajući time komičan efekt. Tako su na seminar u Veneciju u *Perverzijama* pozvani François Mitterrand, Luciano Benetton, Freddie Mercury mlađi, Waldemar Žirinovski, Elvis Costello, Oksana Bajul, Gaston Dejavu, John Paul Oščyrko, Anatolj Kašpirovski (Андрухович 2002: 40), zbog čega se uz mnoštvo aluzija također može steći dojam da u tim uzvancima vidimo nastanak i nestanak cijelih imperija i ulazak Ukrajine u proces globalizacije. Na stranicama *Moskovijade*, stavljajući u opreku sovjetski (ruski) i europski svijet, Otto von F. spaja njemačka i ruska imena stvarajući zanimljive jezične mutante: Conrad Klaus Erich Dzeržinski, Reiner Anselm Willibald Kirov, Wolfgang Theodore Amadeus Lenin (Андрухович 1997: 42). Odjeci zapadne kulture vidljivi su i u popisu stvari Perfec'kog, između ostalog, on ima kazete Toma Waitsa, Jima Morrisona i Jimija Hendrixa koje ostavlja svojim prijateljima.

Proza Jurija Izdryka sadrži mnoštvo „zapadnih tragova“ visoke i popularne kulture. U romanu *Voccek* opažamo i pravi kolaž satkan iz klišeja i standardnih kulturno-popularnih predodžbi iz cijeloga svijeta:

„...a ova vaša reklamirana takozvana radost života – govorio je, – poput ljeta na Havajima, večer na Broadwayu, *skejtboardanje* na Floridi, surfanje na Bahamima, festival u Cannesu, vikend u Disneylandu... što još? Skijanje na Karpatima, ljubav u Parizu, bordeli u Amsterdamu, pivo u Bavarskoj, hokej u Kanadi, rege na Jamajci, rulet u Monte Carlu, neboderi u New Yorku, cigare na Kubi, rat u Jugoslaviji, zlato na Aljaski, lov u Africi, migranti na Brighton Beachu, teroristi u Palestini, nirvana u Indiji, nafta u UAE-u, umjetnost na Montmartreu, *gauguin* na Tahitiju, *rock* na Woodstocku, harakiri u Kyotu, karneval u Brazilu, ozdravljenje u Lourdesu, mona lisa u Louvreu, smrt u Veneciji, tržnica u Černivcima, korupcija u Vladi, korida u Toledu, čudo u Milanu, teror na Nebu, papa u Vatikanu, kula u Babilonu, bomba u Hirošimi, rumba na Barbadosu, karavana u Pustinji, kraljica u Engleskoj, sauna u Finskoj, lenin u Mauzoleju, sjenke u Raju, sarkofag u Černobilu, kankan u Moulin Rougeu, sir u Ulju, bazga u vrtu, čiča u Kijevu⁷², *lucy on the Sky*, otoci u Oceanu, alisa s one strane Ogledala, *fool on the Hill*, istina u Vinu, stalni praznik...“ (Izdрик 1998: 66).

Ritam i dobivena informacija iz toga ulomka stvara efekt vrtoglavice za stanovnike zemalja koje su prije činile Sovjetski Savez, odjednom se otvorio cijeli svijet. Postsovjetski prostor postao je prepun informacija koje postsovjetski intelektualci pokušavaju obraditi. U *Vocceku* svijet je zgnječen do te razine da podsjeća na popis slogana s reklame turističke agencije uz dodatno poigravanje sa značenjem kroz naizgled pogrešno pisanje malog i velikog slova u nekim frazama.

Uz osobne dojmove i simpatije upoznajemo se i s mnoštvom klišeja jer pravi kontakt s određenom zemljom kod prosječnog stanovnika postsovjetskih država ne postoji. Tako u noveli Jevgenije Kononenko *Special Women*, siromašna samohrana majka Nelja Tymčenko razmišlja o braku s Dancem i sa sinom razgovara o toj zemlji: „Znaš li što o Danskoj? – upita sina. – Naravno! To je LEGO zemlja! Barkod – 57. A Nelja zamisli staru kuću, nalik onoj opisanoj u Andersenovoj bajci istoga naziva, slike, kožnate fotelje, veliki pisaći stol i police s knjigama od poda do stropa“ (Kononenko 1998: 88). A u drugoj noveli *Nema raja na čitavoj zemlji* sugovornice ne znaju ni toliko: „I Neljka se viđa s Francuzom? – Ne, s Dancem! Možeš zamisliti? Danska! Ma tamo uopće nitko nije bio!“ (Kononenko 1998: 74). Takvi primjeri, svjesno izgrađeni na stereotipima, česti su u ukrajinskoj prozi toga razdoblja i svjedoče o šturim informacijama o Zapadu (Андрейчик 2014: 44).

⁷² Ukrajinski frazem *U vrtu bazga, a u Kijevu čiča* (ukr. *На городі бузина ,а в Києві дядько*) koristi se kad se u vezu dovode potpuno nepovezane stvari.

Misija prezentacije nepoznate ukrajinske kulture drugima

Čim je to postalo moguće, ukrajinski znanstvenici i umjetnici počinju putovati na Zapad kako bi sudjelovali na raznim konferencijama i projektima. Kako u svojoj knjizi naglašava Andrejčyk, u inozemstvu često nastupaju kao „veleposlanici“ Ukrajine jer u očima stranaca oni su ti koji prezentiraju Ukrajinu i Ukrajince (Андрейчик 2014). O takvoj krajnje potrebnoj ulozi, koju svaki intelektualac osobno „igra“ šireći informacije o svojoj zemlji, govori Oksana Zabužko u eseju *Pitaju postoji li kod nas kultura (Вони питають, чи єсть у нас культура, 2007.)*, jer ne postoji jedinstvena i promišljena kulturna politika koja bi pomogla u prepoznavanju Ukrajine u svijetu.

Zanimljiv način prepoznavanja i prezentacije putem poezije nudi Jurij Andruhovyč u eseju *Shevchenko is ok*, opisujući osobno iskustvo susreta s njujorškim *undergroundom* i čitanja svojih pjesama vrlo šarolikoj publici koja nema prethodnih informacija o Ukrajini. Zanimljiv je završetak eseja kada se Ševčenkova „slava“ javlja na najneočekivaniji način, i to u sredini u kojoj autor eseja nije ni mogao zamisliti da je itko ikad čuo za Tarasa Ševčenka (Андрухович 2007: 157–158).

Stanislav Perfec'kyj, junak romana *Perverzija*, putuje u Veneciju kako bi nastupio na seminaru *Postkarnevalska besmislica svijeta: što je na vidiku?* s izlaganjem o Ukrajini. U *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* naratorica boravi u New Yorku, u Cambridgeu, u drugim gradovima i mjestima gdje predaje i nastupa na raznim konferencijama, pričajući tamošnjim stanovnicima o Ukrajini. Takva putovanja-misije u inozemstvo opisuju brojna djela postsovjetskih ukrajinskih pisaca, a već iduća generacija nastavlja putovati „radi sebe“, prezentira sebe kao osobnost, a tek onda kao predstavnika svoje zemlje, dakle s vremenom „misija“ gubi svoju prvotnu važnost i postaje jedan od uobičajenih, prirodnih faktora koji ne zahtijevaju posebne napore.

Što je ukrajinska dijaspora?

Moramo spomenuti da u putovanjima junaka u ukrajinskoj prozi određenu ulogu igra i ukrajinska dijaspora koja je u svoje vrijeme pridonijela organizaciji pregovora i konferencija na koje su se pozivali ukrajinski intelektualci i upravo su na taj način mnogi ukrajinski autori prvi put otputovali u inozemstvo. Zato i ne čudi da su predstavnici dijaspore također zastupljeni, i to na raznolike načine, u postsovjetskoj ukrajinskoj prozi.

Kod Jurija Andruhovyča u *Perverziji*, glavni je junak u kratkoj vezi s Adom Cytrynom, znanstvenicom ukrajinskih korijena, rođenoj u Americi, odgojenoj u Europi. U *Rekreacijama* Nemyryča i Štunderu na proslavu u Čortopilj vozi doktor Popel', ukrajinski emigrant,

psihijatar koji živi u Švicarskoj, ali koji je upoznat s mladim pjesnicima i njihovim stvaralaštvom, ljubazno ih nudi cigaretama *Gauloise*, poklanja im par kondoma, hrani ih i čak obećava da će im dogovoriti pozivno pismo za Ameriku. U *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* Oksane Zabužko, emigrant pod imenom Mark, profesor s Pennsylvanijskog sveučilišta, redovito poziva intelektualce iz Ukrajine na svoje sveučilište i organizira im financiranje boravka. Istina, takve junake iz dijaspore autori često prikazuju kao samoproglašene eksperte za sve što je povezano s Ukrajinom i ukrajinskim. Uza sve njihove napore, trajno fizičko izbjivanje iz domovine stvara vidljivu psihološku razliku između njih i Ukrajinaca koji su odrastali u sovjetskom svijetu. Njihov zastarjeli ukrajinski identitet, stoljećima njegovan daleko od domovine, može se činiti neobičnim ljudima u Ukrajini i zato se junaci iz dijaspore često prikazuju u humorističnom, čak ironičnom svjetlu. Najbolji primjer takvog klišeiziranog prikazivanja junaka, iseljenika i novopridošlica iz Ukrajine s jedne i Ukrajinaca s druge strane vidimo u kazališnom komadu Oleksandra Irvanecja *Once upon a time in Ukraine* (Irvanec 2015: 55-106). Spretni i prilagodljivi Gurs'kyj u *Burdyku* Volodymyra Dibrove objašnjava glavnom junaku kako može nasamariti naivnu dijasporu: „Vidiš li one seronje? [...] Dijaspore, – objasnio je Gurs'kyj. – Vjerovao ili ne, ali oni su došli i žele nam dati novac! Oni! Nama! Kako da ih ne voliš zbog toga! Treba samo napisati u koji ćemo domoljubni posao uložiti njihove dolare. Njima je samo bitno da bude *tryzub*⁷³. Na materinskom jeziku slavuja...“ (Діброва 2001: 402-403). Doktor Popel' u *Rekreacijama* putuje svojim starim automobilom *Chrysler Imperial* i, kako se ispostavlja ima vrlo zanimljiva znanja i predodžbe o ukrajinskoj književnosti i povijesti. Izašavši iz njegova automobila u Čortopilju, pjesnici Nemyryč i Štundera u razgovoru ga također nazivaju *mudakom* (seronjom), to je suvremena riječ ukrajinskog žargona čije značenje stariji doktor Popel' ne razumije. Na taj način Andruhovyč pokazuje kako novi naraštaj ukrajinskih intelektualaca s jedne strane pristaje na velikodušnost i rado prihvaća pomoć dobrotvora emigranata, a s druge strane osjeća poteškoće u sporazumijevanju s tim ljudima, smatrajući ih čudacima i strancima.

Ponekad junaci iz dijaspore izlaze iz okvira starih emigranata čudaka i dobivaju negativne crte. Naratorica u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* pretpostavlja da je pravi razlog zašto profesor Mark troši toliko energije pomažući mladim intelektualcima iz Ukrajine taj što njegov brak samo što se nije raspao pa traži izlike da bježi iz kuće i izbiva što je duže moguće. Doktor Popel' iz *Rekreacija*, kao što na kraju postaje jasno, besmrtni je

⁷³ Ukrajinski grb.

demon koji namamljuje Nemyryča da sudjeluje u ritualu prinošenja žrtve. Ada Cytryna iz romana *Perverzija*, agentica je koja za tajanstvenog Monsinjora špijunira Perfec'kog, a autor dodaje i demonsku nijansu toj ženi iz dijaspore jer u njezinu se imenu u korijenu odmah nazire *Ad* (pakao), što podjednako tako može biti i aluzija na novelu *Ada* V. Nabokova.

Umjetnik i alkohol

Većinu junaka istraživane proze čine intelektualci skloni filozofskom promišljanju i analizi svoje okoline, zato probleme svoga naroda vide u „preuzimanju“ njegove bolesti što rezultira time da je njihova psiha iznimno ranjiva, a to opet otežava njihovo funkcioniranje u društvu. U romanu Volodymyra Dibrove *Burdyk*, Saško, koji je nedavno emigrirao u SAD, skreće pripovjedačevu pozornost na to da je patnja od kompleksa manje vrijednosti svojstvena upravo ukrajinskim piscima, a ne ukrajinskom narodu općenito. Na kraju se intelektualci udaljavaju od istih tih ljudi kojima pokušavaju pomoći. U nekim od takvih romana glavni junaci rješenje problema pronalaze u alkoholu, kao što je to učinio Burdyk u romanu Dibrove. Glavni junaci u romanima Jurija Andruhovyča često i rado konzumiraju alkohol pristajući sudjelovati na raznim svečanostima koje su se odvijale u doba festivala u Ukrajini. Tako ih autor prvo podiže na valu euforije izazvane promjenama u Sovjetskom Savezu. Bez obzira na to, autor istovremeno svoje junake prikazuje kao jadne i neprilagođene ljude koji bez alkohola nisu u stanju obavljati svakodnevne obveze. Takav je i junak Martofljak kojeg upoznajemo već na prvim stranicama *Rekreacija* Andruhovyča. Čim pristignu u Čortopilj, Martofljakovi kolege, Nemyryč i Štundera, odmah kreću na zabavu, a događaji na toj zabavi zauzimaju središnji dio čitavog romana. Njihov dolazak na proslavu dodaje romanu element igre i rituala.

Alkohol je jedan od glavnih instrumenata muškog šepurenja i razmetanja hrabrošću (u većini Andruhovyčevih romana nailazimo na slične situacije) kojem junaci pribjegavaju kako bi ublažili unutarnju bol. U *Rekreacijama* Martofljak se opija ne bi li se distancirao od propalog braka, dok Nemyryč na taj način bježi od smrtne bolesti, Štundera od nesretnog djetinjstva, a Homskyj od vlastite prikrivene homoseksualnosti. Otto von F. opija se kroz veći dio *Moskovijade*. U tom romanu Andruhovyč sovjetsku prijestolnicu prikazuje kao pakleni megapolis koji je središte sovjetskog imperija, no istovremeno posjeduje i obilježja provincije i propadanja. Njegova odiseja Moskvom prepuna je zaustavljanja po nekim zabačenim mjestima, pivnicama gdje se do besvijesti opija *sovok*; grad njeguje takve jazbine kako bi sovjetsko stanovništvo držao u *zombiranom* stanju. Jedno je od takvih mjesta i pivnica u Ulici Fonvizina, prikazana gotovo kao apokaliptično mjesto:

„...pivnica u Fonvizinvoj, neka nedokučiva konstrukcija, sklopivo-rasklopiva piramida, nešto poput hangara sred velike azijske pustoši, obraslog prvom svibanjskom lobodom. Hangar za pijanice. Odavde lete na vojna dežurstva. I ovdje ih može stati nekoliko tisuća. Cijela divizija pijanaca sa svojim generalima, pukovnicima, poručnicima i novacima poput tebe. Pivnica u Fonvizinvoj grdosija je veličine kolodvora, ali Kijevskog kolodvora, ne Savjolovskog, jedan kolosalan tank za taloženje ispred vrata pakla. No, to nije sve. Postoji još jedan komad ravnice, gotovo iste veličine omeđen metalnim stupovima na kojima se drži plastični krov. Zidova nema. Samo bodljikava žica, spojena na dalekovod. Ali kako bi se dospjelo ovamo, morate platiti jedan rubalj, ulaznu taksu za Belzebuba čije interese na ulazu zastupa kriminogeni mladić u nekoć bijeloj odjeći. Uz to, svaki rubalj koji ti Belzebub oduzme nije nepovratno izgubljen. Vraćaju ga; vraćaju ga u obliku ribe; tužne, sive, mrtve ribe koju nikada ne bi konzumirao kada bi imao pravo da dobiješ svoje pivo bez nje. No ti nemaš to pravo. Riba je ulaznica za sakrament piva, sveti i smrdljivi simbol očuvan možda još od vremena ranog kršćanstva. Očuvan i unakažen jer ovdje se odvija jedan od bogohulnih obreda, apokaliptična zabava za grla i mokraćne mjehure... Mutanti purpurne boje satima obilaze automate sa svojim slinavim staklenkama u rukama i traže pravdu u ovom najnepravednijem od svih svjetova, čini im se da automat ne nalijeva dovoljno. Da u pivu ima previše vode. Da to nije pivo. Da ljudi uokolo imaju pretjerano podle njuške. Da bi bilo dobro nekog od njih...“ (Андрухович 1997: 29-30).

Otto se pokušava oduprijeti tom statusu zombija pa izmišlja svakojake grandiozne projekte za ukrajinsku kulturu. Bez obzira na to, nema snage da preživi u apsurdnom sovjetskom svijetu bez alkohola jer jedino on pomaže da se na svijet ne gleda trijezno, braneći se na taj način od ludila. Od svih aluzija i skrivenih citata romana Venedikta Erofeeva *Moskva-Petuški* koji se pojavljuju u *Moskovijadi* najizraženija je misao o intelektualcu koji uz pomoć alkohola nastoji pobjeći od sovjetskog svijeta i vlastitog ludila. Takav oblik bijega odabrali su mnogi sovjetski intelektualci u vremenima nakon Hruščovljeva *zatopljenja*. Zato u *Moskovijadi* tako blisko Erofeevu zvuči ideja o taloženju raznih „slojeva“ alkohola u tijelu glavnoga junaka:

„U to vrijeme u mislima radiš uzdužni presjek samoga sebe. Očigledno, tako se lakše usredotočiti i doći do biti. Dakle, na samom dnu imamo pivo. Približno tričetiri litre žutog mutnog pića specijalno skuhanog za proletere. Preko toga topli i crveni sloj vina. Tamo se rađaju planinostvaralački procesi, to su vulkanske dubine. Dalje slijedi relativno uski sloj *gorilke* koji se zaustavlja negdje na sredini jednjaka. To

je jako aktivan dio u biološkom smislu. U određenom trenutku on može biti katalizator velikih tendencija obnavljanja. To je, zapravo, eksploziv. Iznad *gorilke*, bliže grlu, leži *ke-ve-en* „krjepkij vinogradnyj napitok⁷⁴“. U slučaju erupcije, prvo ćeš *fontanirati* njime. Smrdljiv je i smeđ poput nafte. Takva je u općim crtama shema tvoje unutarnje praznine. O krvi i o svemu drugome zasad ćemo šutjeti“ (Андрухович 1997: 183-184).

Nabrajanje raznih alkoholnih pića, kako nam ih izlaže Otto, zapravo čini pregled događaja u romanu do tog trenutka te prikazuje kako alkohol onemogućuje ozbiljno promišljanje. Uz to on aludira i na opasnosti koju alkohol nosi kad osoba o njemu postane ovisna. Kostjantyn Moskalec', kao i Jurij Andruhovyč i Oksana Zabužko, smatra da su njegovi likovi psihološki bolesni. Intelektualci u Moskalecjovoj prozi pokušavaju izbjeći tmurnu realnost ukrajinske svakodnevice zavirujući u čašicu. Paralizirajuće stanje alkoholizma jedna je od glavnih tema romana Moskalecja *Večernji med*. Intelektualna boema (Gospod Krišna, Bamper, Troc'ki) koja se prikazuje u prvom dijelu romana, proizlazi iz skrivenog kulturnog života 80-ih godina u Lavovu i nema snage da se prilagodi i djeluje u postsovjetskoj Ukrajini. Gospod Krišna i Troc'ki muškarci su u stanju bunila koji reagiraju na svoju marginalizaciju samouništenjem što daje dodatnu težinu fatalnom krugu koji Moskalec' ocrta u svom romanu. Što više ti ljudi gube poštovanje društva, to više se nerazumno ponašaju i od njega udaljavaju. Autor čitatelju demonstrira čitavu grupu umjetnika koji nisu u stanju normalno funkcionirati u društvu, oni jednostavno nisu normalni.

Kada je psihijatar upitao Leona zašto zlorabi alkohol, među razlozima glavni junak navodi i sljedeće: „Kao drugo, u mojoj sredini – a to je, ako je uvjetno odredimo, umjetnička boema – apstinencija ne samo da je rijetka pojava nego, ako mi dopustite da kažem, i neprirodna, umjetna pojava. Više od bilo kojeg drugog čovjeka umjetnik se mora ponekad odmaknuti od realnosti, čak ako ju je on sam i stvorio. Ipak, bolje je to postići uz pomoć alkohola nego, primjerice, droge“ (Іздрік 2000: 95). U navedenim recima Izdryk kao da smatra da je alkoholizam neodvojiva karakteristika umjetnika, baš kao i potreba da se bježi od realnog i izmišljenog svijeta.

Razočaranje

Ukrajinski intelektualci 60-ih, 70-ih i većinom 80-ih godina, u svoje vrijeme nisu mogli službeno pisati o odvajanju od društva i anomalijском stanju u kojem su bili; međutim mogli su to raditi u postsovjetskoj Ukrajini. Zato je to bio svojevrsan simbol općeg stanja

⁷⁴ *Žestoko piće od grožđa (rus.)*

dezorijentacije i kaosa u kojem je Ukrajina supostojala zajedno s euforijom, širila ideje nestabilnosti i prolaznosti kao dio suprotstavljanja starim strukturama i sustavima koji su postojali desetljećima. Isto tako pisci osjećaju razočaranje jer nova i slobodna Ukrajina koja se rađala opet je društveno i politički marginalizirala ili ignorirala iste te pisce.

Marko Andrejčyk razočaranje smatra glavnim motivom suvremene ukrajinske proze, i to iz više razloga. Svakom godinom ukrajinske neovisnosti socijalno stanje i status ukrajinske inteligencije i ukrajinskog jezika pomicali se od centra i intelektualci su se opet našli na marginama. Sposobnost da se odreknu svoje prošlosti postala je vrijedna navika u novoj Ukrajini. Oleksandr Bojčenko tako prikazuje opreku između „ere festivala“ u Ukrajini i onog razdoblja koje je uslijedilo nakon nje: „Država je stigla napraviti prijelaz od rekreacije do perverzije, od „červone rute“ do crvene nostalgije, od karnevala do postkarnevalskog bezumlja, od epohe džeza do velike depresije, od nacionalne romantike do SNG-ovog cinizma...“ (Boйченко 2004). Vješto posuđujući elemente iz riznice ukrajinske i svjetske kulture, Bojčenko s jedne strane spaja pojmove i termine povezane s veseljem, dinamičnom energijom i slobodom (koji simboliziraju euforiju u Ukrajini) i one koje izazivaju negativan dojam raspada, očaja i nereda (koji utjelovljuju kaos u Ukrajini). Odmah se ističe njegova usporedba s nekoć iznimno popularnim festivalom *Červona ruta* (i poznatom istoimenom pjesmom) i pojavom *crvene nostalgije*. Tuga za stabilnim sovjetskim životom ubrzo zamjenjuje masovna slavlja zbog njegova kraja. Državna vlast, koja je postepeno ojačala u Ukrajini tijekom 1990-ih, oglušila se i zaboravila na san ukrajinskih intelektualaca. Umjesto da pruži otpor daljnjoj rusifikaciji i podupre ukrajinski jezik i kulturu, vlada je odlučila da je bolje držati se politike neuplitanja u kulturnu politiku. U svojoj knjizi *Dvije Ukrajine: stvarne granice, virtualni ratovi* Mykola Rjabčuk u političkoj i kulturološkoj analizi, razmatrajući spomenuto razdoblje, kaže kako osobe koje su preuzele vlast u postsovjetskoj Ukrajini uglavnom potječu iz slojeva društva koji se može okarakterizirati kao sovjetski. Oni su proizvod sovjetske strategije stvaranja narodnih masa i imaju proturječan stav prema nacionalnom identitetu (Рябчук 2003). Prve klice ukrajinske nacionalne svijesti, u mnogim takvim sovjetskim Ukrajincima, pojavljuju se u okvirima euforičnog pokreta za neovisnost i nestaju zbog nespretnih, neodlučnih i površnih službenih strategija takozvane ukrajinizacije. Takvi prosječni Ukrajinci, koji se pojavljuju u postsovjetsko vrijeme, i dalje sami sebe smatraju sovjetskim građanima u izmijenjenoj geografski postkomunističkoj ukrajinskoj varijanti, međutim oni čine samo jedan sloj novoga ukrajinskog društva.

5.3. Junakinja novije književnosti. Ženska proza i feminizam

Analizirajući junake nove proze, nastale krajem XX. stoljeća, Tamara Gundorova ističe da ukrajinski postmodernizam ima rodnu usmjerenost. Mušku simboliku boema i supermena aktivno koriste članovi *Bu-Ba-Bu*, grupe *Psi svetoga Jurja* i *LuGoSad-a*. Nasuprot njima nastaje ženska proza Jevgenije Kononenko, Sofije Majdans'ke i drugih autorica, a proza Oksane Zabužko postaje pravim bestsellerom 90-ih godina XX. st. Uspjeh romana *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* (1996.) leži prije svega u tome što se u njemu pojavljuje „nova junakinja“ – subjektivna, seksualna, intelektualna (Гундорова 2005:125), koja svojim apсурдним buntom svjedoči da je profano vrijeme nacionalnog preporoda zapravo vrijeme apokalipse u kojem se u pitanje dovodi pojam majčinstva te vrijeme u kojem ne vlada budućnost već prošlost. Za razliku od Tamare Gundorove, Lidija Stefanov'ska ne ističe rodnu usmjerenost, nego nove mogućnosti izražavanja kroz eksperiment i otvaranjem pitanja koja su ranije bila prešućivana. U novoj ukrajinskoj književnosti vidljivo se proširio obzor promatranja stvarnosti, prije svega na područja u kojima se u dosadašnjoj književnosti nije dopuštala politička i „estetska“ cenzura koja je izbacivala sve „neknjiževne“ teme, svakodnevicu, razgovorni jezik i sleng mladih – (Стефановська 2014: 8). Mladi autori novih književnih djela pokazivali su smiješnu suvišnost bilo kakve cenzure i tražili nove načine opisivanja prave stvarnosti koja nije ograničena zabranama.

Književnost postsovjetske epohe

Uloga književnica u ukrajinskoj književnosti neprestano se mijenjala⁷⁵. Mijenjao se i način kako su čitatelji i književni kritičari tumačili i prihvaćali žene u književnosti, baš kao što se mijenjao i način na koji su ženski likovi prikazivani u književnim djelima. Tema je to mnogih znanstvenih radova⁷⁶, ali sudeći po novim izdanjima i zbirkama proze, koji obuhvaćaju stvaralaštvo književnica tijekom puna dva stoljeća, reinterpretacija književnih klasika koje potpisuju književnice jest tema koja je aktualna i danas. Ipak možemo ustvrditi da je nedovoljno istražena.

Dok je ukrajinska književnost XIX. stoljeća uglavnom uzdizala posvećenu i poetiziranu majčinsku figuru ženstvenosti (nevinost majke i grijeh od društva odbačene

⁷⁵Ovdje i dalje u istraživanju korišteni su ulomci iz znanstvenog članka Kliček, Domagoj. Pavlešen, Dariya. *Žena kao autorica i junakinja u novijoj ukrajinskoj književnosti* // Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost, 50 (2018), 187(1); 105-115.

⁷⁶Evo nekih znanstvenika koji su se bavili spomenutim pitanjem: Tamara Gundorova, Rostyslav Semkiv, Grygorij Grabovyč, Jevgen Stasinevyč, Marko Pavlyšyn, Jevgen Baran, Ganna Uljura, Rokšana Harčuk, Nila Zborov'ska, Vira Agejeva, Solomija Pavlyčko.

*pokrytke*⁷⁷ dva su pola ukrajinske klasične književnosti), dotle se u književnosti XX. stoljeća žena pojavljuje ipak u mnogo novih uloga. Današnja situacija razlikuje se od prethodne s prijelaza iz XIX. u XX. st. već samim time što ukrajinska književnost ima tradiciju ženskoga pisma na koju se može referirati i književni opus na koji se može reflektirati. Međutim, novi smjer devedesetih godina XX. st. upravo se temelji na iskustvu književnosti s kraja XIX. st. i ponovnog čitanja modernizma, nadovezujući se na prethodne tradicije i zanemarujući prekide i nepovoljne okolnosti koje su utjecale na razvoj ukrajinske književnosti tijekom gotovo cijelog XX. st.

Novi pokušaji modernizacije kulture tijekom zadnjeg desetljeća XX. stoljeća aktualiziraju rodnu problematiku. Kako smatra Vira Agejeva, pridružujući se zapadnom iskustvu od kojeg su bili dugo odvojeni, Ukrajinci postaju svjesni neophodnosti rušenja svih temelja patrijarhalne podjele rodni uloga. S obzirom na to da se promjena položaja žena i odnosa između spolova često smatra jednom od značajnijih promjena u društvu XX. stoljeća, i modernizacija ukrajinskog društva nije moguća bez revizije starih mitova o ukrajinskoj ženi čuvarici i bez prikazivanja ženskih vrijednosti u kulturi.

Usprkos katastrofalnom kašnjenju, ukrajinska kultura ipak se oslobađa tog jednoglasja na koje je bila toliko dugo osuđena. Prije sto godina žene se često nisu odvažile progovoriti, bojeći se da neće imati dovoljno snažan glas, da ih se neće ni saslušati ni razumjeti. Čini se da ipak autorice XXI. stoljeća mogu biti sigurne da će ih se čuti. Kasandrino prokletstvo da zapomaže mnoštvu koje joj ne vjeruje ukinuto je i moguće da je upravo to jedan od glavnih temelja modernizacije ukrajinske kulture.

Revizija tradicionalnih definicija femininosti i maskuliniteta, pozornost posvećena tjelesnosti, seksualnosti u stvaralaštvu prije 1990. bila je toliko tabuizirana, a društvo toliko nespremno za rušenje dugogodišnjih zabrana, da su pokušaji da se progovori o spolnom identitetu devedesetih godina uzrokovali skandale. Skandaloznim se smatralo diskutiranje o takvim problemima u popularnim televizijskim emisijama i medijima, a u znanosti o književnosti takav diskurs obilježili su prije svega znanstvenici koji su istraživali modernizam. U metodološkom vakuumu koji je nastao krajem osamdesetih godina, nakon kraha socijalističke marksističke metodologije, u ukrajinskoj znanosti o književnosti najaktivnije su se razvijali feministički, rodni i postkolonijalni interpretacijski pristupi. Već 1991. pojavio se feministički seminar na Institutu književnosti ukrajinske Akademije znanosti, pojavljuju se i

⁷⁷ Kod Ukrajinaca *pokrytka* je bio naziv za mladu majku koja je rodila izvanbračno dijete. Takve su djevojke nazivali i *strigama* (od ukr. *ocmpuzamu* – ošišati). Ostale bi suseljanke (najčešće starije žene) takve mlade neudane žene, još dok su bile noseće, ošišale nakratko i pokrile im glave krpom ili rupcem, aludirajući na čin vjenčanja. Odatle i potječe podrugljiv naziv. Običaj je bio raširen za vrijeme kmetstva na području središnje i istočne Ukrajine koja je bila dio carske Rusije.

prve publikacije. Zanimljivo je da se krajem devedesetih pojavljuje čitav niz knjiga i publikacija posvećenih Lesji Ukrajinki, novo tumačenje njezina stvaralaštva s margina je došlo u središte istraživačke pozornosti, iza kanonskog nacionalnog lika javila se složena i napeta dijalektika svjetonazora i napretka književnice, puna unutarnjih konflikata i kontradikcija. Tako se određena književnopovijesna pitanja s kraja XIX. stoljeća nadopunjuju suvremenima i proživljavaju kao aktualna. Tijekom 90-ih godina XX. stoljeća interes prema modernizmu s početka stoljeća ne smanjuje se jer se u ukrajinskoj kulturi odvija još jedan pokušaj modernizacije.

U suvremenoj ukrajinskoj prozi posebno mjesto zauzimaju djela koja su napisale žene. Takvi tekstovi ne odlikuju se samo „obzirnošću prema ženi i ženskim problemima ili izraženo ženskim pogledom na svijet, nego i odrazom bitnih problema suvremenosti. Ženska je proza drugačiji stil razmišljanja i pisma, drugačiji način govora, drugačiji ton“ (Харчук 2011: 180). Možda će zato T. Puškarenko, autorica jednog od prvih članaka na temu ženske književnosti u ukrajinskoj znanosti u književnosti devedesetih godina XX. stoljeća, ustvrditi da kada žene opet počnu pisati, primijetit će da sintaksa i književne norme koju su za te ciljeve stvorili muškarci mogu biti neprikladni, a kako bi podijelile svoje iskustvo, potražit će nove oblike (Пушкаренко 1993: 74).

Drugačiji način, i u tom smislu inovativnost ženskog pisma koje odražava žensko iskustvo, omogućilo je T. Gundorovoj da ustvrdi kako ukrajinski postmodernizam ima rodnu usmjerenost, a feministički angažirana proza Oksane Zabuzko, kao najprimjetniji i najizazovniji primjer ženske književnosti, postaje bestseler devedesetih godina XX. stoljeća.

Po mišljenju književne kritičarke N. Zborovs'ke, otvoreni ženski tekst radikalno se suprotstavlja muškom hermetičnom tekstu. Ta kritičarka smatra da najnovijom ukrajinskom književnošću „završava muška apokaliptična verzija koja eksplodira karnevalskim smijehom ili se pak tmurno vuče u postkolonijalnoj depresiji“ (Зборовська 1996). Tako se rađa nova ženska proza koja prije svega negira profaniran ženski lik kao objekt lirske ljubavi.

O. Zabuzko u eseju *Opraštanje od imperija: nekoliko crtica za jedan portret* izdvojila je specifična obilježja ženske književnosti: to su „lirsko-monološka, unutarnja, nelinearna radnja, koja je sva u pletivu asocijativnih grana, jednom riječju, drugačija od muškog racionalnog distancirano-objektivnog načina modeliranja svijeta“ (Забужко 1998). Međutim ne bismo se mogli složiti do kraja s takvom kategoričkom podjelom na „žensku“ i „mušku“ prozu, čak ne bismo ustvrdili, poput R. Harčuk, da postoje iznimke (primjerice, „nelinearnost“ je svojstvena većini djela suvremene „muške“ književnosti T. Prohas'ka, J. Izdryka, J. Paškovs'kog, V. Medvidja, dok se krimiči Jevgenije Kononenko grade prema

linearnom principu). U stvaralaštvu J. Andruhovyča veoma je izraženo lirsko načelo, dok se proza iste one O. Zabužko, uz deklariranu neracionalnost, pokazuje vrlo racionalističkom. Možemo se složiti sa Zabužko u pogledu ženske proze da u njoj žena može izravno artikulirati svoje iskustvo. Isto tako zanimljiv je muški lik koji stvaraju žene jer on daje još više informacija upravo o samim ženama.

U ukrajinskoj književnosti muškarci se također osvrću na probleme spola. Problem vječite borbe između spolova postaje motiv romana J. Andruhovyča *Perverzija*, pripovijetke V. Ševčuka *Zakon zla (izgubljena u vremenu)*, *Mjesečeva Kukavica iz Lastavičjeg gnijezda*. Razmišljanja o državi i ženi V. Medvidja, oštra kritika feminizma J. Paškovskog, neprihvatanje feminizma kod A. Kokotjuhe (čiji su junaci utjelovljenje „pravog“ muškarca), ironične primjedbe o feminizmu D. Stusa i duboki tradicionalizam V. Danylenka ne svjedoče samo o „kritičkom odnosu autora muškaraca prema tom problemu nego i njihovu svjest o činjenici da problem feminizma u ukrajinskom društvu postoji i da je značajan“ (Харчук 2011: 182).

Znanstveni radovi i monografije S. Pavlyčko, N. Zborovske, V. Agejeve, T. Gundorove, O. Karabljove, P. Krupke, G. Uljure ocrtavaju formiranje i problematiku ženske proze u okvirima ukrajinskog postmodernizma. Kako navodi Sofija Filonenko, sam termin „ženska književnost“ (i s tim u vezi „ženska proza“, „ženska poezija“, „žensko pismo“) prilično je problematičan jer samo njegovo postojanje proizlazi iz pitanja definira li spol književno stvaralaštvo. U radovima mnogih istraživača (kao i u izjavama samih književnica) prisutna je ideja o nemogućnosti podjele književnosti prema oznakama spola. Tipičan je u ovom slučaju prijedlog o podjeli književnosti na „dobru“ i „lošu“, a ne na „mušku“ i „žensku“. „Razlog neprihvatanja izraza ‘ženska proza’ bio je prije svega zbog shvaćanja ‘ženstvenosti’ kao ‘manje vrijednosti’ koje se tradicionalno uvriježilo u patrijarhalnoj kulturi“ (Філоненко 2006: 11), stoga su razumljive sumnje oko prihvatanja termina koji je u znanosti o književnosti inače odavno uobičajen.

Književnost osamdesetih i devedesetih godina XX. stoljeća razvija se u atmosferi vrtoglave slobode ukidanja donedavno moćnih zabrana i tabua. Često su se kolizije rado ukrašavale nezahtjevnom erotikom i scenama nasilja, prikaz brutalne maskuliniteta postaje glavno obilježje nekih muških tekstova (Агеева 2008: 315). Groteskni lik feministice u Andruhovyčevu romanu *Perverzija*, umjereno glupa i neumjereno ratoborna tražiteljica seksualnih utjeha pod imenom Lisa Sheila Shalizer, pojavio se vjerojatno očekivano jer određen kompleks junaka, brutalnost u odnosu prema ženama i želja da sebe potvrdi kao osoba na račun žena osjeća se u sva tri autorova romana. Njegovi junaci, usredotočeni na

tjelesne potrebe, u ženi vide samo trofej, zato što se muškarci u blizini nesvakodnevnih, neobičnih žena, koja nije ograničena na vlastitu tjelesnost, osjećaju nelagodno. Priznavanje žene kao subjekta primoralo bi ih da promijene kodeks ponašanja i hijerarhiju vrijednosti, da promijene same predodžbe o idealnoj maskulinitetu, postajući njezinim zatočenicima (Агеева 2008: 316). U svojim romanima u ženi takav muškarac vidi prije svega seksualni objekt, koji zadovoljava vlastite potrebe i kompenzira životne neuspjehe i probleme.

Zato se uz snažan povratak žena u književnost, koji je započeo negdje sredinom osamdesetih godina, opaža još jedna zanimljiva tendencija: mnoge od tih žena odlučno se odriču tradicionalnih stereotipova zatvorenosti te počinju progovarati istinu o svom ljudskom *ja*, o sebi, o svojoj, odnosno ukrajinskoj kulturi viđenoj ne pomoću povijesne sheme, nego kroz prizmu svoga osobnog životnog, čak intimnog iskustva. Po mišljenju Solomije Pavlyčko, upravo se u „takvom kretanju prema sebi, prema *ja* i sastoji glavni prijelom koji se odvija u ukrajinskoj književnosti devedesetih godina“ (Павличко 2002: 183). Devedesete godine u ukrajinskoj kulturi obilježene su nizom oprečnih tendencija. Prije svega pojavljuje se bezbroj novih imena i svake ih je godine sve više. Javlja se velika količina književnih grupa i, u skladu s time, njihovih izdavaštava. Naposljetku, 1997. godine raspalo se *Društvo književnika*, od njega se odvojila grupa koje se nazvala *Asocijacija ukrajinskih pisaca*.

Sloboda je bila svojevrstan šok. Poslije ukidanja cenzure nekad zabranjivane teme postaju najpopularnije. To je ukrajinska povijest, u potpunosti falsificirana u sovjetsko vrijeme, iskustvo nedavne prošlosti i, kako god neobično bilo, seks.

Seks je, počevši od dvadesetih godina XX. stoljeća, postao zabranjena tema. Stoga je erotika, kao i kritiziranje Komunističke partije te djelomično otkrivanje nepoznatih stranica nacionalne prošlosti, opijalo autore svojom novinom. U tekstovima, posebno muškim, pojavljuju se psovke. Književnost je proživljavala euforiju obračuna s tabuiranim riječima. „Riječ od tri slova zvučala je kao otkrivenje i vrhunac slobode. Za mnoge sloboda je završila na napola pornografskim pjesmama i pričama“ (Павличко 2002: 183).

Pojavili su se prvi novi stereotipovi, često su vezani upravo uz shvaćanje ili, bolje rečeno, neshvaćanje što je to žena. Žene u usporedbi s muškarcima u djelima ukrajinskih književnika izgledaju kao muški i ženski likovi u poznatim filmovima o Jamesu Bondu. U ulozi agenta 007, naravno, novi je ukrajinski pjesnik boem, a žene su samo epizode i podloga. „Prije svega to su uvrede žena u stvaralaštvu muškaraca. One su kao nikada prije jednolične i shematske. Najčešće, žena u muškoj prozi nije ništa više od erotske mrlje, objekt kojem se ne klanja, kako je to bilo u tradicionalnoj ukrajinskoj klasici, već predmet fizičke žudnje i nasilja.

U nekim slučajevima ona je utjelovljenje iracionalne demonske sile koja prijete muškarcu, njegovoj slobodi pa čak i životu“ (Павличко 2002: 184).

Godine 1992. romanom *Rekreacije* debitirao je najpoznatiji pisac novoga vala Jurij Andruhovyč. Taj briljantan prvijenac otvorio je prvi broj časopisa *Suvremenost* koji je počeo izlaziti u Kijevu (ranije je tijekom trideset godina navedeni časopis izlazio na Zapadu). Zajedno s *Rekreacijama* tiskana je i Deklaracija o neovisnosti te intervju s ukrajinskim predsjednikom Leonidom Kravčukom. Andruhovyčeve *Rekreacije* stilistički su najviše odudarale od tih tekstova. To je bio roman-kaleidoskop, karneval koji je ismijavao sve moguće strane ukrajinskog života – od domoljubne euforije i retorike do ushita zbog otkrića zapadne ukrajinske dijaspe; od književnog stvaralaštva do sebe i svog književnog kruga. Taj je smijeh osvježavao i ozdravljivao. Kritičari novoga naraštaja, koji su se odgajali potajno čitajući napola zabranjenu zapadnu teoretsku literaturu, radosno su dočekali *Rekreacije* kao prepoznatljiv znak ukrajinskog postmodernizma. Međutim, oni nisu primijetili erotski tonalitet čitavog teksta koji u njemu dominira, dok Solomija Pavlyčko izdvaja upravo tu stranu romana. „Ako u životu pjesnika iz romana postoji neki cilj, onda je to potraga za novim seksualnim iskustvom, erotskom utjehom. Pri čemu se predodžbe o takvim zgodama (posjet prostitutke romantičan je događaj) čine prilično infantilnima“ (Павличко 2002: 184). Po riječima S. Pavlyčko, Jurij Andruhovyč tek je otvorio temu. Njegovi su ga sljedbenici (Jurij Pokaljčuk, Jurij Vynnyčuk i drugi) nadmašili. „Seksualno nasilje nad ženama postalo je svojevrsno obilježje ukrajinske proze devedesetih godina XX. stoljeća, do te mjere da se može reći kako se s novim naraštajem književnika, koji su sebe proglasili novim valom ukrajinske književnosti, događa nešto loše. Upravo to pitanje direktno ili indirektno postavljaju mnoge suvremene književnice“ (Павличко 2002: 185). „Ukrajinska i ruska ženska postmodernistička proza od zapadnoslavenske se razlikuje po temi totalnog muškog nasilja koje poprima moralnu, fiziološku narav“ primjećuje znanstvenica Natalija Bedzir (Бедзир 2007: 207). Ona isto tako izdvaja jedno od obilježja ukrajinske ženske proze: „za zapadnoslavensku postmodernističku prozu dekonstrukcija komunističkog totalitarizma neće biti vodeća, dok će upravo ona prožimati svu istočnoslavensku žensku prozu“ (Бедзир 2007: 207).

Osamdesetih godina XX. stoljeća žene književnice već su postojale kao pojava, ali bile su marginalizirane – uz mušku patrijarhalnu i domoljubnu književnost. Devedesetih godina neke književnice, poput Oksane Zabužko, prisilile su da o njima govore svi koga imalo zanima književnost.

Prije nego što počnemo govoriti o pojedinim autoricama i pojavama, kratko ćemo ocrtnati neke trenutke koji su bitni za ukrajinsku žensku književnost. Kao prvo, u ukrajinskom društvenom spektru opet se pojavljuje feminizam. Ogromna količina ženskih organizacija u pravilu nefeminističkog usmjerenja, feministički centri i grupe, feministička kritika i u skladu s time feminističko čitanje klasika i suvremenih autora ne mogu a da neposredno ne utječu na književnost. Kao drugo, ženski glasovi u suvremenoj kulturi ne zvuče unisono. Prije bi se moglo govoriti o višeglasju. Uz autentične glasove postoje i književnice koje „veličaju“ majčinstvo ili radost poklanjanja svoje vjerne ljubavi voljenom muškarcu ili Ukrajini. „Drugi opisuju radost davanja, ali ne više u domoljubnom smislu, nego u erotskom. Zavodnica, hetera koja ima magnetičnu vlast nad muškarcima, postaje proširena slika masovne kulture i popularnih časopisa. Ali najzanimljivije pojave devedesetih godina u području ženske književnosti ne nalaze se u okvirima masovne kulture. Ovdje nestaje patetika, domoljubna ili druga retorika, takva je književnost intimna, usredotočena na zasebnim epizodama iz života“ (Павличко 2002: 185). Jezivo realistične, čak naturalističke priče iz života suvremenog ukrajinskog sela ili gradića u zabiti donose Galyna Pagutjak, Ljubov Ponomarenko, Valentyna Masterova. One pričaju o ženskoj osuđenosti, o invalidnoj djeci, o sadističkim roditeljima, alkoholizmu i nasilju muškaraca. Miran, ravnodušan ton pripovjedača čini ih ubojito strašnima. Odlikuju se potpunom odsutnošću moralne i prokazivačke patetike, koja prožima stvaralaštvo muškaraca-književnika. Nerijetko je to priča ili pripovijetka koja imitira neposredni govor i u kojoj ne postoji autorski komentar. Svojevrsan okrutan komentar o ženskoj sudbini nalazimo u urbanim pričama Jevgenije Kononenko. „Njezina je omiljena tema svakodnevica intelektualki koje žive s nitkovima“ (Павличко 2002: 185).

