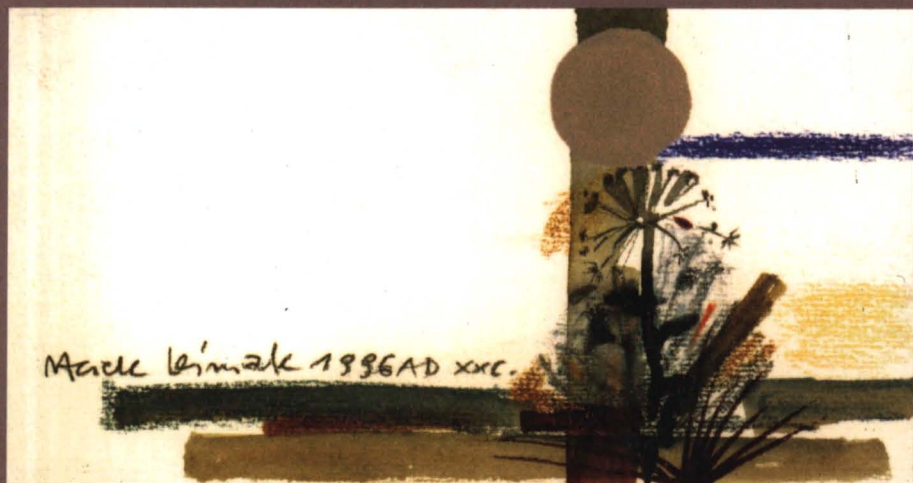


Agnieszka Korniejenko



POEZJA WASYLA STUSA

UNIVERSITAS

POEZJA WASYLA STUSA

POEZJA WASYLA STUSA

wstęp, wybór i tłumaczenie artykułów

Agnieszka Korniejenko

wiersze w przekładach:

Agnieszki Korniejenko

Jerzego Litwiniuka

Bazylego Nazaruka

Wiktora Woroszylskiego

KRAKÓW

Książka dotowana przez Naukowe Towarzystwo im. T. Szewczenki
z Nowego Jorku i Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Agnieszka Korniejenko and Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1996, wyd. I

ISBN 83-7052-352-8
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor
Jerzy Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych
Jacek Szcherbiński

Na okładce rysunek
Macieja Leśniaka

*A my: widzowie, zawsze, wszędzie i ku wszystkim
rzeczom skłonieni i zawsze bez wyjścia!
Przepętnia nas. Porządkujemy. Lecz się rozpada.
Scalamy znów. I rozpadamy się sami.*

(z Ósmej elegii, R. M. Rilke; tłum. M. Jastrun)

Wstęp

Pisanie o Wasylu Stusie obarczone jest wielkim ciężarem odpowiedzialności wobec tych ukraińskich intelektualistów, którzy przez ostatnie bez mała siedemdziesiąt lat byli niszczeni, zamykani w łagrach, więzieniach, wywożeni i rozstrzeliwani. Tragizm tych postaci powoduje, że pisząc o ich twórczości albo trzeba bezustannie pamiętać o losach autorów i traktować ich poezję jako dokument epoki, świadectwo politycznych represji, albo odsunąć te sprawy jako zaciemniające lekturę dzieła literackiego, po prostu o nich zapomnieć. Wydaje się, i są tego liczne dowody w wypowiedziach o Stusie (niniejsze opracowanie nie jest wyjątkiem), że kompromis jest dla krytyka niemożliwy. Jedno i drugie założenie zawiera jednak w sobie błędy spowodowane niewielką perspektywą czasową, z jakiej patrzymy na wiersze Stusa. Dodatkową trudność sprawia fakt, że mamy tu do czynienia z osobowością wybitną i bezkompromisową, co widać zarówno w biografii, jak i w samych wierszach. Wydaje się zatem, że — przynajmniej we wstępie — trzeba będzie jakoś pogodzić te stanowiska: oddać „Panu Bogu świeczkę i diabłu ogarek”, a więc spojrzeć na postać poety zarówno z perspektywy historycznej, jak i poetyckiej.

Do niedawna prawie nikt ani na Wschodzie, ani na Zachodzie nie traktował Stusa-poety poważnie; powaga bowiem uzasadniona była tylko w przypadku Stusa-męczennika (co pokazuje bibliografia umieszczona na końcu książki). W małym stopniu zmieniały tę sytuację pojedyncze przekłady wierszy (najpierw na czeski, potem — angielski, niemiecki, rosyjski, portugalski i wreszcie na polski i szwedzki). Tomiki Stusa wydawane na Zachodzie były napisane po ukraińsku i krąg ich odbiorców w sposób naturalny był ograniczony, natomiast informacje o poecie publikowano najczęściej pod hasłem

„GUŁAG”. Te dwie bariery: językowa i tematyczna, zaszerzeganie pod szyldem „twórczość więźniów politycznych w ZSRR”, do dziś skutecznie izolują poezję.

Mam nadzieję, że książka ta wypełni istniejącą lukę, bowiem kładzie akcent przede wszystkim na percepcję poezji i prezentuje nie tylko duży blok przekładów (w tym kilkanaście przygotowanych specjalnie do tego wydania), ale także artykuły krytyczne.

Artykuły o poezji Stusa dobrałam tak, aby skonfrontować ją z kulturą zachodnioeuropejską, a także pokazać, że można myśleć o niej nie tylko przez pryzmat romantycznej tradycji Szewczenki i poezji łagrów. Nieprzypadkowo wszyscy autorzy wybranych przeze mnie analiz żyją w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Australii, pracują na anglojęzycznych uniwersytetach, posiadają określone opcje teoretyczne, co doskonale widać w ich tekstach. W sposób naturalny konfrontują twórczość poety także z lekturami spoza wschodniego kręgu językowego, lecz dotąd, jako ukraińscy, komentowali wiersze Stusa głównie dla diaspory. Jak się okazało, można doskonale odczytywać te artykuły „po polsku”, choć w większości nie są to teksty łatwe. Czytelnikowi polskiemu mogą być nieznane niektóre nazwiska oczywiste dla ukraińskiego literaturoznawcy — dlatego większość z nich została objaśniona w przypisach.

Chciałam pokazać, iż Ukraińcy mieli w swojej literaturze przypadek bez precedensu i, zgodnie ze swoimi „klastrofobicznymi” przyzwyczajeniami, postanowili zamknąć go w starej martyrologicznej i patriotyczno-pieśniowej tradycji poezji zaangażowanej, najczęściej mało interesującej dla czytelnika spoza wschodniosłowiańskiego obszaru kulturowego. To właśnie dlatego Polak zapytany o pisarzy ukraińskich potrafi (ewentualnie) wymienić jedynie Tarasa Szewczenkę. Mam nadzieję, że po lekturze tej książki będzie także znał i wysoko cenił nazwisko Wasyla Stusa.

Poza murami „klasztoru”

Kiedy w 1933 roku warszawskie „Wiadomości Literackie” ogłosiły ankietę na temat literatury sowieckiej, zaledwie jeden respondent wspomniał mimochodem o tym, że literatura sowiecka to także twórczość innych narodów — nie tylko Rosji. Sprawiało to wrażenie, jakby propaganda ujednolicania kultury i wynaradawiania, prowadzona w latach 20. i 30. w ZSRR, zyskała idealnych słuchaczy... w Rzeczypospolitej; wszak w tym samym czasie Ukraina broniła się wszystkimi siłami przed literacką (i każdą inną) unifikacją! Dwa lata wcześniej na łamach tej samej gazety emigrant Jewhen Małaniuk opisywał prześladowanie kultury ukraińskiej, fizyczne i moralne

wyniszczanie pisarzy, ich złamane życiorysy; obok Janta-Połczyński drukował wstrząsające reportaże z Ukrainy. Gazety ukraińskie w Polsce donosiły o uciekinierach, o terrorze, o zaplanowanych w Moskwie kolejnych klęskach głodu i milionowych ofiarach, o znikaniu poetów. W tym samym czasie Zofia Nałkowska mówiła we wspomnianej ankiecie:

Eksperyment sowiecki, wyzwalając człowieka z nakazów etyki transcendentalnej, nakłada nań więzy etyczne nierównie surowsze, normowane prawem drugiego człowieka i ciężką odpowiedzialnością wobec kolektywu. Poddanie w Sowietach jednostki kolektywowi domaga się od niej wyrzeczeń dochodzących aż do zupełnego zapomnienia o swoim losie. Stwarza to stan napięcia, ofiamej energii, stan wysokiego ciśnienia moralnego, ujawniający się w powieści i poezji sowieckiej, a nawet dostarczający kryteriów tamtejszej krytyce literackiej. Jest to atmosfera klasztoru o najsurowszej regule, nasycona moralnością nieubłaganą — bez jakiegokolwiek nakazu, poza nakazem społecznym [...] i bez nadziei na jakąkolwiek nagrodę doczesną, co jest istotnym męstwem...

Nawiasem mówiąc, smaku użytej tu metaforze „klasztoru” dodaje fakt, że mniej więcej pięć lat wcześniej Cerkiew prawosławna stała się atrapą i właśnie w momencie wypowiedzienia przez Nałkowską powyższych słów odbywało się burzenie soborów. Natomiast Julian Tuwim, jako doświadczony tłumacz poezji rosyjskiej, pokusił się o następującą diagnozę:

Literatura sowiecka jest dalszym ciągiem wielkiej i wspaniałej literatury rosyjskiej [...]. Utarło się głupie przekonanie, że pisarzom sowieckim każe się pisać na aktualne tematy, że literatura stała się powolnym narzędziem w rękach p. Stalina, który zamawia powieść lub poemat jak traktor. Czyż gigantyczny wysiłek stworzenia nowego układu społecznego nie mógł szczerze porwać całych zastępów pisarzy i poetów?

Takie cytaty można mnożyć. Oczywiście nie wszyscy byli tak szczerze zachwyceni „postępem sowieckim”. Marian Zdziechowski ostrzegał: Związkiem Sowieckim rządzi głód! Janusz Korczak opowiadał o pobycie w ZSRR:

Mój upór był niewygodny. Tym samym rewolwerem, którym godzinę wcześniej zastrzelono parszywego konia, dano mi do zrozumienia, że jestem nie na miejscu i nie w porę. Bezcelowość walki była wyraźna. Wróciłem do Polski. Już tylko z książek, filmów, opowiadań, pism posiadam niejaki doświadczenie w czytaniu między wierszami: co ocieka fałszem, syczy propagandą, co [jest] zatajaniem okrutnej prawdy.

Z pewnością można traktować złudzenia części polskich elit intelektualnych jako zwykłą pomyłkę, naiwność lub jako ucieczkę przed rodzącym się w Niemczech totalitaryzmem lub też jako opozycję wobec władzy sanacyj-

nej, ale można także dostrzec w tym rażąco brak zainteresowania wobec kultury literackiej wschodnich sąsiadów. Czy polscy intelektualisci nie byłiby bardziej wiarygodni, gdyby zdali sobie sprawę z sytuacji za wschodnią granicą, a więc uwierzyli w to, o czym donosiła ukraińska prasa w II Rzeczypospolitej?

W międzywojniu Polska występowała wobec ukraińskiej mniejszości narodowej na swoim terenie i wobec pisarzy-emigrantów w roli pośrednika i starszego brata, poufale poklepującego po plecach niesfornego sąsiada. Diagnozę tej sytuacji postawiły w 1934 roku „Sygnały”:

Bez wątpienia Ukraińcy mają i twórczą myśl, i własny aktualny dorobek w zakresie nauki, literatury i sztuki, w sprawach społeczno-ekonomicznych — zajmują też przodujące miejsce w stawianiu i rozpatrywaniu pytań, jakie dotyczą większości ludzi. Lecz w polskim społeczeństwie przemilcza się te fakty, trwając w nieustannej pogardzie, zarozumiałości i ignorancji. Kiedy mówi się w poważnej prasie o którymkolwiek z ukraińskich pisarzy, traktuje się go jak egzotyczny okaz w klatce, gdyż koniecznie powinien on być emigrantem, najlepiej wprost z Rosji.

Kiedy było już za późno i zamieszkaliśmy we wspólnym „domu”, wtedy dopiero podjęto pojedyncze działania, ale na emigracji, stąd ich rezonans w Polsce nie mógł być wielki. Wydano między innymi w paryskim „Instytucie Literackim” wstrząsający dokument procesów lat 60. na Ukrainie — *Ukraina 1956–68* ze znakomitą przedmową Iwana Koszeliwicia, w przekładzie Józefa Łobodowskiego. Tam też pojawiła się (po ukraińsku) pierwsza na świecie antologia pisarzy pokolenia lat 30. tzw. „rozstrzelanego odrodzenia” (*Rozstriliane widrodżennia*, 1959, opr. Jurija Ławrinenko). W Monachium wyszły pojedyncze numery polskie czasopisma „Suczasnist’”. Po wojnie do roli pośrednika pretendowała Polskę jej mniej „ocenzurowana” sytuacja kulturalna: Ukraińcy uczyli się polskiego, aby zyskać jakikolwiek dostęp do kultury zachodnioeuropejskiej, lecz pisali książki o własnym, ukraińskim Lwowie. Polacy pielęgnowali nostalgię za kresami i patrzyli na Ukrainę jak na swoją utraconą własność, daleki raj dzieciństwa i — podobnie jak przed wojną (choć teraz z innego powodu) — najczęściej odporni byli na wiadomości przeciekające przez wschodnią „granicę przyjaźni”.

W Polsce wydawano pojedyncze tomiki ukraińskich wierszy: pojawił się Tyczyna, Ryłski, Dracz, Bażan, nawet duża *Antologia poezji ukraińskiej* (opr. Jerzy Pleśniarowicz i Florian Nieuważny). Jednak potencjalnego czytelnika szybko mógł odstraszyć od lektury wierszy sam wstęp, nie wspominając już o pojawiającym się gdzieśkolwiek szyldzie: Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Nigdy nie powstała całościowa monografia literatury ukra-

ińskiej XX wieku, mówiąca prawdę o kolejnych „literackich odrodzeniach”. Powstała natomiast znakomita *Antologia literatury ukraińskiej ostatnich dwudziestu lat*, która przekroczyła zakłętą próg i dała przegląd dobrej, interesującej twórczości, mogącej zainteresować polskiego odbiorcę (*Rybo–wino–kur*, opr. Aleksandra Hnatiuk). Nie bez znaczenia jest oczywiście fakt, że sami Ukraińcy od momentu ogłoszenia niepodległości do dziś jeszcze nie do końca zdołali uporać się ze swoją historią literatury.

„Imperium śrubek”

Wróćmy jednak do Stusa. Początki jego działalności literackiej przypadają na koniec fali represji, jaka ogarnęła Ukrainę w połowie lat 60. W 1965 roku miał odbyć się V Zjazd Pisarzy Ukraińskich. Wówczas nastąpiły pierwsze masowe aresztowania, a zjazd odbył się dopiero w 1966 roku. Łewko Łukianenko napisze później:

Jedyną jego [rosyjskiego szowinizmu] siłą jest brutalna siła fizyczna [...] i strach starszego pokolenia. Wszystko, co opiera się wyłącznie na sile fizycznej, długo nie trwa, a strach nie jest wieczny [...]. Aby istniał, musi być ciągle podsyćany. Rozdmuchiowano ten strach stale przez rozstrzeliwanie tysięcy niewinnych ofiar. Udało im się w ten sposób zastraszyć naszych ojców. Po wojnie jednak zrodziło się i wychowało młode pokolenie, które nie boi się terroru i nie jest zniewolone strachem.

Analogia do pokolenia lat 30. jest tutaj o tyle uzasadniona, że przeważnie pisarze lat 60., twórcy *literatury sytuacji pogranicznych*, realizowali te same sposoby zachowań, co ich „ojcowie”. J. Ławrinenko w 1959 roku mówi o 40 latach sytuacji pogranicznej; dziś wiemy, że permanentny kryzys kultury trwał na Wschodzie 70 lat. Zachowania pisarzy, którzy w pewnym momencie przeniesli bitwę o własną tożsamość na terytorium wewnętrznej istoty człowieka, autor określa mianem *decyzji ostatecznych* i wyróżnia cztery typy takich postaw: Pawło Tyczyna — czyli „*Gra z diabłem*” — to przyjęcie kompromisu w sytuacji zastraszenia, gdy pisarzowi każe się pisać absurdalne poematy, dając w zamian najwyższe zaszczyty i urzędy państwowe; Mykoła Kulisz — czyli „*Droga na Golgotę jako decyzja ostateczna*” — to sytuacja odwrotna: gdy wiadomo już, jaki los czeka opornych wobec „reform”, gdy wszystkim teatralnym premierom sztuk Kulisza towarzyszą skandale i nagonki, pisarz postanawia zachować godność i dotrwać do końca — zostaje wywieziony na Sołówki, gdzie ślad po nim urywa się w 1937 roku; Mykoła Chwyłowyj — czyli „*Śmierć przewyciężona śmiercią*” — to podjęcie świadomej decyzji o samobójstwie, o fizycznym zniszczeniu, gdy niemożliwe

jest duchowe zwycięstwo; Chwyłowyj w momencie ogłoszenia przez Stalina potępiającego dekretu przebywał w Wiedniu — mógł więc dokonać wyboru między emigracją a powrotem do piekła — napisał jednak „akt skrucy” i wrócił; pisarz był aktywny literacko jedynie 6 lat, w czasie których napisał dziewięć książek, założył najsilniejszą wówczas na Ukrainie grupę literacką VAPLITE i ogłosił swoje najważniejsze postulaty — „z dała od Moskwy!”, „otwarcia na Europę” i „azjatyckiego renesansu” — „chwyłowizm” stał się „chorobą” pokolenia lat 30., a cień pisarza władze komunistyczne ściagały jeszcze przez następne ćwierć wieku; Todoś Ośmaczka — czyli „*Słabość jako ostatnia ucieczka*” — to także swego rodzaju bezkompromisowość, ale zastaniana chorobą umysłową, słabością; Ośmaczka jako jeden z niewielu wytrzymał terror, przetrwał aresztowanie i pobyt w zakładach psychiatrycznych aż do 1941 roku, po czym powrócił do życia, trafiając potem do Lwowa, w środek zawieruchy wojennej, skąd udało mu się uciec na Zachód.

Trudno nie dostrzec tutaj podobieństwa z diagnozami Miłosza ze *Zniewolonego umysłu*. Analogia jest jednak tylko pozorna, bowiem nawet w przypadku takiego geniusza jak Tyczyzna raz nałożona maska przyrasta w końcu do twarzy, raz przyjęty kompromis określa całe życie twórcy; krótko mówiąc, trudno jest w sytuacji radykalnego terroru poważnie traktować takie na przykład rady polskiego autora:

Znalazłszy się w samym środku historycznego cyklonu należy zachowywać się możliwie rozważnie, to znaczy zewnątrznie ulegać całkowicie siłom, które z łatwością niszczą opornych. Nie przeszkadza to jednak czerpaniu przyjemności z obserwacji. Gdyż zjawisko jest naprawdę niebywałe. Nigdy chyba dotychczas człowiek nie był poddany równemu ciśnieniu i nigdy chyba nie kurczył się tak i nie zwiżał, próbując przystosować się i żyć w foremkach skonstruowanych według książki, ale, jak się zdaje, nie na jego miarę.

Pokolenie, które brało udział w protestach przeciwko polityce rusyfikacyjnej w połowie lat 60., nazywane jest czasami „uduszonym odrodzeniem” — właśnie przez analogię do „rozstrzelanego odrodzenia” lat 30. Byli to literaci, krytycy, dziennikarze, artyści, poeci, historycy — ludzie wszelkich profesji, których łączyło to, że nie chcieli poddać się zмовie milczenia i zaczęli głośno mówić o terrorze, w jakim przyszło im żyć. Ponieważ znali historię swoich poprzedników zniszczonych przez Stalina, nie mieli złudzeń co do intencji władz i losu, jaki ich czeka. Reżim był jednak nieco łagodniejszy od tego sprzed trzydziestu lat. KGB już nie rozstrzeliwało ludzi, lecz wspomagało system komunistyczny pracą łagierników. Mamy wystarczająco dużo i polskich, i rosyjskich świadectw tamtego okresu w słynnych powieściach, aby tutaj nie rozwodzić się nad tym.

Jednak to pokolenie w jednym różni się zasadniczo od swoich „ojców”: w procesach sądowych to oni byli oskarżycielami, pomimo że siedzieli na ławie oskarżonych. Znali też historie ludzi sobie współczesnych, których poznali, wchodząc do literatury. Talent pisarski i reżyserski Oleksandra Dowženki został zużytkowany w Moskwie, gdzie Stalin ściągnął go w 1932 roku i gdzie trzymano go przez większość życia. Dowženko stał się tym samym symbolem artysty, który nie mógł urzeczywistnić się w kulturze narodowej. Genialny poeta, „książę ukraińskiej poezji”, wspomniany wcześniej Pawło Tyczyna (berło dzierży — aby nie było wątpliwości — nadal Szewczenko) został na komunistycznym dworze utytułowanym, ale jednak lokajem, któremu stało się z czasem obojętne, jak nazywa się jego pan.

W tym czasie, mniej więcej w latach 60., zmarli ówcześni wielcy literatury ukraińskiej: poeta Maksym Rylski, literaturoznawca Oleksandr Biłeckyj i wcześniej, w 1956 roku, Dowženko. Literatura ukraińska wzbogacona takimi dziełami jak *Zaczarowana Desna* Dowženki, wierszami Bażana i Perwomajskiego weszła w okres chruszczowskiej „odwilży”.

Długo nie trzeba było czekać na debiuty utalentowanych poetów: najpierw Lina Kostenko, potem Iwan Dracz, Mykoła Winhranowskyj, Witalij Korotycz, Wasyl Symonenko („szestydesiatnyky”) oraz ich młodszy koledzy („postszestydesiatnyky”), których przedstawicielami mogą tu być Ihor Kałyneć lub Wasyl Hołoborod’ko. Wszyscy, jak już wspomniałam, зараżeni byli „bakcyłem oporu”, choć nie wszyscy mieli tyle godności i siły, by tę „chorobę” pielęgnować. Na przykład Dracz, Winhranowskyj i Korotycz ulegli po krytyce władz skierowanej pod ich adresem, Symonenko oficjalnie pisał „praworządne” wiersze, by kpić z nich w tych, które kursowały w odpisach po całej Ukrainie, Kostenko zamilkła, Kałyneć trafił do łagru, a Stus spędził tam prawie całe życie i zmarł. Nie ulega wątpliwości, że nawet oficjalnie cenzurowane w ZSRR teksty wcześniej przechodziły przez cenzurę wewnętrzną, która czyniła spustoszenia pośród ich wartości literackich. Ten „fenomen strachu”, jaki opanował Ukrainę przełomu lat 60. i 70., znakomicie zanalizował inny więzień obozów pracy, Walentyn Moroz:

Despotyzm zaczyna liczyć czas od chwili, w której człowiek przestał odczuwać przemoc nad sobą jako zło i zaczyna ją przyjmować do wiadomości jako normalny stan rzeczy. Wyrosło pokolenie ludzi stworzonych ze strachu i na ruinach osobowości zrealizowało się imperium śrubek. [...] Po przerobieniu ludzi na śrubki można bez obawy uchwalić każdą konstytucję, dawać najdalej idące prawa. Cała rzecz polega na tym, że śrubce nawet nie przyjdzie do głowy, aby z tych praw skorzystać. [...] Teza oficjalna głosi, że ludźmi-śrubkami kierują takie motywy jak wierność, ofiarność, honor i temu podobne, ale śrubka nie poczuwa się do tego wszystkiego i dochodzi do wniosku, że wszystkie moralne

zasady to po prostu śmieszne zabobony, o których stale się mówi, bo tak wypada. Realizować ich niepodobna, bo w przeciwnym razie naiwnych czeka zguba w walce życiowej. Tak rodzi się podwójna moralność, fałsz staje się miarą społecznego obyczaju. Siłą bezwładnego przyzwyczajenia oddaje się dyktatorowi cześć boską, jego portrety wiszą na każdym słupie, ale prawdziwym bóstwem staje się środkowy napastnik drużyny piłkarskiej. Tylko na stadionach piłkarskich i w knajpach śrubki wyrrywają się na krótki czas spod władzy letargicznego snu.

Mechanizm, o którym wspomina Moroz, dotyczy oczywiście danego pokolenia — pokolenia lat 60., które przyszło po rozstrzelanych w latach 30. — następnie trzeba na nowo przerabiać na śrubki. Problem polegał jednak na tym, że zauważyło ono już ten „proces produkcyjny” i zaczęło zadawać pytania:

Ale przyszło nowe pokolenie i oświadczyło: „Konstytucja mówi o wolności słowa — chcemy tej wolności!”. Takiego wariantu nie przewidziano. Nagle okazało się, że makieta karabinu, zrobiona z myślą o wystawie, nadaje się do strzelania...

Poezja pokolenia lat sześćdziesiątych

Dzisiejsze próby wyznaczenia daty przełomowej w tym okresie literatury ukraińskiej (np. według F. Nieuważnego będzie to rok 1967; A. Hnatiuk przytacza rok 1961) są wątpliwe z dwóch powodów: po pierwsze, jeśli trzymać się wydarzeń politycznych, to paradoksalnie musiałby być to rok likwidacji pokolenia „szestydziestniaków” i rozkwitu drugiego obiegu (1965) albo — jeszcze gorzej — okrągła rocznica rewolucji hucznie obchodzona w ZSRS (1967). I, jak wszystkie tego rodzaju polityczne periodyzacje, ta też obarczona jest błędem upolitycznienia literatury. Po drugie, jeśli brać pod uwagę jedynie kryterium literackie, a więc daty pojawienia się debiutów poetyckich (1958–1962), wówczas nie zarejestrujemy najważniejszego elementu właściwego tej formacji: ducha oporu, nie tylko w końcu politycznego — także wobec kanonizowanej przez socrealizm tradycji literackiej — który nadawał ogólny ton tej poezji. Kryterium literackie nie sprawdza się także dlatego, że część najważniejszych książek pojawiała się na emigracji i miały one bardzo mały wpływ na świadomość twórców i odbiorców ukraińskiej literatury (włącznie ze zbiorami Stusa). Równie krótko oddziaływały na rozwój procesu literackiego wydawnictwa podziemne. Trudno bowiem uwierzyć, aby małonaładowe wydawnictwa „Samwydawu”, ostatecznie zniszczonego w 1972 roku, były takim stymulatorem dla pisarzy oficjalnych, a tym bardziej zamkniętych w łagrach. Dopiero dziś możemy zestawić ze sobą

szereg indywidualności i orzec, czy ten marksistowski podział na dziesięciolatki, często używany z przyzwyczajenia, sprawdza się w estetyce utworów.

Zejście się tych wszystkich pokoleń nastąpiło dopiero przy końcu lat 80.: w pełni odkryte pokolenie lat 20–30. plus „szestydesiatnyki” i „postszestydesiatnyki” (wszyscy podzieleni na dwa skrzydła: bezkompromisowe i kolaborujące) plus pokolenie lat 80. („wisimdesiatnyki”)... i do teraz nie wiadomo, jaki jest wynik tego dodawania. Jak ten ogromny wydawniczy boom, ten literacki tygiel wpłynie na rozwój całej literatury? Aleksandra Hnatiuk tak diagnozuje tę paradoksalną sytuację:

Proces powrotu postaci nieobecnych w kulturze staje się żywiołowy, w dobrym, ale i w złym znaczeniu, bowiem od 1992 roku publikuje się coraz więcej, a kryterium dla wydawców, którzy dostosowują się do potrzeb rynku, stanowi martyrologiczna biografia autorów, a nie wartości estetyczne. Przykładem tego mogą być liczne antologie represjonowanych poetów, w których ze znakomitą poezją sąsiaduje patriotyczna grafomania. Indywidualności tej miary, co Wasyl Stus, krytycy, przy poklasku publiczności literackiej, umieszczają w panteonie tuż obok dawniej skanonizowanej postaci Szewczenki. Stus zyskuje miano proroka i sumienia narodu, ale w jakimś sensie traci czytelnika. Część młodego pokolenia zaczyna bowiem negatywnie reagować na same nazwiska represjonowanych twórców, co utrudnia i tak niełatwy proces przyswojenia najnowszej — jakże ciekawej — tradycji poetyckiej. Powstaje paradoksalna sytuacja — zupełnie nietradycyjnych poetów: Wasyla Stusa, Ihora Kałyncia, Wasyla Hołoborod’kę umieszcza się pośród tradycyjnej wierszowano-patriotycznej retoryki, a poeci młodszego pokolenia czerpią stąd przekonanie o własnej awangardowości.

Elementy wspólne debiutom lat 60. to przeciwstawienie się gotowym i wyświechtanym „poetyckim kliszom”, podążanie w kierunku intelektualizmu, głębokiego namysłu nad rzeczywistością, w stronę słowa i rozwijania metafory, która miała wreszcie przestać być ilustracją idei i wydarzeń politycznych. Oczywiście, jak zauważył F. Nieuważny, intelektualizm Liny Kostenko znacznie różni się od intelektualizmu Iwana Dracza: pierwszy jest raczej liryczny i podąża często ku rozważaniom etycznym, drugi za przedmiot fascynacji obiera sobie rozwój współczesnej fizyki i w ogóle nauki. Podobnie jak różni się dość tradycyjne wierszowanie Symonenki od swobody wersyfikacyjnej Dracza (by ograniczyć się jedynie do poetów publikowanych, którzy mieli szansę czytać się nawzajem). Poeci tamtych lat uwielbiają paradoksy, groteskę, zaskakujące zestawienia obrazów, lecz często też zwracają się do przedmiotu, do bezpośredniej rzeczywistości i pod tym względem *Ballady dnia codziennego* Dracza są niezrównane. Nie była to jednak polska Nowa Fala (podobna zalewa Ukrainę jakieś 20 lat później), gdyż z jednej strony tradycja rymotwórcza na Ukrainie na tak daleko idące eksperymenty

ze słowem nie pozwalała, bo przecież najważniejsze — awangardowe — osiągnięcia poetyckie „rozstrzelanego odrodzenia” nie były normalną drogą udostępniane, tradycja została przerwana i zabrakło naturalnej kontynuacji. Z drugiej strony, mówienie „językiem ezopowym” rozumianym jako swoista, poetycka gra z konwencją nowomowy (a więc wykorzystywanie języka oficjalnego w utworze w celu demaskacji jego pustki semantycznej) budziło strach przed popadnięciem w następną pułapkę — pustki semantycznej wierszy, choć pokolenie lat 60. zażarcie walczyło o przywrócenie znaczenia słowa. Zresztą taka „ezopowa poetyka” możliwa była w Polsce, kraju o umiarkowanym reżimie komunistycznym, nie do pomyslenia jednak w sytuacji Ukrainy, gdzie ceną wolności słowa było niekiedy życie poety, a prawie zawsze utracenie tożsamości narodowej i osobistej godności.

Stus pasowałby w pewnym sensie do tego tła i zostałby nazwany „późnym szestydziatnikiem”, poetą „intelektualnego hermetyzmu” — gdyby zadebiutował, tak jak zamierzał, tomikiem *Kruhowert*, który ukazałby się pewnie w roku 1966. Tomik jednak został przez cenzurę zatrzymany. Kolejny, który w normalnych warunkach umocniłby tylko jego poetycką pozycję — *Zymowi derewa* — wyszedł już w 1970 roku, ale w... Brukseli (wersja nieoficjalna mówi o Londynie). Nie mógł więc mieć i nie miał większego wpływu na pisarzy ukraińskich. Dalsze wyliczenie jest proste: *Wesetyj cwyntar*, *Swicza w swiczadi*, *Palimpsesty*. Wszystkie trzy tomiki ukazały się poza granicami Ukrainy. Dopiero od końca lat 80. Stusa wydaje się tam oficjalnie. Tę wydawniczą historię (lub raczej — jej brak) można by powtórzyć w przypadku wielu ludzi (np. wspomnianych już Wasyla Hołoborod’ki, Ihora Kałyncia, Iwana Switycznego), którzy w swoim czasie powinni byli zaistnieć jako poeci wśród swoich ukraińskich rówieśników, a trafili do środowisk emigracyjnych.

Kilka słów o dezintegracji pozytywnej

Uderzającą cechą wielu wierszy Stusa jest hermetyzm. Szewelow [Szelech] w tłumaczonym tutaj artykule chce *rozwiązywać te wiersze jak rebusy*. Ostrzega jednak, aby pozostawić czytelnika z nimi sam na sam. Pomimo to wypadnie mi kilka słów o tej poezji powiedzieć. Mój komentarz — w miarę możliwości — odwoła się do zamieszczonych w tomie pomysłów czytania poezji Wasyla Stusa, choć nie ukrywam, że wykorzystam je do własnych celów.

Żeby pozostać w zgodzie z tradycją określania twórców pokolenia lat 60. „poetami intelektualizmu”, użyłam tutaj wobec Stusa określenia „intelektualizm hermetyczny”, które nie jest jednak zbyt trafne. Wszak nie odnosimy terminu „intelektualizm” do erudycji autora, lecz do modelu świata i lirycz-

nego „ja” prezentowanego w wierszach. Bardziej na miejscu byłby termin — egzystencjalny hermetyzm, a wymiana pierwszego członu (intelektualny na egzystencjalny) jest tutaj znacząca, bo w jakimś stopniu odnosi się do izolacji Stusa wobec swojego „intelektualnego” pokolenia. Znacząca jest także z innych powodów: w filozoficznym znaczeniu bezpośrednio odsyła do fascynacji poety myślą Sartre’a, Camusa i Heideggera, a w znaczeniu poetyckim — kieruje uwagę w stronę tej uderzającej cechy świata poetyckiego, która objawia się w ukierunkowaniu wszystkich wektorów do środka osoby, jak powiada Stus, do *samowypełnienia* — też w podwójnym znaczeniu: samym sobą napełnienia i samospelnienia.

Za użyciem określenia egzystencjalny hermetyzm przemawiają i inne elementy: fascynujący fenomen skupienia „ja” lirycznego, uwewnętrzniania świata wziętego z zewnątrz, zamykania go w sobie i przetwarzania — aż do skrajnych przypadków (bynajmniej nie młodopolskich) pejzaży wewnętrznych, co widać np. w całym wierszu *W tym polu błękitnym jak len...*, którego zacytuję tylko początek:

W tym polu błękitnym jak len
tylko ty i żadnej duszy wkóło —
zamarłem: błąkało się w błękitnym polu
cieni sto. W polu błękitnym jak len.

W tych wierszach — a proces ten można odnieść niemalże wprost do chronologii utworów: okresu wczesnego, środkowego i późnego, o którym mamy najmniej danych (najdokładniej całość przemiany opisuje w swoim esej Rubczak) — osoba na swojej drodze przeżywa kolejne doświadczenia: najpierw następuje rozpad, rozsianie, następnie — na drugim etapie — dochodzi do konfrontacji z Innym, co wyzwala strach, który wyobcowuje „ja”, oddziela od samego siebie; kolejny, trzeci etap — to rozwarstwienie „ja” ujmowane na różnych poziomach, ale w efekcie prowadzące (na etapie czwartym) do ostatecznego zintegrowania. I w końcu doświadczenie paradoksalne, ale najważniejsze: *jednym gestem ból dezintegruje, aby zintegrować. Gdyż ten, kto nigdy nie był rozdarty, nie może scalić istnienia na wyższym poziomie, słowem, nie może zmartwychwstać.* To fundamentalne stwierdzenie Bohdana Rubczaka wskazuje na pewne powinowactwo psychologicznych doświadczeń dezintegracji z seriami obrazów pojawiających się w samej poezji i mówi nam, że dla ostatecznego psychicznego zintegrowania niezbędne są momenty rozpadu, strachu, zwątpienia i bólu; słowem, że psychiczny „upadek”, „śmierć” są niezbędne dla „zmartwychwstania”, zintegrowania na wyższym poziomie. Cały proces twórczy Stusa można ująć właśnie w psychologicznej formule dezintegracji pozytywnej. Nie chciałabym jednak, aby

była ona kluczem do biografii poety (gdyż wtedy wskazywałaby na to, że doświadczenie łągrów było dla twórcy niezbędne i że bez niego nie powstałyby najlepsze wiersze), lecz jedynie, aby sygnalizowała pewną prawidłowość i logikę powracania wciąż tych samych obrazów, których realizacje jednak na poszczególnych poziomach integracji różnią się między sobą. Różnice te mogą zostać zagubione w lekturze, gdy nie pamięta się o powyższej uwadze.

Przykładem idealnym (bo skupionym w jednym tekście) procesu rozpadu i wyobcowania „ja” lirycznego poprzez rozdwojenie na osobę i jej lustrzany sobowtór jest poniższy wiersz. Aby pokazać, jak wygląda opisywany mechanizm, podzielę go na fragmenty, które przyporządkuję kolejnym etapom.

Etap pierwszy — rozpad, rozsianie: podmiot wrzucony zostaje między lustra skierowane przeciwko niemu. Jak łatwo sobie wyobrazić, rzeczywistość zostaje zwielokrotniona przez odbicia stu luster (na przykład ustawionych naprzeciw siebie):

Sto luster skierowano we mnie,
w samotność moją, w moją niemoc.

Etap drugi to konfrontacja z Innym, co wyzwala strach i oddziela osobę od niej samej. Podmiot umieszczony między tymi lustrami traci orientację i ma prawo zapytać, co jest prawdziwym światem i osobą, a co ich złudnym powieleniem. Ma prawo zadawać dramatyczne pytania o prawdziwość swojej osoby — stokrotnie powielonej, rozdartej na sto odbić, na stu sobowtórów:

Ty tu? Naprawdę ty? Na pewno
ty — ale nie tu, nie widzę cię.
Gdzie jesteś ty? Gdzie jestem ja? Gdzież?

Etap trzeci, czyli rozdwojenie na różnych poziomach. Należałoby dodać — stokrotne rozdwojenie. *Tutaj* — powiada Rubczak — *spojrzenie przeciwnika wiedzie albo do samobójstwa, więc do ostatecznego rozpadu, albo do czegoś gorszego — do zdrady samego siebie, więc do przemiany własnego „ja” w inną, haniebną pseudo-jedność, jaka stanowi najbardziej radykalne samozatrącenie*. Tutaj także pojawiają się charakterystyczne motywy rozpadliny, przepaści, urwiska (lecz wszystkie pod znakiem zapytania — jako rzeczywistość powielona i przez to niepewna). Rozpad następuje więc co najmniej na dwóch poziomach, tj. „ja” — nie-„ja” oraz świat — nie-swiat/odbicie świata:

Jak z rzeszota długo czekany deszcz
zalewa duszę całą we łzach.
Czy załam? Przepaść? Czy urwisko?

Strach jak ciężko wyschłym oczom.
Sto twych narodzin — konań twych sto.
Kim jesteś ty? A kim ja jestem?
Umarły? Żywy? Nie sam jeden?

Etap czwarty — ostatecznej integracji osoby — jest najmniej tutaj pewny i, zgodnie z wczesną chronologią tego wiersza, chyba niemożliwy do urzeczywistnienia. Liryczne „ja” pozostawione jest — jak wszystko w tym lustrzanym świecie — w niepewności, w swego rodzaju tęsknocie — odbicia do osoby, echa do głosu, gestu do rąk...

W wielu wierszach Stusa następuje — by tak powiedzieć — formatowanie zewnętrznego świata, które ma na celu jego uporządkowanie i ogarnięcie przez ześrodkowane „ja”. Może ono odbywać się poprzez podział na dwa odrębne porządki: kwadratowy i kolisty. Pierwszy, za określeniem Pawłyszyna, odsyła do *intérieur* więziennego (mikrokosmos); drugi — do *extérieur*, do wszechświata (makrokosmos), co, nawiasem mówiąc, bardzo przypomina dominującą dwuwartościowość wszystkich trzech światów z oświeceniowej filozofii Hryhoriја Skoworody. Ten podział nie jest jednak wartościujący — jedynie porządkujący.

Formatowanie świata może też oznaczać sprowadzenie go do najważniejszych — i noszących znamiona symboli — elementów. Lektura zaledwie kilku wierszy wystarcza, aby ogarnąć te elementy. Pojawiają się one jako ciągle powracające przedmioty (latarnia, świeca, lustro/zwierciadło, druty kolczaste, sosny itd.) lub jako liczby (najważniejsza — sto) i kolory: błękit, czerń, czerwień, biel — jak widzimy, są to połączenia dość kontrastowe. Bardzo rzadko liryczne „ja” dopuszcza do tego świata inne osoby; jeśli to robi, to jakby z zachowaniem dystansu, co oznacza, że wyrzuca drugą osobę poza wiersz, ustawia ją w pozycji adresata (np. *Do Ałły Horskij; Pamięci Mykoły Zerowa; synowi*). Taki zabieg umieszcza tekst od razu w jakiejś perspektywie (związanej z historią danej osoby, np. w przypadku Zerowa będzie to historia wywózki wybitnego intelektualisty na Sołówki, symboliczna historia „rozstrzelanego odrodzenia” z projekcją na losy własnego pokolenia), nie ingerując jednak we wnętrze utworu w żadnym stopniu — w tekście nadal „panoszy” się „ja”. Innym wyjściem jest umieszczenie „konkurenta” lirycznej postaci w samym wierszu jako wroga (często, jak w analizowanym wyżej przykładzie, odbicia lustrzanego, sobowtóra) lub jako kogoś/czegoś, do czego nie ma dostępu. Przez samo zastosowanie opozycji „ja” — „ty” konstruuje się przestrzeń tekstu. Znaczy to: przestrzeń świata zawartego w utworze dzieli się na dwie przeciwstawne połowy, którym często przynależą kwadratowo-koliste i kolorystyczno-liczbowe symbole: np. we wspomnianym wierszu: *sto czarnych cieni wydłuża rozmiary — w polu błę-*

kitnym jak len. Gdzie indziej, w wierszu Jak lew, co się przyczaił...: za parkanami czarnymi się jarzy — słońce jak obręcz kijem poganiana. W pierwszym przypadku pole błękitne jest rodzajem pejzażu wewnętrznego, w którym pojawia się element antagonistyczny — cień-wróg; w drugim — przed czarnymi parkanami stoi człowiek — odgraniczony od ciebie na wieki, pozornie tylko żyjący, za granicą parkanów — świeci słońce i świecisz Ty:

Za parkanami czarnymi się jarzy
słońce jak obręcz kijem poganiana,
dalej, jak bólu mojego iskierka
w podmuchach przeczuć złych rozpromieniona
świecisz Ty.

Słowem, opozycja „ja” i „inny” pociąga za sobą rozpołowienie świata.

Ta strategia jest widoczna w bardzo wielu wierszach, gdy im się lepiej przyjrzeć. Opozycja, jaką wywołuje, wykorzystywana jest jednak bardziej finezyjnie, bo już na poziomie pojedynczego wersu. Stus układa linijkę wiersza tak, aby mieściły się w niej dwa obrazy prosto kojarzące się ze sobą (wiersz *Wczoraj, kiedy dopalał się wśród sosen...*): ...*to* *psie* *wesela. Zabłąkane stado*..., podczas gdy poprzedni wers dopowiada: *Wyjdź w noc: nikogo. Jedyne, co żyje / to* *psie* *wesela*..., a następny wers uzupełnia drugą część: ...*Zabłąkane stado / snów moich nie zna nad sobą pasterza*. Inny przykład wersu: ...*w* *wiek* *przeżyty, spozierasz za siebie*...; w całości wygląda tak:

Całe życie patrzysz pomaleńku
w *wiek* *przeżyty, spozierasz za siebie*
bez wahania, bólu, czy też lęku
przed śmiercią.

Oczywiście w ukraińskich oryginałach łatwiej jest znaleźć takie zabiegi, jednak i przekłady nie są ich pozbawione.

Te chwyt — podwójnej przerzutni — gdy są nagromadzone, nabudowują i tworzą ciągi migotliwych obrazów i nagle uświadamiamy sobie zupełnie nieoczekiwane asocjacje. I temu mają one, zdaje się, służyć. Ten sam cel Stus osiąga i w inny sposób — poprzez stosowanie leitmotiwu w postaci jednego, charakterystycznego wersu, który w ciągu całego wiersza jest zde-rzany z innymi obrazami, na nowo oświetlany innymi znaczeniami (*W tym polu błękitnym jak len...*; *Jak lew, co się przyczaił w gąszczach zmierzchu...*; *Kołysze się gałąź wieczoru złamana...*). Te wersy-leitmotivy zawsze rozpoczynają wiersz i często, po wielokrotnym pojawieniu się w środku, po od-

bytej przez cały wiersz drodze konfrontacji semantycznych, pojawiają się na końcu — lecz jakże inaczej wówczas brzmią...

Czasami, choć bardzo rzadko, rozpołowienie świata, o którym wyżej wspominałam, nie jest spowodowane pojawieniem się innego/wroga/sobowtóra czy też dezintegracją lirycznego „ja”. Odwrotnie. To jakiś zewnętrzny wobec „ja” czynnik prowadzi do rozpadu świata na prawo — lewo lub, jak w poniższym wierszu, na górę — dół i dopiero za tym rozpołowieniem rzeczywistości idą konsekwencje dla samego lirycznego „ja”:

Zabrakło Boga na tej ziemi:
Bóg nie wytrzymał — sprzed oczu ucieka,
aby nie widzieć nieludzkich krzywd,
szatańskich tortur i okrucieństwa.

Dramat świata rozpoczyna się z momentem „ucieczki Boga”, takiego Boga, którego wszyscy znamy i do którego dobrej opieki zdążyliśmy się przyzwyczaić. Od tej pory wprawiony zostaje w ruch destrukcyjny mechanizm: świat znika sprzed oczu uciekającego Boga, jednocześnie wycofujący się ze świata Bóg znika z naszego pola widzenia. Metaforycznie ów proces można ująć inaczej: osłepnięcie Boga w człowieku i osłepnięcie człowieka na Boga. Rezultatem jest świat (i człowiek) bez Boga, chaos, który wymaga powtórnego uporządkowania — powtórnego aktu stworzenia. Tak też się dzieje, tyle że to, co w efekcie otrzymujemy, jest jak gdyby wzięte z krzywego zwierciadła — dlatego że akt powtórnego stworzenia odbywa się już bez Boga i przez to jest odwróceniem pierwotnego, dobrze znanego nam wzorca. Góra nieoczekiwanie zniża się ku dołowi i gdy człowiek podnosi głowę ku niebu w poszukiwaniu ratunku, widzi jedynie pustkę, „beźniebność”. Następne wersy mówią właśnie o takim stanie świata:

W potwornym kraju jest potworny bóg —
poczwarny władca, król wściekłości
szalonej — nie ma już innych ulg
prócz tej jedynej: wszystko wyciąć w pień,
unicestwić i powolutku nieba
do dołu opuszczać, by świat pozostał
beźniebną ojczyzną szalonych
katowanych katów. Pan Bóg umarł.

W tak urządzonej rzeczywistości kompetencje Boga otrzymuje — bóg (z ujemnym znakiem, jako władca zła, co odzwierciadla mała litera) i wszystkie dotychczasowe reguły rządzące prawami między „niebem” a ziemią zostają utrzymane. Zgodnie z odwiecznym prawem niebo użycza mocy czło-

wiekowi... siejąc spustoszenia i okrucieństwa. Człowiek stworzony zostaje na obraz i podobieństwo nowego boga, a zarażony złem będzie „katem” — ale także „katowanym”, panem i ofiarą równocześnie. W ten sposób akt stworzenia obrócony został przeciw człowiekowi. Jeśli przedłużyć wyraźne sugestie, to jedynym dramatem kuszenia w świecie o odwróconym porządku — będzie kuszenie przez dobro...

W takich jak w tym wierszu przypadkach rozpad świata jest spowodowany (nieco odmiennie niż twierdzi Rubczak) nie wdarciem się w świat lirycznego „ja” Innego—człowieka, lecz Innego—boga, co niesie dramatyczne konsekwencje aksjologiczne. Nie tylko bowiem pociąga za sobą upadek lirycznego „ja”, które orzeka w końcu o śmierci Boga, ale służy do ogarnięcia i opowiedzenia o kondycji moralnej całej ludzkości, postawionej przed dylematem rozpoznania właściwej strony i opowiedzenia się za dobrem (w tym przypadku — dołem, „piekłem”) przeciw złu (górze, „niebu”). Powtórna i ostateczna integracja „ja” nie jest możliwa bez całościowej przebudowy świata.

Jest to bardzo prosty chwyt odwrócenia ról dobra i zła w świecie. Można go także sprowadzić do wymiaru historycznego i wtedy będzie to wiersz o imperium ogarniętym szaleństwem budowy komunizmu, o projekcie nowego „raju” na ziemi — w opowiadaniu takiego „świata” zaczyna brakować cudzysłówów.

