

OH 821.161.2
H 70

Aleksandra Hnatiuk
Warszawa

Poezja Ihora Kałyncia

W ubiegłym roku ukazały się dwa zbiory poezji Ihora Kałyncia¹. *Пробуджена муза* i *Невольнича Муза*². Nie jest dziełem przypadku, że obydwie tomy wydano poza granicami Ukrainy — mimo ogromnych zmian, które zaszły w ciągu ostatnich lat w ukraińskiej kulturze, mimo zapoczątkowanego procesu rehabilitacji wielu osób i zjawisk, wydrukowanie na Ukrainie pełnego wydania poezji Kałyncia okazało się niemożliwe. Ukazał się natomiast skromny tomik *Тринадцять алогій*, do którego weszły jedynie 3 z 17 poetyckich zbiorów³ Kałyncia. O tym, że pojawienie się nawet tak skromnego wydania miało znaczenie dla ukraińskiego życia literackiego świadczyć może fakt, że *Тринадцять алогій* przedstawiono do prestiżowej

¹ Ihor Kałyneć, urodzony 1939 roku, wybitny współczesny poeta ukraiński. Debiutował w 1966 roku tomikiem poezji *Возоць Купала*: W latach 1970–1990 w emigracyjnych wydawnictwach ukraińskich ukazało się kilka zbiorów jego poezji. Pojawiły się również przekłady jego poezji na kilka języków. Na dorobek poetycki Kałyncia składa się 17 zbiorów poezji. Ihor Kałyneć należy do literackiego pokolenia lat sześćdziesiątych — *szestydesiatnykiw*. Był zaangażowany w ruch dysydencki. W 1972 roku na fali masowych aresztowań również jemu wytoczono proces. Był to jednak proces niecodzienny — materiał dowodowy stanowiły jego rękopiśmienne zbiorki poezji. Został skazany na 6 lat obozu pracy o zaostrożnym reżimie (Ural Północny, osławiona Mordowia) i 3 lata zesłania (Zabajkale). Po odbyciu wyroku powrócił do Lwowa, gdzie nadal mieszka, lecz już nie pisze. W latach 1987–1989 był redaktorem podziemnego pisma poświęconego kulturze *Євшан зілля*. Po demokratycznych wyborach wiosną 1990 roku — członek Lwowskiej Rady Obwodowej.

² И. Калинець, *Пробуджена муза*. Тирса, Warszawa 1991; *Невольнича муза*. Смоло-скуп, Baltimore 1991.

³ W artykule używamy prawie wyłącznie określenia zbiorów, świadomie pomijając jego synonimy ze względu na to, że żaden z nich nie odpowiada w pełni naszym potrzebom. Poetyckie zbiorów Kałyncia, pomijając kilka wydanych na Zachodzie tomików pozostawały w rękopisach aż do 1991 roku. Nie można ich jednak określić jako rękopiśmienne, bowiem miały wielu czytelników. Stało się tak dzięki „instytucji”, swego rodzaju drugiego obiegu. Istota samwydawu polegała na powielaniu we własnym zakresie różnego rodzaju literatury, co do pewnego stopnia ograniczało potęgę oficjalnej propagandy i oficjalnej literatury. Dziś trudno powiedzieć, jak wiele rękopiśmiennych kopii zbiorów Kałyncia powstało w ten sposób. Można przypuszczać, że to dzięki samwydawowi właśnie Kałyneć znany jest młodemu pokoleniu ukraińskich pisarzy i poetów.

nagrody literackiej imienia Szewczenki (w ubiegłym roku otrzymał ją pośmiertnie poeta Wasyl Stus).

Przedmiotem niniejszego artykułu nie będzie omówienie wyżej wspomnianych pozycji książkowych, lecz analiza poezji Kałynca. Jest to pierwsza próba całościowego spojrzenia na jego poetycki dorobek; pragnieniem autora było umiejscowienie poetyckiego dorobku Kałynca na mapie literackiej Ukrainy oraz przedstawienie etapów rozwoju jego poezji.