Ako usporedimo djela muškaraca i žena, onda je, po mišljenju S. Pavlyčko, očigledan disbalans u prikazu i predodžbama jednih o drugima te se očituje uzajamno nezadovoljstvo. Štoviše, moglo bi se reći da u ukrajinskoj književnosti „već nekoliko godina traje na prvi pogled nevidljiva borba ili rat spolova“ (Павличко 2002: 186). Konflikt je buknuo u romanu Oksane Zabužko *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* te u raspravama oko njega o čemu je bilo riječi u drugom poglavlju ovoga rada. Taj roman prvo je djelo ženske proze u kojem autorica gotovo da i ne prikriva činjenicu da piše o događajima iz vlastita života. U širem smislu to je „traktat o neadekvatnosti ukrajinskog muškarca, o njegovoj neodgovornosti i infantilnosti, ne-želji i ne-umijeću da voli na ne-muški način, ne kao mačo, nego ljudski. On je dijete vjekovima ugnjetavane nacije koje kompenzira svoj hendikep, kompleks i neslobodu tako što ugnjetava svoju partnericu. Ugnjetavanje počinje u krevetu u odabiru seksualnog odnosa i završava nepoštovanjem prema njoj kao prema umjetnici. Upravo je zato osuđena

„velika“ ljubav književnice i slikara, isto tako osuđena je na egzistencijalnu samoću ukrajinska književnica“ (Павличко 2002: 186). Roman Oksane Zabužko bio je izazov za patrijarhalne temelje ukrajinskog društva. Ono je reagiralo, kako se i moglo očekivati, zgražanjem. Većina kritičara bili su muškarci, a glavni argument kritike – kako je žena sebi mogla dopustiti takvu otvorenost, snižen leksik i prikaz erotskih scena?! (Ono što je već odavno dopušteno bilo kojem muškarcu u književnosti.) Čitateljice su u romanu pronašle konceptualizirani temelj svoga nezadovoljstva i u većini slučajeva dobronamjerno su ga dočekale.

Teško je reći danas, govorit će 1998. godine Solomija Pavlyčko, kako će se dalje razvijati događaji, hoće li se dogoditi pomirba spolova u ukrajinskoj književnosti. Ona u takvu perspektivu ne vjeruje. Važno je da je svaka „strana“, ako možemo dijeliti književnost na mušku i žensku, napokon na svjetlo dana iznijela svoje uvrede, snove, predodžbe, vizije i komplekse, i to je već dobar početak za iskrenu i kvalitetnu književnost. „Može se sa sigurnošću tvrditi da se kao i prije sto godina upravo u stvaralaštvu žena odvijaju oni procesi koji će promijeniti lice ukrajinske književnosti u XXI. stoljeću“ (Павличко 2002: 186).

Jevgenija Konenko

Jevgenija Konenko⁷⁸, autorica zbirka kratkih priča i novela *Kolosalni siže* (*Колосальний сюжет*, 1998), *Bez muškarčine. Zbirka kratke proze* (*Без мужика. Збірка короткої прози*, 2005), *Prostitutke se također udaju* (*Повії теж виходять заміж*, 2005), *Novele za neljubljene djevojke* (*Новели для нецілованих дівчат*, 2006), *Knjižara „Šok“* (*Книгарня „ШОК“*, 2009), *Krvnik* (*Кам*, 2014), *Symbaline* (*Симбалайн*, 2015), romana *Imitacija* (*Імітація*, 2001), *Izdaja. ZRADA made in Ukraine* (*Зрада. ZRADA made in Ukraine*, 2002), *Žrtva zaboravljenog majstora* (*Жертва забутого майстра*, 2007), *Ruski siže* (*Російський сюжет*, 2012), *Nostalgija* (*Ностальгія*, 2013), *Zadnja želja* (*Останнє бажання*, 2015) te brojnih prijevoda s francuskog i engleskog jezika na ukrajinski. Najveći uspjeh kod kritičara imao je prvi autoričin roman *Imitacija*. O njemu su pisali pretežno muškarci, istaknuvši visoku autoričinu razinu majstorstva, umijeće u gradnji fabule, prirodne dijaloge, usmjerenost na detalje. Zajedno s O. Uljanenkom, N. Zborovs'ka i G. Tarasjuk, tvrde, J. Kononenko u ukrajinskoj književnosti nastavlja modernistički, a ne

⁷⁸ Jevgenija Kononenko rođena je 1959. u Kijevu, završila je Mehaničko-matematički fakultet Kijevskog državnog sveučilišta *Taras Ševčenko* i francusku filologiju na Kijevskom pedagoškom institutu stranih jezika. Radila je kao znanstveni suradnik u Ukrajinskom centru za kulturna istraživanja. Istovremeno je počela pisati pjesme i prozu, kao pjesnikinja proslavila se svojom zbirkom *Valcer prvoga snijega* (*Вальс першого снігу*, 1997.).

postmodernistički projekt, osuvremenivši ukrajinsku nacionalnu svijest feminističkim idejama. U recenziji *Ogledalo doba imitacija* M. Striha naglasio je da u žanrovskom smislu roman formalno možemo nazvati krimićem, ali u njemu je kodiran dublji smisao. On upravo zato uspoređuje *Imitaciju* s romanom N. Černyševskog *Što da se radi?*, *Imenom ruže* Umberta Eca, *Zločinom i kaznom* F. Dostojevskog. Književni kritičar smatra da je Kononenko dokazala da se i u doba postmodernizma mogu pisati zanimljivi i dobri realistički tekstovi, ali bez ukrajinskog provincijalizma (Стрпиха 2002). R. Harčuk se ne slaže s takvom visokom ocjenom romana te tvrdi da on ipak ne doseže razinu Dostojevskog i Eca (Харчук 2011: 198). Maksym Striha obraća pozornost na autoričinu vještinu opisivanja, kolorit njezinih likova, posebnu pozornost književnice na detalje. On daje iscrpnu interpretaciju smisla romana koji je kodiran u naslovu: naše doba može se nazvati dobom imitacije – imitacije stvaranja države, imitacije umjetničke i stvaralačke, imitacije intelektualnih diskusija, imitacije dobronamjernosti i dobrotvora, imitacije izgradnje građanskog društva, ljubavi, prijateljstva, časti. Međutim tu tezu lako je negirati jer društvo se ipak mijenja, postaje bolje u usporedbi s nekadašnjim totalitarnim, u umjetnosti se događaju sasvim pozitivne pojave, većina ljudi voli i mrzi, dakle živi, a ne imitira život. Na kraju, i sama je autorica priznala da imitacija nije uvijek negativna pojava, „događa se da je bolje rekao ne onaj tko je rekao prvi, nego onaj koji ga je imitirao“ (КОНОНЕНКО 2002).

Kritičare književnosti prije svega zanimaju dva uzajamno povezana problema: žanrovska specifičnost romana i područje njegova funkcioniranja. U članku O. Brajko *Egzistencijalni problemi kroz prizmu žanra krimića (romani Jevgenije Kononenko)* primijetio je da su *Imitacija* i *Izdaja* romani pisani za neangažiranog intelektualnog čitatelja, međutim na kraju članka autor oštro mijenja svoje mišljenje i tvrdi da romani nude izazovno žensko i svjesno profano očitavanje aktualnih problema (Брайко 2003). R. Harčuk smatra kako drugi kritičari osjećaju da su ti romani intelektualni i elitni samo prividno, zapravo suprotno – oni su profani. O. Solovej već u naslov članka iznosi taj problem: *Romani Jevgenije Kononenko: bestseleri za „elitu“?* Ona dolazi do zaključka da J. Kononenko nameću imidž autorice masovne književnosti i zabavnog krimića (Соловей 2003).

Sama J. Kononenko unosi jasnoću vezano uz to i tvrdi da njezine knjige mogu konkurirati s toliko popularnim u Ukrajini ruskim krimićima i mogle bi naći masovnog čitatelja kad bi se tiskale kao jeftina masovna izdanja. S njezina gledišta, književnost je konkurencija televiziji, i popularnoj glazbi i mora biti zabavna, zato je krimić metafora jer ljude uvijek privlači zagonetka, i dobro je ako autor uspijeva uz zagonetku dodati i još ponešto od morala. U romanu J. Kononenko radi se o metafori, primjerice ideji imitacije koja

pripada sferi subjektivnih osjećaja, a određeni likovi daju *Imitaciji* širinu pogleda, aludirajući na to da osim marginalnog života kijevske pseudoelite i hinjenih intelektualaca u Ukrajini postoji još i drugi život u kojem imitacija ima znatno manju ili nikakvu ulogu. Objekt autoričine kritike konkretan je, ona skida maske sa života intelektualne kijevske elite tijekom zadnjih desetljeća XX. stoljeća. Neki kritičari čak tvrde da se u njezinu romanu mogu prepoznati zasebni likovi i ljudi, premda sama autorica pokušava uvjeriti čitatelje da prikazani intelektualci u *Imitaciji* nisu tako loši ljudi, oni se jednostavno o sebi izražavaju iskrenije nego li je to uobičajeno. Književnica ima pristup upravo tom dijelu života, druga područja za nju su zatvorena zato ona o njima i ne pokušava pisati. Naravno, na temelju života intelektualaca može se doći do određenih zaključaka o samoj naciji općenito, zato je demaskiranje ukrajinskih pseudointelektualaca koristan posao.

Kijevski kolorit koji je svojstven autoričinu stvaralaštvu percipira se na razini toponima i pejzažnih nacrti, a ponekad se čini da prepoznaješ i znaš zgradu u kojoj stanuje Larisa Lavrynenko koja vodi privatnu istragu u slučaju ubojstva žena u *Imitaciji*, *Izdaji* i *Nostalgiji*. Isto tako prepoznatljiva je zagušljiva malograđanska kijevska atmosfera, a grad ponekad podsjeća na „Babilon u kojem je zaista teško živjeti“ (Соловей 2003).

Kritičari smatraju da *Imitacija* nudi verziju socijalno angažiranog društveno optužujućeg krimića bez publicističke patetike, dok je roman *Izdaja* intimno psihološki, u takvom slučaju, po mišljenju R. Harčuk, logično je *Nostalgiju* ubrojiti u socijalno psihološki roman. Svi ti romani, kako tvrdi O. Brajko, obrađuju također rodni konflikt. U *Izdaji* taj konflikt je najočitiiji, ključan je sam naziv romana, kao i epigraf (Što je to izdaja? Sve na svijetu je izdaja...). Izdaja je prema Brajku bijeg glavne junakinje Veronike Stebeljko iz očinskog doma, odricanje Dmytra od znanosti zbog obitelji, kršenje etičkih normi i krvnih veza (Брайко 2003).

Izdaja, kao i *Imitacija*, po mišljenju D. Stusa, nema nikakve veze s popularnim štivom, žanr tog djela nastaje na granici eseja i socijalnog romana istrage, njegova je tema zločin izdaje sebe i svoga poziva. Po njegovim riječima, J. Kononenko ne piše gradski, nego izrazito kijevski roman, ona kao nitko drugi u ukrajinskoj književnosti oštro osjeća razliku između urbanih i seoskih ili prigradskih nositelja kulture. Autorica prikazuje prave Kijevljane ili, bolje rečeno, Kijevljanke, koje su prije čitale Bulgakova, a sad su se prebacile na modne časopise za elitu. Naravno, to se ne tiče svih njezinih kratkih priča, međutim aktualno je za mnoge novele.

Posebnu pozornost u stvaralaštvu J. Kononenko zaslužuje problem feminizma koji je najviše utjelovljen u eseju *Bez muškarca* i za cilj ima pokazati izvore feminizma autorice koja

je odrastala s majkom i bakom, bez muškarca u obitelji. Kao i bilo koja normalna žena, ona je željela pronaći srodnu dušu, umjesto toga na njezinu su se putu našli ljudi disident, stariji ljubavnik, impotentan matematičar i muškarac koji joj je „napravio“ dvoje djece te stranac za kojeg više nema ni zdravlja ni snage. Vjerojatno je zahvaljujući upravo takvom putu autorica shvatila da joj zapravo ne treba muškarac, nego stvaralaštvo. Čak ni majčinstvo nije poželjno u tekstovima Kononenko, na što oštro reagira R. Harčuk u svojoj kritici njezina stvaralaštva (Харчук 2011: 204).

Esej *Bez muškarca* izgrađen je na suprotstavljanju dvaju svjetova, statičnog totalitarnog i kolonijalnog muškog te dinamičnog, privatnog, seksualnog, buntovnog ženskog. Iz toga proizlazi da ukrajinski muškarci i žene postoje u različitim društvima, samim time ona smatra da ukrajinska žena doživljava dvojnju diskriminaciju – i od države i od muškaraca. R. Harčuk u tome vidi nekritički pogled na ukrajinsku ženu, iznimka su despotske žene-majke koje vladaju svojom djecom onako kako vladaju i kako se ponašaju prema stvarima (Харчук 2011: 205). Dok Oksana Zabužko gradi lik žene vještice, kod Jevgenije Kononenko to je pretežno žena-žrtva koja ponekad na kraju uspije naći izlaz iz te situacije.

Otvoreno se koristeći elementima autobiografije, iskazujući hrabrost i iskrenost, Kononenko svakako zaslužuje visoke ocjene, no ona četiri općenita i neizdrživa tipa muškarca koje autorica prikazuje (alkoholičar, ženskar, čovjek ovisan o svojoj majci te nezaposleni lijenčina koji živi na grbači žene radnice), ne obuhvaća sve muškarce, pa N. Zborovs'ka tvrdi da je to površan presjek i klasifikacija koja više podsjeća na artikuliranu osvetu (Зборовська 2005).

Strah i trauma povijesti

U *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* junakinja Oksane Zabužko djecu rođenu u sovjetskom sustavu smatra invalidima: „Možda stvarno robovi ne bi trebali rađati djecu, pita se ona, tupo se zagledavši kroz prozor... Jer što je ropstvo ako ne inficiranost strahom... A strah ubija ljubav. A bez ljubavi – i djeca, i pjesme, i slike – sve nosi u sebi smrt.“ (Zabužko 2014: 135) Zatim ih uspoređuje s Ukrajinčima, rođenima prije sovjetskih vremena i sa sentimentalnom notom opisuje njihova fizička obilježja:

„...to su prekrasna, rječita lica na kojima je radila i Božja ruka i godine teškog života koji, ako ne tražite u njemu stalno smisao, kako to zbog gluposti mi činimo, a prihvaćate ga kakav jest, kao vrijeme i ne vrijeme – malo-pomalo brusi s lika sekundarna naslojavanja, ogoljujući šturu čistoću prvotnog – ipak Božjeg? – rezbarenja: sve suviše se zateže, čisti se, zaobljuju se čela, definiraju se čeljusti, i sve

jače dolaze do izražaja – oči, oči, oči, digla se crnica, i njezin pogled iz vremenske distance strašan je i upitan – što se s njima svima zatim dogodilo, izumrli su trideset i treće⁷⁹? poumirali u logorima, u istražnim zatvorima NKVD-a⁸⁰, ili jednostavno izgorjeli na kolhoznim radovima? dovraga, pa mi smo bili lijep narod, dame i gospodo, otvorenih očiju, jak i stasit, svojevolumeno čvrsto ukorijenjen u zemlju iz koje su nas dugo čupali s korijenom, i na kraju ipak iščupali, i razletjeli smo se, rasuli po geografskim širinama poput perja iz bajunetama rasparanih jastuka, pripremanih za miraz – mi smo pak još uvijek čekali svoju svadbu, stvarali pjesme narodnim vezom, križićem, riječ po riječ, i tako tijekom čitave povijesti – i eto nam vezenja.“ (Zabužko 2014: 80).

Autorica krivi tragičnu ukrajinsku povijest zbog koje je takva elita nestala i smatra da bi, kada bi se sada našao elitni par ukrajinskih intelektualaca, oni stvorili novu generaciju „elitne, rasne“ djece. Po mišljenju književnice i književne kritičarke Nile Zborovske, takva želja je svojevrsna tuga za „plemenitim majčinstvom“ (Зборовська 1999: 114). Naraštaj ukrajinskih umjetnika iz vremena Oksane Zabužko bio je jedan od posljednjih naraštaja koji su osjetili posljedice ponižavanja i frustracije prošlosti: „...prokletstvo, pa koliko nas uopće ima, te nesretne, k r o z povijest nasilu održane ukrajinske inteligencije – šačica, a i ona je raspršena: nestajuća vrsta, umrli klanovi, trebali bismo se razmnožavati luđački i neprestano, voleći se gdje god je moguće, s orgijastičnom nezasitnošću stapajući se u jedno klupko ruku i nogu koje urla i stenje od sreće, rasprostirući se, naseljavajući ponovno ovu radioaktivnu zemlju! – sin, eto on će konačno biti oslobođen tog nasljeđa za koje smo mi plaćali čitavu mladost – tako teško da smo već gotovo otplatili...“ (Zabužko 2014: 70). Ideja seksa ima važnu ulogu u romanu i daje tempo nezasitnoj, ludoj i ponekad kaotičnoj energiji, neposredno je povezana s tumačenjem Ukrajinaca kao bolesnih ljudi u bolesnoj naciji. Kod Zabužko ljudi su nepotpuni jer su njihovu nadu o harmoniji i ujedinjavanje uništile vanjske sile. Danas sve ovisi o samim Ukrajcima i oni imaju mogućnost da prepoznaju i riješe vlastitu bolest, da krenu dalje zajedno sa svojom zemljom.

Nemogućnost veze i muškarci kao gubitnici

Koliko god se trudile, junakinje ženske proze na kraju ne uspijevaju ostvariti željenu i zamišljanu, idealnu vezu sa svojim kolegama muškarcima. Žene se razočaravaju u te

⁷⁹ Gladomor - umjetno stvorena glad za vrijeme Staljina 1932./1933. godine u sovjetskoj Ukrajini i drugim regijama gdje su živjeli Ukrajinci. Tada su umrli milijuni seljaka.

⁸⁰ NKVD – Narodni komesarijat unutrašnjih poslova u SSSR-u, provodio represije.

muškarce ili na kraju same odbijaju ostvariti takvu vezu jer znaju da neće uspjeti. U ženskoj prozi (Oksana Zabužko, Jevgenija Kononenko, Irena Karpa) likovi muškaraca (bilo kao glavni ili sporedni) jasno pokazuju nemogućnost takve veze. Više puta u romanu Oksane Zabužko glavna junakinja opisuje negativne osobine koje su po njezinu mišljenju svojstvene ukrajinskim muškarcima. Ona opisuje postsovjetsku Ukrajinu kao zemlju koja se sastoji od gubitnika: „...ali doma, u tvojoj jadnoj priprostoj zemlji – zemlji dužnosnika obješenih hlača i sakoa prekrivenih s peruti, oronulih pisaca sposobnih da čitaju samo na jednome jeziku, a i to umijeće baš ne koriste, i žustrih, prepredenih poslovnjaka s manirama nekadašnjih komsomolskih sekretara – sve to se nekako nije držalo zajedno, visjelo je nesređeno i jedino je do izljeva žuči živciralo svojom maglovitom nedostižnošću, šifriranom u nepoznatim imenima i realijama nabijenih domaćih samouka (zbog nečega uvijek na kratkim, džokejski iskrivljenim nogama: to je takva vrsta ili što već?), opljesnivjelih negdje u područnoj javnoj knjižnici...“ (Zabužko 2014: 34). Kasnije ona dodaje priču o svojoj prijateljici iz Kijeva i muškarcima u njezinu životu. Prvi suprug prijateljice Darke oženio ju je čim se doselio u glavni grad kako bi dobio smještaj i boravak, ostavlja je odmah po završetku fakulteta. Posljedica veze s drugim muškarcem koji na kraju odlučuje da se ne želi posvetiti obitelji jest abortus i ginekološki problemi, a treći muškarac neka je vrsta uplašenog parazita (Харчук 2011). Kao i mnoge junakinje Jevgenije Kononenko, Darka u *Terenskim istraživanjima* jedva spaja kraj s krajem prije nego što se zaposli na novom radnom mjestu u američko-ukrajinskom fondu. Tri mjeseca nakon zaposlenja pogiba u automobilskoj nesreći.

Autorice u većini tekstova prikazuju talentirane i inteligentne žene koje jednostavno ne mogu biti sretni i živjeti sređenim životom. Slikar Mykola iz spomenutog romana trebao je biti iznimka među mnoštvom ukrajinskih muškaraca gubitnika. Glavna junakinja ne mora ga učiti ukrajinski jezik ni druge elementarne stvari, on je prvi „pobjednik“ kojeg je sreća, muškarac čiju inicijativu poštuje. Međutim, kao i svaki ukrajinski muškarac on ima čitav niz drugih negativnih karakteristika koje su nastale tijekom godina kolonijalnog postojanja. Osim toga Mykola ne vjeruje instinktima glavne junakinje i boji se ostvarivati planove koje ona gradi o njihovoj zajedničkoj budućnosti, tako na kraju odnosi među njima prestaju i novi naraštaj slobodnih ljudi neće se roditi.

Žena u *Imitaciji* Jevgenije Kononenko također ne može pronaći blisku osobu koju bi poštivala i voljela, a koja bi istovremeno cijenila i nju i njezine ambicije. Ukrajinski muškarci u romanu imaju iste mane kao i svi ostali, jedna od takvih naglašenih mana jest provincijalizam koji je prisutan i kod Saška Čekančuka i Saška Ryženka. Većina muških junaka kod Jevgenije Kononenko potječu iz ruralnih krajeva, dok su žene iz urbanih sredina

čime autorica pokušava naglasiti važnost uloge žene intelektualke kao lidera i istovremeno prikazuje veliku lažnu elitu u glavnom gradu. Na nekoliko mjesta u romanu Jevgenija Kononenko govori kako Ukrajinici koji su se doselili u Kijev kopiraju obrasce ponašanja s kojima se susreću u prijestolnici, baš kao što stanovnici glavnoga grada kopiraju Zapad, dakle imitacija dominira (Гундорова 2013). Na kraju glavni junaci, koji bi mogli postati pravi par, umiru, autorica pokazuje da ukrajinsko društvo još nije spremno za promjene i samo usporava svoj razvoj.

Dok Maryna Romanec smatra da odgovor na pitanje zašto ukrajinski muškarac ne može poštivati ukrajinsku ženu treba tražiti u njegovu podređenu položaju tijekom čitave povijest kolonizirane Ukrajine, dotle Nila Zborovska smatra da je ženski karakter zemlje i podređen status žena uzrok trajne nemoći Ukrajine (Харчук 2011). Ovo nisu jedina tumačenja ženske proze osamdesetih, ali su svakako najzanimljivija s gledišta razvoja feminističke kritike. Možemo samo dodati da u prozi Zabužko i Kononenko ukrajinska žena na kraju ostaje sama, traži i ne može pronaći partnera ni u svojoj domovini ni izvan nje, ali zbog toga se ne smatra gubitnicom.

Autobiografizam

Prepoznatljive autobiografske crte, kao i osobe iz stvarnog života, stvaraju u romanima suvremenih autorica niz asocijacija različito usmjerenih – istovremeno na fikciju i na realnu priču iz života autora (Гундорова 2005). Upravo se princip naracije u prvome licu povezuje s autobiografizmom. Tako roman O. Zabužko s pravom nazivaju autobiografskim, što potvrđuje i sama autorica u intervjuu L. Taran: “Ja barem stvaram ili samo prenosim više ili manje vjerodostojno već ponuđeno, “gotov“ materijal“ (Таран 2002: 195). S. Pavlyčko analizirajući *Terenska istraživanja* O. Zabužko navodi: “Ovaj je roman postao prvo djelo ženske proze u kojem autor ne skriva činjenicu da govori o događajima iz vlastitog života” (Павличко 2002: 186). Kako primjećuje G. Uljura: “Ja u suvremenoj ženskoj prozi danas je vjerojatno najdjelotvornija autorova projekcija umjetničkoga teksta“ (Улюра 2005: 69). Autobiografsku sastavnicu u djelima O. Zabužko i spomenutih autorica naglašavali su također V. Agejeva, G. Grabovyč, N. Zborovs'ka. Ona se temelji na istraživanju psihologije junaka usredotočenog na unutarnje emotivno doživljavanje stvarnosti. Radi se o takozvanoj demonstrativnoj autobiografičnosti.

Nešto drugačiju varijantu autobiografizma vidimo u tekstovima I. Karpe i S. Pyrkalo. Autorice se odriču vlastitoga imena koje je obično oznaka ispovijesti. U prvi plan ne dolazi razmatranje unutarnjeg svijeta, već demonstracija vlastitoga načina života kao simbola

suvremene epohe. Djela se također grade na principu „prepoznatljivosti“ junaka i suvremenih realija. Tako u romanu *Sedefasti porno (Supermarket usamljenosti) (Перламутрове порно (Супермаркет самотності)*, 2005.) I. Karpe postoji opis svakodnevnog života novinarka Katakane Klej čiji stil života je putovanje u potrazi za samom sobom (Крупка 2007). Ulogu moderne junakinje preuzima ženski lik koji se u načelu razlikuje od tradicionalnih prezentacija: junakinja se iz žrtve pretvara u samosvojnu ličnost. Ne samo da se nudi „svoj“ junak („svoja“ junakinja), već se mijenja i fokus njegovog prikazivanja: naglasak pada na svakodnevni život, prikaz povijesti, bez globalnih generalizacija. U djelima I. Karpe i S. Andruhovyč detektiramo načine formiranja nove ideološke paradigme koja se projicira na cijeli kulturni naraštaj. Kao prvo to je razvoj ideja postmoderne individualnosti: „bezdomnost“, pragmatizam, ironičnost. One nastoje postavljati nove naglaske, i to na egzistencijalne probleme. Mlađa generacija spisateljica modelira provokativan i ironičan tekst. Rodni aspekt blijedi i odlazi u područje osobnih odnosa. Njihovo iskustvo je iskustvo cijeloga naraštaja, a ne samo spola, istovremeno odvija se niveliranje nacionalnih oznaka i jačanje individualnog.

Takva transformacija junakinja korespondira s krizom muškosti. Žene utjelovljuju snagu i odlučnost, dok je muški svijet jalov i slab. Na taj se način odvija rekonstruiranje rodni stereotipa (Улюра 2005). Međutim takva tendencija više nije karakteristična za prozu početka XXI. stoljeća jer centralnim postaje problem samoidentifikacije, individualnog izbora, junakinja konstruira svoj život, ne naglašavajući pripadnost „slabijem spolu“.

Nova junakinja

Najmlađi naraštaj ukrajinskih književnica dekonstruira nacionalni feminizam u parodiranju, vidjevši u njemu rodnu „bolest odrastanja“, svjetonazorsku „prenagljenost“ i deklarativnost. Primjerice, junakinja priče *Kolekcija strasti ili Pustolovine mlade Ukrajinke (Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки*, 2006.) N. Snjadanko otvoreno ironizira svoje mladenačko hipertrofirano ukrajinoilstvo, zanesenost koja ju je omela da vidi osjećaje mladića koji je u nju zaljubljen. N. Bedzir izdvaja kako je „njezina usmjerenost na globalizacijske i transkulturalne tendencije novina u ženskoj prozi slavenskog postmodernizma“. To se, po njezinu mišljenju, „ne opaža u ruskom postmodernizmu, ali je jako izraženo u ukrajinskom i poljskom“ (Бедзир 2007: 206).

Svoje porijeklo nova junakinja vuče od duhovno snažnih, istinski emancipiranih žena ukrajinske književnosti s kraja XIX. i početka XX. stoljeća. Po mišljenju S. Pavlyčko, junakinje Lesje Ukrajinke i Olge Kobyljans'ke, vodećih predstavnica ukrajinskog

modernizma, bile su „snažne žene, sposobne za samotni izazov društvu“ (Павличко 1999: 71-72). Za razliku od muških junaka, žene postaju naglašeno intelektualne (Філоненко 2006: 29). Ideja J. Poliščuka o ženi kao „alternativnoj junakinji“ ukrajinske književnosti ovog razdoblja zvuči u skladu s tom tezom: nova slika žene „nasuprot uobičajenom tipu muškarca u književnosti, slabom, umornom i razočaranom u život, često očajnom“ (Поліщук 2000: 55).

Ironični ton povezuje prozu O. Zabužko s prozom J. Andruhovyča koja je također usmjerena na rušenje stereotipa i zakržljalih dogmi: umjetna patetika nacionalnog preporoda u *Rekreacijama* te imperijski načina razmišljanja u *Moskovijadi*. Andruhovyč se u svojoj prozi, poput O. Zabužko, obračunava s ukrajinskom kulturom koju je zadesio kolonijalni sindrom te sa sovjetskom totalitarnom prošlošću (Філоненко 2006: 39). Međutim, ironija oboje književnika različita je, ironija Oksane Zabužko ozbiljna je, gorka, tragična, svjedoči o nemogućnosti pomirbe s postojećom situacijom. Andruhovyčeva ironija uglavnom je razigrana, laka, često izražena tehnikama narodne kulture smijeha (lakrdija, igra maski itd.) (Філоненко 2006: 47). Kritički patos u romanu O. Zabužko ne izražava se samo ljutitim i agresivnim intonacijama nego i sarkastičnim i ironičnim emocionalnim modusom. Ironija se može okrenuti i prema samoj junakinji, na njezine feminističke nagone, pretvarajući se u surovu samoironiju.

„Motiv koji prožima navedena djela naglašavanje je jednakosti, jednake snage likova koji se suprotstavljaju“ (Філоненко 2006: 50), što se ne može reći za prozu kolega muškaraca. Isti se cilj postiže zahvaljujući osebujnoj interpretaciji mitologije u suvremenoj ženskoj prozi. Osjetno je fokusiranje djela na raskrinkavanje patrijarhalnih mitova o ženi kao slaboj, pasivnoj, nesamostalnoj, drugorednoj i drugorazrednoj osobi u životu. Slične su tendencije vidljive u ženskoj književnosti s kraja XIX. i početka XX. stoljeća.

Intelektualka i književni mit

Odnosi među umjetnicama Ukrajinkama i njihovim muškim kolegama idu u red glavnih tema proze Jevgenije Kononenko i Oksane Zabužko. One se usredotočuju upravo na nekompatibilnosti ukrajinskih umjetnica i umjetnika. Iako se takva nekompatibilnost susreće i u djelima književnika osamdesetnika, ipak to nije toliko naglašeno kao u prozi spomenutih autorica. Taj problem usmjerava nas na dva važna pojma koja izgrađuju identitet ukrajinske umjetnice i same Ukrajine – ženstvenost i podijeljenost. Ako se osvrnemo na ženske likove u romanima *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*, *Special Woman* i *Imitacije*, primjećujemo da je riječ o pametnim, ambicioznim, ženama koje poznaju svjetske intelektualne tokove i primjenjuju svoje talente i energiju ne bi li poboljšale situaciju u svojoj zemlji. To su

postsovjetske intelektualke okružene atmosferom političkog i kulturnog oslobađanja, junakinje koje prolaze kroz poteškoće prilagodbe svog osobnog (intimnog) svijeta. U određenom trenutku u tim proznim djelima žene pokušavaju pronaći muškarca kojeg žele imati pokraj sebe, muškarca koji bi im pomogao da razviju svoju osobnost i vlastitu zajedničku nacionalnost. U središtu događaja našla se nova generacija umjetnika koja je javno demonstrirala svoju seksualnost i progovorila o temama koje su godinama službeno bile zabranjivane.

Žene kao nositeljice radnje, nasilja, spoznaje izašle su iz zone književnosti⁸¹ (Agamemnon, Isus, kralj Lear, Faust, Julien Sorel, Wilhelm Meister) (Філоненко 2006: 49), a suvremene književnice vraćaju im tu ulogu. Upravo se takvom tehnikom uspješno u svojoj prozi koristi O. Zabužko: žena kao Faust (*Izvanzemaljka, Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*), kao Sizif i Tezej (*Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*), žene u ulogama Kajina i Abela (*Bajka o kalinovoj fruli*). To postavlja drugačije viđenje problema, rasvjetljuje ovisno stanje žena u patrijarhalnom svijetu jer se filozofska pitanja o smislu života – zla, bitka i ništavila, slobode, pravde – usložnjavaju spolom junakinja (Філоненко 2006: 57). Tako se stvara mit o ženi kao novoj univerzalnoj kulturnoj junakinji kojoj je svojstvena životna pokretačka snaga.

Novi koncept ženske osobnosti temelji se na neodoljivim kontradikcijama koje definiraju dramatičan ton ženske proze. Književnice ne predlažu zadovoljavajuće rješenje zacrtanih problema, pa se njihova djela više doimaju poput pitanja koja su upućena autoricama i njima samima, čitateljima i široj javnosti. Međutim, aktualizacija rodnog pitanja u suvremenoj ukrajinskoj prozi jest, po našem mišljenju, neophodan dio feminističkog projekta koji će dovesti do „preispitivanja tradicionalnih shvaćanja uloge žena u suvremenom svijetu“ (Філоненко 2006: 133).

⁸¹ Još u okvirima europskog modernizma Lesja Ukrajinka daje novo tumačenje i novo čitanje temeljnih kulturno-filozofskih mitologema svjetske književnosti, koje uključuju žensko gledište i žensku prisutnost u kulturi. Oksana Zabužko takvu je ponovnu interpretaciju ocijenila kao kulturnu revoluciju: „Lesja Ukrajinka (...) korpusom svojih drama i pjesmama uspjela je ostvariti pravu kulturnu revoluciju, ponovno je „ispisala“ srž europske kulture, dio antičke i judeokršćanske mitologije na takav način da je svaki klasičan siže iz patrijarhalnog mita pretvoren u potpuno ženski. Prikaz pada Troje kod nje se usredotočuje na lik Kasandre, protagonisticu istoimene dramske poeme koja se također može čitati i kao tragedija nečujnog ženskog glasa. Prikaz Kristova života u poemi *Obuzeta (Одержума)* odražen je u pripovijesti o dvjema njegovim sljedbenicama koje spominje evanđelje – Mirjam (najvjerojatnije Marije Magdalene) i Ivane. Njihove osobne drame bacaju sasvim neočekivano apokrifno svjetlo na lik Krista kojeg toliko obožavaju. Naposljedku, njezina verzija Don Juana iznimna je za svjetsku književnost jer preokretanje „rodnih uloga“ u njezinu djelu doseže vrhunac: arhetipski lik zavodnika pobjeđuju dvije žene; prva od njih –Dolores - pobjeđuje njegovu dušu, a druga - *donna* Ana - pobjeđuje njegovu mušku snagu. Dramaturgija Lesje Ukrajinke nudi iznimno važno ponovno čitanje europske kulturne povijesti s alternativnog gledišta „drugog spola““ (Забужко 1999: 175).

Za razvoj ženske proze devedesetih godina XX. stoljeća značajne su burne rasprave o feminizmu koje su se odvijale na stranicama autoritetnih izdanja (*Kritika, Riječ i vrijeme, Suvremenost* i drugih). Rasprava o feminističkim pitanjima često uključuje analizu djela suvremenih književnica. Rezultat takvih rasprava tvrdnja jest feminističke kritike o jednostranosti i određenoj iskrivljenosti interpretacija ženskoga lika u stvaralaštvu književnika, artikuliranje potrebe za novom junakinjom u ukrajinskoj književnosti (V. Agejeva, T. Puškarenko).

Kraj XX. stoljeća protekao je pod znakom potrage za živom tradicijom, a ispostavilo se da za naraštaj 1980-ih ta tradicija nije bilo nasljeđe njihovih roditelja, nego, kako bi se složili formalisti, generacije njihovih djedova. Vjerojatno je najmoćnije tijekom devedesetih godina zvučalo iskustvo književnica, a Lesja Ukrajinka postala je, bez sumnje, kulturna junakinja novog kraja stoljeća. Za Oksanu Zabužko upravo je ona uzor. Ako se osvrnemo na intertekstualne odjeke proze Oksane Zabužko i dramaturgije Lesje Ukrajinke, zasigurno je najvažniji motiv Kasandre, lik pjesnikinje, proročice koja je sigurna da barem u nekom trenu božanskog nadahnuća jezik rađa istinu. Promjena gledišta određuje nova otkrića u čitavoj suvremenoj ukrajinskoj književnosti s njezinim izraženo naglašenim feminističkim i rodnim aspektima i pozornošću prema onom ženskom „ratu“ koji bi, po mišljenju Lesje Ukrajinke, konačno trebao uravnotežiti, upotpuniti i korigirati „ratio“ muškarca.

Ženska tradicija u književnosti modernističkog i postmodernističkog doba izražajno je obilježena, suvremene čitateljice više se ne moraju identificirati s nekom njima nepoznatom hijerarhijom vrijednosti. Međutim, čak i nedavna antologija žena autorica nosi naslov „Nepoznata“⁸², što odmah problematizira koncept adresata te knjige. Ženski i muški „ratio“, kako je uvjeravala svojevremeno Lesja Ukrajinka, uzajamno se nadopunjuju, modelirajući potpuno harmonizirani kulturni prostor. Zato najnovija zbirka ukrajinske ženske proze koja prikazuje novi, ženski svjetonazor – neprimijećen početkom XX. stoljeća, ali vidljiv i prepoznat danas – nosi naziv *Nepokrivene glave (З непокритою головою)*, kao opreka stoljećima dugoj tradiciji po kojoj su udane žene morale pokrivati glavu, baš kao i *pokrytke*.

Ženska proza devedesetih godina XX. stoljeća prikazuje netipičnu, nestandardnu osobnost, naglašenu kreativnom profesijom junakinja: one su predstavnice umjetničke i znanstvene elite.

Koncept snažne žene otkriva se u razvoju umjetničkog sukoba dviju ravnopravnih osobnosti. Često se radi o situaciji jake žene i snažnog muškarca u kojoj je naglašena rodna razlika u percepciji jednih i drugih: ako junakinja sanja o svom ravnopravnom partneru, onda

⁸² Незнайомка: Антологія "жіночої" прози та есеїстики другої половини XX - початку XXI ст. Піраміда, Львів, 2005

on ne podnosi ženu pobjednicu, boji se suparništva s njom, pokušava je slomiti, omalovažiti (djela O. Zabužko, T. Zarivne, N. Tubaljeve). To značajno modernizira sukob u usporedbi s tipičnim djelima književnica XIX. i početka XX. stoljeća, u kojima se ženska snaga isticala na pozadini muške slabosti. Međutim, i stari model sučeljavanja (jaka žena i slab muškarac) pojavljuje se u djelima suvremenih autorica: S. Jovenko, S. Maidans'ke. Abortus, majčinstvo, umjetnost kao izbor i černobilska tema, muškarac kao vitez, demon, slabić, dijete, kao nezrela i neodgovorna osoba, kao monstrum, uz sivilo životne svakodnevice, nove su teme ukrajinske proze.

5.4. Junak autor u tekstu

Književno *ja* junaka, tijelo i ne-tijelo

Stvarani devedesetih godina u postmodernističkom stilu, romani Jurija Andruhovyča, Oksane Zabužko, Jurija Izdryka gotovo su uvijek bilježili uništavanje *ja* i diferencijaciju osobnosti te stvaranje paralelnih ili kontrastnih virtualnih tjelesnih identiteta. Takvu fragmentarnost možemo smatrati znakom postkolonijalne situacije kada je uništena središnja osovina identiteta kolonijalnoga subjekta (Гундорова 2013). Tako uz prividnu cjelovitost književnih junaka u romanima J. Andruhovyča virtualnim varijacijama određenog psihološkog tipa ukrajinskog postsovjetskog junaka boema možemo smatrati Jurka Nemyryča, Grica Štundera i Homs'kog (roman *Rekreacije*), ukrajinskog pjesnika Otta von F. koji bio je nerazdvojiv od njegove sovjetske „inačice“ kagebeovca „Saška“ (roman *Moskovijada*), a Stah Perfec'kyj u melankoličnoj i europskoj *Perverziji* na ukrajinski se način raspadao na „bezbroy osoba i bezbroy imena“ (Андрухович 1997).

U *Terenskim istraživanjima ukrajinskoga seksa* O. Zabužko lik glavne junakinje dijelio se na virtualne „varijante“ – prijestupnica, pjesnikinja, djevojčica, ljubavnica, duh beskućnik (Zabužko 2014). Ali najveća podjela i umnažanje različitih tjelesno-egzistencijalnih, duhovnih i virtualnih inačica prisutni su kod Vocceka J. Izdryka, koji se raspada na „niz nesporazuma, povezanih s nerazjašnjenim odnosima između „ja“, „ti“, „on“, dakle „između mene, tebe i njega“, između „Vocceka i Vocceka incorporated“ (Іздрик 1997: 10). Raspad *ja* izražen je ne samo gramatičkim oblicima, nego i pogledom na sebe sa strane, viđenjem sebe iznutra, iz tijela, viđenjem sebe površinom tijela, viđenjem sebe kao drugoga tijela.

Potruga za vlastitim *ja* jest usmjerenost unutar tijela, to je optičko povećalo poput ultrazvučnog pregleda, kao u računalnoj igrici ili animiranom spotu, to je kretanje u dubinu „hidraulikom srca i krvnih žila, sumračnom peristaltikom zmijolikih cijevi i dječjom žustrinom najtanjeg epitela“ (Іздрик 1997: 10). Drugi način potrage za vlastitim *ja* potraga je površinom vlastita tijela. Međutim, svi ti načini artikulacije sebe kroz pojmove „ja“, „ti“, „on“, zajedno s tjelesnom biološkom ljuskom, stvaraju samo niz kombinacija, jer *tijelo kao takvo ne postoji*. Zato se Voccek i ne poima kao „tijelo, ne kao nestalo ja, ne kao osoba, nego kao određena pulsirajuća supstanca, koja je mogla biti i u tebi, i iza tebe, zauzimati obujam makova zrnca ili narasti do veličine sobe“. Kao *ne-tijelo*, Voccek „bez bilo kakve nelagode“ smješta unutar sebe „metalni krevet, bijelom bojom obojen stolac, žarulju, prozor,

pod, strop, zidove i WC školjku“, na kraju čak i „dobru trećinu zemaljske kugle“ (Издрик 1997: 12). „Sve je to bilo ti, a ti si bio to sve“ (Издрик 1997: 12) – zaključuje narator.

Roman Jurija Izdryka *Voccek* prava je postmodernistička vježba izgradnje i dekonstrukcije teksta. U tom romanu o granicama između sebe i drugih, između tijela i razuma, između stvarnosti i prikaza, halucinacija i snova, autor se koristi mnoštvom upućivanja i igara riječi. Kako se roman otvara, Izdryk svako malo usporava priču svojim komentarima, lomi shemu i izražava sumnju u svaki čin ili izjavu čim čitatelj pomisli da ona teži istini. Kako bi proveo svoje istraživanje identiteta, Izdryk se koristi naracijom napreskokce, a kako se roman razvija, narator se dijeli na nekoliko osoba (ja, ti, on, taj, Voccek) – kao što vidimo u poglavlju pod nazivom *Traženje osobe*:

„Očito se ovdje negdje krije prijevara. Nešto je neistinito, bolje rečeno – nepravedno, u poluprofesionalnoj drskosti ovog sinonimskog vježbanja, u njihovoj skeptičnoj ritmici i retoričkoj sintaksi. Gubi se povjerenje u izrečeno zvučanje nekih riječi, možda je prerano odjeknulo ime, možda je neopravdano susjedstvo imena s ispraznim obraćanjem Bogu.

Također se predviđa čitav niz nesporazuma povezanih s neodređenošću odnosa između „ja“, „ti“, „on“. Dakle, između mene, tebe i njega. Dakle, između Vocceka i Vocceka incorporated.

U potrazi za vlastitim „ja“, u pokušaju da se iskristalizira ova neuhvatljiva supstanca (preduvjet susreta prvog i drugog lica), uvijek nailaziš na čisto tehnička ograničenja unutarnjeg optičkog povećanja, određenog neurofiziološkog blow-upa“. (Izdryk. *Voccek*, str. 10).

A već nakon dvije stranice vidimo kako je subjektivnost neprestano u procesu potrage za mogućim granicama i još više u procesu stalnoga prijelaza:

„Davno ostavivši uzaludno traženje i već opisana putovanja u dubinu, navikao si ograničavati „ja“ površinom vlastita tijela... Čak si se pomirio s tim plitkim sofizmom po kojem je „površina tijela“ također vrlo uvjetan pojam. Jer prijelaz od tebe, potpuno živog prema najbližem okruženju, nepotpuno neživog – začudo je nejasan, mutan, prividan: ti umrtvljeni vrhovi noktiju, ta odumiruća kosa, otvrdnuli oklop rožnate kože... Gdje se nalazi šav? gdje je međa? gdje je granica koja bi te odvajala i štitila od ne-tebe? Zar ni ovdje ne postoji diskrecija, i tvoja preobrazba – tvoj postupan prijelaz u pokretan zrak koji si tek udahnuo, ili u nepomičan kamen o koji se upiru tvoja koljena – isto je tako glatka i neprimjetna kao prelijevanje vode u vodu?

I tako se ova navika da se poistovjećuješ („ja”, „ti”, „on”) s vlastitom biološkom ljuskom morala odbaciti kao zastarjela nakon višekratnih (zbog bolesti) fantastičnih, ali ipak ništa manje gorućih osjećaja, kad se ti, očito na rubu života, nisi osjećao kao tijelo, kao uobičajeno, ne kao osoba, nego poput neke pulsirajuće supstance koja je mogla biti i u tebi i iza tebe, biti veličine makova zrnca ili narasti do veličine sobe, i tada si bez ikakve nelagode i zbunjenosti osvješčivao u sebi već spomenuti metalni krevet, u bijelo obojen malen tabure s izrezom po sredini, žarulju i električnu mrežu – potonju si osjećao podjednako tako prirodno i lako kao što si prije toga nepogrešivo osjećao krv koja ti je strujila žilama, a k tome i prozor, pod, strop, zidove i wc-školjku i vodovod – sve to bilo je ti, i ti si bio sve to. Pulsiranje te imaginarne kugle, tog tvoga novog i suverenog „ja”, nikako nije ovisilo o tvojoj volji i nije podlijegalo nikakvim zakonitostima. Takva nepredvidljivost strašno je iscrpljivala i umarala. Jer tek si „ti” bio veličine ništa veće od jabuke (i ta se jabuka s određenim nemarom rubom otkotrljala izvan granica lubanje) – kad se za trenutak napuhnula, toliko je natekla da je lako mogla smjestiti u sebi dobru trećinu zemaljske kugle“ (Издрик 1997: 12).