Nie będę dłużej rozwodzić się nad stosowanymi przez Stusa zabiegami poetyckimi, wiele z nich wymieniają zamieszczone tutaj szkice krytyczne, a uważny czytelnik przekładów znajdzie ich pewnie jeszcze więcej. Chciałam jedynie wskazać, że czasami dźwięcznie i rytmicznie, czasami chropowato brzmiące utwory ukrywają pewne z góry zamyślane strategie, które są strategiami znaczącymi. Na koniec zacytuję słowa Jurija Szerecha: *Stus posiada wyraźne, własne oblicze. Rozstrzygać, kto jest dzisiaj największym poetą Ukrainy — to rzecz osobistego gustu. Ale że Stusa nie pomyliś z kimś innym — temu trudno jest zaprzeczyć.*

Tłumaczenia wierszy Wasyla Stusa

Jak wspomniałam wcześniej, poezje Stusa tłumaczone były na większość języków europejskich. Pierwsze polskie przekłady ukazały się w 1988 roku: w podziemnym „Obserwatorze Wielkopolskim” podpisane pseudonimem „k.aw” (Władysława Łuczka-Bakuła i Bogusław Bakuła) oraz w ukraińskim czasopiśmie „Zustriczi” (Warszawa) w tłumaczeniu Wiktora Woroszyńskiego. Rok później „Czas Kultury” opublikował tłumaczenia Bogusława Bakuły, a w roku 1991 ukazały się w „Kulturze Niezależnej” wspólne przekłady Katarzyny Turczyk i Bogusława Bakuły. Od tej pory każdego roku kolejne polskie

pisma — „Więź”, „Dekada Literacka”, „NaGłos”, „Kresy” — wykazywały coraz większe zainteresowanie twórczością Stusa. To niemało, zważywszy na fakt, że jest to poeta współczesny, którego wiersze na Ukrainie pojawiły się oficjalnie dopiero w 1990 roku. Dodajmy także, że już w 1991 roku ukazał się w Warszawie (po ukraińsku) tomik jego wierszy, *Wesetyj cwyntar*. Stusa nie zabrakło także w najważniejszych antologiach poezji ukraińskiej ostatnich lat: *Powroty nieobecnych* (opr. Bazyli Nazaruk i Mirosław Czech, 1990) i *Rybo–wino–kur* (opr. Aleksandra Hnatiuk, 1994). Można powiedzieć, że wykazano w Polsce zadziwiający refleks w inicjatywach wydawniczych.

To także niemało, biorąc pod uwagę, iż nie są to wiersze łatwe — ani pod względem słownictwa, ani strony formalnej utworu. Tymczasem zdążyły się już wykształcić dwie odrębne koncepcje tłumaczenia tych poezji. Pierwsza traktuje oryginały jak przykłady regularnego sylabotonika, którego tradycja w literaturze ukraińskiej sięga *Eneidy* Kotlarewskiego (końca XVIII wieku) i romantycznych wierszy Szewczenki. O ile dla współczesnego polskiego ucha wiersze np. Konopnickiej brzmią rażąco monotonna i katarynkowo, to ukraiński urozmaica tę miarę wierszową ruchomym akcentem (co pozwala urozmaicić rodzaje używanych stóp wierszowych, zamiast typowych dla polskiego trocheja i amfibrachu) lub też z rzadka pojawiającym się dolnikiem (pauznikiem). Druga koncepcja zakłada odrębność tradycji wierszowania w obu kręgach językowych, zachodnio- i wschodniosłowiańskim, i mówi, że to, co po ukraińsku jest sylabotoniczne, w języku polskim nie może zostać oddane tak samo, bowiem tradycja sylabotoniczna została w języku polskim o wiele wcześniej i konsekwentniej zarzucona na rzecz tonizmu lub wiersza wolnego (w przypadku tłumaczenia w odwrotnym kierunku wszystko, co po polsku odbiega od regularności, przekładane jest na ukraiński wierszem sylabotonicznym — na przykład wiersze Miłosza). Sylabotonizm traci dziś źle kojarzącą się manierę poezji młodopolskiej. Poeta współczesny, aby trafić do polskiego czytelnika, musi rozluźnić tok swego wiersza, zaciekawiać wynalazkami eufonicznymi lub stosować awangardowe „zgrzyty” w postaci rwanej, nieregularnej frazy.

U Stusa znajdujemy zarówno przypadki dokładnego sylabotonizmu, jak i wiersza wolnego. Co ciekawe, utwory najwcześniejsze w większości zawierają poezje pisane wierszem wolnym i ma to ścisły związek z publicystycznym potraktowaniem tematu. „Ja” liryczne zachowuje dystans do opisywanego wydarzenia, dystans powiększony jeszcze przez wyraźną ironię, kpinę, czasem wręcz groteskowość, jak choćby w samym tytule tomiku — *Wesetyj cwyntar*. Dzięki takim zabiegom „dystansującym” ten spokojny świat, w którym — patrząc z zewnątrz — wszystko pozornie idzie swoim zwykłym trybem, okazuje się światem absurdalnym. W ten sposób ocierające się o gro-

teskę wykoślawianie rzeczywistości przez Stusa staje się (paradoksalnie!) „zwykłym” jej naśladowaniem, swego rodzaju prawdą literacką. Mówiąc krótko: to nie wiersz jest groteskowy — lecz groteskowa jest rzeczywistość! Nie bez znaczenia są ramy historyczne: daty powstania tych poezji to lata 1958–1970, okres najpierw powoli wysychającej „odwilży” chruszczowskiej, a następnie „betonowego socjalizmu” Breżniewa. Nie trudno było wówczas dostrzec pojawiające się na każdym kroku sytuacje, tyleż śmieszne co paradoksalne, gdy się nad nimi głębiej zastanowić (np. wiersze *Szedłem za trumną przyjaciela i myślałem...* lub *Tagi! Zima. Sześćdziesiąty pierwszy rok*). Te poezje nie budzą wątpliwości tłumacza. Rachunek jest prosty: wiersz wolny w obu przypadkach — oryginału i tłumaczenia. Jedyne, co sprawiać może trudności, to programowy kolokwializm przejawiający się w stosowaniu zwrotów frazeologicznych i idiomów, dla których znaleźć trzeba miejsce w przekładzie.

Im więcej pojawia się wierszy w dorobku Stusa, tym bardziej regularny staje się ich rytm. Miara metryczna utrzymuje w ryzach to, co kipi i wrze w środku. Jeśli pojawiają się ból i złorzeczenia, gniew i złość, to możemy być pewni, że wyrażone będą eleganckim sylabotonikiem, a najpewniej w połączeniu z ulubionymi zabiegami poety — przeplataniem wersów różnózgłoskowych, na przykład dziesięcio- i jedenastozgłoskowych, z kilkakrotnym powtórzeniem całych wersów lub pojedynczych słów. Jednak te „regulujące” i porządkujące całość tekstu zabiegi stoją najczęściej w sprzeczności na przykład z rymami, które z łatwością można by uczynić głębokimi (żeńskie) i dokładnymi, tymczasem są one krótkie (męskie) i oparte na zgłoskowych obocznościach lub opozycjach. Bywa też tak, że rym pojawia się w środku dwóch kolejnych wersów, we wnętrzu, na końcu zaś mamy zaledwie współdźwięczność, albo też nagle w środku wiersza urwany rym na końcu którejś z linii. Wszystko to sprawia wrażenie, jakby utwór był rymowany jedynie w celach mnemotechnicznych, a cały eufoniczny skarb ukryty... w jego wnętrzu: w ledwie słyszalnych powtórzeniach głosek szeleszczących, szypiących, syczących.

Spróbuję teraz pokazać jeden z takich zabiegów z wiersza o wyjątkowo niekonsekwentnej topografii rymów, choć sylabicznie prawie regularnego:

Posołowiw od spiwu sad,
od sołowiw i od nadsad.
I od samotnoji swięzi,
i od żałkyh zirok wnoczi.

Zaznaczyłam w pierwszym czterowierszu wszystkie te elementy, które współbrzmiały między sobą (łącznie z kontrowersyjnym odwróceniem (sołow)–iw

na (s)wi—czy w 3 wersie). Widać, że jest ich większość i że tworzą skomplikowaną architekturę współbrzmień wewnętrznych i dysonansów. Jednak do pełnej śpiewności brak jest tu prostego wytrzymania rymu: nie dość, że jest jednosylabowy, to w następnych wersach także niedokładny (pomimo tego, że znów mamy tu liczne powtórki i współdźwięczności we wnętrzu frazy):

Swicza zatropotiła — j swi^oł^o,
mow ho^otuba, pustyła w le^ot,
i wiersz twij wyrwawsia bez ty^oł^oa,
i duch twij wyrwawsia z tenet.

Co tłumacz ma zrobić z tymi odstępstwami od „świętej” monotonności wiersza sylabotonicznego? Może albo potraktować je jako drobne nieregularności i tak przenieść do polszczyzny, albo uczynić z nich mile widzianą w przekładzie zasadę. Obie koncepcje tłumaczenia są w tym zbiorze reprezentowane. W tym miejscu pokażę jedynie, jakie konsekwencje niesie przyjęcie jednej z nich. Lub, mówiąc inaczej, jak postawiona przez tłumacza diagnoza wpływa na ostateczny kształt przekładu.

Oryginał wiersza *Sto luster...* reprezentowany jest na następnych stronach przez dwa tłumaczenia, które daleko odbiegają od siebie, zarówno pod względem rymów, izosylabiczności, a nawet rozmiarów całego wiersza (wydłużonego u Woroszyłskiego o dwa wersy), który w oryginale jest stychiczny (jak w moim przekładzie), z niedokładnymi rymami męskimi, i w którym znajdujemy wspomniany już chwyt pozostawienia zniénacka środkowego wersu w ogóle bez żadnego rymu. Oryginał, jak w poprzednim przykładzie, jest jednak oparty na ciekawej zasadzie fonicznych i semantycznych „odbić” — nie na darmo posiada taki incipit! — jest to koncert symetrycznych powtórzeń i dysonansów ukrytych we wnętrzu tekstu. W tłumaczeniu Woroszyłskiego wiersz uległ maksymalnemu uregulowaniu. „Lustrzana zasada” konstrukcji wiersza zyskała poparcie ze wszystkich stron: wiersz został podzielony na równozgłoskowe, czterowersowe strofy, rymy zostały względnie zachowane, tłumacz zastosował zabiegi eufoniczne (*dźdże–dźdżów*). Dodatkowo fenomen luster jest tu uaktualniony w warstwie semantycznej przez jasną logikę pytań i odpowiedzi podmiotu oraz jego sobowtóra lirycznego.

Nie jestem zwolenniczką koncepcji tłumaczenia regularnym sylabotonikiem wierszy współczesnego poety, szczególnie takich, które wykazują wyraźne cechy tonizmu, lub też rozluźniania monotonii sylabotonizmu. W wyżej analizowanym przykładzie można rzeczywiście wersyfikacyjną ramę wiersza potraktować jako dodatkowy, formalny znak uwięzienia podmiotu wśród wrogich mu odbić (bo przecież o tym jest ten utwór), ale można też wprowadzić kontrast między semantyką a metryką wiersza i, jak to zrobiłam w swoim

tłumaczeniu, stosować wiersz rytmicznie rozluźniony. Taką strategię translatorską i tutaj, i w pozostałych tłumaczeniach wspomagają zawsze wszelkiego rodzaju rymy wewnętrzne, powtórzenia wewnątrzwersowe, półrymy lub rymy pozorne, graficzne, quasi-powtórzenia rymowo-znaczeniowe. Oczywiście, trudno jest bronić danej poetyki przekładu, można jednak szukać dla niej uzasadnień w tradycji wierszowania polszczyzny oraz w samym oryginale, co przed chwilą próbowałam uczynić.

Inna grupa wierszy to takie, które domagają się regularności w tłumaczeniu, które zniszczyłyby każde rozluźnienie toku frazy. I w tym miejscu znakomicie sprawdzają się poetyki translatorskie, jakie patronują J. Litwiniukowi i W. Woroszyłskiemu. Najlepszym przykładem będzie wiersz dedykowany pewnemu kijowskiemu neoklasykowi lat 20–30., który został wywieziony na Solówki. Rytm pociągu toczącego się po szynach na północ, jego powtórzenie w głowie poety-pasażera wagonu bydłęcego, zyskał odbicie właśnie w metryce utworu. Mam nadzieję, że w polskim przekładzie to słychać:

Głuche kół stukotanie,
jak fale o prom,
spotkaj mnie, mój Charonie,
z całym dobrem i złem.
Klekocą koła, terkocą,
prowadzą, prowadzą nocą,
do domu — już nie zawrócą,
do domu — nie wrócą...

Na koniec słów kilka o oryginałach wierszy Stusa. Większość utworów, szczególnie napisanych w łagrze po 1972 roku, była przepisywana i przemykana z rąk do rąk, uzyskując po kilka wariantów. Ma to duże znaczenie w pracy przekładowej. Stus bowiem nie zdążył ustalić ostatecznych postaci tych tekstów. Legenda życia spędzonego w więzieniach i obozach pracy, legenda męczeńskiej śmierci poety oraz szerokie udostępnienie jego twórczości spowodowały wzrost autorytetu moralnego Stusa. Tym sposobem autor stał się najbardziej cenionym poetą współczesności i każdy tłumacz, który podejmuje próbę przekładu jego poezji na jakikolwiek język, obarczony jest dodatkowo obowiązkiem dorównania w obrębie własnej tradycji poetyckiej randze, jaką poezja Stusa uzyskała w tradycji ukraińskiej. Mówiąc krótko: translatorski wysiłek staje się wręcz moralnym obowiązkiem przyswojenia bez zniekształceń słów męczennika sprawy narodowej. Nie jest to zdrowa sytuacja i nie sprzyja translatorskiej rywalizacji...

Z jednej strony wiersze — przekazywane przez druty łagrów i wielokrotnie przepisywane — posiadały już w oryginale po kilka wersji i widać to

w równoległych przekładach, które czasami odbiegają tak daleko od siebie, że stają się praktycznie różnymi wierszami (zaznaczam takie fakty w komentarzu pod wierszem). Dla tłumacza jest to przypadek wyjątkowy, bowiem w interpretacji oryginału dysponuje większą liczbą informacji (czasem niestety sprzecznych) i może połączyć w jednym tłumaczeniu albo kilka wersji tego samego wiersza (jeśli są dostatecznie zbieżne), albo radykalnie je rozdzielić, sporządzając na przykład dwa odrębne i niezgodne ze sobą tłumaczenia. Teoria i historia przekładu milczy o tego rodzaju przypadkach. W tym sensie — obok pracy filologicznej — jest to „zabawa” detektywistyczna. Dla dokonania całościowej interpretacji brakuje pełnych krytycznych wydań poszczególnych zbiorów i korespondencji poety. Do tego dochodzi jeszcze wrywkowa znajomość kontekstu tradycji literackiej, choćby tylko poprzedniej, zniszczonej formacji pokoleniowej (lat 20–30.), która mogłaby stanowić złożony system odniesień interpretacyjnych. Tłumacz musi więc podejmować ryzyko pomyłki albo ryzyko nadinterpretacji — zawsze ma za mało danych lub za dużo wersji jednego wiersza. Nadal bowiem wiersze Stusa są w szczególności i spotęgowany sposób osamotnione, zawieszane w literackiej próżni.

Dziękuję wszystkim, którzy mi pomogli podczas pracy nad tą książką, szczególnie dr Aleksandrze Hnatiuk z Warszawy i dr Bożenie Zinkiewicz–Tomanek z Krakowa za cenne wskazówki, które pomogły mi uniknąć wielu błędów. Wdzięczna jestem mojemu promotorowi prof. Stanisławowi Balbusowi, którego doping i wielkie serce, jakie okazuje swoim uczniom, zawsze budzą nas z humanistycznej drzemki. Największą przygodę zawdzięczam Jerzemu Litwiniukowi, autorowi pięknych listów, których miałam zaszczyt być adresatką.

Poezja Wasyła Stusa

Dwa słowa do czytelnika

Pierwsze lekcje poezji — matczyne. Znała dużo piosenek i umiała je bardzo subtelnie zaśpiewać. Piosenek było tyle, ile znała stara Zujicha, nasza ziomkini. Najwyraźniejszy ślad w duszy — to matczyzna kołysanka *Oj, luli, luli, moja dziecino*¹. Szewczenko nad kołyską — tego się nie zapomina. A tęsknie śpiewane: *Pójdiesz mój synku, tą Ukrainą, / Przeklniesz nas, wiem...* — wzrusza do dzisiaj. Coś podobnego do tęsknej lamentacji pogrzebowej z *Testamentu*: *Pochowajcie i wstawajcie, / Pozrywajcie pęta, / Niechaj wraź krwią skropiona / Wstanie wolność święta*². Pierwsze znaki naszej duchowej anomalii, smutek jako pierwsze uczucie niemowlęcia na tym białym świecie. To były wrażenia z dzieciństwa. Dobrego dzieciństwa.

Nauka szkolna — szkodziła. Jedna — obcojęzyczna³, druga — głupia. Czym szybciej zapomnisz szkołę — tym lepiej. W czwartej klasie zrymowałem coś o psie. Po rosyjsku. Żartobliwie. Szybko mi przeszło. Odrodziło się w starszych klasach, kiedy przyszła miłość.

Wszystkie specjalnie nie oznaczone inicjałami innych autorów przypisy w tej książce pochodzą od tłumaczki. Nie oznaczam również cytowanych w tekstach fragmentów przekładów wierszy, jeśli są one mojego autorstwa. Nie zawsze można było zidentyfikować, z jakiego wiersza pochodzą cytowane fragmenty, gdy autor artykułu nie podaje tytułu wiersza. Inne przypisy opatrzone zostały inicjałami autora danego eseju lub nazwiskiem tłumacza. Oznaczenie tomików Wasyła Stusa ujednolicono następującymi skrótami (co odsyła do pierwszych wydań tych książek): *Zymowi derewa* — ZD, *Wesetyj cwyntar* — WC, *Swicza w swiczadi* — SwZ, *Palimpsesty* — P; jedynie Marko Pawłyszyn podaje zazwyczaj w swoim eseju dwa źródła cytacji wiersza: wydanie amerykańskie i ukraińskie, stosując odpowiednio — antykwę na oznaczenie strony w tomiku *Palimpsesty* (Nowy Jork 1986) i kursywę, gdy wiersz zaczerpnięty został z kijowskiego wydania *Doroha boliu* (Kijów 1990).

¹ Mowa o wierszu T. Szewczenki z 1848 r.; fragment w tłumaczeniu T. Hollendra [w:] T. Szewczenko, *Wybór poezji*, BN, seria II, nr 178, s. 254.

² Ostatnia strofa *Testamentu* T. Szewczenki; w polskich przekładach: J. Iwaszkiewicza, L. Pasternaka, K. A. Jaworskiego, J. Jędrzejewicza. Cytat z tłumaczenia B. Łepkiego (ibidem, s. 186–188).

³ Tj. rosyjskojęzyczna.

Lata na uczelni były trudne. Pierwsza wierszowana publicystyka — wyzwania rzuć historii. Zachwyt nad Ryłskim ⁴ i Verhaerenem ⁵. Jeszcze czegoś pragnął bezcielesny duch. I znów — miłość. Stęskniony za prawdziwą (nie — doniecką) Ukrainą, pojechałem na Kirowogrodzszczyznę, niedaleko Hajworonu ⁶, aby pracować jako nauczyciel. Tam ogrzałem duszę, uwolniłem się od studenckiego ascetyzmu. Wojsko — przyspieszyło. Poczułem się mężczyzną. Wierszy, oczywiście, prawie nie pisało się, kiedy na ramionach — pagony ⁷. Ale tam trafił do mnie Bażan ⁸. Wtedy właśnie — pierwsze drukowane wiersze — 1959 rok ⁹.

Czas po wojsku był już czasem poezji. To była epoka Pasternaka i nieostrożnej, wielkiej miłości do niego. Odkochałem się — dopiero gdzieś w 1965–66 roku. Teraz najbardziej lubię Goethego, Swidzyńskiego ¹⁰, Rilkego. Sławnych Włochów (to, co wiem). Szczególnie — Ungaretti, Quasimodo.

⁴ **Maksym Ryłski** (1895–1964) — jeden z najwybitniejszych ukraińskich poetów pokolenia lat 20–30.; zadebiutował jako 15-latek w 1910 roku; jednak za pierwsze dojrzałe osiągnięcie można uznać dopiero jego zbiorek z 1922 r. — *Synia daleczyń*, który, w połączeniu z następnymi sześcioma tomikami opublikowanymi do 1930 r., wyznaczył mu pozycję czołowego neoklasyka. Oskarżany przez radziecką krytykę o „ucieczkę od współczesności i hedonistyczno-epikurejskie pojmanie świata”, a potem o „burżuazyjny nacjonalizm” — najpierw składa wyjaśnienia na łamach bolszewickiej prasy (1923), lecz po aresztowaniu przez NKWD w 1931 r. i usunięciu przez cenzurę jego dorobku kapituluje i od tej pory pochwalne hymny śpiewa Moskwie. Jest autorem kongenialnego przekładu *Pana Tadeusza* (1928), tłumaczył poezję Puszkina i francuskich parnasistów oraz sonety Szekspira.

⁵ Zbiorki poety wydawano po ukraińsku kolejno w latach 1922, 1927, 1946, 1966, 1979.

⁶ Zrusyfikowana nazwa — Gajworon, miasteczko na południe od Humania (zob. Dmytro Stus, *Żyttia i tworcist' Wasyla Stusa*, Kyjiw 1992, s. 29).

⁷ Syn poety wskazuje, iż zdanie to „warto wziąć w cudzysłów”, gdyż właśnie w tym okresie powstało kilkadziesiąt wierszy, które potem były albo drukowane, albo opracowywane na nowo (por. Dmytro Stus, *Żyttia i tworcist' Wasyla Stusa*, Kyjiw 1992, s. 34–35).

⁸ **Mykoła Bażan** (1904–1983) — zdążył zabłysnąć jako poeta w ciągu kilku zaledwie lat (1926–1931), tuż przed pogromem ukraińskiej inteligencji na początku lat 30.; debiutancki tomik *17-yy patrol* odznaczał się wpływami futuryzmu, a następne, ocenione jako ekspresjonistyczne — wpływami estetyki barokowej — *Budiwli* (1929), *Doroha* (1930). Jako jeden z pierwszych pisze ody do Stalina i, nagrodzony najwyższymi odznaczeniami, staje się jednym z czołowych jego apologetów, co — podobnie jak w przypadku reszty „wielkiej trójcy” tego pokolenia, Tyczyny i Ryłskiego — szybko odbija się na poziomie jego twórczości. Stus mówi tu o swoim odkryciu wierszy poety, które jaskrawo wybiły się z oficjalnego tła ówczesnej literatury i które stały się impulsem dla późniejszego literackiego odrodzenia lat 60.

⁹ Debiut w gazecie „Literaturna Ukrajina”, nr z 22 listopada 1959 r.

¹⁰ **Wołodmyr Swidzyński** (1885–1941) — autor jedynie trzech tomów poetyckich: *Liryczni poeziji* (1922), *Wereseń* (1927), *Poeziji* (1940); symbolista i mistrz lirycznej miniatury. To chyba jedyny przypadek podziału twórczości artystycznej na okresy: „względ-

Lubię jeszcze „gęstą” prozę — Tolstoja, Hemingwaya, Stefanyka ¹¹, Prousta, Camusa. Pociąga — bardzo — Faulkner.

Z młodych współczesnych najbardziej cenię W. Hołoborod'kę ¹². Potem — Winhranowskiego ¹³. I, oczywiście, Ł. Kyselowa ¹⁴. Nienawidzę słowa „poezja”. Nie uważam siebie za poetę. Uważam się za człowieka, który pisuje wiersze. Niektóre z nich, jak dla mnie, akurat.

nego milczenia” i „całkowitego zamilknięcia”, co doskonale odzwierciedla sposób potraktowania przez radziecką krytykę tego oryginalnego talentu, który pojawił się chyba w najgorszym dla siebie momencie. Oskarżony w 1927 r. o antykomunistyczny „fatalizm”, przestał zupełnie drukować wiersze. W ten sposób Swidziński przetrwał aż do 1940 roku, kiedy to przypomniała sobie o nim stalinowska władza i zmusiła do napisania ody do Stalina. Twórczość z tych lat, zebrana w tomiku *Medobir*, cudem uratowała się z pożogi wojennej i trafiła za granicę, gdzie została po wojnie wydana. Istnieją dwie wersje śmierci poety: pierwsza mówi, że zginął podczas bombardowania, druga — że został uwięziony i wraz z grupą inteligencji ukraińskiej żywcem spalony niedaleko Charkowa (znowu dwie wersje: przez enkawudystów lub przez hitlerowców). Stus napisze później pracę o twórczości tego poety — *Znykome rozcwitannia*.

¹¹ **Wasył Stefanyk** (1871–1936) — pisarz i znakomity nowelista — impresjonista i psycholog; studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, przyjaźnił się z Wacławem Moraczewskim (pierwszym tłumaczem jego utworów) i poetami Młodej Polski. Anegdota opowiada o spotkaniu w 1899 r. ze Stanisławem Przybyszewskim, który koniecznie chciał pokłonić i ucałować... nogi ukraińskiego pisarza. Najważniejsze tomy nowel: *Kamynnyj chrest* (1900), *Doroha* (1901), *Kłenowi lystky* (1904), *Moje słowo* (1905).

¹² **Wasył Hołoborod'ko** (ur. 1945 r.) — po błyskotliwym debiucie prasowym na początku lat 60. rozpętała się wokół postaci młodego autora najpierw literacka, potem ideologiczna dyskusja, która swój epilog miała w Moskwie. Rezultatem było zatrzymanie pierwszego tomiku (*Łetiucze wikonce*, wyd. emigracyjne Paris–Baltimore 1970) i milczenie poety aż do 1988 r., kiedy wydano w Kijowie *Zelen deń*, a następnie w 1990 r. pojawił się *Ikar na metelkowych krylciach* i w 1992 r. *Katyna ob Rizdwi*. W Polsce publikowano przekłady w *Antologii poezji ukraińskiej* (Warszawa 1977), *antologii Powroty nieobecnych* (Ostrowiec Świętokrzyski 1990) oraz *antologii Rybo–wino–kur* (1994). W 1995 roku wydano tomik poezji *Ikar na morylch skrzydłach* (opr. A. Hnatiuk).

¹³ **Mykoła Winhranowskiy** (ur. 1936) — pisarz, scenarzysta, reżyser filmowy i aktor (po raz pierwszy wystąpił w filmie O. Dowżenki); jego debiut poetycki przypadł na 1957 rok, a pierwszy tomik, w którym krytyka dostrzegła szerokie znawstwo filozofii i który zyskał bardzo sprzeczne oceny krytyków, na rok 1962 (*Atomni preliudy*). Wielka różnorodność tematyczna i formalna (sonety, medytacje, haiku, elegie pisane heksametrem) cechuje także następne tomiki: *Sto poezij* (1967), *Na sribnim berezi* (1978), *Hubamy tepłymy i okom złotym* (1984). W prozie Winhranowskiy zadebiutował powieścią *Siromanec* (1977), a następnie ukazały się *W hłybini doszczizw* (1979) i *Lito na Desni* (1983). Jego wiersze ukazały się w polskich przekładach m. in. w „Literaturze Radzieckiej” (nr 7, 1979) i w *Antologii poezji ukraińskiej*.

¹⁴ **Leonid Kyselow** (1946–1968) — debiut w 1963 r., poeta kijowski, który pisał jednak początkowo po rosyjsku, dopiero w okresie studiów przeszedł na ukraiński; wydano dwa pośmiertne zbiorki: *Wirshi* (1970) i *Ostannia pisnia* (1979).

I taka myśl: poeta powinien być człowiekiem, takim, który, pełen miłości, podoła wrodzonemu uczuciu nienawiści, uwolni się od niej jak od zarazy. Poeta — to człowiek. Przede wszystkim. A człowiek to — przede wszystkim — czyniący dobro. Gdybym mógł lepiej żyć, nie pisałbym wierszy, ale pracował na roli.

Prócz tego — pogardzam politykami. Prócz tego — cenię zdolność do śmierci z honorem. To warte więcej niż wersyfikacyjne wprawki.

Jeden z najlepszych przyjaciół — Skoworoda ¹⁵.

Kijów 1969

¹⁵ **Hryhorij Skoworoda** (1722–1794) — ukraiński filozof, nauczyciel i poeta; wykształcony w Akademii Kijowsko-Mohylewskiej, Krakowie i ośrodkach zachodnioeuropejskich. Panteista, wróg scholastyki, za wartość najwyższą uznawał osiągnięcie przez człowieka wewnętrznej harmonii na drodze doskonalenia przez pracę, uznawał istnienie trzech światów — makrokosmosu wszechświata, mikrokosmosu człowieka i symbolicznego świata Biblii — z których każdy dysponował dwoma atrybutami–naturami (widzialnym i duchowym). Swoje oryginalne poglądy głosił wędrując po Ukrainie; jak przystało na oświeceniowego reformatora, domagał się oświaty dla wszystkich stanów. Stus zaprzyjaźnił się z myślicielem głównie za sprawą jego życiowej maksymy: „Świat łowił mnie, ale nie pojmał”. Najśłynniejszym zbiorem poetyckim jest *Sad bożestwiennych piesniej* (1753–1785).

Wiersze z lat 1958–1979

**ZIMOWE DRZEWA
WESOŁY CMENTARZ
ŚWIECA W ZWIERCIADLE
PALIMPSESTY**

Zimowe drzewa

Zgarnęły ręce — nie wykrzyzczyć
(jak wykrzyzczyć — bez rąk?).
Topole nawet nie próbują
wyciszyć się zaśnieżonymi gałęziami.
Przycupnęły jasne jak świece,
jak ogniem zmniejszone,
chłodem skurczone,
z niedobrym grudniowym dniem.
Przycupnęły do dna w zamyśleniu,
jak amfory przepelnione
mroźnym i piaszczystym powietrzem
ukraińskiej Afryki.
Każda wyższa niż rozpacz,
jak hermetyczna noc
świszcze odłamkiem nerwów
wśród pralaszów przeciwieństw.
Złękniona, radarową koroną,
jak antena łowi
przepelniony wizerunkami dzień,
haftowany krzykiem gawronów,
haftowany dzwonkami tramwajów,
przeszywający śmiechem dzieci,
milicjanta na rogu ulicy
i krzywym uśmiechem kochanki.

przeł. A. Korniejenko

z tomu *Zymowi derewa* (1958–1969) XII 1964

Młody Goethe

Myszaty mrok wypełzał z komnaty
z dwudziestoletnim pluskiem. W dali
ciemniała ciężka ława. W oknach
ślept wszechświat. W szklance
kołysał się szpatowy muszkatel.
I stół prostował się. I story na skraju okna
szemrały z wiatrem. Trącały botforty.
Dusz mierzwa nocami przetarta

niežnośnie liliowa jak knaster*.
Sztalugi szeptały modlitwy. Spragnione płótno
ściekało strużką po rudym klepisku.
Rozpływało się w kręgi. Oczy ślepy
nad gęsim piórem.

Już wino
nie pokrzepia. Skłębiona dusza
obrasła wspomnieniami, niby motowidło,
w szezlongu opada na łopatki
i po pokoju — bezcieleśnie błądzi.
Wstaje dzień niewyraźną plamą,
już klawesyn szarzeje perliście.
Świt jak perła — chłodny i mętny —
kontrabandą nadciąga. Noc zesła pod trawy.
Na ścianie brzęknęła graniasta porcelana,
chlupnęło wino w kryształ
papier i łokcie, i szlafrok — zaplamione.
noc niedopisana i niedopita,
a ranek wyłania się niespełniony.
Wrywa się jak koń niesamowity,
wieszcząc suchokopytną chęć
do makowego stepu i lasów,
co — na wiatrach, na wiatrach — kołysz się.
Gdzie — na wiatrach — dziewiczy przestrach
od pocałunku i cierpkiego głogu.
Idź — kochaj się, miłuj, oszalej,
upijaj modrym, zielnym i zielonym
i pokłoń się Matce do ziemi
za czarne noce i czerwone dni.
Zawilgły ranek wilgę zbudził,
słowiki przewlekły promienie.
Idź — mężniej, sam siebie pomnażaj
w rannej radości i radosnej biedzie.
Idź — aby serce wyświecić z nocy
w majowym polu, w nieskończoności.
I nie ociągaj się — ty wieczny derwisz
z somnambulicznym blaskiem oczu.
Więc przebij się — w pole, do wody,
gór, gwiazd i młodzieńczego śmiechu.

* Rodzaj tytoniu (niem.) — przypis poety.

Więc przebij się — przez ludzką złość,
przesady, sądy i osady.
Niechaj dla ciebie większy świat zamai
i większa noc zamai nad światami,
więc, wyprostowawszy ręce, w szaleństwie
przebij się:

— Pozdrawiam cię, pozdrawiam,
o zielna Ziemió!

marzec 1965

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Zymowi derewa* (1958–1969)

* * * * *

Naucz się czekać, druhu, naucz się czekać.
Jaskółki na drutach elektrycznych
poczerniały od błękitu nieba
wśluchują się jeszcze w stłumione prądy ziemi;
niewidome okna
przez tysiąc minionych lat
nie wypastowały jeszcze swojego ducha
w niewygodnej pułapce egzystencji;
jeszcze wzdraga się wiewióreczka
przed uszczknięciem tłuczonego grochu z twojej dłoni.
Kamienień, kamienień, kamienień.
Tylko skała ma zmysł samozachowawczy.

przeł. W. Woroszyński
z tomu *Zymowi derewa* (1958–1969) *

Gwiazdny żeglarz

Marzenia moje krążą wokół Ziemi
i w sercu dźwięczną falą pluszcze Dniepr...

* Wiersz jest trzecią częścią cyklu *Zabuttiam*, dodaną do dwóch pierwszych, o czym świadczą różnice w datowaniu tekstów (części 1 i 2 — X 1969; część 3 — III 1969).

Mój kraju! Płyniesz, toczysz się pode mną
melodią pieśni, co od lat dziecięcych
z piersi mej aż do nieba się wspinała,
prężyla się i krzepła niczym kłos,
wabiła w świat daleki, w siną dal.
...Ojczysty kraj, ściśnięty obęczami
geograficznych map, prostuje oto
ramiona, dumnie gra szmaragdowymi
sadami, szachownicą złotych pól.
I nawet dzień ktoś mocny zgiał w podkowę,
i wielki ktoś uderzył kopytami —
aż iskry w noc!
A Ziemia, czuła matka,
czeka, by wrócił wytęskniony syn.

przeł. W. Woroszyłski
z tomu *Zymowi derewa* (1958–1969) *

* * * * *

Wczoraj, kiedy dopalał się wśród sosen
dzień trosk i starań domowych, myślałem:
to życie jest za długie dla człowieka.
Tupot czerwonych koni namiętności
już dawno się oddalił brzeskim traktem.
Wydź w noc: nikogo. Jedyne co żyje —
to psie wesela. Zabłąkane stado
snów moich nie zna nad sobą pasterza.
Szczerbate pole wypalonych pragnień
ciągnie się niezmierzone jak mój spokój.
I tylko nieba porannego źródło
przelewa się i kipi wrzaskiem wronim,
wróżącym tysiąc śmierci nieuchronnie.
Już chłód i mrok ogarnął moją duszę,
nie rozjaśnioną lat błyskawicami.
Tak, całe życie było umieraniem
i tyś po stokroć pochowany w sobie.

* Wydanie zbiorowe podaje wersję bez tytułu, z datą: 1962 rok.

...Już odszumiało wieczne szczytowanie,
naiwna zieleń pnąca się do góry,
ufne, niemądre kwitnienie. Wystarczy.
Teraz więc — wij się z bólu — i wyj z bólu.
Byle dociągnąć do piątku. W tygodniu
raz jeden bodaj łyknąć samotności
niewystalego alkoholu. Stanąć
twarzą do tych ciemności. I niech pada
śnieg na policzki zziębnięte. Niech pada.
Ty tylko jesteś tutaj. Ty sam. Tutaj.
Na całą ziemię. Pojedynczym bólem
oparty o pnie sosen wyężone,
bo jęk ich tchnący wiecznością wywyższa
tej kary płaskość do wzniosłej pokory.

przeł. W. Woroszyński
z tomu *Zymowi derewa* (1958–1969) *

Wertep* *

Na pierwszym piętrze — dwoje ludzi,
na drugim — ich cienie.
Wprawny operator
tak wyświetla kadr, że nie dowiesz się,
gdzie ludzie, a gdzie tylko cienie.

Na dole wygłaszają: razem z tobą
żyć w miłości i radości.
Na górze powtarzają: miałbym nóż —
zarznąłbym jak psa.
Potem na scenę wchodzi ktoś trzeci
i zaczyna agitować za rajem,

* Wiersz datowany — X 1963 i pierwotnie podzielony na strofy.

** Ukraiński narodowy teatr lalkowy, podobny nieco do polskiej szopki, którego początki wiążą się z powstaniem dramatu szkolnego w II połowie XVII w. Spektakle rozgrywano w miniaturowych, dwupiętrowych, zrobionych z drzewa domkach (1,5 m wys.). Przedstawienie składało się z dwóch części: pierwsza pokazywała sceny związane z narodzeniem Chrystusa, druga wykorzystywała motywy narodowego folkloru. W XX wieku wertep traktowano w literaturze jako swego rodzaju alegorię świata.

który rośnie i rośnie,
wciąż wyżej i wyżej.

Snop światła podnosi się
ku pustej twierdzy nieba,
gdzie słychać anielskie chóry:
*jednemu smażyć się w oliwie,
innemu — w smole.*

Wreszcie rozpoczęto tańce:
na proscenium wyskakuje czort
i zaczyna wirować.
Raz staje na nogi
raz — na ręce —
dopóty obraca się,
dopóki ręce nie przyrastają mu do ziemi,
a nogi zawisają w powietrzu.
I wtedy staje się jasne,
że obraca się właściwie
tylko tułów.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Weselyj cwyntar* (1970)

* * * * *

Przepych Łysej Góry zapada się w mrok i niebyt
i jesienne listowie dogasa w zgęstniałym niebie.
A ja zapomniałem, gdzie ta Łysa Góra, i nie wiem,
czy przyjełaby, czy poznałaby jeszcze mnie.
Wieczorowa poro, złych rozstań posępna poro!
Nie pamiętam, nie wiem, pojęcia nie mam,
czy umarłem, czy żyję, czy żywcem umieram,
bo odegrzmiało, odkwitło, oddźwięczało wszystko wokoło.
Tylko dotąd pachną twoje dłonie smutne,
dotąd pachną wargi, takie gorzkie są, że aż słone.
I życie zatracone przefruwa jak ptaszysko spłoszone,
i głucho jak krew w aortach słowiki huczą okrutne.

przeł. W. Woroszyński
z tomu *Weselyj cwyntar* (1970)

Szedłem za trumną przyjaciela i myślałem:
 a to się ludziom powodzi,
 wyjechał nogami do przodu i problem z głową,
 na koniec błysnął bladymi udami
 nieboszczyka,
 świat niech sobie chodzi a choćby i na głowie.
 I kiedy przyszedliśmy na cmentarz,
 zobaczyliśmy tyle aut, furgonów,
 katafalków —
 nie to, żeby podejść,
 głowy nie ma gdzie wetknąć.
 Za dołami była wielka kolejka.
 Każdy chciał chwycić kawałek ziemi
 (na twarz dawali 1,5x2 metry).
 Nasza kolejność była osiemset sześćdziesiąta trzecia.
 Gdzie tam było doczekać,
 jeśli znalazło tyle hien —
 ten inwalida pierwszej grupy,
 za tym prawo, u tej niemowlę na rękach,
 a ten tak sobie — zalany od samego rana
 w trupa
 i sunie gdzie popadnie,
 nieważne, po kapustę czy po śmierć.
 Mieliliśmy już wracać do domu z niczym.
 Myślę sobie: pójdziemy z powrotem,
 rzucę nieboszczykowi, niby z głupia frant,
 starczy tego wylegiwania się, wstawajże,
 przetrzymasz ze trzy — cztery dni
 aż ten tłum wytlumi,
 jednak ci spieszno — po kiego czorta?
 Aż tu podsuwa się do nas
 baba z dwoma koszykami
 (rozprawdza jarzyny na cmentarzu)
 potrzebny wam dół, pyta,
 mogę odstąpić swój
 powiedzmy — sto pięćdziesiąt.
 Można znaleźć i taniej,

ale to będzie tylko tak zwany dół,
u mnie, proszę was, po prostu pierzynka —
i poleżeć, i wyspać się,
samemu a może z jakąś młodką
(baba ma metalowe całe usta,
co znaczy — uzbrojona po zęby).
Od razu chwyciłem, że to przekupka —
skupuje i handluje tymi dołami,
ale — nie targując się —
wyjąłem z kieszeni pieniądze i dałem —
naści, żebyś się tej surowej ziemi nażarła.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Wesełyj cwyntar* (1970)

* * * * *

pamięci Alły Horśkiej

Rozpal się duszo. Rozpal, a nie — rozplącz!
Ziąb czarny zasnuł słońce Ukrainy.
Ty — szukaj cienia czerwonej kaliny
w czarnych odmetach, śliskich wodorostach.

Mało nas. Drobną szczeliną czy szczyrbą
zostanie po modlitwie, po nadziei.
Wszak los nam dawno przestrogi udzielił,
że krew kaliny gęsta jest i cierpka,

i tak się pieni jak krew w naszych żyłach.
Lecz w białym dreszczu wiecznych skarg i pragnień
drobina bólu, co w głąb się zapadnie,
cierpieniem nieśmiertelnym będzie żyła.

przeł. W. Woroszyński
z tomu *Wesełyj cwyntar* (1970)

* * * * *

*pamięci M. K. Zerowa **

Głuche kół stukotanie,
jak fale o prom,
spotkaj mnie, mój Charonie,
z całym dobrem i złem.
Klekocą koła, terkocą,
prowadzą, prowadzą nocą,
do domu — już nie zawrócą,
do domu — nie wrócą.
Głuche kół stukotanie,
kół stękanie
w imię Chrystusa Pana,
Wodza i dziwki taniej.
Moskwa, Niedźwiedzia Góra, Kem,
Popów Wyspa — taborny szlak
za kratami, wartami
zakwitły na łzach.
Znów Wiatka, Kotłas, Ust' —
Wym. Do Czybju droga:
radz-soc-konc-sojuz —
kraj zapomniany przez Boga.
Diabła śmiech. Teraz tu
potrójny rządzi bóg: marksista,
ludobójca, rasista —
jeden — za stu.
Moskwa — Czybju, Moskwa — Czybju,
peczorski taborny szlak, —
nowe dziś buduje tu
na krwi, kościach i łzach.

przeł. A. Korniejenko

z tomu *Wesetyj cwyntar* (1970)

* **Mykoła Zerow** (1890–1937) — poeta ukraiński (neoklasyk i parnasista), należący do pokoleniowej formacji lat 20. i 30. zw. *rozstrzelanym odrodzeniem*; historyk literatury i tłumacz, zwłaszcza literatury klasycznej, ale także sonetów Mickiewicza i *Mazepy* Słowackiego. Dedykacja odnosi się do tragicznej doli Zerowa, który został w 1935 roku aresztowany i z 10-letnim wyrokiem zesłany na Solówki, gdzie słuch o nim zaginął. W ten sposób ukarano go za głoszone hasła powrotu do antycznych pierwowzorów i europeizacji

Tagił. Zima. Sześćdziesiąty pierwszy rok.

I ja — żołnierz, który po wszystkich demobilizacjach
trafił tutaj — dociągnąć do terminu,
otrzymał za wzorowe sprawowanie
(żołnierze żartowali — niewojnik)
zwolnienie.

Chyba cały rok
przeżywszy wśród błota, jodły, koszar,
do miasta nie wetknąwszy nosa,
zwykłem być pić (zamiast wódki —
kiepską wodę koloriską). Prać onuce
choć raz w miesiącu. Wspominać dziewczęta,
które niby o jednym tylko śniły,
aby oddać mi wianek.

Puścić w ruch swój żołnierski pas,
opowiadać słone dowcipy.
Nauczyć się uwijać tak mistrzowsko,
jak żołnierz tuż przed terminem.
Więc — Tagił. Nie pamiętam — park
czy miejski skwer skupił cały tłum
szczęśliwych gapiów: uczniowie,
studenci, hutnicy, kagiebiści,
nasz brat w żołnierce, starzy emeryci —
oglądali wystawę psów.

A było na co patrzeć:
odznaczone psy — potężne piersi
obwieszone medalami, a mordy
pyszne, jak u zasłużonych artystów
czy milicjantów posadzonych na laurach —
pobrzękując blaszkami, przechodzą,
pogardą uszanowali tłum,
a obok nich, trzymając z nabożeństwem
łańcuch, — szczęśliwi właściciele.

kultury ukraińskiej wbrew rusyfikacyjnym zakusom Moskwy. Niniejszy wiersz był głównym argumentem w śledztwie Stusa, a szczególną wściekłość władz wywołały wersy o potrojmym wizerunku „nowego boga”.

O chwilo błogosławiona — i dla ludzi, i dla psów.
Jedni — uszczęśliwieni swoją nicością
i przynależnością do czworonogów
tak nisko i bogobojnie chylą się
przed Niczym, co spogląda ze wszystkich stron.
A drudzy — na swych olbrzymich grzbietach
niosą tak wielki ciężar swojej stawy,
aż kipi ze złości krew
w psim sercu: oto ona, umówmy się,
sztuka dla ubogich. Straszny ciężar
spreparowanych demokracji. Przed kim
będziemy demonstrować jaśniewielmożność
swoich zasług i bohaterstw? K o g o
uszczęśliwiać swoim objawieniem?
K o m u pokazywać psią moc,
państwowy honor i niezłomność?
Byłem w tłumie. Byłem n i k i m.
Odczuwałem wstyd za własną nicość,
za niewojnictwo. I niezmierny żal
wypełniał moją głodną duszę,
że nie jestem psem. Obwieszonym psem.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Wesełuj cwyntar* (1970)

Ewolucja poety

Genialny poeta
rozdwoił się (na siebie i strach!).
Półpoeta rozdzielił się
(na ćwierćpoetę i strach!).
Ćwierćpoeta rozdzielił się
(na łut poety i strach!).
Łut poety rozdzielił się
(na szczypkę i strach!).
Teraz, gdy przechodził ulicą,
nad jego głową

wisiał biały dymek,
a przełęknieni przechodnie
z szacunkiem ustępowali mu drogi.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Wesetyj cwyntar* (1970) 25 luty *

* * * * *

W tym polu błękitnym jak len
tylko ty i żadnej duszy wkoło —
zamarłem: błąkało się w błękitnym polu
cieni sto. W polu błękitnym jak len.
W tym polu błękitnym jak len
sądzone było ci samemu zostać,
sądzone ci samemu sobie sprostać,
doli skosztować jak kary. W polu jak len.
Sto czarnych cieni rośnie, wydłuża rozmiary
i, jak las pełen sosnowego drobiazgu,
wyrusza na spotkanie. Do ucieczki? Od razu?
Czy w kłębek zwinąć swe kolczaste ścieżki?
Nie. Wystać. Wystać. Nie —
stać. Tylko tu. W rodzimej obczyźnie,
w tym polu jak len pełnym błękitu
rozpoznać własne zniewolenie.
W tym polu błękitnym jak len
naprzeciw ciebie — sto przeciwko tobie,
każdy przeciwko — w bólu i żałobie
wróg: ginie, ale śle przekleństwo.
Każde z nich bije jak bluźnierstwo,
jak samotnością ogorzały kamień.
I ciała nie poznaje duch zdziaczały,
i powracają wszystkie bólu strzały
w tym polu błękitnym jak len.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Wesetyj cwyntar* (1970)

* Pomimo że wiersz został umieszczony w tomiku z 1970 roku, pochodzi prawdopodobnie z roku 1971.

* * * * *

Spytałem: — Leje jak z cebra?
Jej oczy łzami przepełnione,
od skarg i tęsknot — zalęknione.
— Lecz nikt chmur z nieba nie zerwał.
— Zostaw to, nie płacz, błagam cię...
— Śmieję się, zobacz. Czasy mroczne
w obliczu dnia są niewidoczne.
Tak w ciemność roztapia się cień.
— Na miły Bóg, nie sięgnę nieba.
Nadaremnie.
Dosięgniesz, jeśli będzie trzeba.
— Kto wam urodę zauroczył?
Kto kpi z nas w żywe oczy?
— Każdy bez winy. Jak się zdaje,
tylko sam Bóg — wszystkiemu winny.
— O przyszłość starania czynimy?
Nie wiecie się i wiary nie dostaje?
Wciąż robisz rachunek czekania?
Na wróżby pomyślnie wciąż liczysz?
— Nikt chmur z nieba nie zerwał.
— Widzisz —
na dworze leje jak z cebra.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Wesełuj cwyntar* (1970) *

* * * * *

Sto luster się przegląda we mnie,
mój ruch i bezruch śledzi, kradnie.
To ty — naprawdę? Ty tu? Pewnie
nie ty, nie tu i nie naprawdę.

Więc gdzie ty jesteś? Gadaj — gdzie?
W otchłani wiar? W przepaści prób?

* Pierwotnie tekst nosił tytuł *Rozmowa 2* i był datowany 17.06.1970.

Duszę zalały łzy i dżdże —
i łez, i dżdżów nareszcie w bród.

