
Karmienie doznaniem. Popularne narracje tematyzujące Hołodomor

Aleksandra Grzemska

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 5, S. 215–230

DOI: 10.18318/td.2023.5.14 | ORCID: 0000-0002-0008-2435

Hołodomor stanowi od 1991 roku jeden z najważniejszych filarów budowania nowoczesnej tożsamości i polityki historycznej Ukrainy. Zabiegi o to, by najpierw przerwać ponadpółwieczne milczenie na temat Wielkiego Głodu¹ z lat 1932–1933 jako celowej strategii stalinowskiego terroru, a następnie w skali globalnej uznać Hołodomor za ludobójstwo² na narodzie ukraińskim,

-
- 1 W tekście stosuję przede wszystkim termin „Hołodomor”, stworzony w Ukrainie jako nazwa własna ludobójstwa w języku jego ofiar, a nie terminu „Wielki Głód”, którego używano w ZSRR i do dziś używa się w Rosji.
 - 2 Kwestia uznania, że Hołodomor był ludobójstwem narodu ukraińskiego, za które odpowiedzialność ponosi stalinowski reżim ZSRR i którego do dziś nie uznaje Federacja Rosyjska, jest problemem wielowymiarowym i złożonym pod względem kwalifikacji prawnej. W artykule nie podejmuję tej kwestii bezpośrednio, lecz korzystam z badań i rozważań specjalistów, zob. m.in.: K. Gebert, *Ostateczne rozwiązania. Ludobójcy i ich dzieło*, Agora, Warszawa 2022; A. Applebaum, *Czerwony głód*, przeł. B. Gadomska, W. Gadomska, Agora, Warszawa 2018; T. Stryjek, *Głód w latach 1932–1933 w historiografii ukraińskiej i w konstrukcji nowoczesnego mitu fundacyjnego Ukrainy*,

Aleksandra Grzemska – dr, adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Autorka książek: *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* (2020), wydanej w serii: Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, oraz *Family and Artistic Relations in Polish Women’s Autobiographical Literature* (2024), która ukaże się w serii: Routledge Auto/Biography Studies. Sekretarz czasopisma naukowego „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”. Kontakt: a.grzemska@gmail.com.

zaważyły zarówno na identyfikacji społecznej wewnątrz kraju, jak i kształtowaniu wizerunku wolnej Ukrainy w świecie. Tragedia głodu funkcjonuje w zbiorowej pamięci Ukraińców jako podwójna trauma: doświadczenie eksterminacji narodu oraz przekazywany z pokolenia na pokolenie lęk przed mówieniem o tych wydarzeniach. Zastraszani przez reżim świadkowie-przeżywczy³ do końca lat osiemdziesiątych niechętnie przywoływali obrazy masywnej śmierci głodowej nawet w obrębie rodziny z obawy o bezpieczeństwo własne i najbliższych. Hołodomor był więc wypierany z oficjalnej narracji ZSRR o Ukrainie, by złamać jej poczucie wolności i odrębności państwowej oraz zaprzeczyć zarzutom o permanentne ciemnienie narodu, a jednocześnie przemilczany w opowieściach lokalnych czy prywatnych; funkcjonował jako tabu, które ujawniało się fragmentarycznie, pozawerbalnie, somatycznie, chociażby w nabożnym traktowaniu jedzenia i robieniu zapasów żywności czy przekarmianiu dzieci w reakcji obronnej na głód zapisany w genach. Mimo wszystko pamięć o dramacie sztucznie wywołanego głodu przetrwała – jak mówi Oksana Zabuzko – w zbiorowej podświadomości Ukraińców⁴, którzy po odzyskaniu tłumionego przez dekady głosu mogli wreszcie upomnieć się o pamięć o ofiarach i ją kultywować, a także rozpocząć skomplikowany proces przepracowywania narodowej i międzypokoleniowej traumy.

Konstruowanie współczesnej narracji o Ukrainie na podstawie między innymi dyskusji historiograficzno-politycznych w kraju o doświadczeniach martyrologicznych XX wieku oraz w międzynarodowej debacie o kwalifikacji ludobójstwa (a nie jedynie socjobójstwa), zintensyfikowanej przez rząd na początku nowego stulecia i przypieczętowanej powstaniem Narodowego Muzeum Hołodomoru-Ludobójstwa w Kijowie, było poprzedzone doniesieniami o Hołodomorze i badaniami nad nim prowadzonymi z zewnątrz. Jak wiadomo, o zbrodniach Stalina w Ukrainie próbowali informować już od 1933 roku dziennikarze i korespondenci zagraniczni, z których najbardziej znani są Malcolm Muggeridge i Gareth Jones, natomiast dużo większą

„Civitas. Studia z filozofii polityki” 2014, nr 16, s. 13-54; *After the Holodomor: The Enduring Impact of the Great Famine on Ukraine*, red. A. Graziosi, L.A. Hajda, H. Hryn, Harvard University Press, Cambridge, MA 2013.

- 3 Używam pojęcia Agnieszki Daukszy, ponieważ w przypadku Hołodomoru bardziej adekwatne jest mówienie właśnie o doświadczeniu przeżycia, przetrwania niż o doświadczeniu ocaleniu; zob. A. Dauksza, *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*, Znak, Kraków 2021, a także „Teksty Drugie” 2023, nr 2: *Formy przetrwania*.
- 4 Zob. *Algorytmy głodu. Z Oksaną Zabuzko rozmawia Urszula Pieczek*, „Znak” 2016, nr 739. Jestem niezmiernie wdzięczna Urszuli Pieczek za cenne konsultacje podczas pisania tego artykułu.

rolę w utrwalaniu pamięci o zbrodniach komunistycznego reżimu odegrała ukraińska diaspora, którą po drugiej wojnie światowej tworzyli w Europie Zachodniej (np. w Wielkiej Brytanii), a przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie dipisi (*displaced persons*), w większości doświadczeni przez kryzys po obu wojnach światowych, Hołodomor i pracę przymusową (na głodowych racjach żywnościowych) w nazistowskich Niemczech.