I

Sam tytuł tomu *Пробуджена муза* można uważać za pewną grę z czytelnikiem: mamy przecież do czynienia z dojrzałością, kunsztowną poezją, lecz autor nazywa to jedynie „przebudzeniem”. Drugi tom poezji Kałynca nosi tytuł *Невольничча муза*. Jest to dla nas sygnałem, że obydwie tytuły powinny być odczytywane w kluczu symbolicznym. Metafora „niewolnicza muza” kojarzy się bowiem z poezją Szewczenki okresu zesłania: dalsze skojarzenia to dumy — płacz niewolników nad własnym losem i losem swego narodu. Tak więc tytuły obydwu tomów są aluzją do losów literackiego pokolenia lat sześćdziesiątych — *shestydesiatnykiw* — oraz, szerzej, do losów ukraińskich poetów i artystów⁴. Losy te są zadziwiająco podobne od wielu pokoleń; po przebudzeniu — literackim czy też społecznym i literackim — nadchodzi zdławienie; artystę czeka niewola lub śmierć (duchowa lub fizyczna, przykłady można mnożyć, lecz opozycja Tyczyna — Zerow powinna wystarczyć). Pisał o tym Jewhen Swerstiuk pod koniec lat sześćdziesiątych w swym głośnym esej *Іван Котляревський сніється*: „żadna logika nie jest w stanie wyjaśnić naszych odrodzeń po porażkach”⁵. Przebudzenie i niewola są więc swoistym archetypem nowożytnej ukraińskiej kultury, poezji zaś w szczególności. Kałynec podjął ten archetemat w swej twórczości, jest bowiem kontynuatorem Szewczenkowskiego nurtu w literaturze ukraińskiej.

W poezji Kałynca nie znajdziemy fraz i wykrzykników charakterystycznych dla deklaratywnej twórczości, nie ma tam również gniewnych i gorzkich słów, potępiających współczesnych, charakterystycznych dla romantycznej tradycji Szewczenki.

Jednocześnie patriotyzm postawy Kałynca wydaje się czytelnikowi oczywisty, i to nie tylko dzięki znajomości jego biografii. Poezja Kałynca pozostaje sztuką słowa, nie tracąc przy tym zaangażowania we współczesne ukraińskie problemy, czego najlepszym przykładem są słowa, które stały się swego rodzaju artystycznym credo poety:

⁴ Znaczenie tytułu wyjaśnia autor w wywiadzie opublikowanym w tygodniku „Наше слово” nr 27/1990: „Z długiego letargu budziła się bowiem nie tylko moja muza, ale i muza Ukrainy. Budziła się, by z jednej strony móc w pełni wyrazić swój ból, z drugiej zaś strony — by odnowić więź z ukraińską i europejską tradycją literacką”. (Tłumaczenie moje, A.H.).

⁵ Є. Свєрстїук, *Іван Котляревський сніється*. Esej pojawił się w samwydawie w 1969 roku. Był rozpowszechniony poprzez samwydaw, potem opublikowany na łamach ukraińskiej emigracyjnej prasy. Cytat z tomu *Сучасність 1961–1985. Вибране*. Nasz przekład nie w pełni odpowiada wieloznaczności oryginału, przytaczamy więc oryginał: Ніякою логікою нам не пояснити наших відроджень після поразок. . .

збіглися чорносотенні
києви
що воно таке є
а воно калина
моя батьківщина
а я її калинець.

Колекція Олі Гнатюк

Na poetycki dorobek Ihora Kałyncia składa się siedemnaście zbiorów poezji, wiersze dla dzieci oraz nieukończona powieść *Йосиф Прекрасний*, które powstały w latach 1965–1980 (pomijamy niedostępne dla nas utwory młodzieżowe). Utwory poety nie mogły w normalny sposób funkcjonować w literackim życiu Ukrainy. Jedynie pierwszy zbiorek doczekał się dyskusji w kręgach literackich oraz recenzji, wszystkie pozostałe albo stały się przedmiotem wewnętrznych (bynajmniej nie wydawniczych) recenzji⁶, albo też były omawiane w zamkniętym gronie najbliższych przyjaciół. Później, już w obozie, Iwan Switłyčnýj, krytyk i poeta, czołowy przedstawiciel ruchu *shestydesiatnykiw*, współtowarzysz Kałyncia z obozu, był pierwszym recenzentem jego poezji (drugim był obozowy cenzor). Ta anormalność literackiego procesu przyczyniła się do tego, że Ihor Kałyneć nie jest znany szerszej publiczności literackiej Ukrainy.