Sto twoich konań, sto narodzin.
Co w lustrach grasz? Co w lustrach gram?
Tyś żywy czy umarty? Może
żywy z umartym, sam na sam.

przeł. W. Woroszyński
z tomu *Weselyj cwyntar* (1970) *

* * * * *

Sto luster skierowano we mnie,
w samotność moją, w moją niemoc.
Ty tu? Naprawdę ty? Na pewno
ty — ale nie tu, nie widzę cię.
Gdzie jesteś ty? Gdzie jestem ja? Gdzież?
Jak z rzeszota długo czekany deszcz
zalewa duszę całą we łzach.
Czy załom? Przepaść? Czy urwisko?
Strach, jak ciężko wyschłym oczom.
Sto twych narodzin — konań twych sto.
Kim jesteś ty? A kim ja jestem?
Umarły? Żywy? Nie sam jeden?

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Weselyj cwyntar* (1970)

* * * * *

Błądziłem po mieście swej młodości,
szukając nadaremnie w nowych dzielnicach
wczorajszych budynków, skwerów, ścieżek,
znajomych rzeźb na frontonach gmachów —

* Istnieją trzy znane mi wersje tego wiersza, znacznie różniące się między sobą — tutaj prezentowane są dwa przekładowe warianty. Wiersz datowany w autografie 29.05.1970.

utracona geografia.
Miasto wypiękniało i wyrosło,
zjawily się nowe bulwary, hotele, ulice,
pomniki, stadiony, drzewa,
tylko żadnej znajomej twarzy w tłumie,
żadnej twarzy,
która przypominałaby ci
zagubioną młodość.
Spodziewałem się spotkać przynajmniej siebie
właśnie tutaj, gdzie tryska fontanna
wyłożona sztucznym marmurem.
Na nic.
Nie ma.
Przepadły bez wieści.
Wzniosły się w niebo lekkie, wyżynne gmachy
i ty obok nich — maleńki, maleńki.
Sam nie rozpoznasz,
inaczej przechodnie....
Zatrzymawszy taksówkę,
jakiś szofer podszedł do fontanny,
która zrosiła pień nieznajomej topoli,
wymył ręce,
potem wyciągnął chusteczkę
i starannie wytarł dłonie,
usiadł za kierownicą i pomknął,
zostawiając za sobą smugę dymu.
Patrząc w ślad za nim,
pojąłem po raz pierwszy: życie — nie powiodło się.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Wesełyj cwyntar* (1970)

* * * * *

Patrzę w jutro — wszystko mrok zagarnął,
ciemność nieprzejrzana przed oczyma.
Tylko czarna woda z gęstwą czarną
i nie ma twojego Światoszy. Nie ma ojca, matki, ani siostry.
Żono, synu. Mowę przyjaciółom
odjęło. I jeno kontur ostry

czarnej tamy. Mroczna mgła wokoło.
Niby wiara pomiędzy niewiarą
drga płomyček na groszowej świeczce
i jak gacki oslepie fruwać
twoje żale po nocnej izdebce.
Błyski bólu, poszepty i szmery —
wszystko to napłynie z falą wspomnień
bulgocących pod wiosłem galery
żeglującej w gorączkę i płomień.
Całe życie patrzysz pomaleńku
w wiek przeżyty, spozierasz za siebie
bez wahania, bólu, czy też lęku
przed śmiercią. Jako rzekł Pan Bóg w niebie:
Po omacku znajdź tę dawną kładkę
i wróć po niej wyczuciem serdecznym
w zapomniany czas, co nie przypadkiem
poprze cię na Sądzie Ostatecznym.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Weselyj cwyntar* (1970) *

* * * * *

Ani się już spodziewasz, ani czekasz.
Nareszcie jesteś wolny, wolny, wolny.
Wygnaniec z własnej woli, czemu zwlekasz?
Niech listy spłoną w ogniu, w ogniu, w ogniu.
Niech wiersze spłoną, spal je bez litości,
niech się spopieli górný duch zuchwały.
A teraz — ruszaj. Kurzem bezdomności
wędrowka twoje przyprószy sandały.
Co jutro? Jakis dzień i strawa jakaś.
A co, jeśli nie będzie dnia i strawy?
Zginiesz, wygnaćce, na swych krętych szlakach,
do śmierci włócząc się na chybił trafił.

przeł. W. Woroszyłski
z tomu *Weselyj cwyntar* (1970)

* Autograf datowany 2.06.1970.

* * * * *

Ten obraz, co miga w odślonach,
powtarzają zwierciadła zwierciadła.
Lęka się twa dusza skały uczepiona —
czy się narodziła, czy też z martwych wstała.

Rozsypane wszystkie jej odbitki,
oko gromadzi w szczupłe stosy,
jak złote, z grobów scytyjskich, zabytki
na wieki wieków, poza wszelkie czasy.

W błękitnych witrażach, jak młodości
uderzając, złota zapłonęła postać,
jakbyś nie ty miał z grobu powstać,

lecz ona, która łowi dobre wiadomości,
sama nie dowierzając sobie: ty wstałaś?
Cała żywa — wywalczona z próchna ciała?

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Swicza w swiczadi* (1977)

* * * * *

Macie tu słońce — mężczyzna z kokardą na czapie
wyjął pięciogroszówkę, zupełnie jak słońce.
A tu macie drogę — odmierzył kilka kroków w prawo
i czubkiem buta narysował jej granicę.
Żeby wam było wesoło, puszczajcie sobie muzykę
jaką chcecie — z taśmy; ewentualnie przez radio,
w razie czego bierzemy grzechotki do ręki,
tłuc możemy o wszystko, nawet i o głowę.
Żeby nie chciało się wam jeść i pić —
słuchajcie prelekcji, idźcie na gwóźdź sezonu
o tym, jak dobrze będzie się wam żyło,
gdy się dorobicie królestwa niebieskiego.
Ażeby nie kapąło wam za kołnierz
wiedzieć,
że każda ulewa kiedyś ma swój koniec,
nawet ogólnoświatowy potop.

Zimno będzie — to zaśpiewajcie na rozgrzewkę —
po czym wręczył zszywkę
tekstów oznakowanych pieczęcią
z zezwoleniem kontroli tego i owego
do wspólnego wykonywania
przez dwóch, trzech i dowolną liczbę wykonawców.
A jak bardzo będzie się wam chciało odpoczynku,
to weźcie tę interesującą grę wojenną,
wyobraźcie sobie, że wtargnął nieprzyjaciół
i chce wam wydrzeć błogą waszą egzystencję.
Jednym słowem: strzelajcie, szturmujcie okopy,
kładźcie się pod czołgi,
byleście się nie rozbiegali — dodał.
— Ależ dobroczyńco,
komu by chciało się uciekać z rajy —
zawołaliśmy chórem
wpatrując się w oczęta pod kokardą
przypominające dwie kropelki rtęci.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

W pustej chacie, samotna,
niby ściana — biała,
śpi, czekaniem zmęczona,
żona, tęsknotą zboląła.
Całkiem mała, skurczona:
którą noc, który dzień
wieści o mężu spragnioną —
ani widu, ani słychu. Cienia cień
po ścianach błąka się, snuje,
nimbami dźwięczą ikony,
strach stęka i nawołuje
spoza sosnowej osłony:
mój sokole zgubiony,
którą drogą trzeba mi iść,
o gościnę, gdzieś przepadł,
pytać, znaleźć i przyjść.

Już za tobą, kochany,
oczu, by szukać, nie stanie,
jak koń sznurem spętany,
świt dęba powstanie.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

(I)

Już we mnie bóg się rodzi,
na wpół pamiętny, zapomniany na wpół,
jakby nie we mnie — na skraju śmierci,
gdzie żywi wstępu nie mają, gdzie trwają,
zanim, umarli, przestąpię próg,
mój pradziad, dziad i mój wnuk. Wraz z nim
w dwójnasób żyję, w dwójnasób istnieję
kiedy nikogo. Pustka rozlega się
trwogą jak kanonada. On — ocalenie,
ja — szepczę białouście: daj wytchnienie,
boże mój. Ocal. Poratuj na chwilę,
nim — oswojony — uratuję siebie
samego sam. Samego sam. On pragnie
wyjść poza mnie, ratując — unicestwić,
abym na przeciąg, na wiatrów tchnienie
zostawił siebie, jak szablą zostawia
schronienie. Chce odejść w dale, w przestrzenie,
by świeczka bólu zgasła i ciemność
pokory ocaliła mnie — innobyciem,
innożyciem. Nazwaniem już nie swoim:
całość, jaką rządzi ten szalony bóg,
on, który we mnie narodzić się woli
(ja — jeszcze zapalę tę świecę,
by mi przed czasem nie zmierzchno,
czarna świeczka rozjaśnia drogę —
niby ukradkiem — zwycięstwo).

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Wesetyj cwyntar* (1970)

* * * * *

(II)

Już we mnie bóg się rodzi,
przepelnia piersi chłodem
i światłem mnie unieczestwia, powoli
przemienia duszę. Pewny dniu, witam cię!
Horyzont w przestworza się rozsuwa,
ciemnieje ziemia, jak gwiazdka w oddali,
a moja głowa słońcem napelniona
już przedśmiertne radości przeczuwa.
Przychylności, chwilo błogostawiona —
samospalenie raptowne — na wieczność
ponownie do ciała. Przemijania
i wejścia nagłe, znienacka w sto światów,
gdzie każdy niedorosły. Bo nie żyję
w żadnym. Przebywam tylko jak w gościnie.
Popatrzeć — marność: nie będzie powrotów
nigdy więcej. Chyba pamięć przeminie:
zdzierali tutaj żywcem skórę ze mnie.
Pamięć — tylko tyle. Błogosław mnie,
mój pewny dniu! Błogosław, abym mógł
rozpocząć tam, gdzieś właśnie zakończył się,
zakończyć tam, gdzie na zawsze
zamknięto ci szlaki dróg.
Pobłogosław mi, niemiłosierny dniu.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

Autoportret ze świeczką

Trzymaj dotąd nad głową świeczkę,
dopóki ręka wytrzyma —
całe życie. Za mało — nockę.
Dokoła ciemność płochliwa.
Nietoperze latają jak pociski.
Chłód światła policzek okrywa.

Gdzie wy, skrzydlaci? Piski — piski.
Jak wam nieznośnie — bez nieba?
Aż oczy wznesione — posnęły.
Nie sam zmartwychwstałeś, sam nie!
Jak w studni — puchaczy głos dudni.
Gdzieś błąka się swojaczek d'Anthes.
O, niedołączny, bełkotliwy, brudny,
czy mnie dosięgnąć umiesz?
Nie mignie świeca w zadumie.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Sennym świergotem sad sposepniał,
zmęczony słowików śpiewami,
od smutnych oczu gwiazd pociemniał,
od świecy palonej nocami.
Księżyc odwraca się na górze,
budząc ze snu pierwszego różę.
Ściszonym światłem świecą wiśnie.
Oślepiając i rżęsiście
deszcz z nieba chlusnął. Naumyślnie
spłoszył nieuciszone myśli.
Uchyliłem drzwi od werandy:
kosmaty bluszcz pilnuje domu —
chce się wypłatać po kryjomu
i znowu zapleść się w girlandy.
Świeca migoce — blask światła, który
puścił się w lot gołębic skrzydeł;
twój wiersz wyrwał się spod ligatury,
twój duch wyrwał się z sideł —
bo nazbyt kształtne niebo ponad krajem,
uroda sadu nazbyt osobliwa,
bo matka patrzy światłobliwa.
Ja w niej — i zmierzcham się, i wstaję.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Gore sosna — z dołu do góry — gore.
Gore sosna — czerwono-czarna grzywa
wisi nad lasem. Oj, nieszczęśliwa
Halu czarnobrewa, czarnobre...
Puśćcie, kochani, puśćcie mnie stąd —
szłocha Hala, wykrzykuje sośnie,
a płomień z rozpaczyci wciąż rośnie i rośnie,
wszystko widzi i milczy Bóg-Hospod'.
Przywiązana do sosny kosami,
jak ból bieleje, nad ból bielsza.
Hulają kozacy — w niebie cisza,
ziemia kasa ognia językami.
Biedula bez pamięci we łzach się straciła:
puśćcie, puśćcie, kozacy kochani,
do domku, do rodzonej mamy —
tylko sosna tęsknie zawodziła.
Gore sosna — z dołu do góry — gore,
sosna płonie — od góry do dołu.
Bóg-Hospod' idzie. Pański ornat całuj,
oj, Halu czarnobrewa, czarnobre...
Wybacz mi, że ty — taka świętość,
jak świeczuszka, na ogniu zgorzała.
Oj, jak ta biała biel bolała,
oj, jak bolała biała białość.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Te piski, te krzyki, co z wiatrem wzbijają się w górę —
nad niebo, nad wieczór i wyżej porywa je rytm
w przestworze! Rozkołysz zapalem drzemiacą naturę,
utrzymaj się w locie nad snem i nie czekaj na świt.
Skrzydłami jak sierpem tniesz mroczną gęstwinę obłoków,
gdzie poryw wieczoru obraca się w popiół i dym,
a zgiełk nawiedzonych i stada sennego niepokój
w bezdennym trwa niebie i dzwoniąc rozprasza się w nim.

Pod niebo wprost zamach junacki, a dal niespokojna
i wyższa od śmierci w milczeniu zabiera cię wzwyż,
pod twymi skrzydłami kołuje planeta dostojna,
otchłania cię kusi — i ciągnie cię ona, i drżysz.
Do jutra nam siły przybędzie, by dziobem bić w szczybę
w urwisku nad rzeką, poranek do lotu da znak.
Jak drobno nam w sercach płochliwy posypał się werbel,
jak jasno przed nami gwiaździsty otwiera się szlak.
I księżyc się dwoi, i każda podwaja się gwiazdka,
i puls jednakowo kołace nam w skrzydłach, we dwóch.
W tym śnie-szybowaniu nieliczna wzlatuje nas garstka
i czujnie spoziera, bo śmierć śledzi każdy nasz ruch.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)*

* * * * *

Te piski, te krzyki pod wiatrem wzlatują wciąż w górę.
Wciąż w górę i w górę — nad niebo, nad wieczór, nad noc.
Poranka nie wzywaj. We wzlocie lecz duszę. Wraz z chórem
w śmiertelnym łopocie dośpiewaj do końca swą pieśń.
Dla Ziemi — za leccyśmy. Nas prosto w niebo unosi
ten rwetes szaleństwa, ten pragnień odwiecznych klekot.
Wszechświat rozbrzmiewa: ogołoconym głosem głosi
i nas podżwiga — do wzlotów, do upadków, w łopot.
Ogołocony głośny głos — może Matki Boskiej lub Doli.
Może Ukrainy ducha mrokiem spowity blask.
Skrzydło schładzają spłoszone szepty topoli
i Dniepru pluskanie, co wypalił się, wystygł i zgał.
Naszyjnikiem ogni przemawiają miasta i siola.
Zbolałym widzeniem snuje się nasz sen zaćmiony.
Jeśli jawa, jeśli sen, jeśli z głuchego wysiłku zdołał
ten przestwór przemówić — ponury, milkliwy, stłumiony.
Twe sierposkrzydłe języki przetną chmury lodowe —

* Wiersz ten posiada dwie wersje: krótszą, w oryginale 20-wersową — powyższy przekład jest jej realizacją, i dłuższą 32-wersową, której tłumaczenie widnieje poniżej. Ponieważ odbiegają one znacznie od siebie, można uznać, że są to właściwie dwa odrębne wiersze, które łączą jedynie pierwsze cztery wersy.

takie ciemności, ciemności, ciemności niebieskie?
Od magmy ziemi do serca drobnego — miarowe
uderzenia dźwięcznych młoteczków w kosmicznej orkiestrze.
Ten zryw niedorosły, te ponad-niebiosa trwożne.
Ten bezhuk, ten bezmiar, wirowaniem pijana przestrzeń,
ta kraina-podskrzydle pod garbami jaśniewielmożnej
ziemi, która wtrąca w przepaść zasupłany cień.
To za-świat słońca, ospali! Dzień rodzi się, niezdary!
Powiewa wiatr w drżenie liści zamartwych, stężałych.
W świetle słońca dziobami przetniemy meandry
w dolinie rzeki — jak ze świtem w lot poderwane strzały.
I gwiazdy podwójne, i księżyc podwójny wędruje,
centrum obciążeń, skupiony środek podwójnych dróg
w wysokim, szumnym locie twoje bractwo szybuje —
mali, dzicy lokatorzy, którymi pyszni się Bóg.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

I dom na dom napiera,
i ulic kołowroty.
Imię twoje zawiera
mój wstyd, moje zgryzoty.
Bariery krat i okien
w latarni i ścian przeźroczu —
i kat za każdym rogiem
ze złym zmrużeniem oczu.
Pokiwał kiścią kasztan
jak wyszkolony szpicel,
naprzeciw wyrósł parkan:
wolnego, ja pochwyć!
Macie go, macie sprawę —
brzęczy za każdą szybką.
Już taki syn w pułapce,
do kotła brać, a szybko!
Ten prześwit mur zagroził,
zagroził tramwaj: zduszę!
Dokąd? Jak ukryć zdobycz,

co napełniła duszę?
Nie policz im, że grzeszą,
wstyd racz darować, Panie!
Już łowcy duszy zewsząd
zbiegają na spotkanie.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Kołysze się gałąź wieczoru złamana,
jak kostur ślepego wtykany w przestrzenie
jesiennej niepewności. Drzewa wtopienie
w sen — bólu latorośl kurczy się w ranach.
Kołysze się gałąź wieczoru złamana,
tęsknota, jak sliwka rdzawo opalona.
Tak niesamowita, tak nieposkromiona
twa nienasyconosc — smutkiem oczyszczona.
Kołysze się gałąź wieczoru złamana.
Obserwacje skończone. Duch mój snuje się
sinymi smugami w pożarze jesieni.
Świata nie ogarniesz — zatonał w tumanach.
Szalona, ognista droga rozbuchana
kurzawą — kipi. W rozwichrzone korony
drzew — mój duch na zawsze usidlony, —
wspomnieniem wieczoru jest gałąź złamana.
Widnokrąg twardy, zgarbiony ze złości
wyrzekań gorzkich. Twoje słońce kipi i wrze,
świecąc prostopadle. O! Poddaj się karze
(Wysoki Boże, pozwól żyć) samotności.
Udaj, że odcięto drogę. Rozedrgana
dusza, uniesiona w śmiertelnym arkanie,
teraz śpi — na serca świetlistym ekranie
kołysze się gałąź wieczoru złamana.
Kołysze się gałąź wieczoru złamana.
Czy słyszysz, rozbratany sam ze sobą?
A teraz, niedojdo, daj ponieść się z wodą
(ukradkiem posłuchaj, czy wszechświat nie zasnął).
Lecz wszechświat nie zasnął. Wszak się porusza, sza-

mota, rozbity, wzięty chwacko pod boki
udręką wspomnień. Rozlegają się kroki.
To, Boże, światło. To zwycięstwo tak wzrusza:
przemijań i zbliżeń, nawróceń i nadziei
na swoje, doczesne, popadłe w zapomnienie.
Kołysze się pajęczyna — a słońce nie
gaśnie. Śpiewa sosna w pożogach zawiei.
To długie krążenie nad światem i pod
kosmatymi chmurami, purpurowymi
bryłami zamiarów. O, Boże mój, z nimi
nawrócony niechaj zjednoczy się ród —
ten ród, co przycupnął, masą nieb przybity,
żelaznych, z plastiku, szkła i betonu.
Znajduję piosenkę, sprowadzam do tonu
jedwabnego głosu (pogrzeb przywoity!).
Ognista, szerniała droga rozorana
i żadnego znaku szlaku prastarego.
O upadek wysoki proszę Najwyższego!
Kołysze się wilgotno gałąź złamana.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

Przy czytaniu Yasunari Kawabaty

Ściel się na cztery tatami
serce buntownicze,
nie zasłaniaj się rękami
i nie drzyj przed biczem.
Odgrodzę się od sąsiadów
tym co w środku noszę,
a ty, wrogu, nie odgaduj,
czym już kresu doszedł.
W środku pień mój, a konary
rosną z ramion obu,
w środku znamię, ślad prastary
od dziecka do grobu.
Żal, że nie ma ziemi, nieba
w tej pionowej trumnie.
Wspomnieniami jeno trzeba

sycić się pochmurnie.
Jakże ziemia brzmi stugłosa
odwiedzana we śnie!
Jakże milczące niebiosy
słyszę dziś boleśnie.
Jakże słoneczna kraina
szumi liści szlochem:
bierz i karz mojego syna.
ja go i tak kocham.
Ściel się na cztery tatami
serce buntownicze,
nie zasłaniaj się rękami
i nie drzyj przed biczem.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)*

* * * * *

Na wschód, na wschód, na wschód, na wschód,
na wschód, na wschód, na wschód!
Jak bolid mrok iskrami miółł
bolesny serca trud.
Poprzez malignę przebłysk, świt:
tu Ukraina — tam
w zgorzeli — jako wstyd, na wstyd
światu, co wielbi kłam.
Tu, gdzie światów sterczy brzeg,
od niej i do niej dąż
ponad horyzont czarnych krech
i gorzkiej żółci gąszcz.
Tu cię przywiodła jedna z dróg
krzyżowych, którą przyjm,
bo na niej paść pozwolił Bóg
tobie i braciom twym.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* *Tatami* — mata do spania, ale też podstawowa jednostka powierzchni w budownictwie japońskim.

* * * * *

Zabrakło Boga na tej ziemi:
Bóg nie wytrzymał — sprzed oczu ucieka,
aby nie widzieć nieludzkich krzywd,
szatańskich tortur i okrucieństwa.
W potwornym kraju jest potworny bóg —
poczwarny władca, król wściekłości
szalonej — nie ma już innych ulg
prócz tej jedynej: wszystko wyciąć w pierś,
unicestwić i powolutku nieba
do dołu opuszczać, by świat pozostał
bezniebną ojczyzną szalonych
katowanych katów. Pan Bóg umarł.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Pojękuje z lodu oskrobana szyba,
świeca w szklance, w butli reszta wódki chyba,
chrypka w gardle, ciemność w kleszcze serce ima,
bo za ścianą wyje kołymska zadyma.
Góry i doliny. Wał za wałem ziemny.
Świruj z oczekiwań, modłów, wróżb daremnych,
zaklęć czy majaczeń w transie opętanych,
czy to krew — czy cienie obryzgały ściany.
Już nazbyt daleko, siedem światów stąd,
jest miejsce, gdzie wietrzyk kędzierzawi klon,
gdzie kalina w kwieciu, słoneczników kręgi,
i gdzie wy jesteście — Bogu za to dzięki,
gdzie Dniepr oniemiały o mur gardło zrywa,
gdzie pióro Nestora skrzypi w apokryfach,
bo tu chrypka w gardle, mrok za serce ima
i stugłosym krzykiem ogłusza Kołyma.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

Jak lew, co się przyczaił w gąszczach zmierzchu
nim zblądził, tak i ode mnie widnokrąg
odbiegł, wciskając się w czarne szczeliny
wspomnień — z przeszłości albo i z przyszłości.
Szmer piasku przesypuje się w zegarze,
wałą się wczoraj wzniesione świątynie
i okrzyk bólu sączy się powoli
koleją czasu biegnącego wstecz.
Dokoła stoją światy obnażone
bez granic — jak daleko sięgnąć okiem —
korowód widm, co wygrawerowane
na białym płótnie ekranu migają.
Jak lew, co zapadł w gąszcz widnokregu
zanim zblądził, tak i ja sterany
trudem podróży i w proch obrócony
żegnaniem i żarnami oczekiwań.
Jak lew, co zapadł w gąszcz widnokregu
nim się zabląkał, tak i ja marudzę
odgraniczony od ciebie na wieki,
wspominam wszystko — zgoła jakbym żył.
Za parkanami czarnymi się jarzy
słońce jak obręcz kijkiem poganiana,
dalej, jak bólu mojego iskierka
w podmuchach przecuć złych rozpromieniona
świecisz Ty. Niczym światelko na ostrzu
obosiecznego parzącego noża
przenikasz ogniem wokół mnie ciemności
podwójnie w mym czekaniu uchowana,
i każde koło kibić opasuje,
i jedno z drugim zderza się z łoskotem.
Jak lew, co zapadł w gąszcz widnokregu
nim się zabląkał, tak i ja od ciebie
oddalam i przybliżam się.

Rozłako,
rozdzielasz czy jednoczysz nas nawzajem?

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

W zmaconej wodzie, w czekaniu posłusznym
leży cierpliwa, pełna zaproszenia,
aż ją raptownie wyłuskają z muszli
głuche, jak puszcza dokoła, pragnienia.
Strzelił, jak gejzer, pagór namiętności,
aby tym szybciej wypalić się do cna.
Gdy weszła, a z nią słodkie mdłości,
do środka wdarła się gibka i mocna,
nieznośna, życiodajna i mordercza
lekka moc — do zwęglonego wnętrza.
I radość niewysłowiona bez granic
od palców stóp przeszła ją aż do krtani.
Pusty tunelu, z samej głębi wołań
przedrzyj się w górę, krzyknij z wysokości,
jak z gniazda zerwały się namiętności
w ryku narodzin, spazmach mąk i konań.

przeł. A. Korniejenko i J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Wiosenny wieczór. Młodzieńcze mgły.
Neony ulic przepelnionych żalem.
— Tak bardzo cię kochałam, miły.
— Przebacz mi — tak bardzo cię kochałem.
Dolina jeziorami rozsrebrzona,
jedwabny szept zgaszonych kałuż,
ty dla mnie całe życie — jakby żona,
ty dla mnie całe życie — jakby mąż.
— Pamiętasz? — Pamiętam bardzo dobrze.
— Nie zapomniałeś? Nie zapomniałeś? — Nie...
— Znów młodość drogę przecięła w poprzek,
wszystko powraca, niby we śnie.
Pierwsze spotkanie? Ostatnie i pierwsze.
— Ja tylko pierwsze. Gdyby miłości
minionych lat nie ubyło... Pomyśl najpierw, że
nie cała zatoneła w nicości.

— Nie trzeba, miła. Naprawdę, nie trzeba.
Niech duchy przodków walczą między sobą.
A was połączą firmamenty nieba,
byście podążyć mogli wspólną drogą.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Na kołymskim mrozie kalina
kwitnie rudym bukietem łez.
Dzień swój bezmiar słoneczny rozpina,
sobór wdzięczny — swą twarz Ukraina
na więziennych murach nakreśla.
Głucha cisza, pustkowie dokoła,
słońce, przestrzeń i śnieg, żadnej drogi.
Jak zabawka toczyło się kołem
moje serce do niedźwiedzia barłogu.
Tylko nagie modrzewie krzyczały,
we mgłę jeleni zaznaczał swój ślad,
i początek, i kres się spotkały
tu, gdzie obcej obczyzny był świat.

przeł. B. Nazaruk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

O, Boże, skąd aż tyle mej rozpacz
i samotności, która nie zna granic.
Nie mam ojczyzny. Oko bada granie,
wśród przepaści pragnę drogę wypatrzeć.
Oto — mój szlak powrotu. Albo — nie.
Oto mój szlak. Na koniec świata płynąć.
Przebacz, kochana moja Przykraino,
i, matko, nie przeklinaj mnie.
Poszedłem precz. Na oślep. Gnany szaleń

poszedłem precz, z wściekłości już zmęczony.
Różowe szczyty, w lodach uwiecznione,
a ponad nimi — stado wron czerniało.
I ślepie wieczór. Linia gór — i
niby z kartonu wykrojone ich kontury,
i cała twoja droga — w dół lub w górę.
Tamtędy iść. Iść tędy. Iść.

przeł. B. Nazaruk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Posłuchaj wrzeźnia — niech on ci powie
w migotliwej, złocistej zadumie:
to, co wyśniłeś w wiosennym szumie,
czeka na dobrej nowiny zapowiedź.
Opada liść — bo źródło wyschło,
czekanie zniknie jak przelotny ptak
z kochanek niech zostanie jedna — wiara ta,
co zdradza cię i kocha bez namysłu.
Bo już osiki młode gwarzą o tym,
jakich odgłosów pilnie nad słuchują
z niemego nieba. Ręce załamuje
topola — nie ma sił — poderwać się do lotu.

przeł. B. Nazaruk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Jak ciężko! Nie ma dla mnie ojczyzny,
nie ma ojczyzny — nie-nie-nie.
Dusza w śmiertelnym ogniu płonie,
poraża mnie tu — woń trucizny.
Tak oto mi — czym dalej od ojczyzny,
tym lżej, tym trudniej myśleć o niej.
Czyżbym jedyny w świecie sam być miał

płonącą zagwią odwiecznego gniewu,
poznać sam siebie i swój los zdradliwy,
aby przeklinać tej obczyzny świat?
Kochanej ziemi mnie pozbawił los,
w sercu — piekący gorzko smak kaliny,
z śmiechem szaleństwa Ukrainy
na obcym skrzydle trwa śmiertelny lot.

przeł. B. Nazaruk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Niczym przez szybę, co deszczem obmyta,
kraty, latarnie i pożegnań słowa
zagrała cienkogłosa, jak trombita,
kwiatów i dziewcząt kruża kryształowa.
Z marmuru liść akantu się wykluwa,
szeleścić dano rzeźbionym językom,
a śpiew kolędy jak gdyby do ikon
biegnący — dymem tęsknot je osnuwa.
Chmurzą się amaranty–buntownicy,
astry, w pokorze swojej zadzierzyste,
i dożywają lato przeźroczyste
dni września jako jasnej brzeg krynicy.
Dziewczyńska o północy pieśń wysoka
jak kwiat paproci rozjarzony śni się.
Jakże bym pragnął dotrzeć do was dzisiaj
bodaj kącikiem serca albo oka!
Na całe gardło brać słowicza drze się
i ulatuje w dal ku ciepłym stronom,
a tych, którym ze śmiercią iść sądzono,
przez siedem światów w ósmy zaświat niesie!
Drżące jak struny pokropione łzami,
tęsknocie wierne — przywidzenia płyną.
Za którą linią drutów, Ukraino,
wolna się droga otworzy przed nami?
Takie w nas fermentują alkohole,
zryw, a po nich gorzki smak o świecie!

Z czterech stron wiatry otrąbiły pole
i stygnie w stal odżałowane życie.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Skąd głos ten, że się echo błąka
padołem w noc głęboką?
Zarżał kozacki koń na łąkach
na zew — nie wiada dokąd.
Znaku nie było. I koń nie rzy.
Nie zaufałeś hasłu.
Już ostrożności gmach się piętrzy,
nie puszcza. Ujdź z potrzasku
jak bądź, z niedobrej zadrwij wróżby.
Czyż los nie idzie w ręce?
Krok kohort. Przekazują służby.
Wciąż czekasz. Przyjdzie ktoś. A ktoś by?
Lękasz się. Czegoż więcej?

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Wieczne światła — niczym kolców rząd,
co od krwi mojej zrobiły się krasne.
Bywajcie zdrowe, troski moje własne,
własne i bliskie, choć daleko stąd.
W noc wyjdę i spróbuję zajrzeć tam,
gdzie za górami stoma zachód pała.
Coś ty — tam zorza ledwie zaświtała
i z nowym dniem się zacznie nowy kram.
Małe, zielone jak sadzonki drzew
lata — od wieków małe i zielone,
w swym szczęściu — Boże, jakie utrudzone!

Ciągle doskwiera mi ten pot i krew
dawnych dni moich. Jakże żal mi was,
zielonych moich kielków nieokrzepłych.
Wciąż słyszę wasze za plecami szepty
i jawą głos się staje — cały czas.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Zofia strugami się przetoczyła,
bzu majowego przelśniła porą.
Szłaś ku mnie, aleś dojść nie zdążyła
na pierwszy krzyk i na pierwszy piorun.
Niczym w piekielnym kręgu maligna —
dokoła blade, wylękte widma.
Wdzięczny ci jestem, bólu, i chwałę
drogę, co mi przypadła w udziale.
Ziab i śnieżyce. Wicher i mrozy.
Gwizd, zgietk, gdzie każde słowo zniewagą.
Psie ujadanie. Ryk parowozu.
Okratowana buda i wagon.
Psy, strażę. Wszystkie zmysły przymuszaj.
Próg, szyna. Światło omiata śniegi.
Upadłeś — ruszaj. Powstałeś — ruszaj.
Lufa pod żebro równa szeregi.
Wokół serc kwadratowe okowy.
Kwadraty grzebie dół kwadratowy.
Wdzięczny ci jestem, bólu, i chwałę
drogę, co mi przypadła w udziale.
To skrzyżowanie lęku z podłością,
to przebudzenie wszystkich, co giną,
daj mi prostymi krokami rozciąć,
dumę na czole daj, Ukraino.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Jużeśmy, śmierci, tobie mili
i poprzez mgłę nam świeci życie,
ale rozraduj się w tej chwili,
gdy świat zasiany jest księżycem.
Muzyka pnie się purpurowa
po stromej góry ostrołuku.
Kukułka jak żałobna wdowa
z uporem lamentuje „kuku”.
Napiliśmy się soku brzozy,
napiliśmy się rzecznej wody
i tłum jaworów długowłosych
jak nastolatki chrupał lody.
Gruszyczka rozgarnęła śniegi,
gorączką pałają derenie
i zaparował jar po brzegi
jak grzech przyjmując zapłodnienie.
Jak dobrze, gubiąc ścieżki wszystkie,
odnaleźć się na skraju lasu,
lec na wznak i zażywać wczasu
niby niemowlę w traw kołysce.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Idę do was, coście przed nami
dalej niż mój horyzont mglisty
legli przeobrażeni w kamień,
na którym staje dom ojczysty.
Po was fundament jest i krokiew,
i dach, co się w niebiosa wwierca.
W wiekowym śnie słyszycie kroki
żelazne poprzez wasze serca.
Dzwonią cmentarnych dróg pobocza,
a myśmy do przelęczy doszli.
Płonie gwiazdodziób Koziorożca
skroś krzyk, krew i wiatr śmiercionośny.

przeł. J. Litwiniuk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

Podążam do was — wciąż jesteście z przodu
za linią widzialnego horyzontu.
Polegli, staliście się łądem,
na którym stanąć ma ojczysty dom.
Legli w fundament, postawili krokwie
i wzniesli okazały dach.
W sercach żelazny odgłos kroków,
o których śnicie w wiecznych snach.
I dudnią już cmentarze—drogi,
o przełęcz nasza bitwa trwa.
I płoną Koziorożca rogi
przez krzyk, i krew, śmiertelny szkwał.

przeł. B. Nazaruk
z tomu *Palimpsesty* (1972–1979)

* * * * *

wrócić pamięcią, pozostawić
na wieki-wieków, na-nie-na...
— *Poptochu, Vandeę chcesz sławić...* —
zaklina tajemnica niema.
Oto nasz dom — gniazdo bocianie
pośród pięter gałęzi — rozchwiane
i wspomnienie, jak słowika śpiewanie
do wróżb kukułki skierowane.
To wspomnienie może być pomocą,
gdy ostatnia chwila nam się zdarzy.
— Nigdy — na wieki? Tańczy taca,
ucieka uśmiech z twarzy.
— A drzewo — wichrem zataczane?
Zajęło się weselnym ogniem!
Dźwięków troistych słyszeć granie,
więc jednak — stało się!
Toczymy się ciężkimi kołami
i wciąż mylimy kroki.
Świt — wieczorniej. My — świtamy,
gdy brak już siły i odwagi.

przeł. A. Korniejenko
z tomu *Ptak duszy* (lata 80.)

O poezji Wasyla Stusa

artykuły

Marka Carynnyka

Marka Pawłyszyna

Bohdana Rubczaka

Łeonida Rudnyckiego

Jurija Szerecha

Powrót Orfeusza *

Pośród młodych poetów ukraińskich, których utwory stały się znane głównie poprzez drugi obieg — takich jak np. Hryhorij Czubaj, Wasyl Hołoborod'ko, Mykoła Chołodnyj i Ihor Kałyneć¹ — Wasyl Stus wyróżnia się lirycznym talentem. Jego twórczość jest mocno zakorzeniona w okazałej — niekiedy zbyt okazałej — poetyckiej tradycji Ukrainy. Jako intensywnie subiektywny i osobisty wyraz (jeszcze Hegel stworzył takie określenia dla wiersza lirycznego) poezja Stusa w swoich najlepszych próbkach przypomina

* Artykuł M. Carynnyka stanowi przedmowę do wydania: Wasyl Stus, *Swicza w swieczadi. Poeziji*, uporządkowania M. Carynnyk i Wolfram Burhardt, przedmowa M. Carynnyk, „Suczasnist”, 1977, s. 7–20.

¹ **Hryhorij Czubaj** (1949–1982) — zadebiutował na łamach prasy, w połowie lat 60. został wygnany z literatury i z „wilczym biletem” poszukiwał uczelni, która przyjąłaby niepokornego poetę, m. in. autora politycznego poematu *Wertep* (1968); w rezultacie przez całe życie pracował jako prosty robotnik we Lwowie. Jego wiersze ukazały się dopiero pośmiertnie w 1990 r. pt. *Howoryty, mowczaty i howoryty znouu*.

Mykoła Chołodnyj (ur. 1940) — poeta kijowski usunięty w latach 60. z uniwersytetu za działalność w „Samwydawie”; aresztowany dwukrotnie (1966 i 1972), w końcu poddał się w śledztwie i świadczył przeciwko swoim przyjaciółom. Wydał na Zachodzie swoje wiersze-satyrę m. in. w tomie *Szyroke more Ukrainy* (Paris–Baltimore 1972) i anonimowo *Kryk z mohyły* (Paris–Baltimore 1970). Teraz publikuje na Ukrainie wiersze i wspomnienia z lat 60.

Ihor Kałyneć (ur. 1939) — lwowski poeta aresztowany w 1972 r. i skazany na 10 lat łagru. Zdążył zadebiutować w 1966 r. tomikiem *Wohon' Kupata*; następne tomiki ukazywały się już na emigracji, m. in. w Warszawie wyszła *Probudżena muza* (1991), a w Kanadzie *Newolnyca muza* (1991). Tłumaczony na polski w antologiach: *Powroty nieobecnych* (Ostrowiec Świętokrzyski 1990), *Rybo–wino–kur* (Warszawa 1994). W 1995 roku wydano tomik Kałyńcia pt. *Podsumowując milczenie* (opr. A. Hnatiuk).

wiersze Szewczenki z okresu zesłania i zapewne nie ustępuje neoromantycznym utworom Ołeksy Włyżki, Dmytra Falkiwskiego i Ołeny Telihi².

[...] ³ Wasyl Stus jako poeta zasługuje na naszą uwagę nie mniej niż jako krytyk czy więzień polityczny. Na szczęście posiadamy teraz niemalże zestaw jego wierszy⁴. Książka *Zymowi derewa*, którą miało opublikować wydawnictwo „Radianśkyj Pyśmennyk”, lecz która wtedy została „aresztowana”, pojawiła się na Zachodzie w 1970 roku. Zostały do niej z czasem dołączone wiersze tworzące ten tomik. Widać w nich poetę wyjątkowego w literaturze ukraińskiej. Chociaż, jak chce się wierzyć, Stus ma przed sobą jeszcze lepszą część swoich osiągnięć, to stworzył już zespół tekstów poetyckich ujmujący jego przeżycia w sposób szczery i bez fałszywych intonacji. Dla poety, który tworzy w granicach ukraińskiej tradycji lirycznej i który wystawiony jest na brutalne szczerce odrodzonego stalinizmu, to nie było jakie osiągnięcie.

W odróżnieniu od wielu swoich rówieśników, Stus nie zachwyca się eksperymentami formalnymi. Przy całym swym skomplikowaniu treściowym liryka Stusa nie wyróżnia się efektownym nowatorstwem. (Nawiasem mó-

² **Ołeksza Włyżko** (1908–1934) — ten głuchoniemy poeta zadebiutował jako 19-latek zbiorkiem *Za wsih skażu* (1927), który w ciągu trzech następnych lat był trzykrotnie wznawiany, a tomik jego poezji zebranych ukazał się w zawrotnym — nawet jak na dzisiejsze czasy — nakładzie 33 tys. egzemplarzy. Okrzyknięty „ukraińskim Puszkinem”, wydał jeszcze pięć tomików romantycznych wierszy do 1934 roku, kiedy go aresztowano i wraz z 28 innymi pisarzami rozstrzelano. W tej grupie znajdował się także inny poeta — **Dmytro Falkiwskij** (1898–1934), autor czterech tomów wierszy utrzymanych w konwencji realistycznej, które poza szczerością i spontanicznością wyrażania uczuć nie wniosły wiele nowego do poetyki tego okresu.

Ołena Teliha (1907–1942) — pisała romantyczne wiersze pełne patosu i moralnego maksymalizmu; najczęściej były to autobiograficzne „prywatne listy do świata”. Należała do „szkoły praskiej” poetów skupionych wokół międzywojennego „Wisnyka” („wisnykiwska kwadryha”), mieszkała najpierw w Pradze, potem w Warszawie, podczas II wojny światowej wróciła do Kijowa, gdzie organizowała Związek Pisarzy i wydawała antyfaszystowskie pismo „Litawry”; w 1942 r. została aresztowana i rozstrzelana przez Niemców w Babim Jarze (Kijów), miejscu kaźni Żydów. Pośmiertnie wydano jej cztery tomiki: *Dusza na storozii* (1946), *Prapory duchu* (1947), *Potumiani mezi* i *Ołena Teliha* (1977).

³ Pierwsza — biograficzno-dokumentalna — część artykułu M. Carynnyka, ze względu na koncepcję całej książki, została wykorzystana w innym miejscu, przy biogramie Wasyla Stusa.

⁴ Tzn. w roku 1977, bowiem ten artykuł stanowi przedmowę do wyboru poezji Stusa *Swicza w swiczadi*, jaki ukazał się wówczas w „Bibliotece Prołohu i Suczasnosti” (opracowanie M. Carynnyka i W. Burhardta). Tomik zawiera część wierszy z tomiku *Zymowi derewa* (w niniejszej książce reprezentują je: *Zimowe drzewa*, *Młody Goethe* i *Gwiazdny żeglarz*) oraz z tomu *Wesetyj cwyntar*; największa część to *Wiersze więzienne* i w końcu przekłady: Racheli Varnhagen von Ense i trzech sonetów Rilkego. O czasie powstania tego artykułu warto pamiętać podczas jego lektury, gdyż przy omawianiu poezji trafia się w nim sporo chronologicznych odwołań.

wiąc, Stus jeszcze w recenzji *Naj, budem szczyri* odrzucił „intelektualność” i „filozoficzność”, jakie panowały w ukraińskiej poezji lat 60. i jakie często ograniczały się do napomknąć o synchrofazonach i dwumianie Newtona). Natomiast nauczył się od „szestydesiatnykiw”⁵, szczególnie od Dracza, unikania wyświechtanego epitetu i zastępowania go wyszukaną metaforą i mocno ekspresywnymi czasownikami. Jego poezja jest pełna mocy, napięcia, bogata w imperatywy.

Swiste połączenie opisowości, nastrojowości i symbolizmu, „poetyckie” traktowanie jawnie „poetyckich” tematów, jakie dominowały we wczesnej twórczości Stusa, coraz bardziej podlega udoskonalaniu własnego, niepowtarzalnego, zindywidualizowanego języka, który — z jednej strony — czerpie z dorobku ukraińskiej poezji, z drugiej — pragnie maksymalnie zbliżyć się do mowy potocznej. Głos Stusa wznosi się od elegijnej subtelności do gniewnej dynamiki, od lirycznego piękna do bolesnego realizmu, od czarownej muzyczności do szorstkiego dysonansu. Jego liryka często ma formę wspomnienia, urywku listu lub dziennika, rozmowy — ze sobą lub z ukochaną; jest przesiąknięta bólem i szewczenkowskim gniewem. Jego wysiłek skierowany na to, aby przekazać niepowtarzalność chwili w ruchu kosmosu, podtrzymywany jest przez tendencję formalną — do swobody wiersza, astrofizyczności, dynamiki odczuć.

Kiedy Stus tworzy neologizmy lub wyszukuje archaizmy i dialektyzmy (jest u niego nadspodziewanie dużo galicyzmów⁶), robi to nie dla udziwnienia, lecz dla ścisłego i dokładnego oddania myśli. Kroczy szlakiem wewnętrznego przemyślenia formy, warunkowanego nowym sposobem odczuwania i przeżywania świata. Ale w swej istocie poezja Stusa nigdy nie traci związku z kanonami ukraińskiej poezji. „Neoromantyczność”, o której wspominałem na początku, wiąże Stusa z ukraińskimi i europejskimi romantykami. Szczególnie mocny jest związek Stusa z Rilke, którego nieprzypadkowo tak intensywnie przekłada i który we wczesnych swych tomikach występował jako neoromantyk, powtarzając podstawowe motywy poezji romantycznej I połowy wieku XIX.

⁵ Tj. poezja ukraińskiego pokolenia lat 60., jak określają krytycy, „uduszonego odrodzenia” — w odróżnieniu od tego, które zostało wywiezione i rozstrzelane 30 lat wcześniej. Najbardziej znaną „czwórke” poetycką (obok analogicznej rosyjskiej) tworzyli wówczas Iwan Dracz, Mykoła Winhranowskyj, Witalij Korotycz i Lina Kostenko.

⁶ Tzn. wyrazów zaczerpniętych z języka Zachodniej Ukrainy, w odróżnieniu od odmiany wschodniej języka ukraińskiego. Pomimo półwiekowej integracji obu obszarów różnice te istnieją i są nadal wyczuwalne we współczesnej mowie. Zdziwienie autora jest w pełni uzasadnione, ponieważ Stus pochodzi z dalekiego wschodu Ukrainy, z terenów do dziś rosyjskojęzycznych.

I u Stusa, i u Rilkego przyroda i miłość stanowią schronienie dla duszy, która nie znosi wulgarności i nieczułości otaczającego ją świata. W kłęsce ludzkiego porozumienia, w braku miłości, w oddzieleniu od rzeczy dostrzegają oni strach przed niebytem. Pesymistyczne motywy samotności, nieuchronności śmierci brzmią w wierszach Stusa z tragiczną rozpaczą. Początek twórczego szlaku zarówno Stusa, jak i Rilkego, naznaczony jest dużym zainteresowaniem problemami społecznymi, intensywnie wyrażaną sympatią dla demokracji. Nęka ich społeczna niesprawiedliwość; szukają ratunku przed zgnilizną i fałszem otaczającej cywilizacji; oburza ich chwiejność i płaszczenie się. U Stusa nie ma jeszcze tego cudownego balansowania na granicy obiektywności i subiektywności, francuskiej jasności i niemieckiej głębi, jakie posiada Rilke, ale łączy go z niemieckim poetą pełna smutku tęsknota za utraconą jednością człowieka ze światem, za zagubioną całością i organizacyjnością istnienia.

Istotnym (lecz jeszcze mało omówionym) zjawiskiem w ukraińskiej literaturze ostatniego dziesięciolecia było zmniejszenie roli poezji i nadzwyczajny rozwój prozy, przede wszystkim krytyki i szkicu. Warunki historyczne, w jakich powstawała poezja ukraińska, doprowadziły do tego, że przyjmowała ona — lub były jej narzucane — funkcje, jakie w innych literaturach narodowych należały do dziennikarstwa i publicystyki. Ten stan ściśle określił Iwan Koszeliweć:

Nasza nowa poezja (od Szewczenki zaczynając) jeszcze dotąd zdaje się nosić piętno samoograniczenia, widząc dla siebie jedyne i najbardziej poczesne zadanie w „służeniu” — narodowi, w walce przeciwko socjalnemu i narodowemu ciemieniu, o wyzwolenie narodowo-państwowe itd. Wszystko to razem w terminologii politycznej ostatnich dziesięcioleci znalazło wyraz w abstrakcyjno-dogmatycznym stwierdzeniu — „służyć prawdzie”. Takie bezustannie trwające ograniczenie zubażało poezję, zawężało ją, wreszcie — doprowadziło do błędnego rozumienia samej jej istoty: jako dodatkowego tłumacza społeczno-politycznych idei ⁷.

Współcześnie tę tradycję — nazwijmy ją w uproszczeniu „narodnictwem” — kontynuują tacy poeci jak Mykoła Chołodnyj. [...] Takie „wyraźnie społeczne poezje”, za określeniem „Literaturno-naukowego wisnyka” — to faktycznie rymowane artykuły. Lecz po pojawieniu się Czornowoła, Dziuby, Moroz i Osadczego ⁸ (właśnie Osadczego-prozaika, a nie Osadczego-poety)

⁷ I. Koszeliweć, *U choroszyj Szewczenkiw slid stupajuczy* w: Wasyl Symonenko, *Bereh czekań*. Wydania druhe, dopownene, „Suczasnist’”, Miunchen 1973, s. 55. (M. C.).

⁸ **Wiaczesław Czornowił** (ur. 1937) — działacz polityczny i dziennikarz; wystąpił jako pracownik radzieckiej telewizji do dokumentowania procesów lwowskich 1966 r., zrobił

nie można było pisać tak jak Chołodnyj. Rozwój ówczesnej literatury zwolnił poezję od publicystycznych obowiązków, od głoszenia idei narodowych, od potrzeby (czy narzuconej, czy szczerze uświadamianej) przysięgania ojczyźnie miłości i wyrażania wiary w nieśmiertelność narodu oraz pogardy dla koniunkturalistów i nikczemników.