Od lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie członkowie diaspyry ukraińskiej, do której należeli zarówno chłopci, rzemieślnicy, księża, jak i przedstawiciele inteligencji, budowali tożsamość narodową i zintegrowaną wspólnotę podtrzymującą pamięć, kulturę, język, utrwalali mikrohistorie, świadectwa i zbierali dokumenty, tworząc archiwalne podstawy badań naukowych nad losami represjonowanego narodu ukraińskiego w latach 1932-1933. Opublikowano wtedy dzięki działalności Instytutu Studiów Ukraińskich w Edmonton (Kanada) oraz Ukraińskiego Instytutu Badawczego na Uniwersytecie Harvarda (USA) pierwsze prace ujawniające dane i analizy skali zbrodniczej polityki ZSRR. Powstała wtedy również uznawana dziś za najważniejszy tekst literacki na temat Hołodomoru powieść Wasyla Barki (właśc. Wasyl Oceret) *Żółty księżę*, którą – jak podaje tłumacz – autor pisał (mieszkając i pracując w stanie Nowy Jork) w latach 1958-1961 na podstawie własnych i rodzinnych doświadczeń, świadectw ukraińskich emigrantów oraz rękopisu przekazanego pisarzowi przez jednego z przeżywców⁵. Zainteresowanie Hołodomorem wzrosło jednak najbardziej w 1984 roku po powołaniu Komisji Kongresu USA ds. głodu z lat 1932-1933 na Ukrainie, w której zbieraniem faktów, relacji świadków i ich publikowaniem zajmował się James Mace⁶. Komisja ta powstała na wzór Komisji Kongresu USA ds. Holokaustu, a termin „Hołodomor” został stworzony analogicznie do pojęcia „Holokaust”, by w ten sposób podkreślić kwalifikację zbrodni w Ukrainie jako ludobójstwa.

Ukraińska diaspora, silnie związana z Cerkwią prawosławną, dość zróżnicowana i adaptująca się do nowej, demokratycznej rzeczywistości⁷, wspar-

5 Zob. *Od tłumacza*, w: W. Barka, *Żółty księżę*, przeł. M. Piotrowski, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław–Wojnowice 2022. Do tej kanonicznej powieści oraz zrealizowanego na jej podstawie filmu *Głód 33* w reżyserii Ołesia Janczuka z 1991 roku odnoszę się w dalszej części artykułu.

6 Zob. J.E. Mace, L. Heretz, *Oral History Project of the Commission on the Ukraine Famine*, US Government Publishing Office, Washington 1990; zob. też R. Conquest, *The Harvest of Sorrow. Soviet Collectivization and the Terror Famine*, Oxford University Press, New York/Oxford 1986.

7 Na temat ukraińskiej diaspyry w Kanadzie zob. np. P. Trzeszczyńska, *Ukraińska diaspora w kanadyjskim Edmonton. Krajobraz etniczny miasta i prowincji a praktyki pamięci*, „Etnografia Polska” 2016, t. 60, z. 1/2, s. 83-104.

ta przez amerykańskich badaczy i kongresmenów, wpłynęła zatem w dużo większym stopniu na kształtowanie reprezentacji Hołodomoru w kulturze narodowej i ogólnoswiatowej, niż było to możliwe w kraju pozostającym do 1991 roku pod dyktandem ZSRR, co jest kluczowe dla dalszej analizy narracji popularnych podejmujących ten temat.

Ikona Matki Ziemi

W okresie rozpoczynającym stalinowski plan wzmożonej kolektywizacji, industrializacji i militarystyki ZSRR chłopstwo stanowiło 90% ukraińskiego społeczeństwa i było dominującą klasą społeczną, a wieś funkcjonowała jako fundament tożsamości narodowej, kulturowania archaicznej tradycji, podstawa państwowości i poczucia odrębności. Kult matki ziemi – uważanej za wyjątkowo żyzną w skali światowej (czarnoziem) – był wkodowany w świadomość zbiorową między innymi za sprawą Cerkwi sakralizującej dobrobyt jako dar od Boga i wyteżoną pracę w polu jako wypełnianie jego woli oraz chociażby pod wpływem poezji romantycznej narodowego wieszczki Tarasa Szewczenki (jego religijności i umiłowania dla sielskiego krajobrazu ukraińskiej wsi). Obrazy ciągnących się po horyzont wysokich łanów dorodnej pszenicy i jej złotego ziarna (określanego później jako „złoto Stalina”), a także chleba (białego i czarnego), którego nikomu nigdy nie brakowało⁸, funkcjonowały zatem jako główne elementy mitu fundacyjnego⁹ Ukrainy, a co

-
- 8 Obraz ukraińskiej wsi jako mitycznej arkadyjskiej krainy kontrastowano np. z galicyjską nędzą. W międzywojennej Polsce wieś odczuwała skutki kryzysu, a chłopstwo głodowało – zwłaszcza kobiety, które miały obowiązek wykarmić w pierwszej kolejności męża i dzieci, a same nie dojadły. Podstawą żywienia były kartofle, a chleb jedzono tylko raz w tygodniu. Joanna Kuciel-Frydryszak w książce *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* (Marginesy, Warszawa 2023) pisze o trudnym życiu na polskiej wsi i o chłopskiej doli, zwłaszcza z perspektywy kobiet: „Jeśli nasze babki opowiadały nam o tym, że przed wojną dzieliły zapałki na czworo, nie używały tego sformułowania, by dobitnie wyrazić skalę biedy. One naprawdę to robiły [...]” (s. 192). Przytacza też wypowiedź gospodyni spod Krasnegostawu z 1934: „Kawy nie kupuję, robię ją z żołądździ, herbatę zastępuję kwiatem lipy, miętą lub jagodnikiem. Zamiast zapałek używam krzesiwa. W ten sposób wypływam przódzej z kryzysu, który nas karłowatych rolników atakuje ze wszystkich stron” (s. 189). W zestawieniu skali degradacji w latach trzydziestych życia na wsi polskiej, gdzie pogłębiła się bieda, i ukraińskiej, którą całkowicie zniszczono systemem kolektywizacji i sztucznym głodem, jeszcze większego znaczenia nabiera opowieść o czasach własności ziemskiej i dostatku, funkcjonująca w ukraińskiej narracji narodowej jako legenda o dobrym życiu (szczęściu) i symbol wolności.
- 9 Pisze o tym szczegółowo Tomasz Stryjek w artykule *Głód w latach 1932-1933 w historiografii ukraińskiej i w konstrukcji nowoczesnego mitu fundacyjnego Ukrainy*.

za tym idzie – pozwalały unaocznic, jak zbrodniczy („szatański”, „diabelski”) i tragiczny w skutkach był Hołodomor (liczbę ofiar szacuje się od trzech milionów do nawet dziesięciu milionów).