Autor je u *Vocceku* prikazan kao vladar teksta i njegovih junaka, on otvoreno njima upravlja po vlastitu nahođenju pa se upravo zato čini da autor zapravo ne posjeduje nikakvu vlast nad tekstem, nego, kao i njegov junak Voccek, samo prelazi iz jednoga fragmenta u drugi, pokušavajući uhvatiti apsolutnu istinu što mu nikada ne uspijeva. Izdryk u svome romanu stvara atmosferu događaja i radnji koje izmiču kontroli, stvarajući dojam da autor/Voccek izranja niotkuda i isto tako nestaje.

Istina

Dekonstrukcija koncepta istine u tekstu ključna je značajka proze Jurija Izdryka. I u *Vocceku* i u *Dvojnog Leona* Izdryk sumnja i opovrgava svaki događaj i svaku radnju opisanu u tim tekstovima. U jednom poglavlju *Dvojnog Leona* omogućuje čitatelju da procijeni koliko jedno slovo ili dva slova mogu promijeniti značenje fraze. Sve gledamo očima jednog junaka, čovjeka, a događaji iz njegova života balansiraju između stvarnog i zamišljenog, realnog i pogodbenog: „Sreli (bi)smo se na prepunoj ulici. Odvojeni rijekom automobila vidjeli (bi)smo jedno drugo, i sve bi/je odmah postalo jasno. I ti bi/si mi se nasmiješila, a ja dugo ne bih/nisam mogao prijeći cestu zakrčenu automobilima da ti poklonim slomljenu ružu“ (Издрик 2000: 26-30). Nakon nekoliko stranica drugi lik, ovaj put žena, okreće sadržaj fraza u popisu zamišljenih radnji toga čovjeka jednostavno stavljajući u zagrade niječnu česticu: „Mi se

(nismo) sreli na prepunoj ulici. Odvojeni rijekom automobila (nismo) vidjeli jedno drugo, i sve (ni)je odmah postalo jasno. I ja se (nisam) nasmiješila njemu, a on dugo nije mogao prijeći zakrčenu automobilima cestu, a kada ju ipak (nije) prešao, (nije) mi poklonio ružu, koja se (nije) odmah slomila u mojim rukama“.

U Izdrykovu *Vocceku* narator stalno ubacuje neke komentare u tekst, stoga se stvara dojam da se roman neprestano prekida i počinje iznova. Nakon što je Netko održao predavanje *Pro mudakiv* javljaju da je „Predavanje *pro mudakiv* zapravo izložio stanoviti Taj iz sasvim drugog razloga“ i da „zapravo to nije bilo pravo predavanje i nisu to bile baš te riječi kojima smo se sada veselili“ (Издрик 1997: 46).

Igra autorske nadmoći nad idejom istine u književnom djelu glavni je element sva tri romana Jurija Andruhovyča. Ona je vidljiva i u tome kako autor imenuje svoje junake. U *Moskovijadi* Otto von F. luta katakombama Moskve, juri neznanca koji mu je ukrao novčanik i u mislima ga naziva ciganskim barunom (Андрухович 2000: 186-207). Drugim riječima, čitatelj još ne zna pravo ime tog lika, poznaje ga tek po nadimku koji mu nadjeva Otto von F. Kasnije Otto otkriva da je ta osoba (koja je zapravo agent KGB-a) poznata kao Ciganski Barun. To nam može poslužiti kao još jedan primjer kako Andruhovyč podsjeća čitatelja da „realnost“ o kojoj mi čitamo u potpunosti ovisi o autorovoj volji. Nekoliko stranica dalje Otto se prikazuje kao jedan od agenata, u njega pucaju i ubijaju ga nakon što mu izleti rečenica kojom se izdao. U tom trenutku Andruhovyč (ili Otto, čiji je razgovor sa samim sobom, koji vodi u mislima, napisan u drugom licu i služi kao kostur naracije romana) odlučuje da takav kraj nije dovoljan, vraća scenu jedan ulomak unatrag i Otto izgovara drugu rečenicu koja mu dopušta da neprimjetno prođe kroz tunele.

Snovi i realnost

Voccek je svojevrsan pokušaj da se zahvati linija koja dijeli i spaja realnost i san, mjesto na kojem se oni susreću i supostoje. Očito je prelaženje granice koja odvaja „snove“ i „realnost“ u tekstu omiljen književni postupak Izdryka koji zauzima središnje mjesto u njegovu istraživanju odnosa između razuma i tijela te njihovih posljedica za identitet. Radnja *Dvojnog Leona* i posebno *Vocceka* razvija se u scenama koje, čini se, svaki put sve više i više zaranjaju u slojeve uma, junak sanja san o snu. Podržavajući takvo nerealno postojanje u prozi, autor otvara vrata mnoštvu eksperimenata koji nose ideju realnosti u književnosti: „Snovi su odbacivali potrebu za uobičajenim odnosom razmjernosti“ (Издрик 1997: 17) i Jurij Izdryk otvoreno provodi takve eksperimente, stalno informirajući čitatelja u tekstu o svojim motivima: „Dakle snovi su davali još jedno oslobođenje: odsada narav događaja nije morala

odgovarati raspoloženju... sve tvoje emocije, neovisno o oštini i nijansi, mogle su se pojaviti gdje god i kad god, bez očite veze sa sižeom“ (Издрик 1997: 19).

Autor i junak

Na kraju *Vocceka* autor iznenada ubacuje kako bi zadovoljio zahtjeve tradicionalne radnje u prozi, zatim dekonstruira tek pročitani roman, otkrivajući čitateljima namjeru da napiše roman, navodeći razloge koji su ga ponukali da strukturira tekst upravo onako kako je on to napravio. „Toga ljeta mu je iznenada palo na pamet da napiše knjigu. Dogodilo se to kada je postao svjestan da je nečiji junak – pa makar i vlastiti junak! – jer to je s njega skidalo neophodnost da se pridržava nekih općeprihvaćenih zakona i propisa, da zanemari kompoziciju, siže, leksik, razmišljanja o čitatelju, o cjelini. Jer junakovo stvaralaštvo autor u pravilu prikazuje samo u fragmentima, ponekad je dovoljno tek nekoliko crtica, natuknica. Najčešće, umjesto da zapravo piše, autor jednostavno prepričava svoju zamisao, darujući junaku sva moguća i nemoguća autorska prava“ (Издрик 1997: 93-94).

5.5. Euforija, kaos, zajednica

Analizirajući prozu koja je nastala krajem 80-ih i 90-ih godina, Mark Andrejčyk izdvaja tri pojave ili tendencije karakteristične za prvo desetljeće postsovjetske ukrajinske proze: euforija, kaos i zajednica (Андрейчик 2014: 22). Navedene pojave formiraju dinamiku književnog procesa svojstvenu osamdeseticima, pa Andrejčyk tvrdi da je upravo intelektualac jedan od ključnih junaka preko kojeg se stvara postsovjetski ukrajinski identitet. Iz doba festivala i euforične struje nastaju prototipovi performerera i veleposlanika na Zapad. Ukrajinski intelektualac kao *rock* zvijezda, buntovnik, boem pojavljuje se u *Rekreacijama*, *Moskovijadi* i *Perverziji* Jurija Andruhovyča. Tako su junaci *Rekreacija* više skloni gastronomskim i erotskim pustolovinama nego propovijedanju narodu te imaju prepoznatljive crte buntovništva i kontra-kulture. Opisujući razuzdane scene karnevala, autor istovremeno podsjeća na veliki talent i očekivanu ulogu tog novog naraštaja pisaca kako bi oslobodio te intelektualce tradicionalnih obaveza koje nameće ukrajinski nacionalni mit. Marko Pavlyshyn u *Rekreacijama* Jurija Andruhovyča vidi kraj paradigme nacionalne kulture kao sredstva borbe za preživljavanje nacije i početak paradigme nacionalne kulture kao normalnog odraza raznolikosti suvremenoga života (Павлишин 1997: 237). Na taj se način odvija buntovno odrastanje nove, mlade ukrajinske književnosti. *Rekreacije* jednostavno otvaraju mjesto za novo, one pokazuju da stari okviri više nisu obavezujući i da tamo gdje postoji ukrajinska književnost, postoji bogat izvor za stvaranje slobodne, privlačne kulture koja nije opterećena zadacima: kulture visoke, masovne, raznolike (Павлишин 1997: 253).

U svojoj prozi književnici osamdesetnici stvaraju intertekstualne zajednice, traže podršku u borbi s otuđenjem. Supostojanje tendencija euforije, kaosa i zajednice određuje razdoblje kraja XX. stoljeća u ukrajinskoj književnosti. U djelima Dibrove, Moskalecja, Andruhovyča i Zabužko pojavljuju se novi prototipovi ukrajinskih umjetnika, a već postojeći likovi dobivaju umjetno disanje u postsovjetskoj Ukrajini. Novi likovi putuju svijetom, dopijevaju u psihijatrijske bolnice, zadivljuju gledatelje svojim talentima i intelektom, ulaze u ljubavne avanture u mnogim zemljama, strepe od utvara i pronalaze smisao života. Vidimo kako ti junaci djeluju, saznajemo kako razmišljaju o svom jeziku, promatramo kako pronalaze svoje mjesto između Istoka i Zapada, primjećujemo kako izlaze iz andergrounda, kako se pojavljuju na sceni, a zatim vraćaju na margine. I ti su likovi svojom iskrenošću i onime što su iskazali na planu vlastita identiteta, udahnuli ukrajinskoj prozi nov život. Pisци osamdesetnici odlučili su se usredotočiti na postsovjetskog ukrajinskog umjetnika kao na poligon koji valja istraživati i tako su stvarali ukrajinski identitet. Kako se postsovjetska Ukrajina razvijala, tako

su ti pisci povlačili za sobom svoje junake, postepeno popunjavajući vakuum koji je nastajao u sovjetsko vrijeme, kada je netragom nestala većina ukrajinskih intelektualaca. Poteškoće, a ponekad i porazi koje su doživljavali njihovi junaci za vrijeme tog prijelaznog razdoblja, odražavaju probleme koje osamdesetnici osjećaju u procesu stvaranja i mjesta koja ti intelektualci zauzimaju u Ukrajini. U tim proznim djelima vidimo junake kako žongliraju i manipuliraju svakojakim sastavnicama koje omogućuju da se kreira ukrajinski identitet. Osamdesetnici su ponovno razmotrili sva moguća obilježja preuzeta iz priča kolonizatora i ukrajinskih nacionalnih mitova, zatim su i sami taj identitet upotpunili novim elementima (Андрейчик 2014). Na stranicama svoje proze osamdesetnici su nam pokazali kako lik intelektualca ujedinjuje simbole ukrajinskog identiteta te kako se taj proces odvija u autorovu stvaralačkom procesu i djelovanju junaka.

Odnos intelektualca i društva središnji je problem koji se razmatra u proznim djelima. Ako ćemo govoriti o sličnosti s prototipovima *kralja filozofa*, *mesijanskog boema*, *dvorske lude* i *Robina Hooda*, onda se u prozi toga razdoblja ukrajinskom intelektualcu mogu pripisati sve te crte (Андрейчик 2014). Taj je junak osoba koja poput *kralja filozofa* osjeća moralnu obvezu da se koristi svojim talentima za služenje istini, čak i ako takvo služenje predviđa oslobođenje te iste istine putem dekonstrukcije i razotkrivanja njezina relativnog i subjektivnog karaktera. Taj je junak *mesijanski boem* kojeg njegovo dekadentno ponašanje stavlja izvan granica društvenih normi. Taj je intelektualac i *dvorska luda* koja može slobodno postavljati pitanja i ismijavati strukture vlasti, jer vlast je ta koja ga ne razumije, ne nalazi mu primjenu te ga u potpunosti ignorira. Na kraju to je intelektualac koji igra ulogu duhovitog *Robina Hooda* koji se koristi svojim marginalnim statusom kako bi sam izvukao korist kritizirajući *status quo* u društvu. U usporedbi sa svojim prethodnicima, ti postsovjetski ukrajinski umjetnici u pravilu nisu vezani ni uz društvo ni uz vlast; oni se međutim odupiru potpunoj izolaciji, stvarajući intertekstualne zajednice koje su sami izgradili u svojim proznim djelima. Te su zajednice zapravo ekskluzivne grupe, nastale iz potrebe za preživljavanjem i aktivnostima ukrajinskog kulturnog andergrounda sedamdesetih godina prošlog stoljeća (Андрейчик 2014: 170). Članovi takvih intertekstualnih zajednica uvjereni su da u uvjetima opće degradacije kulture u postojećoj Ukrajini oni zapravo i jesu prava ukrajinska kultura. Uvodeći elemente postmodernističke igre kako bi izgradili te zajednice, osamdesetnici žele izbjeći ponavljanje apsolutizma prethodnih struktura. S obzirom na kolonijalnu prošlost Ukrajine, ukrajinsku su književnost ponekad opterećivale sumnje i kompleksi vlastite necjelovitosti, provincijalizma i manje vrijednosti. Ali zahvaljujući takvoj prošlosti, ona je u stanju prikazati stav marginalaca. Imajući mogućnost da slobodno progovori o tome već u

neovisnoj državi, ukrajinska književnost može proširiti vidike i na nov način istraživati pojmove poput istine i apsoluta. Raznolika kultura i povijest raznih krajeva zemlje zalag su za novo stvaranje, zato ukrajinska književnost ima potencijala za razvoj. U svojim proznim djelima osamdesetnici su skloni toj ideji. Ako ukrajinski intelektualci na kraju iziđu iz marginalne situacije, intertekstualne zajednice koje su stvarali u proznim djelima nestat će jer više neće biti potrebne. Fenomen euforije, kaosa i zajednice, koji su odredili prozu osamdesetnika tijekom devedesetih godina, daje nam pregled u prošlost, ali služi i kao smjerokaz za budućnost ukrajinske kulture. Prikazujući burna vremena u kojim su ta prozna djela napisana, dopuštaju čitateljima da se istovremeno s nekoliko različitih, a ponekad i suprotnih gledišta, osvrnu na neka važna pitanja. Prikazujući mnoga dostignuća postsovjetske ukrajinske kulture, proza osamdesetnika tijekom devedesetih godina prošlog stoljeća izdržala je kušnje vremena, služeći kao skrovište osebnim i nadahnutim likovima, ukrajinskim umjetnicima koji lutaju izmišljenim svjetovima svojih autora i grade vlastiti identitet.

Kao što je rečeno, Marko Andrejčyk u svojoj monografiji *Intelektualac kao junak ukrajinske proze devedesetih godina XX. stoljeća* izdvaja *euforiju, kaos i zajednicu* kao tri glavna obilježja ukrajinske proze toga razdoblja. Znanstvenik naglašava da su sve tri pojave ili tendencije (euforija, kaos i zajednica) vidljive u okviru „jednog teksta ili ulomka, a usmjerenost prema zajednici izazvana je konfliktom koji su uzrokovale euforija i kaos“ (Андрейчик 2014: 23).

Niz masovnih manifestacija, festivala i događanja omogućio je da se upozna rad nekoliko naraštaja neslužbene ukrajinske kulture koja je napokon izišla iz *undergrounda*. Tim susretima priključili su se disidenti i oni koji su u prošlosti pratili umjerenu politiku Komunističke partije na području kulture, a sada su s istim entuzijazmom propagirali domoljubne slogane. Stari ukrajinski intelektualci, a neki od njih doživjeli su uspjeh u sovjetsko vrijeme, uglavnom su radosno dočekali neovisnost Ukrajine, ali su se pribojavali posljedica do kojih bi moglo doći nakon što se Ukrajina nastavi približavati zapadnome svijetu. Pop-kultura i njezina *rock* glazba mijenjali su ton manifestacija i festivala u Ukrajini na što su stari intelektualci reagirali različito. Neki su osuđivali *rock* glazbu smatrajući da je ona prijetnja ukrajinskoj kulturi te su jedini spas za visoku kulturu vidjeli u povezanosti s vladom (kao primjer Marko Andrejčyk navodi naslov knjige Volodymyra Drozda *Muzej živog pisca ili Moj dugi put na Tržište*). Međutim, novi naraštaj intelektualaca osamdesetnika prihvatio je te promjene i iskoristio priliku da iziđe u javnost uz podršku sedamdesetnika. Po riječima Vadyma Skurativs'kog, osamdesetnici su „prvi istinski slobodan naraštaj u

ukrajinskoj povijesti“ (Скुरатівський 2003: 7) koji je podigao zastavu promjena u ukrajinskoj kulturi čim se za to ukazala prilika. U to vrijeme pojavljuje se nekoliko književnih skupina osamdesetnika kao što su *LuGoSad*, *Propala gramota* i *Bu-Ba-Bu* koji su u to vrijeme euforije nastupali zajedno s glazbenicima i *rock* bendovima. *Bu-Ba-Bu* je obnavljao ukrajinsku kulturu karnevalskim smijehom.

Glavne ideje nastale nakon raspada Sovjetskog Saveza i euforije koja se javila bile su ideje noviteta i promjena. U središte pozornosti osamdesetnika dospio je roman, a uloga naracije u izgradnji identiteta zanimala je nove ukrajinske pisce koji su utjelovili vladajući osjećaj egzaltacije pokazujući kontradiktornosti izoliranog i centraliziranog jedinstvenog sovjetskog nasljeđa. Zato su se odricali obaveze ukrajinske umjetnosti koje im je nametao ukrajinski nacionalni mit, pa su pokušavali revidirati ulogu umjetnika u ukrajinskom društvu. Osamdesetnici su zamijenili tradicionalne kulturne modele koji su isticali političku aktivnost, građansku dužnost i permanentnost onim modelima koji su poticali slobodu, igru te neprestani pokret i promjene. Novi pristup prozi rađao je nove junake, između ostalog i vodeću figuru ukrajinskog intelektualca postsovjetskoga doba koji se javlja u prozi osamdesetnika. Stvarajući u svojoj prozi junake-intelektualce i junake-umjetnike, pisci su mogli izravno pokazati ulogu koju je umjetnost odigrala u određivanju i formiranju identiteta. „Uz pomoć postmodernizma, iznašli su način za slavlje nestabilnosti i složenu lepezu svoga postkolonijalnog ukrajinskog identiteta“ (Андрейчик 2014: 30).

Od kaosa prema zajednici

U tekstovima osamdesetnika često nailazimo na tvrdnju da u današnjoj Ukrajini ukrajinski intelektualci nisu nikome potrebni te da se smatraju izgubljenim naraštajem u postsovjetskoj državi. Pripovjedač u romanu *Burdyk* Volodymyra Dibrove govori kako u naglim promjenama novog ukrajinskog društva nema mjesta za njegov naraštaj pa se boji da će mladi suradnici izdavaštva na kraju zatvoriti njegov projekt: „A neće li reći: mi smo komercijalno izdavaštvo, ovisimo o potražnji, a vi sada niste popularni. Jer cijela vaša generacija za nas nije autoritet. Vi nam za svojih četrdeset i više godina ništa niste ostavili, stoga bez suviše galame trebate nestati“ (Діброва 2002: 289). Pripovjedač tvrdi kako je sam izmislio more metafora, a osjeća se nepotreban, kao i većina ljudi njegova kruga u novoj Ukrajini. Kako kasnije postaje jasno, njegove su se slutnje obistinile i knjiga o *Burdyku* nikada neće izići, ironično, čini se, upravo njegovom krivicom. Prisjeća se svih prijatelja svoje generacije koji su u ilegali proživjeli godine sovjetskih represija i koji su bili spremni patiti za više ciljeve; toga više nema među današnjom generacijom. Razmišljajući kamo su

nestali ti ljudi, dolazi do zaključka: „Jednom riječju nismo naraštaj, već – humus!“ (Діброва 2002: 290). Književni kritičar Igor Bondar-Tereščenko smatra da su ukrajinski pisci opsjednuti izgubljenom prošlošću: „Kao i svi obični ljudi, oni stvaraju svojim djelima vlastiti fantom, fantom izgubljene prošlosti (carske, kozačke, samostalne, sovjetske), jedinstvene, velike, nacionalne“ (Бондар-Терещенко 2003: 25). Takvo raspoloženje često je u mnogim djelima, ali možemo to sagledati i kao žaljenje zbog izgubljene sadašnjosti. Radi se o prvim godinama neovisne Ukrajine, „upravo u tom razdoblju pojavljuju se pisci osamdesetnici i na to se razdoblje osvrću u svojim djelima“ (Андрейчик 2014: 119). Kostjantyn Moskalec' analizirajući *Byrdyka* i drugu prozu osamdesetnika prisjeća se „infantilnosti i fatalnog otuđenja toga naraštaja... njegovo neadekvatno romantično držanje o pitanjima povijesti i povijesnih realija“ (Москалець 1999: 138). Moskalec' smatra da je kreativnost i stvaralaštvo toga naraštaja ozbiljno stradalo zbog godina neproduktivnog ilegalnog postojanja bez socijalne aktivnosti te zbog potpune hermetičnosti. Bili su vezani uz sovjetski sustav, a njihovo neslaganje dovelo ih je do nemogućnosti da svoje talente usmjere na nešto drugo (Москалець 1999: 138). Maksym Striha slaže se s tom idejom Moskalecja te nadodaje kako naraštaj Dibrove nije imao snage da se uspostavi i očvrsne u trenutku kad je iz života te generacije nestao veliki neprijatelj – cenzura: „Nije samo Burdyk umro, nego su u književnom smislu u zaborav otišli mnogi vrijedni autori koji su u nepokolebljivom oponiranju pronalazili smisao života, oni na kraju nisu ni shvatili kome danas trebaju oponirati, a „snaći se“ u novim uvjetima, tražeći sponzore i dobivajući stipendije – nisu naučili“ (Стрпиха 1997: 38).

Nedostatak normalne funkcionalne intelektualne sredine i sustava nepolitizirane kritike u kojem bi se ti umjetnici mogli razvijati usporavali su njihov razvoj i u budućoj postsovjetskoj Ukrajini. Ilegalni pokret koji je nadoknađivao takav nedostatak pretvorio se u neslužbenu sovjetsku umjetnost sa svim osobitostima koje će kasnije biti svojstvene za definiranje postsovjetske kulture. Istovremeno funkcija oporbe za tu umjetnost (neprihvatanje službenog sovjetskog svijeta kao tuđeg) bila je neodvojiv dio identiteta umjetnika, a kada je ta funkcija postala suvišna, nestao je i osjećaj tog identiteta, pojavila se dezorijentacija. Vjerojatno zato, prema mišljenju Marka Andrejčyuka, J. Andruhovyč i O. Zabužko šalju svoje junake izvan granica Ukrajine, kako bi se stvorila predodžba o svome identitetu, a književna djela organizirana uz pomoć tropa putovanja, mogu poslužiti za istraživanje postkolonijalnog stanja i kritiku totalitarizma (Андрейчик 2014: 170).

Glavne teme proze osamdesetnika vrlo su simptomatične za tendencije kaosa, to je razočaranje inteligencije u društvo postsovjetske Ukrajine, nekompatibilnost intelektualaca

suprotnih spolova i percepcija sebe kao izgubljenog naraštaja, zatim prikaz ukrajinskog umjetnika kao bolesnog – ubrzo nakon što je ishlapila euforija 1990-ih godina.

Raspad Sovjetskog Saveza omogućio je da se ukrajinskom identitetu pristupi na nov način, tada su se mogle uvoditi nove komponente, a upravo to se odvija bez određenog smjera. Nekompatibilnost ukrajinskih intelektualaca jedan je od simptoma takve nepostojanosti, prozni junaci ne mogu pronaći individue slične sebi jer se njihova vlastita osobnost toliko izmijenila i deformirala da ni oni sami ne mogu definirati tko su zaista. Interes društva prema ukrajinskoj kulturi i svečane proslave ubrzo je zamijenila opća ravnodušnost. Jurij Izdryk ovako opisuje osamdesetnike: „I evo nas, šaćica *izgubljenih intelektualčića*, osvrćemo se uokolo sa strahom, nevjericom i očajem. Peče nas nezadovoljeno častoljublje i tlači nepostojanje orijentira: bojimo se rulje koja vrvi svuda uokolo i s istim strahom primjećujemo obilježja rulje unutar sebe; preziremo sve koji nisu „mi“, a ni sami ne znamo tko smo“ (Издрик 1999: 18). U stanju kaosa osamdesetnici postaju ranjiva grupa kojoj treba neki novi oslonac koji su kasnije pokušavali izgraditi u svojoj umjetnosti i pokretu prema zajednici.

Kako smo već napomenuli, tri tendencije postsovjetske književnosti – euforija, kaos, zajednica – ne valja interpretirati kao sasvim različite i zasebne. „Trebalo ih razmatrati kao pojave koje se isprepliću i supostoje čak u jednom određenom književnom djelu“ (Андрейчик 2014: 133). Kako navodi Mark Andrejčyk, u euforičnom pokretu početkom 90-ih godina, osamdesetnici su bili na čelu procesa udaljavanja ukrajinske kulture od socijalne odgovornosti i metafizičkog karaktera koji je od njih tradicionalno tražio ukrajinski nacionalni mit. Oslobođenje od tih obveza također je izazvalo opću dezorijentaciju i neprilagođenost sovjetskih junaka koji se javljaju u novoj prozi. Još jednom odbačeni i marginalizirani od društva, ukrajinski umjetnici često se prikazuju kao bolesni i suvišni u svojoj zemlji. Kaotičan pokret zaključio je da je identitet ukrajinskog intelektualca previše krhak za nestabilnost izazvanu postmodernističkom dekonstrukcijom. Kao rezultat, ukrajinski se pisci, u svojoj težnji prema zajednici, vraćaju pitanjima strukture i metafizičkim problemima ne bi li pronašli stabilnost. Osamdesetnici se vraćaju pitanjima protiv kojih su se borili i koja im nameće „ukrajinski nacionalni mit, ... a jezik je ona sastavnica koja za njih u tom mitu zauzima posebno mjesto“ (Андрейчик 2014: 133).

5.6. Jezik (igra i uloga)

Mit o jeziku

Jeziku pripada iznimno mjesto u ukrajinskom nacionalnom mitu. Zbog te iznimne važnosti ukrajinskog jezika nije ni čudo da se mladi postsovjetski pisci usredotočuju upravo na njega. U okvirima promjena naslijeđene norme ukrajinskog književnog kanona, koje su pokrenuli osamdesetnici, u svojim proznim djelima oni također primjenjuju postmodernistički pristup funkciji jezika. Podržavajući i promičući kult „novoga“ koje prati Ukrajinu na putu prema neovisnosti, pisci se okreću jeziku: „Kako nam pokazuje iskustvo XX. stoljeća, mjesto Novog nalazi se u jeziku“ (Гундорова 1997: 112). Njihova dekonstrukcija bila je usmjerena na rušenje uvriježenih predodžbi o ukrajinskom jeziku koje su plasirali sovjetski i ukrajinski nacionalni mitovi. Suvremeni znanstvenik Oleksandr Grycenko naglašava kako je izmijenjeni „službeni“ ukrajinski jezik, odnosno onaj koji se učio u sovjetskim školama, bio stvoren s ciljem da se kontroliraju mitovi i potencijalne opasnosti *mogućih* diverzija svojstvenih tom jeziku (Гриценко 1999: 370). Oksana Zabužko taj sovjetski ukrajinski jezik naziva lažnim (Забужко 1999: 119-124), a Grycenko dodaje kako je jedna od glavnih pokretačkih snaga stvaralaštva šezdesetnika pokušaj da se ukrajinski jezik spasi od njegove depoetizirane i utilitarne sovjetske verzije te da se obnovi njegov status glavne mitološke sredine ukrajinskoga naroda (Гриценко 1999: 372). Sovjetska potreba da se ukrajinski jezik na takav način kodificira, jest pokušaj da se umanjí „unutarnja snaga“ i romantičan poriv šezdesetnika koji su se pokušavali suprotstaviti tom procesu. Osamdesetnicima je svojstveno određeno metafizičko shvaćanje jezika. Upravo su taj mitološki aspekt ukrajinskog jezika pisci osamdesetnici pokušavali re- i dekonstruirati u svojim tekstovima.

U eseju *Jezik (Mova)* Maksym Striha prati razvoj ukrajinskog jezika u doba romantizma i narodnjaštva s gledišta njegove uloge u izgradnji i očuvanju ukrajinskog nacionalnog mita. Njegova titula „najmelodioznijeg i najljepšeg jezika na svijetu“, koju su mu dodijelili ukrajinski intelektualci, pomogla je da se obrani od socijalnog statusa manje društvene vrijednosti koji su mu nametali razni imperijski diskursi (Стрпиха 1999: 403). Stoga je književnost pisana ukrajinskim jezikom dala velik doprinos u formiranju i stvaranju ukrajinske mitološke sredine. Grycenko tvrdi da su u slučaju „ukrajinske nacije“ takvi mitovi zamijenili racionalne i pragmatične diskurse koje su uvodile druge razvijenije nacije (Гриценко 1999: 336) i takva nepragmatičnost jezika osigurava mu metafizički i sakralni odjek, a marginalizirani status koji je ukrajinski imao u Sovjetskom Savezu hranio je taj mit uz sve postojeće napore da se on afirmira u okvirima sovjetske kulturne politike.

Osamdesetnici su se, kao prvi novi naraštaj pisaca u slobodnoj Ukrajini, svjesno obraćali naslijeđenom metafizičkom „teretu“ koji je u njihovim tekstovima povezan s ukrajinskim jezikom.

Dekonstrukcija jezika

U svojim su djelima mnogi pisci općenito nastojali dekonstruirati mit o jeziku, a ukrajinski jezik posebice. To je pokušaj da se umjetnici koji stvaraju na ukrajinskom jeziku oslobode od ograničavanja u stvaranju koje predviđaju i postavljaju „svete“ obveze jezika. Takva dekonstrukcija provodila se uz pomoć raznih postmodernističkih igara riječima koje negiraju moć napisane riječi i zahvaljujući velikim naporima usmjerenim na „desakralizaciju“ ukrajinskog jezika uvođenjem dotada zabranjenih tema i vulgarizama. Lesja Stavyc'ka u uvodu prvog rječnika kasnosovjetskog i postsovjetskog ukrajinskog slenga kao urednica korištenje žargona dovodi u vezu sa skidanjem s postolja službene ukrajinske kulture te ga smatra sličnim karnevalskoj kulturi smijeha (Ставицька 2003: 9-18). Sleng također pogoduje osvježavanju jezika obnavljajući njegovu dinamičnost i aktualnost. U prozi Jurija Andruhovyča i Volodymyra Dibrove također susrećemo mnoge riječi ukrajinskog uličnog govora. Stavljajući takve riječi u usta junaka autori demonstriraju da su ti likovi „opaki“ i nikako neizolirani od društva. Vjerojatno je jedan od najskandaloznijih poznatih književnih ulomaka Jurija Izdryka njegovo poglavlje *O seronjama (Про мудакив)* u *Vocceku*. Takav naslov poglavlja motiviran je razmišljanjima u romanu u uvjetima postsovjetske svakodnevice.

U romanu *Dvojni Leon* dvije stranice ispunjavaju vicevi i šale koje sadrže žargon, odražavajući prisutnost viceva u svakodnevnoj komunikaciji u Ukrajini. Takvom mješavinom visokog i niskog služi se i Jurij Andruhovyč, a za postizanje komičnog efekta koriste je i Volodymyr Dibrova u *Burdyku* i Kostjantyn Moskalec' u *Večernjem medu*. Moskalec' uspijeva vješto uhvatiti i prenijeti spoj egzistencijalnih razmišljanja i pijanih trabunjanja koja su se često odvijala u krugu ukrajinske boeme. S obzirom na spol, korištenje suvremenih vulgarizama u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa* Oksane Zabužko kod mnogih je čitatelja izazvalo još veći šok. Njezina naratorica ukrajinska je intelektualka koja otvoreno govori o želji za seksom, koristeći se vulgarizmima kako bi opisala pojedinosti seksualnog čina. Takav način pisanja bio je bez presedana u ukrajinskoj književnosti te je stvorio čitav pokret u ukrajinskoj ženskoj prozi (Natalka Snjadanko, Irena Karpa, Svitlana Pyrkalo, Svitlana Povaljajeva). Zabužko je ispunila svoj roman takvim riječima dopunjujući glavnu temu romana, kao potrebu da se sruši i kritizira patrijarhalni ukrajinski nacionalni mit (pritom naglasak valja staviti na pridjev „patrijarhalni“). Uz pitanje nacionalnog identiteta u

tekstovima spomenutih književnica usko je vezano pitanje materinjeg jezika. Iako junakinje ženske proze žive i putuju po raznim zemljama, ne osjećaju komunikativnu barijeru, već slobodno vladaju stranim jezicima. Konflikt leži u „nečitljivosti“, neprepoznatljivosti njihovog jezika te, kao posljedici toga u problemu umjetničke realizacije.

Za Oksanu, junakinju romana *Terenska istraživanja* O. Zabužko, pisati na ukrajinskom ujedno znači i kultivirati nacionalni identitet i biti osuđen na nerealiziranost. U potrazi za vlastitim identitetom u sadašnjem svijetu bez ljubavi junakinja se stalno prisjeća svog djetinjstva u roditeljskom domu. Odrasla junakinja Oksana nema pravi dom već samo privremeni smještaj koji stalno mijenja, što produbljuje osjećaj usamljenosti i osuđenosti na stalne skitnje. Jedina utvrda i konstanta u takvoj situaciji postaje materinji jezik: “tvoj dom – jezik, koji dobro zna još samo nekoliko stotina duša u cijelome svijetu, – uvijek je s tobom, kao puževa kućica, a druga kuća, nepomična, tebi, ženo, nije suđena...” (Забужко 2000: 16-17). Uz takvo raspoloženje osuđenosti Oksana ipak ima idealan san o Domovini kao rodnom domu. Taj se san utjelovljuje u finalu. I Katakana Klej (I. Karpa, *Sedefasti porno*) zna nekoliko jezika, ali osjeća vezu samo s ukrajinskim: “A ukrajinski mogu lijepiti i kreirati kako poželim. Jer je on moj” (Карпа 2005: 39).

Igra riječima

Mnogim proznim djelima koja su napisali osamdesetnici svojstveni su kalamburi u obliku raznih igara riječima, dijaloga koji se sastoje od retoričkog čavrljanja i čak vizualne dekonstrukcije riječi i slova. pisci te generacije i dalje nastavljaju sa sličnim igrama pa tako već u predgovoru *Leksikona intimnih gradova* Jurij Andruhovych nudi prvo redoslijed čitanja teksta kako je posložen u knjizi, odnosno prema ukrajinskoj ćiriličnoj abecedi (ukr. abetka), a nakon toga upućuje čitatelja da može krenuti i redoslijedom latinične abecede, što mijenja značenje čitava teksta, ili pak može odabrati vlastiti redoslijed. Igra započinje već samim naslovom knjige. *Leksikon intimnih gradova* zbirka je eseja s podnaslovom *Slobodan priručnik iz geopoetike i kozmopolitike* (Довільний посібник з геопоетики та космополітики, 2011.) u kojoj autor abecednim redom opisuje mjesta u kojima je boravio, koristeći se pritom svim slovima ukrajinske abecede (osim mekog znaka). U samom *PREDGOVORU* *iliti UPUTAMA* (ПЕРЕДМОВА *muny IHCTPYKЦIЯ*) govori se o načinu na koji se može pristupiti čitanju samog djela. Prvo s čime se čitatelj susreće otvorivši knjigu na prvoj stranici jest ukrajinska abeceda sa svoja 33 slova. Predgovor započinje opisom abecede:

„Odmah želim skrenuti pozornost na određenu neravnopravnost. Među slovima, reklo bi se, postoje najpopularnija, srednje korištena i postoje jednostavno

izopćenici. Ta neravnopravnost posebice se zaoštrava kada se radi o početku riječi, dakle o prvom slovu. Apsolutni je izopćenik u tom smislu trideset i prvo slovo, meki znak. Osim toga, u ukrajinskoj abecedi postoje dva sasvim unikatna slova koje nećete naći ni u jednoj drugoj ćirilčnoj abecedi, to je Malkovyčev srpić i svjećica⁸³, slova „C“ i „Ĭ“. Ona nam daju dobru mogućnost pisati na svoj način neke inozemne nazive, na primjer Jeruzalem (Єрусалим). Za ovu je knjigu ta mogućnost jako bitna.“ (Андрухович 2012: 5).

Već na početku autor pridaje veliko značenje strukturi i iznimkama u strukturi teksta, nakon čega citira svoj predgovor koji je napisao za ukrajinski prijevod *Abecadła Czesława Miłosza* i time upućuje na postojeće književne prethodnike *Leksikona*, dajući naslutiti čitateljima o kakvoj se vrsti enciklopedije zapravo radi.

Jurij Andruhovyč navodi kako je od svih mogućih koordinatnih sustava piscu najbliža abeceda: „Čovjek, koji po svojoj prirodi svijet prije svega vidi opisan riječima složenim pomoću slova, u abecedi pronalazi svoj najpouzdaniji, ako ne i jedini oslonac. Jedini mogući raspored znakova daje im težinu simbola. Abeceda je cjelovita i do kraja ispunjena danost. Ona neće iznevjeriti, neće se čak ni promijeniti... Abeceda je kategorična. Ona je danost s kojom se ne prepire. Ona uspostavlja redosljed, a samim time i sklad, unutarnji (i vanjski) svjetski poredak pisma i književnosti. To njezino svojstvo prije svega pogoduje stvaranju enciklopedija i rječnika“ (Андрухович 2012: 5). U tom kontekstu njegov je *Leksikon* trebao biti osobna, privatna autorska „enciklopedija“. Za enciklopedije je, po autorovu mišljenju, svojstveno da one pretendiraju na iscrpnost, da imaju težnju sistematizirati svijet i akumulirati znanje zapisano u obliku teksta. Poslije takvih riječi, kojima autor u prvom dijelu predgovora govori o potpunoj stabilnosti konstrukcije abecede (i o slovu kao elementarnoj jedinici, „atomu“ označavanja znanja), očekujemo ozbiljan tekst čvrste i postojane strukture koji čitatelj mora čitati od početka do kraja, kako i priliči svakom književnom djelu. U drugom dijelu predgovora Jurij Andruhovyč prikazuje poglavlja-mjesta, navodi cjelovit popis svih gradova onim redom kako se pojavljuju u knjizi (knjiga ne sadržava kazalo).

Nadalje, autor odgovara na pitanje izmišljenog čitatelja koji je mogao obratiti pozornost na broj mjesta-poglavlja: zašto je gradova upravo 111? Odgovor bi bio sljedeći: zato što bi 11 bilo premalo, a 1111 previše – 111 je optimum. Tako se nastavlja još jedna igra unutar i izvan knjige jer prezentacija *Leksikona* koji sadržava priče o 111 gradova održala se 11. 11. 2011. u 11 sati, a to najveće po opsegu književno djelo J. Andruhovyča mogli ste

⁸³ Autor aludira na pjesmu *Nauka* svoga prijatelja, suvremenoga pjesnika Ivana Malkovyča, a time pokazuje svoj odnos prema ukrajinskom jeziku, iznesenom u spomenutoj pjesmi.

kupiti za 111 ukrajinskih gryvnji. Poigravanje slovima, riječima, brojkama i značenjima nastavlja se kroz cijeli *Leksikon* jer ukrajinska je abeceda sa svojim postojanim redosljedom i strukturom unijela zbrku u kategoriju vremena. Najočitiji primjer toga autor navodi u predgovoru: zbirka počinje poglavljem iz 2006., a završava godinom 1966. Prikaz je to *navodno* 40 godina proživljenih unatraške. I to je tek uvod u pomicanje granica naizgled čvrste strukture teksta jer autor nadalje govori: „Međutim, samo *navodno* jer zapravo to je četrdeset godina proživljenih mozaično. Prije bi to bio slučaj kada je, kao kod starih Židova, *četrdeset* značilo *bezbroy*“ (Андрухович 2012: 9). Time je autor srušio čvrstu strukturu teksta i pretvorio ju u mozaičnu, gotovo beskonačnu strukturu, uz *bezbroy* mogućih modifikacija (a to će biti glavno obilježje tekstova Jurija Andruhovyča). Nadalje, aludirao je na svoj put, dug 40 godina, prijeđen u iščekivanju *nečega*, u potrazi za svojom obećanom zemljom te, kao treće, spominje da taj put mora još jednom proći i proživjeti, opisujući ga upravo na takav način.

Pomalo zbunjenom čitatelju postaje jasnije da se ne radi o „klasičnom“ djelu u trenutku kad autor osporava tvrdnje s početka predgovora te daje savjet čitateljima: „...ako će tu knjigu zamišljati kao roman, neka ju radije zamišljaju kao roman-slagalicu, model za sastavljanje. Dakle, kao roman koji se može čitati na različite načine, u kojem će sam čitatelj od tih komadića slagati svoj željeni model“ (Андрухович 2012: 9). Ta se zbirka eseja, dakle, može sagledati i kao roman⁸⁴, a njegova čvrsta struktura pretvara se u slagalicu u čitateljevima rukama uz blagoslov samoga autora. Štoviše, autor sâm poziva čitatelja da zajedno s njime pruži otpor diktaturi abecede i zato nudi rješenja kako se, tj. kojim se još redosljedom može čitati ta knjiga. Prije svega on mora biti alternativan u odnosu na ukrajinsku ćirilicu, a tu može poslužiti latinička abeceda, stoga J. Andruhovyč navodi alternativnu abecedu i novi popis gradova-poglavlja. Čak nudi čitatelju da se djelomično ili u potpunosti odrekne abecede i zamisli izvanabecedni leksikon. Vidimo da postojano i uređeno funkcioniranje teksta nije moguće ni kad ga poredamo kronološki, jer gdje u tom slučaju smjestiti L'viv čiji puni naslov glasi „L'viv uvijek“⁸⁵? Prije početka ili poslije kraja? Možda tekstove poredati po kriteriju nabiranja rijeka, jer se zbornik može sagledati i kao prikriveni leksikon rijeka... Možda po potresima, gradovima koje je autor sanjao ili u kojima je sanjao, po onima u kojima se ništa ne sanja, u kojima nije spavao, gradovima koji ne spavaju ili gradovima koji ti ne daju da zaspiš... I „još jedan, posljednji savjet: čitajte ovu knjigu na koji god način želite, slobodnim

⁸⁴ Treba reći da zbirka uz eseje sadrži pripovijetke i pjesme u prozi koje se zajedno stapaju u roman, a poveznica im je književni junak.

⁸⁵ Naslov poglavlja glasi *L'viv, uvijek* (Львів, завжди).

redosljedom, otvorivši ju na sasvim nasumičnoj stranici, nije bitno!, s kraja, početka ili sredine. Na kraju, ipak se radi o slobodi, zapravo sam zbog nje i pisao sve što ćete naći na ovim stranicama“ (Андрухович 2012: 11). Tako autorovom voljom sloboda ne samo da pomiče nego i ukida granice jezika, pravila i strukture, ostavljajući čitatelju mogućnost stvaranja svoga teksta na temelju ponuđenog materijala. Autor isprva daje točnu strukturu, no poslije govori o tome da ju sam čitatelj može kršiti i mijenjati kako bi izgradio svoju vlastitu strukturu. Cilj pisanja (i čitanja) jest sloboda.

Tamara Gundorova vidi sličnu tendenciju u prozi J. Izdryka i T. Prohaska. Zapravo Izdryk prednjači među osamdesetnicima koji vole jezične igre. Sva tri Izdrykova romana puna su takvih igara, a naglašavanje uloge koju tekst ima u definiranju postojanja i individualnosti čini pregled jezika pod raznim motrišnim kutovima ključnom strategijom tog rituala; zapravo, takva jezična igra postaje bit čitave njegove proze, što smo već razmatrali u poglavlju o *Vocceku* i drugim djelima Jurija Izdryka.

Jezik kao besmislica i vježba prekomjernosti

Kod Kostjantyna Moskalecja u *Večernjem medu*, načitani boemi, igrajući se jezikom i svim mogućim značenjima, i općenito bivajući skloni diskusijama o umjetnosti i filozofiji, nisu u stanju, služeći se jezikom, voditi jednostavan razgovor ili izraziti neku misao (Андрейчик 2014). Romani Jurija Andruhovyča također sadrže mnoge scene u kojima se dijalog guši u besmislenim frazama. Odgovori sugovornika često nemaju smisla ili se vode isprazni razgovori. Kako smo već prije spomenuli, u *Moskovijadi* kralj Oleljko, kojeg autor predstavlja kao potencijalnog spasitelja ukrajinskoga naroda, radije dijeli svoja znanja iz španjolskog vulgarnog leksika nego što se brine za sudbinu ukrajinske tiskane riječi. Brojne Andruhovyčeve jezične igre prpošne su i duhovite. Cijelo poglavlje u *Perverziji* sadrži govor nekog Johna-Pola Oščyrka, svojevrsnog rastafarijanca i boema, koji u nizu od nekoliko fraza svako malo zamjenjuje jedne riječi drugima. Počinje svoj govor odlomkom:

„Slušati rege, umirati ispod neba, udisati miris trave. Slušati nebo, umirati uz rege, udisati lišće trave. Udisati rege, slušati u nebu, umirati uz miris trave. Slušati trave, udisati rege, umirati ispod neba mirisa. Umirati s nebom, slušati i udisati: rege, travu, miris. Slušati i udisati, umirati i slušati: miris regea, neba trave“ (Андрухович 2002: 132).