Do 1991 r. na Ukrainie wydano tylko jeden zbiorek Kałyncia — *Вогонь Купала* (1965/1966). Drugi tomik, który miał się ukazać zaraz po pierwszym, został zdjęty z planu wydawnictwa z powodu ingerencji lwowskich władz. Debiutancki zbiorek miał dla poety także pozaliterackie znaczenie; najprawdopodobniej dzięki niemu autor uniknął aresztowania podczas procesów połowy lat sześćdziesiątych. Od tej pory aż do 1990 roku nie wydrukowano ani jednego wiersza Kałyncia. W 1990 roku pojawiły się pierwsze nieśmiałe publikacje zabronionego poety. Dopiero w połowie 1991 roku ukazał się w Kijowie tomik *Тринадцять алогій*.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na Zachodzie wielokrotnie wydawano poezje Kałyncia. Dokonano też przekładów na język angielski, czeski, francuski, niemiecki, polski oraz portugalski⁷. Publikacje te sprawiły, że popularność poezji Kałyncia nieoczekiwanie wzrosła wśród „kagebistów”, którzy posłużyli się „nacjonalistycznym” wydaniem oraz rękopiśmiennymi zbiorami Kałyncia jako materiałami w śledztwie. Stały się one podstawą dla wyroku sądowego, skazującego poetę na sześć lat obozu i trzy lata zesłania.

Zdziwienie budzi nie tylko to, że poezji Kałyncia nie drukowano na Ukrainie przez 25 lat, choć ukazywały się wiersze, szczególnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, które można określić mianem patriotycznej agitki. Z punktu widzenia cenzora poezja Kałyncia w zestawieniu z nimi wydaje się całkiem neutralna. Ograniczenie wolności słowa, w tym przypadku obowiązujący zakaz druku danego

⁶ Przykładem może być wyrok sądowy w sprawie Kałyncia, opublikowany w tomie *Пробуджена муза*. Tekst wyroku jest nieudolną literacką recenzją sądową (to gatunek literacki jedyny w swym rodzaju, bliski donosu).

⁷ *Młoda Sovětska poezie; Ukrajinští Básníci*; Prague 1965, *Girassol (a moderna poesia da Ukraina)*, Rio de Janeiro 1966; *Bilanz des Scheigeus*, Darmstadt 1975; *Les balladins du sel*, Changevant 1980. Ostatnio ukazały się: *Crowning the Scarecrow*, Toronto 1990; *Powroty nieobecnych*, Ostrowiec Świętokrzyski 1990, *Poezje*, „Зустрічі” 1990, nr 3–4.

autora, w jakiejś mierze tłumaczy brak wydań. Znacznie bardziej zaskakujący wydaje się inny fakt: choć poezja Kałyncia nie należy do oficjalnego kanonu współczesnej ukraińskiej literatury, znajdowała się poza jej hierarchią, zapomniana przez rodzimych krytyków i literaturoznawców, stała się ona przedmiotem prac magisterskich studentów Uniwersytetu Lwowskiego. Autorzy tych prac nie traktują poezji Kałyncia jako godnego uwagi eksperymentu poetyckiego, co byłoby naturalne w przypadku analizy twórczości nieznanego i niepublikowanego poety. Choć nie uważają oni Kałyncia za klasyka, jak autor niniejszego artykułu, ale też nie mają wątpliwości, że analizują poezję autora, niezasłużenie pomijanego zarówno w krytyce literackiej, jak i w historii najnowszej literatury. Tym samym idą w ślad za publikacjami krytyczno-literackimi, które ukazały się na Zachodzie. Ich autorzy nie ukrywali swego entuzjazmu dla poezji Kałyncia, podkreślając jej literackie walory.