W 1930 roku ukraiński reżyser Ołeksandr Dowżenko stworzył film *Ziemia*, który nie tylko został uznany za arcydzieło światowego kina, ale przede wszystkim stał się wzorem wizualnej reprezentacji ukraińskiej wsi z jej najważniejszym aspektem, czyli harmonijną relacją człowieka i natury. Mimo że nakręcony w celach propagandowych, czarno-biały i niemy, film jest właściwie artystyczną wizją Dowżenki ukazującą wartości decydujące o ludzkiej egzystencji zależnej od biologicznego rytmu matki ziemi. Pierwsze kadry przedstawiają morze falujących na wietrze łąnów zbóż, których kłosa chylą się ku ziemi, oraz młodą chłopkę wśród dojrzałych słoneczników zwróconych w stronę słońca. W filmie nie mogło zabraknąć tabunu rozpedzonych (dzikich?) koni ani wizerunku pięknej i namiętnej (obowiązkowo nagiej) oraz kochającej do szaleństwa wiejskiej kobiety. Liryczna i sensualna stylistyka Dowżenki w *Ziemi*, przesycona majestatem i mistycyzmem ukraińskiego krajobrazu, stanowi jeden z ważniejszych punktów odniesienia dla wyobrażeń Ukrainy.

Obrazy symbole, takie jak łąny falującej złotej pszenicy, słoneczniki, rozpedzone konie, a także szczęśliwe chłopstwo, przestrzegające tradycyjnych i religijnych rytuałów, pojawiają się często w analizowanych przeze mnie narracjach na temat ukraińskiego Hołodomoru. Wydaje się niemal pewne, że zarówno twórcy pochodzący z Ukrainy lub Europy Środkowo-Wschodniej, jak i amerykańscy/kanadyjscy przedstawiciele ukraińskiej diaspory i ich potomkowie rozpoznawali/rozpoznają klasyczne motywy wykorzystywane w utworach wizualnych i używali/używają klisz charakteryzujących krainę nad Dnieprem, zwłaszcza jako utraconą ojczyznę i miejsce, gdzie dokonano ludobójstwa.

Na przykład w zrealizowanym w 2017 roku filmie *Gorzkie żniwa (Bitter Harvest)*¹⁰ w reżyserii George’a Mendeluka, ze scenariuszem Richarda Bachynsky’ego Hoovera, pierwsze kadry ukazują przepastne ukraińskie łąny zboża w czasie żniw (z młynami na horyzoncie), chłopów modlących się podczas zbiorów, pole słoneczników i biegnące swobodnie stado koni. Perspektywie z lotu ptaka towarzyszy muzyka charakterystyczna dla disneyowskich baśni, z obowiązkowymi instrumentami smyczkowymi wprowadzającymi nastrój

¹⁰ *Gorzkie żniwa (Bitter Harvest)*, reż. G. Mendeluk, scen. R. Bachynsky Hoover, Kanada, Wielka Brytania, 2017, 103 min.

sielanki i nostalgii¹¹, co wzmacnia poziom kiczu tej produkcji. Młodzi i radośni, ubrani w śnieżnobiałe soroczki chłopki i chłopci, w tym para głównych bohaterów (ona oczywiście czarnowłosa i roznamiętniona, on romantyczny i marzący, by zostać malarzem), którzy przeżywają romans, dopełniają obraz ukraińskiej arkadyjskiej wsi, chętnie rozpowszechniany w obiegu kultury masowej¹².

Natomiast w kontrastującym pod względem jakości i stylu narracji wizualnej o Wielkim Głodzie filmie *Głód-33* w reżyserii Ołesia Janczuka z 1991 roku¹³ – pierwszym ukraińskim obrazie Hołodomoru i ekranizacji *Żółtego księcia* Barki – inspiracje dowżenkowymi motywami pojawiają się w ostatnich scenach niemal niezauważalnie i pełnią zupełnie inną funkcję niż w pierwotnym wzorze i we wspomnianej wyżej współczesnej produkcji. Siedzący w zbożu chłopiec w stanie kacheksji wyświetla w pamięci idylliczny obraz nieżyjących rodziców i rodzeństwa, z którymi w letnim deszczu i w towarzystwie koni biegnie beztrudnie po zielonym pastwisku. Scenom towarzyszy obecna w całym filmie patetyczna i wzmagająca dramaturgię muzyka organowa (z przeciągłymi sekwencjami piszczałek), którą przerywa fraza przywołująca skojarzenia z ludową pieśnią wykonywaną przez pastuszkę na drewnianym flecie.

11 Na temat znaczenia muzyki, szczególnie linii melodycznej opartej na kantylenie skrzypiec, w konstruowaniu kiczowatych opowieści o Zagładzie piszą Marta Tomczok i Jacek Leociak w tekście *Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17, s. 17-43. Zob. także J. Leociak, *Wokół motywu skrzypiec w realiach, świadectwach i reprezentacjach Zagłady*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2023, nr 1.