Zachowując swoje znaczenie społeczne i nie odchodząc w sferę „czystej sztuki”, poezja ukraińska odnajduje własny głos. Motywy obywatelskie nadal pojawiają się w liryce Stusa (na przykład — *Pamięci Ałły Horśkiej*⁹) i, powiedzmy, Ihora Kałyncia, ale to już zupełnie inna sprawa niż w przypadku poezji Chołodnego. Gdy Stus chce biczować „wrogów narodu”, pisze artykuł, a nie rymowany felieton. Poezję pozostawia dla prób wyrażenia uduchowio-

zapis rozprawy sądowej, co stało się początkiem jego protestów przeciwko „cichym” procesom. Został aresztowany w 1967 r. i skazany na 3 lata więzienia; potem przebywał w łagrach od 1973 do 1987 r.. Redaktor i autor słynnej książki *Łycho z rozumu. Portrety dwadziesty „złocynciwi”* (Paryż 1967, reprint na Ukrainie w 1991 r.), która pozostała do dziś dowodem regulamego i rozmyślnego wyniszczania inteligencji ukraińskiej. W 1969 r. paryski „Instytut Literacki” wydał w opracowaniu I. Koszeliwcia i w tłumaczeniu J. Łobodowskiego książkę *Ukraina 1956–1968* będącą w większej części streszczeniem pracy Czornowoła. Członek Grupy Helsińskiej, inicjator założenia pierwszego niezależnego pisma „Ukrajniskij wisnyk” (1968–72; 1987–89), w drugiej połowie lat 80. brał udział w pracach głównej organizacji niepodległościowej — Ukraińskiego Związku Helsińskiego, a potem „Ruchu”, z ramienia którego kandydował w 1990 r. na prezydenta.

Iwan Dziuba (ur. 1931) — czołowy krytyk i literaturoznawca w latach 60., po zakończeniu Instytutu Pedagogicznego w Doniecku (1953) zadebiutował książką *„Zwyczajna liudyna” czy miszczanyn?*; praca *Internacjonalizm czy rusyfikacja?* (1965/66; wyd. Londyn 1968) przyniosła mu niebywały rozgłos. Stał się jednym z najwybitniejszych przywódców ukraińskiego odrodzenia po represjach stalinizmu. KGB w 1972 r. aresztowało i po roku aresztu złamało Dziubę, który złożył samokrytykę w postaci książki *Tretioho ne dano*; potem napisał jeszcze *Hrani krystału* (1978). Wypuszczony na wolność, nigdy nie stanął jednak w szeregu oficjalnych ukrajinowców, ani też nie został zaakceptowany przez środowiska dysydenty. Zob. też oddosne fragmenty biogramu W. Stusa.

Walentyń Moroz (ur. 1936 r.) — z zawodu historyk, studiował na uniwersytecie we Lwowie. Aktywny uczestnik ruchu w obronie praw Ukraińców, autor wielu artykułów publicystycznych, esejów (*Sered snihiv*), *Reportażu z rezerwatu im. Berii* (zamieszczonego w w/w wydaniu „Instytutu Literackiego”), książek, które zyskały rozgłos na Zachodzie, na Ukrainie zaś kursowały w „Samwydawie”, np. *Chronika oporu*. Aresztowany w 1965 r. i skazany na 5 lat łagrów, w 1970 r. aresztowany повторно i повторно skazany. Był symbolem swojego pokolenia. Po odbyciu wyroku wyemigrował na Zachód.

Mychajło Osadczyj (1936–1994) — lwowski krytyk (zajmował się m. in. twórczością Ostapa Wysznii), pisarz (opowiadania i nowele) i autor zbiorów poetyckich: *Dumky, poczuttia* (1960) i zniszczonego — *Misiaczne pole* (1965). Największy rozgłos przyniosła mu egzystencjalistyczna powieść *Bilmo*. Aresztowany w 1965 r. i zesłany w następnym roku do mordowieńskiego łagru.

⁹ Czy Mykoły Zerowa — są to dedykacje do umieszczonych tutaj przekładów.

nego kosmosu, pokazania, jak urzeczywistnia się połączenie spokoju z napięciem. W poezji szuka drogi do syntezy, przetworzenia, pogodzenia wszelkich przeciwności. W twórczości ostatnich lat coraz częściej wychodzi poza granice lirycznego „ja”. Widzi siebie jako część żywego kosmosu. Wyraża w poezji niewyczerpany i zmienny potok istnienia. Coraz częściej jako przedmiot intensywnego poetyckiego przeżycia występuje świat, żywiołowa siła istnienia. Przemawia on z siłą przenoszącą problemy psychologii indywidualnej na płaszczyznę kosmicznego uogólnienia. Szuka niewysłowionego — i, być może, nie istniejącego — ale przez to nie mniej ważnego, utraconego absolutu. W wierszu *Śmierć poety* Rilke dał wyraźne określenie jednej z najważniejszych idei swojej estetyki: istota artysty tkwi w jego nierozdzielalnym związku ze światem i rzeczami, tak pełnym, że wydaje się on wzajemnym przeniknięciem¹⁰. Właśnie ten temat — **przyjęty i opracowany całkiem samodzielnie** — dominuje w ostatnich poezjach Stusa. Przyroda i dusza zlewają się w jeden potok. Zewnętrzny świat staje się wewnętrznym, a wewnętrzny — zewnętrznym. To jest prawdziwy głos poezji. I to jest powrót Orfeusza. [...]

¹⁰ [...] Stus zachwycił się Rilke'em jeszcze w młodości. Napisany przez niego w 1959 r. wiersz nazywa się wszak *Powrót Orfeusza*. Pośród ukraińskich poetów Stus nie jest pierwszym więźniem politycznym, który zaczytywał się w Rilke'em. Do Rilkego nawiązywał Bohdan Krawciw, który — skazany na trzy lata polskiego więzienia — niebawem wydał tłumaczenie *Reczi j obrazy: Wybrani poeziji* („Czas”, Niunberg 1947). (M. C.)

Kwadratura koła. Prolegomena do oceny twórczości Wasyla Stusa *

Kwadratura koła — to klasyczny problem matematyczny, który próbowali rozwikłać całe generacje uczonych, intuicyjnie czując możliwość jego rozwiązania. Zadanie polega na tym, aby — rozpoczynając od dowolnego punktu danego koła i używając jedynie prostych narzędzi geometrycznych (linijki i cyrkla) — zbudować kwadrat, którego powierzchnia byłaby równa powierzchni pierwotnego koła. W rezultacie w XIX wieku dowiedziono, że uzyskanie kwadratury koła jest niemożliwe.

Problem kwadratury koła może posłużyć jako symbol naszych rozważań nad poezją Wasyla Stusa. Kwadrat i koło — to dla pewnego (ważnego) etapu twórczości Stusa znaki charakterystyczne. [...] Kwadratura koła jest w jednym aspekcie zadaniem analogicznym do naszego: jak zobaczymy, jest to problem niezwykle skomplikowany i jednocześnie bardzo istotny. [...]

Odtworzenie najlepszych wariantów, ułożenie chronologii utworów i ich datowanie — takie filologiczne zadania są wykonywane zwykle jako następstwo pewnych wniosków, a nie jako ich warunek. Zresztą co do przybliżonej chronologii krytycy nie sprzeczą się: wczesna twórczość (*Zymowi derewa* i *Weselyj cwyntar*), *Palimpsesty* okresu uwięzienia (1972–1976/77), późniejsze *Palimpsesty* okresu zesłania (1976/77–1979). Jeśli chodzi o przeplatanie polityki ze sztuką słowa, to jest to jedna z głównych cech nie tylko

* Artykuł Marko Pawłyszyna drukowany był w zbiorze artykułów: *Stus jak tekst*, pod red. M. Pawłyszyna, Melborn 1991, s. 31–52. W nawiasach autor podaje cyfry odsyłające do wydań poezji Stusa: podana antykwa dotyczy pozycji *Doroha bolu* (Kijów 1990), podana kursywą — wydania emigracyjnego *Palimpsestów* (Nowy Jork 1986).

kultury ukraińskiej, ale wszystkich kultur tzw. społeczeństw zamkniętych, w jakich brak normalnych sposobów dla wyrażenia nastrojów obywatelskich. Tak więc całe kompetentne ukraińskie literaturoznawstwo musiało w dziele estetycznym w większym lub mniejszym stopniu zwracać uwagę na argumentację polityczną.

Świadoma apolityczność ukraińskiej krytyki na Zachodzie w odniesieniu do Stusa wynika częściowo z faktu, iż krytycy nie chcą poddać się emigracyjnej praktyce używania symboli kulturowych dla celów politycznych, a częściowo jest charakterystyczna dla powojennej Nowej Krytyki. Wymóg radykalnego oddzielenia polityki od poetyki znalazł swoje apogeum w nieco obłąkanym nekrologu, jaki zamieścił modernistyczny „Terminus” (Toronto): *Jasne staje się to, że nie wiersze są głównymi płodami pracy Stusa*¹. W tym jasnym świetle pismo spokojnie uświęca poetycką biografię i przeprowadza absolutnie antymodernistyczny akt wprowadzenia Stusa do literackiego ikonostasu. Wszystko to odbywa się nawet na poziomie symboliki wizualnej: strony poświęcone Stusowi otoczone są reprodukcjami jednego i tego samego portretu; każda fotografia jest bardziej prześwietlona od poprzedniej, tak aby stworzyć martyrologiczną opowieść o postępującej zagładzie. Rezultat — swoista hagiografia. [...]

* * * * *

Wstępujemy więc w kwadraturę koła. Ale przedtem warto, bodaj schematycznie, przypomnieć kolejne etapy krytycznej analizy poezji Stusa.

Istnieje lektura systemowa. Tutaj odczytuje się i człowieka, i jego teksty w aspekcie poznawczym: czy jest z nami, czy przeciw nam? To postępowanie sądowe. Tutaj i biografia, i tekst są dowodami na niewinność lub winę podsądnego. Takiej tendencji trudno pozbyć się z kultury i, co paradoksalne, prześlągnięta nią jest nawet apologetyka Mykoły Żułyńskiego, najbardziej wpływowego z krytyków rehabilitujących Stusa².

¹ M. Stech, *Smerť poeta*, „Terminus”, cz. 1, 1986, s. 3–4 (szczególnie — s. 3). (M. P.). Odnosny cytat brzmi następująco: [...] *Literaturoznawcy mogą sprzeczać się co do artystycznej wartości poezji Stusa, tak jak mogą sprzeczać się o wartość wierszy jakiegokolwiek innego poety. Ale trzeba zrozumieć, że nie w tym rzecz. Najważniejsza jest jego osoba jako swoistego typu istnienie, przed którego duchową siłą i niezłomnością charakteru wrażliwy człowiek nie może nie schylić głowy. Jasne staje się to, że nie wiersze są głównymi płodami pracy Stusa.*

² Np. M. Żułyński, *Szcze raz podumajemo: czy buła ce antyradianska dijalnist'?*; Wasyl Stus (1938–1985), [w:] *Iz zabuttja — w bezsmerttja (storinky pryżabutoji spadszczyny)*, „Dnipro”, Kyjiv 1990, s. 417–431 (szczególnie — s. 428). (M. P.)

Istnieje odczytanie antysystemowe. To właściwie nie-odczytanie, lecz uznanie powinowactwa spowinowaczonego. Poszanowanie Stusa w kołach *dy-sydentów* — to przede wszystkim respekt dla moralnie nieugiętej, dzielnej postawy człowieka. Akty — uporządkowania [do druku] *Palimpsestów* przez Nadię Switłyčną i *Drogi bólu* przez Mychajłynę Kociubynską³ mają charakter wykonanego obowiązku: postawienia pomnika, napisania epitafium, zachowania dobrej pamięci. Ocena jest tu jednoznaczna: heroizm.

Istnieje odczytanie emigracyjne. To także rodzaj nieodczytania: czyta się biografie, w prasie cytuje najmniej charakterystyczne wiersze, zawierające otwarcie ideologiczne treści. Ocena emigracyjnych krytyków [...], w samobronie przed recepcją takiego stylu, okazuje się uboga i powściągliwa: *uprzedzałem, że na ocenę jeszcze zbyt wcześnie*.

Istnieje w końcu odczytanie rehabilitacyjne. Tutaj wchodzi i apologia (zbiega się ona z odczytaniem systemowym), i recepcja kulturotwórcza (powtórny pochówek, nadanie nagrodzie imienia poety, zbiórka składek na pomnik) i recepcja bardziej skomplikowana, która jeszcze nie jest skonkretyzowana, ale już zna rolę, jaką może odegrać poezja Stusa w poszerzaniu granic własnej kultury.

Do ostatniej formy recepcji — ze wszystkimi wspomnianymi elementami — musimy się przyłączyć i my. Nasz postkolonialny status każe nam zapytać: co jest u Stusa nowego? Co może sprzyjać oczekivanemu przez nas rozwojowi kultury? Z tego punktu widzenia dotychczasowa opisowa krytyka okazuje się nieadekwatna. Często bowiem sprowadzała się do konstatacji typu: *Stus — ukraiński Rilke*, poddając się wpływowi właśnie takiego „kulturalnego imperializmu” (co prawda — nie radzieckiego), przeciwko jakiemu występujemy.

Najbardziej będzie nam przydatny model znany z prac Hansa Roberta Jaussa — horyzontu oczekiwań i jego poszerzania⁴. To pojęcie nieco przestarzałe, jeśli ujmuje świat kultury po heglowsku, w stałym postępie. Lecz już zgodziliśmy się ze „strategicznym” traktowaniem niektórych dla nas już niezupełnie aktualnych schematów intelektualnych.

W schemacie Jaussa wartość ma to, co poszerza diapazon znanych nam już uczuć i sposobów oglądu. Pojęcie horyzontu oczekiwań pozwala nam rozróżnić oceny wynikające z gustu od sądów o tym, czy dane zjawiska

³ Mowa tu o opracowaniu przez Kociubynską pierwszego oficjalnego wydania wyboru wierszy Stusa na Ukrainie właśnie tak zatytułowanego, w którym znalazło się także posłowie jej autorstwa („Radianśkyj pyśmennyk”, 1990).

⁴ H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967), [w:] *Rezeptionsaesthetik*, red. R. Warning, Monachium: Fink 1975, s. 126–162. (M. P.)

naznaczone są rysem historii: czy stwarzają one fakty nowe historycznie. Ocenę utworów, które nie wychodzą poza konwencjonalny horyzont oczekiwań, są ocenami gustu. (Gust — to zdolność, która pozwala nam orzec o mniej lub bardziej udanej realizacji według znanych kryteriów). Natomiast istnieją także oceny pozwalające uświadomić sobie, iż pewne zjawisko spowodowało transformację naszego spojrzenia: powiedzmy, poszerzyło lub zmieniło (jak w przypadku Szewczenki) nasz system mityczny. [...]

Jak przedstawia się Stus w świetle takich argumentów? Nie jest taki sam we wszystkich swych utworach. Rozwija się. Na początku brak mu historyczności (a więc zdolności do rewolucjonizowania horyzontu oczekiwań). Potem zjawia się ona — w pierwszej części *Palimpsestów*. Następnie znów zanika. Początek nie jawi się jako coś historycznego: to dosyć różnorodne i z talentem opracowywane literackie formy i tematy. Że jest to po prostu ciekawa poezja, przekonuje Rubczak, często cytując *Zymowi derewa* i dostatecznie dokumentując ten fakt. Nawet ją uszlachetnia, znajdując w niej podwójne przeciwieństwo *rozdrobnienia* i *skonsolidowania*, które przypisuje całemu dorobkowi Stusa⁵.

Szalenie ciekawe są ostatnie poezje Stusa, z powodów, którym potem przyjrzymy się dokładniej. Ale jądrem Stusowego dzieła jest miejsce, gdzie obrazy zagęszczają się, stają się logiczne, niezbędne, gdzie stymulują coraz więcej konsekwentnych znaczeń i aluzji, słowem, gdzie krystalizują się w system estetyczny — jest to pierwsza część *Palimpsestów*, w skład której weszły wiersze napisane, zgodnie z opinią redaktorów, między 1972 i 1976/77 rokiem. Obrazowa struktura poezji tego okresu uwidacznia się nie przy lekturze pojedynczych wierszy, lecz przy czytaniu większej ich liczby. Ujawnia się wtedy znaczne zagęszczenie bardzo niewielu, ale często pojawiających się elementów. Jeśli one i tylko one bezustannie są treścią tego, co widzimy, wówczas stają się formami świata. O takiej *intensywności* obrazowania u Stusa wspominał już Szewelow [Szerech]: *niewola w niewolu detalach: druty kolczaste, kraty, kałuża, latarnia, sosny, wrona, pory roku, świat bez światła* itd.⁶ Ale trzeba też zwrócić uwagę na zasadę organizacji tych obrazów. Organizowane są one z nadzwyczajną celowością (i, zdawałoby się, przeźroczyście). *Świat wczesnych Palimpsestów* — to **mikrokosmos wpisany w makrokosmos**, przy czym **mikrokosmos to więzienny intérieur**, jego symbolem — kwadrat, zaś **makrokosmos** — to wszech-

⁵ B. Rubczak, *Peremoha nad prirwoju (pro poeziju Wasyla Stusa)*, „Suczasnist”, nr 10, 1983, s. 58. (M. P.)

⁶ J. Szewelow, *Trunok i trutyzna: por „Palimpsesty” Wasyla Stusa*, wstęp do książki: Wasyl Stus, *Palimpsesty. Wiersze 1971–1979 roku*, „Suczasnist”, 1986, s. 22. (M. P.)

świat ze swoimi planetami, gwiazdami i ich torami, którego symbolem jest — koło. *Cały mój obszar — cztery na cztery / Gdzie nie spojrzeć — mur, kąt i róg* (87, 137) ; *Na jednakowe kwadraty / podzielili biały świat* (88, 94); *Już moje życie wśród inwentarza / rozbite i rozpisane po rubrykach* (96, 125); *cztery mury — i piątego kąta nigdy nie znajdziesz* (109, 170), czytamy w tych poezjach; a także w drodze asocjacji z powyższym, znajdujemy *kwadraty ofiar* (116, 207) i dekadencje, jak zobaczymy, *kwadratowe serce* (141, 282). Do kwadratury mikrokosmosu należą i okna podzielone na szyby lub poprzecinane kratami, i — jako niepełne kwadraty — przedmioty wertykalne — świeca, latarnia, ze zjawisk przyrody — sosna, szczególnie — sosna podobna do masztu (115, 235), *cztery wiatry w polu*, które dmą w róg (130, 182). Do dziedziny kwadratów należy ulubiona przez Stusa figura zwielokrotnienia: rzeczownik na początku w mianowniku, potem w dopełniaczu: *Wszechwysubtelniający ból, / krzyk krzyku, krzyku krzyk* (99, 145), albo: *Noc nocy. Ciemność ciemności* (118). Tutaj prawie matematycznie: $noc \times noc = noc^2$, a więc *noc do kwadratu*.

Najbardziej szczegółowo wyłożono geometrię mikrokosmosu w wierszu *Jak martwe drzewa, jak gdyby mamuty...* (200). Tutaj główną myślą jest przechodzenie ze stanu pasywności (*nory*, a więc więzienia) do stanu gotowości: *Ta nora / zapragnęła wertykalności*. U Stusa wertykalność powiązana jest z uczciwą śmiercią: to poetyckie „ja” zawisło w *wertykalnej trumnie* (86, 131), to Ałła Hórśka ⁷ *wstąpiła do wertykalnego lochu, dokąd żyjącym wstępu zakazano* (392). W tym wierszu śmierć jest wyjściem ze świata istniejącego jako suma różnych czterograniastych ograniczeń:

Jak mamuty,
 śnią nowo narodzoną śmiercią,
 oczekując — czym dalej od życia,
 tym bliżej ratunek. **Kwadratura**
 tajemnych klęsk i romby samotności,
 i **prostokąty** starych napaści,
 i spadziste **linie** wszechpukorzeń,

⁷ Ukraińska artystka, towarzysząca Stusa w latach przed uwięzieniem; była główną inicjatorką protestów przeciw aresztowaniu inteligencji w 1965 r., aktywną działaczką polityczną, z jej inicjatywy w Kijowie odbywały się spotkania inteligencji twórczej; zamordowana w niewyjaśnionych okolicznościach w 1970 roku, co stało się powodem protestów ze strony inteligencji ukraińskiej przeciwko terroryzmowi KGB i polityce russyfikacyjnej na Ukrainie. Nad jej trumną poeta czytał inny wiersz jej dedykowany — *Rozpal się, duszo. Rozpal, a nie — rozplacz...* (tłumaczenie W. Woroszylskiego). Hórśka występuje jako jedna z bardzo nielicznych postaci, o których Stus wspomina imiennie w swoich wierszach.

i wertykalny, ponadgwiezdny ból.
Gdzie podziąć się? (200)

Śmierć wyzwala, co także oddano poprzez obraz zwycięstw geometrii
(tutaj — linii prostej):

Stacza się dwupiętrowe nieszczęście
spod urwisk osłupiałych widzeń sennych
i prostuje się droga do Boga. (200)

O ile kwadrat jest symbolem przyziemności i cierpienia, to koło symbolizuje istnienie, podniesione (czy fizycznie, czy psychologicznie) *ponad* pełną cierpienia codzienność świata. Do koła należą obrazy, które mają lub mogą zyskać pozytywne asocjacje. Po pierwsze nieboskłon: słońce, księżyc, gwiazda, *gwiazdy jak groch* (104, 151) i, pamiętne: *Księżyc podnosi się nad ganek / krzywym tatarskim jataganem* (88, 92)⁸; *przedjesienny, słoneczny lot* (94, 115); poranki i wieczory, jakie tworzą w poezji Stusa punkty orientacji czasowej (a są one następstwem obrotu ziemi dookoła jej osi); następnie — kwiaty (słonecznik, astry); w końcu, wszystko co żyje: oczy, *okrągłe policzki ukochanej* (103, 150), jajeczko; wiśnie, które *świecą ściszoną światłą* (88). Ale jeśli kręgom kosmicznym przynależne są okazałe rozmiary, to przyziemne koła są drobnutkie i często jakoś przygniecione: *ściszoną światłą świecą wiśnie*, policzki — *przygaszone* tęsknotą, słonecznik — *ostrożny* (103, 150). Okrągłość nadaje ton bodaj czy nie najbardziej idyllicznemu z wierszy Stusa — *Sennym uśpieniem sad sposepniał* (87–88, 92), w jakim uświęca się akt twórczości poetyckiej:

Świeca migoce — blask światła, który
puścił się w lot gołębih skrzydeł;
wiersz wyrwał się spod ligatury,
twój duch wyrwał się z sideł —
bo nazbyt kształtne niebo ponad krajem,
uroda sadu zbyt jest kształtna,
bo patrzy światobliwa matka.
Ja w niej — i zmierzcham się, i wstaję.

⁸ Cytuję tutaj wyjątek z fragmentarycznego przekładu Barańczaka (sporządzonego na użytek innego tekstu M. Pawłyszyna), gdzie przynajmniej w części widać kolistość, o jakiej wspomina autor artykułu. W moim, równie niedosłownym tłumaczeniu, akcent położony został na opozycję góra — dół, a nie kwadrat — koło. (Zob. M. Pawłyszyn, *Nowatorstwo i humanizm w poezji i prozie*, „Sztaszyn”, zeszyt w języku polskim, nr 1–2, lato, Mo-nachium 1985, s. 241.)

Wszystko, co stało się przyczyną podwójnego wyrwania się — poezji i ducha poety, jest symbolizowane przy pomocy jakiegoś wariantu okągłości⁹: *nazbyt — kształtny horyzont, uroda sadu zbyt jest kształtna*, matka (z asocjacją do krągłych form ciała kobiecego) i cykliczne *zmierzchania i wstawania* poety w świętej matce (a więc jego przebywanie, jak planety, w polu jej siły). Okągłość, w przypadku takich pozytywnych asocjacji, w systemie obrazowości Stusa jest na tyle niezbędna, że jej obecność niekiedy przeczy zwykłej, powszechnej logice. Jakie znaczenie można wysnuć z twierdzenia, że *uroda sadu jest — kształtna*, a *niebo ponad krajem — nazbyt kształtne*? Oczywiście te słowa można przetłumaczyć na język powszedni. Ich funkcja leży w tym, aby powołać do życia obrazy surrealistyczne, które mają już wyznaczone miejsce w znakowym systemie Stusa.

System znakowy u Stusa jest niejednoznaczny. Byłoby na przykład pomyłką sprowadzenie faktu używania kwadratu i koła do prostodusznego równania: „koło — dobrze, kwadrat — źle”. Istnieją: *dookolne kroki — skradające się i bezszelestne* (86, 131) i *tylko kolistą drogą do wieczności wiedzie przez zarośla i chaszcze* (91, 111), i *potworniej kolistę drogę, / napojone krwią i potem* (195). Z drugiej strony, kwadrat symbolizuje nie tylko ograniczoną naturę życia więziennego, ale i samą ideę granicy. W świecie przejawiającym skłonność do amorfizmu i chaosu kwadrat przedstawia formę, a tym samym — porządek; tam gdzie zagraża pustka, kwadrat stwarza warunki potrzebne do „napelnienia” — stanu, który u Stusa oznacza osiągnięcie i utrzymanie świadomości. [...]

* * * * *

Widać więc, że pierwsza część *Palimpsestów* proponuje nam nowy schemat świata. To świat, jaki najlepiej wyraża się obrazami geometrycznej abstrakcji. Ciało istnieje w nim tylko po to, aby objawić swoją słabość. W tej poezji przedstawiono nam mit — a więc objaśnienie głównych rysów świata. Według twierdzeń Mircei Eliadego mit za pomocą opowieści i obrazów mówi o pochodzeniu świata, o jego naturze. W świecie Stusa opowieści nie ma. To przeciwstawia go ogromnemu, ukraińskiemu światu poetyckich mitów Szewczenki, gdzie **wszystko** składa się z opowieści—losów i współczesność jawi się jako rezultat zagrzanych i niezakończonych dramatów. Jeśli nie ma opowieści, to brak również czasu w pojęciu linii; brak objaśnień, brak przy-

⁹ Ukraińskie *kruchtyj* można rozumieć jako: okągły, ale także kolisty, owalny, krągły. Tutaj tłumaczone jest jako kształtny.

czyn. Jest po prostu synchroniczny, abstrakcyjny świat — kwadrat w kole, więzienna wieczność w obliczu wieczności planetarnych torów. Abstrakcyjność podsyca Stusowy koloryt. Wszystko tu czarne albo białe, koloru atramentu i papieru. Niekiedy pojawia się i błękit, który jednak nie ożywia obrazu. Koloryt wyznacza i moralny lanszaft: jest w nim czerń, ciemność, zmierzch, noc, ale jest także możliwe twierdzenie, że *tylko przez ciebie świeci się biały świat* (89, 96) — więc, że w dialogu z innym powstaje możliwość życia, które nie jest tożsame z cierpieniem.

Jednakże *biały świat* ludzkich stosunków jest u Stusa wyjątkiem, a nie regułą. Pośród abstrakcyjnego, bezcielesnego, zminimalizowanego świata podmiot poezji Stusa odczuwa bodźce ogólnie jako ból, jak bolesne wtargnięcie do świadomości. Do głównych atrybutów świata należy jego ciemistość. Ciernistymi stają się zupełnie niespodziewane rzeczy — na przykład zmrok lub *okrucz szczęścia* (102, 154), lub nawet sen (103, 150). Na tym świecie *smugi świtu* są w stanie *kluć niebo szpikulcem* (100, 147), tutaj *nawiedzony koń — pod sercem czuje metal* (104, 152), tutaj jest *błękitne ostrze / nieznośnych strat* (105, 161), tu *pierwszy ptak ciął skrzydłem / obrus nieba* (93, 113). To świat, w jaki nawet promienie z określonego, prawdopodobnie łaskawego, dookólnego makrokosmosu przynoszą ból i rany:

Dla mnie gwiazda jaśniała tamtego ranka,
wbita w okno. I łaska —
taka jasna spłynęła na moją duszę
spokojną, że pojąłem nareszcie:
ta gwiazda — to tylko **błysk** bólu,
przecięty wiecznością jak ogniem. (96, 126)

Nie dziwi, że formą wyrazu w tym świecie poetyckiego „ja” bywa krzyk bólu, czy też *krzyk krzyku, krzyku krzyk* (99, 145). Na myśl przychodzi znany obraz Edwarda Muncha, na którym krzyczący człowiek ukazany został na tle zupełnie stusowskiego krajobrazu. [...]

Czy jest to mit o stanie ludzkości w ogóle, czy o stanie Ukrainy? Wielkie mity objaśniające świat informują po prostu o początku świata i jego końcu. U Stusa jest mit końca. Jego kwadratowo-kolista, koląca współczesność — to wieczny koniec z zapomnianym początkiem. Koniec czego: koniec wszystkiego? Koniec wszystkiego nie byłby, jak celnie zauważył Beckett, absurdalny i śmieszny, gdyż obumieranie wszechświata stwarza swoiste równouprawnienie i w tej śmiertelnej demokracji brak jest niesprawiedliwości, która mogłaby stanowić źródło patosu. Tutaj odbywa się rozciągnięty w wieczność koniec **mnie, nas** — bolesny i patetyczny, przeciw czemu trzeba walczyć. Do symboliki tego **naszego** końca należy u Stusa fetyszyzacja języka

ukraińskiego. Szewelow [Szerech] widzi w niej stylistyczną akceptację patosu¹⁰. Ale nie można zaprzeczyć, że pisanie poezji martwymi słowami, zaczerpniętymi ze słownika, czy z martwego języka staro-cerkiewno-słowiańskiego, lub z leksyki wczorajszej Galicji, to pisanie dla narodowej nekropolii.

O tym, że gdzieś istnieje antynekropolia, poezja Stusa wie. Bo oprócz koła i kwadratu, zjawiają się w niej formy zmiękzone, barokowe, takie jak paproć i akant¹¹:

Jakby przez szyby skropione deszczami,
przez krzyk rozłąki, latami i krat
zaśpiewał cienkimi głosami
kielich graniasty kwiatów i dziewcząt.
Tam marmurowy zakrzewił się akant,
łopocze rzeźbionymi językami
po koledzie — jakby poza obrazami
roznosi się tęskny śpiewu aromat.
Tam burzy się pochmurny amarant
i astry w niepokorze pokornej
ostatnie dolatują przezroczyste
dni września — jasnoźródłana muzyka.
I kwiatem paproci zakwita
ta dziwna opótnocna muzyka.
Choćby oka lub serca kącikiem! —
tak bardzo was chciałbym powitać.
Płaczą w aortach słowiki
i przelatują do ciepłych krajów, przelatują.
A ci, którzy idą przez śmierci, brną
w jakieś światy, do światła na chybił-trafił!
Powolne tęsknocie, obrazy płyną,
drżą, jak struny, skropione łzą.
Przemówże Ukraino, zza której
zagród odsłoni się nam droga?
Brodzimy tak w alkoholu,
takie wysiłki i takie chmiele!
Dmą w róg cztery wiatry w polu
i, jak stal, krzepną zale. (129–130, 181)¹²

¹⁰ J. Szewelow, op. cit., s. 37–40. (M. P.)

¹¹ Nawiasem mówiąc, akant, o czym autor artykułu nie wspomina, w swoim greckim źródłosłowie zawiera dwa „kolące” znaczenia: cierni, oset, a także — kręgosłup ryby.

¹² Ten niezbyt zgrabny przekład został sporządzony przeze mnie specjalnie na użytek artykułu Pawłyszyna, aby jego komentarz nie pozostał bez poetyckiej odpowiedzi. Ten sam

W tym w całości zacytowanym wierszu zostaje stworzone rzadkie u Stusa romantyczne napięcie pomiędzy śnionym i rzeczywistym, między obiektem pragnień i zjawiskiem. Główna struktura wiersza — to wzajemne odniesienie między ramą i tym, co obramowane, na który to fakt wskazuje już pierwszy wers ze znajomym Stusowym obrazem okna: ... *przez szyby*... Ramę tworzą atrybuty więziennie-kwadratowego mikrokosmosu. Na początku wiersza to okno, kraty, pionowość latarni i munchowski „krzyk”. Na końcu — to *cztery wiatry*, które *dmą w róg*, co aktywizuje u słuchacza nie tylko asocjacje z rogiem-instrumentem, ale i z rogiem — kątem prostym, jaki oczywiście przynależy do symboliki kwadratu. Ramę kończą obrazy spiżu i stali (chłód, twardość, możliwość przekształcenia w broń) i pojęcie „żału” [ukr. *żał*], które fonicznie kojarzy się z (kolącym!) słowem *żałdo* [ukr. *żało*; również — ostrze noża]. A to już przynależy do serii tych obrazów, które przedstawiają bolesne wtargnięcie do wnętrza lub w organizm.

Lecz w czarnej, prostokątnej ramie wiersza *Jakby przez szyby*... znajduje się płótno o zupełnie innym nastroju. Od zabójczej prostoty kwadratu okna przechodzimy do złożonej, pociągającej geometrii *graniastego kielicha*, która zbiera przedmioty piękne (*kwiaty*) i obiekty męskiego pożądania (*dziewczęta*). Potem dochodzi do zupełnego załamania dyscypliny linii prostej i świętujemy wdzięczną formę organiczną liściastego akantu. Pojawia się niesłychana dla Stusa synestezja (*śpiewu tęskny aromat*), astry, *jasnoźródłany szlak, kwiat paproci*. Aktywizuje się wzrok, słuch, węch, w odczuciach ożywa fizyczność, cielesność. Ale, nazywając już przedmioty tego obwiedzionego ramami świata barw i cielesności, wiersz podkreśla ich przemijanie (*ostatnie... przezręczyste dni września*), a potem ich niedosiężność (*Och, jakbym chciał do was...*). Pełnowartościowy, witalistyczny podmiot powstaje więc tylko jako marzenie, albo twór, którego obramowanie podkreśla jego sztuczność. Analogicznie efemeryczne jest formowanie postkolonialnego podmiotu:

Przemówże Ukraino, zza której
zagród odsłoni się nam droga?

Wiersz *Jakby przez szyby*... niesłuchanie przygnębienia — bardziej nawet niż poezje jednostajnie pesymistyczne. Tutaj dopuszczono istnienie całego człowieka i całości narodu — ale tylko jako konstrukcji, idei, jako obramowanej nierealności. W ten sposób wyglądają humanizm i narodowa romantyczność w najautentyczniejszym, według naszej opinii, okresie twórczości Stusa.

wiersz w artystycznym przekładzie Jerzego Litwiniuka (*Niczym przez szybę, co deszczem obmyta...*) wśród tłumaczeń został zaszeregowany do grupy wierszy z *Palimpsestów* (1972–76), zgodnie z informacją M. Kociubynskiej.

Po ciemnym błysku pierwszej części *Palimpsestów* przychodzi w drugiej połowie zbioru rozpad i rozdzwięk. Ten rozpad jest dwojaki. Po pierwsze, dochodzi do rozszerzenia diapazonu poezji — w zakresie tonu, obrazów, tematyki — co wydaje się rezultatem wypuszczenia z ręki z trudem uzyskanej kontroli, bezpowrotnej utraty dyscypliny. Po drugie, tu właśnie mści się Szewczenko: Stusa pokonuje i przytłumia ta nieco durowa i nienaturalnie optymistyczna Szewczenkowska wizja, jaką znamy z drugiej redakcji wiersza *Licę w niewoli dni i noce*¹³. Niedaleko tam już do grzesznej wizji samego siebie na piedestale. To upadek tak boleśnie odczuwalny w wierszu, z którego (o ironio!) Stus zaczerpnął epigraf do tomiku *Palimpsesty*, a Mychajłyna Kociubynska — nazwę dla swojej publikacji *Droga bólu*:

Zofia strugami się przetoczyła,
bzu majowego przelśniła porą.
Szłaś ku mnie, aleś dojść nie zdążyła
na pierwszy krzyk i na pierwszy piorun.
Niczym w piekielnym kręgu maligna,
dokoła blade, wylękle widma.
Wdzięczny ci jestem, bólu, i chwałę
drogę, co mi przypadła w udziale.
Ziąb i śnieżyce. Wicher i mrozy.
Gwizd, zgiełk, gdzie każde słowo zniewagą.
Psie ujadanie. Ryk parowozu.
Okratowana buda i wagon.
Psy, strażę. Wszystkie zmysły przymuszaj.
Próg, szyna. Światło omiata śniegi.
Upadłeś — ruszaj. Powstałeś — ruszaj.
Lufa pod żebro równa szeregi.
Wokół serc kwadratowe okowy.
Kwadraty grzebie dół kwadratowy.
Wdzięczny ci jestem, bólu, i chwałę
drogę, co mi przypadła w udziale.
To skrzyżowanie lęku z podłością,
to przebudzenie wszystkich, co giną,
daj mi prostymi krokami rozciąć,
dumę na czole, daj, Ukraino. (141–142, 282)¹⁴

W miejsce poprzedniego surowego ograniczenia rzeczy materialnych i bodźców uczuciowych, znajdujemy tutaj cały jarmark zjawisk, rzeczy, dźwięków.

¹³ Zob. M. Pawłyszyn, „*Licę w niewoli dni i nocy*” Tarasa Szewczenka: retoryczni aspekty literaturnego tworu, „*Suczasnist*”, nr 3, 1984, s. 55–56. (M. P.)

¹⁴ Wiersz w przekładzie Jerzego Litwiniuka.

W tym chaotycznym i rozmagnesowanym otoczeniu — *kwadratowe koło* — główny symbol poprzedniego etapu — pierwszy raz został po imieniu nazwany i równocześnie zdyskredytowany poprzez sentymalnie-surrealistyczne *kwadratowe serce* [tutaj: *wokół serc kwadratowe okowy* — A. K.]. Tutaj kwadrat i koło, symbole zamknięcia, kamiennego worka w beczasowym kosmosie są po prostu zaprzeczone przez — jakże banalny! — symbol drogi. To już nie jest migotliwy szlak, jaki pośród śmierci i *ostupiałych marzeń sennych* prostował się ku Bogu (200), lecz niedwuznaczna droga, polityczna. W sposób oczywisty stanowi aluzję do drogi męki i teleologii zbawienia, a wszystko tu jest jasne i zaspokajające. Tutaj już poetyckie „ja” stoi gdzieś ponad drogą, błogosławi (przywłaszcza sobie takie prawo!) jej dowolność i modli się głosem myśli¹⁵ do Ukrainy.

To ciekawe, ale tylko jako przypadek psychologiczny. Tego, co jest ważne dla kultury, nie ma już tutaj. Można by powiedzieć o tym szerzej, lecz byłby to jakiś nietakt i masochizm.

* * * * *

Spójrzmy wstecz. Ocenialiśmy tę poezję, stwarzając i ogłaszając hierarchię wartości. Ceniliśmy to, co jest oryginalne i co zajmuje niezależne miejsce w dialogu z tradycją, ignorowaliśmy to, co stoi poza tą dyskusją albo podąża szlakiem, który przetań był już ktoś inny. Ceniliśmy to, co **historycznie ważne**, odrzucając **przypadkowe**. Ceniliśmy to, co mityczne, odrzucając wszystko, co jest wprost publicystyczne. Tym sposobem rozpoznaliśmy obraz historii jako proces i, prócz tego, ustanowiliśmy pewną (społeczno-narodowo-polityczną) teleologię. Przedstawiliśmy się jako prawdziwi romantycy o zacięciu heglowskim. A wszystko to stało się z powodu założeń strategicznych, które mają propagować nasze antykolonialne poglądy jako członków lojalnej społeczności.

Jedynie takie strategiczne rozważania pozwalają stwierdzić, że w twórczości Stusa odbywa się **rozwój** w kierunku: od **przypadkowo-literackiego** do **ważnego**, do **dekadenckiego**, że Stus w **apogeum** swojej twórczości daje nam poezję **historycznie ważną**, **potrzebną** i **nową**. Za tymi diagnozami pójda, jak w reakcji łańcuchowej, dalsze twierdzenia: Stus stworzył *mimesis* świata zgodne z takim, w jakim żył. Ten, kto nie stworzył takiego obrazu, lecz pokazał świat wolny (nie — więzienny), ożywiony (nie — abstrakcyjny), różnorodny (nie — zawężony) — jest kłamcą, a przez to i zdrajcą. To daje

¹⁵ Albo, w innym znaczeniu, *głosem dymy*, jako gatunku literackiego.

nam do ręki moralno—estetyczny młot, jakim możemy uderzać w różne, nie-miłe nam, kanonizowane obiekty naszej kultury ¹⁶.

Cała ta wysoka powaga jest oczywiście inscenizacją. Świadomi jesteśmy własnej strategii. Jesteśmy świadomi tego, co robimy. Ustanawiamy jako prawomocne poszanowanie historii. Świętujemy rozwój jako podążanie ku dobru, które zwycięża zło. Zajmujemy się modernizowaniem gustu. Lecz wszystkie te gesty przyjmujemy jak przestarzałe. Każde z nazwanych pojęć — historia, rozwój, modernizowanie — od dawna przestały dla nas być wartościami absolutnymi. Spójrzmy, w jak paradoksalną sytuację zabrnęliśmy: życząc sobie, aby nasz kulturowy żywioł prowadził dialog ze wszystkimi (bo tak jest nam najwygodniej), utknęliśmy w sytuacji, kiedy zajmujemy się oświecaniem i stwarzaniem dopiero warunków do współczesnego dialogu, sami od niego odchodząc. Takie jest żniwo kolonializmu.

Być może kiedyś przyjdzie czas, kiedy będziemy w stanie przyjrzeć się twórczości Stusa tak, jak byśmy chcieli: rozważać wczesny okres jego twórczości jako postmodernistyczne muzeum tematów, stylów, cytatów i parodii i widzieć w nim po prostu literackość literatury; a późny okres — jako barokowy, nasycony, figlarny; jako realizację błyskotliwego kiczu w wykonaniu poety o rzadkiej technicznej sprawności twórczej. Może ten czas już przyszedł? Możliwe, że teraz uda się równocześnie wystawić niezbędną kulturowo ocenę i dekonstruować? Może jednak powiedzie się kwadratura koła?

¹⁶ Zdaje się, że chodzi tu przede wszystkim o tych rówieśników Stusa, którzy weszli bezboleśnie do literatury i wymościли sobie tam ciepłutkie miejsce, pisząc wiersze o problemach pozornych lub wręcz żadnych. Z punktu widzenia poezji łagrowej i tragedii ludzkich wszelkie tłumaczenie się „ciężkimi czasami dla poetów” brzmi śmiesznie lub, jak mówi Pawłyszyn, po prostu kłamliwie.

Zwycięstwo nad otchłanią. O poezji Wasyla Stusa *

1 Rzeźba głowy Wasyla Stusa w wykonaniu Wasyla Dowhana, której re-produkcja widnieje w emigracyjnym wydaniu wczesnych poezji Stusa *Zymowi derewa* (Bruksela 1970), pokazuje mężne oblicze boksera z mocną szczęką i niskim, węglowatym czołem. Głina z szorstkimi, nie wygładzonymi powierzchniami sprawia wrażenie, jakby ta głowa przed chwilą wyrosła z ziemi. A jednak w samej sile poetyckiego oblicza jest zauważalny delikatny, przedziwnie skupiony smutek — smutek siewcy, który zatrzymał się na roli i wsłuchiwał w daleką pieśń dziewczyny albo we własną, rozbrzmiewającą w duszy pieśń, której nikt nigdy nie zaśpiewa. Na fotografii z pogrzebu Ałły Horśkiej znów widzimy Stusa: niesie za trumną wieniec. Choć jest to niewyraźne ujęcie, jego wysoka postać wyraża nadzwyczajną siłę chudego ciała. Ta siła ucieleśnia moc niezwyklej indywidualności, siłę człowieka z determinacją ukrytą w oczach, który widział otchłań i nie uciekał przed nią. [...]

* * * * *

W tematyce twórczości Stusa istnieje zadziwiająco dużo momentów rozpadu i rozdwojenia, jakie idą w parze z momentami reminiscencji literackich. Zatrzymam się tu nad procesem rozpadania, rozdwojenia i ostatecznego zjednania w poezji Stusa oraz spróbuję nakreślić trajektorię tego procesu na przykładach pojawiających się u niego obrazów.

* Artykuł Bohdana Rubczaka ukazał się po raz pierwszy w czasopiśmie „Suczasnist”, nr 10, 1983, s. 52–83. Przedruk [w:] *Wasyl Stus w żytti, tworczosti, spohadach ta ocinkach suchasnykiw*, uporządkowały i zredagowały O. Zinkewycz i M. Francużenko, Ukraińskie Wydawnictwo „Smołoskyp”, Baltimore–Toronto 1987, s. 315–351.

We wczesnej twórczości Stusa znajdziemy niemało pasaży, w jakich sumiennie wylicza się części ciała samego bohatera, jego ukochanej lub nawet innych ludzi, jakby te części istniały same dla siebie, niezależnie od centrum organizmu. Takich fragmentów jest tak dużo, że od razu zwracają uwagę czytelnika. Oto charakterystyczny przykład, w którym poeta jakby wyklada nam sam proces tego rodzaju „fizjologicznego” rozpadu:

Wyjdę z zakątków
własnej rozbieganej duszy
i wykrzyknę:
— Zbierzcie się,
tutaj, prócz nas nie ma nikogo.
I wszystkie części mego ciała
zaczną o północy powracać,
jak dobre nocne wróżki.
— Zbierzcie się! Już noc nadeszła!
Jestem sam, prócz mnie — nikogo.
Zbierzcie się,
aby do rana wypełniła się moja głowa
milionową mocą
wszystkich moich organów czucia,
abym rano, czując się na siłach,
znowu biegał — po bibliotekach,
kolejkach i dalekich—dalekich spotkaniach. (ZD, 183–184)

[...] Następstwo takich „samoutrać” zostało lapidarnie ujęte w powiedzeniu: *Ty — niedocztłowiek* (ZD, 18). To fizjologicznie przedstawione rozpadanie się, odejmowanie od siebie samego, jakby prześladuje lirycznego bohatera:

Zanim przeleziesz przez igielne ucho —
odrapany jak pies w łozinie.
Wszystko więcej — pozostawiasz z ubraniem,
wszystko mniej — ze sobą.
.....
a ty, jak bęben, nagusieńki. (ZD, 85)

Wkrótce spostrzeżemy, że ów rozpad przechodzi z płaszczyzny fizjologicznej na psychiczną, gdzie, oczywiście, rozpoczął się; pociąga on za sobą jakiś tajemniczy strach, swego rodzaju niemalże kliniczny „Angst”¹. Liryczny bohater wyprzedza sam siebie:

¹ Dosłownie (z niem.): lęk, strach, niepokój; wchodzi jako pierwszy człon do wszelkich niemieckich terminów psychiatrycznych odnoszących się do stanów nerwicy i hysterii lękowej, ale funkcjonuje także jako termin filozoficzny (Kierkegaard, Heidegger, Sartre).

I Dniepr w moich oczach,
kutry i auta.
I nie rozchlupać siebie.

.....
serca nie wypuszczać.

.....
A ty — nie spamiętasz, nie?

A ty — nie spamiętasz?

Myślisz — wystarczy na wieki?

Na rok bodaj — wystarczy? (ZD, 14–16)

W pierwszych dwóch przytoczonych fragmentach lirycznemu bohaterowi zagraża świat zewnętrzny, a w trzecim — wewnętrzność, własne wspomnienia, tęsknota, zgryzoty.

Rozsiewają osobę, a więc i sprowadzają strach, różne czynniki zewnętrznego i wewnętrznego świata. Rozsiewa, na przykład, pusta aktywność pustych powszednich dni, to koszmarnie kafkowskie bieganie — *po bibliotekach, kolejkach i dalekich-dalekich spotkaniach*, gdzie istnieje jakaś aluzja (ale mimo wszystko ona istnieje!) do jakiegoś dalekiego, pozahoryzontalnego biegu. I mimo to, koniec końców, on także rozsiewa. [...]

Lecz najbardziej niebezpiecznym czynnikiem rozpadu jest Inny. Tutaj trzeba wspomnieć myśl Sartre'a mówiącą o tym, że pod nieźyczliwym spojrzeniem Innego stajemy się przed sobą i dla siebie obcymi. Bardzo silny i prawdziwie sartre'owski przykład takiej bezbronności i autowyobcowania wobec spojrzenia Innego spotykamy w przepięknym wczesnym wierszu *Żywy model*. Żywy model, nagi i tym bardziej bezbronny, który jest jednocześnie **jeszcze** żywym człowiekiem i **już** rzeźbą — stoi przed obojętnymi, okrutnymi ostrzami spojrzeń innych ludzi. Te oczy to przede wszystkim oczy „od-twórcy”, rzeźbiarza, który nad wcielonym w glinę żywym modelem ma absolutną siłę, następnie oczy „konsumentów sztuki”, w końcu najważniejsze: oczy czytelników tego utworu, czytelników Stusa, a więc nasze, cudze, bezlitosne oczy:

On jest w rozpacz.

Nie może się w sobie zatrzymać.

.....
Wyskakują mu żyły.

Golą go

i nie ma gdzie uciec od oczu nienawistnych,

i piątego kąta znaleźć.

O tajemnico

narodzin i śmierci!