Govor se nastavlja na sličan način pozivajući sve da se pokore i stope s prirodom, i to podsjeća na pokušaj rekonstrukcije rituala pušenja marihuane. Da bi se podcrtala jezična razigranost određenog odlomka, čitateljima se na početku poglavlja nudi bilješka da mogu

propustiti to poglavlje ako nisu „skloni jezično-kabalističkoj vježbi“. Brojni popisi koji su prisutni u Andruhovyčevoj prozi često služe kao igralište za žongliranje riječima. Još jedan primjer iz *Perverzije* jest epizoda u kojoj se govori o popisu pseudonima Perfec'kog:

„Zvali su ga Stah Perfec'kyj i Karp Ljubans'kyj i Som Rahmansjkyj i Pierre Dolyns'kyj i Ptah Kajfec'kyj. Ali zvali su ga također i Gljuk, Bljum, Vrublj, Štrudlj i Šnoblj. Uz to bio je Jona Ryb i Žora Kur i Šura Pтыc' i Sjura Jajc' i Slava Dniv... Ukupno je bilo četrdeset imena i nijedno od njih nije bilo pravo jer pravo ime nije znao nitko, čak ni on sam“ (Андрухович 2002: 157).

To je vježba igre riječima poslije koje se istina raspršuje i nestaje ispred čitateljevih očiju u mnoštvu aluzija. Slične primjere možemo naći u svakom Andruhovyčevu tekstu pri opisu atmosfere ili osobe kad je želi „konkretizirati“; samim time, umjesto da slika pod povećalom postane jasnija, kao u kaleidoskopu, ona se prelijeva i raspada na mnoštvo malih zasebnih komadića.

Anastasija Bilozub skreće pozornost na neobično grafičko oblikovanje teksta. Uz činjenicu da određeno književno djelo „po svojoj prirodi postaje u potpunosti citatno, prožeto tragovima vanjskih glasova, njegov „neverbalni“ tekst (sheme, crteži, ilustracije, grafički dizajn) preuzima nove funkcije potpunijeg odražavanja individualne autorove jedinstvenosti“ (Білозуб 2014: 59). Takvo proširenje njegove svrhe vjerojatno objašnjava iznimnu popularnost uporabe elemenata „neverbalnog“ teksta u postmodernoj prozi. Autori su skloni „kombiniranju vrsta, veličine slova, podebljanog i običnog pisma, zlouporabe kurziva, velikih slova, boje, upotrebu principa stripa (crtanje + objašnjenje) i različitih varijanti prostornog smještanja teksta na stranicama knjige (tekst bez ulomaka, paralelni tekstovi itd.)“ (Білозуб 2014: 59). Eksperimentalno oblikovanje teksta jedno je od omiljenih postupaka J. Izdryka.

U intervjuu za projekt *Drugi format* J. Izdryk priznaje: „Bit mojih knjiga svojevrсно je natjecanje s jezikom, neobične igre s jezikom. Pokušaj ga slijediti, pokušaj ga kontrolirati. Ovo je vjerojatno njihova ideja na kreativnoj razini, način stvaranja“ (Іздрик 2003: 11).

U *Perverziji* J. Andruhovyča također vidimo zanimljiv način uređivanja teksta, tekst je zapisan u dvije kolumne kako bi se naglasila istovremenost i paralelnost opisanih događaja.

Našavši se na podiju Lisa Sheila odlučno je razgledala publiku i, čak ne upotrijebivši „dear friends“, što je

Našavši se nasuprot Adi, Perfec'kyj je bio podvojen i rastrgan. S jedne strane, radovao se nevinoj prilici da bude pokraj nje,

primjereno u takvim slučajevima, odmah je najvažnijeg među bikovima uhvatila za... ne, ne za rogove...

da je gleda čas skrivenim, čas otvorenim pogledom...

(Андрухович 2002: 135).

Lijevi stupac opisuje nastup na seminaru Lise Sheile i njezino izlaganje, a desni stupac opisuje dopisivanje Ade i Perfec'kog tijekom izlaganja. Sljedećih nekoliko stranica romana oblikovano je na isti način, ali je sadržaj stupaca različit: prvi, kao i prije, reproducira izlaganje, a drugi prikazuje reakciju slušatelja. Vizualizacija književnog djela postiže se pisanjem teksta u stupcima. Često se tako zapisane pjesme uvrštavaju u priču (Білозуб 2014). Takva organizacija teksta opravdana je i razumljiva pa je ne doživljavamo kao igru. No Andruhovyč, pribjegavajući nabrajanju, kao svom omiljenom načinu, uređuje tekst na sljedeći način:

cvjetnjak	
balkon	crkva
	trg
fontana	kiosk
	stepenice u grmlju
svjetiljka	
ulazna vrata	
stup	
mcdonald's	vitraj
karniša	vitrina
pločnik	povrće
	pločnik
golub	magarac
sveti Toma	
sveti Petar	lastavičja gnijezda
djevojka na prozoru	sveti Luka
sveti Rok	
	sveti Franjo

sveti Duh (Андрухович 2002: 34).

Pisac objašnjava: „ovo je jednostavan popis koji se može staviti u tekst u dva stupca, svaki od njih značit će nešto potpuno nezaboravno, ali istodobno – definirat će orijentire s obje strane ceste“ (Андрухович 2002: 34).

U romanu *Voccek* junak je raspršio molitvu po stranici. Cjelovitost je teksta uništena, ali vertikalne koordinate ostaju netaknute: bliži pogled nasumično raspoređenih slova čini njihovu strukturu vidljivom, slova su postrojena u stupcu. Po mišljenju Anastasije Bilozub, horizontalna koordinata teksta predstavlja „ovozemaljski život: on postaje nestrukturiran za Vocceka, postupno gubi smisao, dok je okomita koordinata vjere u kojoj junak nalazi oslonac“. Važnost molitve *Oče naš* u djelu je velika, naglašava autorica, jer njome završavaju oba dijela djela. I prvi i drugi put Voccek moli Boga za mir. Anastasija Bilozub mišljenja je kako junak moli za zaborav, on želi nestati, stoga se posljednji redovi raspadaju na slova, tekst, a zajedno s njim i Voccek, kao da se rastvara, nestaje. Ovako izgleda zadnja rečenica teksta „Gospodine Isuse Kriste, smiluj mi se“:

Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною
Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною
Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною
Господи Ісусе
Христе, змилуйся наді мною
Господи
Ісусе Христе,
змилуйся наді мною
Господи
Ісусе
Христе, змилуй
ся наді
м н ою
Господ д
и Ісу с е
Хри
с те, з м
и лу
й
ся
на
д і м н ою (Іздрик 1997: 98).

Različite uvlake, razmaci, odlomci dijele tekst na dijelove. Za sve pisce fenomena Stanislav karakteristična je upotreba povećanih razmaka između određenih redaka, uz korištenje uobičajenih odlomaka. Takav odlomak označava početak nove, udaljenije i neovisnije misli, za razliku od običnog odlomka (Білозуб 2014). T. Prohas'ka teško je nazvati zagovornikom formalnih eksperimenata, ali njegovo djelo *Od ovoga bi se moglo napraviti nekoliko priča* ima neobičan izgled: ne postoji tradicionalna podjela na odlomke, a tekst je podijeljen na fragmente (svaki po deset redaka) razmakom između redova. Ta se podjela ne podudara sa završetkom misli te prekida rečenicu. Tako autor naglašava određenu otvorenost djela: čitatelj sam može tekst razbiti u odlomke, u poglavlja, pa čak i napraviti nekoliko priča.

Jezična igra osnovno je metodološko načelo konstrukcije postmodernističkog djela koje se očituje na svim razinama organizacije umjetničkog teksta, a za njegovo oblikovanje pisci se koriste bogatim potencijalom sredstava koja im nudi jezik.

Demitologizacija jezika

U romanima Jurija Andruhovyča mnogo je izravnih aluzija na ukrajinski jezik i napada na mitove kojima je jezik obavijen. Jedan od postojanih mitova o ukrajinskom jeziku govori o njegovoj nevjerojatnoj melodičnosti i milozvučnosti. Spominje se u svim mogućim priručnicima, čak i u povijesti ukrajinske kulture Ivana Ogijenka iz 1918. (Андрейчик 2014). U *Moskovijadi* Andruhovyč spominje kako je komisija sastavljena od stručnjaka, na natjecanju održanom u Ženevi ukrajinskom jeziku dodijelila drugo mjesto među najmelodičnijim jezicima svijeta. Međutim, ta se tvrdnja spominje među drugim neistinitim tvrdnjama u čiju je neistinitost čitatelj siguran, stoga i navedenu tvrdnju podvrgava sumnji (Андрухович 2000: 170). U *Perverziji* autor ne spominje jezik kao nešto što će nas spasiti, nego kao nešto što će nas voditi. Još jedan primjer jezične teme u romanu pozivnica je na venecijanski festival koja sadrži mnoštvo pogrešaka jer autori toliko puta brkaju Rusiju i Ukrajinu da se pozivnica umjesto željenog organizatorovog izraza poštovanja prema ukrajinskom pjesniku Perfec'kom i njegovu jeziku, na kraju pretvara u izraz nepoštovanja prema Ukrajinčima.

Dekonstrukcija mita ukrajinskog jezika Volodymyra Dibrove u *Burdyku* koncentrirana je uglavnom na Brynčaka, ukrajinskog iseljenika. Naravno da takav mit ima svoju realnu podlogu, međutim, kako je to bio slučaj s većinom nacionalnih mitova u okruženju politički aktivnih emigranata, mit ukrajinskog jezika razvija se još živopisnije. Uzdizanje ukrajinskog jezika na metafizičku razinu odvija se u scenama u kojima ga ljudi uspoređuju s religijom, a takvo uzdizanje jezika gospode Brynčakiv izaziva podsmijeh. Nakon što se upoznala s

pripovjedačem gospođa Brynčak odmah ga ispituje kojim je jezikom govorio kod kuće (ukrajinskim ili ruskim) i ide li u crkvu, a zatim kaže kako je čula da su navodno ljude „zbog materinje i Božje riječi“ slali na robiju u Sibir (Діброва 2002: 422). Kada narator i gospodin Brynčak počnu uspoređivati svoje osobno iskustvo represije (jer su se u javnosti služili ukrajinskim jezikom), razgovor se na kraju pretvara u nekakvu prepirku oko toga tko je doživio više represija, pa zapravo nitko više ne sluša sugovornika jer u žaru diskusije više ne mogu komunicirati na istom tom jeziku za čije su se očuvanje tako mukotrпно borili (Діброва 2002).

Prenaglašenost uloge ukrajinskog jezika u nacionalnom mitu u sličnim romanima smiješna je za novog ukrajinskog junaka. Humorističan prikaz tako ozbiljnog pitanja jest pokušaj da se jezik oslobodi od onoga što on simbolizira unutar nacionalnog mita. U djelima pisaca osamdesetnika ukrajinski jezik skida se s tih metafizičkih visina i dekonstruira raznim igrama riječi te dodavanjem „sniženog“ leksika postaje običan materijal. Val euforične postmodernističke dekonstrukcije, koji je zahvatio ukrajinsku književnost početkom 90-ih godina XX. stoljeća, ostavio je na svom putu krhotine uništenih temelja, osvojenih kanona i odvojenih socijalnih struktura. Istražujući, odgajajući i usredotočivši se na preporod Ukrajine i hvatajući duh toga vremena u umjetnosti, ukrajinska književnost uskoro je postala dezorijentirana i napuštena, ali mnogo slobodnija u svome izričaju.

Novo stanje jezika poslije stjecanja neovisnosti. Kriza projekta ukrajinske umjetnosti

Galyna Pagutjak, koja pripada generaciji pisaca osamdesetnika, žali se na žalosnu situaciju u postsovjetskoj Ukrajini te, kao i mnogi drugi, uzrok problematičnog stanja ukrajinskog jezika tumači ovako: „sve razine vlasti okupirala je mafija nedržavnog i *nenášeg* jezika koja se bazira na propadanju kulturno-obrazovne sredine i uzrokuje korumpiranost u politici i ekonomiji. Prije svega ona kompromitira neželjeni jezik, odbacujući plemenita zrnca visokog stila u čemu joj u određenoj mjeri pomaže *briga me za sve* stav intelektualaca postmodernista. Ona šalje svoje vazale (koji nisu izdali samo materinski jezik) na scene Lavova, čini nepopularnim umjetnike koji govore ukrajinski, a neobrazovanu publiku darežljivo časti vulgarnim komičarima kojima plaća bijesne honorare za suržyk“ (Пагутяк 2004). U ovom ulomku Galyna Pagutjak poistovjećuje suržyk s vladom, bogatstvom i organiziranim kriminalom, dok se ukrajinski jezik asocira s uzvišenim, s visokom kulturom i poštenjem. Po njezinim riječima ukrajinski jezik opet ne opstaje u vladi, zbog čega, između ostalog, optužuje i ukrajinski postmodernizam. Po njezinu mišljenju, kritizirajući s teoretskog gledišta ideju strukture, postmodernizam je ometao bilo kakve pokušaje ukrajinizacije u

postsovjetskoj Ukrajini, a taj se proces napokon mogao odvijati i ostvariti. Zanimljivo kako Pagutjak isto tako primjećuje da se društvena scena, koja je „pripadala“ ukrajinskoj kulturi u vremena euforijskog pokreta, sada odlikuje neukrajinskim ili čak antiukrajinskim osjećajima.

U intervjuu iz 2001. godine pjesnik i političar Volodymyr Cybuljko za lošu političku i kulturnu situaciju najviše optužuje svoju generaciju intelektualaca osamdesetnika: „Problem je u tome što se taj naraštaj, izvan književnosti, praktički ni u čemu u cijelosti nije realizirao... u ukrajinskom političkom sustavu, u sustavu vrijednosti priznatih od države, taj naraštaj nikako ne figurira, a da ne govorimo o utjecaju na donošenje državnih odluka. U tome je pravi gubitak“ (Цибулько 2002: 69). Cybuljko govori o važnim razlikama, jer intelektualci i vlada imaju različite vrijednosti. Bez zajedničkih principa i ideala intelektualci ne mogu računati da će njihovi lideri reagirati na njihove probleme, a različite vrijednosti intelektualcima daju viđenje ukrajinskog identiteta koje se razlikuje od gledišta središnje vlasti, i to samo pogoduje njihovu marginaliziranju.

Kostjantyn Rodyk, analitičar nakladništva u Ukrajini, smatra da publika početka 90-ih godina nije sazrela za *antiestablishment* u književnosti. Po njegovu mišljenju ukrajinska književnost nije imala dovoljno snage da se suprotstavi bujici ruske književnosti i zato su ukrajinska izdanja dospjela u slijepu ulicu. „Na taj se način nova ukrajinska književnost nakon nekoliko godina publicističkog vakuuma u domovini, našla u statusu egzotične književnosti *trećega svijeta* (Родик 2000: 52). On to povezuje s rađanjem *epohe antologija* u ukrajinskoj književnosti, jer su sredinom i krajem 1990-ih antologije činile većinu publikacija suvremene književnosti. Samo su se rijetki autori mogli pohvaliti da su njihova djela izišla u zasebnim izdanjima; antologije su osamdeseticima bile svojevrsan prostor između književnih časopisa i mogućih samostalnih publikacija. U to vrijeme bio je to jedini način na koji se u Ukrajini izdavala književnost na ukrajinskom jeziku; ukrajinska se vlast nije previše brinula za popularizaciju i izdavanje vlastite književnosti. No postavlja se pitanje: ako su ukrajinski intelektualci opet marginalizirani (ovaj put u postsovjetskoj Ukrajini), tko onda upravlja novom situacijom? Tko su, u usporedbi s *homo sovieticusima* iz prošlosti, novi protagonisti svakodnevne postsovjetske Ukrajine? Novi društveni sloj koji se rađao u zemlji činili su napola legalni poduzetnici; često su to bili ljudi koji su sjedili na „pravim“ radnim mjestima u sovjetskom svijetu koji je kontrolirala Partija, ljudi koji su iskoristili svoj utjecaj u kaosu koji je nastao nakon raspada Sovjetskog Saveza. Takvi ljudi profitiraju u novom društvu i imaju velik utjecaj na identitet i kulturnu sredinu u zemlji.

Pisci osamdesetnici bili su razočarani takvom situacijom pa često prikazuju društvo na negativan način, žaleći što ih okružuju nacionalno ravnodušni supermaterijalisti, konzumenti

pop-kulture čiju nevjerojatnu sposobnost odricanja od vlastitih uvjerenja i lako prihvaćanje novih ideala prikazuju kao karakternu osobinu ili bolje rečeno karakternu manu. Dominacija promjena koje su formirale svijet i koje su pisci osamdesetnici sami branili ili su im pogodovali, neke od njih potaknulo je da ih istraže te da se njima pozabave u okviru tema svojih radova.

Razočaranje i izdaja. Nепrestičan jezik

Za prozu osamdesetnika karakteristično je i razočaranje u ukrajinsko postsovjetsko društvo jer je velik broj Ukrajinaca odlučio napustiti zemlju čim se za to ukazala prilika. Ukrajina postaje sve otvorenije društvo i od stjecanja neovisnosti, pa čak i prije 1991., emigranti odlaze iz domovine, u većini slučajeva ne namjeravajući se vratiti. U djelima Kononenko, Zabužko, Moskalecja, Dibrove, Andruhovyča, Irvanecja i drugih pisaca često nailazimo na junake koji emigriraju iz Ukrajine. Ta se situacija opisuje pojmom „probio se“. Vidljiva je motivacija i energija s kojom kreću u takvo putovanje, a sliku nadopunjuju komentari o zemlji koju napuštaju. Promjena ideala i odlazak u emigraciju tumači se kao izdaja svoje domovine i pokazatelj je nestabilnosti ukrajinskog identiteta. Taj pojam izdaje potreban je za jačanje jaza između umjetnika i društva, izdaja je dokaz toga da mu oni ne pripadaju.

Jedan dio umjetnika iznimno je ogorčen i statusom ukrajinskog jezika u postsovjetskoj Ukrajini. Kada je Ukrajina stekla neovisnost, činilo se da je zemlja napokon dobila priliku da se zaustavi razdoblje rusifikacije koje je trajalo nekoliko stoljeća te da se počne s promicanjem ukrajinskog jezika. U sovjetskom društvu ukrajinski jezik bio je obilježje nižeg sloja i seljaka, nije bilo poželjno govoriti ukrajinskim u gradskoj sredini (Андрейчик 2014). Stoga, ako je čovjek htio biti uspješan u sovjetskom društvu, morao je s ukrajinskim prekinuti sve veze. Ljudi koji su ipak ustrajali i tvrdoglavo koristili ukrajinski u gradskoj sredini, često su bili smatrani provincijalcima, nacionalistima ili jednostavno čudacima. Burdyk u romanu Volodymyra Dibrove pokušava očuvati ukrajinski jezik od daljnje rusifikacije pa užurbano i dosljedno, a ponekad vrlo komično, koristi arhaične ukrajinske riječi umjesto suvremenih „sovjetskih“. Jednom tako, pitajući putnike u metrou za put, Burdyk čuje dvojicu kako se prepiru na suržyku te ga pitaju: „Jesi li baptist ili nacionalist?“ (Діброва 2002: 371) Saznaje naime da se dvojac kladio tko je on zapravo, a onaj tko dobije okladu, pretući će ga. Nakon toga Burdyk odlučuje da je sigurnije da se umjesto na ulici ukrajinskim služi „na papiru“ ili kako govori njegov kolega, ostajati Ukrajinac u gradu – nemoguća je misija jer „uokolo je sve na stranom jeziku“ (Діброва 2002: 385).

Oksana Zabužko opisuje osamdesetnike kao generaciju koja ne osjeća prirodnu sredinu materinskog jezika (Забужко 1999: 101). Na većinskom dijelu ukrajinskog teritorija, govoriti ukrajinski jezik smatralo se činom suprotstavljanja i oznakom neobrazovanosti, oni roditelji koji su svjesno upisivali svoju djecu u ukrajinske škole smatrali su se priglupima. Pisac Mykola Rjabčuk prisjeća se kako je 1985. u Kijevu jedna gospođa komentirala njegov razgovor s djetetom na ukrajinskom jeziku: „Zašto svome djetetu upropaštavate život?“ (Рябчук 2003: 92).

Za vrijeme euforije krajem 80-ih i početkom 90-ih godina XX. stoljeća ukrajinski se jezik poistovjećivao s promjenama te je bio glavno obilježje svih svečanosti povodom raspada Sovjetskog Saveza; međutim, čim je slavlje završilo, nestala je želja za izgradnjom nove Ukrajine i jačanjem ukrajinskog jezika. Iako je status ukrajinskog ponešto ojačao, za većinu stanovništva on je kao i prije nastavio biti etiketiran negativnim sovjetskim stereotipima. U socijalnoj hijerarhiji postkolonijalne Ukrajine osobe koje govore ukrajinski još uvijek ostaju čudacima (Андрейчик 2014). Specifičan oblik takvoga razilaženja udaljava jedne od drugih, čak i umjetnike unutar njihovih vlastitih krugova.

Jezik kao izbor i dekonstrukcija mitova

Za intelektualce koji se javljaju na stranicama proze, ukrajinski jezik svjestan je odabir, pisati na tom jeziku znači da taj jezik poprima posebno značenje, on je više od praktičnog sredstva svakodnevne komunikacije.

Baš kao što se Oksana Zabužko koristi metaforom jezika kao titrajuće sfere (više o tome u: 2.2. Snažan ženski glas u prozi Oksane Zabužko), tako Kostjantyn Moskalec' u jeziku vidi izvor vlasti. U romanu *Večernji med* pretežno eksperimentira s jezikom i tuguje jer je on izgubio svoje značenje i snagu. Autorova je lingvistička igra *flert* s idejom da riječi nemaju nikakvo značenje, a jedan od posebnih Moskalecjevih talenata jest sposobnost da spaja svakodnevno besmisleno čavrljanje sa simboličnim i rječitim fragmentima. Uz takvo jezično poigravanje Moskalecjeva proza pokazuje da je riječ o piscu koji vjeruje u snagu jezika. O tome svjedoče njegove izjave u kojima govori o razočaranosti u sadašnju situaciju u kojoj se nalazi ukrajinski jezik, a njegovo uzastopno spajanje visokog i niskog stila naglašava potencijal toga jezika. Čini se kako Moskalec' vjeruje kako ljubav i jezik imaju moć da svakodnevni zabačeni svijet učine boljim te da mu pomognu da se uzdigne do metafizičkog. Sam naziv romana *Večernji med* aludira na mit o Odinu (Mitologija 2004: 237-239), na ideju o pjesniku geniju koji se odlikuje nadnaravnim jezičnim darom. Ispijajući medovinu, pjesnik svladava simbolički, čarobni jezik poezije koja mu u *Večernjem medu* pomaže da pobjegne od

stvarnosti i zaviri u drugi svijet. Ideja da alkohol može biti čarobno piće o kojem su ovisni ukrajinski umjetnici provlači se kroz čitav roman. Ključan pojam za Moskalecja i njegov *Večernji med* jest vjera u postojanje odabranog društva genijalnih pjesnika: njihov im talent omogućuje metafizički dodir, njihov jezik ima sposobnost da transformira svijet, ali on mora biti slobodan i mora teći poput *meda i mlijeka*. Najmoćniji i često ponavljani simbol jezika u *Večernjem medu* jest snijeg koji utjelovljuje sve dobro što umjetnost može ponuditi; on oprašta, izglađuje, čisti i izbjeljuje sve prljavštine u svijetu. Moskalec' zamišlja potencijalno nov, savršen jezik u obliku padanja snježnih pahulja. Kao članovi ekskluzivnog cehovskog udruženja (*noćni pastiri bitka* kako ih u svojoj poeziji imenuje K. Moskalec'), pjesnici svijeta moraju težiti jezičnoj čistoći; kako bi mogli stvoriti bolji svijet, oni moraju stvoriti svijet istinske poezije. Usprkos svim naporima i uspjesima da se ukrajinski jezik spasi od metafizike tijekom razdoblja euforije, odnos postsovjetskih ukrajinskih intelektualaca spram jezika ne razlikuje se od odnosa koji su prema jeziku gajili njihovi prethodnici (Андрейчик 2014). *Večernji med* Kostjantyna Moskalecja isto tako prikazuje zabrinutost kolega osamdesetnika za ukrajinski jezik. Njegov junak, baš kao i junakinja u *Terenskim istraživanjima* Oksane Zabužko, dolazi do zaključka da kad bi i napisao genijalan roman, nitko ga ne bi čitao jer prosječnom Ukrajinu on nije potreban. Njegov junak čeka da padne snijeg i pokrije prljavštinu današnjice kako bi sve moglo početi ispočetka.

Vira Agejeva u svojem eseju posvećenom Oksani Zabužko, *Žena-autorica kao izvanzemaljka* (*Жінка-авторка як інопланетянка*), govori o svjesnom vraćanju metafizičkom u prozi Oksane Zabužko. Agejeva ističe kako je u prozi osamdesetnika prisutan poziv prema onostranom, višem izvoru stvaralaštva: „Обрачун са социјализмом и јачање књижевности узроковали су крајем осамдесетих истацање метафизичке бити умјетности” (Агеєва 2008: 323). Iako su pisci osamdesetnici odgovorili na (soc)realizam postmodernizmom koji se očitovao prije svega kao euforični, ne metafizički pokret, istina je da je metafizika u znatnoj mjeri prisutna u dekonstrukciji koju je uzrokovala euforija. Takva prisutnost bila je prejaka da bi ju moglo nivelirati nekoliko godina književnih eksperimenata i igara. Nezaustavljiva marginalizacija ukrajinskog jezika ne dopušta mu oslobođenje od naslijeđene opterećenosti moralom. Službeno sovjetsko društvo zabranjivalo je i marginaliziralo kulturnu sredinu u kojoj se jezik posebno njegovao, ali i ta kulturna sredina također je odbacivala službeno sovjetsko društvo. Njezini pristaše smatrali su sebe različitima, drugačijima i boljima od prosječnog sovjetskog čovjeka ili *sovka*, a upravo je ukrajinski jezik bio taj koji ih je od njih razlikovao. Služeći se ukrajinskim, obilježavali su svoj teritorij prosvjeda i nezadovoljstva sovjetskim *statusom quo*.

U proznim djelima osamdesetnika lik koji se bazira na *sovku* u pravilu govori ruski ili *suržik*, često je ismijavan ili prikazivan u negativnom svjetlu. Distancirajući se od ruskog jezika, ukrajinski intelektualci pokušavaju demonstrirati svoju odvojenost od *sovka*, što je posebno vidljivo kada napuštaju Ukrajinu te se suočavaju s nepoznavanjem stranog okruženja toga što je to Ukrajina: „...prolaziti anonimna i neprepoznata kroz suton zračnih luka, pored restorana i barova s toplim svjetlima, pored morske obale s nadolazećim šuštanjem plime po žalu, jutarnjih hotela s kavom u predvorju – „Where are you from?“ – „Ukraine“, – „Where is that?“ – umorila si se od nepostojanja u ovome svijetu...“ (Zabužko 2014: 34). Takve scene pojavljuju se u djelima mnogih autora, uključujući Oksanu Zabužko, Andruhovyča, Jevgeniju Kononenko i Jurija Izdryka. Junakinja Oksane Zabužko kaže: „...jednom na okupljanju pisaca u jednoj azijskoj državi gdje su te iz pristojnosti zamolili da nešto pročitaš na materinskom jeziku – you mean, it is not Russian? – i počela si čitati, zbog uvrijeđenosti i očaja (dozlogrdili su mi s tim svojim Russian još tada!)...“ (Zabužko 2014: 15).

Ali to da netko govori ukrajinski jezik ili da ne govori ruski ne znači da je on u potpunosti iz istog kruga antisovjetskog andergraunda. Andruhovyč razbija tu tendenciju u novijoj prozi – podjelu junaka na pozitivne i negativne, uvodeći netipične likove uz dobru dozu humora. Zapravo među zlobnicima koji se pojavljuju u Andruhovyčevim romanima postoje junaci koji besprijekorno razgovaraju na ukrajinskom kako bi prevarili druge junake u romanu, na primjer u *Rekreacijama* sumnjivi komsomolski aktivist Bilenkevyč razgovara na ukrajinskom jeziku s pjesnicima koji su došli na Praznik Uskrsavajućeg Duha u Čortopilj, ali kada se slučajno prebaci na ruski jezik, rađa se sumnja da je on agent sovjetskog sustava (Андрухович 1997: 203-204). U *Moskovijadi* ukrajinskom intelektualcu Ottu von F., u podzemlju moskovskog metroa, na ukrajinskom se obraća stanoviti *Saško*. Otto s nevjericom sluša o namjerama ljubaznog *Saška* (čije se ime uvijek piše u navodnicima kao aluzija da je to zapravo nekakav pseudonim ili nadimak) i kada *Saško* upita: „Kad smo kod toga, kako vam se čini moj ukrajinski?“, Otto mu odgovara „Trebao bi biti gori... *Jezik* vam je odviše točan i to odmah odaje vašu struku...“. Kasnije kada *Saško* recitira pjesmu na ukrajinskom koju je sam napisao, između njih dvojice izbija prepirka, a sve počinje nakon što *Saško* melodramatično citira ili, bolje rečeno, parafrazira ukrajinske klasike (i to ne bilo koga, već čuvenog šezdesetnika Dmytra Pavlyčka), na što mu Otto ironično uzvraća da bez poznavanja materinjeg jezika nijedan čekist neće uspjeti u svom poslu:

- Dugo je palio novu cigaretu. Tada je zamišljeno citirao nekog:
- O materinski jeziče, što sam ja bez tebe?
- Govno, – odgovorio si mu.

- Molim? – nije shvatio „Saško“.
- Želio sam reći da bez materinskog jezika nijedan čekist ništa ne valja.
- Eto, vi ste me, nazvavši me čekistom, bez sumnje željeli što je više moguće raniti, dublje uvrijediti, pokazati mi moje mjesto ili nešto poput toga, – odjednom je postao stroži „Saško“. – Ali nemojte zaboraviti, molim vas, da ste zadržani u vladinoj zoni, a to se može ocijeniti kao terorizam i pokušaj nasilnog svrgavanja. Uz to, prije manje od minute Moskvu ste nazvali *usranom* što podliježe članku o poticanju međunacionalne netrpeljivosti...
- Oho! – malo si se zbunio. – Koliko se sjećam, to ste upravo vi nazvali Moskvu *usranom*, i ja, premda se donekle slažem s takvom vašom definicijom, ipak ne mogu snositi odgovornost za ono što ste vi rekli... Međutim, svi smo samo odjeci velikog Zvona Svijeta i nijedna naša riječ ne rađa se sama od sebe. (Андрухович 2000: 204)

U tom kratkom ulomku autor uz pomoć prikrivenog citata ukrajinskog klasika u prosječnom čitatelju uspijeva pobuditi već usađen osjećaj uzvišenog poštovanja prema jeziku i isti tren spustiti ga na zemlju poigravajući se mitom o svetosti i iznimnosti jezika, a scena u kojoj toliko cijenjenog šezdesetnika (autor aludira na svim Ukrajincima poznatu pjesmu Dmytra Pavlyčka) citira suradnik tajne službe, navedenog junaka stavlja u komičan i neugodan položaj. Nadalje autor nastavlja razvijati dijalog iskorištavajući vještu sugovornikovu duhovitost, ironiju i uzvišenu filozofsku patetiku u običnom, gotovo svakodnevnom razgovoru. Takav način pripovijedanja i *spajanja nespojivog* iznimno je karakteristično za Andruhovyčevu prozu.

Pisci osamdesetnici često etiketiraju ukrajinski jezik kao ekskluzivan, i premda sami eksperimentiraju s jezikom u svojim djelima, ipak smatraju da su oni čuvari *istinskog* ukrajinskog jezika te predstavnicima vlasti predbacuju pokušaje službenog normiranja jezika, smatrajući ih neukima i neiskrenima, pa čak i štetnima. Tako u prozi osamdesetnika jezik ima dvostruku funkciju izdvajanja i različitosti, on marginalizira svoje govornike u duhu sovjetskog i postsovjetskog *statusa quo*, istovremeno s gledišta ukrajinojezičnih intelektualaca, odvaja ih od društva s kojim se oni sami ne žele poistovjećivati, što psihološki jača njihovu samosvijest u tom društvu. U oba slučaja *osjećaj drugačijeg* postaje čimbenikom identiteta ukrajinskih intelektualaca u njihovim proznim djelima, a uz dekonstrukciju i demitologizaciju jezika i jezične igre ipak je kod nekih autora prisutan metafizički aspekt jezika.

5.7. Intertekstualnost

Kao što primjećuje J Andruhovych, „... treba znati po čemu je zapravo ‘istinski’ postmodernizam karakterističan. A karakterizira ga činjenica da je prožet gotovo isključivo citiranjem, da kolažira, montira, parazitira na tekstovima svojih prethodnika; apsolutizirati igru radi igre, isključivši iz diskursa živu autentičnost pripovijedanja (naracije), iskustava i raspoloženja; [...] da koketira s masovnom kulturom, pokazujući neukus, vulgarnost...; da uništava hijerarhiju, zamjenjuje pojmove, oduzima smisao, zamagljuje granice, uzima riječi u navodnike, kaotizira ionako kaotično postojanje” (Плерома 1998: 15). Intertekstualnost je u postmodernom tekstu totalna, prati se na svim razinama kompozicijskog, simboličkog i jezičnog sustava djela. Po istraživačima, autorska intertekstualnost jest način „nastavljanja“ ili proširenja vlastitog teksta uz pomoć složenog sustava odnosa identifikacije i obilježavanja s tekstovima drugih autora. Partija opere Otta s čekistom Saškom u *Moskovijadi* stilizirana je kao *Šumska pjesma* Lesje Ukrajinke:

- Ostavio si riječi, riječi, riječi?
- Ostavio sam riječi, riječi, riječi!
- Čitavog tebe u potpunosti uništiti nećemo moći?
- Čitavog mene u potpunosti uništiti nećete moći!
- Imaš u srcu ono što ne umire?
- Imam u srcu ono što ne umire! (Андрухович 1997: 111)

Pisci koji pripadaju marginalnoj kulturi lišeni su čvrstog temelja na kojem bi mogli početi rekonstrukciju te često traže stabilnost koja zapravo proturječi temeljnim idejama postmodernizma. Njihov je zadatak da osjete bit strukture i iskoriste njezinu podršku, a da istovremeno ne skliznu u iste takve totalitarne tendencije sustava koji su kritizirali i uništavali tijekom devedesetih godina XX. stoljeća. Nekoliko se osamdesetnika odazvalo na tu dilemu pokušavajući stvoriti intertekstualnu zajednicu koja bi osigurala potreban balans, dopuštajući postojanje moralne i metafizičke strane jezika na kojem oni stvaraju u drugačijem, ne apsolutističkom obliku. Po mišljenju Marka Andrejčyka, proza osamdesetnika zapravo je odraz pokušaja postsovjetskog ukrajinskog umjetnika da stvori otvoreno društvo koje bi se pridržavalo načela odricanja totalitarizma (dakle neslobode), ali i dopuštalo postojanje totalnog (predodžbe o metafizičkom). Koji god da je razlog, možemo konstatirati da u svojim

tekstovima suvremeni ukrajinski pisci stvaraju moćnu mrežu otvorenih i prikrivenih citata, aluzija, natuknica, i to ne samo u dijakronijskom nego i u sinkronijskom presjeku, što stvara apsolutno novu dimenziju percepcije njihovih djela. Marko Andrejčyk smatra da je „umjesto izbacivanja raznih *-izama* koji su obilježili ukrajinsku prošlost i sadašnjost, bolje da ih se zapravo prizna“ i s njima suoči (Андрейчик 2014: 148). То помаже да се слоژیмо око чинjenice да „tradicionalna nacionalna ukrajinska priča kao i sve druge priče, ubrajajući i kolonizatorske, bili su u prošlosti Ukrajine značajan čimbenik razvoja postsovjetskog identiteta“ (Андрейчик 2014: 148). Istaknuli smo kako kategorije morala, metafizike i različitosti s pomoću ukrajinskog jezika pronalaze svoje mjesto u prozi osamdesetnika. Isti pisci iskazuju potrebu za strukturom, gradeći zajednicu u svojim književnim djelima. U svom eseju *Topografija suvremene ukrajinske proze* Tymofij Gavryliv piše: „Reći da je suvremena ukrajinska proza zbornik citata bilo bi netočno, međutim prikriveni i vidljivi citati primjetni su gotovo u svakom tekstu“ (Гаврилів 2001: 179). Intertekstualnost je zapravo jedno od glavnih obilježja postsovjetske ukrajinske proze. Upravo su s pomoću intertekstualnosti osamdesetnici pokušavali izgraditi zajednice koje bi im osigurale strukturu bez koje su marginalizirane skupine teško mogle opstati, a takve zajednice nisu ni totalitarne ni apsolutističke.

Mreža (intertekstualne zajednice)

Kada je riječ o intertekstualnosti, pretpostavljaju se postupci kojima autori u svojim tekstovima prenose međusobne aluzije jedni o drugima. Junaci, epizode ili autori konkretnog teksta mogu se pojaviti u tekstu drugog autora. Ponekad pojedini autor također spominje svoje ili druge tekstove u svom novom tekstu. Budući da takav postupak primjenjuje (dakle citira) nekolicina autora, stvara se mreža u kojoj su ti tekstovi objedinjeni. Zahvaljujući takvoj mreži natuknica i aluzija, pisci osamdesetnici formiraju razne intertekstualne zajednice koje im mogu između ostalog služiti za rješavanje određenih postsovjetskih problema. Te zajednice moraju biti otvorene, slobodne, sastav se njihovih članova mijenja, granice se stalno pomiču, one se moraju kretati i mijenjati. Prema tvrdnji Marka Andrejčyuka, tri su predstavnika generacije osamdesetnika (Kostjantyn Moskalec', Jurij Andruhovyč i Jurij Izdryk) koji su u svojim proznim djelima najviše stvarali takve zajednice (Андрейчик 2014). Dovoljno je zaviriti u prozu spomenutih pisaca da bi se shvatilo kako oni koriste intertekstualnost ne bi li izgradili zajednicu. Isto tako vidljiv je i način kojim se služe u svojoj težnji da podrže tanku ravnotežu između slobode i strukture u tim zajednicama i razinu njihova uspjeha u postizanju takve ravnoteže.

Kostjantyn Moskalec' koristi intertekstualnost u romanu *Večernji med* i čini ju jednim od najvažnijih stilističkih i konceptualnih elemenata teksta. Uvrštavajući u svoje djelo natuknice i aluzije na djela drugih pisaca, Moskalec' povezuje svoj književni svijet sa svjetovima drugih umjetnika i na taj način ostvaruje središnju ideju romana – potrebu za svojevrsnim bratstvom medovine i poezije koje bi im omogućilo da opstanu u suvremenom svijetu. Kao i u slučaju s romanom Moskalecja, snijeg i sniježenje glavni su motivi dviju pjesničkih zbirki koje Moskalec' neposredno citira u *Večernjem medu*; to su *Zima u Lavovu* (*Зима у Львові*) Mykole Rjabčuka i *Dok je sniježilo* (*Упродовж снігопаду*) Igora Rymaruka. Moskalec' u romanu citira cijele pjesme ili ulomke pjesama, izdvajajući ih kurzivom i tako poziva u svojevrsni paralelni svijet koji postoji odvojeno od svijeta prikazanog u romanu. Tako primjerice koristi fragmente Rjabčukove poeme, komentirajući scenu i istovremeno prisiljavajući samog sebe na odmak od tradicionalne naracije. Na taj način uključuje u prozu element igre. U jednom ulomku uz naraciju autor uspostavlja jednostavnu vezu između iskustva vlastitog izgubljenog naraštaja i Rjabčukove generacije, odnosno pisaca osamdesetnika. Uz motiv snijega i zime Moskalec' u prvom dijelu *Večernjeg meda* koristi pjesme iz zbirke *Zima u Lavovu*. Mykola Rjabčuk predstavnik je kulturnog lavovskog undergrounda s kraja 60-ih i tijekom 70-ih godina XX. stoljeća. Zajedno s Grygorijem Čubajem, Olegom Lyšegom, Viktorom Morozovom i drugim umjetnicima Rjabčuk je uvelike utjecao na pokret 1980-ih koji je dominirao i tijekom prvih godina ukrajinske neovisnosti (Андрейчик 2014).

Krajem 80-ih i početkom 90-ih godina XX. stoljeća Rjabčuk je mnogim umjetnicima pomogao da stasaju. Radio je kao književni urednik europski orijentiranog časopisa *Suvremenost* (*Сучасність*) u kojem su se objavljivali tekstovi mladih pisaca. Mnogi pisci osamdesetnici, ubrajajući i Moskalecja, smatrali su ga uzorom. Intertekstualna veza Moskalecja i Rjabčuka još je jedna potvrda utjecaja potonjeg na formiranje Moskalecja kao pisca. U tom smislu on izgrađuje izravnu vezu između osamdesetnika i anderground generacije koja im je prethodila, generacije sedamdesetnika. To je bitan aspekt za tu vrstu zajednice koju su u svojoj prozi izgradili osamdesetnici, zajednice koja prezentira autentičnu ukrajinsku kulturu koja se suprotstavlja službenoj ukrajinskoj kulturi.

Pojam zajednice nije nov u ukrajinskoj književnosti. U svojoj knjizi *Pjesnik kao mitotvorac* (*Поет як міфотворець*) Grygorij Grabovyč prati postojanje zajednice u poeziji Tarasa Ševčenka, glavne figure sveukupne ukrajinske književnosti. Međutim, kako objašnjava Grabovyč, Ševčenkov pojam zajednice jest pojam idealne države, a predstavlja također i moćnu društvenu silu koja može dovesti do krvavog obračuna (Грабович 1998). Zajednica

koju nude osamdesetnici nema tu romantičarsku predodžbu o osveti ili usavršavanju koju su imali njihovi književni prethodnici te se suzdržava od proglašavanja mogućih pretvorbi ili raspleta. Kao i Ševčenko, pisci osamdesetnici obraćaju se zajednici, ali uglavnom odbijaju sudjelovanje u upravljačkim strukturama, tek traže način da kompenziraju svoj marginalni položaj (Андрейчик 2014).

Baš kao što je to učinio s pjesmom Rjabčuka, Moskalec' se na isti način poslužio pjesmom svog prijatelja osamdesetnika Rymaruka, kako bi prikazao njegovu važnost za glavnog junaka, posebice kada se protagonist nađe u stranoj, njemu nepoznatoj sredini. Moskalec' uspostavlja intertekstualne veze s Rymarukom priznajući mu njegov talent i dijeleći s njime njegov svjetonazor. Pozivajući se na umjetničke svjetove drugih pisaca, Moskalec' ih čini dijelom jedne te iste zajednice. Analizirajući način na koji Moskalec' koristi citate u fragmentima *Večernjeg meda*, Tymofij Gavryliv interpretira intertekstualne reference i aluzije kao „citat citata koji je u citatu, u kojem privatno odjednom barem nakratko nadmašuje metaforu užurbanog svijeta“ (Гаврилів 2001: 181). Moskalec' je stvorio novu zajednicu u *Večernjem medu*, no bez obzira na to, bitno je napomenuti da on nikada izravno ne upućuje čitatelje kome pripadaju te pjesme i pjesnički fragmenti. Na taj način on pristaje da u zajednicu uvrsti element igre, riskirajući pritom da tu igru ne shvate baš svi čitatelji.

U intertekstualnim zajednicama koje su izgradili Jurij Andruhovyč i Jurij Izdryk element igre češće je prisutan. O intertekstualnosti u prozi Jurija Irdryka smo već govorili (2.3. *Voccek* Jurija Izdryka). Andruhovyčevi romani, *Rekreacije*, *Moskovijada* i *Perverzija*, puni su citata i aluzija na druge osamdesetnike i njihova književna djela. Isto tako u njima se mogu susresti i intertekstualni elementi iz vlastite poezije i proze, autocitati.

Od pisaca koje ćemo razmotriti, Andruhovyč vjerojatno najčešće citira vlastita djela. Takvo međusobno referiranje i citiranje on ne koristi samo da bi oblikovao zajednice, nego i zato što se takav književni pristup uopće slaže s duhom njegove proze. Autor često usputno predlaže čitatelju da prati simbole, mjesta i dijaloge koji se pojavljuju u romanu sve do njihovih izvora. To je dio postmodernističke igre koja je karakteristična za Andruhovyčevo stvaralaštvo, ona je i izvor karakteristične piščeve erudicije te njegove duhovitosti. Navest ćemo nekoliko primjera koji prikazuju kako Andruhovyč koristi intertekstualnost. U *Rekreacijama* čitatelj saznaje kako su izmišljeni likovi Gryc' Štundera i Jurij Nemyryč Malkovyčevi prijatelji (Андрухович 1997: 44). Tako nas autor upućuje na Ivana Malkovyča, kijevskog pjesnika i uspješnog izdavača dječjih knjiga. Malkovyč je jedan od najpoznatijih osamdesetnika u kulturnom životu suvremene Ukrajine. U *Moskovijadi* Otto von F. nabacuje se svojoj prijateljici čitajući joj pjesme *Jesenji psi s Karpata* (*Осінні пси Карпат*) i *Nogomet*

na samostanskom dvorištu (Футбол на монастирському подвір'ї) (Андрухович 2000: 154). Te pjesme zaista postoje, objavljene su 1989. godine. Autor prve je Vasylj Gerasymjuk koji također pripada generaciji osamdesetnika, i to je vjerojatno njegova najpoznatija pjesma koja se često interpretira kao pjesnička himna čitave generacije. Druga pjesma pripada samom Andruhovyču, prvi je put objavljena u njegovoj drugoj zbirci pjesama *Središte grada* (Середмістя, 1989.). Osim toga u *Moskovijadi* Otto von F. govori stihove jednog od Andruhovyčevih kolega, člana iste pjesničke skupine *Bu-Ba-Bu*, Viktora Neboraka, koji opisuju određen tip žene. Zapravo radi se o netočnu citatu iz pjesme Viktora Neboraka *Gradski bog Eros* (Міський бог Ерос), pjesma je objavljena u Neborakovoj zbirci *Leteća glava* (Летюча голова). Svjesno pogrešno citirajući svog kolegu, Andruhovyč čini još jedan korak prema stvaranju intertekstualne zajednice, istovremeno nehotice dovodeći istu tu mrežu u sumnju. Izobličenje nekako ublažava čvrstoću tih veza i čini ih fleksibilnima, a isto tako daje aluziju na potencijalnu odgonetku. Takav je način netočnog citiranja paradoksalan. To je s jedne strane zaštita marginalnog postkolonijalnog subjekta koji istovremeno naglašava odmak od krute cjelovitosti nekadašnjih kulturnih okvira.