12 Te same elementy znajdują się również na okładkach książek, głównie romansów lub tzw. historii „z życia wziętych”. Grafiki w tej tandetnej stylistyce można spotkać np. na obwolutach książek Switłany Tałan, *De żywe swoboda* (Klub Simejnoho Dożwiłła, Charkiw 2022) oraz *Rozkolote nebo* (Klub Simejnoho Dożwiłła, Charkiw 2023), która opowiada o romansie z Wielkim Głodem w tle; na okładce książki dla dzieci poświęconej tematowi Hołodomoru: Ludmyła Jurczenko, Żerniatko Nadiji, *Chudożni twory dla ditej* (Swiczado, Lwiv 2011). Natomiast na okładce powieści kanadyjskiej pisarki o ukraińskich korzeniach – Marshy Forchuk Skrypuch – zatytułowanej *Winterkill* (Scholastic, New York 2022), opowiadającej o Hołodomorze w konwencji popularnej i filmowej, zostały przedstawione wiejskie dzieci: chłopiec i dziewczynka z warkoczami i kłosami w rękę – o bliźniaczej postawie dziewczynki z pomnika Ofiar Wielkiego Głodu w Kijowie. Dla odmiany postaci mają smutny wyraz twarzy, ich sylwetki sugerują lęk, a zamiast złotych łanów pszenicy spoglądamy na rżysko spowite zawieją śnieżną. Autorka słynie także z powieści w konwencji fikcji historycznej o traumatycznych doświadczeniach wojennych „zwykłych ludzi” (zwłaszcza o tragicznych losach rodzin), których okładki zaprojektowane są w podobnej kiczowatej stylistyce.

13 *Głód-33 (Hołód-33)*, reż. O. Janczuk, scen. (na podstawie powieści Wasyla Barki *Żółty księżę*) S. Diaczenko, L. Taniuk, Ukraina, 1991, 90 min.

Ukazany na końcu obraz dorodnych łańców zboża, wśród których podczas żniw 1934 roku znajdowane są zwłoki zagłodzonych ludzi, służy (przeciwnie niż w klasycznej *Ziemi* i w późniejszych hollywoodzkich *Gorzkich żniwach*) utrwaleniu wyobrażenia ukraińskiej ziemi jako rozległego cmentarza niewinnych ofiar stalinowskiego terroru.

Jeszcze inaczej odniosła się do znanego motywu Agnieszka Holland w *Obywatelu Jonesie*¹⁴, rozpoczynając filmową opowieść od wizualizacji ukraińskiego chutoru, szkicowanego w wyobraźni przez George'a Orwella. Widok i dźwięk jedzących świń oraz rozpościerający się za oknem pejzaż falujących pszenicznych pól z drewnianą stodołą pośrodku to wizja autora *Folwarku zwierzęcego* w trakcie pisania alegorycznej powieści o totalitaryzmie. Trudno byłoby doszukać się w wybitnym filmie Holland analogii do powielanych powszechnie ilustracji rajskiej ukraińskiej wsi, a wyobrażony przez Orwella pejzaż może przypominać tyleż gospodarstwo na krańcu Europy, co farmę na amerykańskiej prowincji. Niemniej nie sposób przeoczyć i nie zapamiętać ujęć otwierających filmową opowieść, opartych na rozpoznawalnej metonimii reprezentującej ukraińskość i tragedię narodową¹⁵. Wyjątkowo dobrze za to pracuje sugestywny zabieg reżyserki, która za pomocą wzmocnionych odgłosów czynności jedzenia (najpierw przez świny, później przez sowieckich dygnitarzy, a dalej przez głodujących ludzi) i zbliżeń kamery na twarze (świńskie ryjki) wyeksponowane grymasem przeżuwania pokarmu, wywołuje w odbiorcach afektywne i somatyczne reakcje nie tyle nawet na konsumpcję, ile doświadczenie głodu. Dzięki temu oglądający odczuwają obrzydzenie w scenach obżerania się przez moskiewskich partyjniaków oraz – co istotne – spożywania ludzkiego mięsa; są w stanie zobaczyć i jednocześnie usłyszeć głód. Podobnie działa scena obierania przez Jonesa pomarańczy w wagonie wypełnionym wygłodniałymi pasażerami – zapach i smak cytrusa jest wyczuwalny naturalistycznie. Tak

14 *Obywatel Jones (Mr. Jones)*, reż. A. Holland, scen. A. Chalupa, Polska, Wielka Brytania, Ukraina, 2019, 119 min. Na stronie autorskiej Andrei Chalupy można przeczytać, że jej dziadkowie uciekali od sowieckiej dyktatury ZSRR, a rodzice urodzili się jako *displaced persons* w obozach dla przesiedleńców, do których w 1947 r. trafił przetłumaczony na język ukraiński przez Ihora Ševčenko *Folwark zwierzęcy* Orwella. Jedna z nielicznych ocalałych kopii (spośród zaledwie dwóch tysięcy egzemplarzy) tej książki znalazła się w rękach rodziny Andrei Chalupy i wyemigrowała z nimi do Stanów Zjednoczonych. Autorka zgłębiła historię tej powieści Orwella we własnej rodzinie żyjącej w kanadyjskiej diasporze i na tej podstawie stworzyła opowieść *Orwell and the Refugees: The Untold Story of Animal Farm* (il. M. Crabapple, Blurb, Canada 2012).

15 Ten sam zabieg jest często stosowany w filmach dokumentalnych i paradokumentalnych o Holodomorze; zob. np. film *The Living (Żywi)*, reż. S. Bukowsky, Ukraina, 75 min.

pomyślana narracja o Hołodomorze, zbudowana przy użyciu nie tylko typowych narzędzi wizualnych, lecz także uwypuklona przez warstwę audialną i uruchamiająca pamięć zmysłów, pozwoliła reżyserce uniknąć pułapki powielania schematów narracyjnych o współcześnie trudnym do pojęcia przymusowym doznaniu głodu oraz wpłynęła na zróżnicowanie rejestrów odbiorczych.

Adoracja chleba

Z wizerunkiem Ukrainy jako „spichlerza Europy” czy „kolebki światowego handlu zbożowego”¹⁶, a także społeczeństwa nieznanego głodu wiązały się zarówno niektóre z narodowych idei historiograficznych, europejskie teorie geopolityczne¹⁷, jak i twórczość artystyczna i literacka, obrazująca sakralny i rytualny stosunek do rolnictwa. Szacunek do życiodajnego pszenicznego bochenka wyrażał nie tylko troskę o własną ziemię i jej plody, ale też był przejawem religijnego kultu, w ramach którego hostia symbolizująca ciało Chrystusa to najwyższa świętość. Nie dziwi więc, że motyw adoracji chleba jest lejtmotywem we wszystkich narracjach dotyczących Hołodomoru.