Istotnym wydaje się także fakt, że część młodego pokolenia ukraińskich poetów odwołuje się do twórczości Kałyncia. Poeci ci przyznają, że jego poezje stanowiły dla nich cenne odkrycie, niektórzy zaś wręcz wzorowali się na nim. Wielu młodszych kolegów Kałyncia, dziś — uznanych poetów (Hryhorij Czubaj, Taras Melnyczuk, Stepan Sapelak) przeszło właśnie jego poetycką szkołę.

Jeżeli powyższe obserwacje uzupełnić charakterystykami poety pochodzącymi z *Ukraińskiej encyklopedii literackiej*⁸ lub tomiku *Тринадцять алогій*, w których Kałyncia przedstawia się jako wybitnego poetę, to możemy wskazać na charakterystyczny paradoks w najnowszej historii literatury ukraińskiej. Pomimo wieloletniego milczenia, które panowało wokół postaci Kałyncia na Ukrainie, pomimo administracyjnych przeszkód — zakazu druku i rozpowszechniania jego poezji, jest on postacią uznaną i bardzo wysoko cenioną w części ukraińskich kręgów literackich.

Znaczne zainteresowanie, które wywołała poezja Kałyncia na Zachodzie, liczne jak na warunki emigracyjne wydania, przekłady i prace krytyczno-literackie⁹, a także jego popularność wśród niektórych kręgów na Ukrainie pozwalają na stwierdzenie, że mamy do czynienia z poezją, która znalazła uznanie u odbiorcy. Pomimo, że twórczość Kałyncia nie należy do oficjalnego kanonu współczesnej literatury ukraińskiej¹⁰ — nie dokonano bowiem jeszcze z różnych przyczyn w tej dziedzinie przewartościowania — wydaje się, że z wyżej podanych powodów Ihora Kałyncia można zaliczyć do klasyków współczesnej literatury ukraińskiej.

II

Iwan Switłyčnýj w esejie o poezji Kałyncia wyraził myśl, która na pierwszy rzut oka wygląda na paradoksalną w zestawieniu z analizowanym materiałem:

⁸ Українська літературна енциклопедія, т. 2, Київ 1990, s. 380.

⁹ Bibliografię tych prac odnaleźć można w tomie *Probudżena muza*, tu przytaczamy jedynie najważniejsze: Danyło Husar-Struk, *The Summing-up of Silence*, "Slavic review" 38, nr 1, March 1979, Bohdan Nahaylo, *Ihor Kalynets*, "Index of Censorship" nr 1, February 1981, Iwan Switłyčnýj, *На калини клином світ зійшлося*, „Слово і час”, 1990, nr 7. Ostatni artykuł pochodzi z końca lat sześćdziesiątych, rozpowszechniony był w *samwydawcie*.

¹⁰ Współczesną ukraińską literaturą nazywamy literaturę, która powstała po 1954 roku.

„Ihor Kałyneć występuje jako **prawdziwy realista** (podkr. moje A.H.), męzny obywatel, który nie karmi siebie i innych słodkimi i dziwaczными iluzjami, lecz ma odwagę spojrzeć prawdzie w oczy i nazwać rzeczy po imieniu, choćby ta prawda była niezwykle gorzka, choćby imiona te były straszne”¹¹.

Realizm w tym rozumieniu, w którym najczęściej używano go w marksistowskim literaturoznawstwie nie ma nic wspólnego z poezją Kałyncia. Krytyk wykorzystał pojęcie realizmu najprawdopodobniej mając na myśli nie tylko zasadę, rządzącą jego twórczością, ile samą postawą artysty, którego sprzeciw wobec rzeczywistości wyraził się nie tylko w sposób bezpośredni, a poprzez specyficzną konstrukcję poetyckiego świata.