Najveći i najekstravagantniji među Andruhovyčevim romanima na koje ćemo se osvrnuti zasigurno je *Perverzija*. Roman se izdvaja najvećom količinom aluzija, natuknica i citata osamdesetnika. U govoru koji Stanislav Perfec'kyj drži na konferenciji u Veneciji (pod nazivom *Postkarnevalska apsurdnost svijeta*) prisjećamo se suvremenog ivanofrankivskog pjesnika Jaroslava Dovgana. Njegovo ime pojavljuje se usred priče o povijesti Ukrajine i podrijetlu njezinih stanovnika:

„Što se tu može? Stotinjak plemena organiziralo je doživotni karneval u našim genima. Zašto samo u genima? Zar mi ne vjerujemo i u druge stvari, manje opipljive? U te energetske propuhe među vjekovima, u to vječito raspršivanje aure po čitavom prostoru? Navikao sam poštivati različitost i nejednostavnost. Ovdje danas pred vama [...] moram priznati da sam u većoj ili manjoj mjeri Taur i Neur, Saudarat i Tisamat, Bastarn i Vandal, Androfag i Pečeneg, možda još netko, Ciganin, Židov, Poljak, a nije isključeno ni da sam Dovgan“ (Андрухович 1997: 232).

Izražavajući poštovanje različitosti, taj fragment nudi istovremeno drugi primjer izgradnje otvorene zajednice. U tekstu autor daje fusnotu za riječ *Dovgan*, informirajući čitatelje o tome da se radi o plemenu koje je nekoć živjelo na prostoru Ukrajine i da je to znanstveno utemeljena činjenica. Na taj način Andruhovyč opet daje prikrivenu aluziju na predstavnika osamdesetnika, a zatim odlučuje uništiti tu vezu svjesno dodajući fusnotu koja

ne odgovara istini. Stih Dovganove pjesme citira se i u *Perverziji*, ovaj put fusnota se odnosi na prvi stih njegove pjesme (Андрухович 1997: 156). Na kraju svog govora Perfec'kyj citira stih iz pjesme, a u fusnoti čitatelj saznaje da je nemoguće otkriti odakle je citat preuzet (Андрухович 1997: 241). Zapravo taj je citat posuđen iz Neborakove pjesme iz ciklusa *Rođendan (Denj narodžennja, 2001)*, na taj se način veza opet uspostavlja i odmah prekida. Andruhovyč citira samog sebe, izobličujući te citate u vlastitoj prozi.

Referira se neposredno na svoju prozu ili poeziju, također i na junake i naslove drugih književnih djela koja je sam napisao. U *Moskovijadi* Otto razmišlja kako bi se lakše domogao do određenog mjesta u Moskvi te se prisjeća fraze koja se pripisuje *Andruhovyču* i komentira je: „Dobro rečeno, kvragu!“ (Андрухович 2000: 152). Rečenica je preuzeta iz pjesama ciklusa *Pisma u Ukrajinu (Листи в Україну)* koji služi kao nekakav pjesnički dodatak *Moskovijadi*, premda je i zasebna cjelina. Ciklus je u punom opsegu objavljen u četvrtom broju časopisa *Četvrtak (Четвер)* 1993. godine. Roman Jurija Andruhovyča *Perverzija* započinje predgovorom *Čao, Perfec'kyj*, to je nekrolog Stanislavu Perfec'kom koji je napisao *I. Bilynkevyč*. Prezime Bilynkevyč nosio je probisvijet, komsomolac iz *Rekreacija* koji pokušava pratiti četvoricu pjesnika, glavnih junaka, koji dolaze na Praznik Uskrsavajućeg Duha u grad Čortopilj. U predgovoru *Perverzije* Andruhovyč dodaje djelu još jednu razinu tajne uzajamne veze, pretpostavku da je *Bilynkevyč* navodno pseudonim (Андрухович 1997: 7-10). Sam Andruhovyč u jednom svom intervjuu, komentirajući nastanak predstave *Albert* u kojoj čita vlastite tekstove, spominje kako u početnoj varijanti predstava nije sadržavala nijednu pjesmu. To je bila jednostavno ispričana priča, praćena glazbom i glumom, međutim predstava se promijenila, traje duže, a redatelj i glumica dopunili su je Andruhovyčevim pjesmama nastalima tijekom 80-ih godina. Andruhovyč govori kako se on ne miješa u taj proces jer su pjesme i *Albert* za njega dvije različite stvari, nastale u različito vrijeme, međutim oni nalaze nešto zajedničko i biraju takve pjesme. „Ako ćemo govoriti o autorovu ponosu, to mi laska jer se ispostavlja da cijeli život pišem jednu te istu knjigu“ (Вишницька 2017).

Posebno zanimljiv primjer intertekstualnosti kod Andruhovyča jest prezime Nemyryč. Jedan od četvorice pjesnika u *Rekreacijama*, Jurij Nemyryč, ima isto prezime kao i Samijlo Nemyryč, lirski junak Andruhovyčeve pjesme, objavljene u njegovoj zbirci *Egzotične ptice i biljke*, a isto prezime nosi i junak njegove novele *Samijlo iz Nemyrova, prekrasni razbojnik*. Još jedan primjer višeslojnog upućivanja i aludiranja jest *Perverzija* u kojoj se nalazi poglavlje s govorom Lise Sheile Shalizer na venecijanskoj konferenciji. U tome govoru postoji nekoliko intertekstualnih igara o kojima je već bilo riječi. Govoreći o tajni uzajamnih

odnosa muškaraca i žena, ona se prisjeća stanovitog *Sema Nemyryča*. „Čitav tadašnji svijet obišla je strašna priča o kavaliru Semu Nemyryču, stanovniku sarmatske utvrde Leopolis i pretku po muškoj liniji ovdje prisutnog *Perfec'kog*, koji je, ne *Perfec'kyj* nego *Nemyryč*, početkom XVII. stoljeća silovao kćer tamošnjeg krvnika pjesničkog imena *Neboraka*, zbog čega je bio predan u ruke inkvizicije, a zatim i pravedno posječen na šezdeset i devet komada od oca svoje žrtve“ (Андрухович 1997: 152). Tako da sada imamo izmišljenu junakinju iz *Andruhovyčeve Perverzije* (*Lisa*) koja se referira na junaka iz autorove poeme i starijeg proznog djela (*Sem [Samijlo] Nemyryč*), povezujući ga s *Perfec'kim*, glavnim junakom *Perverzije*, i spominjući djevojku koju je *Nemyryč* silovao (*Amalija Neboraka*), na taj način povezujući s prezimenom kolege autora iz pjesničke grupe *Bu-Ba-Bu* (*Neborak*). Na kraju postoji fusnota koja nam govori da je *Lisa* pobrkala *Perfec'kog* s drugim, dobro poznatim „istaknutim suvremenim pjesnikom, *Jurijem Nemyryčem*, izmišljenim junakom iz *Andruhovyčeva romana Rekreacije*“ (Андрухович 1997: 152). Takvi stalno spominjani junaci, koji se isprepleću unutar različitih dimenzija i koji prelaze granice konkretne zajednice, imaju mogućnost da pripadaju nekolicini zajednica istovremeno. Referirajući se na sebe i svoja književna djela, *Andruhovyč* postiže uspjeh u intertekstualnoj igri te uspostavlja intertekstualne veze s drugim piscima. To omogućuje da se prouči značenje strukture i izgradi intertekstualna zajednica, a istovremeno dopušta da ta zajednica ostane otvorena za novo opisivanje (Андрейчик 2014). Veze nisu određene, često su prikrivene, zato ih možemo tumačiti na više načina.

5.8. Alternativna povijest i distopija

„Identitet suvremenih Ukrajinaca iznimno je složen hibrid zapadnoukrajinskih (u pravilu nacionalističkih), ruskih (imperijskih) i sovjetskih (pseudointernacionalnih) projekata“ napisat će Vasylyj Rasevyč 2014. godine (Расевич 2014). Kako izići na kraj s takvim mnoštvom „projekata“ koji su još krajem XX. stoljeća razdirali Ukrajince i vukli svaki na svoju stranu, stvarajući konfrontaciju unutar ukrajinskog društva? Lijek za to pronašla je ukrajinska književnost postmodernizma. U ukrajinskom postmodernizmu rađa se i virtualna povijesna postkolonijalna pripovijest. To je pokušaj „preoblikovanja linearnog slijeda povijesti, posebno putem zamjene ne hijerarhijskim, već sinkroniziranim kolažom povijesnih diskursa“ (Гундорова 2005: 112). Primjerice, u romanu Vasylja Koželjanka *Defile u Moskvi* (*Дефіляда в Москві*, 1998.) ironizirani su utopijski kulturno-filozofski mitovi i ideali ukrajinskog preporoda, izvedena je virtualna alternativna povijest Drugog svjetskog rata. Dvadeseto stoljeće ostavilo je poslije sebe uništene iluzije i mnoštvo zastarjelih stereotipa. Tijekom stoljeća povijest je oštro skretala u jednom pa u drugom smjeru, gazeći pritom sudbine milijuna. Takve potrebe ljudska psiha ne bi mogla izdržati, ali spašavao ju je smisao za humor. Sposobnost čovjeka da se smije okolnostima i sebi dopušta da se izdrži neizdrživo. „Reklo bi se što ima smiješnog u Prvom svjetskom ratu, u užasnom masakru i urušavanju velikih imperija? Ali čitatelji su gotovo zaboravili na realističan roman Henrija Barbussea *Vatra* o užasima toga rata, međutim nastavljaju čitati drugo djelo, stvoreno fantazijom Jaroslava Haška. Lik dobrog vojnika Švejka, koji je on izmislio, za nekolicinu naraštaja simbolizira sudbinu onih koji su proživjeli prvi od velikih ratova stoljeća. Smijeh je pomogao da se nadvisi apsurdnost postojanja kojeg je bilo tako mnogo u tom stoljeću“ (Буркит 2000: 153).

Krivudanje kotača povijesti pokušavaju opisati i profesionalni povjesničari i književnici. Pobjednici pišu svoju varijantu povijesti u kojima se prikazuju mudrim političkim vođama, velikodušnim vitezovima, genijalnim vojskovođama. Pobijeđeni sjede „u kutu“, ližu rane i fantaziraju na temu što da je sve završilo drugačije. Ljudima je teško oprostiti se od prošlosti koja ih čvrsto drži u svom zagrljaju. Staro će postati prava prošlost i neće mučiti suvremenike samo kada počne izazivati smijeh. Kršćanstvo je pobijedilo u onom trenutku kada su nekadašnji pogani počeli dolaziti u crkvu i vršiti nove obrede. O njegovoj je pobjedi svjedočio smijeh potomaka tih pogana, izazvan praznovjerjem svojih predaka. Staro postaje smiješno kada se pretvara u anakronizam i odlazi iz suvremena života. Autor *Defilea u Moskvi* uspio je skupiti mnoštvo raznih stereotipa, i to ne samo iz prošle epohe. A ismijavanje

još živućih stereotipa izaziva pravu ljutnju kod onih koji boluju od takvih kompleksa. „Roman je svjesno provokativan. Suvremenog je čitatelja teško potaknuti, jedino da mu stanete na žulj. A takav je za mnoge kompleks stereotipova, formiran propagandom, komunističkom, nacionalističkom ili nekom drugom. *Defile* gazi po tim kompleksima. I to bolno“ (Буркунт 2000: 155).

Vasylyj Koželjanko (1957. – 2008.) ukrajinski je književnik koji je, kako smatra Žygun, obogatio „književnost žanrom alternativne povijesti, političke fantastike i retroromana“ (Жигун 2017: 240). On dekonstruira ustaljene predodžbe o ukrajinskoj povijesti i sadašnjosti. Razmišljajući u oprekama, čovjek ih dovodi u hijerarhijski odnos. Ideja dekonstrukcije jest u „detekciji i aktivizaciji neodređenosti dihotomija, pokušaju brisanja odvajajuće granice među njima“ (Жигун 2017: 241). Zato se u djelima Koželjanka sve ukrajinsko ne prikazuje u utopijskom idiličnom svjetlu – kao prepora lošem i neprijateljskom. Kvaziukrajina ima obilježja koja ju čine sličnom totalitarnim društvima. Nelinearnost romana Koželjanka urušava hijerarhijsku strukturu teksta, potičući čitatelje na aktivnu suradnju i stvaranje.

Instrument dehijerarhizacije u Koželjankovu stvaralaštvu postaje ironija, uz distanciranje od svoga i tuđih diskursa, stvarajući osjećaj drugog konteksta. Ironija oslobađa od dogmatske ukalupljenosti razmišljanja, od negiranja života radi ideologije. „Ironičnost postaje marker potrebe „verifikacije pročitano“, ona je oblik kritičke percepcije stvarnosti, ona pokazuje stajalište autora bez nametanja njegova konačnog izbora čitatelju“ (Жигун 2017: 242). Jedna od najbesmislenijih ukrajinskih fantazija u XX. stojeću bila je ova: da je Hitler stvorio ukrajinsku državu, poput one u Slovačkoj ili Hrvatskoj, onda bi pobjeda nad Staljinom bila osigurana. Takvim iluzijama mogli su se zavaravati samo oni koji „nisu pažljivo čitali *Mein Kampf*, u kojoj je on u poglavlju *Istočna orijentacija ili istočna politika* jasno dao na znanje da nikakvih planova o budućoj državnosti Ukrajine nema, a ukrajinsku zemlju smatra prostorom buduće njemačke kolonizacije. Odnosno, nadanja nekih ukrajinskih nacionalista na hitlerovsku pomoć u preporodu ukrajinske državnosti mogu se usporediti samo s fantazijama zapadnoukrajinskih komunista o tome da će im otac Staljin pokloniti neovisnu sovjetsku socijalističku Ukrajinu“ (Буркунт 2000: 154). Mnogo se može govoriti o toj temi, ali romana V. Koželjanka ona se tiču samo djelomično jer autor nije pisao o realizaciji starih fantazija. To djelo prije ima terapijsku funkciju jer liječi od zastarjelih kompleksa kojih se tako mnogo nagomilalo kod Ukrajinaca.

Ako Koželjankove romane razmotrimo s gledišta postkolonijalne kritike, već njegova prva djela stavljaju pod sumnju „jedinu moguću perspektivu određenu ruskom ili sovjetskom

historiografijom, i mogućnost jedine perspektive općenito“. Koželjanko je bio poznavatelj ukrajinskih povijesnih romana, između ostalog onih koje je stvorio R. Ivanyčuk, te je uspio na vrlo zanimljiv način iskoristiti prepoznatljivu „građu“ za modeliranje „neočekivanih alternativnih povijesnih scenarija“ (Жигун 2017: 242). Kako navodi J. Poliščuk, žanrovski oblik koji je stvorio Koželjanko u ukrajinskoj književnosti „iznimno odgovara postkolonijalnoj percepciji svijeta za koju je važno pronaći drugačije uporište, koje je različito od tradicionalnog u odnosu na prošlost“ (Поліщук 2007: 5). Takvo novo čitanje i interpretacija povijesti progovara o problemu nacionalnih temelja, formiranju nacije, zlatnom dobu i sličnome, čime se pokušava manipulirati i prisvajati. U Koželjankovu stvaralaštvu Žygun izdvaja razne načine modeliranja umjetničke povijesti, oblik autorovog neznanja (tajne, mistifikacija), fragmentarnost (intertekst, mozaička kompozicija, povijesni i privatni dokumenti), korištenje realnih povijesnih činjenica (Жигун 2017: 242). I tako povijest dobiva značenje i vrijednost u ponovnom čitanju i revidiranju.

Zahvaljujući dvojnomo kodiranju, roman *Defile u Moskvi* postaje zanimljiv i masovnom čitatelju i intelektualcu. Masovnom čitatelju svidjet će se vratolomna pustolovna i kriminalistička fabula s elementima fantastičnog. S druge strane, roman je napisan na temelju eksperimenta s vremenom u kojem čak nije toliko bitna nelinearnost koliko supostojanje raznih vremenskih razdoblja, 1941., sedamdesetih i devedesetih godina XX. stoljeća i 2014. godina. Upravo ponovna procjena najsloženijih razdoblja ukrajinske povijesti u XX. stoljeću izdvaja roman iz mnoštva jednoličnih romana nastalih za vrijeme oštih rasprava o Drugom svjetskom ratu i vojnicima UPA, djelo inzistira na pozornosti prema sadašnjosti i budućnosti jer „pobijedivši u Drugom svjetskom ratu superdržava Ukrajina ignorira demokratske slobode, ugnjetava druge narode, koristi iste metode kao i SSSR... njezini državljani ipak nisu stekli unutarnju slobodu koja je najveća vrijednost,“ (Жигун 2017: 244).

Dvojna postmodernistička igra zbunjuje čitatelja već na samom početku romana, gdje piše: „Događaji, opisani u ovoj knjizi, nikada i nigdje nisu se dogodili...“, te na kraju, poslije zadnje stranice, vidi opasku „U grafičkoj obradi knjige korišteni su materijali iz osobne arhive doktora Teofila Levyc'kog...“ (Кожелянко 2000). Uvjeravanje u neistinitosti i izmišljenosti svih događaja kosi se s činjenicom postojanja junaka knjige – Teofila Levyc'kog – i njegove arhive, a status teksta balansira na granici realnog i izmišljenog. Navodnu istinitost teksta autor argumentira umetanjem fragmenata koji pretendiraju na status dokumenata, poput udžbenika povijesti prof. O. Olenja iz 1972., isječak iz novinskog članka novina *Ura (Dzygarok)* iz 1941., agitacijski letci, nota Ministarstva vanjskih poslova Ukrajine i na kraju čak školski uradak prepisan iz kritike.

U predgovoru izdanju iz 2000. godine koji Kostjantyn Rodyk naziva *Predgovor za histeriju (Передмова до істєрії)* navodi se kako se autor, donedavno prijestolnici nepoznat bukovinski novinar i književnik Vasylyj Koželjanko, prihvatio slabo poznatog žanra alternativne povijesti: što bi bilo da...? „Što bi bilo da se Drugi svjetski rat nije prelomio kraj Moskve, nego završio protjerivanjem ostataka boljševika u tajgu iza Urala i da su ih tamo ostavili geopolitički na miru pod „novim“ nazivom – Moskovsko Carstvo? Da je na europskim prostorima Rusije predsjednik privremene vlade bio general Vlasov? A da se general Lavrentij Berija, uz podršku dva bataljuna gruzijskih vojnika, proglasio vođom Komiteta državnog spasa Sakartvelo (Gruzije) i proglasio uhićenje komunističkog vodstva GSSR-a?“ (Родик 2000: 5). *Defile u Moskvi* alternativna je priča u kojoj autor fantazira i provokativno demantira utopijsko-povijesno-filozofske ideale koji su njegovali moderni ukrajinski identitet dvadesetog stoljeća, posebno san o neovisnoj i velikoj Ukrajini. „Parodirani korelat takve Ukrajine postaje san o Ukrajini – Carstvu na Tri Mora. Pripovijest ironično i razigrano kombinira i historiografsku utopiju i povijesnu provokaciju, iznova pišući povijest Drugog svjetskog rata, burleskno prizemljujući figure svojih glavnih likova“ (Гундорова 2005: 112). A junacima postaju Adolf Hitler, Berija, Hruščov i mnogi drugi. Priča nudi kolaž različitih diskursa: ovo je prekrojena karta Europe, ulomak iz udžbenika *Povijest Ukrajine* koji parodira stil sovjetske historiografije, na kojem vrlo uspješno mimikrijski egzistira neovisna ukrajinska varijanta historiografije i novinski stil tiska u Bukovini, izvještaj o gozbi u čast novoimenovanog guvernera Bukovine u restoranu Prut i druge. Pogledajmo poglavlje XIII.: „Sastavak učenika 7. razreda černivačke Gimnazije br. 58., 23. rujna 1995. godine. Tema: Patos ukrajinskog patriotizma u romanu V. Koželjanka *Defile u Moskvi*“. Stranice koje slijede dalje sjajna su stilizacija užasne prakse ukrajinske sovjetske književnosti u školi. Zatim se priča raspada na zasebne stilove, anegdote, slabeći i čak uništavajući linearnu naraciju, mijenjajući se i preskačući u vremenu. Naslovi nekih poglavlja (*Politička karta Euroazije u studenom 1941.*, *Divlji istok*, *Sedamnaest trenutaka zime*) svjedoče u potpunom izokretanju ustaljenih kulturnih i političkih formula.

Prikupljene anegdote, aluzije na državni udar, fantastična stilistika po uzoru na *Konotopsku vješticu* Kvitke-Osnovjanenka, aluzije na čečenski rat, popularni pop-amblemi današnjice – sve se ispreplelo u toj virtualnoj priči. Čak i mit o pobjedničkoj utakmici kijevskih dinamovaca u okupiranom Kijevu demitologiziran je u *Defileu u Moskvi*. K. Rodyk tvrdi kako imamo posla s virtualnom realnošću insceniranog vica. Dovoljno je da se prisjetimo nekih likova koji su došli u *Defile* iz omiljenih narodnih viceva. Prisjetimo se samo ukrajinskog obavještajca Stierlitz. Na neki način taj lik simbolizira autorov pristup

konkretnom povijesnom materijalu. Ne radi se o istinitim događajima, nego o povijesnim stereotipovima kojima su napunjene glave postsovjetskih ljudi. Kada se te stereotipove izokrene, kako je to učinjeno u romanu, oni podsjećaju na parodiranje parodije. U prvom sovjetskom kriminalističkom filmu poslijeratnih vremena *Podvig obavještajca* (*Подвиг разведчика*, 1947.) scena otmice Hitlerova generala izgleda kao farsa, slabo podsjeća na realnost. A otmica Staljina u *Defileu u Moskvi* otvorena je parodija tog starog djela pravog socrealizma. Da ne govorimo o središnjem događaju romana, samoj paradi, odnosno defileu, parodiranje u tom slučaju se ni ne prikriva.

Defile u Moskvi prošireni je vic od početka do kraja. Okosnica sižea parodija je na povijesnu paradu Crvene armije na Crvenom trgu koja se prekida zadnjom frazom romana: „Sedmoga studenog 1941. godine vojska je direktno s parade krenula, ne, nije krenula na front, krenula je u tople vojarne. Piti“ (Кожелянко 2000: 152). Ali vic – to nije sitnica i besmislica. To je jedan od dva glavna instrumenta demitologizacije: ili stvaranje novoga, moćnijeg mita ili ismijavanje staroga. A ciklusi viceva o Čapajevu, Stierlitzu (koji jako podsjeća na jednog obavještajca u uniformi SS-ovca) i Brežnjevu, po mišljenju istraživača suvremene demitologizacije, Jurija Borjeva, odigrali su svoju ulogu u rušenju mitoloških temelja imperija. Upravo takvim putem je krenuo i V. Koželjanko. K. Rodyk na početku predgovora definirao je V. Koželjanka kao onoga koji prvi otvara žanr alternativne povijesti u ukrajinskoj književnosti, ali dalje navodi kako to nije do kraja istina, jer ne postoji ništa sterilno u kaleidoskopu žanrova suvremene književnosti. „Tu su se već okušali fantastičari Andrij Valentynov, Boris Štern, Stanislav Ščerbatyh, Viktor Suvorov. A pokušajte na ‘ozbiljan’ način pročitati *Eneidu* Kotljarevs'kog, nije li to prva ukrajinska alternativna povijest? Kod njega gusti veo aluzija skriva spojeve realnosti i izmišljenoga“ (Родик 2000: 7). Svoj pogovor *Defileu u Moskvi* Igor Burkut naziva *Parada kompleksa* te u njemu navodi kako će roman uvrijediti ljude koji su proživjeli svoj život među fantomima propagande. Neki su ostali iskompleksirani veličanstvom imperija u kojem je prošla njihova mladost. Drugi su pak zalučeni teorijama o arijima i geopolitičkim fantazijama. „Autor se s užitkom smijao različitim varijantama povijesti, kojima je zajedničko samo jedno – zavesti ljude ideološkom drogom i lišiti ih sposobnosti da samostalno razmišljaju“ (Буркут 2000: 156).

Otvoreno parodiranje i farsa u romanu Koželjanka ne potiču toliko na razmišljanje koliko tjeraju na smijeh zbog vlastitih kompleksa. U *Defileu* su se na neobičan način ispreplele verzije službene sovjetske historiografije, folklorna percepcija povijesnih događaja i autorove fantazije na povijesne teme, to i čini djelo zanimljivim. Za nas je to djelo prije svega pokušaj da se riješi zastarjelih kompleksa, koji opterećuju mentalitet Ukrajinaca. „Lako

se smijati drugima, ali samo smijeh nad svojim manama svjedoči o čvrstom psihičkom zdravlju“ (Буркит 2000: 156).

Ostala djela Koželjanka (*Konotop*, *Lažni Nostradamus*, *Terorium*) po definiciji Ješkiljeva, čine jedinstveni „metaroman o virtualnom ukrajinskom Imperiju“, a topos djela čini *Kvaziukrajina* koja ima obilježja distopije. Glavni junaci tih Koželjankovih djela uglavnom su hrabri, očajni borci za sudbinu Domovine, koje je bez obzira na to nemoguće razmatrati u okvirima tradicionalnih kategorija etike i estetike. Oni ne izazivaju ushit, imaju vrlo sumnjivu motivaciju i niz karakteristika koje se inače ne ističu (poput nevjernosti i izdaje). Ali takvi junaci ne traže suosjećanje jer ni sami previše ne razmišljaju o svojim djelima, ne potiču na razmišljanje o čovjekovoj sudbini. „Oni postoje izvan kategorije prekrasnog, junačkog, uzvišenog, tragičnog, aktualizirajući samo ironično. Junaci O. Koželjanka prikazuju relativnost bilo kakvih istina te negiraju mogućnost postojanja jednoznačnih procjena“ (Жигун 2017: 248).

U Koželjankovu stvaralaštvu isto tako možemo izdvojiti retroroman *Srebrni pauk* (*Срібний павук*, 2004.), *Graško kotrljaško* (*Котузорощко*, 2001.), *Etiopska noć* (*Ефіопська ніч*, 2008.) i roman *Djeca zastoja* (*Діти застою*, 2008.) koji je izišao poslije autorove smrti.

Vrhuncem *Defilea u Moskvi* Rodyk je nazvao *stajanje na žulj* i na desnu i na lijevu nogu (Родик 2000: 8). Takva književnost ne izaziva ljubav kod sugrađana (kao ni drskost Oleksandra Irvanecja i njegove pjesme *Volite Oklahomu!* koju je Emma Andrijevs'ka nazvala „probijanjem kroz zidove“).

O. Irvanec⁸⁶ je, po mišljenju Bondareve i Kuzmenko, „možda jedini ukrajinski književnik, koji piše kvalitetnu političku satiru“ (Бондарева 2017: 476), ali u ovom slučaju zanima nas kao autor kazališnih komada i romana u kojima će se izrazito kombinirati elementi distopije i alternativne povijesti. Tako u monodrami *Recording* čitatelj ili gledatelj ne vidi individualiziranog junaka s jedinstvenim unutarnjim svijetom, kao što je to bio slučaj u dramaturgiji osamdesetih godina XX. stoljeća, nego vidi tipičnog, sivog prosječnog čovjeka čija filozofija nalikuje logici stroja. Možda upravo zato taj apsolutno prosječni čovjek igrom slučaja uspije preživjeti nakon planetarne katastrofe koja uništava sve živo i ostavlja samo krhotine mehaničkih oblika. Takav se depersonalizirani junak ispovijeda, pripovijeda svoju priču, smatrajući da je jedini preživjeli poslije Četvrtog svjetskog rata. Na kraju sve što je

⁸⁶ Oleksandr Irvanec (1961.), zapaženi suvremeni ukrajinski pisac i prevoditelj, nagrađivani je autor mnogih pjesničkih knjiga, kazališnih komada i romana. Zajedno s Jurijem Andruhovyčem i Viktorom Neborakom 1985. g. osnovao je pjesničku grupu *Bu-Ba-Bu*, koja je preko književnih performansi progovarala o ukrajinskoj stvarnosti. Autor je dvadeset pet knjiga poezije, proze i drame. Djela su mu prevedena na brojne svjetske jezike.

junak ispričao o civilizaciji prije njezina pada – o životu ljudi nakon rata i o potpisivanju primirja, o političkom uređenju i podjeli čovječanstva na karti svijeta s novim kvazidržavama – trebalo se snimiti na videokasetu da barem na taj način posljednji preživjeli ostavi trag o čovječanstvu. Međutim nakon završetka priče ispostavlja se da je videokamera bila prazna, bez kazete, odnosno sve što se „snimalo“ monodrama je u kazališnom komadu mistificirane snimke te priče. Kazalištem u kazalištu ili pak predstavom u predstavi možemo nazvati i dramu *Izravni eter* u kojoj se junaci stalno nalaze u „situaciji igre: prvo igre prema određenim pravilima, zatim dvojne igre, dalje igre u naopako, a potom igre bez pravila“ (Бондарева 2017: 484), u kojoj svaki od junaka polako skida svoje brojne maske. Iza svake maske, umjesto lica, pojavljuje se druga, još ogavnija, strašnija maska. U monodrami *Mali igrokaz o izdaji za jednu glumicu*, zbog uvođenja čitatelja u zabludu, čitava radnja postaje spektakl koji se odigrava u zatvorenom prostoru, sobici u kojoj živi invalidna djevojka, prozori sobe gledaju na *Crni trg*, a sama djevojka, Ona, komentira nedavna politička previranja i promjene u zemlji. Izvan okvira monologa i dijaloga One s nevidljivim sugovornicima sam je rasplet, kao uvijek kod Irvanecja, munjevit i zapanjujući. Na kraju, zabludu o tome tko je junakinja ne otkriva glavna radnja, nego junakinjine zadnje rečenice i finalne autorove opaske.

Roman *Liebkraftova bolest* ili, kako ga je u podnaslovu definirao sam autor, *sumorni roman*, ima sva obilježja distopije. U njemu se opisuje tmurna realnost u kojoj su zabranjena djela antičkih klasika, a novi naraštaji malo ili gotovo ništa ne znaju o stvarnome svijetu koji je bio prije njih, no svijetu koji i nadalje egzistira izvan granica Države. Zato stanovnici jednoga grada u Državi (u kojoj se radnja odvija) imaju posve iskrivljenu sliku i percepciju stvarnosti, čega većina stanovnika nije ni svjesna. U tom se Gradu pojavljuju tragovi nečega što je moralo nestati iz te zemlje jer nije bilo funkcionalno, korisno, „potrebno“ tom dijelu čovječanstva, a zapravo je to bila tek jedna u nizu apsurdnih odluka Države.

Tako glavni junak saznaje od starijeg kolege-glumca da su prije postojali kazališni komadi koji nisu govorili o postignućima industrije i napretku poljoprivrede, da su postojali predmeti koji nisu bili korisni nego su imali estetsku funkciju, da su postojale „beskorisne“ i stoga uništene životinje, da je postojala ukusna hrana, da je život imao više „okusa“. Na taj način glavni junak Igor saznaje da su nekoć postojale mačke. Mačke su životinje kojih više nema, a Igor ih nikada nije vidio ni uživo ni na snimkama. Jedino čega se sjeća jest dječja knjiga pjesmica koju je vidio u knjižnici prije nego što se otpočelo s „čišćenjem arhaične literature“. U toj je knjizi jedna pjesma govorila o toj životinji. „Vidio je sliku neke čudne, ali simpatične životinje s malim ušima, prčastim nosom na okrugloj njušci... Polako je počeo

čitati pjesmicu ispod slike – i ništa nije razumio. Nešto se tamo pričalo o mačku, točnije o „maci“, o mlijeku i vrhnju, i još neki čudni glagoli: „mijauče“, „prede“...“ (Irvanec 2015: 50). Kasnije stari glumac Semen Markovič u razgovoru žali što su ih uništili, jer su mačke u sebi imale nešto važno: „Mačak, on je bio sasvim nepotrebna životinja... Mačak je bio jednostavno – ljepota. Onakva čista ljepota, koja ničem nije služila.“ (Irvanec 2015: 49-50). Vidljivo je kako je mačak opisan kao izvor nježnosti, ljubavi, kao nešto što na neki nepoznat način usređuje čovjeka i nove naraštaje građana Države, kao neka divna nestala životinja. Igor počinje razmišljati o njoj, želi je što bolje upoznati, zamišlja je, iako je svjestan da je to više njegovo sanjarenje nego istina. Na isti način ljudi počinju zamišljati i rekonstruirati slike izumrlih dinosaurusu. Upravo zahvaljujući takvom opisu divne nestale životinje, lako nam je shvatiti u kakvom svijetu živi Igor, a jedna epizoda s mačkom otkriva nam mnogo više o Državi nego bi se to moglo ispričati na desetak stranica. Autor je uspio izgraditi cijeli sustav u kojem Igor živi i stvoriti priču o postojanju i nestanku jedne životinje, i sve to nenametljivo, u usputnim razgovorima likova u romanu.

U *Očamymrji (Povisti bezvremjanyh lit)*⁸⁷ raste, razvija se i stvara pravi monstrum. I u ovom se tekstu radi o tmurnoj realnosti, alternativnoj povijesti i mogućem razvoju događaja poslije Černobila, u kojoj jedna nepoznata životinja – *Očamymrja* – mutira, raste i postaje lovac na ljude. Postaje pravo mitološko čudovište te kao zmaj iz legende prijete svim ljudima i postojanju Grada, točnije onome što je ostalo od Kyjeva (Kijeva) poslije „velikih bljeskova“. Zato se u članku razmatra problem remitologizacije lika zmaja-monstruma u kontekstu djela *Očamymrja* i istrijebljene životinje u romanu *Liebkraftova bolest*. Iznosi se ideja o tome da se u prvom slučaju folklorno-mitološka slika nanovo osmišljava u spomenutom tekstu te da se adaptira prema autorovim potrebama, dok se u drugom koristi književna tehnika karakteristična za opisivanje izgubljenog svijeta u distopiji. Razvijajući misao o univerzalnosti određenih mitologema, A. Njamcu tvrdi kako teme, slike i motivi, koje se ponavljaju u književnosti raznih vremena i zemalja, često dobivaju novo značenje i sadržaj koji ovisi o potrebama te epohe (Нямцу 2009: 3). Na takav način ukrajinski pisac O. Irvanec⁸⁷, koristeći tradicije književne mitologizacije i remitologizacije, mijenja tradicionalne ukrajinske i svjetske mitološke slike ovisno o potrebama književnog djela i uloge lika u tekstu.

⁸⁷ „Černobil kao varijanta književne antiutopije (romana upozorenja) postao je realnost i primorao je da se preispita sam žanr utopije-antiutopije i književna futurologija *smaka svijeta i kraja povijesti*“. Natalija Bedzir nalazi slične obilježja i u romanima T. Tolstoj *Kys' (Кысь, 2000.)* i O. Irvaneca *Očamymrja (Очамимрја, 2002.)* koji predstavljaju „postpovijesno stanje slavenskog svijeta koje se u oba djela definira kao stanje „nakon Eksplozije“, odnosno nakon Černobilske katastrofe“ (Бедзир 2007: 210).

Najčešće legende o zmaju povezuju se s motivom borbe i pobjede zmaja ili pak suživota zlog duha s djevojkom. U folkloru mnogih naroda postoje priče o junaku koji uspijeva spasiti ljude pobijedivši zmaja (sveti Juraj, Krak (Krakus), Dobrynja Mykytyč, ukrajinski Kyrylo Kožumjaka, kovači Kuz'ma i Demjan). U ukrajinskom folkloru posljedica takve pobjede jest nastanak legendi o rijeci Dnipro (Dnjepar) i Zmijskim Valama. Narodna fantazija često je poistovjećivala zmaja sa zvijezdom padalicom ili munjom, a nevrijeme kao prirodna pojava simboliziralo je dvoboj boga sa zmajem (mitovi naroda Indije, Perzije i Grčke, *bogatyrski* ep). Dakle, slika zmaja kao htonskog čudovišta jedna je od najstarijih slika. Njegova sposobnost upravljanja snagama prirode često se asocira u narodnoj svijesti s grmljavinskim olujnim oblakom, mrakom i smrću, dok je sama oluja simbolizirala dvoboj junaka i čudovišta. To jest i razlog zašto je junak *Očamyrji* namjerno prikazan s elementima folklorne tradicije i aluzijama na djela stare ukrajinske književnosti (*Slovo o vojni Igorevoj*, *Povijest minulih ljeta*) te je okružen legendama koje postoje u narodnoj tradiciji ili su ih izmislili autori uvrštavajući u njih ključan motiv borbe sa zmajem. Glavni junak mora pobijediti zmaja, čudovište-mutanta koje napada stanovnike Grada – onoga što je ostalo od Kyjeva (Kijeva), dakle radnja je smještena na isto mjesto koje se spominje u ukrajinskoj folklornoj tradiciji: „A nizvodno od Rijeke Grad stoji. Veliki, bogati i slavni. Nitko, čak ni oni najstariji... ne može reći, kada je nastao Grad pokraj Rijeke“ (Ірванець 2010: 130). Međutim, isto tako u tekstu se divovski gušter naziva Godzilla, povezujući na taj način izgled folklornog čudovišta sa suvremenom filmskom produkcijom: „Reci, može li se uopće pobijediti tu Godzillu prokletu?“ (Ірванець 2010: 207). U opisu života stanovnika Grada koristi se groteskno prikazivanje raznih pojava. Autor se u prvom redu koristi književnom tehnikom pomoću koje može pokazati prenaplašenu degeneraciju raznih pojava u suvremenom, socijalnom, kulturnom i političkom životu. Preuzevši motiv iz legende i bajke o borbi zmaja i Kyryla Kožumjake, O. Irvanec' transformira postojeću legendu i stvara novu, u novom vremenu i svijetu, s novim, neočekivanim završetkom.

5.9. Ukrajinski, sovjetski i drugi mitovi u novome tekstu

Proza postmodernista uz dekonstrukciju teksta i promjenu uloge autora ruši i autoritet povijesti i snagu sovjetskog mita. Tako su osamdesetnici obradili i sovjetsku verziju priče o ukrajinskoj naciji koju je promovirala „službena“ povijest. Istina koju je nametala sovjetska povijest često se uvelike razilazila u odnosu na istinu kako su je vidjeli kolonizirani narodi, a verzija istine koja je najviše odgovarala marginalnoj ukrajinskoj kulturi uglavnom se hranila ukrajinskim nacionalnim mitovima. „Tijekom gotovo dva stoljeća kako postoji ideja moderne ukrajinske nacije takvim su se elementima kolonijalizma suprotstavljali antikolonijalni stavovi koji su se jasno izražavali u ukrajinskom romantizmu i u određenim vrstama ukrajinskog modernizma“ (Павлишин 1997: 226). Umjesto rusifikatorske obrazovne politike, antikolonijalizam osamdesetih i početkom devedesetih godina XX. stojeća zahtijevao je ukrajinske škole, državni status ukrajinskog jezika, izdavaštvo na ukrajinskom, jačanje medija na ukrajinskom jeziku. Kako tvrdi M. Pavlyšyn, „lažnim“, „tuđim“ i „umjetnim“ historiografskim mitovima takav antikolonijalizam suprotstavio je „istinite“, „svoje“ (na primjer o tisućljetnoj starosti ukrajinskog etnosa, o dostojanstvu i plemenitosti boraca za ukrajinsku neovisnost počevši od hetmana kozačke Siči do vojnika UPA). „Pričama o bratimljenju slavenskih naroda on suprotstavlja martirologiju ukrajinskog naroda s njezinom kulminacijskom točkom – Gladi. Ako je kolonijalizam nametao zabrane na sjećanja o osobama i događajima u povijesti kulture, onda ih je antikolonijalizam naglašavao i uzdizao“ (Павлишин 1997: 226).

Antikolonijalne strategije ujedinjuje struktura opovrgavanja, potpuno preokretanje bivših kolonijalnih argumenata i vrijednosti, stoga je, smatra Pavlyšyn, antikolonijalizam isto tako monološki i ideologiziran kao i njegov suparnik, a u diskursu antikolonijalizma često se susreće podsvjesna težnja da se i dalje govori u ime vlasti, iako nove, druge vlasti. Priroda postkolonijalizma drugačija je, originalna i umjetnička. U „umjetnosti on otvara mogućnost da se koriste stari kolonijalni mitovi, da se s njima igra, ne toliko opovrgavajući ih ili potvrđujući, koliko ih koristeći za vlastite, nove, estetske ciljeve“ (Павлишин 1997: 227). U tom procesu ključnu ulogu često igra ironija, parodija i karneval. Očito se postkolonijalno, opisano upravo na taj način uklapa u okvire postmodernizma. U tom spoju postaje razumljiva logika povezanosti između postkolonijalnosti i orijentacije na sadašnjost. Postmodernizam ne vjeruje u mogućnost kategoričke i jedine ispravne istine, sa sumnjom razmatra velike povijesne ciljeve i zadatke.

Za ljude koji su stekli iskustvo demantirajući „službene“ istine i skeptički se odnoseći prema apsolutnim idejama to je postalo ključno pitanje u njihovoj postkolonijalnoj umjetnosti, a postmodernizam je osigurao učinkovit postupak uz pomoć kojeg se može provoditi dekonstrukcija središnje vlasti. Međutim, kako tvrdi Mark Pavlyšyn, postkolonijalna kultura ne samo da odbacuje kolonijalnu kulturu nego i razumije opasnost korištenja kolonijalnih sredstava u antikolonijalne svrhe. „Korisno je sagledati kao ‘kolonijalne’ one kulturne pojave u kojima vidimo poticanje ili podršku struktura i mitova kolonijalnih odnosa vlasti, i kao ‘antikolonijalne’, odnosno one koje izravno odbacuju ili nastoje promijeniti karakter takvih odnosa. Atribut ‘postkolonijalni’ odnosi se na one osobe u kulturi koje su svjesne realnog i prikrivenog nasilja kolonijalnoga, s jedne strane, i reakcijskog, ograničenog svojstva antikolonijalnog – s druge strane. Postkolonijalno jest svijest o istovremenom postojanju nasljeđa kolonijalnog i antikolonijalnog koje se ni s jednim od njih ne poistovjećuje, a ipak ima snage izići izvan okvira struktura vlasti preostale iz kolonijalnoga doba, postkolonijalno može (ali najčešće ne može) pogodovati i jednom i drugom“ (Павлишин 2011: 13).

„Postkolonijalno u književnosti obustavlja hegemoniju raznih oblika prošlosti, za ukrajinsku kulturu to su prije svega romantična prošlost i priče o genezi, patnjama i preživljavanju nacije. Ono se orijentira na probleme i uvjete subjekta i društva u tome svijetu koji postoji ovdje i danas“ (Павлишин 1997: 224). Analizirani i spomenuti postsovjetski ukrajinski pisci balansiraju na toj liniji služeći se dekonstrukcijom. Braneci se od optužbi bivšeg kolonizatora u „revanšizmu“, ti pisci napadaju ukrajinski nacionalni mit koji je hranio i jačao glas koloniziranih. Na taj način ne samo da demonstriraju težnju da se pridržavaju teorije postmodernizma nego se i oslobađaju od ograničenja svog nacionalnog mita u kojem upravo pisci imaju vodeću ulogu. Kao posljedica toga, spomenuta analizirana književna djela napadaju ideje apsolutne istine onako kako su one plasirane u službenoj povijesti i u raznim mitovima, preokrećući ih, poigravajući se njima i lišavajući ih njihove moći.

Mitovi i legende u stvaralaštvu Volodymyra Dibrove

Dekonstrukcija mitova i povijesti često je povezana s preuveličavanjem i groteskom. Volodymyr Dibrova ne bavi se toliko rastavljanjem ideje istine koliko ismijavanjem izvora „istine“, i to načina na koji je tu „istinu“ odobravalala i prihvaćala većina građana sovjetskoga svijeta. Autor obuhvaća vrijeme od kraja 1950-ih do kraja 1980-ih godina, roman *Burdyk* daje duhovitu kritiku zadnjih četrdeset godina postojanja sovjetskoga svijeta. U svim svojim razdobljima života književni junak Burdyk susreće ambiciozne entuzijaste komsomolce, žustre prototipove „sovka“ i zagrižene zombi-birokrate. Volodymyr Dibrova pokazuje kako

su ti ljudi živjeli u sustavu koji je besmislena i duhovno slijepa ulica, ali autorov humor, doveden do apsurdna, lako komentira život u tom svijetu. Dibrova stvara junake poput Zarembe, Gurs'kog i Borovudianke – ljude koji se lako odriču i mijenjaju svoje principe ne bi li se uskladili s promjenama vladajućih ideologija. Idealist Burdyk iznimka je koju to društvo ne zanima. U tekstu *Burdyk* prikazani su fragmenti Burdykova nezavršenog romana *Strašilo* (*Онудало*) koji je trebao biti epopeja posvećena životu i stvaralaštvu V. I. Lenina. Lenin je igrao bitnu ulogu u Burdykovu životu koji je odmalena vjerovao u sovjetsku ideologiju sve dok u snu nije vidio kako Lenin vrši nuždu. Burdykove priče o Leninu u ulomcima *Strašila* apsurdni su i ubitačni napadi na sovjetskog poluboga. Sama činjenica da roman sadrži poglavlja koja imaju nazive poput *Lenin i stražar*, *Lenin na Cipru*, *Zašto Lenin ne sustigne kornjaču* prikazuju na koji se način autor koristi farsom u rušenju i danas vidljiva autoriteta vođa Sovjetskog Saveza.