W 1933 roku w Pradze ukraiński emigrant Ułas Samczuk wydał powieść *Maria*, uznawaną za pierwszą fabularną historię inspirowaną prawdziwymi wydarzeniami i przedstawiającą skutki sztucznego głodu. Pisana z dystansu przestrzennego, lecz nie czasowego, niemal równoległe z rozgrywającą się w Ukrainie tragedią ludobójstwa, narracja opiera się na symbolach i wątkach charakterystycznych dla ludowej kultury ukraińskiej, z jej stosunkiem do duchowości i religijności, co przejawia się między innymi w hagiograficznej strukturze utworu. Chleb jako dar od Boga jest tu centralnym punktem odniesienia:

Kornij, Maria i stara matka siadają przy stole zastawionym jedzeniem.
Wszystko tu jest. Bierz, co tylko chcesz. Wszystko to dobre, swoje, zarobione

16 Współcześnie, od czasu wywołania przez Rosję wojny w Ukrainie w 2014 roku i zintensyfikowania działań militarnych na pełną skalę od 24 lutego 2022 roku, medialna identyfikacja tego państwa na arenie międzynarodowej jeszcze bardziej opiera się na postrzeganiu jej jako kluczowego ogniw w globalnej produkcji i eksporcie żywności, głównie zbóż. Doniesienia o celowym ataku wojsk rosyjskich na pola uprawne w Ukrainie wstrząsnęły opinią publiczną, ponieważ działania takie dotyczą niszczenia zasobów naturalnych i gospodarki rolnej, od której uzależnione jest bezpieczeństwo żywieniowe zarówno tego kraju, jak i świata (np. Afryki). W ten sposób wzmocniło się utożsamianie Ukrainy z rolnictwem, oparte nie tyle na legendzie o niewyobrażalnie urodzajnych płonach, ile na globalnej polityce strachu o konsekwencje ich utraty.

17 Taki wniosek formułuje Tomasz Stryjek w przywoływanym już artykule.

ciężką pracą i wytrwałością. Weź, człowieku, święty chleb, połam go i jedz. Miękki, pachnący, smakowity. Przeżegnaj się i powiedz: „Dziękuję Ci, Boże, który obdarzyłeś mnie swoją łaską i pozwoliłeś mi wylewać pot na mojej ziemi, aby zjeść ten smaczny chleb”. Połam i jedz. Jedz chleb [...].

W cerkwi jest pełno chleba, zebranego, zsypanego, wyciśniętego z łona ziemi, wyrwanego chłopu-kułakowi, wyduszonego z brzucha płaczącego dziecka. Zmęczone, szorstkie twarze, chciwe oczy zwracają się ku pochylonemu cerkiewnemu krzyżowi. Tam jest chleb. Jego wspomnienie płonie słońcem, wspomnienie milionów ust, mózgow, żołądków, kości-
stych, drapieżnych, gorących dłoni. Głośno wybrzmiewa gliniasty smak chleba, kroi mózg i powoli obraca kawałki w lepkich, gorących palcach¹⁸.

Natomiast w *Żółtym księciu* Barka unaocznia wartość chleba przez wprowadzenie topiki liturgicznej¹⁹, gdy pisze o chłopskim domostwie jako chacie-
-świątyni, „gdzie ikony od wieków opromieniały chleb na stole”²⁰, niczym monstrancję na ołtarzu. By pozyskać odrobinę ziarna lub mąki, by przeżyć jesienno-zimowe miesiące, bohaterowie powieści próbują dostać się do (strzeżonego) młyna, który dla głodujących ludzi zaczyna pełnić funkcję niemal świątyni, dokąd udawali się po Najświętszy Sakrament mający zapewnić życie (wieczne).

Mykoła posnuł się bez celu po podwórzu, w końcu zdecydował, że pójdzie pod młyn. Czasem trafił się tam komuś kilogram mąki. Gdyby tak zjeść prawdziwy chleb... Człowiek by odżył²¹.

18 U. Samczuk, *Maria*, przeł. M. Żakowska, Poznańskie Towarzystwo im. Iwana Franki, Poznań 2022, s. 63, 124. To wydanie zwraca uwagę projektem graficznym okładki, przedstawiającym odwróconą plecami nagą, rudowłosą, młodą kobietę, która trzyma za plecami pęk złotych traw w geście zapewne nie tylko mnie przywodzącym na myśl skojarzenie z biczowaniem. W odniesieniu do treści i tematu powieści użycie takiej ilustracji jest zupełnie nieadekwatne i nieuzasadnione (poza aspektem marketingowym).

19 Jak wyjaśnia tłumacz powieści Maciej Piotrowski, jej autor pracował nad utworem i jednocześnie przygotowywał nowy ukraiński przekład Apokalipsy św. Jana. W *Żółtym księciu* ujawnia się więc nie tylko osobiste podejście pisarza do wiary i znaczenia bożego miłosierdzia w świadomości przeżywców tragedii Hołodomoru, lecz także inspiracja biblijną stylizacją obrazującą plagę głodu jako jedno z przejawów szatańskiego zła; M. Piotrowski, *Od tłumacza*, w: W. Barka, *Żółty księż*, s. 360.

20 W. Barka, *Żółty księż*, s. 45.

21 Tamże, s. 88.

Chleb ma więc moc uzdrawiania, jego spożycie ożywia martwiejące ciało, podobnie jak przyjmowanie Eucharystii zmazuje grzechy i oczyszcza duszę.

– [...] Czulem, że jak zjem prawdziwy chleb, choć kromkę, to dojdę do siebie. Gorzałka i marchew nie pomogą. Chleb! To jest dla mnie lekarstwo. [...]

Rzeczywiście, jadł chleb jak medykament, trzymał w obu dłoniach tak, żeby ani okruszek nie spadł na ziemię. Na koniec jeszcze raz powiedział:

– Chwała Bogu, że było mi jeszcze dane zjeść chleba²².