Te puste palce,
co schwyciły go
w poprzek gardła:
sprzedaj się cały
cudzym chłodnym,
diabelskim oczom.
Elastyczny jak glina,
nie wie,
czego się schwycić.
Tężeje martwe ciało
i już, rozdygotany,
żywy model zastyga
na ostrej, jak szpilka,
kolającej nucie. (ZD, 158)

Swego rodzaju transcendentalne nutki, jakie w przygłuszony sposób brzmią w utworze, naprawdę są aluzją do natury „żywego modelu” nie tylko jako obiektu pasywnego, ale także jako aktywnej energii sztuki: możliwe, iż chodzi o obnażenie się poety w swojej poezji, a więc o to *rozchlupywanie siebie*, czego na tym poziomie naszego odbioru jakby boi się dominujące Stusowe „ja”. I w tym miejscu zaczynamy zauważać ważne zjednoczenie „zasady rozpadu” z centralnym położeniem „ja” w poezji Stusa: czynniki maskujące „ja” same sobą zagrażają temu „ja”, wchłaniając w siebie zbyt dużo jego energii. O tym trzeba pamiętać podczas lektury reszty mojego artykułu.

Oczywiście najbardziej niebezpieczne spojrzenie Innego — to wzrok źle życzący, nienawistne spojrzenie wroga. Nawet jeszcze na wolności, jeszcze na stronach *Zimowych drzew*, młody Stus (zupełnie jak młody Szewczenko w Petersburgu) wie, kto jest jego wrogiem, zanim jeszcze sam wróg pozna swoją rolę w tej śmiertelnej grze. Pozostaje teraz jedyny wybór moralny: bezustanną prowokacją uświadomić wrogowi tę jego rolę. Wynika z tego, że spojrzenie wroga obezwładnia, wycieńcza, rozsiewa lęk tylko wtedy, gdy liryczny bohater korzy się przed nim. Tylko wtedy spojrzenie wroga posiada siłę **wyobcowania** „ja” z siebie i ze świata. Więc nie tyle sam wróg, ile pokora wobec wroga, strach przed nim — to prawdziwy wróg. Ta sugestia wyrażona jest w swoiście pasternakowskich wersach:

Już nie dotrzesz do granicy klęski,
choć stu mnie — we mnie,
kiedy w piersiach — sto niechęci
a każda z nich — to dni,
które przeżyłem, przypadłszy plackiem

do bólu. Zanieść się płaczem — zmarszczek...
Sny samozniszczenia i sny,
gdzie tylko złość mnie trawi.
Śmiertelnie chore nietoperze
uderzają o architrawy. (ZD, 87)

Tutaj spojrzenie przeciwnika wiedzie albo do samobójstwa, więc do ostatecznego rozpadu, albo do czegoś gorszego — do zdrady samego siebie, więc do przemiany własnego „ja” w inną, haniebną pseudo-jedność, jaka stanowi najbardziej radykalne samozatrącenie [...] ².

Trzeba przecież wziąć pod uwagę, że jest to sprawa poniekąd głębsza niż codzienne polityczne warunki. Wszak w sytuacji niespodziewanego powrotu nawet ukochana staje się niekiedy zagrażającym Innym. Chociaż [...] ukochaną również rozdrabnia codzienność i wtedy liryczny bohater utożsamia się z nią, to mimo wszystko dysponuje ona niebezpieczną energią miłości i seksu, a więc energią Innego, jaka też wzywa do pojedynku, co kończy się zaistnieniem zwycięzcy i zwyciężonego. Pomijając wyraźne freudowskie implikacje, wszystko to można by uznać za petrarkąńską pozę, gdyby nie kontekst innych elementów, które staram się tu nakreślić: właśnie one przedstawiają miłość chwilową, zupełnie nie posiadającą pozowanej cechy rodem z Petrarki lub, prędzej, egzystencjalno-baudelaire'owskiego zabarwienia:

...Czyżbym musiał
w dół głową zapadać się w otchłań
czarnooką? Zapadać się tak,
żeby zobojetnieć i zniknąć. Rozpłynąć się,
wejść w jeden dźwięk, jedną wiarę,
w przestrzeń oczu, jak w cięciwę
wejść krętą, gibką strzałą. (ZD, 123)

I oto swoiście sentencjonalne uogólnienie:

Oddać innemu swoją miłość —
to prawdziwy egoizm.
To już w połowie zostać martwym. (ZD, 30)

² Opuuszczony fragment daje wyraźną literacko-polityczną aluzję do moralnego i poetyckiego upadku największego z poetów XX-wiecznej Ukrainy — Pawła Tycyny, który zaprzedał duszę „moskiewskiemu diabłu”, jak chcą niektórzy; nałożył maskę i poddał się autocenzurze, jak twierdzą ci, dla których taki fenomen jest regułą w przypadku poetów, jacy przetrwali pogrom lat 30. Zob. J. Ławrinenko, *Literatura sytuacji pogranicznych*, [w:] „Kultura”, nr 3, Paryż 1959.

Przecież miłość to:

Samorozdarowywanie — zamiast
samozachowania...

Staralem się nakreślić występujące u Stusa tematyczne motywy dotyczące energii rozpadu, ukrytej w monotonii dnia powszedniego, a w tej powszedniości — jeszcze groźniejszą energią rozpadu, która przypisana jest spojrzeniu Innego. Codziennosc trzeba teraz rozszerzyć na strumień temporalny w ogóle: na czas, bowiem na tym powierzchniowym poziomie rozwoju Stusa jest to najsilniejszy z czynników rozpadu, obezwładnienia, strat i samoutraty. W przypominających Rilkego wersach Stus uogólnia tę intuicję:

Czas odchodzi. Nie zaczepisz się o czas.
Rękoma nie wczepisz się jak w drut. (ZD, 74)

W nieznosnie monotonnej współczesności dni powszednich to, co pozostaje, jest wiecznym czekaniem na przyszłość. Lecz ostateczna ironia czasu polega na tym, że przyszłość, wabiąca nas niespodziewanymi możliwościami, sama zawsze się oddala, zawsze pozostaje tragiczną perspektywą. Ta temporalna absurdalność, która bezwzględnie rozbija nasze nadzieje, także przyczynia się do naszego rozpadu, w pierwszym rzędzie robiąc z nas pasywną ofiarę czasu. [...]

Wspomnienia kawałkują, rwą i prowadzą do rozpadu w nie mniejszym stopniu niż nadzieje. Bowiem usilnie ciągną nas wstecz, rozdrabniając po różnych temporalnych wygonach, na których teraz musimy żyć równocześnie. Swoją niby-żywą obecnością wspomnienia zasłaniają naszą — i tak już fragmentaryczną — współczesność (nie są wszak drzewami, lecz kłodami):

Jak kłody narastają wspomnienia,
a za nimi ni czorta nie widać. (ZD, 63)

Nic dziwnego, że cała temporalna struktura — przeszłe, teraźniejsze, przyszłe — podsumowana została takimi wersami pełnymi rezygnacji:

Płacz, niebo, płacz i płacz! Przeszłości — nie zawrócisz,
dzisiaj — cierpienie, przyszłości — brak. (SwZ, 63)

Upływ czasu, jaki odbiera i powoduje rozpad wszystkiego — nareszcie i sam się kończy:

...Roztopił się czas,
jego zamarta fala nas kołysze. (SwZ, 51)

2 Przejdę teraz od tematycznej kategorii rozpadu, rozdrobnienia — do kategorii rozdwójnienia, rozszczepienia. Chociaż te dwie kategorie niekiedy u Stusa trudno rozdzielić (a w lekturze nawet nie potrzeba ich rozróżniać) — taki rozdział jest bardzo potrzebny w moim osobistym odczytaniu poezji Stusa, jakie tutaj próbuję przedstawić. Pozwala mi przypuszczać, że przejście od kategorii rozdrobnienia zauważalne jest już w ruchu chronologicznym twórczego wzrostu Stusa. Mówiąc inaczej, zauważalna jest pewna — choć jeszcze nie zakończona — polaryzacja odrębnych obrazowo–tematycznych jednostek wokół punktów plus i minus. Taka polaryzacja, która szczególnie rzuca się w oczy w poezji więziennej, idzie w parze z wyraźnym dialogiem z poezją Rilkego, a szczególnie Tarasa Szewczenki, zamiast przypadkowych wplywów literackich.

Opiszę bardzo krótko główne symbole rozdwójnienia: rozłąka, rozpadlina, „obubrzeżność” oraz symbol najważniejszy — lustro, zwierciadło. Już na początku twórczości, długo przed uwięzieniem, kategoria rozłączenia zajmuje w skali tematycznej Stusa poczesne miejsce. [...]

Często Stus symbolizuje rozłękę przy pomocy obrazów przepaści, rozpadliny, otchłani [...]:

A to, co było tobą,
za czarnym, za jarem spłynęło,
a to, co było tobą,
osuwa się w przepaść. (ZD, 140)

Widzimy tutaj swego rodzaju **podwójną** rozłękę: *odchodzisz* nie tylko *ty*, ale (możliwe że najważniejsze) *to, co było tobą* — odchodzi nie tylko osoba kochana, ale przede wszystkim jej wnętrze, jej istota. Dlatego fraza *to, co było tobą* — jest bardzo podobna do licznych obrazów u Stusa, które mówią o motywie wyobcowania. Dla czytelnika, który przywykł do obrazowania Stusa, ta fraza — sama przez się bardzo abstrakcyjna — stwarza swoistą niedokładność lub nawet dwuznaczność identyczności. Jest w tym oczywiście również rozdwójnienie lub przynajmniej taka sugestia.

Jak to często u Stusa bywa, bohater liryczny cały czas przenosi swoją uwagę z ukochanej na samego siebie, gdyż jego „ja” nie znosi konkurencji: otchłani rozłęki z ukochaną — obraz, jaki spotyka się w tysiącach wierszy miłosnych — staje się otchłanią głęboką egzystencjalnie, otchłanią rozłęki bohatera lirycznego z sobą samym. Bardzo często, jak w dwóch następnych fragmentach, ta otchłan jest stworzona dzięki niezintegrowanemu czasowi — przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, między którymi również istnieje otchłanie:

Rozskrzydlone przestworza twoje przemknęły.
Z przodu — otchłani... (SwZ, 101)

W późniejszym wierszu spotykamy jeszcze wyraźniejszy tego przykład:

pijane przepaście łaszą się do nóg.
Krwawo zrywają się z nich wrony
przyszłości. Lecą ostroskrzydłe
ponad rozpadliną jaru, suną wprost
w wątlą dal, nad wysokopienne sosny
i na moją przepadłą głowę. (P, 243)

Funkcję podobną do symbolu otchłani pełni symbol dwóch dalekich brzegów, który Stus niekiedy określa abstrakcyjnym neologizmem — „obubrzeżność”. Poeta nie skupia się na solidności jednego lub drugiego brzegu, lecz na niebezpiecznej próżni, jaka ziele między nimi. Na tym poziomie naszej lektury w tej groźnej próżni bohater liryczny przepada:

A ty — nie zrozpaczony,
jesteś jak pływak — pomiędzy
dalekimi brzegami? (ZD, 169)

Możliwe, iż najbardziej poszerzonym symbolem rozdwojenia w poezji Stusa jest symbol luster lub też, posługując się jego ulubionym synonimem, *zwierciadeł* (ze stylistyczną patyną antyczności i poniekąd bardziej produktywną aluzją do światła³). Symbol *zwierciadeł* pojawia się już we wczesnej poezji Stusa, ale tam przebywa na poziomie symbolicznego „kiczu”, w późniejszych wierszach zagęszcza się i nabiera głęboko symbolicznych znaczeń, szczególnie w tomiku *Swicza w swiczadi*. Na przykład w następnym fragmencie symbol *zwierciadeł* wyodrębnia pustkę od stanu pełni, śmierć od życia, *chrobotanie* od pieśni i, co najciekawsze, poetę od poezji (w pustym, bezdusznym świadectwie *zwierciadeł* skowronek rozdwa się na szarą, niepokazną grudkę ciała i płodny, życiodajny śpiew):

W niemej, niby śmierć, próżni *zwierciadeł*
przeschnięta mgła chrobotcze jak mysz,
cienkogłosy śpiewak, wysoki jak bolesny krzyk,
począł szybować ponad swoim ciałem. (SwZ, 75)

Naumyślnie w sposób powierzchowny i schematyczny wspomniałem

³ Ukr. „swiczado” — „zwierciadło” ma fonicznie wiele wspólnego ze słowem „switto” — „światło”, „swicza” — „świeca”, czego w języku polskim zupełnie nie słychać; stąd też wziął się taki eufoniczny tytuł tomiku Stusa — *Świeca w zwierciadle* (*Swicza w swiczadi*).

o głównych symbolach rozdwojenia w poezji Stusa, gdyż przyjdzie mi do nich powrócić, wypełniając i komplikując ich znaczenia. Teraz chcę wskazać, że te symbole są połączone ze sobą, tworząc swoistą mikrostrukturę; zwierciadło to zatrważająca otchłań; pomiędzy obliczem a zwierciadłem — pomiędzy światem a świadomością — także istnieje przepaść, którą one otaczają niby dwa brzegi. Z drugiej strony, to otchłań rozłączenia obu brzegów i, co najważniejsze — otchłań sama przez się odbija się — odbija swoją próżnię.

Rozłąka, otchłań, brzegi, zwierciadła symbolizują różne czynniki i sposoby rozdwojenia. Przede wszystkim chodzi tu o rozdwojenie na dwa przeciwne bieguny — „świat / ja” lub też — dokładnie i bardziej w konwencji romantycznej — „ja / nie-ja”. Takie rozdwojenie jest szczególnie zauważalne u poetów z silnym, skoncentrowanym na sobie „ja”, u poetów posiadających „ja”, które szybciej połyka świat, niż się mu oddaje, jak Stus, jego nauczyciel Szewczenko, czy w ogóle poeci romantycy. Właśnie tacy poeci boją się — w sposób bardziej lub mniej uświadomiony — że świat rozsiewe lub doprowadzi do rozpadu ich hipertroficzne i dlatego wrażliwe „ja”. Niekiedy uciekają od aktywnego konfliktu ze światem na biegun przeciwny — do wieży z kości słoniowej, jak pokazuje nam historia romantyków i ich następców. Nie trzeba podkreślać, że nic takiego nie stało się ani ze Stusem, ani z Szewczenką.

W związku z centralnym rozdwojeniem na „ja” i „nie-ja” zauważamy pokrewne z tym zjawiskiem rozszczepienie na świadomość i naturę, które również jest głęboko zakorzenione w tradycji romantycznej. Pogląd Pascala, Rousseau, późnego Freuda i, oczywiście, egzystencjalistów, że człowiek poprzez samo-swiadomość (a więc i świadomość własnej śmierci) stał się wygnancem z nie-swiadomego świata przyrody, jak Adam i Ewa stali się wygnancami z raju, że nieustannie pragnie powrócić do tego swojego pierwotnego domu — ten pogląd wyziera także ze Stusowych wersów:

Jeszcze ludzka dusza
drży jak morze
w niewygodnej zapadlinie egzystencji.
Jeszcze boi się wiewiórka
roznieciony orzech
wziąć z twojej ręki (ZD, 31) ⁴

W tym fragmencie słowo *egzystencja*, które tak *niewygodnie* wychyla się

⁴ Ten sam wiersz zamieszczony jest tutaj w tłumaczeniu W. Woroszyłskiego (*Naucz się czekać, druhu...*).

poza swój kontekst, zdradza pochodzenie intelektualne tej myśli i obrazu. A w słowie *jeszcze* żarzy się nadzieja jakiegoś możliwego/niemożliwego pragnienia nowego złotego wieku, kiedy świadomość i natura znów połączą się w jednym domu.

Rozerwanie pomiędzy „ja” i światem, pomiędzy świadomością i naturą prowadzi do jeszcze jednego pochodnego rozszczepienia — między świadomością a przedmiotami. Rozpadły człowiek jak gdyby zazdrości rzeczom, że jednak są one zintegrowane, skupione, samodzielne, samowystarczalne. Ta intuicja jest zauważalna na przykład we fragmencie z wczesnej twórczości, adresowanym do klucza. Nawet w żarcie erotycznym, ukrytym być może w tych liniijkach, widzimy tęsknotę za zabronioną człowiekowi ciągłością czasu i integralnością przestrzeni (zwracam uwagę na aktywność słowa *głupcze* w tym kontekście):

Bierzemy klucz
(dobrze ci, głupcze:
na wiek cały —
jedna szpara). (ZD, 145)

Lecz najważniejszym czynnikiem rozdzielenia staje się w poezji Stusa Inny — znów, jak w kategorii rozpadu, nie tylko obojętny przechodzień lub wróg, ale nawet ukochany człowiek. Wystarczająco już omówiłem tę ważną tematyczną cechę w rozważaniach dotyczących kategorii rozpadu. Tutaj wspomnę jedynie, że Inny niekiedy umieszczony jest na biegunie radykalnie przeciwnym do sfery istnienia bohatera lirycznego. Między tymi dwoma biegunami zieje otchłań próżni, której nie da się zapęłnić żadnymi sposobami porozumienia. I właśnie ta przepaść zbija z tropu i prowadzi do rozpadu bohatera lirycznego, proponując absolutny „solipsyzm” śmierci jako jedyne wyjście z zaczarowanego koła samotności:

Już, chodząc na paluszkach, ciebie szukają
widzenia we śnie, to zbyt straszne —
prerażające i śmiertelne przyznawać,
że niewidzialne lądy przyjaźni,
jak rozdarty jar, zerkają szparą oczu
i jak przerębla, jak otchłań — rosną. (SwZ, 96)

Otóż:

Więc zamuruj, zamuruj, zamuruj się, duszo!
Nasłuchiwanie, wpatrywanie się, wsłuchanie — zabija!
I zawyła nerwów struna ucięta,

i zawył drżący półsen kryształu,
i zawyla próżnia zwierciadeł. (SwZ, 75)

Rozszczepienie między „ja” i „nie-ja” katalizuje rozszczepienie samego „ja”. Chodzi o temat samorozdwojenia lub temat sobowtóra⁵, który przesładowuje Stusa od samego początku jego twórczości i który wyrażony bywa niekiedy w obrazach niemalże klinicznej autoskopii. Doprawdy wers *Ja sam puściłem się wplaw za sobą* (SwZ, 89) może posłużyć za motto do przyszłego tomu poezji zebranych Stusa. Charakterystyczne, że samorozdwojenie spowodowane jest przede wszystkim nieudanym spotkaniem z „nie-ja”, ze światem, który sam w sobie jest także rozpadły, ponieważ musi on istnieć bez tego metafizycznego centrum, którego obecności pragnęli też liczni poeci, choćby Rilke czy Yeats. Nieobecność tego centrum — owo *puste niebo*⁶ — przyczynia się do metafizycznej absurdalności, która stała się głównym tematem ulubionego myśliciela Stusa — Alberta Camusa:

Świat — już nie świat. Ty — już nie ty.
(Kto z was — kona?)
Chcesz — pognęb siebie. Możesz — uciekaj
sam od siebie.
Ile byś nie wołał, ile nie krzyczał,
a niebo — puste. (ZD, 122)

[...] Ostatecznie poetyckie „ja” rozbija śmierć, która z kolei rozdziela lirycznego bohatera na historię przeżytego życia i na martwy przedmiot — trupa. Następny fragment przypomina nam znany poemat Musseta *La Nuit de Décembre*, w jakim ten francuski romantyk opisuje swą przyszłą mogiłę i swego sobowtóra, który na tej mogile będzie siedzieć:

Jeszcze długo będziesz opętany,
długo opętany, dopóki
nie umrzesz, usłyszawszy własne kroki
na swojej białej głowie. (SwZ, 41⁷)

⁵ Podobny motyw występuje w zamieszczonym wśród przekładów wierszu (*Sto luster...*), gdzie „ja” liryczne i jego lustrzany sobowtór poddają się pewnej grze, pojedynkowi, co prowadzi do zupełnej utraty pewności istnienia i siebie, i świata. Zob. A. Korniejenko, „Nieprzekładalność” poezji i przekład jednego wiersza Wasyla Stusa, „Slavia Orientalis”, nr 4, 1994, s. 568–573.

⁶ *Pustka nieba* jest motywem przewodnim jednego z zamieszczonych tu przekładów — (*Zabrakło Boga na tej ziemi...*).

⁷ Por. Alfred de Musset, *Noc grudniowa*, tłum. B. Londyński, [w:] *Poezje*, red. Z. Bieńkowski, PIW, Warszawa 1957, s. 60–63.

Rozdwojony jest nie tylko poeta, ale także inni bracia-artyści, którzy także mogą uznać się za sobowtóry poety. Oto linijki z przepięknego wiersza *Ostatni list Dowżenki*⁸, tak lapidarnie i zarazem dokładnie charakteryzujące tragedię tego wielkiego człowieka:

...Sny zwichrzyły
mój dzień i noc moją, i życie przeżyte.
Puśćcie mnie — do mnie. (ZD, 93)

Tutaj widzimy już całkiem wyraźnie, że samorozdwojenie u Stusa bywa samowyobcowaniem, którego przyczyną jest Inny w znaczeniu wroga: Inny wywołuje w tobie twego własnego Innego, który z rozkazu wroga wykrada z ciebie twoje własne istnienie. I oto dwa wersy z nieco późniejszego, już autobiograficznego wiersza:

I już na wieki powrót —
bodaj mnie — mnie! (ZD, 132)

Widzieliśmy już, że u Stusa rozszczepienie świadomości powiązane jest z rozszczepieniem świata. Jak we wnętrzu rozszczepiona jest świadomość, tak na zewnątrz rozszczepiony jest świat. [...]

Na głębszych poziomach świat rozszczepia się na rzeczywistość i sen, na doczesność i wieczność, na sfery — fizyczną i metafizyczną. Ale ponieważ owo rozszczepienie jest analogiczne do rozszczepienia między światem a świadomością, nie będę rozwijać tutaj tego tematu. [...]

3 Ponad wszystkimi przykładami literackich wpływów, a następnie, ponad wszystkimi przykładami rozpadu i rozszczepienia, w poezji Stusa panuje duch jednoczenia. Jego rozwój można zauważyć — co prawda dość ogólnie — wraz z chronologicznym wzrostem dorobku Stusa. **Ogólny proces**

⁸ **Oleksandr Dowżenko** (1894–1956) — jeden z głównych założycieli i twórców ukraińskiej kinematografii (jego imieniem nazwane zostało kijowskie studio filmowe). Pierwszy film nakręcił już w 1925 roku, jednak arcydziełem pozostała *Ziemia* z 1930 roku, uznana w Brukseli (1958) za jeden z 12 największych filmów świata. W następnych latach Dowżenko zatrzymany został w Moskwie (gdzie popadł w czasie wojny w niełaskę za nakręcenie filmu *Ukraina w ogniu*) i zmuszony był do rezygnacji z poetyckich eksperymentów, do zmiany formuły i tematów. Powrócił do nich dopiero w książce *Zaczarowana Desna* (1954; tłum. E. Bury, 1976). Pozostawił po sobie także *Dzienniki*, których fragmenty ukazywały się w Polsce trzykrotnie: w 1982 (tłum. J. Kallaury, „Film na świecie”), w 1988 (tłum. A. Hnatiuk, „Zustriczi”, nr 1–6), w 1991 (tłum. A. Hnatiuk i E. Bury, „Tygodnik Literacki”, nr 22–23).

przyjmuje kierunek od rozdrobnienia we wczesnych poezjach, poprzez rozdzielenie na średnim etapie, do zintegrowania w najnowszych utworach — od ironicznego lub tragicznego zaprzeczenia do egzystencjalnych twierdzeń (a miejscami też swoiście mistyczno-skoworodiańskich). Najważniejsze jest tutaj to, że w dosłownym rozumieniu proces ten jest dialektyczny: „znaki minus” rozpadu i rozszczepienia nie przepadają, lecz sumują się ze „znakiem plus” twierdzenia, jako wszędzie potrzebny i konieczny Negatyw. Częste obrazy rozpadu we wczesnej poezji obracają się jak zwierciadła, stając się same dla siebie **lustrzanym odbiciem** [...]. Tak jakby w granicznej sytuacji zesłania Stus przekonał się, że rozdrobnienie i rozdzielenie — i światowe, i jego własne — są niezbędne dla ostatecznego zintegrowania osoby ze wszechświatem. **Możliwe, że to dla Stusa najcenniejsza nauka wyniesiona z doświadczenia więzienia i zesłania: ból jednym gestem dezintegruje, aby zintegrować. Gdyż ten, kto nigdy nie był rozdarty, nie może scalić istnienia na wyższym poziomie, słowem, nie może zmartwychwstać.**

Tak więc przyjdzie mi powrócić do tych symboli i obrazów, którymi ilustrowałem rozpad i rozszczepienie, aby pokazać, jak stają się one symbolami i obrazami zintegrowania w nowym oświeceniu sytuacji granicznej. Powrócę więc do centralnego obrazu-symbolu poezji więziennej — do zwierciadeł: *Zwierciadło śpi. W nim śpi świeca* (SwZ, 83). Rozszczepienie pomiędzy zwierciadłem a obiektem realnym, który się w nim odbija, teraz zostało połączone przez ogień świecy. Ten płomień (jak odczuł to Pasternak w znanym późnym wierszu z *Doktora Żywago*) to słaby symbol wiary, jaki posiada moc ożywienia pustej niby-śmierci niemego odbicia. W oświeceniu świecy zwierciadło może stać się sposobem spokojnego i twórczego samooglądu, to znaczy — środkiem poetyckim [...].

W podobny sposób, z tego punktu widzenia, zostają przekształcone symbole otchłani, rozpadliny, przepaści i „obubrzejności”, jakie dotąd były (razem ze zwierciadłem) centralnymi symbolami rozszczepienia. Otchłani, na przykład, staje się momentem osobistej wolności:

Bo teraz jesteś na wieki wolny
w tej obubrzejnej samotności. (SwZ, 86)

Otchłani staje się teraz nie tym, co rozłącza oba brzegi, ale **wewnętrzną energią**, więc zapładniającą próżnią, która te brzegi łączy. Stus wyraża tę intuicję także w mistyczny sposób:

Zaćmiło krańce dwóch światów
coś nie do poznania znanego. (SwZ, 89)

Albo:

Rozprzestrzeń się, moja duszo,

 Niech istnieją w tobie dwie granice,
 ten środek — prawdziwy.

 Pośrodku — pień lat,
 a z obu boków — korona.
 Pośrodku — wieczny ślad
 od kołyski do zgonu (P, 288)

Obraz otchłani, tak często używany w poezji romantycznej, stał się swoistym motywem w poezji Rainera Marii Rilkego. [...] W następnym fragmencie z poezji Stusa pobrzmiewają akcenty z Rilkego: indywidualny wybór i kosmiczne przeznaczenie tego zbawiennego upadku w otchłań jakby łączą się w jakąś nową całość już nie trwożnej, lecz oczekiwanej śmierci:

Jak w bezłot wypuszczone strzały,
 między obu krajami się zgubiły,
 prowadzone nie siłą cięciwy,
 a wspomnieniem obrazów zmarszałych,
 tak nasze dusze: w porze wahania,
 niezdolny ziemskiego przyciągania śpiew
 śpieszą w ciszę, w niewiadome, w zmierzch,
 gdzie dłoń Boga daje znak przebaczenia.
 Poznały nas kręte loty ptaków,
 które wzbiły się do góry i unoszą dno,
 a los zapatrzył się w zwierciadło
 swoich jarów, źródeł i stoków. (SwZ, 82)

Niekiedy środek pomiędzy dwoma brzegami jest konkretyzowany jako płynąca woda, jaka przestała już być groźbą dla *zrozpaczonego pływaka* (por. cyt. z ZD, 169); odwrotnie — teraz Stus uświęca ją jej własnym, staromitycznym znaczeniem wiecznego odradzania się. W następnym urywku nurt wody mówi pocie, jak mówił Heraklitowi, o zmiennej/nieziennej wieczności:

Chlupoce woda...

 A rankiem — ostry przełom wieczności.
 Płynie ziemia. I spodziewany spokój —
 jak cisza ciszy. Jak koniec końca. (SwZ, 98)

W środku, pomiędzy brzegami rozszczępienia, gdzie płynie rzeka odnowienia, znajduje się **osierdzie** lub **serce**. Stus powraca do tego symbolu,

uświęconego w naszej literaturze przez Skovorodę i Szewczenkę, przez całą swoją twórczość. A szczególnie często spotykamy ten symbol środka-serca w poezji więziennej. Tam staje się on naprawdę jakby jakimś mistycznym skoworodiańskim znakiem—emblematem początku i końca:

...Połyski ogni
raptem wyświetlają na wiosennym ekranie
arkę cierpienia, jak błękitne falowanie,
i zdejmą koło lat, kręgi snów,
i ty, pozostawiony w środku serca,
pojmiesz, jakim cudem jest twa śmierć. (SwZ, 91)

Nie tylko sposoby rozszczępienia, ale i sposoby rozpadania stają się teraz sposobami integracji. Świat, który stał na biegunie przeciwnym w stosunku do poetyckiego „ja” i prowadził do jego rozpadu poprzez swój własny rozpad — ten świat teraz integruje. A integruje dlatego, że prowadzi do rozpadu — nie „nie zważając”, lecz „zważając” na cierpienia, które świat potrafi ludziom wyrządzić nie tylko okrucieństwem samych ludzi, ale nawet okrucieństwem przyrody. A taka integracja odbywa się wtedy, gdy świat święci albo uświęca pojednawczą siłą pieśni. I znów przychodzi na myśl Rilke ze swoich *Sonetów do Orfeusza*:

Nieznana cierpień przyczyna,
miłość nie wyuczona,
i dotąd nie zdarta zasłona

z tego, co dzieli nas w śmierci.
I tylko pieśń nad krainą
sławi i święci.⁹

I u Stusa:

Rozzłości cię śnieżycą,
kolczasty chrypie drut.
A świat — niechaj zachwyca,
niechaj się święci świat. (SwZ, 46)

W pieśni świat staje się (podobnie jak w myśli późnego Heideggera, który także czerpał natchnienie z poezji Rilkego) jedyną i jednoczącą podstawą zjawisk i zdarzeń, aktywnie je wiążąc.

⁹ R. M. Rilke, *Sonet XIX*, cz. I, [w:] *Poezje*, tł. M. Jastrun, Kraków 1993, s. 265. Ten sonet bardzo dobrze przełożył sam Stus i w przypisie do tego artykułu Rubczak ów przekład cytuje.

Do najwyższej jednoczącej siły — siły pieśni — powrócę jeszcze w zakończeniu tego artykułu. Na razie postaram się pokazać, że choć sama przyroda może być elementem wrogiem i chociaż była ona jeszcze tak niedawno (jako ucieleśnienie świata) przeciwko „ja” i rozdawała to „ja” przez swoje zobojętnienie — teraz potrafi także scalać. Na tym poziomie lektury nie trzeba historycznie domagać się niemożliwego — powrotu wyobcowanego człowieka na łono przyrody, skąd został on na wieki wygnany. Człowiek powinien po prostu być z przyrodą, żyć obok niej, dojść do pewnego „porozumienia” z nią **przez** swoje wyobcowanie. Takie intuicyjne pojmowanie można ujrzyć już w *Zimowych drzewach*:

Tu czas nie płynie. Tu dąb przegląda
w wieczności swoje stracone lata.

.....
Tutaj żyj!

.....
Tutaj las jak wieczność. Strzeż go
przed swoją nikczemnością, zabobonem,
przed własną, pustą głupotą

.....
Pozostaw siebie za bramą i idź
odkryty i dźwięczny jak pustka.

.....
... Tutaj
dojrzejesz, jak dzieża od chmielu,
dojrzejesz w śpiewie, w pszczołach... (ZD, 150–151)

Znów trzeba podkreślić, że scala właśnie rozszczepienie, więc jest ono tutaj absolutnie nieodzowne. Trzeba pozostawić siebie za bramą — swoje złe zwyczaje, swoje codzienne rozproszenie — i wejść w las jako pustka, jako próżnia świadomości, aby móc napełnić się uzdrawiającym sokiem starych drzew, które nigdy nie przeżyły tragedii samorozproszenia, samozagubienia, samorozpadu. Trzeba więc znów stać się sobowtorem — ale teraz ze znakiem plus.

Chcę wspomnieć jeszcze o jednym dobroczynnym rozszczepieniu, które kryje się w pozornie wrogiem odniesieniu bohatera lirycznego do świata: z jednej strony pragnie on spokoju, a z drugiej — buntu. W końcu te dwa skrzydła stają się wzajemnie pomocne, jakby w spokoju był bunt, w buncie — spokój. I tutaj najwyraźniej słychać lekcje Alberta Camusa, który także umiał pogodzić żądzę egzystencjalnego buntu z pragnieniem swoistej klasycznej, starogreckiej równowagi. We wczesnych poematach z *Zimowych drzew*, obok wyżej

przycoczonych fragmentów mówiących o spokoju pośród przyrody, natrafiamy i na takie pytania:

Jak wybuchnąć, ażeby płonąć?
Jak prześliznąć się czarnoskrzydłem
pod słońcem szaleńczo białym?
Jak być? Jak zmarnieć? Jak żyć? (ZD, 105)

Krzyk buntu wzlatuje w górę, do najwyższego — do metafizycznej niepokory, którą poeta nazywa (być może ironicznie) swoim grzechem. Sprzeczek z Bogiem jest u Stusa dużo, choć możliwe, że nie więcej niż u Szewczenki. A kłóci się Stus z Bogiem z podobnych przyczyn co i Szewczenko: Bóg — to najwyższy autorytet, który wymaga posłuchu i pokory; Bóg — to prawo, a nie łaska. Tylko Stus może odważyć się na podobną stylizację: *Wszystko widzi i milczy Bóg-Hospod'*¹⁰. Żaden inny ukraiński poeta nie napisałby takiego prawie Szewczenkowskiego wersu!

Stus wie, że jego bunt (i polityczny, i psychologiczny, i metafizyczny, co zresztą staje się jednym i tym samym) — to bunt absurdalny. Leczą, znów jak u Camusa, właśnie poprzez swoją absurdalność ten bunt scala i rodzi życie:

Jak kogut z poderżniętym gardłem,
rozpaczliwie łopocze skrzydłami.
On żyje jedynie wstydem,
z rozwartymi na roścież piersiami. (SwZ, 61)

W całości utworu są aluzje do tego, że może stanowić on portret Szekspira — poety, który tak głośno umiał się śmiać. Jeżeli tak jest, to mamy do czynienia nie tylko z absurdalnością istnienia poety ukraińskiego, ale poety w ogóle, który w quasi-komizmie swej najgłębszej tragedii stanął do walki ze złem świata:

W sytuacji absurdalnego buntu dominują i scalają poetyckie „ja” dwa stany — gniew i ból:

Ty tylko jesteś tutaj. Ty sam. Tutaj.
Na całą ziemię. Pojedynczym bólem
oparty o pnie sosen wyteżone,
bo jęk ich tchnący wiecznością wywyższa
tej kary płaskość do wzniosłej pokory. (ZD, 33)¹¹

¹⁰ Jest to stylizacja na znaną pieśń *Jichały kozaky...* o wyjątkowo okrutnej treści skonstruowanej z wesołą, beztroską muzyką. Por. zamieszczony przekład: (*Gore sosna — z dołu do góry — gore...*).

¹¹ Całość w przekładzie W. Woroszyńskiego: (*Wczoraj, kiedy dopalał się wśród sosen...*).

Uparte powtarzanie frazy — *ty tutaj* (powtórzenie jest stylistycznym środkiem wyrazu często przez Stusa stosowanym) podkreśla, że ból, a do tego **pojedynczy** ból — z aluzją i na jedynność, i na rozdzielenie pojedynku — to jedyny wyróżnik ludzkiego istnienia; taki ból przechodzi z podmiotu na jego otoczenie, a więc na drzewa, które jeszcze tak niedawno potrafiły uspokajać. A oto poniekąd silniejszy przykład owego przyjęcia i wyrażenia bólu w późnym utworze, jednym z najlepszych, jakie napisał Stus:

Cieszcie się, obłudnicy i grafomani,
ze mój rodzony kraj — to królestwo niemoty.
I jestem sam! I jest mój ból w piersiach!
I jest łza, co na wylot przepała
kamienny mur, gdzie rozkwita kwiat
w trzy okrzyki barw, trzy okrzyki szaleństwa. (SwZ, 61)

W staro-cerkiewno-słowiańskiej formie słowa *jestem*¹² widzimy obraz bogo-człowieka, który siłą swego bólu, siłą niemalże szaleństwa [...] może zastąpić milczącego Boga. [...]

I gniew, i ból — wyrazy absurdałnego buntu — to następstwa sytuacji granicznej, spowodowanej ostatecznym, bezpowrotnym przebudzeniem. Wspominałem już, że takie przebudzenie w sytuacji granicznej — takie raptowne zatrzymanie się nad otchłanią własnego istnienia — jest równoznaczne z nagle odkrytymi horyzontami własnych możliwości, a więc z własną wolnością, kiedy człowiek jednym „skokiem” na nowy poziom istnienia pozbywa się niegdyśszych strachów, neuroz, rozpadów i rozszczepień, jakie dotąd go zaślepiały i paraliżowały. Oto jak ryzyko odnowienia w absolutnej wolności lub ostatecznego rozerwania w otchłani wcielone zostało w wersach Stusa:

I los przeznaczony wieszczoniami:
ład się rozprzestrzeni w nieskończoność —
i choć w bezdeń, choć na wolność,
poderwiesz się ostatnimi siłami. (P, 274)

W umyślnym już teraz i pożądanym radykalnym odbiorze sytuacji granicznej bohater liryczny musi pozbywać się wszystkiego, co zbędne — nawet

¹² W oryginale stara postać czasownika: *jes'm*, która we współczesnym ukraińskim występuje jako skrócone *je* („jest” — „są”) dla wszystkich osób czasu teraźniejszego w obu liczbach, pojedynczej i mnogiej. Stosowanie takich archaizmów nie jest u Stusa przypadkiem odosobnionym, a w przekładzie stanowi to duży problem ze względu na brak we współczesnej polszczyźnie równoległych form czasownika „być” — starej i nowej. Podobnie jest w wierszu (*Sto luster...*), gdzie frazę *Chto jesy* — *żywyj czy mreć...* tłumaczę współczesną polszczyzną: *Kim jesteś...*

balastu własnej przeszłości — aby, ogołocony, jak strzała, jak struna, stanąć oko w oko ze swoim własnym „albo/albo” w **niepewnym** wszechświecie, aby stanąć oko w oko ze swoją wolnością:

Od wspomnień — tylko czarny jar.
Ruszał — drogi rozminowane!
Błogosławione zejścia i otchłanie,
sławna ojczyzna, niszczycielski kraj. (SwZ, 98)

W ostatnim wersie widzimy, że sytuacja graniczna (jak prawie wszystko u Stusa) obejmuje również sferę polityczną: najważniejsze jest tu dla nas to, że rozszczepienie ojczyzny staje się teraz, wraz z otchłaniami, błogosławieństwem. Pojednanie znajduje się więc gdzieś pośrodku paradoksu. A oto jeszcze silniejszy przykład takiej autoredukcji, z wiersza powstałego w czasach przed uwięzieniem:

Ani się spodziewasz już, ani czekasz.
Nareszcie jesteś wolny, wolny, wolny.
Wygnaniec z własnej woli, czemu zwlekasz?
Niech listy spłoną w ogniu, w ogniu, w ogniu.
Niech wiersze spłoną, spal je bez litości,
niech się spopieli górny duch zuchwały.
A teraz — ruszaj. Kurzem bezdomności
wędrowka twoje przyprószy sandały. (SwZ, 38) ¹³

I właśnie (znów paradoksalnie) w tej **niepełności** wszechświata, jaka podarowuje człowiekowi **upór**, jest nie tylko scalenie „ja”, ale także jego pojednanie z wszechświatem, gdzie słyszać łagodny szum — jakiś mistyczny i najpewniejszy kosmiczny spokój — bezbrzeżność:

...Oto jesteś,
niepewności. Oto i jesteś, drogo,
która raptownie zawraca nas
do serca serca, w aorty szau,
gdzie bezbrzeżność łagodnego szumu.
Tak horyzont zamyka niebo i ziemię. (P, 291)

W przed chwilą przytoczonych linijkach widzimy, że ostateczna i teraz dobrowolna autodemaskacja bohatera lirycznego przed jego własną otchłanią zawiera także odcinanie samego siebie od własnych i narodowych poglądów i oczekiwań. Takie zaprzeczenie i własnej biografii, i historii, gdy stoja one na drodze radykalnych wyborów w sytuacji ostatecznej wolności — jest

¹³ Fragment w przekładzie W. Woroszyńskiego.

bardzo ważnym i dyskusyjnym pytaniem w myśli egzystencjalizmu, szczególnie jego sartrowskiej wersji. I odwrotnie, w wersach Stusa jest wcielony inny, przeciwstawny pogląd na rolę temporalności w samoodnowieniu i samoscaleniu. Zauważalny jest szczególnie w *Zimowych drzewach*, kiedy niepewność stanowi jeszcze przyczynę strachu, ale spotykamy go także w najnowszych, dostępnych nam utworach. Na tym poziomie lektury najmocniejsza energia, jaka może prowadzić do rozpadu i rozszczepienia, ale także do zjednania i scalenia — to czas.

Widzieliśmy już, że na pewnym poziomie lektury poezji Stusa wspomnienia prowadzą do rozpadu. Teraz, w naszym nowym kontekście — integrowania, właśnie wspomnienia — to znaczy nasycona marzeniami przeszłość — może przybliżyć nas do odpowiedzi na pytanie, które bohater Stusa tak często sobie stawia: *Kim jesteś?* Utrata pamięci swojej indywidualnej przeszłości, swego romantycznie przetworzonego dzieciństwa — to utrata siebie samego [...]. Oto fragment z *Zimowych drzew*:

Przeskocz przez rozpadlinę,
póki nie jesteś zbyt stary,
wpadniesz w swoje dzieciństwo:
prosto na wznak — pachnąca trawa.
Wpadnij w swoje dzieciństwo,
w siebie, wypalonego, wpadnij. (ZD, 140)

Stus opiera się na jakimś swoistym imperatywie pamięci: musi on za wszelką cenę pamiętać, jak gdyby pamięć stanowiła jedyną deskę ratunku dla człowieka, który tonie. Podobnie jak w innych przypadkach dialektyki rozpadu–scalania, tutaj także funkcja rozpadania jest zaliczana jako część nowej funkcji scalania: rozpad staje się tym Negatywem, który jest niezbędny do syntezy.

O, pamiętasz noc? Wielką noc?
.....
A pamiętasz? Tak wiele wypada
z pamięci: kiedyś przekształci
każdego z nas? A trzeba pamiętać?
.....
A trzeba pamiętać. Pamiętaj. (ZD, 66)

Pamiętać trzeba nawet Wielką Noc. I jedną z najczęściej powtarzanych przyczyn tego, że imperatyw pamięci jest tak niezbędny dla duchowego istnienia — jest siła, jaka kryje się w romantycznie przetworzonym dzieciństwie, a szczególnie w specyficznym ukraińskim, wiejskim dzieciństwie, którego romantyczne przetworzenie stało się tak ważną tematyczną gałęzią całej

nowej literatury ukraińskiej, od Szewczenki i Wowczoka¹⁴ aż po najmłodszych radzieckich i niektórych emigracyjnych pisarzy. To wtedy formowała się stalowa moc osobowości (i analogicznie — „charakter narodowy”): jeżeli uda się utrzymać ciągłość pomiędzy „dziwnym chłopcem” z przeszłości a współczesnym „ja” — wtedy może zostać odnaleziona także integralność współczesnej osoby, którą cieszyła się osoba poety-dziecka. (W literaturze obcej zakorzeniona jest w tym filozofia jednego z najbardziej zintegrowanych romantyków, Williama Wordswortha). A więc właśnie wiejskie dzieciństwo trzeba pamiętać do najmniejszych szczegółów:

Przypominam sobie — prowadzi mnie za rękę
szczęśliwa matka. Przez zagrody prowadzi,
gdzie głucho spadają, zapełniając pustkę,
czerwone jabłka (nazywali je cygankami).
Dlaczego w dzieciństwie
zawsze czerwone mi dawali?
Abym odczuwał,
czym pachnie ziemia i ludzka krew? (ZD, 67)

Jeśli nie będziemy zwracać uwagi na typowo radziecką „przesadę w uogólnieniu” w ostatnich trzech wersach tego fragmentu, to daje się on czytać jak pasaż z *Preludium* Wordswortha, włączając w to typowo kolokwialny wiersz biały. U Stusa, szczególnie w jego *Zimowych drzewach*, takich wordsworthowskich fragmentów jest dosyć dużo.

Poprzez swoje organiczne zakorzenienie w przeszłości bohater liryczny na pewno spotka się z własną przyszłością, a przez nią — z przyszłością świata. Na **tamtym** brzegu przyszłości i przez własną śmierć prześwieca wieczność. Proszę zwrócić uwagę na obraz autoskopicznego rozdwojenia (tu uogólnionego do „my”), jakie w tym kontekście staje się pozytywnym, jedyną możliwością wejścia w wieczność:

Kiedy nas pozostawia zgłodniały ból,
my, pochyliwszy się nad sobą,
dostrzegamy wśród połysków
błękitną wieczność. (ZD, 52)

Wejrzenie w przeszłość daje wizję przyszłości. Zanurzysz się we wspo-

¹⁴ **Marko Wowczok** (1834–1907) — pseudonim Marii Wilińskiej, autorki dwóch tomów *Narodnych opowiadań* inspirowanych folklorem i tematyką ukraińską, stylistycznie sytuujących się pomiędzy romantyzmem a realizmem z pogłębianą psychologiczną charakterystyką postaci (obrazy silnych charakterów, bohaterów wolnościowych), tematycznie — wokół problemów wsi II połowy XIX wieku i sytuacji kobiet w tym czasie.

mnienia, bohater liryczny odczuje najwyższą jedność czasu — kolistą konieczność, w której śmierć staje się mitycznym narodzeniem, radykalnym odnowieniem, zmartwychwstaniem. Tych motywów najwięcej jest już nie w *Zimowych drzewach*, lecz w poezji więziennej, gdzie te „drugie narodziny” (jak mówił Pasternak) mogą być symbolem scalenia przed sytuacją graniczną, obiecującą albo ostateczną wolność, albo ostateczną ruinę. Widzimy to bardzo wyraźnie w przepięknym sonecie „szekspirowskim”, który warto przytoczyć w całości:

Ten obraz, co miga w odsłonach,
powtarzają zwierciadła zwierciadła.
Lęka się twa dusza skały uczepiona —
Czy się narodziła, czy też z martwych wstała.

Rozsypane wszystkie jej odbitki,
oko gromadzi w szczupłe stopy,
jak złote, z grobów scytyjskich, zabytki
na wieki wieków, poza wszelkie czasy.

W błękitnych witrażach, jak młodości
uderzając, złota zapłonęła postać,
jakbyś nie ty miał z grobu powstać,

lecz ona, która dobre łowi wiadomości,
sama nie dowierając sobie: ty wstałeś?
Cała żywa — wywalczona z próchna ciała? (SwZ, 85)

Samoscalenie i światoscalenie może odbywać się w dwóch wertykalnych kierunkach: w dół i w górę. U dołu znajduje się twierdza ziemi, na górze — bezgraniczne, bezforemne przestrzenie. Opoka oznacza samostwierdzenie poprzez samo-utwierdzenie, oznacza ześrodkowanie poprzez osierdzenie kamienia:

Uciekłbym od siebie precz, w nieznane,
w niewidziane, niesłychane, niewypowiedziane,
skąd ani smutek, ani radość nie wygląda,
gdzie nic nie zniszczone i nie pokonane.
Żyłbym tam — bezoko, bez serca,
żyłbym tak, jak w dół stoczeni,
spokrewniwszy się z ziemi twierdzą,
do której przyrośłem śmiertelnie
spojrzeniem i sercem, i myślami
(któż ciebie takiego odnajdzie?).
Nieruchomy i kruchy jak kamień,
nieruchomy i kruchy jak dzień.

.....
Tyś — Adam. Zgryzota — to twa kochanka,
a ciężenie ziemskie — to miłość. (ZD, 60)

Głob ziemski — to pierwszy i konieczny krok do transcendencji, jeżeli ma ona być czymś większym aniżeli różową samoułudą. Lecz równocześnie scalenie z ziemią oznacza stoczenie się, Adamowy grzech, bez którego jednak (jak uczy Milton w *Raju utraconym*) nie byłoby Chrystusa. I w końcu, opoka to śmierć — ale śmierć, bez której nie może być zmartwychwstania. W przytoczonym fragmencie mamy do czynienia nie tylko z tym pierwszym krokiem, jako z Negatywem, jako z ucieczką na tę, a nie tamtą stronę samoodnalezienia: Negatyw rozdzielenia nie zwycięża, bo nie jest jeszcze zupełnie zintegrowany w nowej syntezie scalenia.