Ukrajinski nacionalni mit također je ismijavan u *Burdyku*, tako i Burdyk i narator bježe na selo u idiličnoj potrazi za spoznajom. Takvi socijalni marginalci, kao što su ukrajinski gradski umjetnici, pojavljuju se na selu u vrijeme očaja. Ideja ukrajinskog sela kao „istinske Ukrajine“, u kojem se, usprkos godinama represija i pokušaja likvidiranja, očuvao „pravi ukrajinski identitet“, kamen je temeljac ukrajinskog nacionalnog mita. Kada Burdyk i narator pođu na selo kako bi istražili gladomor 1932./1933. godine, zapanjeni su ukrajinskim imenima sela u koja zalaze („Tu je svako ime – poezija!“). Poslije Burdykove smrti narator se vraća na selo kako bi ondje radio na svojoj knjizi o prijatelju Burdyku i pronalazi seljačku obitelj. Članovi te obitelji parodija su onih likova koje je prikazao Ivan Nečuj-Levyc'kyj u *Kajdaševoj obitelji*, klasiku ukrajinske narodnjačke književnosti. Djelo *Kajdaševa obitelj* prikazuje kontradiktornosti i nesuglasice u obitelji ukrajinskih seljaka. U ovom slučaju narator kao da se vraća sto godina unatrag, ukrajinsko selo sukladno mitu tvrdoglavo odbija promjene. Ali na kraju narator ne uspijeva spasiti seosku Ukrajinu i uzdići svoj duh jer slučajno nailazi na grupu zločinaca koji su pobjegli iz zatvora te sam uplašen, bježi, ostavivši sve svoje materijale o Burdyku. Na kraju, u *Burdyku*, romanu o životu jednoga naraštaja kamufliranom u romanu o jednom čovjeku, autor pokazuje kako se sovjetsko društvo promijenilo kada je glasnost otvorila vrata prema Zapadu. U vrijeme postmoderne svi odjednom postaju ravnodušni prema povijesti čovjeka ili čitave generacije. Podržavanje ideala u ova nova vremena nije u modi, nikoga ne zanima potraga za tajnom bitka, a upravo je tome cijeli svoj život težio Burdyk. Sovjetske i antisovjetske ideologije i ukrajinski nacionalni mit izgubili su svoju moć u ravnodušno doba postmodernizma.

Mitovi i legende u stvaralaštvu Kostjantyna Moskalecja

Kostjantyn Moskalec' daje blažu kritiku ukrajinskog nacionalnog mita, uz preuveličavanje karakteristične značajke koloniziranih naroda: uvjerenja da mnoge cijjenjene u svijetu osobe potječu iz marginalnih etničkih skupina; međutim te se osobe povezuju s etničkim identitetom kolonizatora te ga na taj način nezasluženo i nepravедno slave. U vrijeme kada se Sovjetski Savez počinje raspadati, pripiti ukrajinski boemi iz *Večernjeg meda* (Dem, Trockyj, Bjelov i Bamper) razgovaraju o poznatim Ukrajincima i o tome da će jednom doći vrijeme kada će svatko primijetiti doprinos Ukrajinaca u svijetu kulture. Moskalec' prikazuje proces pretvaranja ukrajinske kulture u geto. Marginalizirana kultura zatvorena je za dobro razvijen i funkcionalni kritički proces i zato su njezini umjetnici skloni ulaziti u „društvo uzajamne očaranosti“ u kojem je svatko od njih genij. Prikazujući intelektualce u takvome svjetlu, Moskalec' Ukrajincima šalje signale da se riješe te osobine te da otpuhnu prašinu postsovjetskih vremena.

Mitovi i legende u stvaralaštvu Jurija Andruhovyča

Jurij Andruhovyč u svojoj se prozi često igra raznim legendama koje su dio kulturne tradicije. Za koloniju, koja nema mogućnost pisati svoju „službenu povijest“, njezina je povijest većinom sadržana u takvim legendama. Andruhovyč ipak pravu povijest ne prikazuje onako kako je vidi njegov narod. Umjesto toga balansira između tipičnih, uobičajenih ukrajinskih legendi i svojih vlastitih tvorevina koje su vrlo često groteskna verzija i/ili rekonstrukcija postojećih mitova. Jedan od primjera već je spomenuti govor Perfec'kog na skupu u Veneciji. U romanu *Perverzija Perfec'kyj*, kao jedini predstavnik Ukrajine na venecijanskom festivalu (premda Andruhovyč stalno aludira da većina junaka ima nekakve ukrajinske korijene ili vuče ukrajinsko podrijetlo, spomenute aluzije još su jedna omiljena navika koloniziranih naroda), često je u prilici da ostalim sudionicima seminara priča o svojoj zemlji, njima koji ništa ne znaju o domovini Ukrajini ni o njezinoj kulturi. Jedna takva prilika ukazala mu se uoči govora koji je trebao održati na seminaru. U tom govoru isprepleo je ukrajinsku povijest s raznim legendama, pridružujući im mitološke i polumitološke junake. Tako se Kozak Mamaj pretvara u Kozaka Jamajku, Jaroslav Osmomysl postaje Jaroslav Osjmyng (Андрухович 1997: 224-242.) Kozak Mamaj, lik sa slika uglavnom anonimnih autora iz XVIII. i XIX. stoljeća, postao je kvazimitska figura u ukrajinskoj kulturi. Andruhovyč se poigrava njegovim imenom i „čini“ ga stanovnikom Jamajke. Kao što je to slučaj s mnogim drugim junacima Andruhovyčeve proze, Kozak Jamajka prvo se pojavljuje u njegovoj pjesmi *Egzotične ptice i biljke* (*Екзотичні птахи і рослини*, 1997., str. 63-64).

Jaroslav Osmomysl stvarna je povijesna ličnost – vladao je Galyc'ko-volyns'kom kneževinom. Njegovo ime prevodi se kao Jaroslav „s osam misli, umova“. U Andruhovyčevoj varijaciji on je „Jaroslav Osmonogi“ ili „Jaroslav Osjmyng“ (ukr. *vos'mynig* - hobotnica). Ono što je započelo kao govor ili propovijed o četiri velike ukrajinske rijeke i precima Vikinzima pretvara se u izlaganje o dvoglavim ukrajinskim psima i u priču o tome kako su uništene seoske crkve postale crna jezera.

Na jednom drugom mjestu u tekstu *Perverzije Perfec'kyj* detaljno opisuje osobitosti ukrajinskih božićnih običaja (u kojima su se očuvali rituali i tragovi poganskih korijena koji se neupućenom čovjeku sa Zapada mogu učiniti egzotičnima i intrigantnima) kad se na groblju raspričao s talijanskim svećenikom. Perfec'kyj otpočinje opisom prave ukrajinske gozbe za vrijeme tradicionalne Badnje večeri (12 posnih jela koja se jedu kada se na nebu pojavi prva zvijezda), ali zatim nastavlja nabrajati nekoliko besmislenih primjera starog ukrajinskog praznovjerja i slavljeničkih tradicija. Na taj način Andruhovyč ismijava nepoznavanje ukrajinske povijesti i kulture, ali se i poigrava statusom Ukrajine u Europi kao egzotične i nepoznate zemlje.

Kao dodatak manipuliranju i ismijavanju neznanja, transformacija povijesti koju provodi Andruhovyč zapravo je razmišljanje o životu, o svijetu u kojem je povijest koja se uči i koju „filtriraju“ državna tijela proturječila onoj slici koju su vlastitim očima vidjeli ljudi, odnosno slici koja im je bila dobro poznata. Autor reagira na to u svojim tekstovima i skida mitske junake i povijesne ličnosti s njihovih nedodirljivih postolja te ih spušta na svoju razinu i na razinu junaka svojih romana. Na taj način zaobilazi „nedodirljivost“ tih mitologiziranih muškaraca i žena lišavajući ih moći.

Međutim, dekonstrukcija mitskih figura kod Andruhovyča nije ograničena na ismijavanje bivših vladara ili raznih sovjetskih vođa. On također preuzima i one junake koje će po njegovu mišljenju netko poštivati. Kvazimitološke figure perspektivnog ukrajinskog nacionalističkog panteona (a mnoge od njih stvarni su ljudi, tek prekomjerno mitologizirani) izazivaju isti taj skepticizam kao i one figure koje promiču mitovi kolonizatora. Dobar primjer možemo vidjeti u *Moskovijadi* kada Otto usne san u kojem susreće kralja Oleljka II⁸⁸. Mladi pjesnik preklinje Oleljka da mu pomogne financijskom potporom uz pomoć koje bi mogao napisati književno djelo kojim bi Ukrajina napokon postala priznata u svijetu. Do tog trenutka taj fragment opisuje tipičan romantični san ukrajinskog domoljuba koji traži vezu s veličanstvenom prošlošću i izražava nadu u europsku budućnost. Andruhovyč u san dodaje i

⁸⁸ Riječ je o stvarnoj osobi, Španjolcu koji je krajem 80. godina XX. stoljeća tvrdio da je navodno nasljednik galicijskog prijestolja, pokušavajući postati ukrajinski kralj.

slijepog kobzara (jednog od glavnih simbola ukrajinske kulture) koji svira kralju, kako bi istaknuo tipičnu „ukrajinskost“ toga prizora. Međutim, Oleljko ravnodušno sluša strastvene Ottove molbe i u jednom trenutku, kada mu dojadi pjesnikova nametljivost, prekida ga pitanjem: „Znaš li kako se na španjolskom kaže k(...)?“ Poslije toga slijedi sramotno izbacivanje Otta iz Oleljkovih odaja. I tako se ukrajinski san raspada zbog apatije i nepromišljenosti. To je karakteristika kojom se ne odlikuje samo Otto nego i mnogi drugi Andruhovyčevi likovi. Što je još važnije, Andruhovyč nam (baš kao i drugi osamdesetnici) pokazuje kako je bitno shvatiti da su i ti mitovi podjednako subjektivni – kao i oni s kojima se želimo poistovjetiti i oni koje odbacujemo.

Mit o Orfeju

Svaki od Andruhovyčevih romana odjekuje motivima legende o Orfeju, a i sam pisac u eseju *Orfej kronički* prati u svojim tekstovima razvitak ideja preuzetih iz grčkoga mita, između ostalog ideju da se linije smrti i života presijecaju. Autor otkriva da Jurij Nemyryč u *Rekreacijama* ide na sastanak s ustalim od mrtvih u Vilu s Grifonima ne samo kako bi spasio Amaljteu Garazdec'ku (koja simbolizira Orfejevu Euridiku) nego i kako bi izveo ritual koji će ga spasiti od smrtne bolesti. Andruhovyč također vuče paralelu među spuštanjem Otta u podzemni sustav moskovskih tunela (i prisutnošću Galje u njima) i potragom Orfeja za Euridikom u Hadu (Андрухович 2003: 30). Naziv romana *Moskovijada* sadrži aluziju na pakao i usporedbu sovjetske prijestolnice s Hadom: „Ad“ u ruskom i staroukrajinskom znači pakao.

U Andruhovyčevoj prozi ima više aluzija na mit o Orfeju i na djela drugih pisaca koja su se pojavila pod utjecajem tog mita. Volodymyr Ješkiljev zamišlja Jurija Andruhovyča kao viteza koji je otvorio „Vrata novih mogućnosti za novu ukrajinsku urbanističku književnost“ (Єшкілев 1996: 51) i tumači *Moskovijadu* kao osobni križarski pohod plemića na Istok. U komentaru *Dvanaest prstena* pod nazivom *Orfej kronički* autor naglašava „orfičku“ prirodu vlastita stvaralaštva, vjerojatno polemizirajući s M. Stehom koji nije uspoređivao Perfec'kog s Orfejem, nego s Dionizijem, kultom vina i opojnim nadahnućem. Smatramo da je isti književni kritičar sasvim utemeljeno nalazio u stvaralaštvu pjesnika *Bu-Ba-Bu-a* obilježja *Puera Aeternusa* (vječnog mladića), odnosno potrage za istinom, obilježja Don Juana i narcisoidnost.

Po riječima samoga autora, u središtu njegova stvaralaštva uvijek se nalazio mit o Orfeju, slavnom pjevaču i pjesniku iz Trakije, sinu muze Kaliope koji je svojim mističkim pjesmama očaravao životinje, drveće i stijene. Orfej je oslobodio svoju suprugu Euridiku iz

carstva mrtvih, međutim opet ju je izgubio kada se, zaboravivši na zabranu, osvrnuo da je pogleda. Orfeja su, kako znamo, rastrgale Menade ili Bakantice, Dionizijeve svećenice i sljedbenice jer je odbio sudjelovati u orgiji, a prema drugim verzijama jer je odbijao sve žene nakon Euridikine smrti. Autor naglašava da su Menade napale Orfeja upravo u našem karpatsko-balkanskom dijelu svijeta, a sam Orfej bio je porijeklom iz Trakije. Čini se da i zbog zemljopisnih razloga, koji su autoru toliko dragi, Orfej toliko opčinjava Andruhovyča, premda mu je blisko također i mistično-asketsko učenje orfika koji su Boga poistovjećivali s prirodom. U početku se Orfej utjelovio u liku prekrasnog razbojnika Samijla iz Nemyrova, zatim u Jurka Nemyryča u *Rekreacijama* i Otta von F. u *Moskovijadi*, u liku Stasa Perfec'kog (jedno od njegovih četrdesetak imena je Spas Orfejs'kyj) iz *Perverzije*, čija je smrt bila fiktivna, na kraju u liku Karla Josepha Zumbunnena iz *Dvanaest prstena* kojeg su ipak ubili na Karpatima. Zapravo, Orfejeva obilježja svojstvena su i Arturu Pepi koji se vraća iz svog sna (carstva mrtvih) i ponovno prihvaća i voli svoju suprugu Romu koja odlučuje biti s njime, i Bogdanu Igoru Antonyču, čija je fiktivna biografija u romanu izazvala negodovanje mnogih čitatelja i književnih kritičara. Orfejeve karakteristike nastavljaju se pojavljivati i u kasnijoj prozi J. Andruhovyča, ali ta djela ne ulaze u kronološki okvir ove analize. Valja naglasiti kako svaki put autorova interpretacija mita o Orfeju dobiva novi nastavak ili novo rješenje i ta potraga za „pravim“ izlazom u prozi ne prestaje. Sudeći po obilježjima koja autor dodjeljuje svojim junacima, postaje jasno kako J. Andruhovyč ne smatra da Orfeja određuje njegov asketizam. Po njegovu mišljenju bit Orfeja jest u njegovu božanstvenu pjevu rođenom iz ljubavi koja je u stanju pobijediti smrt.

Vrlo je zanimljiva pojava intertekstualnosti u prozi J. Andruhovyča. Književni kritičari smatraju da u njegovim tekstovima postoji bezbroj odjeka tuđih tekstova, što je također jedna od karakteristika postmodernizma. Tu su tekstovi mnogih autora: Ivan Kotljarevs'kyj, Taras Ševčenko, Heinrich Heine, E. T. A. Hoffmann, N. Gogolj, J. Joyce, V. Erofeev, V. Nabokov, M. Bulgakov, E. Hemingway, J. Vynnyčuk, G. Pagutjak, B. I. Antonyč, Ilj i Petrov, H. Hesse i drugi. Pitanje intertekstualnosti detaljno je analizirano u članku L. Berbenec *Tekst-pastiš u stvaralaštvu Jurija Andruhovyča (Текст-настиш у творчості Юрія Андруховича)*. Književna kritičarka sklona je smatrati pastiš osnovnom sastavnicom intertekstualnosti u autorovim djelima. Očit primjer pastiša J. Andruhovyča jest „opera-buffa“, odnosno bufonada „Orfej u Veneciji“ iz romana *Perverzija* – kada se nova opera stvara na temelju rekonstruiranja ili rekombiniranja već postojećih. Ideja rekombiniranja prisutna je također u stvaralaštvu Tarasa Prohas'ka, što znači da se opet vraćamo na pitanje povezanosti, odnosno prisutnosti nevidljive mreže kada su slika ili motiv ili tema prisutni ne samo u

Andruhovyčevu stvaralaštvu (opera-buffa „Orfej u Veneciji“ ima poveznice s tzv. *poezooperom* bubabuista „Chrysler Imperial“) nego i sudionika fenomena Stanislav. Međutim, u drugim slučajevima uloga pastiša u Andruhovyčevu stvaralaštvu nije uvijek tako očita. Možemo pretpostaviti da svjesno i prepoznatljivo autor oponaša samo stil Ivana Kotljarevs'kog. Upravo je od njega Andruhovyč naslijedio duhovitost i hedonizam, ljubav prema prekomjernosti u jelu i piću, ljubavi, mirisima, egzotičnom bilju i začinima. Ako nastavimo tražiti dalje, možemo pretpostaviti da je od Tarasa Ševčenka autor „naslijedio“ nepokolebljiv socijalni i nacionalni instinkt, od Valerija Ševčuka strast prema pripovijedanju zanimljivih priča, od J. W. Goethea, E. Hoffmanna i N. Gogolja – siže čovjekova odnosa s đavlom, od B. I. Antonyča vitalističku percepciju svijeta. Svi su romani Jurija Andruhovyča boemski i u znatnoj mjeri autobiografski: Homs'kyj iz *Rekreacija*, Otto von F. iz *Moskovijade*, Stah Perfec'kyj iz *Perverzije* nisu samo pjesnici nego su i različita utjelovljenja Andruhovyča-čovjeka.

Mitovi i legende u stvaralaštvu Lesja Poderevjans'kog

Jednim od prvih primjera otvorene primjene kiča preko citiranja u ukrajinskoj *underground* književnosti postale su dramatične parodije i kolaži Lesja Poderevjans'kog. Autor je zabilježio drastično opadanje razine kulture i apelirao pritom na kulturnu bazu, citate, književne i povijesne junake, političke parole. Na taj način pokazao je „apokaliptičnu situaciju kulture bez kulture i prikazao apsolutno različiti, necenzurirani svijet ljudskih užasa, želja i kompleksa. Njegov podzemni svijet hibridan je i amorfan, isprepleten intertekstualnošću koja obuhvaća i narodne bajke, i antologijska klasična djela, i popularne slike soc-arta, i ideološke partijske slogane“ (Гундорова 2008: 249). Tako se održavalo antiutopijsko stanje kulturnog geta u koji se pretvarala kulturna inteligencija u situaciji zatvorenog *underground*-postojanja. Takvo stanje nastaje „uslijed poremećaja komunikativnog prostora u sovjetskom totalitarnom društvu i odražava razočaranje visokom kulturom koja je od vremena romantizma služila kao utočište utopijskih projekata što ih je stvarala kulturna elita“ (Гундорова 2008: 250).

Preokrećući visoko u nisko, stvarajući svojevrzni jezični hibrid, spajajući razgovorni jezik, *suržyk* i argo, miješajući poznate kulturne simbole i popularne simbole masovne kulture (na primjer, kulturni sovjetski film *Mjesto susreta ne može se promijeniti*, narodnu bajku o repi, sovjetsku legendu o pioniru Pavliku Morozovu), Poderevjans'kyj je „artikulirao jezik kolektivnog nesvjesnog s jedne strane i svjedočio urušavanju službene sovjetske kulture zajedno s visokom modernističkom kulturom – s druge strane“ (Гундорова 2008: 250).

Njegova djela *Mjesto susreta se ne može promijeniti, prokletstvo!* (*Место зустрічі змінити ніззя, блядь!*), *Hamlet ili fenomen danskog kacarizma* (*Гамлет, або Феномен данського кацаризму*), *Pavlik Morozov. Epska tragedija* (*Павлік Морозов. Епічна трагедія*), *Kralj Litr* (*Король Літр*) prikaz su crnog humora sovjetskih vremena, to je groteskna i monstrozna realnost u kojoj vlada psovka, parazitira kič i antikultura koja postoji u obliku citata, travestije i prepisivanja. Ironizirajući nad kultom visoke kulture koja se zapravo pretvarala u nekoliko citata i tekstova, Poderevjans'kyj spaja idealizirana Hamleta s Tolstojevim idejama, humanizmom i bratskom ljubavlju te sve to prikazuje u niskoj proleterskoj varijanti, bogato ukrašenim nenormativnim leksikom, antisemitizmom i homoseksualnošću. Na taj način on spaja u jedno sve što je pripisivano „truloj“ i grešnoj inteligenciji; ukida zabrane i tabue, koji zapravo i formiraju kulturu kao takvu, i prikazuje monstrozni i demonski lik prepisane, travestirane kulture. Zapravo pretvara *underground* u bogalja prikazujući njegove preuveličane rane, negirajući kulturu inteligencije i dočaravajući prazninu mraka i života bez kulture, ne bi li, vjerojatno, negiranjem utvrdio vrijednost kulture.

U svojim kazališnim komadima Poderevjans'kyj prikazuje sarkastičan i groteskan lik ideološkog i estetskog kompleksa koji se često naziva „sovdepija“. Volodymyr Dibrova sažeto je rezimirao: „Pobuna Poderevjans'kog ogromna je i nemilosrdna. Na stranicama njegovih djela nalazi se sve što čini kostur i meso sovjetskog života – revolucionarna romantika, komunistička ideologija, prijateljstvo među narodima, vojnički i domoljubni odgoj, socrealizam, složna obitelj, znanost, umjetničke zajednice, pionirsko djetinjstvo – sve se izvrcē, prikazuje se nutrina po kojoj se gazi“ (Діброва 2001). Po mišljenju kritičara, on ne štēdi ni druge „naše svētinje“ poput „naroda“ koji je detaljno prikazan u njegovim kazališnim komadima. Poderevjans'kyj je dalek od bilo kakva moraliziranja. Čini se da mrzi i ne poštuje svoje junake, među kojima se ne javlja nijedan barem donekle normalan književni lik te ih doživljava onakvima kakvi jesu, ne uljepšava sliku plebsa koji je socijalistička revolucija pretvorila u gospodara života. Njegovo stvaralaštvo poput bajke ili anegdote pripada vrlo okrutnoj odgojnoj književnosti, jer autor ne stvara šale i pošalice zbog njih samih, nego kako bi prikazao sliku lumpenproletarijata i *lumpenizirano* društvo. Zato je V. Trinčij naveo da kazališni komadi Poderevjans'kog ne govore o smiješnom, nego o strašnom.

Osim strašne lumpenproleterske istine, intertekstualnost je još jedna karakteristična oznaka njegova stila. Les' Poderevjans'kyj bez sumnje je aristokrat među lumpenproleterima, pripada onim tipovima književnika koji čitaju i analiziraju pročitano. Autor prepisuje, travestira klasiku, citira službeni jezik i ideološke parole u lumpeniziranom i burlesknom tonu. U njegovim tekstovima, koje možemo nazvati antiklasikom (navest ćemo primjere iz

kazališnog komada *Pavlik Morozov*), prepoznamo aluzije na popularno Gorbačovljevo geslo: „Tako se dalje živjeti ne smije!“, na junake iz *Šumske pjesme* Lesje Ukrajinke, na lik suvišnog čovjeka iz ruske književnosti, zatim preradu pjesme *Široka je moja domovina* (*Широка страна моя родная*) i ruski duh iz Puškinove poeme *Ruslan i Ljudmila*, reminiscencije na Ljermontova, parodirani citat iz romana M. Ostrovskeg *Kako se kalio čelik*... Njegovim kazališnim komadima vladaju satira, sarkazam, parodija. Usmjereni su protiv mnogih ideja, naprimjer imperijske ideje ruske bogomdanosti, ideje Tolstojeva neprotivljenja zlu nasiljem i protiv šovinizma: „Hamlet: Ne smijemo se osvećivati! Moramo voljeti sve pedere, lopove i ubojice jer svi su oni narod, svi su nositelji Boga u sebi“; „Već sam vam rekao da se ne smije osvećivati jer svi su ljudi braća na Zemlji, osim Židova, Tatara, masona, crnaca, Bjelorusa, njih mrzim. Generalno sam humanist, ne kao što ste vi, tatiće!“ (Подерв'янський 2006). Les' Poderevjans'kyj kao nastranost prikazuje „sretnu“ sovjetsku stvarnost nastanjenu prostitutkama i kriminalcima, učiteljima ateizma, folklornim čudovištima Aljonuškom i Ivanuškom, božanskim vođom i učiteljem Zeusom, slijepim prorokom hrama Apolona Mykolom Ostrovskim. U takvoj stvarnosti vladaju smrt, ubojstvo, nasilje, pijanstvo, a najmanji ili možda najveći od grijeha – psovka. Prema tvrdnji T. Gundorove, koja je Poderevjans'kog imenovala stvarateljem „minus kulture“, smijeh od kazališnih komada nije karnevalski, ne pročišćava i ne donosi olakšanje, već samo svjedoči da prekoračenje granice donosi zadovoljstvo. V. Dibrova smatra da je psovka u djelima L. Poderevjans'kog nevjerovatno složena i opasna stihija te naglašava da je glavna misao svih kazališnih komada da su ljudi svinje. Međutim, možemo zajedno s R. Harčuk ustvrditi da je, prekoračivši granicu, autor bez sumnje zadao lumpenproletarijatu i sovjetskom kompleksu jak udarac.

Danas taj komediograf istom snagom ismijava postsovjetski snobizam.

Mit „doma“ šezdesetnika i „puta“ devedesetnika

Element intelektualne utopije ukrajinskih šezdesetnika bila je vjera u „visoku“, elitno-narodnu kulturu. Na temelju stvaralaštva Tarasa Ševčenka iskristalizirao se kulturni, estetski i osobni ideal šezdesetnika: osobnost i aspekt potencijalne sinteze ljudske individualnosti tj. zaranjanje u tradiciju, u stihiju narodnog jezika, i stvaralaštva. Metaforom takvog personalizma postaje „dom“, „potpunost“, samosvojnost. Tako je sama metafora doma za šezdesetnike zapravo postala utočištem (Гундорова 2005). Upravo tamo gdje se suodnose i uravnotežuju različitosti, dakle u zajedničkom domu, nastanila se utopija šezdesetnika. Takvo raskrižje Europe i Ukrajine, narodnog i avangardnog, nacionalnog i univerzalnog, poštenog i

humanog postaje „dom“ šezdesetnika. Taj se dom ukorijenio u život i svijest, i više nije izgledao toliko patrijarhalno, poput „ukrajinske hate⁸⁹“, već sasvim moderno, skoro heideggerovski. Dom kao materijalizacija Bitka – oslikan slikama i bojama „zemaljskog“ Vasylja Symonenka, „kozmičkog“ Mykole Vingranovs'kog, ozvučen ekspresivno-ženskom egzistencijalnošću Line Kostenko, nazirao se i u crveno-crnom narodnom vezu Dmytra Pavlyčka, stihovima Ivana Drača i Vasylja Stusa (Гундорова 2005).

U 1990-ima „visoka“ kultura u svojom patriotski-narodnoj varijanti više nije idealna kategorija, posebno za one koji su u to vrijeme navršili dvadeset godina. Čak i tridesetogodišnji *Bu-Ba-Biisti* u to su vrijeme obuzeti karnevalom i vječnim skitnjama.

To je razdoblje ponovne izgradnje za naraštaj koji je proživljavao krizu povjerenja prema roditeljima i nasljeđu koje su ti roditelji čuvali i gajili kroz duge tmurne sovjetske godine. Nezadovoljstvo se ticalo ne samo roditelja, prosječnih sovjetskih državljana, već i režimu opozicijskih šezdesetnika. Među prvima koji su pokazali takvo „nezadovoljstvo jest Oksana Zabužko u *Terenskim istraživanjima ukrajinskog seksa*. Kao osnova nezadovoljstva javlja se situacija promjenjivosti, migracije, deteritorizacije. Upravo se na takvom udaljavanju i privlačenju 1990-ih i 1960-ih i zasniva fenomen ukrajinskog postmodernizma. Drugim riječima, ukrajinski postmodernizam utjelovljuje želju ne biti „doma“, već „na putu““ (Гундорова 2005: 165).

Stvaralaštvo 1990-ih i početka XXI. stoljeća možemo uvjetno podijeliti na stvaralaštvo koje još čuva visoke i plemenite ideale 1960-ih, te na „mlađi“ naraštaj kojem je potreban vlastiti put i potraga kako bi postali cjelovite ličnosti. Napuštajući dom koji više nije ni ideal, niti utočište, pokušavaju pronaći sebe. Primjer ideala 60-ih jest roman L. Golote *Epizodno pamćenje (Епізодична пам'ять)*, dok je, nešto kasnije, kod junakinja J. Kononenko, taj ideal već narušen shvaćanjem da se žena mora uklopiti u patrijarhalnu konstrukciju svijeta.

Među bitne oznake takve promjene orijentira možemo svrstati infantilnost i „beskućništvo“. Junakinja O. Zabužko bježi u Ameriku, dok junakinja I. Karpe postaje lualica-beskućnik. U knjizi I. Karpe *Sedefasti porno (Supermarket usamljenosti)* radnja se odvija u raznim dijelovima svijeta. Moto njezine junakinje Katakane jest: “Živjeli smo kako smo željeli i gdje god smo željeli” (Карпа 2005: 14), međutim to joj ne donosi očekivanu slobodu, iako u putovanjima ona želi spoznati sebe. Autorica vidi pronalaženje doma kao pronalaženje vlastite osobnosti. Junakinja stalno živi s traumatičnim osjećajem bezdomnosti, beskućništva, ona je stalno na putu. T. Gundorova smatra obilježjem sadašnje književnosti

⁸⁹ Ukr. xara – kuća. Takav je naziv imalo izdanje ukrajinskih kulturnjaka i filozofa neoromantičara, a kasnije i modernista početka XX. stoljeća

„postmodernu bezdomnost“: autorice više puta naglašavaju da njihove junakinje nemaju vlastiti dom.

Možemo doći do zaključka da je antikolonijalno i postkolonijalno istovremeno prisutno u ukrajinskoj književnosti s kraja XX. i početka XXI. stoljeća. Postkolonijalno je pronašlo svoj izraz u književnosti postmodernizma, u stvaralaštvu pojedinih autora, i to upravo korištenjem starih sovjetskih i nacionalnih mitova.

5.10. Klasici viđeni na nov naćin

U prethodnim poglavljima govorili smo o potrebi stvaranja novog ili reviziji postojećeg kanona ukrajinske knjiŹevnosti, na Źto ukazuju mnogi ukrajinski i strani znanstvenici. Međutim takvo promatranje problema kanona u većini znanstvenih radova ne seŹe dalje od sredine XIX. stoljeća, nego je usmjereno na kraj XIX. i ćitavo XX. stojeće jer se najbolnijim i gorućim pitanjima smatra revizija kanona, uvrijeŹenog u razdoblju soerealizma, stručna, ideoloŹki neangaŹirana analiza djela sorealistićkih knjiŹevnika, disidenata te knjiŹevnika u dijaspori. To je joŹ uvijek aktualan izazov za ukrajinske znanstvenike, koji se posebno odnosi na stvaranje novih kriterija za proućavanje knjiŹevnosti XX. stoljeća u školama i sveućiliŹtima u Ukrajini. Tome moŹemo nadodati da se prethodni kanon ukrajinske knjiŹevnosti ne osporava – glavno „trojstvo“ u plejadi ukrajinskih klasika ostaje isto: to su Taras Źevćenko, Ivan Franko i Lesja Ukrajinka. Unosi li neke promjene u taj kanon kraj XX. i poćetak XXI. stoljeća? Na koji naćin knjiŹevnici u doba postmoderne gledaju na svoje neupitne prethodnike i autoritete? Priznaju li ih svojim knjiŹevnim oćevima? Imamo li pokuŹaje znanstvenog proboja u interpretaciji stvaralaŹtva spomenutih klasika, osobito Tarasa Źevćenka? Kako se to odraŹava na knjiŹevnost postmodernizma?

Staro i novo ćitanje klasika u znanosti o knjiŹevnosti

U monografiji *Junaci i velikani u ukrajinskoj kulturi (Герої та знаменитості в українській культурі, 1999.)* O. Grycenko podijelio je junake na „narodne“, „elitne“ i suvremene, a na prvom mjestu u tom panteonu, naravno, smjestio se „duhovni otac nacije“ Taras Źevćenko. Krajem XX. stoljeća, odnosno 1999. godine, u mnogim znanstvenim i znanstveno-popularnim radovima, Taras Źevćenko i dalje se promatra na tradicionalan i uvrijeŹen naćin. Takve tendencije inertne interpretacije klasika ne znaće da ipak nije doŹlo do promjena u percepciji kanona i „trojstva“ ukrajinskih klasika, na ćelu s Tarasom Źevćenkom. Nastaju drugaćiji znanstveni radovi, druga miŹljenja i nove interpretacije. Podsjetimo kako ideologija narodnjaŹtva tijekom XIX. stoljeća gradi mit o Tarasu Źevćenku kao Ocu i proroku nacionalne knjiŹevnosti, a modernistićka ideologija teŹi prikazati Źevćenka kao pralik vjerskog umjetnika (M. JevŹan). Avangardna svijest raste na temeljima radikalnog prekida sa Źevćenkovom ikonografijom, o ćemu svjedoći Semenkov performans sa spaljivanjem *Kobzara*. To međutim ne proturjeći futuristićkoj akciji rehabilitacije Tarasa Źevćenka 1928. godine. Sudjelovalo je u njoj mnogo umjetnika, i isti taj Semenko proglaŹava Źevćenka jedinim futuristom: „DanaŹnji futuristi / pred vratima u Źeljezni / socijalizam / s poŹtovanjem

spuštaju glave / pred prvim ukrajinskim futuristom / Hallo, Tarase Grygorovyču!“ („Nova generacija“, 1928. broj 7). Istina, još dvadesetih godina XX. stoljeća avangardist Leonid Černov u *Pismu za Tarasa Ševčenka* nudio je klasiku da izabere više književnih grupa onoga vremena kojim bi članom mogao postati. „Ne znam samo biste li imali sreće učlaniti se u neku suvremenu književnu organizaciju. U *Avangard* Vas Valerjan Poliščuk vjerojatno ne bi primio jer se u Vašim pjesmama ne osjeća industrijalizacija feminizacije. Trebali biste vjerojatno ići u *Novu generaciju* kod Semenka. Samo tamo treba svoje pjesme oblikovati na takav način da u svakom retku ne bude više od dva slova... Međutim kod nas postoji još *VUSPP*, i *Molodnjak* tako da možete naći književnu grupu prema svom ukusu. Uzgred, postoje još i, neoklasici.“ (Чернов 1928: 18). Sam Černov nije se protivio modernizirati Ševčenka, posjevši ga, primjerice, na motor (*Kobzar na motoru*).

Najveće je dostignuće književnih znanstvenika „njihova revizija uvriježenog kanona, i ne samo zato što je on bio krajnje ideologiziran, odnosno jer je služio komunističkoj propagandi, nego i zbog toga što je sve do danas odražavao patrijarhalan način razmišljanja“ (Ревакович 2012: 29). Vraćanje klasičnim autorima poput Tarasa Ševčenka, Lesje Ukrajinke ili Ivana Franka imalo je za cilj opovrgnuti uobičajene klišeje (Ševčenko je revolucionarni demokrat, a Franko je borac koji lomi kamen – „kamenjar“ (prema antologijskoj pjesmi I. Franka koja se isticala u sovjetskom razdoblju – *Kamenjari*), Lesja Ukrajinka je vatrena „Prometejeva kći“) i čitati ih prije svega s gledišta psihoanalize ili estetike. Primjer je monografija Tamare Gundorove o Ivanu Franku, u kojoj se autorica nastoji boriti s tim klišejom, ima vrlo rječit naslov: *Franko nije Kamenjar* (*Франко не Каменяр*, 1996.) te kasnije prošireno izdanje *Franko nije Kamenjar. Franko i Kamenjar* (*Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*, 2006.) u kojem se, po riječima same autorice, nastoji boriti protiv klanjanja idolima, govori o „kamenjarskoj mitologiji koja dokraja politizira književnost, pojednostavljujući njezine kulturne i estetske vrijednosti“ (Гундорова 2006.).

Književnice koje su ušle u kanon, kao što su Marko Vovčok, Olga Kobyljans'ka i Lesja Ukrajinka, također se razmatraju pod novim kutom. Spomenute autorice, poznate u sovjetskom kanonu kao borkinje za socijalnu pravdu, u novom čitanju postaju žene s izraženo feminističkim stajalištima. Prijateljstvo O. Kobyljans'ke i L. Ukrajinke također dobiva nove dimenzije zahvaljujući njihovom dopisivanju koje su interpretirali S. Pavlyčko i T. Gundorova. Iznimno zanimljiva interpretacija stvaralaštva Lesje Ukrajinke ostvarena je u monografiji Oksane Zabužko *Notre Dame d'Ukraine: Ukrajinka u konfliktu mitologija* (*Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, 2007.). Autorica monografije uz to se vrlo

često koristi aluzijama i skrivenim i očitim citatama iz djela Lesje Ukrajinke, smatrajući Lesju Ukrajinke nedovoljno cijenjenom i neshvaćenom genijalnom književnicom XIX. stoljeća.

Tema demitologizacije ukrajinskog pjesnika koji tek krajem XX. stoljeća ulazi u kanon također privlači pozornost književnih kritičara. Mnogi radovi posvećeni su životu i stvaralaštvu disidenta i pjesnika Vasylja Stusa (znanstveni radovi Marka Pavlyšyna, Kostjantyna Moskalecja i drugih kritičara). Mit o njemu u ukrajinskoj znanosti o književnosti u većini je slučajeva nadjačao njegovo stvaralaštvo te njegovo stručno i kritičko proučavanje.

Navedene monografije ukrajinskih i stranih znanstvenika, te rasprave koje se razvijaju oko njih, govore o tome da u Ukrajini devedesetih godina XX. stoljeća započinje aktivan proces novog kritičkog čitanja klasika. Reorganizirati kulturnu svijest u Ukrajini u to vrijeme nastoji upravo nova književnost, čiji predstavnici stanje ukrajinske književnosti ocjenjuju vrlo kritički. „Ukrajinska kultura sada treba infuziju, klistir, tablete, stimulacije za reanimaciju. I to je, čini se, jedan od pokušaja da se leš ukrajinske kulture prikaže kao živo i potpuno biće“ (Позаяк 2003) – tako je karakterizirao situaciju s klasičnom ukrajinskom književnošću Jurko Pozajak, jedan od članova pjesničke skupine *Nestala povelja* (*Пропала грамота*: Jurko Pozajak, Semen Lybonj, Viktor Nedostup). Grupa je postala popularna devedesetih godina XX. stoljeća, zahvaljujući spoju neobaroknih stilizacija, istočne poetike i avangardističke ironije.

Procjena klasične ukrajinske književnosti, kao što vidimo, razvija se kao opreka bolesne (točnije gotovo mrtve) i žive (potpune) književnosti, pri čemu je oživljavanje ukrajinske književnosti nalik reanimaciji i doživljava se s određenom dozom nepovjerenja. Izraz „reanimirana književnost“ postaje pojam aktualne književnosti koja nije prisutna u kategoriji ikona nacionalne književnosti, nego u svojstvu aktera suvremenog književnog procesa. U *Pleromi*, antologiji aktualne književnosti, kategorija aktualnog određuju se kao „prebivanje književnog djela u vremenu i metavremenu te njegova mogućnost da zadrži smisao stvaranja u tim dimenzijama“ (*Плерома* 1998: 98). Upravo tijekom devedesetih godina XX. stoljeća vidimo dosljedne pokušaje novog kritičkog čitanja tradicionalnog književnog kanona s gledišta približavanja njegova razumijevanja i smisla prema sadašnjosti.

U prvi plan dolazi postmodernistička igra s kanonom klasika. Istovremeno, odvija se formiranje novog kanona koji se često naziva postkolonijalnim. Viktor Neborak naglašava da nastanak postmodernističkog djela u Ukrajini devedesetih godina XX. stoljeća uvijek igra s prethodnom književnom tradicijom, ali također i s okamenjenim kanonom modernizma i određenim koncentričnim krugovima poput kanona nacionalne književnosti, europskog književnog kanona itd. Međutim, imamo problem s ukrajinskim kanonom jer, kako tvrdi V.

Neborak, „kanona nema, postoje samo više ili manje bitna djela i autori. Dakle, sada svatko sebi sam stvara kanon“ (Неборак 2001: 34).

Nova lica Tarasa Ševčenka

Razvoj novog vala ukrajinske književnosti (ako uzememo u obzir tvrdnje V. Neboraka) odvija se zajedno s formiranjem osobnog postkolonijalnog kanona ukrajinske književnosti. Nećemo preuveličati ako kažemo da će se u središtu tog kanona opet naći lik Tarasa Ševčenka. Pojavljuju se, s jedne strane, radovi koji su metodološki sasvim različiti, ali ključni za razumijevanje Ševčenkove recepcije u devedesetim godinama XX. stoljeća. To je strukturno-antropološko istraživanje Grygorija Grabovyča *Ševčenko kao mitotvorac (Шевченко як міфотворець)* i beletrizirani *Ševčenkov mit Ukrajine (Шевченків міф України)* Oksane Zabužko, akademska biografska studija Ivana Džjube o Ševčenku, monografija Leonida Pljušča te znanstveni radovi i esejistika Jurija Šveljova-Šereha.

Novi pristup analizi pjesništva i lika Tarasa Ševčenka nije uvijek dočekivan pozitivno. Tako Petro Ivanyšin u svojem opširnom radu *Ukrajinska znanost o književnosti postkolonijalnoga razdoblja (Українське літературознавство постколоніального періоду, 2014.)* navodi da su nastojanja Grygorija Grabovyča „pokušaj da se ugroze vrijednosti ukrajinske postimperijske akademske znanosti“ te da Grabovyč isto tako nudi „dekonstruktivno čitanje i drugih klasika koji su ključni za povijest ukrajinske književnosti – I. Franka i Lesje Ukrajinke“ (Іванишин 2014: 68). Navodi se kako su kontroverze i politička angažiranost poststrukturalističkih ocjena harvardskog znanstvenika izazvale polemički otpor „desakralizacijskim“ tumačenjima mnogih ukrajinskih znanstvenika te da takvog sudjelovanja filologa iz dijaspore ukrajinska znanost o književnosti ne treba. Samim time vidimo kako velik dio ukrajinskih znanstvenika ipak još nije spreman za stručni pristup i novu interpretaciju klasika ili barem mogućnost drugačije interpretacije, a u obranu stavova vrlo se često koriste ne toliko znanstveni argumenti koliko emocije, ponekad čak i otvorene uvrede na račun kolega s kojima se ne dijeli isto mišljenje.

S druge strane, razvija se aktivna kritika T. Ševčenka koja dobiva oblik ševčenkofobije. Kako primjećuje Ivan Džjuba, broj različitih antiševčenkovskih publikacija povećavat će se, jer ševčenkofobija je prikriveni (a ponekad i neprikriveni) oblik ukrajnofobije (Дзюба 2006: 3). Takva reakcija disidenta Ivana Džjube apsolutno je prirodna jer za njegovu generaciju Ševčenko je bio „naše sve“. Zanimljivo da se uz nastanak ideološke ševčenkofobije, o kojoj govori Ivan Džjuba, pojavljuju varijante niskokvalitetnog teksta o Ševčenku. Oles' Buzyna u svojem tekstu *Vurdalak Taras Ševčenko (Вурдалак Тарас Шевченко)* plasira skandaloznu

interpretaciju Ševčenka prema kriterijima žutog tiska. Oko Ševčenkova lika vode se pravi ratovi. S jedne se strane Ševčenko poistovjećuje s jedinim mogućim „nacionalnim načinom razmišljanja“ (Іванишин 2014), s druge se proglašava „mistificiranim suputnikom postmodernizma“ (Бондар-Терещенко 2007). U isto vrijeme, praktično svi politički pokreti za svoj politički simbol uzimaju Ševčenka. Recepcija Ševčenka u povijesnom i političkom kontekstu početkom XX. stoljeća mogla bi biti tema zasebnog istraživanja. Nas u ovom kontekstu zanima prije svega književna recepcija, varijacije na temu Ševčenka u suvremenoj ukrajinskoj književnosti i one tendencije u prihvaćanju i svojatanju klasika koje te varijacije pokazuju.

Strategije reprezentacije Ševčenka

Korištenje i umnažanje klasike jest obilježje kulturne proizvodnje, posebice u XX. stoljeću. Na kraju, i sam se pojam klasika stalno mijenja, a pojavljuje se negdje krajem XIX. stoljeća. Pop-kulturna industrija prisvajanja klasike jedan je od elemenata razvoja suvremene kulture. Revizija književnog kanona, koji je primjetan tijekom razdoblja postmodernizma, u ukrajinskoj se književnosti odvija prema zakonima estetske igre i njoj svojstvenog potpunog posredovanja, zbog čega se u igri odvija transformacija svih sudionika komunikativnog procesa: i stvaralaštva samog Ševčenka, i njegovih čitatelja, i modela njegove reprezentacije u suvremenoj kulturi. Tamara Gundorova u toj igri sa Ševčenkom u suvremenoj književnosti izdvaja nekoliko strategija: 1. konkretizacija pjesnikova lika, 2. stvaranje alternativnoga lika, 3. pretvaranje Ševčenkova kanona u performans (Гундорова 2013: 365). Upravo pretvaranje kanona u performans vidljivo je u mnogim primjerima sve od kraja osamdesetih godina XX. stoljeća.

Ševčenko kao loše društvo

U pjesmi Jurija Andruhovyča *Bad company* (*kratak tečaj ukrajinske književnosti*) (*Bad company* (*котркий курс української літератури*)), koja je izazvala burnu reakciju u ukrajinskim čitateljskim krugovima, autor spominje gotovo sve ukrajinske klasike i vrlo im slobodno dodjeljuje nadimke i dodaje sniženu profanu masku (u toj se pjesmi autor Ševčenku obraća s „Taras“, a sam Ševčenko prikazan je kao pijanac i fikus, posebno na poslu). Takav tretman klasika postaje otvorena mistifikacija i profanacija sakraliziranoga kulta ukrajinskog pisca. Zapravo Andruhovyč iskreno priznaje da ga ne zanima prava književna povijest Ukrajine ni realni ukrajinski klasici. Slika ukrajinske književnosti koju on najčešće spominje dovoljno je mistificirana, njemu je zapravo bitna određena vrsta fikcije, priznaje i sam

Andruhovyč. Općenito, Andruhovyču nije toliko bitno skidanje lika nevinosti s ukrajinskih klasika koliko pretvaranje klasika u zamišljeno kazalište u kojem svaki od pisaca dobiva svoju masku i u kojem se burleskno izokreće njegova biografija, stvaralaštvo i recepcija. Na taj se način ukrajinska klasika pretvara u kazališni performans. U postmodernističkoj igri s klasikom vidimo karnevalizaciju i kičerizaciju stereotipnih predodžbi o Ševčenku, što isto tako ne proturječi samoidentifikaciji s pjesnikom Kobzarom.