W kinowej adaptacji powieści Barki, filmie *Głód-33*, w jednej z końcowych scen (będącej daleką i swobodną interpretacją powieściowej śmierci Darii) wielki bochenek chleba staje się kartą przetargową dla moskiewskich referentów i milicjantów, próbujących w ten sposób wydobyć od chłopki w stanie agonalnym informacje o miejscu ukrycia złotego kielicha mszalnego, traktowanego przez chłopstwo jak święty skarb. Ujawnienie przez zdesperowaną matkę Andrija skrywanej przez wieś tajemnicy oczywiście nie może się dopełnić, dlatego kobieta umiera z bochenkiem w rękach²³, nie „sprzedaje” świętego naczynia liturgicznego, a więc nie wyrzeka się wiary.

We współczesnych narracjach popularnych aspekt potencjalnego zaprzeczenia duszy diabłu w zamian za chleb został zastąpiony mocno wyeksponowanym wątkiem sprzedaży kobiecego ciała za żywność dla siebie i rodziny. Prostytucja młodych dziewczyn jako strategia przetrwania przenosi w tych opowieściach punkt ciężkości z kontekstu religijnego na pornograficzny. Podobnie jak w powieściach w konwencji Holoporno²⁴, głód

22 Tamże, s. 325.

23 W powieści Daria umiera na stacji kolejowej wśród grupy obcych ludzi, którzy próbują ją jeszcze przywrócić do życia, wciskając w rękę kromkę chleba. „Kobieta umarła na ich oczach. Twarz miała bladą jak chleb, który leżał na jej dłoni, rysy ostre i piękne mimo okrutnego wychudzenia, jak wyrzeźbione w jasnym kamieniu. Pozdejmowali czapki i kapelusze, tylko jeden podróżny, w żółtawym trenczu, nie odkrył głowy. Jego twarz wykrzywił grymas obrzydzenia” (tamże, s. 324). Barka posługuje się odcieniami żółci i ochry do identyfikacji Antychrysta i jego sług, którzy symbolizują Apokalipsę. Żółte są też firanki w oknach Torgsinów, sieci sklepów walutowych, w których mieszkańcy Ukrainy oddawali kosztowności za nieadekwatne do ich wartości głodowe racje żywnościowe. Więcej o znaczeniu koloru w narracjach literackich i wizualnych zob. T. Szerszeń, *Kolor historii*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2019, nr 24.

24 O tym zjawisku w literaturze popularnej wykorzystującej tragedię Holokaustu pisała Paulina Małochleb, odnosząc się m.in. do powieści Dominika W. Rettingera *Kommando puff* (Świat

i doświadczenie graniczne zmuszające kobiety do handlu własnym ciałem podlega tu mechanizmowi fetyszyzacji i banalizuje problem ludobójstwa. Wpisanie w narrację o dramacie głodujących Ukraińców wątku miłosnego i romansowego nie jest jeszcze tak skandaliczne (taki zabieg fabularny stosuje chociażby Ułasz Samczuk w *Marii*), jak poddanie go konwencjonalizacji typowej dla melodramatu i romansu erotycznego. W ten sposób zasadniczy problem unaocznienia konsekwencji, jakie miała polityka celowego głodzenia ukraińskiego narodu, stanowi jedynie tło, a na pierwszy plan wysuwa się obraz kobiecego ciała, które jest postrzegane przez pryzmat nie tyle rozkładu przez chorobę głodową, ile rozkładu moralnego. Autorzy i autorki narracji wykorzystujący ten zabieg bazują na tanim chwycie, który wywołuje w odbiorcach/odbiorczyniach uniesienia afektywno-emojonalne, dając poczucie pozornej (i kontrolowanej przez autora/autorkę) władzy do wydawania etycznie uzasadnionego osądu nad ofiarą dopuszczającą się nierządu, a zarazem pozwalając na wzbudzenie w sobie kojącego współczucia. Celem tak pomysłanych fabuł jest zaspokojenie voyeurystycznych czytelniczych pragnień, by jednocześnie towarzyszyć doświadczeniom bohaterów, zaangażować się w ich dylematy egzystencjalne, próbować je rozstrzygnąć, poczuć satysfakcję z okazania żalu lub miłosierdzia.

Wywodzący się z ukraińskiej diaspory w Kanadzie twórcy filmu *Gorzkie żniwa* (aspirującego do hollywoodzkich blockbustów) korzystają z tej strategii narracyjnej, manipulując emocjami odbiorców, chociażby przez zniekształcanie historii Hołodomoru i przedstawianie go jako wydarzenia losowego, które można było pokonać dzięki cechom osobowości, takim jak przebiegłość, przedsiębiorczość, wrażliwość, szlachetność czy cnotliwość. Tą odznacza się zwłaszcza główna bohaterka filmu, u której głód prowadzi do poronienia, a następnie zmusza ją do podjęcia decyzji o prostytutce za jedzenie. Do ukazania scen nierządu twórcy jednak nie dopuszczają, wprowadzając plot twist mający udowodnić, że dziewczyna dzięki sprytowi i „kobiecy wdzięk” jest w stanie poskromić wroga i jednocześnie zachować wierność mężowi. Jej triumfalny krzyk „Nie zhańbiłam rodziny” rozpoczyna bunt wiejskich kobiet, dzięki któremu mają odzyskać zagrabione zboże. W ten sposób postać spełnia wszystkie warunki bycia jednocześnie superbohaterką i świętobliwą, która wyróżnia się ponadprzeciętnym heroizmem i nie łamie sakramentu małżeństwa. Nie dopuszcza do zbrukania rodziny,

Książki, Warszawa 2017) czy Justyny Wydry *Esesman i Żydówka* (Zysk i S-ka, Poznań 2015). Zob. P. Małochleb, *Holocaust łapie za serce*, „Przekrój”, 29 października 2018.

własnego ciała, ale też nie bezceści świętego chleba, który miałyby kupić dzięki prostytutce.