Właśnie ze względu na sposób konstruowania podmiotu lirycznego oraz poetyckiego świata, w którym ów podmiot istnieje, twórczość Kałyncia można podzielić na trzy okresy, jeżeli nie liczyć ostatniego — okresu milczenia, który, jak się wydaje, stanowi logiczne zakończenie. Zamilknięcie poety zawsze pozostaje zagadką dla czytelnika czy krytyki, dla literaturoznawcy zaś staje się przedmiotem dociekań jego przyczyn. Nie wystarczają bowiem oświadczenia pisarza, że zniknęła gdzieś chęć tworzenia, szczególnie, gdy jest to postać wybitna. Ale nie wyprzedzając toku myśli, powróćmy do początków twórczości Kałyncia.

W zbiorach *Вогонь Купала*, *Відчинення вертени*, *Коронування опудала*, *Спогад про світ* przeważają nastroje charakterystyczne dla liryki intymnej. Bohater liryczny albo jest postacią samotną, albo też czuje się wyobcowany. Poeta w specyficzny sposób konstruuje świat bohatera lirycznego, który odchodząc w przeszłość, swoim istnieniem w przeszłości projektuje ją we współczesność:

Підпираючись костуром ямбів,
вдягнувши кирею традицій,
прощаючись з віком атомним,
бо щось мені не сидиться.

Świat ten istnieje dzięki jego trwałym wartościom: jego postaci, jak wyraził się Switłyčnýj, „mają tysiącletni staż” (w domyśle: opierają się na wartościach chrześcijańskich). Uczucia osobiste, wierność samemu sobie, silne poczucie własnej tożsamości — w tym wypadku — wierność tradycji, panuje w tym świecie, który przeciwstawia się zewnętrznemu zideologizowanemu światu. Świat ten, odrzucając te wartości, próbuje ukształtować nowego człowieka, w pełni podporządkowanego ideologii. Negacja zewnętrznego świata odbywa się nie bezpośrednio, lecz poprzez stworzenie własnego świata, tak odmiennego od rzeczywistości. Nie jest to ucieczka w marzenia, wyobraźnię czy też sen. To spokojne, zrównoważone spojrzenie na rzeczywistość i — niezgoda na nią. Porównanie ze Skoworodą nie jest tutaj bezpodstawne — właśnie w pierwszych zbiorach skoworodyńskie spojrzenie na świat przeważa.

W tym poetyckim świecie elementy zideologizowanego świata są prawie nieobecne. Pojawiają się jedynie tam, gdzie poeta zaczyna posługiwać się językiem dyskursywnym, nie poetyckim. Nie oznacza to jednak, że w poezji Kałyncia poza granicami świata przedstawionego nie odczuwa się obecności rzeczywistości, która usiłuje wyprzeć świat tradycji, świat uczuć w przeszłość. rzeczywistość ta nie ma

¹¹ I. Switłyčnýj, op. cit, s. 33.

jednak prawa do życia w poetyckim świecie Kałyncia. Pozbawiła ją tego prawa jednolitość nowego świata, jednolitość poetyckiej wizji. Choć świat ten w rzeczywistości ulega zagładzie, choć podmiot liryczny określony jest jako *zapewne ostatni ze szlachetnego rodowodu*, w paradoksalny sposób zwycięża — właśnie poprzez uświadomienie sobie tej prawdy i dumne trwanie, poprzez wierność samemu sobie i wartościom przez siebie wyznawanym mimo świadomości nieuniknionej zagłady. Czy nie przypomina to tragizmu i wielkości zwycięstwa Syzyfa z eseju Camusa?!

Skojarzenia z egzystencjalizmem nie są tu przypadkowe: znajdują one szczególnie wyraźne potwierdzenie w zbiorce *Коронування опудала* oraz *Сногд нро сѡім*, w których poczucie wyobcowania podmiotu lirycznego wydaje się najsilniejsze. Nie jest to już skoworodyńska samotność; sprzeciw wobec rzeczywistości przypomina tu raczej Don Kichota, lecz nie w rozumieniu romantyków, a w rozumieniu egzystencjalistów. Postać podmiotu lirycznego z pierwszego ze wspomnianych zbiorów — koronowanego stracha na wróble — przywołuje takie właśnie skojarzenia:

переживаю своє огірчення тричі переживаю
а се тому що моє відзначення нелегке
найважливіше не свято коронування а те
як носити корону сміховинно виглядаю
не пасує вона до дрантя що поверх
мене у своєму королівстві я не король
а тільки сторож ставши птахом не втечу
від себе покинувши поле втрачу своє
призначення скинувши вінець все одно
не визволю себе з нетрів свідомості не
має також значення з чого корона золота
і самоцвітів чи тільки з бляхи корона. . .