Lecz nie na długo. W więziennych wierszach Stus zbliża się do swojskiego neoplatonistycznego, a w naszej kulturze — skoworodiańskiego mistycyzmu. Wszechświat u Stusa to już nie kamienna statyczność ziemskiego globu, a wieczny, kosmiczny ruch, który odczuł inny, bardziej konsekwentny uczeń Skoworody — Pawło Tyczyna. Jak bohater liryczny Tyczyny, tak i podmiot liryczny Stusa staje się częścią tego ruchu. Jak scala się przeszłe i przyszłe, tak ostatecznie jednoczy się para — dołu i góry, upadku i wzlotu:

Nie ma ani góry, ani dołu (SwZ, 80)

Przeszłe i przyszłe, dół i góra, zewnętrzność dezintegracji i wewnętrzność zintegrowania — wszystko zlewa się w pieśń. Pieśń — to ostateczny sposób zjednoczenia: w ten sposób formułował istnienie również Rainer Maria Rilke.

Całe życie twoje w locie,
w tym jest twoje wyzwolenie.
Cała istota tkwi w poecie,
reszta, co żywi korzenie —
tylko humus. Złotem bogaci
jesień jabłonkowy sad.
Szczęśliwy, kto umie utracić,
gdy przychodzi czas strat. (SwZ, 103)

Lot jest najważniejszy, lecz bez zakorzenienia — niemożliwy. I tylko w otoczeniu pieśni mogą się one zjednoczyć. Także poprzez pieśń człowiek rozumie, że autoredukcja, której bohater liryczny Stusa tak bardzo się niegdyś bał — jest konieczna. Ta wiedza przychodzi późno, gdy już sama pieśń dojrzewa w pożłocie mądrości jesieni życia, jednak nie za późno.

I oto szczytowy, ostateczny znak — rilke'ański emblemat — zjednoczenie świata w pieśni:

A z bezgłosu, z światowego tłumu
naprężona prostuje się ręka,
i melodia wychyla cię cienka,
Jak dziwny znak, niepewna przestroga.
I fioletem będzie kipieć droga,
i gwiazdka bolesna w sercu pęka. (SwZ, 90)

Z moich rozważań o energii integracji w poezji Stusa mógł wyniknąć szereg nowych rozdwojeń. Najważniejsze z nich to, z jednej strony, egzystencjalny bunt, z drugiej — mistyczne przymierze zawarte z wszechświatem. Lecz obydwa bieguny tego niby-rozdwojenia nie są już sobie wrogie, lecz dopełniają się wzajemnie w dialektycznej syntezie. Należy uświadomić absurdalność świata, od możliwości istnienia „psychuszek” i GUŁAG-ów aż do niezrozumiałych dla nas figlów Najwyższego Żartownisia — należy do dna zbuntować się przeciwko tej absurdalności — aby w końcu sprzymierzyć się ze światem, ze słońcem, z morzem. Nienawiść — to bunt, lecz nie okrucieństwo; miłość — to spokój, lecz nie pokora.

Nie powierzchowna monolityczna fasada radzieckiego śledczego czy literackiego biurokraty, nie powierzchowna solidność mieszczanina, za którą przeziiera dziura, w miejscu gdzie miało być serce, lecz wiecznie niespokojna energia samoposzukiwania, światoposzukiwania, wiecznie niespokojna energia ruchu — tylko ona może stanowić spokój prawdziwego człowieka. Tylko takim może być Wasyl Stus. I dlatego stoi on dzisiaj twardo przed swoją sytuacją graniczną — przed swoją straszną otchłanią — i zwycięża: gdyż jest w nim rozpacz człowieka, który widział otchłani i nie uciekał przed nią.

Wasył Stus i literatura niemiecka. Stosunek poety do Goethego i Rilkego *

Stosunkowo niewielka spuścizna literacka Wasyla Stusa zawiera szereg wierszy, w jakich znalazły odbicie impulsy twórcze poetów niemieckich, głównie Rilkego i Goethego, których, zgodnie z własnym stwierdzeniem, lubił najbardziej. Jeden wiersz dedykowany Goethemu i przekłady twórczości różnych niemieckich poetów, między innymi Goethego, Rilkego, Gotfrieda Benn, skonfiskowało KGB w czasie jednej z licznych rewizji. Z drukowanych przekładów istnieje jeden wiersz Racheli Varnhagen von Ense (1771–1833) pt. *Moji merci (Moi umarli)* i trzy sonety Rilkego¹. Oprócz tego Stus interesował się twórczością modernistycznych i współczesnych poetów Niemiec, o czym wiemy ze stwierdzeń Hansa Christopha Bucha we wzruszającym artykule drukowanym na stronach tygodnika „Die Zeit”², Nadiji Swit-

* Artykuł Leonida Rudnyćkiego został po raz pierwszy wygłoszony na konferencji poświęconej Wasylowi Stusowi, jaka odbyła się 31 października 1985 r. w Filadelfii; drukowany [w:] *Wasył Stus w życiu, twórczości, spohadach ta ocinkach suchasnykiw*, uporządkowały i zredagowały O. Zinkewycz i M. Francuzenko, Ukraińskie Wydawnictwo „Smolo-skyp”, Baltimore–Toronto 1987, s. 352–367.

¹ W rzeczywistości, o czym autor chyba nie mógł w momencie opublikowania artykułu w 1985 r. wiedzieć, ocalało więcej przekładów i to nie tylko z literatury niemieckiej, ale także Kiplinga, Rimbauda, Lorki, Cwietajewej — zob. późniejsze wydania poezji Stusa: *Wikna w pozaprostir* lub *Zolotokosa krasunia* (oba wydania z 1992 r.).

² Zob. Hans Christoph Buch, *Weder Recht noch Gnade*. Zum Tode des ukrainischen Dichters Wasyl Stus in einem sowjetischen Straflager, „Die Zeit”, nr 38, 13 września 1985, s. 16. (Ł. R.)

tycznej w artykule o Stusie w tygodniku „Ukraińskie słowo”³, a także z listów samego Stusa do pewnej korespondującej z nim Niemki⁴.

Jeśli wziąć pod uwagę [...] stosunkowo niewielką poetycką spuściznę Stusa (a jej ilościowe ograniczenie spowodowane jest faktem, że poeta został skazany łącznie na 23 lata pozbawienia wolności, z czego już odbył 13 lat⁵, w przeciągu których ciężko chorował, a także faktem, że wiele jego wierszy skonfiskowano), to widzimy, że literatura niemiecka odgrywa w niej ogromną rolę i że nasz temat zasługuje na bardziej dokładną analizę, co przyczyni się do lepszego zrozumienia twórczości poety.

Gdy rozważamy przejawy poezji niemieckiej, lub może dokładniej mówiąc, przejawy świata poezji niemieckiej w twórczości Wasyła Stusa, trzeba zastanawiać się, skąd u Stusa wzięła się skłonność do [tego świata]. [...]

Stus, jak się wydaje, zawsze [...] wysoko cenił intelekt i jego rolę w poezji. W jednym z wczesnych esejów, napisanym jeszcze w 1965 roku, pod tytułem *Naj budem szczyri*⁶... (nawiasem mówiąc, wziętym z Franki) wypowiedział między innymi takie myśli na ten temat: *Intelektualne bogactwo świata poetyckiego było zawsze czymś wybitnym i od razu po tych słowach dodaje: Niestety wielu naszym poetom brakuje głębokiego, intelektualnego dookreślenia. [...] Przy czym trzeba dodać, że był świadomy faktu, iż poziom poezji ocenia się nie tylko według jej intelektualizmu. Jasne więc, że Stus*

³ Zob. *Swityczna pro Stusa*, „Ukraińskie słowo”, nr 2291, 20 października 1985, s. 3. (Ł. R.)

⁴ W moim osobistym archiwum [Ł. R.] istnieje 8 listów napisanych przez Stusa do tej osoby w latach 1978–1979. Te dotąd nie opublikowane listy stanowią nadzwyczajnie cenne źródło nie tylko dla poznania poglądów poety na literaturę niemiecką, ale także dla zaznajomienia się z jego poglądami estetycznymi i w ogóle światopoglądem. Na podstawie tych listów i innych materiałów można sporządzić listę poetów, pisarzy i dramaturgów, których twórczością interesował się Stus; oprócz wyżej wspomnianych nazwisk ten rejestr obejmuje jeszcze dziesięć innych: Heinrich Heine (1797–1856), którego Stus szczególnie cenił za satyrę, Thomas Mann (1875–1955), który zadziwiał go głębokością myśli w monumentalnym dziele *Die Zauberberg* (1924); Hermann Hesse (1877–1955), którego poezje Stus krytykował, natomiast cenił jego prozę, szczególnie *Das Glasperlenspiel* (1943); Bertolt Brecht (1898–1956) — Stus cenił jego innowacje teatralne; Erich Maria Remarque (1898–1970) — Stus był zachwycony jego utworem *Drei Kameraden* (1938); Johannes Bobrowski (1917–1965), który być może trafił do poety dzięki swoim wypowiedziom o Sarmacji; Paul Celan (1920–1970), w którego twórczości poeta na pewno wyczuwał ducha Bukowiny; Ingeborg Bachmann (1926–1973), Heinrich Böll (1917–1985) i Hans Magnus Enzensberger (ur. 1929) — którzy byli dla niego przedstawicielami współczesnej literatury niemieckiej. [...] Z filozofów i myślicieli Stus najwyżej cenił Duńczyka Sørensa Kierkegaarda i Niemca Martina Heideggera. (Ł. R.)

⁵ Skazany w 1972 r., zmarł w 1985.

⁶ Tytuł w tekście artykułu został (przez przeoczenie?) zmieniony na *Naj szczyri budem...*

wymagał od poetów pewnego poziomu intelektualnego, który można nabyć jedynie drogą głębszych studiów nad literaturą. Właśnie tutaj niemiecka literatura mogła odegrać wielką rolę, gdyż zawiera niemało poetycko-intelektualnych arcydzieł. Stus pragnął, aby poeta przejmował także literackie osiągnięcia innych narodów i w ten sposób wzbogacał siebie i swoją twórczość. Swoją drogą, w tym miejscu Stus zgadza się z terminem Goethego *Weltliteratur* — a więc literatury światowej, która [...] wchłania wszystkie ludowe czy narodowe literatury, które znów — choć każda z nich jest odrębną i samodzielną całością — wspólnie ją tworzą. O swojej koncepcji Goethe nieraz pisał w literaturoznawczych pracach, a także esejach. Goethe był przekonany, że już w jego czasach tworzyła się ta światowa literatura, do jakiej należą wszystkie narody, i przepowiadał jej znaczenie, zwracając uwagę nie tylko na jej cele i związki między nimi, ale także na związki między pisarzami. [...]

Myśli Wasyla Stusa na ten temat są bardzo bliskie twierdzeń Goethego. Oto, co pisze [...]:

Konieczność zharmonizowania stylowego „bukietu” naszej literatury wymaga szerszego przyswojenia zdobyczy artystycznych innych narodów świata.

Nie ma żadnych podstaw do obaw, że wszystko to doprowadzi do zlekceważenia tradycji narodowej. Takie płodne krzyżowanie między literaturami przyniesie tylko korzyść naszej poezji.

Poeci, wzbogaceni większym doświadczeniem światowych literatur, będą mogli lepiej ocenić własną szkołę pisarską. Czyż ten proces nauki literackiej nie jest równoległy? Czyżbyśmy w pełni wykorzystali literackie zdobycze T. Szewczenki, I. Franki lub, powiedzmy, M. Bażana?⁷

Stus, nawiasem mówiąc, dodaje tutaj, że poeta musi mieć własną indywidualność, że musi być oryginalny — w poezji i literaturze w ogóle:

Najważniejsze tylko — uchronić własną artystyczną szczerość. W poezji, tej może najbardziej intymnej dziedzinie sztuki, nie można ukryć nic. Cała indywidualność ukazuje się w niej — jak na dłoni. Więc, jak mówił Franko: „Bądźmy szczerzy, szczerzy, szczerzy!”⁸

Aby nie zniekształcić poglądów i światopoglądu poetyckiego Stusa, przed analizą innych czynników łączących jego poezję ze światem poezji niemieckiej należy pokazać istotę intelektualizmu poety. W tekście drukowanym

⁷ Zob. *Naj budem szczyri...*, „Dnipro”, nr 2, 1965, s. 150. (Ł. R.)

⁸ Ibidem, s. 150. (Ł. R.)

w gazecie „Dnipro” pt. *Na poetycznym turniri*⁹ (*Na turnieju poetyckim*; artykuł jest omówieniem zbioru *Deń poeziji*) Stus, krytykując twórczość niektórych współczesnych, daje rzeczywisty wyznacznik intelektualizmu w poezji, odgraniczając ją od suchego racjonalizmu, od pseudointelektualnego bażu. Twierdzi, że:

Często odnosi się wrażenie, że ten lub inny poeta, zgubiwszy za którymś zakretem artystyczne drogowskazy, pobłądził w chaszczach pełzającego empiryzmu, sliskiego ilustratorstwa, pretensjonalnego mentorstwa, nakazowo-tradycyjnego miłowania i opiewania, skąd już nie jest możliwe zawrócenie na drogę prawdziwej sztuki. Zewnętrzne, uwspółcześnione otoczenie, wzbogacone o rakiety, kosmodromy, antymaterię (to, nawiasem mówiąc, przytyk do ówczesnej „kosmicznej” poezji Dracza, takiej jak poemat *Nóż w słońcu*), Picassa, cybernetykę czy galaktyki, nie może uratować wiersza słabego i mało estetycznego w swej istocie. Wzrósł jedynie zapas słów; rozumienie poetyczności wzrosło w znacznie mniejszej mierze¹⁰.

Potem Stus zwraca uwagę na to, co jest autentyczną zdobyczą intelektualną w poezji, a co nią nie jest, i wypowiada przy tym myśl podobną do myśli Goethego: poezja powinna rozwijać się od konkretnej rzeczywistości do uniwersalnej prawdy, a nie odwrotnie i — poezja nie ma prawa służyć wyjaśnianiu jakiejś wydumanej prawdy lub wymyślonej zasady. Właśnie z tego punktu widzenia Stus krytykuje twórczość sobie współczesnych:

Niedostateczne określenie tematu, po części też jego abstrakcyjne przedstawienie przyczynia się do wielu pomyłek; brak wewnętrznego zintegrowania w życiu (także i w poezji) nie pozwala na artystyczne ucieleśnienie pomysłu. Powodem tego jest to, że niektórzy poeci wychodzą nie od konkretnej rzeczywistości, lecz od z góry założonego schematu. Sztuka — to nie ilustracja postulowanych prawd, w najlepszym przypadku może ona, odzwierciedlając rzeczywistość w sposób artystyczny, mieć z nimi punkty wspólne. Tak samo nie może ona wychodzić od potraktowanych logicznie, choćby i bardzo prawdziwych, sądów. Czy nie dlatego powstają wiersze-bajki, które pisane są niby dla [uzdrowienia] moralności¹¹.

W tym miejscu Stus przytacza szereg przykładów tego rodzaju wierszy we współczesnej poezji ukraińskiej, jak np. tak zwana wierszowana publicystyka i różnorodne wiersze dydaktyczne. Przy tej okazji odwołuje się do Hegla, cytując go. Już Hegel wskazywał, że w wierszach dydaktycznych

⁹ Zob. „Dnipro”, nr 10, 1964, s. 150–153. (Ł. R.)

¹⁰ Ibidem, s. 150. (Ł. R.)

¹¹ Ibidem, s. 151. (Ł. R.)

sztuka nie zawiera w sobie swego przeznaczenia i celu ostatecznego, a jej pojęcia mieszczą się w czymś innym, czemu służy ona swymi zasobami, że w wierszu mentorskim uczuciowo-obrazowa oprawa stanowi jedynie niepotrzebny dodatek ¹².

Niemieccy poeci czy teoretycy literatury przyciągali Stusa bogactwem swojej myśli, ale jego związek ze światem poezji niemieckiej należy rozpatrywać w ramach pewnego *Weltschmerzu*, właściwego prawie wszystkim dobrym poetom piszącym w Związku Radzieckim. Wszyscy oni tęsknią za Zachodem i jego kulturą, za wolnością. Wystarczy przypomnieć sobie fragment znanego wiersza Maksyma Ryłskiego, w jakim ta tęsknota uchwycona jest dosłownie:

Popiłeś samogonu z kwarty
W brudzie obok beczki śpisz, stary —
Gdzieś tam gołębie i mansardy,
I słońce, i poeci, i Paryż!

U Stusa istniał także ów *Weltschmerz*, uwarunkowany przerażającą rzeczywistością, ta tęsknota za Zachodem ¹³. W liście do wspomnianej Niemki, która starała się mu pomóc i którą bardzo cenił, na końcu pyta naiwnie, niemalże jak dziecko: *Worpswede — ist es weit von Dir?* (Czy *Worpswede* jest daleko od Ciebie?) — oczywiście, to aluzja do sławnej kolonii artystów niemieckich ¹⁴, gdzie niegdyś przebywał Rilke, którego Stus najwyżej cenił po Goethem. To także wyraz owej tęsknoty za wolnym, autentycznym życiem twórcy. [...]

Już w młodości Stus interesował się Goethem. Jeszcze w marcu 1965 roku wydrukował swój wiersz pt. *Młody Goethe*, w jakim pragnął uchwycić istotę genialnego niemieckiego twórcy i przekazać jego obraz. Wiersz ten dość udanie oddaje faustowskiego ducha młodego Goethego. Oto pierwsze wersy:

Myszaty mrok wypełzał z komnaty
z dwudziestoletnim pluskiem. W dali
ciemniała ciężka łąwa. W oknach

¹² Ibidem, s. 151. (Ł. R.)

¹³ [...] Jeśli chodzi o tęsknotę Stusa za Zachodem, to jej potwierdzenie znajdujemy w telegramie Stusa adresowanym do mnie, w którym zgadza się przyjąć stanowisko na uniwersytecie La Salle (wtedy jeszcze La Salle College). Telegram datowany — 27 października 1979; tekst następujący: *I'm agreed i podpis: Wasyl Stus*. (Ł. R.)

¹⁴ Zob. R. M. Rilke, *Poezje*, wybór, przekład i posłowie M. Jastruna, WL, Kraków 1993, s. 394.

ślepi wszechświat. W szklance
kołysał się szpatowy muszkatel.
I stół prostował się. I story na skraju okna
szemrały z wiatrem. Trącały botforty.
Dusz mierzwa nocami przetarta
niežnośnie liliowa jak knaster.
Sztalugi szeptały modlitwy. Spragnione płótno
ściekało strużką po rudym klepisku.
Rozpływało się w kręgi. Oczy ślepy
nad gęsim piórem.

Trzeba zwrócić uwagę, że Stus kładzie nacisk na dwa główne kierunki, w jakich rozwijała się twórcza żywiołowość niemieckiego poety: malarstwo i pisarstwo. W szczególności nakreślony został profil młodego Goethego, jego pociąg do życia i dzięki do szaleństwa miłości, jego uwielbienie tego, co ziemskie, i dążenie do wszystkiego, co wzniosłe — od mikrokosmosu do makrokosmosu. Oto jak kończy Stus swój wiersz:

Idź — aby serce wyświetlić z nocy
w majowym polu, w nieskończoności.
I nie ociągaj się — ty wieczny derwisz
z somnambulicznym blaskiem oczu.
Więc przebij się — w pole, do wody,
gór, gwiazd i młodzieńczego śmiechu.
Więc przebij się — przez ludzką złość,
przesady, sądy i osady.
Niechaj dla ciebie większy świat zamai
i większa noc zamai nad światami,
więc, wyprostowawszy ręce, w szaleństwie
przebij się:

— Pozdrawiam cię, pozdrawiam
o zielna Ziemi!

Goethe, a głównie jego arcydzieło, *Faust*, pozostawiło niemało śladów w twórczości Wasyla Stusa. Niekiedy pojedyncze wersy Stusowej poezji brzmią, jakby wzięte były z *Fausta*, jak na przykład w wierszu *Balzaku*... ¹⁵ — gdzie nie tylko atmosfera podobna jest do tej, jaka towarzyszy pierwszemu monologowi Fausta, ale i wypowiedzi: *Oto — twój kraj. Oto — prawdziwy kraj...*

¹⁵ *Balzaku, zazdry: szczoś wona, sutana...*, [w:] Wasyl Stus, *Wikna w pozaprostir*, (49), s. 102–103, gdzie cytat ten brzmi nieco inaczej: *Oto — twój prawdziwy kraj. Oto — twój kraj*.

są echem wersu faustowskiego monologu: *Das ist deine Welt. Das ist eine Welt*. Także w wierszu *O, ile słów...*¹⁶ wyczuwamy pokrewieństwo Stusa z niemieckim geniuszem. Jest tutaj ostry osąd słów i motyw diabła, nawiązujący do *Fausta*.

Goethe odegrał ogromną rolę w twórczej drodze Wasyla Stusa. Był nie tylko, jak zaznaczał sam Stus, jego nauczycielem¹⁷, ale także źródłem natchnienia i schroniskiem świata poetyckiego, w którym poeta często szukał pociechy i rady. Od Goethego nauczył się, jak być poetą i krytykiem, chociaż w tym miejscu należy podkreślić, że różne niemieckie wpływy na poezję Stusa w żadnym stopniu nie przekreślają wielkości jego oryginalnego talentu. [...] Stus miał bardzo silnie rozwinięty zmysł krytyczny; był subtelnym krytykiem literatury i miał wszelkie dane po temu, aby zostać teoretykiem–literaturoznawcą *par excellence*. Można śmiało przewidzieć, iż Stus stałby się drugim Rylskim, który pozostawił pieczęć swego ducha tak w ukraińskiej poezji, jak i w krytyce.

Nie mniejszą rolę od Goethego odegrał w poezji Stusa austriacki poeta Rainer Maria Rilke (1895–1926), którego wiersze, jak ogólnie wiadomo, zachwycaly i zachwycają całe generacje ukraińskich poetów. Stus bardzo

¹⁶ *O, skilki sliv, nenacze potoroczi...*, [w:] Wasyl Stus, *Wikna w pozaprostir*, (58), s. 108–109.

¹⁷ W liście z marca 1979 adresowanym do wspomnianej Niemki, którą Stus nazwał „Chrystynką” i „siostrą”, w niedwuznaczny sposób nazywa Goethego swym nauczycielem. Jeśli chodzi o talenty literaturoznawcze, to mamy w tym wypadku relację Leonida Pluszcza, który czytał pracę Stusa o Tyczynie *Fenomen doby*, którą [później] skonfiskowało KGB; podobnie jak skonfiskowało jego pracę o Swidzińskim. Z tej przyczyny Stus wypowiadał się następująco: *Artykuł Fenomen doby miał 107 stron maszynopisu. Pewnie przepadł bez śladu [wbrew pesymistycznym zapatrywaniom Stusa, jego praca o Tyczynie została odnaleziona i opublikowana na Ukrainie — A. K.]. Dzięki niemu polubiłem Tyczynę, poznawszy jego tragiczny los — być ponadnarodowym, a więc państwowym poetą, podczas gdy — cytuję artykuł — „dokonała się jego ponadnarodowa sława nie geniusza, lecz Pigmieja. Sława geniusza, zmuszonego do zostania Pigmiejem, błaznem na dworze krwawego króla, była zabroniona. Sława Pigmieja, co pasowały na tle geniusza, została zabezpieczona olbrzymim propagandowym wysiłkiem”. Pisać, że Tyczyna jest bardziej żywy niż żywi i bardziej martwy niż martwi, nie było lekko. Ale jego nieszczęście stało się naszym nieszczęściem, a nad swoim nieszczęściem możemy myśleć, nawet i okrutnie, bo przecież „geniusz poetycki obrócił się przeciwko niemu jak przekleństwo, stał się najbliższym wrogiem, przeciwko któremu bez ustanku trzeba prowadzić walkę, aby nie wyjawić swego największego „grzechu” przed epoką”. Artykuł Znykome rozczwitannia ma 13 stron, nie jest kompozycyjnie udany, ale bardzo mi drogi, jak i cała twórczość Swidzińskiego. Do [protokołu] wyroku dołączyli go dzięki jednej frazie. Pisałem, że wówczas, w latach 30., prawdziwy inteligent był absolutnie niechcianą osobą, więc też nic dziwnego, że prawie cała inteligencja została wycięta w pień. Zob. Sprawa Wasyla Stusa: wyrok i komentar, „Suczasnist’”, nr 12, 1975, s. 68. (Ł. R.)*

dobrze znał niemiecki; nawet dobrze pisał w tym języku, a nauczył się go chyba dlatego, aby móc czytać niemieckich poetów w oryginale. Z jego listów do wspomnianej Niemki wiadomo, że uczył się języka sam i za pośrednictwem utworów literackich, głównie Goethego i Rilkego. Niemiecki Stusa naznaczony jest manierą Rilkego. Możliwe, że przy lekturze i przekładach sonetów Stus dostał się pod silny wpływ austriackiego poety zarówno pod względem sposobu użycia słowa poetyckiego i formy, jak i tworzenia etosu dzieła. [...]

Przekłady Stusa to prawdziwe arcydzieła sztuki tłumaczenia i wielka szkoda, że większość z nich trafiła w ręce KGB. Ale analiza nawet tych dwóch przekładów, które zachowały się, ujawnia mistrzostwo Stusowego tłumaczenia i szacunek dla austriackiego mistrza. [...] ¹⁸

Porównanie [...] wskazuje na najważniejszą różnicę między Rilke a Stusem: Rilke był najbardziej religijnym poetą-panteistą w historii ludzkości. Stus natomiast zawsze stał na pozycjach w swej istocie chrześcijańskich. Ten kontrast między nimi wyraźnie wskazuje na różnice między ich wierszami i światopoglądami. Rilke, jak wiadomo, był filozofem, który swą filozofię ubierał w formę poetycką i który wypracował bardzo złożoną własną filozoficzną terminologię. Nieco upraszczając, można powiedzieć, że Rilke upoetyczniał świat zewnętrzny, wciągał go do świata wewnętrznego (*Weltinnenraum*), a dalej, upoetyczniając go, na nowo ukazywał jako zewnętrzny. Ów proces przetwarzania świata nazywa Rilke *Herzwerk*, a końcowym efektem tego procesu jest zatarcie różnic między oboma światami, zatarcie polaryzacji bytów i ostateczne odnalezienie raju. Oczywiście, nie ma tu mowy o tradycyjnej koncepcji raju, takiej, jaka jawi się w tradycji chrześcijańskiej, raczej o bezpośredniości bytu, w jakim urzeczywistniono *Dornstein* (a więc transcendentalne istnienie z koncepcji Rilkego) w *Hiersein*. Widzialny i niewidzialny, zewnętrzny i wewnętrzny — światy stają się jednym, a człowiek staje się bogiem. Poeta więc swoim śpiewem przekształca świat i jego śpiew staje się bytem: *Gesang ist Dasein*.

Motywy poezji Rilkego są porozrzucane w poezji Stusa, ale wszystkie [...] schryścianizowane. Stus, by tak rzec, wcielił Rilkego do tradycji ukraińskiej. Rilkeńskie upoetycznienie świata przetwarza się w jego uświęcenie w poezji Stusa i motywy poetyckie Rilkego nabierają u Stusa prawdziwie ukraińskiego — chrześcijańskiego charakteru. Przykładów takich istnieje niemało. Znajdujemy je nie tylko w przekładach sonetów Rilkego (II/XVIII

¹⁸ Poniższy akapit podsumowuje — opuszczoną tu, jako nieciekawą dla polskiego odbiorcy — szczegółową analizę porównawczą niemieckiego oryginału i ukraińskiego przekładu.

i II/XXIX) ¹⁹, ale także w oryginalnych wierszach Stusa. Przytoczmy niektóre fragmenty, w jakich to uduchowanie świata zostało najbardziej jaskrawo wyrażone:

Rozzłości cię śnieżyca,
kolczasty chrypie drut.
A świat — niechaj zachwyca,
niechaj się święci świat.

Ostatnie wersy wiersza *Chlupoce woda. I zmrok za oknem...* powtarzają ten motyw:

Błogosławione zejścia i otchłanie,
i sławna ojczyzna, niszczycielski kraj.

I następny krótki wiersz:

Jeszcze wydaje się: daleki, cudzy kraj,
w nim kobieta — kukułka zmyślona:
Boże, niech się święci, niech święci kraj
daleki mój — zaszepce spragniona.

Właśnie owo uświęcenie świata czy ojczyzny — to Stusowa wersja *Weltinnenraum* Rilkego. Ale to, co u Rilkego brzmi niekiedy niezupełnie prawdziwie, czasem jak gra lub nawet poza, u Stusa było zawsze autentycznym odczuciem rzeczywistości. Miejsce Orfeusza Rilkego, który swoim śpiewem, przy pomocy swojej liry przetwarza rzeczywistość, zajmuje u Stusa — Bóg Ojciec, który błogosławi Ukrainę i świat ²⁰. [...]

¹⁹ Zob. *Swicza w swiczadi*, Miunchen 1977, s. 115. (Ł. R.)

²⁰ Możliwe, że odczuwał to i Stus. Otrzymałszy książkę o Rilke, napisał w liście do Chrystynki [wspomnianej wcześniej Niemki] z 23 lipca 1979 r.: *Rainer Maria Rilke in Selbsteugnissen und Bilddokumenten* [Rowohlt 1958, red. Hans Egon Holthusen] ist da. *Zu Schade, meine Welt ist anders als Rilke[s]... meine Seele suchtnicht nur eine Schönheit, aber und im höheren Grade, die Gerechtigkeit, die Wahrheit. Hier liegen alle meine Lebensprobleme.* (Rainer Maria Rilke w swoich wypowiedziach i obrazach jest tutaj. Szkoda, że mój świat jest inny niż ten, w jakim żył Rilke. Moja dusza szuka nie tylko piękna, ale pragnie wyższych rzeczy, sprawiedliwości i prawdy. W tym kryją się wszystkie problemy mojego życia). (Ł. R.)

O *Palimpsestach* Wasyla Stusa*

[...] W jaki sposób krytyk pisać ma o tych wierszach, o tych palimpsestach pamięci i natchnienia ukrytych pod warstwą wyraźnych niedorzeczności zniewolonego życia? Jak oderwać się od heroicznej biografii twórcy i mówić o wierszach jak o fakcie literackim? Nie wspominając już o przeszkodach emocjonalnych, brakuje wielu, a nawet większości niezbędnych danych faktograficznych. Przed nami spoczywa dorobek prawie ośmiu lat, początkowo niby wolności, lecz pod Damoklesowym mieczem, potem więzień, później zesłania. Ale dat pod wierszami, z jednym wyjątkiem, brak¹. Co zostało napisane jeszcze na wolności? Co wcześniej, co później? Poezje różnią się od siebie pod względem stylu, choć zawierają się przeważnie w tym samym kręgu tematów i nastrojów. Czy te różne style powstawały

* Artykuł Jurija Szerecha [Szewelowa] stanowi wstęp do książki: W. Stus, *Palimpsesty. Wiersze 1971–1979 rukiw*, uprządkowała N. Switlyczna, wstępna statia J. Szewelowa, biblioteka „Suczasnosti”, nr 170, 1986, s. 17–58. Przedrukowany [w:] *Wasyl Stus w żytti, tworczości, spohadach ta ocinkach suchasnykiw*, uprządkowały i zredagowały O. Zinkewycz i M. Francużenko, Ukrajinske Wydawnictwo „Smołoskyp”, Baltimore–Toronto 1987, s. 368–401. Pierwotny tytuł artykułu brzmiał *Trunek i trucizna. O „Palimpsestach” Wasyla Stusa*. Pozostawiłam z niego tylko drugą część z uwagi na to, że w przekładzie zrezygnowałam z odnośnego fragmentu, który uzasadniał część pierwszą tytułu.

¹ Artykuł Szerecha napisany został w roku śmierci Stusa, w czasie gdy za jedyną chronologię służyła data wydania zbioru na Zachodzie. Dziś znamy dokładne datowanie przynajmniej wczesnych wierszy, które swego czasu nie zostały dopuszczone do druku, a informacje z listów i relacje świadków mówią nam o czasie powstania niektórych późniejszych. Mamy (jeszcze nie ukończone) krytyczne wydanie lwowskie (1994). Tak więc istnieje niemalże powszechnie uznany podział prawie całej twórczości poety na okresy twórczości i, co za tym idzie, na poszczególne tomiki poetyckie.

zgodnie z pewną konsekwencją? Czy współlistniały ze sobą w czasie? Co zrobiłby poeta, gdyby sam miał możliwość przygotować swój tomik: połączyłby je w pewne cykle? Według nastroju? Według stylu? Odrzuciłby część z nich? Poprawiłby część? Usunąłby pewne powtórzenia — czy, odwrotnie, pozostawiłby i zwielokrotnił, aby zwiększyć efekt skumulowania, narastania? Na palimpseście trzeba pozbyć się późniejszego tekstu, aby odnowić pierwotny. Czy poeta chciałby, aby krytyk przystąpił do takiej operacji na materiale jego tekstów — takich, jakie do nas dotarły? Czy sam już taką operację przeprowadził i to, co pozostaje teraz w naszych rękach, jest już pierwotnym, prawdziwym tekstem?²

Na wszystkie te pytania brakuje dzisiaj odpowiedzi. Być może nigdy jej nie będzie. [...]

Istnieją dwa gatunki poezji. Można je nazwać — poezją programową i bezprogramową. Nazwy te są w istocie umowne i nie zawierają w sobie żadnej oceny. Który typ poezji komuś bardziej się podoba, zależy od osobistego gustu, a o gustach, jak wiadomo, nie dyskutuje się. Przykładem poezji programowej może być twórczość Swiatosława Karawańskiego³ czy Mykoły Rudenki⁴. Twórczość Stusa bliższa jest bieguna przeciwnego. Przedstawiciel poezji programowej posiada pewien system ideologiczny, pewien — powiedzmy — program, który w mniej lub bardziej utalentowany sposób w swoich utworach przedstawia. Poeci bez programu również mogą posiadać wykształconą ideologię, lecz ich utwory odzwierciedlają ją jedynie pośrednio, poprzez zmienność nastrojów i przeżyć. Dziś mogą być oni pesymistami, jutro — jakby optymistami, dziś — pełnymi nadziei, jutro — topić się w rozpacz. Poezja programowa odzwierciedla oczywiście poglądy ukształtowane, bezprogramowa — myśli i uczucia w procesie formowania. Właśnie taka jest zazwyczaj poezja Stusa.

² Czy stwierdzenie to nie zaprzecza znaczeniu słowa „palimpsest”? W dosłownym ujęciu palimpsest jest bowiem tekstem napisanym (na pergaminie) po wytarciu, w miejsce tekstu pierwotnego, a więc nie zawiera się w tej definicji odzwierciedlanie pierwowzoru, jak sugeruje Szewelow. Do powyższej definicji dodać trzeba by — aby zgodzić się z autorem — uwagę, że tekst pierwotny jest w ogóle możliwy do odzyskania i ważniejszy dla nas, cenniejszy niż to, co do dotarło we wtórnych przekazach — w palimpsestach.

³ **Swiatosław Karawański** (ur. 1920) — poeta i tłumacz z angielskiego (m. in. Byrona, Szekspira), autor *Słownika rymów języka ukraińskiego* oraz *Słownika synonimów* i wielu artykułów językoznawczych. Począwszy od 1945 roku, z pięcioletnią przerwą (1960–65), przebywał w łagrach. Pod koniec lat 70. wyemigrował na Zachód. Utwory tego autora ukazały się w przekładach J. Łobodowskiego w „Kulturze” (nr 9, 1980).

⁴ **Mykoła Rudenko** (ur. 1920) — prozaik i poeta kijowski, autor wielu tomików poetyckich (np. *Za gratami poezji*, 1980), poematu *Chrest* (1972) i znanych powieści: *Witer w obłócznia* (1955), *Ostannia szablina* (1959) i wydanej na emigracji — *Orłowa białka*; po aresztowaniu (w 1977 r.) i zesłaniu wyemigrował na Zachód.

Z tym rozróżnieniem może być związana druga sprawa. Poezja programowa, będąc przedtem sformowaną, wymaga ciągłej zmiany tematów i historii [sjużet], aby nie stać się monotonna; nierzadko przechodzi ona w epos. Poezja bezprogramowa może bez końca tworzyć wariacje wokół tego samego tematu i zwykle pozostaje liryką. Mamy tu więc do czynienia z opozycją sztuki ekstensywnej i intensywnej. Z pewnością zbieżność programowości z ekstensywnością nie jest regułą, podobnie jak zbieżność braku programu z intensywnością w poezji. Lecz takie zbieżności są bardzo częste.

Posłużę się analogią malarską. Delacroix, a za nim epigoni romantyzmu wędrowali po świecie, szukając niezwykłych i często egzotycznych tematów. Na przeciwnym biegunie, na przykład u Claude Moneta, znajdziemy dziesiątki obrazów, które odtwarzają jeden i ten sam portal kościoła w Rouen, lub — idąc jeszcze dalej w kierunku malarstwa „intensywnego” — jedną i tę samą kopę siana. Zupełnie niezależnie, ale w pewnej mierze analogicznie, powtarza się w poezji Stusa, wędrując z jednego wiersza do drugiego, ten sam obraz sosen kołymskich, skąpej kołymskiej wiosny. Jego poezja nie dąży do ekstensywnego poszerzania. Ale tkwi tutaj i wielka różnica. Monet, gdy trzymał się jednego obiektu, szukał jego odmiany w zmianie oświetlenia. Dla Stusa oświetlenie jest rzeczą zbyt zewnętrzną (choć może on odtworzyć po mistrzowsku wariacje światła). Jego liryka idzie od obrazu świata do poetyckiego uczucia, do wnętrza. Ktoś powiedział o Brahmsie, że pisał on przez całe życie jedną symfonię (formalnie napisał ich cztery). W pewnym sensie Stus pisze w większości poezji jedną, własną symfonię (o wyjątkach powiem później).

Nietrudno wyznaczyć krąg powtarzających się motywów i tematów bezprogramowej, intensywnej poezji Stusa, tych tematów i motywów, które przeciągają nić związku pomiędzy jego poezją a światem zewnętrznym. Niewola w niewielu szczegółach: druty kolczaste, kraty, kałuża, latarnia, sosny, wrona, pory roku, świat bez światła, dwa ludzkie cienie, wycie suki, pszczoła na dmuchawcu, bardzo rzadko — więzienni nadzorcy, prawie nigdy — towarzysze niedoli (*garstka nas... tylko do modlitw i oczekiwania*). Krótkie widzenie z żoną i niepotrzebna rozłąka. Marzenie: ukochana, żona, matka, syn, sen o nich, niewyraźne aluzje erotyczne, marzenia. Ukraina za kratami. Nawet monotonne, potwornie reglamentowane życie w więzieniu, na zesłaniu na pewno mogłoby zaproponować, nasunąć więcej tematów i motywów, co można ująć porównując choćby różnego typu i w różnych językach prozę GUŁAG-ów, poczynając, powiedzmy, od Sołżenicyna lub Osadczego, Sniegirowa⁵ lub

⁵ Gelij Sniegirow — chodzi tu o Snieginiewa, kijowianina, dysydenta i więźnia łagrów,

Szałamowa⁶. Lecz poezja Stusa — przypomnijmy to jeszcze raz: jest bezprogramowa, intensywna — nie szuka tematów i motywów. Najdrobniejszy element rzeczywistości — wystarcza dla tego, co stanowi prawdziwy obiekt twórczości Stusa. Ponieważ dla niego tematy i motywy — to tylko [preteksty do] wejścia w wewnętrzny świat, w dziennik duszy, w nie wysłane do innych listy o własnym wnętrzu. Im uboższy jest świat zewnętrzny, tym bardziej będzie wyróżnione i wyodrębnione to, co istotne, duchowe i dotyczące duszy, dynamika rodzenia się psychicznych odruchów i ruchów, bogactwo wcieleń, myśli, nastrojów i uczuć. Zwracając się do swej tęsknoty, Stus mówi, że ona *grzmi w milczeniu*. To samo odnosi się do jego poezji. Ona także, ograniczona do minimum materiału tematycznego, skierowana sama w siebie, tym silniej grzmi w swoim milczeniu. [...]

* * * * *

Teraz, gdy, jak się zdaje, znaleźliśmy główne klucze (ale nie wszystkie, na pewno nie wszystkie!) do tabernakulum, do serca poezji Stusa, możemy łatwiej zrozumieć jeszcze inne rysy twórczości poetyckiej: skupienie się na procesie, a nie na bezruchu, ruch w kierunku siebie samego, całkowita wewnętrzna niemożność kompromisu z tym, co niszczy osobę i naród (główne oparcie dla tego, co osobiste i przez to święte) [...]. Do pierwszych należy — już wspomniana — **ograniczonosc motywów tematyczno-opisowych**. Większe bogactwo elementów zewnętrznych szkodziłoby jedynie pełniejszemu charakterowi twórczości Stusa.

Natomiast bardzo dobrze odpowiada temu charakterowi **właściwość przechodzenia poetyckich obrazów Stusa jeden w drugi**. Najbardziej elementarne to metaforyczne utożsamienie gułagowo-katorżniczej matni KGB ze współczesnym światem:

*który — bity i ze sparaliżowanymi nogami — miał jakoby w więzieniu napisać list skruchy, oskarżając w nim P. Grigorienkę i Niekrasowa. Taką informację o prozaiku i jego listach otwartych udało mi się odnaleźć [w:] Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej, pod red. L. Suchanka, Kraków 1993, s. 277 i 279. Sniegiriw wówczas nie chciał potępić Niekrasowa, lecz napisał książkę o represjach lat 30. i 40-tych: *Naboji dla rozstrifu* (1976). Aresztowany za przekazanie na Zachód rękopisu w 1977 r., wkrótce potem zmarł. *List do Niekrasowa* opublikowano w 1978 r., książka wyszła dopiero pod koniec lat 80. w Kijowie.*

⁶ **Władimir Szałamow** (1907–1982) — poeta i pisarz rosyjski, autor słynnych *Opowiadań kołymskich* (1978).

Dokoła garby i stożki,
kamień, złoto i kości.
Hej, rodacy, zachodźcie w gości,
poddani jednej epoki.

Pierwsze dwa wersy nie pozostawiają wątpliwości, że jest to kołymski krajobraz. Następne dwa prowadzą do czasu, którego najdoskonalszym wcieleniem jest Kołyma. Nie wiemy, czy owi *rodacy* — to inni zesłańcy, starzy przybysze czy może nawet kagiebiści. W ostatnim przypadku obraz byłby szczególnie wyostrożony. Lecz poeta nie chce stawiać kropki nad „i”.

Bardziej skomplikowane, irracjonalniejsze, mistycznejsze, finezyjniejsze są inne przypadki utożsamień-rozróżnień: poeta i żona — oddzieleni tysiącami kilometrów i stosami zakazów, przychodzą jedno do drugiego w snach; syn w życiu zesłańca-więźnia to część jego biografii, a w poezji — brama do innej rzeczywistości, w której ja — to ja i zarazem nie-ja, ty — to ty i nie-ty, lecz jakiś kres ja; poeta i świat, w którym oboje stają się tylko cieniami (*bląkato się w błękitnym polu / cieni sto. W polu błękitnym jak len*)⁷ i granica między nimi zaciera się —

Świat — już nie świat. Ty — już nie ty.

Stus jest świadom tej właściwości swego oglądu świata. Pisze:

Wszystko w podobieństwach.
Świat, w którym wyrosła dusza,
wyniiał.

Ale te podobieństwa nie pochodzą z poezji symbolicznej, z Baudelairowskich *Fleurs du mal*. Prędzej jest to swoiste antropocentryczno-panteistyczne uświadomienie jedności świata. Osoba jest u Stusa niepowtarzalna i jej życie duchowe nie ma nic wspólnego z życiem innych, jednak jest ona otwarta na innych ludzi i kosmos. [...]

Czy trzeba wspominać, że metoda łączenia pojęć i obrazów, ich migotliwości w przechodzeniu jednego w drugi — w zupełności odpowiada temu znaczącemu rysowi najlepszych wierszy Stusa, który **polega na przedstawianiu swego wewnętrznego życia, narodzin i zanikania uczuć i idei nie przez ich statyczne następstwa, lecz w samym procesie formowania?** Materia u Stusa może być w stanie zastygnięcia i spokoju, duch — nigdy. I światooгляд, i autooгляд — są funkcjami ducha.

[...] Zawily jest u Stusa nie tylko język, w wąskim znaczeniu tego słowa.

⁷ Fragment z wiersza *W tym polu błękitnym jak len...*

Zawiły jest system obrazowania, szczególnie jego metaforyka, zawiły splot asocjacji. [...] Ale „język” jest nie zawsze w jednakowy sposób skomplikowany i właściwie z reguły — nie zawsze. Są w *Palimpsestach* wiersze proste jak strona z dziennika. Możliwe, że były one takimi zapisami, tylko rytmowanymi i zaadaptowanymi metrycznie. Możliwe, że były jedynie tekstami przygotowanymi do dalszej pracy, do stworzenia poezji „zawiłego języka” i że w normalnych warunkach autor nawet nie włączyłby ich do swego tomiku. Takich wierszy jest niedużo i nie potrzebują one komentarza krytycznego.

Pośród utworów „zawiłego języka” największą grupę stanowią te, jakie nazwać by można „poetystycznymi”, jeśli odważyć się na stworzenie takiego słowa. Wywodzę je od szerzej znanego terminu poetyzm. Poetyzm — to słowa i konstrukcje językowe obce mowie potocznej czy fachowej, które charakteryzują specyficzny język poezji, umacniają go jako odrębny typ języka, oczywiście w granicach języka ogólnonarodowego, jako gest przeciwstawienia się powszedniości języka codziennego, jako wierność wiekowej tradycji, jako wyzwanie. Poetyzmami mogą być stare, archaiczne wyrażenia, także neologizmy stworzone przez samego poetę. Jednoczy je tylko przeciwieństwo wobec przeciętności i codzienności. Na pewno nie chodzi o to, aby poetyzmem było każde słowo. To byłoby stwarzaniem poezji niepotrzebnie nieprzystępnej. Wystarczy używać poetyzmów w kilku pozycjach wyznaczających ogólny ton. [...]

* * * * *

Lecz poetystyczny Stus to nie cały Stus. Oto fantasmagoria o kolejce za dołami na pochówek:

Gdzie tam było doczekać, jeśli nałazło tyle hien —
ten inwalida pierwszej grupy, za tym prawo,
u tej niemowlę na rękach, a ten tak sobie —
załany od samego rana w trupa i sunie gdzie popadnie,
nieważne, po kapustę czy po śmierć⁸.

Wiersz wolny, kawałki rozmów ulicznych, wulgaryzmy, żywe intonacje — przed nami jakby inny poeta. W kilku przypadkach nawet wiersz wolny staje się za ciasny dla uchwycenia naturalistycznych detali i bazarowo-uli-

⁸ Syn poety cytuje ten wiersz w nieco innej wersji — z krótszymi wersami i częstszymi przerzutniami. Na takiej też wersji opiera się zamieszczone w niniejszej książce tłumaczenie całości. Zob. Dmytro Stus, *Żytia i tworcist' Wasyla Stusa*, Kyjiw 1992.

cznego języka i wtedy znajdujemy w poetyckim tomiku fragmenty tylko z lekką rytmizowanej prozy. Trafia się jeszcze krzyżowanie dwóch manier, kiedy to w kontraście jest przede wszystkim uwypuklone ich przeciwstawienie. Taki jest wiersz o Lwowie, który kończy się wersami:

Bo pusto i goło, i czarno dokoła,
bo pusto, czarno i goło
zatacza już teraz ostatni swój krąg
obręcz drewniana, ognista, jak grom.
Dosyć napaści, wesoła poro
przedwiośnia — nieskończenie
boisz się, opije się zapalczywe pióro
bolesnym prahistorii zadławieniem,
roi się biały, jak śmierć, nieboszczyk,
do góry zrywają się sobory,
i niechby was szłag, niechby was szłag
wszystkich jutro, wszystkich dziś i wczoraj.

Poeeci lat sześćdziesiątych — Hołoborod'ko, Winhranowskyj, Kostenko ⁹, Dracz ¹⁰ i inni, jak i ich rówieśnicy w poezji rosyjskiej, przynieśli w swojej poezji zauważalną tendencję do „depoetyzacji poezji”, lub — jeśli chcieć — do poetyzacji pozornie niepoetyckiego. W tym sensie Stus jest członkiem

⁹ **Lina Kostenko** (ur. 1930) — zadebiutowała w 1957 r. tomikiem *Prominnia zemli*, w następnym roku wydała *Witryła* oraz *Mandriwky sercia* (1961), co na szarym tle poezji socrealizmu było zjawiskiem bardzo oryginalnym, uderzającym głębią filozoficznych dociekań i liryzmem. Dwa kolejne zbiorki *Zorianyj interwał* (1963) i *Kniaża hora* (1972) nie ujrzały wówczas światła (dopiero w 1989 r.), a Kostenko zdecydowała się na kilkunastoletnie milczenie, nie zgadzając się na warunki, jakie postawiły władze, aby mogła cokolwiek wydać. W 1968 r. opublikowano w Kanadzie wybór jej poezji. Powróciła do życia literackiego tomikiem *Nad berehamy wicnoji riky* (1977) oraz historyczną powieścią poetycką *Marusia Czuraj* (1979) i w końcu zbiorami poezji *Nepowtornist'* (1980), *Sad netanucznych skulptur* (1987), *Buzynowyj car* (1987), *Wybrane* (1989). W Polsce wielokrotnie publikowano jej wiersze na łamach prasy, najobszerniejszy ich wybór w tłumaczeniach czterech autorów miał ukazać się w 1990 r., lecz ostatecznie poetka nie wyraziła na to zgody.