Pornografizację doświadczeń Hołodomoru, w tym wyolbrzymienie kwestii przetrwania śmiertelnego głodu w zamian za usługi seksualne, wykorzystuje za to w powieści *Saga wołyńska. Głód* Joanna Jax (właśc. Joanna Jakubczak)²⁵. Autorka rozpisuje losy Ukraińców i Polaków chronologicznie na przestrzeni lat 1932-1936, umiejscawiając akcję w obwodzie donieckim, na Wołyniu i oczywiście w nostalgizowanym „polskim Lwowie”. Hołodomor tworzy tu dosłownie drugi, a nawet trzeci plan, a jego zdeformowany obraz nie służy autorce i nie ma służyć jej odbiorcom/odbiorczyniom do zbudowania pamięci o tragicznej przeszłości i jej ofiarach. Odpowiada natomiast na zapotrzebowanie czytelników spragnionych skrajnych doznań, odczuwania jednocześnie ekscytacji i zgorzenia, które mają zapewnić łatwą rozrywkę, a nawet nasycić własne ego²⁶. Funkcjonująca tu jako egzotyczny dodatek opowieść o głodujących ludziach – w narracjach artystycznych pozbawiona sensacji i ukazująca tortury biernego, powolnego umierania – zaspokaja zapewne wielu współczesnych czytelników literatury popularnej, którzy nie sięgają po nią w celach dydaktycznych, lecz by wyrwać się z nudy codzienności, przekroczyć granice bezpiecznego życia. Fantazmat niewinnej 14-letniej dziewczynki traktującej własne ciało jako kartę przetargową w walce o przetrwanie idealnie się do tego nadaje:

Nie czuła do Woroszyłowa ani obrzydzenia, ani nienawiści. Nie czuła nic oprócz uporczywego głodu i myślała tylko o tym, że kiedy będzie wychodziła z pokoju Grigorija, będzie nasycona i dostanie zawiniątko z jedzeniem [...]. Może gdyby była nieco starsza, doceniłaby pieśczoły Grigorija i jego męskość, ale ona jeszcze nie potrafiła odczuwać podniecy. Oddawała się temu radzieckiemu aktywiście tylko dlatego, że ją karmił i dawał nawet coś „na drogę”, jak mawiał. Nie zjadała jednak tych wiktuałów, tylko zanosila Wissarionowi, żeby ten nie zmarł z głodu²⁷.

Autorka rozwija w powieści ten wątek, powielając wszelkie stereotypy i masowe klisze narracyjne o przemocy seksualnej, między innymi nadaje

25 J. Jax, *Saga wołyńska*, t. 1: *Głód*, Skarpa Warszawska, Warszawa 2022.

26 Na temat perwersyjnych mechanizmów i psychoanalizy zob. J. Borowicz, *Pamięć perwersyjna. Pozytcje polskiego świadka Zagłady*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020.

27 J. Jax, *Saga wołyńska*, t. 1, s. 14-16.

dziewczynie cechy jednocześnie Lolity i świętej dziwki, która nie jest w pełni świadoma wykorzystywania przez rosyjskiego referenta o pedofilskich upodobaniach. Staje się przez to ofiarą pobicia przez przyjaciela walczącego o własną godność i uzurpującego sobie prawo do wymierzenia (cielesnej) kary za nieobyczajne postępowanie, przez co ich związek przybiera charakter sadomasochistyczny. Joanna Jax nie podejmuje w swoich narracjach wyzwania ani estetycznych, ani etycznych, ponieważ zdaje się ich nie potrzebować, by z sukcesem publikować kolejne tomy, nie potrzebują tego zapewne też jej czytelnicy, oczekujący kolejnej dawki fanatycznego pobudzenia.

Corpus delicti

Nie mniejszej mitologizacji i deformacji poddawany jest kontrowersyjny temat kanibalizmu. Obraz jedzenia ludzkiego mięsa jednocześnie przeraża i fascynuje, autorzy/autorki popularnych narracji o Hołodomorze wykorzystują go więc podobnie jak twórcy horrorów czy *misery lit (trauma porn)*, którzy stopniują grozę/cierpienie przez budowanie napięcia i wywołanie ekstatycznego (ale nie nazbyt traumatyzującego) wstrząsu. Na odbiorców tego typu narracji, uzależnionych od pozorowania oswojonego lęku oraz od stymulacji wytłumionych na co dzień afektów, bodźcowanie obrazami potworności zaspokaja głód gry kulturowej opartej na spektaklu bólu i udręki, kontynuującej tradycje spektakli okrucieństwa czy igrzysk śmierci²⁸.

Akt kanibalizmu bywa pokazywany dosłownie, jak w filmie *Holland*, albo opowiadany w zawoalowanym trybie, jedynie sugerowany, jak w powieściach Samczuka czy Barki. Dzieciobójstwo jest tu sprowadzone do zbrodni w afekcie oraz grzechu ciężkiego – osoby porywające dzieci, pozbawiające życia własne potomstwo i/lub pożywiające się ich ciałami nie przynależą już do racjonalnego i chrześcijańskiego świata, są sportretowane jako owładnięte szaleństwem lub nawiedzone przez „szatańskie zło”. W obłąd wpadają zazwyczaj młode kobiety-matki lub chłopki przypominające więdźmy, co sugeruje stereotypowe postrzeganie ich jako psychicznie słabszych i/lub bardziej skłonnych do popełnienia grzechu (na wzór tego pierworodnego) lub też jako postaci demonicznych, pozostających już poza zasadami moralności chrześcijańskiej. (Takie schematy występują u Samczuka, Barki, Jax i w filmie *Głód-33*). Z jednej strony ten rodzaj profilowania narracji pozwala

²⁸ Zob. A. Muszyński, *Kanibalizm oka*, w: *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. i wstęp D. Czaja, Contago, Warszawa 1999.

na usprawiedliwienie aktów barbarzyństwa jako tych wywołanych przez okoliczności zewnętrzne (bestialskie praktyki stalinowskiego reżimu), a nie mających źródło w ukraińskiej wspólnocie. Z drugiej zaś umożliwia wywołanie doświadczenia quasi-sakralnego w rodzaju *numinosum*²⁹, w którym *tremendum* (groza, okrucieństwo) i *fascinosum* (fascynacja, adoracja) nakładają się, dając efekt niejednoznaczny pod względem logiki, wyobraźni i emocji, co tym bardziej uwodzi odbiorców.