W tym zbiorze, podobnie jak i w innych, istotną rolę odgrywają liryka miłosa i erotyki. Ale ich miejsce w konstruowanym poetyckim świecie istotnie różni się od tego, które zajmuje w poprzednich dwóch zbiorce oraz w następnych. O ile w poprzednich zbiorce miłość przynosiła bohaterowi lirycznemu szczęście i tworzyła wokół niego nieprzeniknioną dla zewnętrznego świata zasłonę obejmującą również ukochaną, to w zbiorce *Коронування опудала* znajduje się ona już na zewnątrz świata podmiotu lirycznego, ściślej mówiąc zaś — w swym własnym świecie szczelnie zamkniętym nawet przed ukochanym:

замок із чітким плануванням коридорів
і сходових галь веж і пивниць цей замок
з часу коли в одному з дальніх вікон
я угледів тебе став неблаганним лабіринтом
немає найменшої імовірності
зустрітися в цій величезній споруді з
тисячами покоїв (. . .)
а ще сьогодні я натрапив на два кістяки
тільки одні двері розділяли їх забракло
віри всього на одні поріг
і ось коли зараз ми сидимо
пригорнувшись у нічному авто
освяченому тільки осіннім дощем
ми знаємо що подолати замковий

лабірнит нам не судилося

Uczucie obcości nie tylko wobec świata, ale i wobec ukochanej, dominujące poczucie nieosiągalności spełnienia sprawiają że w tym zbioru nie odczuwa się już owej jednolitości konstruowanego świata. Pozostaje jedynie wewnętrzny świat tragicznego bohatera lirycznego, w krańcowy sposób przeciwstawiony wszystkiemu, co pozostaje zewnętrzne względem niego. W jeszcze ostrzejszy sposób kryzys przejawia się w następnym zbioru — *Спогад про свім*, którego wiersze są cyklem wspomnień tonącego:

мій світ вмістився
на кінці голки
ще й для твого
місце зісталося
але як потопаючий
хапаюся
за соломинку
спогаду про світ
гірку чашу випили
щоб досмакуватись на дні
ще гіркішого
беленю розгублення

Nicodparcie narzuca się wrażenie, że nie bohater liryczny, lecz świat tonie. Sprawia to wykorzystana w tym wierszu zasada odwróconej perspektywy.

W zbioru tym widać próbę przewyciężenia kryzysu światopoglądowego; odbywa się przewartościowanie dotychczasowych osiągnięć i wybór przyszłej drogi. Dlatego też *Спогад про свім* można uważać za przełomowy zbior, od którego poezja Kałyncia zaczyna mieć wydźwięk patriotyczny (sam poeta nie uważa się za trybuna, a żaden z krytyków nie zarzucił mu deklaratywności w poezji). Poeta zaczyna mówić wprost, reagować na wydarzenia, wyrażać uczucia, nastroje i przekonania dysydentów. Od tej pory poezja Kałyncia stała się wyrazem protestu wobec rzeczywistości aresztów, pogromów, niszczenia duchowej i materialnej kultury narodu. Trzeba jednak podkreślić, że nie stała się przez to prostsza w odbiorze. Kategoria *mimesis* w żaden sposób nie przystaje do tej poezji.

Wydarzenia, które wówczas nastąpiły, wymagały od Kałyncia przewartościowania własnej postawy. Do tej pory tworzona przez niego poezja i świat poetycki swą jednolitością broniły i przedłużały istnienie świata tradycji, świata niepodważalnych wartości. Poeta uznał jednak, że w tamtym momencie trzeba było bronić choć w taki sposób przyjaciół nie tyle przed aresztowaniami, ile przed upływem czasu. W każdym razie nie milczeć.