¹⁰ **Iwan Dracz** (ur. 1936) — poeta intelektu, refleksji i piewca współczesności, eksperymentator łączący w swej twórczości wątki epickie i dramatyczne z lirycznymi, sięgający po tematy zarówno z tradycji narodowej, filozofii, jak i osiągnięć współczesnej nauki. Jego pierwszy tomik *Niż u sonci* (1961) wywołał prawdziwą burzę. Bardzo aktywny literacko, pisał scenariusze filmowe, artykuły krytyczne, przekładał Słowackiego i Norwida oraz wydał jeszcze kilkanaście tomików, m. in. *Protuberanci sercia* (1965), *Bałady budniw* (1967), *Szablia i chustyna* (1981), *Czarnobyłska madonna* (1988), aby wymienić te najmniej rażące ideologicznie tomiki. W Polsce ukazały się zbiorki: *Do źródeł* (1968) i *Słońce i słowo* (1983).

swojego pokolenia. Wyróżnia go i stanowi pomost między dwiema jego manierami — podkreślone, wyraźnie odczuwalne napięcie, ekstatyczność. Dlatego jego poetystyczny styl prowadzi do modlitwy, jego antypoetystyczny styl — do chimerycznej groteski¹¹. A swoje własne miejsce w rozwoju stylów poezji ukraińskiej Stus znajduje w połączeniu elementów ekspresjonizmu i surrealizmu.

Od ekspresjonizmu pochodzi ogromne napięcie, kiedy wrażenia i uczucia jakby stopniają się: długa sala u Stusa przedstawia się tak: *Była długa sala, jak postrzał — długa i gwarna*, sosny jak na pejzażu van Gogha albo Soutine'a nie stoją po prostu, a *cisnęły w niebo olbrzymie korony*, słońce nie świeci zza chmury, a *zezuje wylęknionym okiem, jak koń szalony*. U Szewczenki były *setki rzek* (krwi), u Stusa — *setki gór*. W mieście Stusa są *zapłakane okna, wszechokna twoje*, w jego świecie — *wszechkrólestwo piekła*, a droga życiowa samego poety jest określona przez nakaz skierowany do siebie:

Przez **sto** szafotów przejść, sercooki,
przez **sto** szafotów, **sto** stosów, **sto** golgot
.....
bo świat rozmiął się na kroki
przyczajonych **nadkatastrof**.

Świat Stusa to także jednolity oksymoron, gdzie krzyż jest — **wesoły**, ratunek — **nieznośny**, zgryzota — **słodka**, a mogiły — **żywe**.

Ekspresjonistyczne i surrealistyczne pierwociny łączą się u Stusa w synkretyzm światoodczucia i światoodtworzenia (i poetyckiego stwarzania świata), gdy dźwięk staje się kolorem, kolor — zapachem, zapach — dotykiem i tym sposobem poezja jednoczy to, co niby nie do połączenia, w jedną całość. Poszczególne składniki są pozornie realne i rzeczywiste, całość — tkwi wysoko ponad realnością i oczywiście jest również wysoko stopniowana, jak byśmy rzekli za Stusem, sto-stopniowana i wszech-stopniowana:

Cienkie, wysokie, **błękitne** głosy
dziewczęcymi obliczami **świtają**.

Albo:

Na ścianach kurz i boleść
i **zapach krzyku**, krwi i potu.

A już czysty surrealizm panuje w groteskowych karykaturach rzeczywi-

¹¹ Obecnej szczególnie w tomiku z 1970 roku — *Wesełuj cwyntar*.

stości — w obrazie *wszechradzieckiego naukowo-badawczego centrum do spraw aklimatyzacji kartofli na Marsie* lub w obrazie rozczłonkowanego kagibisty:

Zaskoczyłem
go znienacka i z przestrachu
dwie ręce, dwie nogi — tułów
zbiegły się w ciało bez głowy.

Stus zna niebezpieczeństwa poezji stopniowanej. Pilnuje, ażeby samemu nie wpaść w to, co lekceważąco nazywa „obłudnym patetyzmem”. Niemal nigdy nie zniża się do rozpanoszonego w ukraińskiej poezji rozlewego liryzmu Sosiurów i Małuszków¹². Na straży stoi przede wszystkim ironia, co czasem może nabierać nawet zabarwienia nowogeneracyjnego:

...gniew nie mija.
Wtedy przypominam sobie, że sytuacja międzynarodowa
dziś jest skomplikowana, jak nigdy,
i uspokajam się.

Albo pod swoim własnym adresem, w opisie celi więziennej:

Tu na basetli nędza grała, oszalała
tańczyły czorty po kątach.
Jednak powiem: woli zasmakowałem,
wolności na siedmiu zamkach.

¹² **Wołodymyr Sosiura** (1898–1965) — od czasu debiutu w 1921 r. (*Poeziji*) jeden z najpopularniejszych poetów–bardów romantycznych oficjalnej Ukrainy, napisał słowa do szeroko znanych na Ukrainie pieśni; wielokrotnie atakowany przez komunistyczne media, tyle samo razy składał „szczerą” samokrytykę i otrzymywał nagrody w Moskwie. Pogrom lat 30. przypłacił załamaniem nerwowym: z balkonu domu literatów w Charkowie (gdzie popełnili w 1933 r. samobójstwo M. Chwyłowyj i M. Skrypnyk) wykrzykiwał swoje wariacje na temat *Demona* Lermontowa, za co zamknięto go w szpitalu dla obłąkanych (co prawdopodobnie uratowało go przed rozstrzelaniem). Po II wojnie opublikował sławny wiersz *Liubit’ Ukrainu...* i znów historia „samokrytyki partyjnej” powtórzyła się, co odbiło się szerokim echem na Zachodzie. Wydał kilkanaście tomików, z których w Polsce drukowano *Czerwoną zimę* (1977) oraz kilka pojedynczych tłumaczeń w „Literaturze Radzieckiej” (1982) i „Więzi” (1991) oraz *Antologii poezji ukraińskiej*.

Andrij Małuszko (1912–1970) — debiutował w 1930 r. Pierwszy tomik poezji *Bat’kiwszczyna* wydał w 1936 r., stając się tym samym jednym z oficjalnych, „eksportowych” poetów Ukrainy; wielokrotnie nagradzany państwowymi wyróżnieniami. W latach 60. z przejęciem odpowiada na pacyfistyczne wezwania Einsteina, nie zaniedbując jednak ani szczęścia ludzkości, ani wierszy o Leninie. Przekłady polskie publikował „Ukraiński kalendar” i „Literatura Radziecka” (1982).

Sama struktura wiersza Stusa pozornie przestrzega przed kołysaniem na pseudopieśniowych usypiających rytmach, pozornie wzywa czytelnika, aby nie był sentymentalnym ślimakiem, lecz tym, kogo Stus nazywa *mężnym*. Jest u Stusa wiersz wolny, dużo wiersza białego, nie bardzo lubi on paralelne i płynne zakończenia strof, natomiast uwielbia rozrywać zdania, czasem nawet słowa pomiędzy wersami (*enjambements*):

Wizerunek księżycy wisi ponad pagórkami,
oblupanymi na samym szczycie, gór
naga bryła.
Wioska schowała się w zagłębieniu,
światła, światła, świat —
w smutnych nimbach.

Podział wersów, które są zbieżne z rozczłonkowaniem gramatycznym, i takich, które rozrywają go, jest u Stusa mistrzowski, co zasługuje na specjalną uwagę¹³. Stus jednocześnie potrafi, jeśli chce, pozostać śpiewno-muzycznym, orkiestrując swój wiersz według tradycji Pasternaka:

Sennym świergotem sad sposepniał,
zmęczony słowików śpiewami,
od smutnych oczu gwiazd pociemniał,
od świecy palonej nocami¹⁴,

gdzie nawet wybór formy ukr. *od*, a nie *wid*¹⁵ nie jest przypadkowy i wpisuje się w ogólny dźwiękowy projekt. Śpiewność u Stusa jest naturalna, spontaniczna, lecz surowo kontrolowana. Tam, gdzie wiersz może stać się sentymentalny, autor stanowczo ją ucina i rytm staje się wtedy kołaco-dysonansowy. Świat nie powinien widzieć łez poety — ponieważ żyje on w *padole niemych łez*.

Pragnienie bycia i pozostania mężnym zeterminowało nawet graficzne osobliwości poezji Stusa. Wielu poetów rozpoczyna wers dużą literą niezależnie od reguł interpunkcji. Stus — nie. Kiedy jego wers ciągnie się nie po kropce, następny rozpoczyna z małej litery, podkreślając tym sposobem wyższość związków treściowych nad inercją wiersza. Powinno przeważać to,

¹³ Stus dzieli swoje utwory na wersy czasami w poprzek słowa, rozrywając je na pół i przenosząc do następnej linijki, co często posiada znaczenie semantyczne. Tak jest np. w wierszu *Kołysze się gałąź wieczoru złamana...*

¹⁴ Fragment wiersza w tłumaczeniu S. Barańczaka („Sucasnist’”, nr 1–2, lato 1985, s. 241).

¹⁵ Dwie równoważne formy w języku ukraińskim, pomimo tego bardziej naturalną i częściej stosowaną w języku potocznym jest „wid”.

co się mówi, a nie to, **kto** mówi. Informacja, a nie jej przeżywanie. Ale kiedy czytelnik czyta jeden po drugim wiersze Stusa, mając świadomość jednolitości ich tematów i współlistnienia dwóch stylistycznych manier — poetyczności i antypoetyczności, nieuchronnie odkrywa bohatera lirycznego — samego autora w jego bólach, wahaniach, krzysach, upadkach, wykrzyknieniu i powstrzymaniu, w jego zaciśniętych zębach i postanowieniu stania i wyśnięcia. Człowiek i bohater.

[...] Wszystko to komplikuje odpowiedź na pytanie (lub nawet uniemożliwia ją) o rozwój i współdziałanie dwóch manier stylistycznych u Stusa. Można jedynie z pewnością stwierdzić, że obydwie te maniery ukształtowały się jeszcze przed *Palimpsestami*. Można też, ale już bez takiej pewności, przypuszczać, że maniera antypoetyczna była liczniej reprezentowana w tych wierszach, które wydają się wcześniejsze, a maniera poetyczna nie była wówczas jeszcze tak konsekwentnie przeciwstawiona mowie potocznej. Innymi słowy, jeżeli to przypuszczenie jest prawdziwe, to we wczesnych latach Stus stał bliżej ówczesnych kolegów po piórze, poczynając od Kostenko i Dracza do Switłyckiego¹⁶, a jego poszukiwanie własnej drogi prowadziło właśnie do nasilenia maniery poetycznej. Do nasilenia ilościowego (proporcja wierszy napisanych w tej manierze) i jakościowego — krystalizacja tej maniery w jej maksymalnym udoskonaleniu i uniezależnieniu od innych elementów stylistycznych. I tylko następne wiersze Stusa, jeśli szczęście dopisze i uda się je uratować z małej i wielkiej zony [łagru i ZSRS], pokażą, czy te przypuszczenia są słuszne.

* * * * *

Dotąd nie wspomniano tu odrębnej grupy wierszy Stusa, które można by nazwać, zgodnie z określeniem Francesco Flory¹⁷, hermetycznymi; to kie-

¹⁶ **Iwan Switłyckij** (1928–1992) — poeta i tłumacz, aresztowany w 1965 r., a potem więziony w 1972 r. i skazany na 7 lat łagru i 5 lat zesłania. Powrócił sparaliżowany i zniszczony fizycznie. W 1990 r. wydano jego tom wierszy, przekładów i artykułów o literaturze *Serce dla kul i dla rym*, w 1994 ukazał się w Kijowie kolejny zbiór *U mene tilky słowo*, na Zachodzie zaś wydano wybór wierszy *Gratowani sonety*.

¹⁷ **Francesco Flora** (1891–1962) — włoski krytyk, autor monumentalnej *Della letteratura Italiana* (1940); określenia hermetyzm Flora użył w 1936 r. w odniesieniu do poezji Ungarettiego, Quasimodo i Montalego (choć rzeczywista „szkoła hermetyczna” w poezji włoskiej powstała dopiero w 1932–1942). Ujmował w ten sposób poetykę postsymbolicznych analogii, wywodzącą się od Mallarmégo, a opartą na aluzjach i syntetyzmie wyrazu. Wszystkie cechy takiego hermetyzmu są analogiczne do tych, które definiuje w *Strukturze nowoczesnej liryki* Friedrich. Warto być może wymienić w tym miejscu niektóre z nich:

runek, który swe początki wywodzi bodaj od Mallarmégo, a w naszej literaturze najlepiej jest reprezentowany przez twórczość Ołeha Zujewskiego¹⁸. U Stusa jest niedużo takich wierszy, w naszym tomiku około — dwunastu¹⁹ (i znów nie wiemy, kiedy one powstały, czy stanowią nowość w jego poezji, świeże poszukiwania, początek odchodzenia od starych manier, czy też zjawisko do nich równoległe). Tak czy inaczej, zasługują na uwagę czytelnika i na nasz, choćby krótki, komentarz. [...]

Chciałoby się poddać analizie każdy z tych wierszy osobno, lecz nie ma tu na to miejsca, a i czytelnik skorzysta, jeśli zostawić go sam na sam z tą poezją. Bo hermetyczne wiersze są jak muzyka (choć ich efekt nie jest muzyczny, a przede wszystkim semantyczny), nie informują o żadnym zdarzeniu, nie opowiadają żadnej historii, działają współgraniem niuansów znaczeniowych i wrażenie, jakie robią, nie powinno prowadzić do logicznego końca, ale raczej oddziaływać poprzez różne możliwości rozwiązań założone w wierszu. Przecież wtrącanie się tutaj krytyka może narzucać jakąś koncepcję odczytania, która w żaden sposób nie powinna jednoznacznie obowiązywać, lecz powstawać we współdziałaniu autorskiego tekstu ze zdolnością

dominacja wypowiedzi nominalnych, niechęć do tradycyjnej składni, stosowanie elipsy zdaniowej i wieloznaczności, przeciwstawienie języka poetyckiego mowie potocznej (por. termin „poetyzm” stosowany tu przez Szerecha), fragmentaryczność poezji, która wywołuje wrażenie izolacji, napięcia, stanu lęku i osamotnienia, ciemność jako podstawowa zasada estetyki. (Zob. również: J. Ugniewska, *Literatura włoska XX wieku*, PWN, Warszawa 1985, s. 75–76).

¹⁸ **Ołeh Zujewskij** (ur. 1920) — poeta-emigrant (od 1944 r. najpierw w Niemczech, potem w Kanadzie), tłumacz m. in. Szekspira, Dickinson, Rilkego, Rimbauda. Odnowił w swoich wierszach ukraiński symbolizm, ale trafiają się tam także elementy surrealistyczne („intelektualny surrealizm”). Wydał *Zołoti worota* (1947), *Pid znakom feniksa* (1958), *Kassiopeja*, *Parafrazy* oraz *Hołub sereď atelje*, które złożyły się na pierwsze wydanie kijowskie z 1992 r.

¹⁹ Szerech w tym miejscu wylicza tytuły owych dwunastu wierszy. Dla naszej informacji ważne jest, że przekład zatytułowany *Gore sosna — z dołu do góry — gore...* znajduje się w wymienianej grupie. Komentarz w następnym akapicie jest niezgodny akurat z tym utworem, gdyż — wbrew słowom autora — jest tutaj i zdarzenie, i pewna historia. Przyznać należy jednak, że bardzo uzasadnione jest wyodrębnienie właśnie takiej grupy — utworów hermetycznych, których hermetyzm nie polega bynajmniej na obcości motywów kulturowych, lecz na otwieraniu ogromnej ilości możliwych skojarzeń ukrywanych pod pozornie jednoznacznym tekstem. W takich tekstach zostajemy wpuszczeni w labirynt semantyczny, w którym lektura nigdy nie może być jednorazowa, lecz ciągle powraca do znanego już punktu, aby odkryć następną, nową ścieżkę. Autor mówi, że trzeba te wiersze rozwiązywać jak rebusy, jak zaszyfrowane wiadomości: *Ich ukierunkowanie, ich istota polega na migotaniu nie rozszyfrowanego i nie poddającego się rozszyfrowaniu*. Takich wierszy znamy dziś znacznie więcej.

odbiorcy do reagowania (reagowania często na różne sposoby, tak jak różne struny często niejednakowo odpowiadają na porywy wiatru). [...] ²⁰

Dodajmy tutaj ważny szczegół. Dla hermetycznych wierszy Stusa charakterystyczny jest początek zawierający zaimek: *Ty cień, ty półcień...*; *Ten budynek, który budził żal...*; *To wspomnienie: wieczór, wicher...* To nie przypadkowe. Zaimek z reguły odsyła do tego, co już powiedziane, nazwane, znane obu uczestnikom rozmowy. Używając na początku zaimka autor na pewno oszukuje czytelnika. Czytelnik nie brał udziału w tej rozmowie, nie był w tym budynku, nie nosi w duszy tego wspomnienia. Lecz jest to oszustwo, za które można być wdzięcznym. Autor angażuje czytelnika w to, co pisze, i robi z niego współuczestnika autorskiego oglądu świata i nastroju. To istotna przyczyna, dla której nie należy starać się „rozważać” tych wierszy. Po co czynić takie starania, jeśli czytelnik tkwi nie poza wierszem, lecz w nim? Aby nauczyć się pływać, trzeba choć na sekundę oddać się wodzie, aby nauczyć się chodzić, trzeba powierzyć się przestrzeni, nie czepiając się matczynej spódnicy czy nogi stołu. Tak samo jest z wierszami hermetycznymi. Trzeba w nie wejść. [...]

²⁰ Wbrew powyższej kokieterii Szerech natychmiast przystępuje w tym miejscu do analizy trzech wierszy, kończąc swój wywód tymi słowy: ... i tak trzeba ten wiersz czytać.

O Wasylu Stusie (1938–1985)

Kalendarium

Wasył Stus urodził się 6 stycznia we wsi Rachniwka w obwodzie winnickim (mniej więcej 250 km na południowy wschód od Kijowa — prawie w centrum dzisiejszej Ukrainy) jako czwarte dziecko Semena i Jałyny Stusów.

Pamiętam, jak w Rachniwce, gdzie pozostałem z babcią (mama z tatą pojechali do Donbasu), powtarzałem za nią: *Ojciec nasz, któryś jest w niebie* — czy nie w tej podświadomej dziecięcej wierze i pobożności kryje się sekret Bożej doli? — dwa słowa mówi ona, a ja powtarzam. Pamiętam, jak taplałem się w stawie (miałem dwa–trzy lata)... Pamiętam jak chodziłem do żłobka do Rachniwki [...] i tam obcałowywałem wszystkie zasmarkane dzieciaki, bo lubiłem je — wszystkie. Pamiętam, jak przestraszył mnie obcy pies — znachorka „wypędzła strach”, wodząc białym jajkiem dokoła mojej główki i wypowiadając: pies–pies–pies, koń–koń–koń, owca–owca–owca. Pomogło, chociaż w dzieciństwie trochę jąkałem się — nawet w szkole.

Z powodu złożonego donosu na ojca Wasyla rodzina decyduje się przenieść w pobliże Donbasu do pracy w zakładach chemicznych. To zagłębie węglowe na wschodniej Ukrainie było i jest do dziś obszarem rosyjskojęzycznym, gdzie trudno zachować ojczysty język. Umierają w tym czasie najpierw siostra, potem brat Wasyla.

Pamiętam początek wojny, kiedy nasi wycofywali się. Sąsiad–Tatar zarzął pięknego, młodziutkiego żrebaka, na moich oczach poderznął mu gardło. Płakałem — tak było mi szkoda. A już kiedy sąsiad chciał mnie nakarmić tym mięsem (śmierdziało na cały korytarz!) — uderzyłem w ryk, aby nie zmuszał do takiego grzechu: zjeść pięknego żrebaka.

¹ Przy sporządzaniu poniższego biogramu pomogły mi następujące źródła: zwłaszcza — D. Stus, *Żytia i tworcziśť Wasyla Stusa*, Kyjiw 1992, skąd pochodzi większość cytatów; obszerna część wstępna przedmowy M. Carynnyka do wyboru poezji Stusa *Swicza w swiczadi*, jaki ukazał się wówczas w „Bibliotece Prołohu i Suczasnosti” w 1977 roku (opracowanie M. Carynnyka i W. Burhardta); *Wasył Stus w żytti, tworcziśti, spohadach ta ocinkach suchasnykiw*, pod red. O. Zinkewycza i M. Francużenka, Baltimore–Toronto 1987; przedmowa redaktorska N. Switłyecznej [w:] W. Stus, *Palimpsesty. Wirsi 1971–1979 roku*, uporządkowała N. Switłyeczna, wstępna statia J. Szewelowa, biblioteka „Suczasnosti”, nr 170, 1986; biografia poety umieszczona w zbiorze *Weselyj cwyntar*, Warszawa 1990. Wielkim ułatwieniem dla opracowania części informacyjnej przypisów była dla mnie część bibliograficzna antologii literatury ukraińskiej ostatnich 20 lat *Rybo–wino–kur*, opr. A. Hnatiuk, Warszawa 1994 oraz dodatkowe uwagi samej autorki, za które szczerze jestem wdzięczna.

Pamiętam króliki, które trzymaliśmy podczas wojny. Z jakiegoś powodu wydychały — jeszcze ślepe. Trupki wały się w błocie — jak było mi wtedy smutno! Wtedy nie chciałem żyć — tak było gorzko i smutno — z powodu królików!

1945–1954

W tym czasie Stus uczęszcza do szkoły podstawowej i średniej w Doniecku. Tutaj pierwsze młodzieńcze lektury: *Kobzarz Szewczenki*, Stefanyk, Gorki, *Mojesz Franki*, *Martin Eden* Londona, ale także *Jak hartowała się stal* Ostrowskiego i pierwsza fascynacja muzyczna — Beethoven.

Gdy miałem 9 lat, budowaliśmy chatę. I umierał tato — spuchnięty z głodu. Pchaliśmy taczkę, mięsililiśmy glinę, robiliśmy zaprawę, wznosiliśmy ściany. Byłem głodny jak pies. Pamiętam placki z wytłocznyn, jakie piekła mama, bolała mnie od nich okropnie głowa. To była III–IV klasa. Wtedy, w tej biedzie zacząłem się dobrze uczyć. Już IV klasę zakończyłem z wyróżnieniem. I do końca szkoły miałem pochwalne świadectwa, na których widniały owalne portrety Lenina i Stalina. [...]

Pamiętam, jak w latach 1946–47 pasłem cudzą krowę — za to mnie dokarmiano. Wiedziałem, że mama jest głodna, i nie mogłem jeść sam, prosiłem o miskę do domu, aby podzielić się z nią. Kiedy przyniosłem, mama zaczęła ostro karcić mnie, płakała, mówiła, żebym więcej tak nie robił. Bo bardzo jej się chciało jeść — i patrzeć na jedzenie było jej ciężko. A mnie tyżka nie trafiała w usta.

Pamiętam, jak w 1951 roku jeździłem do babci na wieś. Zbierałem kłosa — na ściernisku. Za mną gnał nadzorca — uciekałem, ale on — na górze, na koniu [...] — dogonił mnie, zaczął wyrwać mi torbę, a ja gryzłem... jego wstrętne, czerwone ręce. Miał taką złość (do 13-letniego chłopca!), że odebrał mi torbę. A następnego dnia ściernisko zaorali.

1954–1959

Po nieudanej próbie dostania się na uniwersytet w Kijowie Stus rozpoczyna studia w donieckim Instytucie Pedagogicznym na Wydziale Literatury i Języka Ukraińskiego, gdzie *jeszcze unosi się duch Iwana Dziuby*. Dzięki pomocy nauczycieli, którzy udostępniają mu książki z prywatnych bibliotek, nadrabia zaległości programu oświatowego, co, zdaje się, oznaczało „indywidualny tryb studiów” nad nieoficjalną literaturą ukraińską lat 30., której

autorzy zostali w części zrehabilitowani dopiero po 1956 roku, niektórych zaś aż do śmierci Stus nie mógł przeczytać oficjalnie. Teraz także zapoznaje się z filozofią, z której szczególnie egzystencjalizm wyrwie na Stusa olbrzymi wpływ. *Stęskniony za prawdziwą, nie — doniecką Ukrainą* wyjeżdża do obwodu hajworońskiego (na południe od Humania), aby pracować na wsi jako nauczyciel.

22 listopada 1959 roku ukazuje się na łamach „Literaturnej hazety” pierwsza publikacja Stusa z entuzjastycznym komentarzem Andrija Małyszki.

1959–1961

Służba w radzieckim wojsku, którą tak pięknie wykił w wierszu *Tagit...*, gdzie defilada „oficjalistów” porównana jest do wystawy psów. Na ten czas przypada również uważna lektura wierszy Mykoły Bażana.

1962–1963

Poeta rozpoczyna pracę we wsi Horliwka (obwodu donieckiego) jako nauczyciel języka ukraińskiego. Jest coś tajemniczego w fakcie, że największe indywidualności ruchu dysydenckiego, najżarliwsi obrońcy praw narodowych Ukraińców pochodzili z tego rosyjskojęzycznego regionu: Iwan Swityłcznyj, Iwan Dziuba, Ołeksa Tychyj, Wasyl Hołoborod’ko.

W Donbasie (ale czy tylko!) uczyć języka ukraińskiego w rosyjskiej szkole — to szaleństwo. Trzeba mieć jakiś moralny uraz, ażeby to robić...

Niekiedy wydaje się, że działacze naszej kultury na darmo pracują. Śpiewają, podczas gdy drzewo, na którym siedzą, rytmicznie drga pod ciosami siekiery... Jak można zrozumieć ten spokój? Jak można zrozumieć słabutki wzdychania, łagodne frasunki o los narodowego chutoru, kiedy potrzeba **gniewu, gniewu, gniewu!**? ...skąd u nas tyle pokory przed losem jako fatum?

Uważam, że los Donbasu — to przyszłość Ukrainy, gdy pozostaną już jedynie słowicze śpiewy.

Jest to epoka *wielkiej miłości do Pasternaka*, który obok Goethego i Rilkego stanie się ulubionym poetą Stusa. Wtedy też Stus kształtuje dojrzałe poglądy, pogłębiając swoją wiedzę literaturoznawczą i filozoficzną z okresu studiów; czyta Bierdiajewa, Szestowa, Heideggera, Camusa, Spinozę, Hegla i klasyczną filozofię niemiecką.

Składa własnym sumptem pierwszy „tomik” wierszy — wydawnictwo „Sampiszsamczyt” (pewnie na wzór: *samwydawu — przepis i przekaz*; tj. sam napisz, sam czytaj) — jaki nie zachował się, ale część wierszy weszła do zbiorów — *Kruhowert* i *Zymowi derewa*. Drukuje też pojedyncze utwory na łamach donieckich lokalnych gazet i w czasopiśmie „Donbas”. W tym czasie poeta „bawi się” formalną stroną swoich wierszy. Tworzy i klasyczne sonety, i przeróbki pieśni ludowych, utwory na poły publicystyczne, impresje o wyraźnym epickim charakterze, historyczne retrospekcje i wiersze-pośłania, pisze wierszem wolnym i ścisłymi miarami wierszowymi. Większość tych próbek pozostała w ciemnozielonym, grubym zeszycie.

Po zwolnieniu z pracy przechodzi do kopalni, później obejmuje dział literatury w gazecie „Socjalistyczeskij Donbas”, przygotowując się jednocześnie do egzaminów w kijowskim Instytucie Literatury.

1963–1965

Rozpoczyna się nowy okres w życiu Stusa. Zostaje asystentem w zakresie teorii literatury i przenosi się do Kijowa. Praca w Instytucie trwa dwa lata. Jeśli iść za sugestią Jewhena Swerstiuka, który największe zagrożenie dla ukraińskiej kultury widział w pewnej inercji, w braku okazji do organizowania spotkań, wspólnych płaszczyzn porozumienia i wymiany informacji, to nie bez znaczenia jest fakt, że pokolenie młodych kijowskich intelektualistów w latach 60. utworzyło swoisty klub twórczy. Przewodniczył mu znawca teatru i reżyser Łeś Taniuk, a w spotkaniach m. in. brali udział Ałła Horśka, Waczesław Czornowił, Hałyna Sewruk, Roman Korohodśkyj i oczywiście Wasyl Stus, którego „dobrym duchem” był Iwan Switłychnyj, służący zawsze pomocą i swoją prywatną biblioteką.

Dla Stusa jest to okres intensywnej pracy literackiej. W czasopiśmie publikuje swoje wiersze i przekłady Goethego, Rilkego i (wspólnie z Jurijem Pokalczukiem) Garcii Lorki; wydaje artykuły krytyczne o współczesnych twórcach, m. in. *Naj budem szczyri* i *Na poetycznomu turniri* i, co najważniejsze — składa do wydawnictwa „Mołod” swój pierwszy tomik wierszy *Kruhowert* (137 s.), który jednak nigdy nie ukazał się. Rekonstrukcję, przynajmniej trzeciej części zamieszczonych w nim utworów, udało się przeprowadzić na podstawie... negatywnej oceny wydawniczej „recenzenta” — Mykoły Nahrybidy:

Przeczytasz... i dziwisz się, jakim sposobem młody człowiek, współczesny naszym burzliwym, heroicznym, a czasem dramatycznym wydarzeniom, potrafił

odizolować się od nich, oddzielić od nich świat swoich drobnych i niewyraźnych pragnień.

Nowa, najgłośniejsza cecha naszego społeczeństwa — poczucie kolektywizmu, poczucie wspólnej walki i sprawy — jest jakby nieznana autorowi.

Te *drobne i niewyraźne pragnienia* zawierały się w trzech częściach zbioru: *Rozewie piwkoto*; *Bil — biły den*; *Kruhowert*.

1965–1972

Fala aresztowań, jaka spadła w tym czasie na inteligencję ukraińską, objęła i doprowadziła do skazania i zesłania prawie wszystkich wymienionych dotąd osób (oczywiście nie dotyczyło to „błyskotliwego” krytyka–recenzenta); pierwszą jej ofiarą był Iwan Switłyčnýj. 4 września w kinie „Ukraina”, podczas premiery filmu Serhija Paradżanowa *Tini zabutych predkiw* (*Cienie zapomnianych przodków*), Iwan Dziuba zamiast wstępu powiadomił setki obecnych o aresztowaniach w Kijowie. „Stróże porządku” szybko zepchnęli go ze sceny i, aby zagłuszyć dalsze słowa, włączyli syreny. Wtedy wstał Stus i wykrzyknął: *Kto przeciw tyranii — niech wstanie!* Podniosło się jedynie kilka osób, które długo jeszcze potem płacili za ten gest (np. Waczesław Czornowił, Jurij Badzio i Mychajłyna Kociubynska).

Stus, jak łatwo się domyślić, zostaje zwolniony z Instytutu Literatury z powodu *systematycznego naruszania zasad zachowania się asystentów i pracowników instytucji naukowych*. Podejmuje dorywcze prace jako robotnik budowlany i palacz w kotłowni. Żeni się z Walentyną Popeluch i na krótko podejmuje pracę w Archiwum Historycznym, z którego „zwalnia się na własną prośbę” (tzn. pod naciskiem kierownictwa Instytutu). W 1966 roku otrzymuje wreszcie stałą (bo aż do czasu aresztowania) posadę, lecz jako... inżynier.

Proponuje w tym czasie wydawnictwu „Radianskyj pyśmennyk” drugi swój tomik *Zymowi derewa*, który jednak ukazuje się nie na Ukrainie, lecz, jak podano oficjalnie, w Brukseli (1970, 206 s.), faktycznie zaś w Londynie. Stus nadal reprezentuje postawę, tak określoną przez jednego z aparatczyków:

...niektórzy młodzi twórcy poddają się nihilistycznym nastrojom, zachwycają się kierunkami formalistycznymi, niekiedy wygłaszają ideologicznie szkodliwe sądy (na podobieństwo burżuazyjnego hasła jakiegś ponadklasowej „swobody twórczej”).

Jednak w 1965 roku udaje się Orestowi Ziłyńskiemu wydać w Pradze czeskie tłumaczenie wierszy „szestydesiatnykiw”, w tym także trzy wiersze Stusa. Dwa lata później w Nowym Jorku ukazuje się analogiczna publikacja Bohdana Krawcewa i w końcu wychodzą *Zymowi derewa*.

Rozpoczyna się „regularna wojna”, w której siły bynajmniej nie są wyrównane. Oświadczenia jednej strony ukazują się na Zachodzie (najczęściej w czasopiśmie „Suczasnist” w Monachium), druga wypowiada się albo na łamach prasy komunistycznej, albo milczy złowieszczo. W 1970 roku zostaje zamordowana Alła Horśka. Stus przemawia nad jej trumną i pisze wiersz *Rozpal się duszo....* Po Ukrainie krąży praca Dziuby *Internacjonalizm czy rusyfikacja?* (Monachium 1968), która *jest paszkwilem na radziecką rzeczywistość* i która, posługując się „zasadami leninowskimi”, przeprowadza dogłębną krytykę polityki prowadzonej wobec mniejszości narodowych w ZSRS i sytuacji twórców w totalitarnym reżimie:

Jaskrawe talenty i nowatorskie poszukiwania nie tyle prowadzą do zniechęcania się, ile natrafiają na rzędy bagnetów nie do przejścia. Wystarczy wspomnieć choćby o tym tańcu diabelskim, jaki nie tak dawno rozpoczął się wokół młodych poetów, których kłamliwie obwiniono o formalizm; o tym też, że cała grupa poetów — od Liny Kostenko do Wasyla Stusa, od Hryhorija Kyryczenka do Mykoły Chołodnego, od Ihora Kałynca do Borysa Mamajsur — całymi latami nie może wydać swoich tomików; że Czeši w swojej antologii młodej poezji ukraińskiej drukują poetów, jakich u nas przez wiele lat nie chcą uznać; że starsi, zasłużeni pisarze za każdym razem narażają się na nieprzyjemności, gdy tylko powiedzą więcej, niż zwykli byli od nich słyszeć...

Stus, czując nieuchronność aresztu, intensywnie pracuje: pisze *Fenomen doby* (o twórczości Pawła Tyczyny) i *Znykome rozcwitannia* (o poezji Wołodymyra Swidzynskiego) oraz przygotowuje własnym nakładem tomik *Wesełj cwyntar*. Jeden z wydrukowanych 12 egzemplarzy (ocalony przez dra Heinricha F. Dworko; inne egzemplarze skonfiskowało KGB lub ich właściciele — w obawie przed represjami — spalili je) wydostaje się poza granice i zostaje po raz pierwszy w 1990 roku wydany w Warszawie.

1972–1979

12 stycznia, podczas kolejnej fali aresztowań, Stus zostaje uwięziony i po rozprawie skazany na 5 lat łagru i 3 lata zesłania. Wyrok wymienia 10 *dokumentów o oszczerczych, antyradzieckich treściach*, szereg rękopisów przyjaciół i oba artykuły krytyczne Stusa, jego tomiki wierszy wydane „domowym sposobem”, listy drukowane w *nielegalnych, antyradzieckich czasopismach zagranicznych* — lista jest długa i bardzo skrupulatna, a orzeczenie mówi o *systematycznym przygotowywaniu, gromadzeniu i rozpowszechnianiu antyradzieckich, oszczerczych dokumentów, które szkalowały ustrój radziecki*.

Jeśli chodzi o sąd — to brutalny samosąd, podczas którego nie chce się ust otworzyć do katów. „Proszę o naukowe określenie terminu antyradziecki” — wymagałem podczas rozprawy. Sędzia uśmiechnął się i milczał. Bo i coś mógł powiedzieć?

W tym samym czasie Iwan Dziuba zostaje aresztowany i skazany na 5 lat łagru i tyle samo zesłania. Lecz w listopadzie 1973 roku pojawia się w prasie notatka, w której odwołuje on swoje poglądy sformułowane w książce *Internacjonalizm czy rusyfikacja?*, za co Prezydium Rady Najwyższej USRS zwalnia go od odbywania wyroku. To załamanie lidera „ruchu oporu” na Ukrainie stało się (i do dziś jest) symbolem tego, co reżim może zrobić z człowiekiem, do jakiego stopnia może go zastraszyć.

Już dawno czuję potrzebę rozmowy z Tobą. Gdyż ten, którego znałem — umarł, a ten, którego narodziny ogłosiłeś ponad dwa lata temu, jest dla mnie nie do pojęcia. Pierwszego — szanowałem, był dla mnie bezwzględny autorytetem, drugim — pogardzam. Twoje imię staje się symbolem zaszczucia i słabości i przez to każdego z trzech szanujących Cię wczoraj nie może nie ogarnąć bolesna refleksja: kim Ty jesteś, Iwanie? [...]

Przed Tobą stał wybór: albo udać się z nami na wschód, albo uratować się za straszną cenę samozniszczenia. Wybrałeś ostatnie. I dlatego w spisie ofiar antyukraińskiego pogromu lat 1972–73 Twoje imię będzie jednym z pierwszych. Bo nie dość, że represjonowany, sam poddałeś się represjom. I pewnie trudno jest wymyślić straszniejszą karę od zmuszenia ofiary, aby dodusiła się własnymi rękoma.

Słowa Stusa były jednym z łagodniejszych publicznych wystąpień skierowanych po adresem Dziuby na łamach prasy na Zachodzie.

W 1977 roku Stus zostaje przewieziony w miejsce zsyłki, do obwodu magadańskiego u brzegów Morza Ochockiego, gdzie pracuje w kopalni, co pogarsza stan jego zdrowia. Tutaj rozpoczyna się kolejna kampania oszczercza przeciwko poecie. Ukazuje się, na przykład, artykuł A. Supriahy *Przyjaciele i wrogowie Wasyla Stusa*, na który adresat nie ma szansy publicznie odpowiedzieć. KGB usiłuje złamać swego więźnia i nakłonić do złożenia pokornej samokrytyki.

Wokół mnie stworzono atmosferę psychologicznego terroru: ludzie unikają mnie jak zadżumionego. Pogrożka — „nacjonalista” działa na Kołymie niezawodnie. Czuję się jak gladiator przed dzikimi zwierzętami na arenie rzymskiego cyrku.

W 1978 roku Stus zostaje przyjęty do PEN Clubu. Rok wcześniej w monachijskim wydawnictwie „Suczasnist” wychodzi kolejny tomik wierszy Stusa — *Swicza w swiczadi*, jeden z trzech — po tomikach *Zymowi derewa* i *We-*

sełtyj cwyntar — przy układaniu którego może być mowa o wyborze autor-
skim. Trzeba bowiem pamiętać, że największy zbiór — *Palimpsesty* — w tej
kompozycji, w jakiej go czytamy, jest raczej wytworem redaktorów niż samego
Stusa, a jego chronologia często współbrzmi bardziej z wyrokami sędziów
(podział za sugestią Jurija Szewelowa [Szerecha] na wiersze „przed uwię-
zieniem”, „czasu więzienia”, „czasu zesłania”) niż z kryteriami literackimi.
I prawdopodobnie w ówczesnej sytuacji inaczej być nie mogło. Dziś istnieje
12 zestawów wierszy przemyconych z łagrów i każdy z nich może nosić
taką nazwę.

Wczesną wiosną 1978 roku na moje nazwisko przyszła do Kijowa przesyłka
pocztowa o wartości 30 karbowaniców od Wasyla Stusa, który w tym czasie od-
bywał karę zsyłki na Kółymie. Na początku wyglądało to na żart: w pakunku
zawierał się inny pakunek, a w tym — jeszcze następny itd. — każdy oklejony
starannie ze wszystkich stron. Dopiero w samym sercu tej „cebulki” była włas-
nego wyrobu zszywka rozmiaru kieszonkowego z drobno zapisanymi linijkami
wierszy. Zbiorek nazywał się *Palimpsesty*. Po nazwie — dedykacja:

Braciom-niewolnikom,

a dalej epigraf:

*Błohostowliaju twoju swawoliu,
doroho doli, doroho bolu!*

Potem — krótka adnotacja: „W nowym zbiorze — wiersze napisane mię-
dzy 1971–1978 rokiem. W nim — moje bóle i radości, marzenia i przemyślenia,
wspomnienia i sny, obrazy życia”. Na następnej stronie: „Braciom w niewoli —
poświęcam”. A dalej 162 wiersze. [...]

Ponieważ zasady nadzoru administracyjnego pozwalały dokonywać milicji
rewizji u mnie praktycznie bez nakazu prokuratora, wyniknęło realne niebezpie-
czeństwo utracenia oryginału tomiku i, do tego jeszcze, przysporzenia dodatko-
wego kłopotu autorowi. Dlatego jak najszybciej przepisałam własnoręcznie cały
tomik do grubego zeszytu, na wszelki wypadek nie zaznaczając nazwiska autora
i opuszczając najbardziej rażące słowa z dedykacji (niewola, niewolnicy), a także
daty. Potem oddałam znajomym oryginał, aby ukryli go do lepszych czasów,
a zeszyt z kopią tomiku pozostawiłam w domu. Ten zeszyt [wariant A] odnalazł
mnie w Ameryce po dwóch latach od momentu, gdy w październiku 1978 roku
udałam się wraz z dziećmi na emigrację. [...]

Niedługo (1980 i 1982) miałam okazję otrzymać drogą podziemną dwie czę-
ści autorskiego rękopisu *Palimpsestów* [warianty B i C]. Fragmenty nie były
identyczne, ale i nie były zupełnie różne: wiele wierszy przeplatało się w nich.
Żadna z nich nie była także tym wariantem, jaki przyszedł od Wasyla Stusa
w przesyłce — i formą, i treściowo odróżniały się od siebie w sposób istotny.

[...] Były to gęsto zapisane z obu stron arkusze papieru z jednolitym tekstem wierszy nie rozbitych na wersy. Tylko ledwie zauważalne znaczki oddzielały jeden utwór od drugiego. Znacznie później [...] udało się odkryć prawie niezauważalne cyfrowe oznaczenie stron — ołówkiem pomiędzy linijkami tekstu. Zupełnie niezrozumiała była numeracja poszczególnych wierszy — tylko niektórych i nie po kolei. Dopiero przed samym zakończeniem pracy nad tomikiem udało się odszyfrować treść zagadkowych cyfr przed odrębnymi wierszami. Okazało się, że ten wariant ktoś konfrontował z wariantem A (moim zeszytem) i oznaczył poszczególne strony zgodnie z treścią zeszytu. Przypuszczam, że zrobił to sam Stus podczas krótkiego okresu między więzieniami — gdzieś na jesieni 1979 roku. Nawiasem mówiąc, tego roku zeszyt z oryginalną wersją *Palimpsestów* trafił do KGB: podczas rewizji w mieszkaniu mojej rodziny zabrali go w marcu 1979 roku, lecz parę miesięcy później zwrócili go mojemu mężowi, a podczas następnej rewizji, na szczęście, już nie zabrali.

Narratorka tej opowieści, Nadija Switłyčna, wydała na Zachodzie w 1986 roku ów „zeszyt” właśnie jako *Palimpsesty*. I był to przez długi czas najbardziej obszerny i reprezentatywny wybór wierszy Stusa. Rozgłosu dodał książce fakt, że tuż przed jej ukazaniem się — Stus zmarł w łagrze.

Sądowych oskarżeń — nie będę przyjmować, odwrotnie, będę oskarżać swoich sędziów. Poprzez osoby sędziów i bagnety wartowników będę obwiniać tych, którzy organizowali na Ukrainie metodycznie wyniszczanie inteligencji, którzy organizowali głód 1933 roku na Ukrainie, wyrządzając mojemu narodowi szkodę nie do naprawienia. Represje lat 1961, 1965, 1967, 1972, 1977 stają w jednym rzędzie ze sfingowanymi procesami na Ukrainie w latach 20. i 30. Aby zapobiec zagładzie narodu ukraińskiego, trzeba ofiarować jego najlepszych synów. Innych ofiar Bóg nie uznaje. I najlepsi moi bracia i siostry muszą iść za druty kolczaste, pamiętając nieustannie o swojej czystości — dla czystej sprawy ratowania narodu. Jestem dumny z tego, że los dał mi znak — śmiało podążam za tym głosem. Bo chcę być godnym ojczystego narodu, który narodzi się jutro, zrzuciwszy z siebie hańbę wiekowego wyniszczania. I w tym narodzie zdobędę nieśmiertelność!

Niech to będzie moim ostatnim słowem.

1979–1985

W sierpniu 1979 roku Stus powraca do Kijowa, gdzie angażuje się w pracę Grupy Helsińskiej. Pracuje przy taśmie produkcyjnej w fabryce obuwia. W maju 1980 roku zostaje na nowo aresztowany i skazany na 10 lat więzienia i 5 lat zesłania. Praktycznie od czasu ostatniego widzenia z rodziną na początku 1981 roku i zamknięcia Stusa na rok w jednoosobowym izola-

torze (1982/1983) brak jest konkretnych danych. Wiadomo jedynie o zakazie przesyłania wierszy w listach, wiadomo o zniszczeniu przez KGB ostatniego tomiku *Ptach duszi*. Prowadzi „obozowy zeszyt”, w którym zapisuje wszystkie zdarzenia i myśli. W swoich sądach jest coraz bardziej bezkompromisowy i nieugięty.

Śledzę wydarzenia w Polsce. Niech żyją wolontariusze wolności! Cieszy nieugiętość Polaków wobec radzieckiego despotyzmu, ten ogólnonarodowy zgiełk robi wrażenie; robotnicy, inteligencja, studenci — wszyscy prócz wojska i policji. Jeśli dalej tak potoczą się wydarzenia, to jutro płomienie ogarną i wojsko. Co wtedy zrobią Breżniewowie — Jaruzelscy? [...] Polska robi epokowy krok w totalitarnym świecie i przygotowuje jego upadek. Ale czy polski przykład stanie się i naszym — oto pytanie. Polska podpałała Rosję przez cały XIX wiek — teraz kontynuuje swoją próbę. Życzę polskim powstańcom najlepszej przyszłości i spodziewam się, że polityczny reżim 13 grudnia nie zadusi świętego ognia wolności.

Stus umiera w karczerze we wrześniu 1985 roku (już za „demokracji” Gorbaczowa), jednak na tym nie kończy się jeszcze jego tragiczna historia. Późną jesienią 1989 roku, po wielu wcześniejszych próbach, jego ciało zostaje przewiezione do Kijowa, a powtórny pochówek przemienia się w wielką manifestację praw wolnościowych Ukraińców. Rok później „nieznani sprawcy” niszczą mogiłę Stusa (i nie jest to bynajmniej odosobniony przypadek beczeszczczenia grobów przez KGB). W 1991 roku Ukraina odzyskuje niepodległość. I, jak łatwo się domyślić z lektury tego kalendarium, Stus zostaje uznany za męczennika. I w tej biografii na poezję brakuje już miejsca...

Publikacje utworów Stusa w wydaniach książkowych

1. *Zymowi derewa*, wstępna statia Ariadny Szum, „Literatura i mystectwo”, Bruksela 1970.
2. *Swicza w swiczadi*, uporiadkuwania M. Carynnyk i W. Burhardt, peredmowa M. Carynnyk, „Suczasnist' ”, 1977 (wyd. II, 1986).
3. *Ein dichter im Widerstand*, Aus dem Tagebuch des Wassyl Stus, „Gerold & Appel”, Hamburg 1984.
4. *Palimpsesty. Wirszi 1971–1979 rokiw*, uporiadkuwała N. Switłyčna, wstępna statia J. Szewelowa, biblioteka „Suczasnosti”, nr 170, 1986.
5. *Selected poems*, transl. and ed. Jaropolk Lassowsky, introduction by J. Szewelow, Ukrainian Free University, Munich 1987.
5. *Weselyj cwyntar. Poeziji*, red. Dmytro Stus, „Wydawnycze agenstwo Objednannia ukrajinciw u Polsczi”, Warszawa 1990.
6. *Powernennia*, ilustraciji Panasa Załywachy, „Dzwin”, Iwano–Frankiwiśk 1990.
7. *Doroha bolu*, uporiadkuwania Mychajłyny Kociubynśkiej, „Radianśkyj pyśmennyk”, Kyjiw 1990.
8. *Pid tiaharem chresta. Poeziji*, uporiadkuwania Ołeha Oracza, „Kamieniar”, L'wiw 1991.
9. *Peredczuttia. Zbirka wybranych poezij* [wspólna z Jurijem Łytwynem], uporiadkuwania Dmytro Stusa, „Feniks”, L'wiw 1991.
10. *Zołotokosa krasunnia*, uporiadkuwania Dmytro Stusa, „Słowo i czas”, Kyjiw 1992.
11. *Wikna w pozaprostir. Wirszi, statti, lysty, szczodennykowi zapysy*, uporiadkuwania Dmytro Stusa i Jurija Pokalczuka, ilustraciji Panasa Załywachy, „Wesełka”, Kyjiw 1992.
12. *I kraj mene poczuje. Poeziji*, wstęp i uporiadkuwania A. J. Łazorenko, „Donbas”, Donieck 1992.
13. *Ne widliubyw trywohu swoju ranniu... Wasyl Stus — poet i liudyna: spohady, statti, lysty, poeziji*, uporiadkuwania Ołeha Oracza, „Radianśkyj pyśmennyk”, Kyjiw 1993.
14. *Fenomen doby: schodżennia na Holhofu sławy*, „Znannia”, Kyjiw 1993.
15. *Twory w czotyrioch tomach, szesty knybach*, red. S. Halczenko, Wasyl Stus, opr. M. Honczaruk, W. Makaruk, D. Stus, „Proswita”, L'wiw 1994 (jest to wydanie najpełniejsze — dotychczas ukazały się dwie księgi

pierwszego tomu i tom czwarty, tom drugi jest w druku; wbrew tytułowi seria będzie składać się z siedmiu tomów w dziesięciu książkach, które mają ukazać się do roku 1998).