Motywy zjadania dzieci przez dorosłych zostaje jednak we współczesnej popkulturze zlagodzony i przesłonięty, a nawet w pewien sposób ocenizowany przez wprowadzenie dominujących wizerunków wygłodniałych, spuchniętych, przerażonych sierot. Zazwyczaj rozpaczają one nad zwłokami rodziców (film Janczuka, powieść Barki) albo próbują przetrwać w opuszczonym chutorze i pobliskim lesie, upodabniając się do zdziczałych zwierząt (Janczuk, Holland, Barka), ale bywają też przedstawione karykaturalnie w przygodowej konwencji (à la Robin Hood) jako sprytni i zaradni mali dorośli (film Mendeluka). Mimo oczekiwań na skonwencjonalizowaną makabrę akty kanibalizmu zostają niejako przysłonięte obrazem symbolizujących niewinność, bezbronność i bezradność dzieci, które ocalały mimo wszystko. (Przeczy to statystykom historycznym, według których śmiertelność dzieci w międzywojniu na wsi i w najbiedniejszych gospodarstwach wynosiła około jednej czwartej wszystkich zgonów, idea dzieci jako dominującej grupy przeżywców Hołodomoru nie przekonuje więc pod względem faktograficznym, lecz z pewnością oddziałuje emocjonalnie).

Wydaje się, że głównym powodem popularności tego zabiegu jest praktyka metonimizowania Zagłady, ludobójstwa i dyktatury totalitarnej, oparta na wizerunku cierpiących dzieci i poddawana renarracji przez masową kulturę wizualną (głównie za sprawą szerokiego obiegu archiwalnej, czarno-białej fotografii) w odniesieniu między innymi do Holokaustu, Hołodomoru, reżimu Mao Zedonga w Chinach czy Nicolae Ceaușescu w Rumunii, a także do wojen i kryzysu humanitarnego na przykład w Afryce (zwłaszcza Wschodniej). Narracje pophołodomorowe przyczyniają się do trywializacji tragedii w Ukrainie lat trzydziestych, a korzystanie ze scenariuszy narracyjnych o zagładzie Żydów z pewnością nie pogłębia wiedzy i pamięci o dramatycznej przeszłości Ukraińców. Jednak strategię wiktyimizacji i heroizacji ocalałych z Hołodomoru, reprezentowanych przede wszystkim przez „dzieci Ukrainy”,

29 Więcej zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

są wykorzystywane jako jedno z najskuteczniejszych w globalnej świadomości narzędzi perswazji na temat ludobójstwa narodu ukraińskiego, szczególnie w kontekście intensywnej aktywności negacjonistów, którymi kierują polityczne interesy podważania narracji historycznej wolnej Ukrainy.

W popularnych narracjach tematyzujących Hołodomor estetyka pozostaje na usługach jednocześnie polityki historycznej opartej na mechanizmach idealizacji (ofiar, bohaterów, wspólnoty narodowej) oraz rynku konsumenckiego. Starania o usankcjonowanie tragedii narodu ukraińskiego jako ludobójstwa i szerzenie w skali światowej wiedzy na ten temat zderza się ze strategiami popularyzacji wielkich wydarzeń historycznych w sposób atrakcyjny dla współczesnych odbiorców ceniących swój czas i komfort. Zderzenie i napięcie związane z tak różnymi politykami i poetykami mówienia o tym samym wydarzeniu w tak odmiennym stylu wydaje się nie do pogodzenia. W tej sytuacji estetyka staje się narzędziem do wywierania (jak najskuteczniejszego) wpływu na użytkowników kultury/literatury przez projektowanie ich doświadczeń afektywnych, które dają satysfakcję i w ten sposób zaspokajają ich często nawet nieświadomione popędy. Estetyczne przetworzenie opowieści o dramatycznym życiu „zwyczajnych ludzi” ma za zadanie przynieść korzyści zarówno twórcom tego typu narracji – zysk materialny oraz rozgłos, jak i odbiorcom – gwarancję ich statusu quo, zapewnienie o szlachetnych motywacjach oraz przyjemność z niewymagającego odpowiedzialności powierzchownego zaangażowania w historię o cudzym losie. Zagadnienia zobowiązania etycznego wpisanego w sytuację odbiorczą narracji pełnej traumatycznych świadectw, a także konfrontacja z rzeczywistością historyczną w jej niezdeformowanym i niewybielonym wymiarze, nie są (i nie mogą być) priorytetem, gdy głównym celem staje się zarządzanie emocjami i doznaniem. To one właśnie mają znaczenie i realny wkład w oddziaływanie na społeczną czy też polityczną narrację o binarnym porządku świata i normatywnych relacjach międzyludzkich. Przygodowo-awanturnicze czy melodramatyczne przedstawienie Hołodomoru w kulturze popularnej wpisuje się więc w tradycję podtrzymywania pocieszycielskiej wizji człowieka walczącego (i wygrywającego) ze złem oraz zdolnego do zmiany rzeczywistości, a co za tym idzie decydowania o własnym losie. Dla dużej grupy odbiorców jest to wizja niewątpliwie kusząca, nawet jeśli pozorna i za pośrednictwem fikcyjną opowieść.

Abstract

Aleksandra Grzemska

UNIVERSITY OF SZCZECIN

Feeding Experiences: Popular Narratives Thematizing the Holodomor

The article considers the representation of the Holodomor in popular narratives by interpreting the cultural texts that visualize and thematize the Great Ukrainian Famine of 1932–1933 as a deliberate policy of the Stalinist regime. The text analyzes diverse narratives, including the novels *Maria* by Ulas Samchuk, *The Yellow Prince* by Vasyl Barka, and *Saga wołyńska. Głód* (The Volyn Saga: Hunger) by Joanna Jax, along with films *Famine-33* by Oles Yanchuk, *Citizen Jones* by Agnieszka Holland, and *Bitter Harvest* by George Mendeluk. The article reflects on the relationship between the aesthetics and ethics of the story about the Ukrainian people's traumatic memory, the importance of the Orthodox Church in Ukraine's national identity, and the influence of the Ukrainian diaspora in Canada and the USA on the modern image of the Holodomor.

Keywords

Holodomor, genocide of Ukrainians, thematizing famine, popular narratives, reception strategies, politics of memory