Naravno, s normativnog gledišta tj. motrišta prava na prezentaciju klasike koju prisvaja određena zajednica (i to prezentacije u sakralnom smislu), takva se interpretacija može učiniti svetogrđem. Međutim Andruhovyčev *Bad company* ne potkopava kulturni arhetip čitave ukrajinske kulture, već obilježava, prije svega, nezadovoljstvo službenim tipom poštivanja klasika, što se prema riječima Ivana Dzjube pretvara u „barbarske oblike klanjanja idolima kojima je dio naše domoljubne publike kažnjavao i kažnjava velikog pjesnika“ (Дзюба 2006: 57-58).

Mistificirajući velikane ukrajinske književnosti (Tarasa Ševčenka, a poslije i Bogdana Igora Antonyča), Andruhovyč prikazuje vlastiti ideal *prokletog pjesnika* koji će poslužiti kao glavni arhetipski lik identiteta njega kao pjesnika *Bu-Ba-Bu-a*. Na taj način Andruhovyč je ostvario kulturno-psihološki eksperiment jer pretendira na to da je općenito promijenio imidž ukrajinskog pjesnika i nema ništa protiv da se zajedno sa svojim kolegama bubabuovcima uklopi u, na neki način, prestižno *loše društvo*. Na sličan način autoironično propitkivanje kanona postaje primamljivo najmlađim ukrajinskim autorima. Petro Korobčuk pridružuje svoj naraštaj Andruhovyčevom lošem društvu. U *Nestreljanom izrođenju* (*Нерозстріляне виродження*) on nastavlja i predlaže novi kanon književnika među kojima su bili i sam Andruhovyč, Žadan, Paškovs'kyj, Tereščenko, Bondar, Zabužko, Karpa i drugi pisci koje on sve zajedno naziva lošim društvom.

Općenito, Ševčenko se opet nalazi u središtu polemičke igre postmodernizma i nacionalnih klasika. Međutim, kako primjećuje Bondar-Tereščenko, „prvo se pojavila Grabovyčeva knjiga *Pjesnik kao mitotvorac*, a tek kasnije i razmišljanja o obavljenom razgolićenom portretu našeg oca Tarasa. Pri čemu autor sumnja i u autentičnost njegova narodna lika, možete zamisliti?! Jer na slici ispod etnografskog kožuha na Ševčenku se vidi pravo pravcato odijelo! Poput kakva plejboja Ševčenko si je mogao priuštiti estradni trik presvlačenja i dovođenja u zabludu čitavog niza ševčenkologa“ (Бондар-Терешенко 2007). Upravo Ševčenko postaje prototip prokletog pjesnika koji tvrdoglavo pokušavaju pronaći postmodernisti. Upravo zato T. Gundorova tvrdi da je glavna parabola najpoznatijih Andruhovyčevih romana – *Rekreacija*, *Moskovijade* i *Perverzije* – otvoreno postkolonijalna i

aludira na Ševčenkova djela. Između ostalog, arhetip pjesnika boema, glavnog protagonista Andruhovyčeva romana, koji je vezan ne samo uz Eneja, bonvivana i skitnicu iz *Eneide* Ivana Kotljarevs'kog nego također i uz prototip lika Ševčenkova lirskog junaka koji gotovo uvijek biva u situaciji *izvan*, udaljen od *ja-kronotopa*, nalazeći se u Peterburgu, u progonstvu, a čak se i u Ukrajini dijeli na idealnog i realnog junaka. Takav lirski junak, poput lirskog junaka *Eneide* Ivana Kotljarevs'kog i Ševčenkovih poema, daleko je od svoje domovine, od obitelji, od djetinjstva, od dragih mu ljudi i dragih povijesnih vremena, od idealnog raja na zemlji. U tom smislu, suvremeni autori mogu Ševčenka percipirati kao arhetipski lik pjesnika migranta. Uz performanse, „suvremeni se autori široko koriste modelom profanacije i konkretizacija Ševčenkova lika. Inkorporiranje velikog nacionalnog pjesnika u novi, profani kontekst odvija se u prikrivenim i neprikrivenim Ševčenkovim citatima u pjesmama Viktora Neboraka, Sergija Žadana, Volodymyra Cybuljka, u prozi mnogih autora, počevši od Andruhovyča pa sve do braće Kapranovih“ (Гундорова 2013: 370).

Najradikalnije to čine braća Kapranovi koji čak i objavljuju svoj *Kobzar 2000*. Njihova zbirka, koju oni nazivaju *Kobzar*, s godinom kao popularnim narodnim kalendarom namijenjenim za čitanje, u potpunosti odgovara duhu masovne literature. Ovdje se Ševčenkov *Kobzar* potpuno profanira i pretvara u niz anegdota i u prepričavanje erotski obojenih priča. Koristeći se određenim arhetipskim likom koji su preuzeli iz Ševčenkova pjesništva, autori ga prilagođavaju realnosti, zapravo ostvaruju profanu konkretizaciju likova. Braća Kapranovi u potpunosti lišavaju sadržaj simboličkog arhetipskog značenja, radije se koriste poznatim likovima iz Ševčenkove poezije kao znakovima zbog daleke analogije koja omogućuje prepoznavanje niza asocijacija što aludiraju na autentičnu pjesnikovu liriku. To rađa osjećaj dezorijentacije. S jedne strane analogija sa Ševčenkom pomaže da se banalnost prikazanih situacija percipira ironično, a istovremeno daje čitatelju osjećaj čudnovata prikaza. Takav osjećaj nastaje samo u slučaju suodnosa oba plana – Ševčenkova lika i Kapranovih popularnih anegdota. S druge se strane nad Ševčenkom odvija pravo nasilje jer braća Kapranovi imitiraju izvorni *Kobzar* kao temeljnu knjigu ukrajinske narodne svijesti, pri čemu brišu Ševčenkove komplekse jer pretežno iznose prazne aluzije koje osim naziva ni po čemu ne podsjećaju na njegove stihove.

Nasmiješeni Ševčenko kao superjunak

Valja primijetiti da se retranslacija Ševčenkovih likova u suvremenoj ukrajinskoj književnosti ne odvija samo u smjeru njezina popularnog snižavanja i banaliziranja nego i u smjeru sublimacije i uzdizanja. Primjerice, za Sergija Žadana Ševčenko ostaje pravi i

apsolutni istinski pjesnik. Žadan se koristi zasebnim frazama iz Ševčenkova pjesništva da bi progovorio o neistinitosti suvremenosti i o njezinoj banalnosti. Može se govoriti o određenoj dvojnoj reprezentaciji kada se glas suvremena pjesnika nadovezuje na približne, ali prepoznatljive Ševčenkove riječi, pri čemu dominira glas i leksik Žadana s njegovim nepristojnim izrazima i psovkama, međutim idealan je adresant glas Ševčenka-Perebende⁹⁰. Zanimljiva je promjena Ševčenkova kanona koja stavlja naglasak ne na proroka, nego na Perebendu, u kojem se djetinje spaja sa starošću. Većina ukrajinskih autora ne teži tek običnom, nego proširenom, intenzivnijem ideologiziranju Ševčenka koji tradicionalno poprima crte proroka. Jurij Andruhovyč između ostalog kaže: „navikli smo da je taj lik ideološka dogma. Čini mi se da se trebamo zadovoljiti time da Ševčenko nije ideolog, nije povjesničar, nije filozof nego, hvala Bogu, istaknuti pjesnik, i što je još bitnije, nevjerojatno karizmatična osoba. Danas ga moramo maksimalno očovječiti, odnosno lišiti ritualizacije i idolizacije...“ (Андрухович 2010).

Ševčenko postaje središnji lik kulturne revolucije kao karnevalizirani pjesnik, *trikster* koji ne plače, nego se smije. Na taj način, novo uvođenje Ševčenka u kulturni i ideološki kontekst temelji se na promjeni njegovih portretnih stilova (kada se ne pojavljuje „gnjevni“, nego „nasmiješeni“ Ševčenko, goli Ševčenko umjesto „Ševčenka u kožuhu“, ne Ševčenko kao Prorok nego kao Dj-j) (Гундорова 2013: 375). Ševčenkova revolucionarnost, koja se toliko isticala u sovjetsko vrijeme, na kraju se transformirala u lik *Tarasa Che*, koji se prikazuje na majicama zajedno s likom Che Guevare, pa Ševčenko postaje *Chevčenko*. Oživljavanju i transformaciji pjesnika pogoduje i masovna kultura koja inkorporira visoku kulturu u strukturu aktualne popularne svijesti. Suvremene ukrajinske autore općenito privlače mitovi, verzije, anegdote, različite apokrifne priče vezane uz Ševčenka, odnosno konstruiranje legendarne pjesnikove biografije. Zanimljivo da se promjena Ševčenkova kanona odvija uz korištenje netradicionalnih, obično marginaliziranih pjesnikovih slika. Važan za dekanonizaciju Ševčenka u suvremenoj kulturi postoje apokrifni lik uvijek živa pjesnika koji hoda svijetom. Na taj se lik nadovezuju brojni autoportreti mladog pjesnika što dopušta vizualizaciju Ševčenka kao običnog mladića. Upravo se takav pojavljuje u pjesmi Sergija Žadana *Taras Grygorovyč Ševčenko* (*Тарас Григорович Шевченко*). Iskazujući poštovanje, nazivajući pjesmu punim pjesnikovim imenom, autor stvara arhetipski lik antimonumentalnog Ševčenka koji silazi s postolja i odlazi među ljude, pije pivo, zagledava se u djevojke i druži se, živ je i ne nalikuje starom liku proroka. U suvremenoj književnosti Ševčenko ne ostaje

⁹⁰ Ukr. перебендя – osoba koja zna veselo, duhovito nešto ispričati, otpjevati i sl., ponekad se koristi u značenju hirovite, razmažene osobe.

samo model demonumentalizacije klasika nego i temelj za osobnu identifikaciju suvremenih ukrajinskih pjesnika.

Rock Ševčenko

Viktor Neborak, koristeći Ševčenkovu ritmiku, citira fraze iz njegovih poznatih pjesama, dodaje znakove svoga vremena, dodaje vlastito boemsko obilježje i na tom temelju stvara vlastitu autobiografiju. Zapravo, tako se može govoriti i o autobiografiji cijelog naraštaja devedesetih godina XX. stoljeća (Неборак 2001: 298). Takva varijanta pretvaranja ikoničkog Ševčenka u *rock* Ševčenka ni u kojem slučaju ne svjedoči o uništavanju ili umanjivanju značenja klasika. Upravo obratno, pretvara nacionalnog pjesnika u vršnjaka i suvremenika naraštaja bubabuovaca. Još je bitnije da Ševčenkova krajnja pjesnička intimnost ostavlja mogućnost za obnavljanje unutarnjeg osobnog glasa suvremenog pjesništva. Na taj način Ševčenko ima ulogu psihoterapeuta koji liječi od bolesti neiskrena glasa koju je kasnosovjetska književnost nastojala nametnuti i uobičajiti. Od te bolesti Ševčenko liječi sve one koji su ušli u književnost devedesetih godina XX. stoljeća. On postaje „vodič i za visoke i za niske registre bitka i, što je bitno, on ukorjenjuje egzistencijalnu neravnodušnost svojim izrazom „nije mi svejedno...““ (Гундорова 2013: 378). Suvremeni pjesnik na kraju nalazi vlastiti glas koji ga može podići s dna jer nije uzalud govorio Neborak: „pjevaju Oporuku postmodernisti“ (Неборак 2001: 298-299). Odvija se svojevrsno prisvajanje Ševčenka u njegovoj drugačijoj, neslužbenoj ulozi.

Oksana Zabužko također priznaje odgovornost pred književnim rodoslovljem. Njezin rad o nacionalnom mitu Ševčenka i roman *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa* imaju zajednički postkolonijalni tonalitet. Upravo interpretacija nacionalne sudbine iz perspektive kolonijalne svijesti i žene Ukrajinke, što se može vidjeti u romanu Zabužko, aktualizira Ševčenkov feminizirani lik unesrećene *Ukrajine – pokrytke*.

Najmlađi naraštaj ukrajinskih pisaca, primjerice predstavnici generacije dvijetisućitih, stvara još jedan lik klasika – Ševčenka pankera. Na taj način pop-Ševčenko postaje projekcija oštećenog naraštaja posttotalitarnoga vremena, on postaje bard s kojim postmodernisti svi zajedno pjevaju *Oporuku*, a u širem smislu „postaje živo, *nemuzejificirano* kulturno sjećanje koje su aktualizirali suvremeni ukrajinski autori“ (Гундорова 2013: 381).

Antonyč kao književni junak u lošem društvu prokletih pjesnika

Zanimljivo je da iako većina književnih kritičara upravo J. Andruhovyča drži najznačajnijim predstavnikom postmodernizma te pjesnikom i piscem koji je uspio revidirati

kanon, R. Harčuk smatra da J. Andruhovyč ipak ne uspijeva dokraja izići izvan granica koje su postavile prethodne tradicije. To argumentira navodom iz jednog Andruhovyčeva eseja u kojem se između ostalog autor pita: „Dobar pjesnik mora biti prorok, zar ne?“ i time ne izlazi ni izvan granica austrougarskog ukrajinskog mita ni izvan granica mita o pjesniku proroku. O tome svjedoči i mit o Orfeju koji ima vodeću ulogu u romanu *Dvanaest prstena*. U slučaju s austrougarskim mitom slažemo se da je J. Andruhovyč pristalica idealizirane povijesti o staroj dobroj baki Austriji, međutim sam mit o Orfeju može se iščitavati na razne načine u mnogim njegovim ranijim književnim djelima; zapravo pitanje pjesnika i Orfeja prisutno je u romanima i pripovijetkama, esejima napisanim mnogo prije pojavljivanja *Dvanaest prstena*, no književni kritičari to uporno ne primjećuju. Stoga je vrlo krhka teza da Andruhovyčev pjesnik teži postati prorokom. Ako i pokušava spasiti nekog svojim postupcima, to će biti isključivo pjesnikovo ja, nadahnuće ili voljena osoba, a ne cijeli narod ili ideja u službi tog istog naroda.

O tome kako se razvija i mijenja piščeva interpretacija mita o Orfeju mogla bi se napisati zasebna analiza, ali za nas je u ovom radu ključna pretpostavka da taj mit ipak ne svrstava Andruhovyčevu prozu u okvire tradicionalnog mita o pjesniku proroku kakav se susreće kod starijih književnika. Njegova poezija i proza nastoje srušiti taj mit.

U romanu *Dvanaest prstena*, po zapažanju M. Pavlyšyna, pisac „konstruira lik naratora s biografijom i atributima *Andruhovyča-u-životu*“. Istovremeno, tu je prisutan alternativni, boemski lik B. I. Antonyča u odnosu na kanonski. Čini se da ga Andruhovyč u znatnoj mjeri približava ne samo svome „društvu prokletih pjesnika“: C. Baudelaireu, A. Rimbaudu, Georgu Traklu, Thomasu Wolfeu, Jimu Morrisonu, nego i samom sebi. Vjerojatno je ta krajnje subjektivna rekonstrukcija lika pjesnika B. I. Antonyča, odnosno oštar osjećaj nepodudaranja pjesništva i njegove biografije, nastala kao posljedica pisanja disertacije o tom lemkijskom geniju (*Bogdan Igor Antonyč i književno-estetski koncepti modernizma*, 1996.). Paradoksalno je da rekonstrukcija Antonyča kao *enfant terrible*a galicijske alternativne scene, čije se pjesništvo rađa za vrijeme noćnih pustolovina u gotovo kriminalnoj okolini Lavova, izaziva znatno veće zanimanje prema samom pjesniku i njegovim pjesmama nego kanonizirani lik najboljeg studenta koji je također prisutan u romanu u razmišljanjima profesora Doktora. Zato zaključak B. Bojčuka da se Andruhovyč navodno „obračunao“ ili da je u romanu obezvrijedio Bogdana Igora Antonyča svjedoči o tome da književni kritičar tumači roman prema disertacijskim kriterijima.

Na kraju možemo zaključiti kako književnici postmodernoga doba prihvaćaju klasike, ne negiraju ili ignoriraju klasični kanon u cijelosti. Književnici s kraja XX. stoljeća pronalaze i otkrivaju za sebe autoritete koji su dotada bili nekanonizirani u klasičnoj hijerarhiji, vrlo se osebujno koriste njihovim stvaralaštvom u svojim kolažnim tekstovima, pribjegavaju ironiji i igrama mistifikacije te na taj način revidiraju zastarjeli kanon, stvaraju svoj novi, osobni kanon. Vrlo je važan doprinos znanstvenika novim interpretacijamae i demitologizaciji postojećih kanoniziranih književnika. U potmodernizmu se ne odvija totalan prekid tradicije, nego se na književne očeve staroga kanona gleda, kako bi rekao M. Pavlyšyn, „kroz postmodernističke naočale“.

5.11. Prostor i vrijeme u novome tekstu

Prostor i vrijeme u postmodernističkim se romanima lome, prekidaju, spajaju i miješaju. Ostaje još tendencija pretežno gradske proze koju su započeli modernisti, a koja se nastavlja u industrijaliziranom sovjetskom gradu. Od takvih ulomaka i fragmenata već postojećih klišeiziranih mjesta, odnosno gradova, postmodernisti stvaraju svoj novi osobni model. Stvaraju se nebesko-sovjetski gradovi poput Vorošilovgrada, aktualizira se na novi način prostor stepske Ukrajine, Slobožanščyne u stvaralaštvu Sergija Žadana, teritorij Galicije Jurije Andruhovyča, Kijev Jevgenije Kononenko, Lavov Jurija Vynnyčuka i mnogi drugi.

Slobožanščyna i Vorošilovgrad Sergija Žadana

Slobožanščyna oživljuje u prozi Sergija Žadana kao mit. Nekoć je G. Kvitka-Osnov”janenko stvorio svoju varijantu građanske, slobožanske sreće koju je P. Kuliš želio prenijeti na cijelu Ukrajinu. A potom je i Mykola Hvylyjovj stvorio svoju varijantu Slobožanščyne, obasjane nadolazećom plavom komunom. Sada Žadan stvara mit o nebeskom Vorošilovgradu kao teritoriju praznine koji se ne smije predati. Zaista, roman Sergija Žadana neprikriveno, počevši od samog naziva, prikazuje njegovu pripadnost lijevoj obali Dnjepra i Slobožanščyni. Ranije je o svom „teritoriju“ pisao Jurij Andruhovyč, imenujući postmodernističku Galiciju „nikom-ne-pripadajućim međucivilizacijskim i iznadcivilizacijskim prostorom, centralnom rupom u Europi“ (iz eseja *Vrijeme i mjesto ili moj posljednji teritorij – Час і місце, або моя остання територія*, 1999.). Sada o svom posljednjem teritoriju piše Žadan i stvara vlastiti slobožanski mit. Jezgra takvog mita „praznina je koja uokvirujući vrata nebeskog Vorošilovgrada postaje majčinsko tijelo domovine“ (Гундорова 2013: 231). Koncentracija takvog mjesta kao praznine jest Vorošilovgrad, središnji toponim romana. Vorošilovgrad postoji kao grad simulakrum, naziv grada nema nikakvog korenja, on je slučajan, lako se dodjeljuje i lako odbacuje, grad je dvaput bio preimenovan, dvaput su ga lišavali imena, na taj se način taj imperijski grad pokušavao pretvoriti u sovjetski. To je grad doseljenika (majstora, radnika, seljaka, inženjera) iz Ukrajine, Rusije, Engleske. U toj praznini, koju simbolizira Vorošilovgrad u Žadanovu romanu, odvija se stalna migracija – i naroda i toponima. Međutim, na kraju se Vorošilovgrad prikazuje kod autora kao idealno tijelo, ono pripada ne toliko fizici koliko metafizici. Postaje topos vlastita teritorija koji treba braniti i sačuvati u vremenu tranzicije svijeta.

Mnogim je kritičarima i čitateljima uvredljivo pretvaranje sovjetskog grada u nebeski Jeruzalem koji se nalazi negdje na jugu, „s one strane jutarnje praznine“ (Жадан 2010: 191),

što uopće ne znači neslaganje s prošlošću ni nostalgiju za sovjetskim. Nebeski grad izranja iz jutarnje praznine, rađa se u prostorima Slobožanščyne kojom je prije putovao doktor Leonardo kod modernista Majka Jogansena doživljavajući mnoge metamorfoze. On se nazire u vatrama „prekogorske“ komune s one strane planina u *Ja (romantika)* kod Mykole Hvyļjovog, čak i u nekim pjesmama mladog Pavla Tyčyne. Sergij Žadan posebno provocira uspoređujući taj grad (Vorošilovgrad) s Jeruzalemom, imitaciju – s pravom vjerom, grad nepostojanja – s Božjim gradom. Međutim, grad koji se tako imenuje, uopće nije kriv što su mu dali tuđe ime. Najvažnije je, kako govori junak *Vorošilovgrada* German, da se ne treba ponašati kao da ste na kolodvoru, „kao da će vlak uskoro doći pa se ovdje svi sa svima opraštaju. I nitko ništa nikomu nije kriv i sve se može paliti i uništavati zato što vlak, eno ga, već čeka“ (Жадан 2010: 431).

Kijev i nostalgija Jevgenije Kononenko

U romanu *Nostalgija* J. Kononenko radi se o zajedničkom sjećanju sovjetskog naraštaja sedamdesetih godina i o sjećanju na mladost Olekse i Larise. Prostor u kojem se ta nostalgija realizira jest Kijev sedamdesetih godina XX. stoljeća, Kijev njihove mladosti, grad koji se izgrađuje i nestaje, pretvara se u prošlost koju su poznavali „napamet, kao pjesme“ (Кононенко 2005: 67). Poznavanje Kijeva ujedno je i taktilno, tjelesno, nostalgično; Kijev spaja svojim „prostorom“. A sama teorija „zakrivljenosti unutaršnjeg kijevskog prostora“ sastoji se u tome da se „dvije točke ne može spojiti direktnom linijom“ i zakrivljenost „se mijenja od točke do točke“ (Кононенко 2005: 107). Međutim, ta kijevska zakrivljenost pomaže Aleksu odgonetnuti tajnu. Bit je te tajne u pitanju koliko imamo „vlast nad prošlim“ (Кононенко 2005: 125) i ne bježi li nam prošlost pretvarajući se u fantom? Na to nam pitanje u svojim romanima nudi odgovor Jevgenija Kononenko, ona bilježi prošlost u godinama (1948., 1988., početak 2000.), u uspomenama poznanika s kojima razgovara Larisa. Na taj se način vrijeme izravnava, pokorava da ne bude iskrivljeno, nego ravno i racionalno shvatljivo.

Tajna je grijeh roditelja koji se vuče iz prošlosti u sadašnjost i nadvija se nad djecu sve dok ne bude odgonetnuta. Saznati tu tajnu znači osloboditi se od duhova prošlosti. Taj grijeh kod Kononenko nije zasebna priča obitelji Šulika, nego alegorija čitave sovjetske povijesti koja povezuje naraštaj roditelja s istom sudbinom, ali ih čini i strancima za njihovu djecu. Dakle, roman Kononenko govori o opraštanju s minulom sovjetskom prošlošću koja se asocira s roditeljima. Saznajući istinu prošlosti, djeca se ipak ne odriču roditelja i svoje zemlje, nego postaju slobodni. „Mi imamo samo ove roditelje koji su nas rodili i drugih neće biti.

Jedino što ti preostaje jest postati nekome takav otac o kakvom si sanjao u djetinjstvu“ (Kononenko 2005: 183). To je način kojim se kreću ususret budućnosti i recept ozdravljenja od traume. Na kraju, uklanjanje oca kao simboličnog centra koji je bio mjerilo na socijalnoj ljestvici sovjetskih vrijednosti – jedan je od uvjeta opraštanja od sjena prošlosti, i to ne samo za junake Jevgenije Kononenko.

Još jedna strategija opraštanja od prošlosti kod Kononenko jest točnost i lokalnost upisivanja samoga sebe u okolinu, kada je povijesno vrijeme točno dokumentirano, kada je svaki događaj vezan uz određeni datum. Isto je tako detaljno i precizno i markiranje kijevske topografije. To je način sličan postkolonijalnom načinu kako zadržati i zabilježiti realnost, ne dopustiti joj da pobjegne i utvrditi svoju prisutnost. To se može nazvati stanjem obračuna s prošlim, autorica to radi u *Nostalgiji*. Kako je poznato, nostalgija (od starogrčkog νόστος, nóstos – povratak, prošlost) i άλγος, álgos – bol, tuga) označava tugu ili čežnju za nečim što više ne postoji, za domom koji vjerojatno nije ni postojao. Nostalgija, po riječima S. Bojm nosi u sebi pokušaj da pobijedi nepovratnost povijesti i služi kao sredstvo za pretvorbu povijesnog vremena u mitološko (Бойм 1999). Ali sama je potreba nostalgije povijesna. U određenim prijelaznim razdobljima ona vrši obrambene funkcije i obnavlja vezu između sadašnjosti i prošlosti. U slučaju posttotalitarne nostalgije vjerojatno se radi o pretvorbi mitološkog vremena sovjetske prošlosti u vrijeme povijesno, realno. Prepoznavanje prošlosti čini sadašnjost prepoznatljivom i nudi oslobođenje od povijesnih trauma.

Putopis kao kretanje kroz prostor i vrijeme. Grad kao središte priče

Počevši od prvog romana Jurija Andruhovyča (*Rekreacije*, 1992.), vidimo da glavni junaci nisu u svom uobičajenom okruženju, nego putuju (u ovom slučaju na festival u izmišljeni grad Čortopilj). Kasnije, čitajući roman, vidimo da nije riječ samo o putovanju u prostoru nego i u vremenu. Preko određenim reminiscencija junaci se upoznaju sa svojom prošlošću ili prošlošću svojih roditelja (tako jedan od pjesnika boema dolazi prvi put u selo iz kojeg su njegovi roditelji prognani u Sibir). Prošlost sustiže junake u samom gradu Čortopilju u kojem možemo razlučiti nekoliko razina: stvarnu, mitološku i povijesnu⁹¹. Svi glavni junaci, svaki na svoj način, prolaze svaku od tih razina i suočavaju se s onim što ih najviše muči, što

⁹¹ Urbani prostor krajem XX. stojeća sve više dobiva sposobnost transformacije u grad-raj ili grad-pakao (grad-mozaik i grad-mit prisutni su u pjesničkom ciklusu Jurija Andruhovyča *Cirkus, Vagabundo* te kod Viktora Neboraka u zborniku *Leteća glava*) u skladu s postojećim predodžbama o Babilonu kao prokletom gradu, koji iščekuje svoju kaznu za grijeh, te o Nebeskom Jeruzalemu, obnovljenom, svetom gradu. Jedan od motiva urbane lirike i proze Jurija Andruhovyča postaje prikaz grada kao simbola pakla i smrti (Čortopilj iz *Perverzije*, Moskva iz *Moskovijade* i Venecija iz *Perverzije* imaju obilježja Babilona) (Кулінська 2015: 296).

ih zanima ili ono što će za njih biti pravo iskušenje da bi potvrdili, ojačali ili upropastili dio svoje osobnosti.

Sličnu situaciju vidimo i u drugom romanu (*Moskovijada*, 1993.) kada glavni junak na početku romana izlazi iz studentskog doma u Moskvi, kroz cijeli roman putuje, potuca se naokolo, luta gradom da bi nakon nevjerojatnih događaja (u gradu i ispod njega u tajnim tunelima) na zadnjoj stranici romana završio, ni živ ni mrtav, u vlaku za Ukrajinu.

U trećem romanu (*Perverzije*, 1996.) nastavljaju se beskonačna lutanja novog književnog junaka, ovaj put karnevalskom Venecijom, a roman završava tajnovitim nestankom junaka. Trenuci prije kulminacije prvoga Andruhovyčevog romana *Rekreacije* rastežu se čitavom radnjom, a to omogućuje najava da se u Čortopilju iščekuje praznik, ukrajinska varijanta karnevala pod nazivom „Praznik Uskrsavajućeg Duha“. Sva prethodna zbivanja odvijaju se zapravo u očekivanju tog glavnog događaja na koji su i došli pjesnici, književni junaci. Radnja dakle se odvija nekako usputno, u očekivanju glavnog događaja, a svaki junak u tom iščekivanju proživljava svoje male kulminacije i zasebne priče. Naravno da je prisutan i demonski redatelj koji režira cijeli taj praznik i koji se pojavljuje jako rijetko, ali čitatelj osjeća njegovu posebnu ulogu u svemu što se odvija u gradu Čortopilju (ukr. čort – vrag, đavao). Junaci razmišljaju, razgovaraju sami sa sobom, s autorom i s čitateljima te stalno prebivaju u stanju „nezbivanja“, „neradnje“, zapravo nekakvog iščekivanja. Kada sâm praznik napokon počne, slavlje se ipak obustavlja uslijed vojnog udara, ili pak stare totalitarne strukture ponovno preuzimaju vlast. Cijela svečana povorka biva okružena vojnicima koji usmjeravaju i vode povorku u nepoznato. Upravo hodajući u toj kostimiranoj, šarenoj, užasnoj i tužnoj karnevalskoj povorci, svatko od glavnih junaka razmišlja o nečemu što mu je u tom trenutku bitno, to je svojevrstan trenutak istine.

Zapravo, cijela se radnja svodi na stalno iščekivanja što će se zbiti. Taj osjećaj još nije do kraja razvijen u ovome romanu. Hodajući u povorci okruženoj vojnicima junaci prebiru varijante mogućeg scenarija te u mislima slažu kako će se ponašati i zapravo već predosjećaju emocije koje će iskusiti u slučaju određenog ishoda. Razmišljaju o kraju karnevala, državnom slomu, terorističkom napadu, kraju života i opraštanju od prijatelja, junačkom činu spašavanja i otpora... Na kraju se taj, kako se čini, jedini mogući scenarij ipak ne dogodi, a preokret je toliko neočekivan da zbunjuje i čitatelje i same junake koji su ipak u svojim mislima proživjeli kraj svega i došli do svoje kulminacije. Zanimljivo je da upravo to iskustvo

književni kritičar Sergij Borys smatra pokazateljem „gubitka tla“ i „neuspjehom osobne inicijacije književnih junaka⁹²“ (Борис 2002).

Što je zapravo zajedničko opisanim romanima i zbirci eseja *Leksikon intimnih gradova*? Kao prvo, to je motiv putovanja. Zatim neprestano ironični⁹³ junak koji razgovara s čitateljem, sa samim sobom te prelazi iz eseja u esej, putuje kroz vrijeme i prostor. Kao treće, to su vječni gradovi-simboli, i naposljetku – upravo spomenuto stanje neprestanog iščekivanja *Događaja*, koje je u *Leksikonu* doživjelo svoj vrhunac. *Leksikon* je podjednako i putopis i opisivanje gradova, stanja i mjesta – svojevrstan krajolik zemlje i unutarnjeg svijeta junaka.

⁹² Ironični subjekt, eksperimentirajući jezikom, neprestano sebe pronalazi i izmišlja u sadašnjosti, nikada se ne zaustavlja u potrazi za cjelinom kao „potpunošću vremena“. Takvo iskustvo zapravo je iskustvo gubitka tla, vrtoglavice, pada između prošlog i budućeg, izgubljenosti između stvarnosti i fikcije (Борис 2002).

⁹³ Kako smatra Sergij Borys, bilo bi pogrešno vidjeti u naporima ironičnog junaka u prvim Andruhovyčevim romanima neki jasan, posve vidljiv i razumljiv cilj, recimo neku zaključnu uspješnu konačnu identifikaciju, dobivanje cjelovitog oblika, adekvatnog samoodređivanja. Stah Perfec'kyj govori u tekstu romana Juriju Andruhovyču, dakle autor se obraća samom sebi: „Uvijek sam sanjao da sve počinjem ispočetka. Ti to ne možeš shvatiti, stari. To je nevjerojatan gušt: sići s vlaka na nepoznatoj stanici i svake minute izmišljati za sebe mogućnosti novog početka“ (Андрухович 1997: 317).

5.12. Novo tržište i nova tranzicija, izazovi, masovna književnost

Kako tvrdi Jaroslav Poliščuk, snažan „utjecaj književnosti na društveni život moguć je u hermetički zatvorenom društvu s točno izgrađenom vertikalom državne kulture i obrnuto; on je nemoguć u današnjim uvjetima kada su umjetnost i stvaralaštvo lišeni funkcije neposrednog služenja vlasti“ (Поліщук 2016: 3). Tako su ranije kultura i javno mišljenje općenito bili *literaturocentrični*, *knjigocentrični* i *logocentrični*. Riječ se smatrala temeljem svih temelja, a i kraljicom svih znanosti, što je davalo razlog da XX. stoljeće povežemo s *literaturokracijom*. Krajem tog stoljeća govorilo se o novom statusu književnosti, kada je ona počela aktivno tražiti svoje mjesto u postindustrijskoj (postmodernoj) stvarnosti, čime je završila „era *literaturocentrizma*, racionalnosti i mnogih drugih fundamentalnih pojava epohe moderne“ (Поліщук 2016: 3).

Literaturocentrizam i svijest o tome na koji je način on „nestao“ te što je došlo na njegovo mjesto – slabo su istraženi u ukrajinskoj znanosti o književnosti. Možemo navesti znanstveni rad Volodymyra Danylenka *Drvosječa u pustinji* (*Лисопуб у нисмелі*, 2008.) u kojoj je autor naglasio da je „nakon raspada Sovjetskog Saveza i stvaranja ukrajinske države književnost došla u postkolonijalnu fazu svog razvoja. Nakon nestanka *literaturocentrizma* ukrajinska književnost započela je potragu za novim junakom, novim svijetom, novim ukrajinskim čovjekom“ (Даниленко 2008: 7).

Isto tako promjene je doživjela i institucija književne kritike. „Još nedavno riječi kritičara imale su odlučujući značaj (autoritetni ekspert, urednik ili cenzor) i bile su okružene aureolom svetosti. I književnost se doživljavala kao dio sakralnog znanja o svijetu“ (Поліщук 2016: 4). Današnja kritika gubi svoj monopol autoriteta eksperta i traži nova sredstva za ocjenu književnih djela i komunikaciju s čitateljima. Druga polovica osamdesetih i početak devedesetih godina XX. stoljeća jest razdoblje kada *literaturocentrizam* naglo gubi svoju snagu. Promjena statusa same književnosti u tom razdoblju rezultat je borbe koja je prožela književnost. Snage koje su podržavale promjene i demokraciju pobijedile su, a cijena te pobjede bila je gubitak položaja književnosti u društvu. Književnost koja je desetljećima bila tribina, filozofija, sociologija, psihologija i politologija zajedno, ostala je samo književnost. „Prijelomne u tom smislu u ukrajinskoj književnosti bile su 1991. i 1992. godina kada je ona kao institucija doživjela totalnu krizu te je bila primorana prihvatiti novu paradigmu razvoja“ (Даниленко 2008: 9).

Postoje razdoblja u povijesti kulture kada pjesništvo postaje najprikladniji oblik proživljavanja, to se događa kada se druge vrste komunikacije čine neiskrenima i

nepotpunima. Ako je početkom XX. stoljeća poezija bila metafizička i simbolička, sredinom stoljeća ona postaje realistična, okrenuta prema predmetnosti osjećaja, a krajem XX. stoljeća poezija postaje poljem za igre i pretvara se u hirovitu gospođicu koja voli zadirkivati i nametljivo skreće na sebe pozornost kričavim metaforama, neprirodnim spojem tempa i ritma, eklektikom stilova.

Početak novog tisućljeća pjesništvo više ne može egzistirati u području totalne igre koja je obećala oslobođenje u doba bubabuovaca. Novi pjesnički naraštaj koji je ušao u ukrajinsku književnost početkom 2000. godine razlikuje se od svojih prethodnika s kraja prošloga stoljeća. Zahvaljujući njima, mladima, pjesništvo dobiva posebno mjesto u suvremenoj kulturi, uz to, tradicionalno i uobičajeno je više očekivati i govoriti o prozi. Suvremeni su ukrajinski pjesnici viđeni, njihova primijećenost na karti suvremene kulture to može zahvaliti činjenici da su aktivno prisutni na internetu i da se osjećaju kao zajednica, ujedinjuju se u grupe, objavljuju zajedničke antologije i zbirke te prijateljski skreću pozornost jedni na druge. Zapravo, početkom XXI. stoljeća, „promijenila se sama faktura pjesništva te se ono više ne asocira s romantičnom udaljenošću od realnog života, nego se zbližava s robom, modom, igrom, reklamom, sportom i, što je najbitnije, ne gubi pri tome svoju istinitost i iskrenost“ (Гундорова 2013: 236). U tome autorica *Tranzitne kulture* oponira tezi Marka Andrejčyka i Andreja Pavlyšyna o neprilagođenom junaku intelektualcu u ukrajinskoj književnosti.

U suvremenom pjesničkom svijetu, po riječima Gundorove, prisutni su sasvim različiti modeli postojanja, idealni i pragmatični, i oni lako supostoje. Izdvajanje pjesničkog jezika kao kvintesencije književnosti (što je bitno za književnost XX. stoljeća) gubi svoju snagu jer se književno polje tijekom cijelog stoljeća već se dovoljno proširilo te obuhvaća raspon od socijalne narudžbe do istančanog eksperimenta s riječima, a „igra je poljuljala samu semantiku riječi“ (Гундорова 2013: 235). Hermetizam, pjesnička igra i paradoksalnost nemaju više mnogo pristalica, novitet u suvremenu pjesništvu rađa se na rubu dodira uvjetnog i realnog, naglasak se stavlja upravo na sadašnjost koja je egzistencijalno bitna za individuu (Гундорова 2013).

S kim se prije svega poistovjećuje lirski junak suvremenog pjesništva? U prozi književnog naraštaja dvijetisućitih već se zaista jasno definirao novi najdraži junak, a to je luzer. Upravo se s njime poistovjećuje junak mlade proze, protestirajući protiv globalizacije, komercijalizacije i *oficijalizacije*. Takav junak obično ne želi odrasti, proživljava neku traumu ili regresiju u infantilno stanje, ekscentričan je i egzistencijalno usamljen. U suvremenom pjesništvu lirski je subjekt drukčiji, ali on, čini se, već izlazi iz razdoblja infantilnosti i

njegova proživljavanja nisu usmjerena isključivo na njegovo ekscentrično *ja*, nego na drugog. Istina, i taj je junak usamljen. Usamljenost je jedna od glavnih tema pjesništva naraštaja dvotisućnika. Suvremeni pjesnici mnogo govore o ljubavi. Ona je raznolika emotivno i stilistički – od dekadencije sve do baroka i nadrealizma. Zajednička je značajka pjesništva naraštaja 2000-ih bilježenje toga kako je teško komunicirati s drugim, za razliku od stalnog pričanja o sebi u prethodnom naraštaju. Sada, u suvremenoj ukrajinskoj poeziji, možemo naići na pjesme *ne o sebi*. Pjesnički naraštaj koji se javlja početkom 2000. aktivno stvara svoju legendu, čak razmišlja o sjećanju i slavi, ironizira da im umjesto nadgrobna spomenika treba postaviti igraći automat, pa će tada oko njega stalno biti gomile ljudi. Glavno je da njihovo pjesništvo svjedoči o trenucima odrastanja, „proširivanju granica novog egzistencijalnog iskustva i okretanju lica prema realnosti“ (Гундорова 2013: 253).

Burno razdoblje devedesetih godina XX. stoljeća uzrokovalo je novu orijentaciju ukrajinske književnosti, u to vrijeme propadanje je doživjela praksa državne književnosti sa svim kompletno karakterističnih obilježja (premije, nagrade, socijalno stimuliranje književnika, knjižare i biblioteke). Tržišni uvjeti funkcioniranja književnosti nisu još bili uspostavljeni, tek su se formirali. Književnici postupno gube ulogu najutjecajnijih javnih osoba, tribuna i onih koji izražavaju narodne težnje. „Val društvenih transformacija nosi takvog književnika na margine kulturne politike“ (Полищук 2016: 16). U novoj situaciji to je značilo da se umjesto stvaratelja tekstova pojavljuje isto tako „potreba za uspješnim prodavačem, reklamerom ili književnim agentom koji će moći osigurati javno priznanje i autorovu slavu, koristeći se mehanizmom tržišnog izbora. Takve su vještine više ili manje uspješno svladale pretežno mlađe generacije književnika za koje je javna prezentacija vrlo prirodan oblik izražavanja“ (Полищук 2016: 16). U istom razdoblju rađa se popularna ukrajinska književnost. Po Solaru, „činjenica je da je književnost u dvadesetom stoljeću odoljela ne samo pritiscima politike i ideologije nego i konkurenciji novih medija: unatoč čestim nagađanjima o tome da će ulogu književnosti dokraja preuzeti film, pa zatim televizija, zanimanje za čitanje ne samo da nije prestalo nego čak nije ni u opadanju“ (Solar 2003: 336).

Raznovrsnost, a ponekad i potpuna suprostavljenost strana u suvremenim diskusijama o ukrajinskoj književnosti, o njezinu identitetu s kraja XX. i početka XXI. stoljeća, bila je ogromna. Burnost takvih rasprava i njihova raznolikost čine se dodatnom vrijednošću. Kako je pisala Solomija Pavlyčko, usporedo s revizijom povijesti i njezinih mitova, danas se odvija ponovno definiranje ukrajinske kulture. Književnost dekonstruira svoje stare komplekse i predrasude, modernizira, širi kulturni diskurs. Zaista, ukrajinski su književnici i intelektualci tijekom svega dva desetljeća „stvorili nekoliko temeljno različitih diskursa, mnogo različitih

koncepta kulture i načina transformacije kulturnog identiteta. Nastale su različite varijante *alternativne Ukrajine*, kako je nekoć nazvao svoji kulturni projekt Jurij Andruhovyč“ (ГНАТЮК 2005: 487) te se slažemo s tvrdnjom Olje Gnatjuk da se takva polifonija književnosti (postmoderne epohe) čini uzbudljivom i vrijednom istraživanja.

ZAKLJUČAK

Korpus analiziranih tekstova ukrajinske književnosti sastoji se od romana, kratkih priča i drama. Tekstovi su po određenim obilježjima i autorstvu grupirani u skupine i podskupine te su podvrgnuti analizi. U radu je analizirana njihova obilježja te značenje s ciljem da se pokaže što je zajedničko, a što specifično unutar korpusa ukrajinske postmodernističke književnosti. Ukrajinski je postmodernizam zbog određenog povijesnog i kulturnog konteksta, imao posebne funkcije i razvojna obilježja. Istraživanje konteksta nastanka, funkcija i obilježja ukrajinskoga književnog postmodernizma nužno je za shvaćanje novije ukrajinske književnosti.

U prvom je poglavlju iznesen pregled rasprava o postmodernizmu u Ukrajini, prikazana su razdoblja u razvoju diskusija o postmodernizmu od početaka do danas te tendencije koje su prevladavale u pojedinim razdobljima – od potpunog neprihvatanja do detaljne analize postmodernističkih pojava na temelju ukrajinskih tekstova, a navedeni su i različiti pristupi proučavanja postmodernizma u ukrajinskoj znanosti u književnosti. U prvom poglavlju govori se o postojećoj periodizaciji ukrajinskog postmodernizma, a u njemu je i dan prijedlog novog kronološkog okvira spomenutog razdoblja. Proučavanje nove stilske formacije zahtijevalo je rekonstrukciju povijesnog konteksta te novi osvrt na korpus koji je prethodio nastanku ukrajinskog postmodernizma, tumačenje pojave narodnjaštva, neonardnjaštva, prikaz pojedinih djela nastalih u okvirima socrealističkog kanona, razmatranje i sažetu analizu stvaralaštva prethodnih književnih generacija šezdesetnika i *undergrounda* sedamdesetih godina XX. stoljeća. Prikazani su također pravci koji, prema kritičkim prikazima ukrajinskih znanstvenika, krajem XX. i početkom XXI. stoljeća koegzistiraju u ukrajinskoj književnosti uz postmodernizam, a to su neomodernizam i neopozitivizam.

U drugom su poglavlju definirana obilježja ukrajinskog postmodernizma na primjeru stvaralaštva autora koji se smatraju predstavnicima raznih smjerova razvoja unutar ukrajinskog postmodernizma te zastupaju glavna obilježja i specifičnosti takvih smjerova. Pojašnjeni su razlozi izdvajanja spomenutih autora (J. Andruhovyč, O. Zabužko, J. Izdryk) u općem književnom korpusu te su razmotrene osobitosti njihova stvaralaštva. Razmotrene su osobitosti stvaralaštva Jurija Andruhovyča kojima se ujedno odlikuje početno razdoblje ukrajinskog karnevalskog postmodernizma. U drugome potpoglavlju izdvojene su značajke feminističke proze Oksane Zabužko, a osobito važan postaje unutarnji glas žene koja otvoreno progovara o svojim traumama, željama, ambicijama i strahovima te optužuje i analizira svijet oko sebe preko *ressentimenta* prema ocu *šezdesetniku* i nerealizirane ljubavi kroz poraz u

osobnom životu. Djela Oksane Zabužko daju intelektualnu viziju ženskog samopotvrđivanja, dok konflikt naraštaja postaje jednim od ključnih za ukrajinski postmodernizam. Posljednje potpoglavlje drugog poglavlja prikazuje uzorno postmodernističko djelo „retoričke apokalipse“ Jurija Izdryka – *Vocceka* i druge tekstove toga autora u kojima se razvijaju obilježja drugoga vala postmodernizma u ukrajinskoj književnosti te prikazuje rubni, nimalo privlačan treperav svijet marginalnih, izgubljenih i bolesnih junaka.

U trećem su poglavlju prikazane određene funkcije ukrajinskoga postmodernizma. Posebno su naglašene funkcije negiranja, revidiranja i obnavljanja. Izdvojene su funkcije negiranja socrealističkih mitova, revidiranja staroga kanona, suočavanja sa starim i novim strahovima te oslobađanja od prethodnih okvira.