Wybrana bibliografia ¹

1963

Wasył Stus, *Wirszi*, „Donbas”, nr 4, s. 133–135.

1965

M. Ilnyćkyj, *Wid spostereżeń do uzahalneń*, „Literaturna Ukrajina”, nr 62, Kyjiw.

M. Łohwynenko, *Tradycja i erudycja*, „Literaturna Ukrajina”, nr 58, Kyjiw.
„*Mladá sovětská poezie: ukrainsti baśnici*”, red. O. Ziłynskyj, Praha.

I. Zub, *Obriji krytyky*, „Literaturna Ukrajina”, nr 52, Kyjiw.

1967

Szistdesiat poetiw szistdesiatych rokiw, red. B. Krawciw, „Prołoh”, Nju-Jork.

¹ Wyłuszczonym drukiem zaznaczyłam te pozycje bibliografii, z których zaczerpnięte zostały artykuły drukowane w niniejszej książce. Część obcych nazw i nazwisk, do których oryginałów nie udało mi się dotrzeć, występuje w transkrypcji z języka ukraińskiego, gdzie stosowany jest zapis fonetyczny. Bibliografia nie uwzględnia (z małymi wyjątkami) wierszy drukowanych na łamach prasy, ponieważ zostały one przedrukowane w wyszczególnionych odrębnie tomikach poetyckich. Zabrakło tutaj także miejsca dla szeregu drobnych artykułów ukazujących się w ogromnej ilości w ostatnim czasie. Nie wnoszą one niczego istotnego do wiedzy o poecie — wręcz przeciwnie — często zawierają błędne informacje. Dokładną bibliografię rozproszonych tłumaczeń poezji Stusa, jego listów, artykułów i książek o twórczości poety znaleźć można [w:] *Swicza w swiczadi*, uporządkowania M. Carynnyk i W. Burghardt, przedmowa M. Carynnyk, „Suczasnist”, 1977, s. 119–122; *Wasył Stus w żytti, tworczości, spohadach ta ocinkach suczasnykiw*, uporządkowały i zredagowały O. Zinkewycz i M. Francużenko, Ukraińskie Wydawnictwo „Smołoskyp”, Baltimore–Toronto 1987, s. 431–444; najpełniejsza lista powinna znaleźć się w lwowskim (nie ukończonym dotąd) zbiorowym wydaniu dzieł Stusa.

1968

„Zajawa 139-och”. *Protest proty aresztiw na Ukrajini i w Rosiji, jakyj pidpysały 139 mieszkanciw Kyjewa, miż nymy j Stus*, „Swoboda”, 11 żowtnia; [przedruk po ros. w:] „Nowoje Russkoje Slovo”, 17 XI; „Posiew”, nr 12; [przedruk po ang. w:] M. Brown, *Ferment in the Ukraine*, „Macmillan” — London 1971, „Praeder” — New York 1971, „Crisis Press” — New York 1973.

1969

W. Stus, *Widkrytyj lyst do Prezydiji Spilky pyśmennykiw Ukrainy*, „Suczasnist’”, nr 4; [przedruk w:] „Szlach peremohy”, 4 i 11 trawnia; [przedruk po ang. w:] „The Ukrainian Review”, nr 4.

1970

A. Szum, *Poezija Wasyla Stusa*, [w:] Wasyl Stus, *Zymowi derewa*, wstępna stattia Ariadny Szum, „Literatura i mystectwo”, Briussel (?) 1970.

1971

W. Stus, *Misce w boju czy w rozprawii?*, „Szlach peremohy”, 1 sierpnia; [również w:] „Ukrajinskyj Wisnyk I”, Paryż–Baltimore.

1972

„*Sud nad Wasylem Stusom*”, „Chronika tiekuszczich sobytij”, wyp. 57, Moskwa; [przedruk w:] „Wolnoje slowo”, samizdat, Izbrannoje. Dokumentalnaja sierija, wyp. 6, „Posiew”.

1975

M. S., *I w Donbasi nacionalisty*, „Meta”, traweń, Filadelfija.

„*Sprawa Wasyla Stusa. Wyrok i komentar*”, „*Suczasnist*”, nr 12; [przedruk w:] *Pohrom w Ukraini 1972–1979*, s. 30–40.

1976

M. Carynnyk, *Vasyl Stus: a Preliminary Bibliography*, „*Journal of Ukrainian Graduate Students*”, nr 1, Toronto.

M. Carynnyk, *Vasyl Stus*, „*Journal of Ukrainian Graduate Students*”, nr 1, Toronto.

„*Wasyl Stus vymahaje sudu nad worohamy ukrajinskoho narodu*”, „*Nowyj szlach*”, Winnipeg 24–31 I; [przedruk w:] „*Ameryka*”, nr 152.

„*Wasyl Stus i Wiaczestaw Czornowił zasudżujut’ Iwana Dziubu*”, „*Ameryka*”, 21 IX.

1977

M. Carynnyk, *Powernennia Orfeja*, [w:] Wasyl Stus, *Swicza w swiczadi, uporiadkuwannia M. Carynnyk i W. Burhardt, peredmowa M. Carynnyk*, „*Suczasnist*”.

„*Poetycznij spadszczyni Wasyla Stusa zahrożuje znyszczenia — zajawljajut’ polityczni wiazni*”, „*Swoboda*”, nr 43.

1978

Cooper, *Lettice and others* [Letter to the Editor], „*Times*”, 19 July, London.
„*Orhany KGB orhanizujut’ čkuwannia i nahinku na Wasyla Stusa*”, „*Swoboda*”, nr 277.

„*Pro Wasyla Stusa na zasłanni*”, „*Swoboda*”, 20 XII; [przedruk w:] *Ukrajinska Helsinska Hrupa, 1978–1982. Dokumenty i materiały*, „*Smolotyskyp*”, Toronto–Baltimore 1983, s. 751–753.

„*Wasyl Stus: ne možna sydyty, skławszy ruky*”, „*Swoboda*”, nr 47.

1979

„*Wasyla Stusa «perewychowujut’»*”, „*Suczasnist*”, nr 2.

„*Wasylewi Stusowi zahrożuje nowyj sud*”, „*Swoboda*”, 7 IV.

[Tieliegrama Ł. Brieżniewu na zachist M. Gorbalia], [inf. w:] „*Chronika*

ciekuszczych sobytij", wyp. 54, Moskwa; [przedruk w:] Izd. „Chronika”, 1980, s. 40.

1980

„Akademik Sacharow wystupyw na zachyst Wasyla Stusa”, „Ameryka”, Filadelfija, Pa., 16 XII.

„Arest Wasylia Stusa”, „Nowyj amerykanec”, 29 ijuń — 4 ijul, Nju-Jork.

„Arest Stusa”, „Chronika tiekuszczych sobytij”, wyp. 57, Moskwa, samizdat; [przedruk w:] Izd. „Chronika”, 1981.

M. Landa, T. Chodorowycz, *Mižnarodnij Amnestiji, Mižnarodniomu PEN-Klubowi, ludiam dobroji woli!*, [w:] *Pohrom w Ukraini 1972–1979*, s. 54–56.

S. List-Beisler, *Verurteilung als Bumerang*, „Süddeutsche Zeitung”, Mai 27, München.

Ł. Łukianenko, *Łyst do Wasyla Stusa*. 27 III 1977; *Łyst bez daty*, 9 VII 1977, [w:] *Zupynit' krywosuddia! Sprawa Łewka Łukianenka*, uporiadkuwał Stepan Sadowśkyj, „Suczasnist'”, s. 92–93, 107–108, 113–119.

W. Malinkowicz, *K arestu Wasylia Stusa*, „Russkaja mysl”, 30 oktiabria.

A. Sacharow, *Na zachyst poeta Wasyla Stusa*, „Swoboda”, nr 245; [przedruk w:] *Ukrajinska Helsinska Hrupa, 1978–1982. Dokumenty i materiaty*, „Smoloskyp”, Toronto–Baltimore 1983, s. 760–761.

„A. Sacharow oboronjae Wasyla Stusa”, „Swoboda”, 21 XI.

R. Solchanyk, *Trial of Ukrainian Helsinki Group Member Vasyl Stus*, [w:] Radio Liberty Research, RL 380/80, October 15.

„Stusa sudytymut' za «antysowietську propagandu»”, „Swoboda”, nr 119.

„Sud nad Stusom”, „Chronika tiekuszczych sobytij”, wyp. 58, Moskwa.

„W zaszczytu poeta Wasylia Stusa”, „Chronika tiekuszczych sobytij”, wyp. 58, Moskwa.

„Wasyla Stusa zasudženo na 15 rokiw”, „Swoboda”, 17 X.

„Vasyl Stus”, Amnesty International, Saskatoon Group, November, Saskatoon. [Trial of Vasyl Stus], „Herald of Repression in Ukraine”, No 10, New York.

„Zasudyty Wasyla Stusa”, „Nowyj szlach”, nr 46.

1981

AHH, *Wassyl Stus*, In: *Stus, Petkus, Rudenko, Lukjanenko, Niklus, Jakunin*, Kuratorium Geistige Freiheit, Biographia Samozdata, Bern.

- „Die Gefangenen des Monats”. *Vasyl Stus (UdSSR)*, „Frankfurter Rundschau”, Mai 21, Frankfurt-am-Main.
- S. Hurko, *Switowyy kongres pyśmennykiw u Toronto. 400 joho uczasnykiw pidpysały telehramu do Braźniewa, domahajucyś zwilnennia Wasyla Stusa*, „Nowyj szlach”, nr 43, Toronto.
- „*Katy! Ne dały ostannioho słowa*». *Opys sudyłyszczu nad nezłamnym poetom Wasylem Stusom*”, „Szlach peremohy”, nr 4.
- V. Malenkovitch, *En défense de Vassil Stus, poète ukrainien*, „L’Alternative”, No 10–11, Paris, mai–août.
- „*Rückfall im «antisowjetische Agitation und Propaganda»*”, *Der ukrainische Dichter Wassyl Stus wurde nach acht Jahren Haft und Verbannung erneut zu 15 Jahren verurteilt. Ein offener Brief of Amnesty international*, „Frankfurter Rundschau”, No 242.
- N. Svitlychna, *About Vasyl Stus*, „Wira”, nr 2.
- „*Wasył Semenowycz Stus*”. *Bibliograficzna dowidka*, „Wisnyk represij w Ukraini”, wypusk 5, ZP UHH, Nju-Jork.
- „*What others say about Stus?*”, „Smoloskyp”, No 11.
- „*Vasyl Stus. USSR*”, Campaign for Prisoners of the Month, „Amnesty International Newsletter”, vol. 11, No 5, London.
- L. Verba, *Vasyl Stus — an extraordinary person*, „Smoloskyp”, No 11.
- Zakordonne Predstawnytvo Ukrajinśkoji Helsinśkoji Hrupy, *Do delegacij krajyn na Helsinśku naradu w Madridi, j in.*, „Swoboda”, nr 27.
- „*ZP UHH wystupaje w oboroni Wasyla Stusa*”, „Swoboda”, nr 27.

1982

- „*W. Stusowi przyznały literaturnu nahorodu*”, „Swoboda”, 25 VIII.
- „*Vasyl Stus Awarded Literary Prize in Holland*”, „America”, No 155, Philadelphia.
- Sz., *Ein Fall für ai*, „Süddeutsche Zeitung”, August 4.
- „*Writers honor Vasyl Stus*”, „Smoloskyp”, No 17.

1983

- M. Chejfec, *W ukrajskoj poezii siejczas nie nikogo krupnije*, [w:] M. Chejfec, *Ukrajnskie siliuety*, „Suczasnist’”.
- A.–H. H., *Drei ukrainische Dichter der «1960er Gruppe»* (Switlytschnyj —

Swerstjuk — Stus), In: *Angst ich bin dich losgeworden. Ukrainische Gedichte aus der Verbannung*, „Gerold & Appel”, Hamburg.

M. Hejfecz, *Wassyl Stus — ein Dichter hinter Stacheldraht*, Kuratorium Geistinge Freiheit, „Literaria Ucraina”, Bern.

J. Pelech, *Wasył Stus — poet, jakomu cinnistiu wyszczozu nad žyttia je poczuttia hidnosti — osobystoji i nacionalnoji*, „Promiń”, hrudeń, Winnipeg. „Riatujmo Wasyla Stusa”, „Szlach peremohy”, Miunchen 18 XII.

B. Rubczak, *Peremoha nad prirwoju. Pro poeziju Wasyla Stusa*, „Suczasnist’”, nr 10; [przedruk w:] *Wasył Stus w žytti, tworczości, spohadach ta ocinkach suczasnykiw, uporiadkuwały i zredaguwały O. Zinkewycz i M. Francuženko*, Ukrajinske Wydawnictwo „Smołoskyp”, Baltimore–Toronto 1987.

J. Sławutycz, *Wasył Stus. Wirsz*, [w:] J. Sławutycz, *Żywi smołoskypy*, SŁAWUTA, Edmonton.

„*Sud nad Wasylem Stusom*”, [w:] *Ukrajinska Helsinska Hrupa, 1978–1982. Dokumenty i materiały*, „Smołoskyp”, Toronto–Baltimore, s. 754–759.

O. Tarnawskij, *Znajomlennia z poetom Wasylem Stusom*, „Almanach UNS, 1983”.

H. Tesselink, *Prokuroru [URSR] Htuchu F. K. Łyst na zachyst Wasyla Stusa*, [w:] *Ukrajinska Helsinska Hrupa, 1978–1982. Dokumenty i materiały*, „Smołoskyp”, Toronto–Baltimore, s. 763–777.

„*Wasył Stus*”, [w:] *Ukrajinska Helsinska Hrupa, 1978–1982. Dokumenty i materiały*, „Smołoskyp”, Toronto–Baltimore, s. 747–750.

1984

T. Begenzak, *Strata ukrajinskoho poeta*, „Dagens niuhetter”, 7 weresnia, Stockholm.

H. Ch. Buch, *Kein Tropfen Morgenrot. Wassyl Stus, Märtyrer der ukrainischen Literatur*, „Die Zeit”, März 23, Hamburg.

M. Chejfec, *W ukrajinskij poeziji teper bilszoho nema...*, [w:] M. Chejfec, *Ukrajinski syluety*, „Suczasnist’”, s. 7–83.

Ł. Kołosow, *Ubijcy w toge prawozaszczitnikow*. Iz bloknota publicista, „Raduga”, No. 6, Kijew.

W. Selanska, [recenzija na knyżku *Ein Dichter im Widerstand*], „Suczasnist’”, nr 6.

„*Solidarité et le mouvement d'opposition ukrainien*”. *Notes de prison de Vasył Stous*, „L'Alternative”, No. 27–28, Paris.

- „*Soviet publication likens dissident to John Hincley*”, „*The Ukrainian Weekly*”, July 8.
- E. Wolffheim, *Unsere Stimmen zu einer einzigen Klage vereint*. Ukrainische Gedichte aus der Verbannung, „*Neue Züricher Zeitung*”, Dezember 21.

1985

- Y. B., *Mort au goulag*, „*Présent*”, 11 septembre, Paris.
- O. Bryzun-Sokołyk, *Toronto wspanuwało Wasyla Stusa*, „*Nowyj szlach*”, nr 42.
- H. Ch. Buch, *Weder Recht noch Gnade. Zum Tode des ukrainischen Dichters Wassyl Stus in einen sowjetischen Straflager*, „*Die Zeit*”, 13 September, Hamburg.
- M. Carynnyk, *The Gulag Notebook*, „*The Washington Times*”, August 28, Washington.
- „*Death of Vasyl Stus, Ukrainian Writer and Member of the Ukrainian Helsinki Group*”. *Statement by the External Representation of the Ukrainian Helsinki Group*, „*Smoloskyp*”, vol. 7, No 27, Washington.
- „*Er wollte nicht aufgeben*”. *Zum Tode von Wassyl Stuss*, „*Menschenrechte*”, September–Oktober, Frankfurt–am–Main.
- M. Fishbein, *Ein ukrainisches Schicksal. Das Martyrium von Wasyl Stus*, „*Neue Züricher Zeitung*”, 5 September, Zürich.
- M. Fiszbajn, *Na smiert' Wasylia Stusa*, [w:] Radio Swoboda: *Matieriały issliedowatielskogo otdiela*, 16 sientiabria, Miunchen.
- M. Fishbein, „*The Death of Vasyl Stus*”, [w:] Radio Liberty Research, RL 320/85, September 24, München.
- M. Fiszbajn, *W SSSR byt' ukrainskim patriotom — prosto zaprieszczeno... Na smiert' Wasylia Stusa*, „*Russkaja mysl*”, No 3590.
- L. Havryliv, *Death of Poet*, „*Australian Ukrainian Review*”, vol. 4, No 4, Melbourne.
- Helsinki Group's Representation, *Statement and appeal. Reaction to death of Vasyl Stus*, „*Wira*”, nr 4, Nju–Jork.
- Z. I., *U sorokowyj deń smerti Wasyla Stusa*, „*Szlach peremohy*”, Miunchen 3 XI.
- G. Intrator, *Poet denied visit from his family*, „*Sunday Sun*”, 17 II, Toronto.
- Z. K., *Jurij Badžo i Wasyl Stus na agendi w Ewropejskomu Parlamenti*, „*Homin Ukrainy*”, Toronto 23 VIII.
- M. Kuczer, *Na smert' Wasyla Stusa*, „*Swoboda*”, nr 2, 3.
- L. Kytasta, *Pamiaty Wasyla Stusa*, „*Ukrajnśki wisti*”, Detrojt 3 i 17 XI.

- W. Moroz, *Poezija i žyttia Wasyla Stusa*, „Wisti kombatanta”, nr 5–6, Toronto — Nju-Jork.
- „Moskwa whywaje”, „Smołoskyp”, nr 27.
- B. Nahajlo, *The Soviet Writers who Led Dissent*, „The Wall Street Journal”, September 9, New York.
- „Najbilszjy ukrajinskij suczasnyj poet — W. Stus ne żywe”, „Swoboda”, 7 weresnia.
- „Patriot-muczenyk”, „Ukrajinska dumka”, London 27 VI.
- J. Pelech, *Pamiaty Wasyla Stusa — poeta szukacza czerwonoi kałyny u narodzi*, „Promiń”, lystopad, Winnipeg.
- Ł. Pluszcz, *Żiwtwoprynoszenie poeta*, „Kontinent”, No 45.
- „Poet, rights activist Stus died of emeciation following long illness”, „Ukrainian Weekly”, September 15.
- „Poet Wasyl Stus — czerhowe whywstwo KGB”, „Wisnyk”, nr 1–2, Nju-Jork.
- „Poetowi-dysydentowi zamkmeno usta”, „Nowyj szlach”, nr 44.
- „Smert’ Wasyla Stusa”, „Wisnyk represij na Ukraini”, nr 9.
- „Smiert’ Wasylia Stusa”, „Wiesti iz SSSR”, No 17, Miunchen.
- I. Sołonzak, *Szcze odna trahiczna podija*, „Swoboda”, 1 XI.
- „Statements on Vasyl Stus’s death”, „The Ukrainian Weekly”, September 15.
- W. Strauss, *Stille Erde bei Perm. Die Geisteselite der Ukraine unter massivem Druck*, „Die Welt”, 2 Oktober.
- N. Strokata, *Poet, jakyj nad use postawyw zdatnist’ czesno pomerty*, „Meta”, nr 10.
- N. Strokata, *Słowo na smert’ poeta*, „Wira”, nr 4, Nju-Jork.
- N. Switłyčna, *Nad trunoju Wasyla Stusa*, „Suczasnist’”, nr 10.
- „Switłyčna pro W. Stusa”, „Ukrajinske słowo”, nr 2291.
- „Ukraine: Vasyl Stus”, „Pen International”, vol. XXXV, No 1, London.
- „Ukrainischer Dissident im Lager gestorben”, *Wassyl Stus — Dichter und Helsinki-Gruppen-Mitglied* — Neue Urteile, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 7 September, Frankfurt-am-Main.
- M. Ulman, *Vasyl Stus Ukrainian poet, dies in Soviet prison camp*, „Vilna dumka”, No 40, „Lidcombe”, Australia.
- „Un dissident ukrainien est mort d’épuisement au camp de Perm”, „Le Monde”, 9 septembre.
- „Un poète mort au goulag”, „Le Figaro”, 10 septembre, Paris.
- „URSS: Mort d’un dissident ukrainien dans un camp”, „Force ouvrière hebdo”, No 1851, Paris.
- „URSS: Mort d’un dissident ukrainien dans un camp”, „Libération”, 7 et 8 septembre.
- „URSS: Mort d’un poète dissident”, „Le Quotidien de Paris”, No 1802.

- „URSS: Mort d'un surveillant des accords d'Helsinki", „Le Matin", 7 et 8 septembre, Paris.
- „Wasył Stus — nowa żertwa teroru", „Ukrajinske słowo", Paryż 22 VIII.
- „Wasył Stus. Zwernennia ZP Ukrajinskoji Helsinskoji Hrupy", „Ukrajinske słowo", Paryż 29 VIII.
- „Wassyl Stus" [trzy wiersze], In: *Jurij Badzio, Walerij Martschenko, Wassyl Stus. Drei ukrainische Gewissensgefangene*, Kuratorium Geistige Freiheit, Literaria Ucraina Samwydaw, Bern; [przedruk w:] *Wassyl Stus: Skizze*.
- „Win żyw — lubyw i ne nabrawsia skwerny", „Ekran", nr 134–137, Czikago.
- M. Wirnyj, *Smert' nezdotannoho*, „Narodna wola", nr 40, 41, 42, Skrenton.
- L. Wolanśka, „Proszczaj, Ukrajino, moja Ukrajino, czuża Ukrajino, nawiky proszczaj!" *Na smert' Wasyla Stusa*, „Nasze žyttia", nr 10, Nju-Jork.
- L. Wolanśka, „Za Wkrajinu joho zamuczyły kołyś..." *Poet Wasył Stus ne żywe*, „Swoboda", 18, 19, 20 VIII.
- „Vassyl Stous. 1938–1985". *Zbirnyk widhukiw presy*, Club des Amis de l'Ukraine, Paris.
- „Vasyl Stus", „The Ukrainian Weekly", September 15.
- „Vasyl Stus: in Memoriam", [Editorial], „Smoloskyp", No 27.
- „Tod des ukrainischen Regimekritikers Stus", „Neue Züricher Zeitung", 7 September.
- „400 honor Vasyl Stus at Toronto memorial service", „The Ukrainian Weekly", October 6, Jersey City, N. J..

1986

- R. Appel, *Nekroloh Wasylewi Stusowi, ukrajinskomu poetowi, szczo zahynuw u tabori praci*, „Suczasnist'", nr 5.
- B. Bojczuk, *Wczytujuczysia w palimpsesty Wasyla Stusa*, „Swoboda", 18–21 XI.
- M. Carynnyk, *Poezija i polityka*, „Suczasnist'", nr 9.
- A.–H. H., *Hołosy z Ukrajiny na smert' Wasyla Stusa*, „Suczasnist'", nr 1.
- A.–H. Horbach, *Hajnrich Bell i generacija szistdesiatnykiw*, „Suczasnist'", nr 1.
- A.–H. Horbach, *Wasył Stus u spohadach ta widhukach czużomownoji presy*, „Suczasnist'", nr 5.
- H. K., *Miżnarodnia presa pro smert' Wasyla Stusa*, „Suczasnist'", nr 1.
- O. Kercz, *Wasył Stus i nahoroda Nobela*, „Swoboda", nr 111.
- S. Laird, *Four prisoners die in camp*, „Index of Censorship", nr 2, London.
- Marta, *Czerhowa zustricz Marty i Myrosi*, „Junak", łypeń-serpeń, Toronto.

- J. Pełech, *Wasył Stus — szukacz kałyny w duchowym switi narodu*, „Nowi dni”, nr 435–436.
- Ł. Pluszcz, „*Tam, liwische sercia...*” *Wbywstwo poeta*, „Suczasnist”, nr 5.
- R-ka, *Pamiaty toho, szczo wiczno bude z namy*, „Swoboda”, 19 XI.
- Ł. Rudnyčyj, *Wasył Stus i nimečka literatura (Widnoszennia poety do Gete i Rilke)*, [przedruk w:] *Wasył Stus w żytti, tworczości, spohadach ta ocinkach suczasnykiw*, uporiadkuwały i zredaguwały O. Zinkewycz i M. Francuženko, Ukrajinske Wydawnictwo „Smołoskyp”, Baltimore–Toronto 1987.
- N. Sadūnaitė, *Le poète ukrainien Vassyl Stus sauvagement piétiné*, [w:] N. Sadūnaitė, *Un sourire du Goulag, Aide à l'église en détresse*, Paris.
- H. Senyszyn, *Wasył Stus. 1938 — 4 weresnia 1985*, „Wisnyk”, nr 5.
- J. Sławutycz, *Pamiaty Wasyla Stusa (wirsz)*, „Nowi dni”, nr 435–436.
- S. Soldatow, *Pamiaty Wasyla Stusa*, „Suczasnist”, nr 5.
- M. Stech, *Smert' poeta*, „Terminus”, nr 1, Toronto.
- N. Switłyčna, *Z żyttia dwoch poetiw Ukrainy. Tekst peredaczi radio „Swoboda” do perszoji ricznyci smerty Wasyla Stusa*, „Swoboda”, nr 174.
- N. Switłyčna, *Ostannij rik Wasyla Stusa*, „Ukrajinske słowo”, nr 2345.
- N. Switłyčna, *Wid uporiadnyka*. Wstupna stattia, [w:] *Wasył Stus, Palimpsesty*, biblioteka „Suczasnosti”, nr 170.
- N. Switlytschna, *Wassyl Stus — Nachruf auf einen Bürgerrechtler*, Translated by A.–H. Horbatsch, In: „Kontinent”, No. 1, Bonn.
- N. Switłyčna, *Nad grobom Wasylia Stusa*, „Posiew”, No 1, Frankfurt-am–Main.
- N. Svitlychna, *The death of Vasyl Stus*, „Index of Censorship”, nr 2.
- J. Szewelow, *Trunok i trutyzna. Pro „Palimpsesty” Wasyla Stusa*, [w:] *Palimpsesty. Wirszi 1971–1979 rokiw*, uporiadkuwała N. Switłyčna, wstupna stattia J. Szewelowa, biblioteka „Suczasnosti”, nr 170; [przedruk w:] *Wasył Stus w żytti, tworczości, spohadach ta ocinkach suczasnykiw*, uporiadkuwały i zredaguwały O. Zinkewycz i M. Francuženko, Ukrajinske Wydawnictwo „Smołoskyp”, Baltimore–Toronto 1987.
- M. Tarnawska, *Na smert' Wasyla Stusa*. Wirsz, „Swoboda”, nr 202; [przedruk w:] „Nowi dni”, nr 435–436.
- „*Those Against Tyranny — Stand up!*” — *Vasyl Stus*”, „Australian–Ukrainian Review”, No 1.
- „*Vasyl Stus: A remembrance on the anniversary of his death*”, „The Ukrainian Weekly”, August 31, No 35.
- Zakordonne Predstawnyctwo Ukrajinskoji Helsinskoji Hrupy, *Keriwnykam uriadiw, szczo pidpysaly Helsinski uhody, Komisiji Praw Ludyny pry OON*,

- Miżnarodnij Amnestiji, Miżnarodnomu PEN-Klubowi, Prawozachysnym orhanizacijam i wsim ludiam dobroji woli*, „Suczasnist”, nr 1.
- „*Zum Tode von Wassyl Stus*”, *Ein Nachruf aus der Ukraine*, translated by A.-H. Horbatsch, In: „Kontinent”, No 1, Bonn.
- V. T. Zyla, „*I have no fear of dying*” — *the late Vasyl Stus*, „The Ukrainian Weekly”, No 45.

1987

- Wasyl Stus w żytti, tworczości, spohadach ta ocinkach suczasnykiw*, uporiadkuwały i zredagowały O. Zinkewycz i M. Francużenko, Ukraińskie Wydawnictwo „Smołoskyp”, Baltimore–Toronto.

1989

- M. Żułyński, *Zapiznile powernennia*, „Literaturna Ukrajina”, 30 XI.

1990

- M. Kociubynska, *Strasti po Witczyzni*, [w:] Wasyl Stus, *Doroha bolu, Poeziji*, uporiadkuwanna i pislalowo M. Kociubynskoj, „Radianskyj pyśmenyky”, Kyjiw.
- [Komentarz i kalendarium życia Wasyla Stusa], [w:] Wasyl Stus, *Wesełyj cwyntar*, „Wydawnicze ahentstwo Obiednannia ukrajinciw u Polsce”, Warszawa.
- Powroty nieobecnych. L. Kostenko — W. Hotoborod'ko — I. Kałyneć — W. Stus*, wybór i opracowanie B. Nazaruk i M. Czech [nota biograficzna i przekłady], tomik wydany z okazji V Spotkań z Literaturą Świata, Ostrowiec Świętokrzyski [1500 egzemplarzy].
- Wasyl Stus (1938–1985)*, [w:] M. Żułyński, *Iz zabuttia w bezsmertia*, „Dni-pro”, Kyjiw.
- „*Widkrytyj tyst uczasnykiw weczora pamiaty Stusa (12 I 1990)*, własztwowanyj oseredkom Narodnoho ruchu Instytutu literatury im. T. Szewczenka”, „Literaturna Ukrajina”, 18 stycznia.

1991

- I. Dziuba, *Riżbiar własnoho duchu*; M. Osadczyj, *Odyn deń z Wasylem Stusom u Lwowi*; M. Landa, T. Chodorowycz, *Miżnarodnij Amnestiji, Miżnarodniomu PEN-Klubowi, ludiam dobroji woli*; A. Sacharow, *Uczasnykam Madridskoji narady dla perewirky Helsińskich uhod, hołowam derżaw — uczasnyć Helsińskoho aktu*, [w:] Wasyl Stus, *Pid tiaharem chresta. Poeziji, uporiadkuwannia Ołeha Oracza, „Kameniar”, L' wiv.*
- W. Moreneć, *Kraszcza knyżka roku, „Słowo i czas”, nr 4.*
- Marko Pawłyszyn, *Kwadratura kruha: prolegomeny do ocinky Wasyla Stusa*, [w:] *Stus jak tekst [statti pro tworcziśt' Wasyla Stusa]*, opr. M. Pawłyszyn, Slavic Section Monash University, Australia.**
- L. Syrota, *Duchownyj syn Tarasa [odповідź na artykuł O. Oracza o takim tytule]: hromadskist' wsijeji krajiny hariacze widhuknutasia na propozyciju sporudyty pamiatnyk Wasylewi Stusu*, „Literaturna Ukrajina”, 16 trawnia.
- „*Wystup Wasyla Stusa*” [pro Worobiowa], „Suczasnist'”, nr 9.
- M. Żułyński, *Wasyl Stus*, „Literaturna Ukrajina”, 25 sicznia.

1992

- J. Pokalczuk, *Dowha doroha dodomu*, [w:] Wasyl Stus, *Wikna w pozaprostir. Wirszi, statki, tysty, szczodennykowi zapysy*, uporiadkuwannia Dmytro Stusa i Jurija Pokalczuka, ilustracji Panasa Zaliwacy, „Wesełka”, Kyjiw.
- D. Stus, *Żyttia i tworcziśt' Wasyla Stusa*, Biblioteka Ukrajincia, nr 7, „Fotowideoserwis”, Kyjiw.
- D. Stus, *Perednie słowo*, [w:] Wasyl Stus, *Zołotokosa krasunnia*, uporiadkuwannia Dmytro Stusa, „Słowo i czas”, Kyjiw.

1993

- J. Bedryk, *Wasyl Stus: problema spryjmannia*, Biblioteka Ukrajincia, nr 2–5, „Fotowideoserwis”, Kyjiw.
- A. Korniejenko, *O Wasylu Stusie*, „NaGłos”, nr 11, Kraków.
- A. Korniejenko, *Nieprzekładalność poezji i przekład jednego wiersza Wasyla Stusa*, „Slavia Orientalis”, nr 4.
- Ne widliubyw trywohu swoju ranniu... Wasyl Stus — poet i liudyna: spohady,*

statti, łysty, poeziji, uporiadkuwannia Ołeha Oracza, „Radianskyj pyśmen-nyk”, Kyjiw.

- F. Nieuważny, *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko* [fragmenty w rozdziale *Zamiast zakończenia*], „Łuk”, Białystok.

1994

M. Kociubynska, *Poet*, [w:] *Wasył Stus*, opr. M. Honczaruk, W. Makaruk, D. Stus, L'wiw, t. I, kn. I, s. 7–38.

W. Łazarenko, *Wetyka zona (ese)*, Winnycia.

Rybo–wino–kur. Antologia literatury ukraińskiej ostatnich 20 lat [nota biograficzna, przekłady, bibliografia], wybór, opracowanie i przedmowa A. Hnatiuk, „Świat Literacki i Tyrsa”, Warszawa.

1995

M. Kociubynska, *Stusowe „samosobojunapownennia”*, „Suczasnist’”, nr 6, s. 137–144.

D. Stus, *Czas poeziji*, [w:] *Wasył Stus*, opr. M. Honczaruk, W. Makaruk, D. Stus, L'wiw, t. II, kn. I [w druku].

Wasył Stus, *Sered hromu i tyszi* [artykuł o Wasylu Symonencie z archiwum Iwana Dziuby], „Suczasnist’”, nr 1, s. 138–148.

Indeks nazwisk

- Bachmann Ingeborg 119
 Badzio Jurij 147
 Bakuła Bogusław 22
 Balzac Honoré de 123
 Barańczak Stanisław 86, 136
 Bażan Mykoła 10, 13, 32, 120, 145
 Beckett Samuel 88
 Beethoven Ludwig van 144
 Benn Gottfried 118
 Bieńkowski Zbigniew 104
 Bierdiajew Nikołaj A. 145
 Biłeckyj Ołeksandr 13
 Bobrowski Johannes 119
 Böll Heinrich 119
 Brahms Johannes 129
 Brecht Bertolt 119
 Brezniew Leonid I. 24, 152
 Buch Hans Christoph 118
 Burhardt Wolfram 75, 76, 143
 Bury Edward 105
 Byron George Gordon 128

 Camus Albert 17, 104, 109, 110, 145
 Carynnyk Marko 73, 75–80, 143
 Celan Paul 119
 Chołodnyj Mykoła 75, 78, 79, 148
 Chrystus zob. Jezus Chrystus 116
 Chwyłowij Mykoła 11, 12, 135
 Cwietajewa Marina I. 118
 Czech Mirosław 23
 Czornowił Władysław 78, 79, 146, 147
 Czubaj Hryhorij 75

 Delacroix Eugène 129
 Dickinson Emily 138
 Dowhan Wasyl 94
 Dowżenko Ołeksandr 13, 33, 105
 Dracz Iwan 10, 13, 15, 77, 121, 133, 137

 Dworko Heinrich F. 148
 Dziuba Iwan 78, 79, 144, 145, 147–149

 Einstein Albert 135
 Eliade Mircea 87
 Ense zob. Varnhagen von Ense Rachel
 118
 Enzensberger Hans Magnus 119

 Falkiwskij Dmytro 76
 Faulkner William 33
 Flora Francesco 137
 Francużenko Mykoła 94, 118, 127, 143
 Franko Iwan 119, 120, 144
 Freud Sigmund 102
 Friedrich Hugo 137

 Garcia Lorca Federico 118, 146
 Goethe Johann Wolfgang 32, 36, 76, 118,
 120–125, 145, 146
 Gogh Vincent van 134
 Gorbaczow Michaił 152
 Gorki Maksym 144
 Grigorienko Piotr 130

 Hegel Georg W. F. 75, 121, 145
 Heidegger Martin 17, 95, 108, 119, 145
 Heine Heinrich 119
 Hemingway Ernest 33
 Heraklit z Efezu 107
 Hesse Hermann 119
 Hnatiuk Aleksandra 11, 14, 15, 23, 33,
 75, 105, 143
 Hollender Tadeusz 31
 Holthusen Hans Egon 126
 Hołobrod'ko Wasyl 13, 15, 16, 33, 133,
 145
 Horszka Ałła 19, 43, 79, 85, 94, 146, 148

- Iwaszkiewicz Jarosław 31
 Janta-Połczyński Aleksander 9
 Jaruzelski Wojciech 152
 Jastrun Mieczysław 5, 108, 122
 Jauss Hans Robert 83
 Jaworski Kazimierz Andrzej 31
 Jezus Chrystus 116
 Jędrzejewicz Jerzy 31

 Kallaura J. 105
 Kałyneć Ihor 13, 15, 16, 75 79, 148
 Karawański Swiatosław 128
 „k.aw” zob. Łuczka-Bakuła Władysław
 i Bakuła Bogusław
 Kawabata Yasunari 61
 Kierkegaard Søren 95, 119
 Kipling Rudyard 118
 Kociubynska Mychajłyna 83, 90, 91,
 147
 Konopnicka Maria 23
 Korczak Janusz 9
 Korniejenko Agnieszka 7–27, 31–34,
 36, 38, 41, 43, 44, 46–50, 52, 54–57,
 59, 61, 63, 65, 66, 72
 Korohodskij Roman 146
 Korotycz Witalij 13, 77
 Kostenko Lina 13, 15, 77, 133, 137, 148
 Koszeliweć Iwan 10, 78, 79
 Kotlarewski Iwan 23
 Krawciw Bohdan 80, 147
 Kulisz Mykoła 11
 Kyryczenko Hryhorij 148
 Kyselow Leonid 33

 Lenin Władimir I. 135, 144
 Lermontow Michaił J. 135
 Litwiniuk Jerzy 26, 51, 53, 58, 60, 62–
 –65, 69–71, 90, 91
 London Jack 144
 Londyński Bolesław 104

 Ławrinenko Jurij 10, 11, 98
 Łepkyj Bohdan Nestor 31
 Łobodowski Józef 10, 79, 128
 Łuczka-Bakuła Władysław 22
 Łukianienko Łewko 11

 Mallarmé Stéphane 137
 Małaniuk Jewhen 8
 Małyszko Andrij 135, 145
 Mamajsur Borys 148
 Mann Thomas 119
 Mickiewicz Adam 44
 Milton John 116
 Miłosz Czesław 12, 23
 Monet Claude 129
 Montale Eugenio 137
 Moraczewski Wacław 33
 Moroz Walentyn 13, 14, 78, 79
 Munch Edward 88
 Musset Alfred de 104

 Nahrybida Mykoła 146
 Nałkowska Zofia 9
 Nazaruk Bazyli 23, 66–68, 72
 Niekrasow Wsiewołod 130
 Nieuważny Florian 10, 14, 15
 Norwid Cyprian Kamil 133

 Osadczyj Mychajło 78, 79, 129
 Ostrowski Nikołaj A. 144
 Ośmaczka Todoś 12

 Paradzanow Serhij 147
 Pascal Blaise 102
 Pasternak Leon 31
 Pasternak Boris L. 32, 115, 136, 145
 Pawłyszyn Marko 19, 31, 81–93
 Perwomajskij Leonid 13
 Petrarca Francesco 98
 Picasso Pablo 121
 Pleśniarowicz Jerzy 10
 Pluszcz Leonid 124
 Pokalczuk Jurij 146
 Popeluch Walentyna 147
 Przybyszewski Stanisław 33
 Puszkina Aleksander S. 32

- Quasimodo Salvatore 32, 137
 Remarque Erich Maria 119
 Rilke Rainer Maria 5, 32, 76–78, 80, 99, 100, 104, 107, 108, 116, 118, 122, 124–126, 138, 145, 146
 Rimbaud Jean Arthur 118, 138
 Rousseau Jean-Jacques 102
 Rubczak Bohdan 17, 18, 22, 73, 84, 94–117
 Rudenko Mykoła 128
 Rudnyćkyj Leonid 73, 118–126
 Rylski Maksym 10, 13, 32, 122, 124

 Sartre Jean-Paul 17, 95, 96
 Sewruk Hałyna 146
 Skoworoda Hryhorij 19, 34, 108, 116
 Skrypnyk Mykoła 135
 Słowacki Juliusz 44, 133
 Sniegiriew Gelij 129, 130
 Sniegirów Gelij zob. Sniegiriew
 Sołżenicyn Aleksandr I. 129
 Sosiura Wołodymyr 135
 Soutine Chaim 134
 Spinoza Baruch 145
 Stalin Josif W. 9, 12, 13, 32, 33, 144
 Stech Marko 82
 Stefanyk Wasyl 33, 144
 Stus Dmytro 32, 132, 143
 Stus Wasyl *passim*
 Stusowie Jałyna i Semen 143
 Suchanek Lucjan 130
 Supriaha A. 149
 Swerstiuk Jewhen 146
 Swidzynskyj Wołodymyr 32, 33, 124, 148
 Swityczna Nadija 83, 118, 119, 127, 143, 151
 Switycznyj Iwan 16, 137, 145–147
 Symonenko Wasyl 13, 15, 78
 Szerech Jurij [ps. Szewelowa J.] 16, 22, 73, 84, 89, 127–139, 143, 150
 Szałamow Wałam 130
 Szekspir William 32, 110, 128, 138
 Szestow Lew 145
 Szewczenko Taras 13, 15, 23, 31, 78, 84, 87, 91, 100, 102, 108, 110, 114, 120, 134, 144
 Szewelow Jurij zob. Szerech Jurij

 Taniuk Łeś 146
 Telicha Ołena 76
 Tołstoj Lew 33
 Turczyk Katarzyna 22
 Tuwim Julian 9
 Tychyj Ołeksza 145
 Tyczyna Pawło 10–13, 32, 98, 116, 124, 148

 Ugniewska Joanna 138
 Ugnaretti Giuseppe 32, 137

 Varnhagen von Ense Rachel 76, 118
 Verhaeren Emile 32

 Wilińska Maria zob. Wowczok Marko [pseud.]
 Winhranowskyj Mykoła 13, 33, 77, 133
 Włyżko Ołeksza 76
 Wordsworth William 114
 Woroszyński Wiktor 22, 25, 26, 38–41, 43, 49, 51, 85, 102, 110, 112
 Wowczok Marko 114
 Wysznia Ostap 79

 Yeats William Butler 104

 Zdziechowski Marian 9
 Zerow Mykoła 19, 44, 79
 Ziłyński Orest 147
 Zinkewycz Osyp 94, 118, 127, 143
 Zujewskyj Ołeh 138
 Zujicha 31
 Żułyński Mykoła 82

Spis treści

AGNIESZKA KORNIEJENKO — Wstęp	7
POEZJA WASYLA STUSA	
WASYL STUS — Dwa słowa do czytelnika	31
WIERSZY Z LAT 1958–1979	
Zimowe drzewa	36
Młody Goethe	36
<i>Naucz się czekać, druhu, naucz się czekać</i>	38
Gwiezdny żeglarz	38
<i>Wczoraj, kiedy dopalał się wśród sosen</i>	39
Wertep	40
<i>Przepych Łysej Góry zapada się w mrok i niebyt</i>	41
<i>Szedłem za trumną przyjaciela i myślałem</i>	42
<i>Rozpal się duszo. Rozpal, a nie — rozplacz!</i>	43
<i>Głuche kół stukotanie</i>	44
<i>Tagił. Zima. Sześćdziesiąty pierwszy rok</i>	45
Ewolucja poety	46
<i>W tym polu błękitnym jak len</i>	47
<i>Spytałem: — Leje jak z cebra?</i>	48
<i>Sto luster się przegląda we mnie</i>	48
<i>Sto luster skierowano we mnie</i>	48
<i>Błądziłem po mieście swej młodości</i>	49
<i>Patrzę w jutro — wszystko mrok zagarnął</i>	50
<i>Ani się spodziewasz już, ani czekasz</i>	51
<i>Ten obraz, co miga w odślonach</i>	52
<i>Macie tu słońce — mężczyzna z kokardą na czapie</i>	52
<i>W pustej chacie, samotna</i>	53
<i>Już we mnie bóg się rodzi (I)</i>	54
<i>Już we mnie bóg się rodzi (II)</i>	55
Autoportret ze świeczką	55
<i>Sennym świergotem sad sposępniał</i>	56
<i>Gore sosna — z dołu do góry — gore</i>	57
<i>Te piski, te krzyki, co z wiatrem wzbijają się w górę</i>	57
<i>Te piski, te krzyki pod wiatrem wlatują wciąż w górę</i>	58
<i>I dom na dom napiera</i>	59
<i>Kołysze się gałąź wieczoru złamana</i>	60
<i>Przy czytaniu Yasunari Kawabaty</i>	61
<i>Na wschód, na wschód, na wschód, na wschód</i>	62
<i>Zabrakło Boga na tej ziemi</i>	63

<i>Pojękuje z lodu oskrobana szyba</i>	63
<i>Jak lew, co się przyczaił w gąszczach zmierzchu</i>	64
<i>W zmaczonej wodzie, w czekaniu postusznym</i>	65
<i>Wiosenny wieczór. Młodzieńcze mgły</i>	65
<i>Na kołymskim mrozie kalina</i>	66
<i>O, Boże, skąd aż tyle mej rozpacz</i>	66
<i>Postuchaj września — niech on ci powie</i>	67
<i>Jak ciężko! Nie ma dla mnie ojczyzny</i>	67
<i>Niczym przez szybę, co deszczem obmyta</i>	68
<i>Skąd głos ten, że się echo błąka</i>	69
<i>Wieczne światła — niczym kółców rząd</i>	69
<i>Zofia strugami się przetoczyła</i>	70
<i>Jużeśmy, śmierci, tobie mili</i>	71
<i>Idę do was, coście przed nami</i>	71
<i>Podążam do was — wciąż jesteście z przodu</i>	72
<i>wrócić pamięcią, pozostawić</i>	72

O POEZJI WASYLA STUSA

MARKO CARYNNYK — Powrót Orfeusza	75
MARKO PAWŁYSZYN — Kwadratura koła. Prolegomena do oceny twórczości Wasyla Stusa	81
BOHDAN RUBCZAK — Zwycięstwo nad otchłanią. O poezji Wasyla Stusa	94
ŁEONID RUDNYČKYJ — Wasyl Stus i literatura niemiecka. Stosunek poety do Goethego i Rilkego	118
JURIJ SZERECH — O <i>Palimpsestach</i> Wasyla Stusa	127

O WASYLU STUSIE (1938–1985). KALENDARIUM 141

Publikacje utworów Stusa w wydaniach książkowych	153
Wybrana bibliografia	155
Indeks nazwisk	169

UNIVERSITAS poleca

M. Brzezina

Stylizacja huculska

A. Fałowski, B. Senóero

Biesiada słowiańska

A. Borowiec

Południowosłowiański kształt klasycyzmu

Książki TAIWPN UNIVERSITAS można zamawiać listownie
w księgarni wysyłkowej

ul. Karmelicka 34
31-128 Kraków
tel./fax (012) 34 51 07

Nie doliczamy kosztów przesyłki.

Książki wydawane przez:

- TAIWPN UNIVERSITAS
- Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej
- Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

do nabycia w:

Księgarni UNIVERSITAS
Pl. Wszystkich Świętych 7
31-004 Kraków

Księgarni Naukowej im. Mikołaja Kopernika
ul. Kuźnicza 30/33
50-137 Wrocław

Księgarni Naukowej „Wirydarz”
Pl. Nankiera 15
50-140 Wrocław

DYSTRYBUTOR:

BMR, ul. Radziwiłłowska 29/6, 31-026 Kraków, tel. (012) 22 34 61, tel./fax (012) 22 10 18

Druk i oprawa : Wydawnictwo i Drukarnia „S.C. DRUKROL”
Kraków, Al. 29 Listopada 46.

Artykuły o poezji Stusa zostały dobrane tak, aby skonfrontować wiersze przede wszystkim z kulturą zachodnioeuropejską, a także pokazać, że można myśleć o nich nie tylko przez pryzmat romantycznej tradycji Szewczenkowskiej i poezji łagrów. Nieprzypadkowo wszyscy omawiani autorzy żyją w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Australii, pracują na anglojęzycznych uniwersytetach, posiadają określone opcje teoretyczne, co doskonale widać w ich tekstach. Jako ukraińscy, komentowali wiersze Stusa głównie dla diaspory. Okazuje się, że można doskonale odczytywać te artykuły „po polsku” choć w większości nie są to teksty łatwe.

Mamy nadzieję, że po lekturze tej książki czytelnik będzie także znał i wysoko cenił nazwisko Wasyla Stusa.



ISBN 83-7052-352-8



9 788370 523527