Četvrto poglavlje daje prikaz značajki ukrajinskoga postmodernizma. Na temelju znanstvenih istraživanja Sofije Pavlyčko, Tamare Gundorove, Natalije Bedzir i drugih znanstvenika osvijetljene su značajke postmodernizma u književnim tradicijama općenito, značajke postmodernizma u užem postsovjetskom prostoru te značajke svojstvene ukrajinskoj književnosti. Unutar značajki postmodernizma u ukrajinskoj književnosti navodi se prikaz korelacija postmodernizma i posttotalitarizma, postkolonijalizma, narodnjaštva, modernizma, avangarde, kiča, socrealizma te se nastoji definirati odnos modernizma i postmodernizma u ukrajinskoj kulturnoj situaciji. U posljednjem potpoglavlju prikazan je pregled književnih generacija u Ukrajini, odnosno estetskih orijentacija u postmodernističkom razdoblju. Kraj XX. stoljeća u ukrajinskoj književnosti ima neka obilježja svojstvena i europskomu postmodernizmu i povijesno-kulturnomu kontekstu sovjetske i specifično ukrajinske povijesti i kulture. Proučene su i izdvojene funkcije i obilježja ukrajinskoga književnog postmodernizma s obzirom na prethodne stilske formacije u književnosti.

U petom poglavlju provedena je analiza fenomena ukrajinskog postmodernizma koja je obuhvatila više potpoglavlja. Potpoglavlje *Stanislavski fenomen (Fenomen Stanislav)* izdvojilo je umjetnike male zatvorene sredine u ukrajinskoj Galiciji te prikazalo njihovo otvaranje svijetu kulture i književnosti izvan sovjetskih granica, uslijed čega se njihovo stvaralaštvo razmatralo kao zasebna pojava unutar ukrajinskog postmodernizma. Potpoglavlje *Junak novije književnosti (u novome tekstu)* iznijelo je pregled transformacija junaka što je odraz čitave retrospektive promjena nastalih u ukrajinskoj književnosti krajem XX. i početkom XXI. stoljeća. Opažene su transformacije junaka (zaigrani performer, erotski boem, superheroj, veleposlanik na Zapad, bolesna duša, bolesno tijelo, gubitnik) te je uočeno kako se iz bezbrižna karnevalskog boema književni junak transformira u izgubljena i slaba, dezorijentirana bolesna junaka. U potpoglavlju *Junakinja novije književnosti* izdvojen je

fenomen ženske proze i feminizma u ukrajinskoj književnosti. Analiza dvaju zadnjih potpoglavlja pokazuje da je raspon muške euforije odrastanja zaista mnogo širi i emotivniji od ženskog zrelog pogleda na svijet. Prikazani su zasebni fenomeni euforije, kaosa i zajednice koji po mišljenju mnogih znanstvenika (Andrječyk, Gundorova i drugi) povezuju tekstove književnika postmodernista. Nadalje, razmotrena je tradicionalna metafizička uloga jezika, dekonstrukcija tradicionalnih mitova o jeziku i jezične igre postmodernista u ukrajinskoj književnosti. Zaključak je da uz dekonstrukciju i demitologizaciju jezika te jezične igre u postmodernističkoj književnosti ipak prisutan metafizički aspekt jezika kod nekih autora i autorica.

Kao terapijski i vrlo hrabar projekt prikazana je alternativna povijest Koželjanka i Irvanecja u novom romanu, kratkoj priči, drami i pripovijesti. Unutar petog poglavlja analiziran je odnos prema klasicima ukrajinske književnosti u prethodnim razdobljima te je izdvojena poveznica stare i nove književnosti u liku Tarasa Ševčenka, I. B. Antonyča, I. Kotljarevs'kog, Lesje Ukrajinke. Ukrajinski i sovjetski mitovi u novome tekstu doživjeli su svoju metamorfozu jer ih književnici koriste za vlastite, nove, estetske ciljeve. Nakon analize spomenutih fenomena ukratko su izneseni rezultati i spoznaje o fenomenima ukrajinskog postmodernizma. Novi junak ukrajinske književnosti nastupa kao protuteža socrealističkom optimizmu i snažnim junacima te istovremeno kao opreka vatrenom i požrtvovnom borcu za ukrajinsku neovisnost. Književni junak, a time i sam autor, prestao je biti vođa naroda, postao je jednostavno književnik čime pak opada njegova uloga u društvu; rađaju se nove karakteristike marginalizirane osobnosti koje su svojstvene ukrajinskoj prozi.

Navedeni prikaz znanstvenih radova ukrajinskih i stranih znanstvenika pomogao je detektirati brojne pojave i fenomene unutar postmodernizma, identificirati opseg i granice ovog kulturnog i stilskog fenomena. Rasprave i studije koje su se razvijale i koje se razvijaju u vezi s novom ukrajinskom književnošću svjedoče o tome da u Ukrajini od osamdesetih godina XX. stoljeća započinje aktivni proces novog kritičkog čitanja klasika i formiranja nove stilske formacije – postmodernizma.

U predloženom radu na odabranim su primjerima suvremene ukrajinske proze istražena obilježja i funkcije ukrajinskog postmodernizma. Istraživanje je pokazalo kako to književno razdoblje postoji u ukrajinskoj književnosti te ima posebne funkcije i obilježja te da ukrajinski postmodernizam ne nastaje toliko kao opreka modernizmu koliko kao opreka totalitarnom diskursu i socrealizmu. Istraživanje poetike ukrajinskog postmodernizma u hrvatskoj ukrajinistici i širem slavenskom kontekstu pomaže u rasvjetljavanju pitanja ukrajinskog postmodernizma te je potrebno za shvaćanje tog razdoblja novije ukrajinske

književnosti. Studija će poslužiti studentima ukrainistike kao podloga za proučavanje i razumijevanje spomenutog razdoblja, ali i širokom krugu stručnjaka, slavista, kroatista, komparatista te svima onima koji se zanimaju za ukrajinsku književnost.

IZVORI

Андрухович, Софія. 2007. *Сьомга*, Київ: Нора-Друк

Андрухович, Юрій. 1989. *Середмістя*, Київ: Радянський письменник

Андрухович, Юрій. 1994. „Кохання і смерть по-лицарськи: визволення панни“, у: *Сучасність* № 1, str. 69-75 <http://ukrbiblioteka.org/uploads/magazines/suchasnist/Sucasnist-1994-01.pdf>

Андрухович, Юрій. 1994. „Аве, Крайслер! Пояснення очевидного“, у: *Сучасність*, № 5.

Андрухович, Юрій. 1995. *Самійло з Немирова, прекрасний розбишака*, Бу-Ба-Бу. Т.в.о.[...]ри, Львів: Каменярь

Андрухович, Юрій. 1997. *Рекреації. Романи*, Київ: Час

Андрухович, Юрій. 1998. „Можливо, я дочекаюся вже завтра?“, у: *Літературна Україна*, № 39, str. 6.

Андрухович, Юрій. 1999. *Дезорієнтація на місцевості: Спроби*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Андрухович, Юрій. 2000. *Московіада. Роман жахів*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Андрухович Ю., Стасюк А. 2001. *Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу*, Львів: Класика

Андрухович, Юрій. 2002. *Перверзія: Роман*, Львів: ВНТЛ-Класика

Андрухович, Юрій. 2003. *Дванадцять обручів*, Київ: Критика

Андрухович, Юрій. 2006. „Берлін, сторінки щоденника“, у: *Дзеркало тижня* (62) №18, datum pristupanja 29.10.2019. https://dt.ua/CULTURE/berlin_storinki_schodennika_64.html

Андрухович, Юрій. 2006. *Диявол ховається в сирі: вибрані спроби 1999-2005 рр.*, Київ: Критика

Андрухович, Юрій. 2007. „Shevchenko is OK“, у: *Диявол ховається в сирі. Вибрані спроби 1999–2005 років*. Видання друге, виправлене. Київ: Критика

Андрухович, Юрій. 2012. *Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики*, Кам'янець-Подільський: Meridian Czernowitz

Бічужа, Ніна. 1999. „Земля“, у: *Кур'єр Кривбасу: літ., культурологія, політика, народознавство*, № 118, str. 11–15 <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10294>

Голота, Любов. 2007. *Епізодична пам'ять*, Київ: Факт

Гончар, Олесь. 1996. „Із щоденникових записів“, у: *Літературна Україна*, № 41, str 4

Гудзь, Юрій. 1998. „Не-Ми. Книга видінь і щезнень“, у: *Кур'єр Кривбасу*, №102 http://ygoodz.blogspot.hr/2009/08/blog-post_6173.html

Діброва, Володимир. 2002. *Вибгане*, Київ: Критика

Жадан, Сергій. 2003. *Біг Мак*, Київ: Критика

Жадан, Сергій. 2010. *Ворошиловград. Роман*, Харків: Фоліо

Забужко, Оксана. 1996. і 2000. *Польові дослідження з українського сексу*, Київ: Факт

Забужко, Оксана. 1998. „Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета“, *Дух і Літера*, № 3-4 <http://exlibris.org.ua/zabuzko/r07.html>

Забужко, Оксана. 1999. *Мова і влада. Хроніки від Фортінбраса*, Київ: Факт

Забужко, Оксана. 2004. *Сестро, сестро*, Київ: Факт

- Забужко, Оксана. 2008. *Книга буття. Глава четверта: повісті*, Київ: Факт
- Забужко, Оксана. 2010. *Музей покинутих секретів*, Київ: Факт
- Іваничук, Роман. 1994. *Орда* <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=7150>
- Іздрик, Юрій. 1996. „Станіслав. Туга за несправжнім“, у: *Плерома*, № 1-2, Івано-Франківськ: Лілея-НВ
- Іздрик, Юрій. 1997. *Воцек*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ
- Іздрик, Юрій. 1999. „Четверговий маніфест“, у: *Четвер* № 8
<http://www.ukrlit.vn.ua/lib/izdrik/4.html>
- Іздрик, Юрій. 2000. *Подвійний Леон. Історія хвороби*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ
<https://megapredmet.ru/1-36182.html>
- Іздрик, Юрій. 2000. *Острів КРК та інші історії*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ
- Іздрик, Юрій. 2002. і 2016. *Воцек & Воцекологія*, Львів: Кальварія
- Іздрик, Юрій. 2003. *Інший формат*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ
- Ірванець, Олександр. 2010. *Загальний аналіз: оповідання, повість. Очамимря*. Харків: Фоліо
- Карпа, Ірена. 2005. *Перламутрове порно (Супермаркет самотності)*, Київ: Дуліби
- Карпа, Ірена. 2008. *50 хвилин трави: (Коли помре твоя краса)*, Харків: Фоліо
- Кожелянко, Василь. 2000. *Дефіляда в Москві*, Львів: Кальварія
- Кононенко, Євгенія. 1998. *Колосальний сюжет. Оповідання*. Київ: Задруга

Кононенко, Євгенія. 2005. *Без мужика. Збірка новел*, Львів: Кальварія

Кононенко, Євгенія. 2005. *Ностальгія*, Львів: Кальварія

Кононенко, Євгенія. 2009. *Новели для нецілованих дівчат. Рукописні новели*, Львів: Кальварія

Матіос, Марія. 2005. *Солодка Даруся*. Львів: ЛА Піраміда

Москалець, Костянтин. 1999. *Запитання без відповіді. Людина на крижсині*, Київ: Критика

Москалець, Костянтин. 2006. „Весь цей блюз“, у: *Критика* № 5 (103)

Москалець, Костянтин. 2009. *Вечірній мед*, Львів: Піраміда

Неборак, Віктор. 2001. *Літостротон (книга зібраного)*, Львів: Видавництво Національного університету Львівська політехніка

Неборак, Віктор. 2003. *Введення у Бу-Ба-Бу. Хронопис кінця тисячоліття (есеїстика)*, Львів: Класика, Піраміда

Плерома. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. 1998. 2000. Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Подерев'янський, Лесь. 2006. *Гамлет*, Харків: Фоліо

http://lib.ru/ANEKDOTY/hamlet.txt_with-big-pictures.html#

Прохасько, Тарас. 1998. *Некрополь та Інші дні Анни*, Київ: Смолоскип

Прохасько, Тарас. 2001. *FM Галичина*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Прохасько, Тарас. 2002. *НепрОсті*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ

- Прохасько, Тарас. 2003. *Лексикон таємних знань*, Львів: Кальварія
- Рябчук, Микола. 2008. „За огорожею Меттерніхового саду“, у: *Сад Меттерніха*, Львів: ВНТЛ-Класика
- Рябчук, Микола. 2003. *Дві України: реальні межі, віртуальні війни*, Київ: Критика
- Ушкалов, Сашко. 2007. *БЖД. Crazy novel*. Київ: Факт
- Andruhovyč, Jurij. 2007. *Moja Europa: dva eseja o takozvanoj Srednjoj Europi*, u: *Srednjoistočna revizija. Brodski dnevnik* Andrzej Stasiuk, Andruhovyč, Jurij, Zagreb: Fraktura. Preveo s ukrajinskog Damir Pešorda, prevela s poljskog Ivana Maslač.
- Andruhovič, Jurij. 2011. *Dvanaest prstena*, Zagreb: Fraktura. Preveo s ukrajinskog Damir Pešorda.
- Andruhovyč, Jurij. 2019. *Leksikon intimnih gradova*, Zagreb: Fraktura. Prevele s ukrajinskog Ana Dugandžić i Dariya Pavlešen.
- Irvanec, Oleksandr. 2015. *Liebkraftova bolest*, Zagreb: Edicije Božičević. Prevele s ukrajinskog Ana Dugandžić i Dariya Pavlešen.
- Irvanec, Oleksandr. 2015. „Once upon a time in Ukraine“ u: *Tri autora*, Zagreb: Društvo za ukrajinsku kulturu. Preveo s ukrajinskog Aleksa Pavlešin.
- Matios, Marija. 2011. *Slatka Darica: drama u tri života*, Zagreb: Hrvatsko-ukrajinsko društvo. Prevela s ukrajinskog Dijana Dill.
- Stasiuk, Andrzej. 2007. *Moja Europa: dva eseja o takozvanoj Srednjoj Europi*, u: *Srednjoistočna revizija. Brodski dnevnik* Andrzej Stasiuk, Andruhovyč, Jurij, Zagreb: Fraktura. Preveo s ukrajinskog Damir Pešorda, prevela s poljskog Ivana Maslač.

Zabužko, Oksana. 2014. *Terenska istraživanja ukrajinskog seksa*, Zagreb: Edicije Božičević.
Prevele s ukrajinskog Ana Dugandžić i Dariya Pavlešen.

LITERATURA

Агеєва, Віра. 1999. „Чи буде постмодерн золотим віком класики?“, у: *Література плюс*, № 7-8, str. 4-5.

Агеєва, Віра. 2007. *Крізь століття: принагідні візії після постмодернізму*, Українська мала проза ХХ століття: Антологія, Київ: Факт, str. 9-45 <http://lib.rus.ec/b/421233/read>

Агеєва, Віра. 2008. *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ: Факт

Агеєва, Віра. 2009. „Мистецтво бачити: апологія "поверхневої людини" в прозі Тараса Прохаська“, у: *Сучасність*, № 1-2, str. 152-162.

Агеєва, Віра. 2014. „Переднє слово“, у: *З непокритою головою. Українська жіноча проза*, Київ: Комора

Андрейчик, Марко. 2014. *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів: ЛА Піраміда

Андрусів, Стефанія. 1998. „Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох“, *Світовид*, № 1-2.

Андрухович, Юрій. 1999. „Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода“, у: *Слово і час*, № 3, str. 56-66.

Андрухович, Ю. 2006. „Берлін, сторінки щоденника (62)“, у: *Дзеркало тижня* № 18 https://dt.ua/CULTURE/berlin_storinki_schodennika_62.html

Андрухович, Юрій. 2010. „Ліпше, щоб ідеальних жінок не було“, у: *Буквоїд* <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/02/19/183822.html>

Анкерсмит, Франклин. 2007. *Возвышенный исторический опыт*. Москва: Издательство Европа <http://abuss.narod.ru/Biblio/ankersmit/ankersmit8.htm>

Батенко, Тарас. 2000. „Бунт і ми. Наша епоха“, у: *Поступ*
http://postup.brama.com/001005/164_1_1.html

Баран, Євген. 1999. „Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів“, у: *Слово і час*, № 3, str. 58-60.

Баран, Євген. 1999. „Обрії літературного 2000-го: дещо про неадекватність оцінок і часову кон'юктуру“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 118, str. 175-177.

Бахтин, Михайл. 1990. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Худож. литература

Бахтин, Михайл. *Проблемы поэтики Достоевского*.
<http://philosophy.allru.net/perv305.html>

Бацевич, Флорій. 2006. „Іронія як стратегія спілкування: переваги і ризики“, у *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Бедзир, Наталя. 2007. *Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте*, Ужгород: Видавництво Олександра Гаркуші

Білозуб, Анастасія Іванівна. 2014. *Мовна гра в українському постмодерному дискурсі (на матеріалі прозових творів представників станіславського феномена)*, автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01, Донецьк

Білоус, Петро. 2011. *Вступ до літературознавства*, Київ: Академія

Білоцерківець, Наталка. 1997. „Література на роздоріжжі“, у: *Критика*, № 1, str. 28-29,
<https://krytyka.com/ua/articles/literatura-na-rozdorizhzi>

Бойм, Светлана. *Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова* <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym.html>

Бойченко, Олександр. 2003. „Московіада” Юрія Андруховича як мономіфологічна ментіпсія, <http://www.rastko.rs/rastko-ukr/sua/2/bojc-andrmosko2.html>

Бойченко, Олександр. 2004. „Замість втраченого“, у: Поступ

Бойченко, Олександр. 2006. „Сенс іронії“, у: *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Бондар, Андрій. 2002. „Іздрик неканонічний“, у: *Дзеркало тижня*, № 32, https://dt.ua/CULTURE/izdrik_nekanonichniy.html

Бондар-Терещенко, Ігор. 1995. „Тур вальсу з королевою Ю.Ж.Д.“, у: *Слово і час*, № 2, str. 37-41.

Бондар-Терещенко, Ігор. 1999. „Апорія постмодерну“, у: *Слово і час*, № 3, str. 57-58.

Бондар-Терещенко, Ігор. 2000. *Double Trouble*, https://www.e-reading.club/chapter.php/1011609/1/Izdrik_-_Podviyniy_Leon._Istoriya_hvorobi.html

Бондар-Терещенко, Ігор. 2003. „Проста метаісторія «НепрОстих»: Про «белетризацію минулого» в романі Т.Прохаська“, у: *Слово і час*, № 6, str. 58-60.

Бондар-Терещенко, Ігор. 2004. „Оксамит України“, у: *Ї*, № 34, <http://www.ji.lviv.ua/n34texts/ibt.htm>

Бондар-Терещенко, Ігор. 2005. „Неоліт: про дев'яності у двох словах“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 192, str. 204-205.

Бондар-Терещенко, Ігор. 2006. „Від семантики до прагматики тексту“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 194, str 155-173.

Бондар-Терещенко, Ігор. 2007. *Шевченко і шевченкоїди*, http://www.intelros.ru/readroom/polithall/36/704-shevchenko_shevchenkodi_igor_bondartereshhenko.html

Бондар-Терещенко, Ігор. 2011. *Юрій Андрухович: інтиму не пропонувати*, https://dt.ua/CULTURE/yuriy_andruhovich_intimu_ne_proponuvati.html

Бондарева, Олена. 2006. *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*, Київ: Четверта хвиля

Борис, Сергій. 2002. „Іронія і самотворення ідентичності в романах Юрія Андруховича“, у: *Ї. Незалежний культурологічний часопис*, <http://www.ji.lviv.ua/n26texts/borys.htm>

Брайко, Олександр. 2003. „Екзистенційні проблеми крізь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко)“, у: *Слово і час*, № 2, str. 48-57.

Буркут, Ігор. 2000. „Парад комплексів“, у: *Дефіляда в Москві*, Львів: Кальварія

Вишницька, Альона. 2017. „Юрій Андрухович: Виявляється, я все життя пишу одну й ту саму книгу“, у: *УП.Культура*, <http://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/23/222197/>

Вінквіст, Чарлз. Тейлор, Віктор. 2003. *Енциклопедія постмодернізму*, Київ: Видавництво Соломії Павличко „Основи“

Гаврилів, Тимофій. 2001. „Карнавал, постмодерн і література“, „Топографія сучасної української прози“, у: *Знаки часу: Спроби прочитання*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Гірняк, Мар'яна. 2006. „Іронія і самовираження“, у: *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Гнатюк, Оля. 2005. *Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність*, Київ: Критика

Голобородько, Ярослав. 2006. „Образно-словесні мантри Тараса Прохаська“, у: *Слово і час*, № 7, str. 41-43.

Грабович, Григорій. 1991. *Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета*, Київ: Радянський письменник

Грабович, Григорій. 1998. *Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка*, Київ: Часопис „Критика“

Грабович, Григорій. 1998. „Кохання з відьмами“, у: *Критика*,
<https://krytyka.com/ua/articles/kokhannya-z-vidmamy>

Гриценко, Олександр. 1999. *Нариси української популярної культури*, Київ: Український центр культурних досліджень

Гром'як, Роман. 2007. *Літературознавчий словник-довідник*, Київ: Академія

Гундорова, Тамара. 1993. „Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання“, у: *Сучасність*, № 9, str. 79-83.

Гундорова, Тамара. 1997. *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Львів: Літопис

Гундорова, Тамара. 2005. *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*, Київ: Критика

Гундорова, Тамара. 2008. *Кітч і література. Трагедії*, Київ: Факт

Гундорова, Тамара. 2013 а. *Що приніс нам „кінець постмодерну“: спроба теоретичного коментаря*, *Критика*
https://www.academia.edu/28476495/Бачити_постмодернізм_з_кінця_постмодерну_теоретичний_коментар

Гундорова, Тамара. 2013. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*, Київ: Грані-Т.

Гутнікова, Тетяна. 2011. „Іронія як маркер постмодерного тексту (на прикладі романів Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика, О.Ульяненка)“, у: *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, № 3 (214), str 109- 115.

Даниленко, Володимир. 1997. „Покоління національної депресії“, у: *Іменник: Антологія дев'яностих*, Київ: Смолоскип

Даниленко, Володимир. 2008. *Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес*, Київ: Академвидав

Демська Будзуляк, Леся. 2001. „Зміна поколінь – реальність проблеми?“, у: *Слово і час*, № 1, str. 28-31.

Демська Будзуляк, Леся. 2002. „Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 149, str. 156-162.

Денисова, Т. 1995. „Феномен постмодернізму: контури й орієнтири“, у: *Слово і час*, №2, str. 18-31.

Дзюба, Іван. 2006. *Шевченкофобія в сучасній Україні*, Київ: Києво-Могилянська академія

Діброва, Володимир. 2001. „Принц Гамлет хамського повіту“, у: *Критика*, № 5, str. 27-28.

Доній, Олесь. 1999. *Смерть шістдесятництва*,

<http://newright.primordial.org.ua/doniy.htm>

Дроздовський, Дмитро. 2013. *Постмодернізм помер. Хай живе пост-постмодернізм!*

<http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/>

Дроздовський, Дмитро. 2018. *Джеймісон, „Хмарний атлас“ і постпостмодернізм*,

https://www.academia.edu/40429457/ДЖЕЙМІСОН_ХМАРНИЙ_АТЛАС_І_ПОСТПОСТ

МОДЕРНІЗМ відштовхуючись від пострадянської рецептивної історії Ф. Джеймісо на в інтерпретаціях Віталія Чернецького

Єрмоленко, Володимир. 2006. „Моя іронія“, у: *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Єшкілев, Володимир. 1996. „Лицар попри жерця. Типологія трьох феноменів“, у: *Плерома*, № 1-2.

Єшкілев, Володимир. 1998. *Мала українська енциклопедія актуальної літератури*. Плерома 3, Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Жежера, Віталій. 2008. „Двотисячники“ міряють поезію кілограмами“, у: *Газета по-українськи*, № 555, <http://gazeta.ua/index.php?id=209675&eid=555>.

Жигун, Сніжана. 2017. „Василь Кожелянко“, у: *Історія української літератури: ХХ – поч. ХХІ ст.: навчальний посібник у 3 т.*, Київ: Академія

Жижек, Славой. 1999. *Возвышенный объект идеологии*, Москва: Художественный журнал, http://yanko.lib.ru/books/philosoph/jijek-vozv_o_ideologii-8l.pdf

Забужко, Оксана. 2007. „Вони питають, чи єсть у нас культура“, *Українська правда* <http://www.pravda.com.ua/articles/2007/03/23/3220054/>)

Закарпаття онлайн. 2012. „Лексикон інтимних міст“ Андруховича починається з Ужгорода, <http://zakarpattya.net.ua/Special/95177-%E2%80%9CLeksykon-intymnykh-mist-Andrukhovycha-pochynaietsia-z-Uzhhoroda>

Зборовська, Ніла. 1996. „Жіноча проза на тлі чоловічого герметизму“, у: *Слово і час*, № 8-9.

Зборовська, Ніла. 1999. „Шевченко в жіночих студіях“, у: *Критика*, № 3, <https://krytyka.com/ua/articles/shevchenko-v-zhinochykh-studiyakh>

Зборовська, Ніла. 1999. *Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків*, Львів: Літопис

Зборовська, Ніла. 2005. „ІБТ у масці Григорія Грабовича (а також із приводу написання історії української літератури)“, у: *Слово і час*, № 9, str. 3-14.

Зборовська, Ніла. 2005. „Феміністичний триптих Є. Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики: Кононенко Є. *Без мужика*“, у: *Слово і час*, № 6, str. 57-68, <https://md-eksperiment.org/post/20170727-feministichnij-triptih-yevgeniyi-kononenko-v-konteksti-zagalnoukrayinskoji-problematiki>

Зборовська, Ніла. 2006. *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури*, Київ: Академвидав

Іванишин, Петро. 2014. *Українське літературознавство постколоніального періоду*, Київ: Академія

Іванюк, Сергій. 2002. „Пошук великої літератури“, у: Діброва, В., *Вибгане*, Київ: Критика

Іздрик, Юрко. 2006. „Іронія над іронічністю“, у: *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Ільницький, Олег. 1995. „Трансплантація постмодернізму: Сумніви одного читача“, у: *Сучасність*, № 10, str. 111-115.

Ірванець, Олександр. 2003. „Діброва – значить «добре»“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 159, str. 216-220.

Історія української літератури: ХХ – поч. ХХІ ст.: навчальний посібник у 3 т., 2017. ур. Кузьменко В., Гарачковська О., Київ: Академія

Історія української літератури: в двох томах. 1959. Т. 2, *Радянська література*, Київ: Академія наук

Квіт, Сергій. 1999. *В межах, поза межами і на межі*, Київ: Нова література

Кононенко, Євгенія. 2002. „Імітація чи метафора“, у: *Дзеркало тижня*, № 48

Костенко, Ліна. 1991. „Геній в умовах заблокованої культури“, у: *Літературна Україна*, № 39 (4448), str. 1-3.

Костюк, Василь. 1998. „Фрагмент і пастиш“, у: *Критика*, № 2, str. 30-39.

Костюк, Василь. 2010. „Дискурс ненависті в оболонці порногламуру“, у: *Критика*, № 9-10, str. 30-31.

Крупка, Мирослава. 2007. *Сучасний літературний простір крізь призму жіночої прози*, http://bdpu.org/scientific_published/akt_probl_sl_filol-14/35.doc

Кузьменко, Володимир. 2017. „Термінологічний словник“, у: *Історія української літератури: XX – поч. XXI ст.* Київ: Академія

Лавринович, Лілія. 2001. „Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод?“, у: *Слово і час*, № 1, str. 39-46.

Лавринович, Лілія. 2005. *Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа*, дис. канд. філол. наук, Луцьк: Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки, <http://disser.com.ua/contents/5261.html>

Літературознавчий словник-довідник. 2007. за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ, ВЦ „Академія“ (Nota bene)

Липовецкий, Марк. Эткинд, Александр. 2008. „Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман“, у: *Новое литературное обозрение*, № 4, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html>

Лобановська, Ганна. 1999. „По той бік Анни“, у: *Слово і час*, № 11, str. 83–84.

Маленко, Олена. 2011. „Національні коди української постмодерної мовотворчості“, у: *Лінгвістичні дослідження*, № 32. str. 80-88,
http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2011_32_16

Малярчук, Таня. 2008. „Я перетворююся на фанатку лузерів“, у: *Українська правда*, 8. 9.2008., <https://life.pravda.com.ua/society/48c52b65dbb23/>

Масенко, Лариса. 1997. „Визначальні мотиви „Польових досліджень з українського сексу“, у: *Слово і час*, № 2, str. 28-32.

Матіяш, Богдана. 2006. „Гра в іронію“, у: *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Медвідь, В'ячеслав. 1999. „Імперія ludens“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 119-121, str. 16.

Михед, Олександр. 2005. „Повернення болю, або приватний переслідувач із синдромом Любанського“, у: *Дзеркало тижня*, № 43 (571),
https://dt.ua/CULTURE/povernennya_bolyu,_abo_privatniy_peresliduvach_iz_sindromom_lyubanskogo.html

Мірошниченко, Вадим. 2016. „Капітан Очевидність, або Про український постмодернізм, у: Litakcent, <http://litakcent.com/2016/06/08/kapitan-ochevydnist-abo-pro-ukrajinskyj-literaturnyj-postmodernizm/>

Мовчан, Раїса. 2004. *Академічна історія української літератури в 10 томах* (матеріали засідань науково-редакційної комісії), urednik, Київ: Фенікс,

Моренець, Володимир. 2002. *Національні шляхи поетичного модерну: Україна і Польща п.п. ХХ ст.*, Київ: Основи

Моренець, Володимир. 2006. „Голос у пустелі“, у: *Слово і Час*, № 4, str. 80-83.

Наєнко, Михайло. 2002. „Дискурс модерного літературознавства“, у: *Дивослово*, № 11, str. 4-9.

Неборак, Віктор. 1994. „З висоти Літаючої голови, або Зняти маску (Розмова з Віктором Небораком)“, у: *Сучасність*, № 5, str. 15-18.

Нямцу, Анатолій. 2009. „Про проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті“, у: *Слово і час*, № 9, str. 3 – 14.

Павличко, Соломія. 1999. *Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія*, Київ: Либідь

Павличко, Соломія. 2002. *Фемінізм*, Київ: Вид-во С. Павличко „Основи“

Павличко, Соломія. 2002. *Теорія літератури*, Київ: Вид-во С. Павличко „Основи“

Павлишин, Марко. 1992. „Українська культура з погляду постмодернізму“, у: *Сучасність*, № 5, str. 117-121.

Павлишин, Марко. 1993. „Що перетворюється в “Рекреаціях” Юрія Андруховича?“, у: *Сучасність*, № 12, str. 115-127.

Павлишин, Марко. 1995. „Застереження як жанр“, у: *Сучасність*, № 10, str. 116-119.

Павлишин, Марко. 1997. *Канон та іконостас. Літературно-критичні статті*, Київ: Час

Пагутяк, Галина. 2004. Інтерв'ю, у: *Львівська газета*, 26.3.2004.

Панченко, Володимир. 2002. „Критика на межі тисячоліть: Занепад чи момент істини?“, у: *Слово і Час*, № 7, str. 58-60.

Панченко, Володимир. 2012. *2012-й – рік протестів і прямиків?*
<http://vsiknygy.net.ua/analyst/17352/>

Пахльовська, Оксана. 2003. „Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поставангардизм“, у: *Сучасність*, № 10, str. 15-25.

Повернення деміургів, Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Плерома 3, 1998. Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Подорога, Валерий. 1995. *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов*,
<https://mamardashvili.com/files/pdf/podoroga/Начало%20в%20пространстве%20мысли.pdf>

Позаяк, Юрко. 2003. *Українська культура зараз потребує...* intervju,
https://archive.org.ua/archive/2008-01-12/aup.iatp.org.ua/news/news_all.php

Поліщук, Ярослав. 2000. „Прагнення модерної особистості (Жінка як персонаж української літератури початку ХХ століття)“, у: *Українська література в загальноосвітній школі*, № 5, str. 55-59.

Поліщук, Ярослав. 2002. *Міфологічний горизонт українського модернізму*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Поліщук, Ярослав. 2002. „Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма“, у: *Слово і час*, № 1, str. 20-26.

Поліщук, Ярослав. 2002. „Між модернізмом і постмодернізмом: українська література як стратегія культуротворення“, у: *Слово і час*, № 4, str. 66-67.

Поліщук, Ярослав. 2005. „Що змінюється у сучасній літературі“, у: *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*, № 4, str. 104-112.

Поліщук, Ярослав. 2016. *Реактивність літератури*, Київ: Академвидав

Поповић, Људмила. 2003. *Нови витешки роман у савременој украјинској књижевности*
<http://www.rastko.rs/rastko-ukr/umetnost/knjizevnost/studije/ljpopovic-viteski.html>

Пушкаренко, Т. 1993. „Горіх без зерня“, у: *Слово і час*, № 10, str. 74-77.

Расевич, Василь. 2014. „Ковбаса є ковбаса. Чому Захід і Схід не завжди разом“, у: *zaxid.net*, https://zaxid.net/kovbasa_je_kovbasa_n1335616

Ревакович, Марія. 2012. *Гендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі*, ЛНУ Університетські діалоги Центр гуманітарних досліджень, Київ: Смолоскип

Рижкова, Галина-Параска. 2008. *Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ – початку ХХІ ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика*, Кіровоград

Родик, Костянтин. 2000. „Передмова до істерії“, у: *Дефіляда в Москві*, Львів: Кальварія

Свято, Роксоляна. 2012. „Свято Роксоляна про Тараса Прохаська“, у: *Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу*, Київ: Темпора

Семків, Ростислав. 1999. „Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка *Лебедина згря*“, у: Наукові записки. Філологія, Т. 17, str. 68-73.

Семків, Ростислав. 2000. „Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового)“, у: *Слово і час*, № 6, str. 6-12.

Семків, Ростислав. 2001. „Іронія непокірної структури“, у: *Критика*, № 5, str. 28-30.

Семків, Ростислав. 2005. „Чому я не читатиму Солодку Дарусю“, у: *Книжник review*, № 8-9, str. 20-21.

Семків, Ростислав. 2006. „Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури“, у: *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Сиваченко, Галина. 1991. „Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм?“, у: *Слово і час*, № 12, str. 55-62.

Скуратівський, Вадим. 2003. *Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії*, у: Забужко, О. *Сестро, сестро*, Київ: Факт

Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-теоретичної думки XX ст. 1996. у: М. Зубрицька, Львів: Літопис

Сокол, Людмила. 2002. „Гіпертекст і постмодерністський роман“, у: *Слово і час*, № 11, str. 76-80.

Соловей, Олег. 2003. „Романи Євгенії Кононенко: бестселери для "елітаріїв"?“, у: *Слово і час*, № 2, str. 58-62.

Ставицька, Леся. 2003. *Українська мова без прикрас*, у: *Короткий словник жаргонної лексики української мови*. Київ: Критика

Старовойт, Ірина. 2001. *Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця XX століття: Дис... канд. філол. наук: 10.01.06*, Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів

Стефановська, Лідія. 1997. *Післямова*, у: Іздрік, Ю., *Воццек*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ

Стефановська, Лідія. 2006. *Довге підводне плавання*, у: Прохасько, Т.. *Лексикон таємних знань*, Львів: Кальварія, 2006.

Стефановська, Лідія. 2014. *Переднє слово*, у: Андрейчик, М., *Інтелектуал як герой української прози 90-х років XX століття*, Львів: ЛА Піраміда

Стріха, Максим. 1997. „Прощання з андеграундом“, у: *Критика*, <https://krytyka.com/ua/articles/proshchannya-z-anderhraundom>

Стріха, Максим. 2002. *Дзеркало доби імітацій*, https://dt.ua/CULTURE/dzerkalo_dobi_imitatsiy.html

Таран, Людмила. 2002. *Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти*, Київ: Факт

Таран, Людмила. 2004. „Мандрівник усередину: Розмова з Т. Прохаськом та розповідь про нього“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 170

Таран, Людмила. 2006. „Ланцюгова реакція: рецензія на рецепції роману Оксани Забужко *Польові дослідження з українського сексу*“, у: *Кур'єр Кривбасу*, № 197

Тарнашинська, Людмила. 2001. *Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури*, Київ: Вид-во ім. О. Теліги

Татаренко, Алла. 2010. *Поетика форми у прозі постмодернізму*, Львів: Паіс

Трінчій, Вадим. 2001. „Про порноетнографію“, у: *Критика*, № 5, str. 24-26.

Трінчій, Вадим. 2002. „Антигравітація“, у: *Критика*
<https://krytyka.com/ua/articles/antygravitatsiya>

Трофименко, Тетяна. 2010. „Ворошиловград земний і небесний“, у: *zaxid.net*,
https://zaxid.net/voroshilovgrad_zemniy_i_nebesniy_n1113793

Улюра, Галина. 2005. “Коронована сила жіночої руки, або про тих, хто “пише іншу прозу”, у: *Слово і Час*, № 3, str. 65-71.

Улюра, Галина. 2005. “Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російських літературах“, у: *Сучасність*, № 7-8, str. 115-127.

Ушкалов, Леонід. 2006. „Кілька слів про іронію та апокаліпсис“, у: *Соло триває... Нові голоси. Іронія*. Центр гуманітарних досліджень, Львів: Літопис

Федунь, Олександра. 2001. „Постколоніальна критика в українському літературознавстві“, у: *Слово і час*, № 10, str. 10-13.

Філоненко, Софія. 2006. *Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: Монографія*, Ніжин: ТОВ „Видавництво Аспект-Поліграф

Фізер, Іван. 1998. „Постмодернізм: post / ante / modo – термін із нульовим значенням“, у: *Сучасність*, № 11, str. 117-124.

Фізер, Іван. 2006. „Зустрічі чи зіткнення української філології із західними методологічними стратегіями“, у *Слово і Час*, № 4, str. 3-9.

Фукуяма, Френсис. 2004. *Наше постчеловеческое будущее. Последствия биотехнологической революции*. <http://alt-future.narod.ru/Future/Fnpb/fukunpb.htm>

Хархун, Валентина. 2009. *Соцреалістичний канон в українській літературі: тенева, розвиток, модифікації*. Ніжин: ТОВ „Гідромакс”

Харчук, Роксана. 1998. „Покоління постепохи“ *Дивослово* № 1.

Харчук, Роксана. 2011. *Сучасна українська проза: Постмодерний період*, Київ: Академія

Цибулько, Володимир. 2002. „Біда в тому, що покоління восьмидесятників поза літературою не реалізувалося повноцінно майже ніде“, у: *Ї*, № 24, str. 69.

Чижевський, Дмитро. 1994. *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*, Тернопіль: Феміна

Чернов, Леонід. 1928. „ЛИСТ до Т.Г.Шевченка: Фейлетон“, у: *Авангард*, № 10, str. 18.

Шахова, Кіра. 2002. „Проблеми взаємовпливу і взаємозалежності модернізму та постмодернізму“, у: *Літературознавчі студії*, Вип. 3. Київ: ВПЦ КНУ, str. 70-76.

Шерех, Юрій (Шевельов, Юрій). 1998. *Поза книжками і з книжок*, Київ: Вид-во „Час“

Шульга, Дмитро. 2010. „Сергій Жадан: *Ворошиловград* не припадає до душі тим, хто уподобав *Денеш мод*“, <http://kirovograd.rks.kr.ua/daily/kirovograd/2010/9/23/zhadan-voroshylovgrad/>

Юрчук, Олена. 2013. *У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії*, Київ: Академія

Яровий, Олександр. 2002. „Постмодернізм – це антибуття“, у: *СіЧ*, № 4, str. 69-70.

Яручик, Віктор. 2010. *Українська література очима сучасного дослідника* <https://studfiles.net/preview/2041131/>

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb : Matica hrvatska

Eliade, Mircea. 2007. *Mit o vječnom povratku*, Zagreb: Jesenski i Turk

Kliček, Domagoj. Pavlešen, Dariya. 2018. „Žena kao autorica i junakinja u novijoj ukrajinskoj književnosti“, у: *Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost*, 50, 187(1); str. 105-115

Mitologija: mitovi, legende i vjerovanja. 2004. Prijevod Tatjana Vukelić, Rijeka: Dušević&Kršovnik

Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*, Zagreb: Naklada Ljevak

Pavlešen, Dariya. 2012. „Dvije priče o raspadu Imperija“, у: *Književna smotra : časopis za svjetsku književnost*, 163, str. 75-85.

Pavlešen, Dariya. 2013. „Suvremena ženska proza u Ukrajini (dnevnicu ukrajinskih žena)“, у: *Zadarski filološki dani IV. Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa “Zadarski filološki dani 4”*, str. 449-456.

Pavlešen, Dariya. 2014. „Specifičnosti postmodernizma u ukrajinskoj književnosti“, u: *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 174, str. 41-54.

Pavlešen, Dariya. 2016. „Transformacije književnih junaka ukrajinske proze s kraja XX. stoljeća“, u: *Slavenska filologija. Prilozi jubileju prof. em. Milenka Popovića*, ur. Čelić, Ž., Fuderer, T., Zagreb: FF press, str. 253-260.

Pavlešen, Dariya. 2018. „O nekim obilježjima *Leksikona intimnih gradova* Jurija Andruhoviča“ u: *Ukrajnistika na Sveučilištu u Zagrebu: 20 godina / Україністика в Загребському університеті: 20 років*. Zagreb: FF press, str. 290-301.

Solar, Milivoj. 1997. *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb: Školska knjiga

Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*, Zagreb: Golden marketing

Vahtel, Endru Baruh. 2006. *Književnost Istočne Europe u doba postkomunizma. Uloga pisca u Istočnoj Europi*, Beograd: Stubovi kulture

Vojvodić, Jasmina. 2012. *Tri tipa ruskog postmodernizma*, Zagreb: Disput d.o.o.

ŽIVOTOPIS AUTORA

Dariya Pavlešen (Sokolovs'ka) rođena je 25. siječnja 1980. u Ivano-Frankivs'ku (Ukrajina) gdje je 1997. završila osnovnu i srednju školu. Od 1997. do 2002. studirala je na Filološkom fakultetu Sveučilišta "Ivan Franko" u Lavovu (Ukrajina). Diplomirala je s ocjenom odličan te stekla stručni naziv *profesor ukrajinskoga jezika i književnosti* i kvalifikaciju *filolog*.

Od 1998. do 2002., usporedo sa studijem u Ukrajini, na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu upisala je studij ruskoga jezika i književnosti i ukrajinskoga jezika i književnosti gdje je diplomirala s ocjenom odličan, stekavši stručni naziv *profesorice ruskoga jezika i književnosti i ukrajinskoga jezika i književnosti*.

Od 2003. godine radi kao vanjski suradnik na Katedri za ukrajinski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Godine 2005. izabrana je u nastavno zvanje lektora, a 2010. u nastavno zvanje višeg lektora na Katedri za ukrajinski jezik i književnost Odsjeka za istočnoslavenske jezike i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Na istom je fakultetu upisala doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. U okviru dokorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture 2014. obranila je doktorski ispit iz područja disertacije.

Od studentskih dana aktivno se bavi i prevodenjem s ukrajinskoga i ruskoga jezika te je prevoditelj brojnih stručnih i znanstvenih radova, kao i nekoliko romana ukrajinske književnosti.

OBJAVLJENI RADOVI

- (2008). **Romantizam u ukrajinskoj književnosti** // Romantizam i pitanja modernoga subjekta / Užarević, Josip (ur.). Zagreb : Disput, 2008; 327-344. (poglavlje u knjizi, članak, znanstveni)
- (2011). **Рецепція творів М. Гоголя в хорватській літературі.** // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: Пам'яті ак. Л. Булаховського. / 376 (2011); 323-333 (međunarodna recenzija, članak, znanstveni).
- (2012). **Dvije priče o raspadu Imperija.** // Književna smotra : časopis za svjetsku književnost / Blažina, Dalibor (ur.) 163 (2012); 75-85 (članak, znanstveni).
- (2012). **Семантичні ігри Олександра Ірванця (роль авторських неологізмів О. Ірванця у творі «Маленька п'еса про зраду для однієї актриси».** // Науковий часопис Проблеми граматики і лексикології укр. мови: Збірник наукових праць. 280 (2012); 34-37 (međunarodna recenzija, članak, znanstveni).

- (2012). Dugandžić, Ana; Pavlešen Dariya. **Елементи гри на уроках української мови в початкових класах.** // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. 7 (2012); 64-70 (međunarodna recenzija, članak, stručni).
- (2013). **Suvremena ženska proza u Ukrajini (dnevnicí ukrajinskih žena).** // Zadarski filološki dani IV. Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa “Zadarski filološki dani 4” održanoga u Zadru 30. rujna i 1. listopada 2011.. 1 (2013); 449-456 (članak, znanstveni).
- (2013). **Аксіологічні моделі-орієнтири у творі Любові Голоти “Епізодична пам’ять”** // Формування аксіологічного компонента у процесі професійної підготовки майбутніх педагогів / Obuhova, V.M. i dr. (ur.). Jevpatorija : Krimsko sveučilište za humanističke znanosti, (2013); 74-79 (predavanje, međunarodna recenzija, objavljeni rad, znanstveni).
- (2014). **Specifičnosti postmodernizma u ukrajinskoj književnosti.** // Književna smotra : časopis za svjetsku književnost / Blažina, Dalibor (ur.) 174 (2014); 41-54 (članak, pregledni znanstveni).
- (2014). Dugandžić, Ana; Pavlešen Dariya. **Вивчення української мови як іноземної в Загребському університеті (сучасний стан і розвиток україністики в Хорватії).** // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. 9 (2014); 268-278 (međunarodna recenzija, članak, stručni).
- (2015). **Дослідження і переклади творів Тараса Шевченка у Хорватії** // Тарас Шевченко: Апостол правди і науки. Матеріали Міжнародної наукової конференції. / Salyga, Taras (ur.) L’viv: LNU imeni I. Franka, 2015; 438-449 (međunarodna recenzija, pregledni znanstveni).
- (2016). **Transformacije književnih junaka ukrajinske proze s kraja XX. stoljeća**// Slavenska filologija. Prilozi jubileju prof. em. Milenka Popovića / Čelić, Željka; Fuderer, Tetyana (ur.). Zagreb: FF press, 2016; 253-260 (međunarodna recenzija, izvorni znanstveni).