Підсумовуючи мовчання zostało poświęcone Wałentynowi Morozowi. Zbior ten zapoczątkowuje twórczość, którą można uznać za kronikę duchowego życia dysydentów. Zapewne u żadnego innego ukraińskiego pisarza nie znajdziemy tak wyrazistego jego obrazu. W posłaniu do Wałentyna Moroza (zwróćmy uwagę, że jest to posłanie nie zaś wiersz jemu poświęcony, jak to się działo w poprzednich zbiorach), poeta wyraźnie formułuje swoje zadanie:

Я хотів би, щоб ся книжка
була для Тебе хоч на мить
хусткою Вероніки на хресній

дорозі
 Я хотів би, щоб ся книжка
 як хустка Вероніки нагадувала
 нам про святість Твого
 обличчя.

Chusta Weroniki, zgodnie z przekazem, podana Chrystusowi w drodze na Golgotę dla otarcia twarzy, miała zachować wizerunek Jego twarzy. Jako symbol pamięci o cierpieniach Chrystusa na krzyżu przedstawia w innym wymiarze ofiarę adresata wiersza. Ten wymiar to biblijna historia zbawienia świata. Jednakże zarówno w tym, jak i w następnych zbiorach, w których poeta wykorzystuje biblijną symbolikę (*Реалії, Додатки до біографії*) nie widzimy mesjanizmu, by poprzez niego ziścić opatrnościowy plan zbawienia. W poezji tej wyrażono próbę zrozumienia ofiary tego pokolenia i ukazania z chrześcijańskiego punktu widzenia jej ogólnoludzkiego wymiaru.

Pamięć przyjaciół o aresztowaniu wyrażona tym zbiorkiem ma równocześnie uczynić lżejszymi cierpienia skazanego oraz stać się pamięcią historyczną — właśnie kroniką duchowego życia tego pokolenia.

Trzeba zaznaczyć, że zarówno w tym, jak i w następnych zbiorach niewiele znajdziemy tak bezpośrednich i prostych wodbiorze wierszy jak cytowane powyżej do Moroza. Nadal przeważa liryka intymna, pełna metafor, elips, literackich aluzji i symboli. Wyjątkiem, i to tylko do pewnego stopnia, jest zbiorek *Реалії*, pozbawiony poetyckości poprzednich i następnych zbiorów.

Metafora funkcjonuje dopiero na poziomie całego utworu lub nawet całego cyklu. Poetycki świat tego tomiku to naga, niczym nie upiękuszona rzeczywistość. Lwów na początku 1972 roku, wśród aresztowanych znajduje się również zona poety, której poświęcony został ten zbiorek. Okrucieństwo tej rzeczywistości zmusza właśnie do adekwatnego konstruowania zbioru — zbudowanego z realiów.

Od tej pory uległa też zmianie świadomość swej roli jako poety. W zbioru *Верлібровий вирок* napisanym w przeczuciu nadchodzących aresztów 1972 roku poeta, zwracając się do Wiaczesława Czornowoła, z charakterystyczną dla siebie autoironią napisał:

і як ти вхитряєшся
 у львівській тісноті
 здвигати
 повітряні замки
 де я твій
 перший придворний
 поет?

Od tej pory słowa te stały się swoistym *credo* autora. Poetyckim i patriotycznym jednocześnie. Metaforyczny obraz zamku, widoczny w tym wierszu, ma ogromne znaczenie w twórczości Kałyncia, bowiem w esencjonalny sposób oddaje to, co było w jego kondycji poety i uczestnika ruchu dysydenckiego najważniejsze — osamotnienie, świadomość nieosiągalności celu i jednocześnie poczucie konieczności działania — budowania przyszłości.

Wybierając taką postawę, poeta całkowicie uświadamia sobie jej konsekwencje. Najlepiej świadczy o tym tytuł zbioru, który powstał na pół roku przed are-

sztowaniem — *Верлібровий вурок*. Tomik ten kończy wiersz z zawartym w nim pytaniem retorycznym:

тричі на день
переконуюся
коли ти не є
доносом
на поета
то що тоді ти
поетіє

Dla poety oczywistym jest, że nie uniknie aresztowania. W poezji tego okresu wyczuwamy tragiczne tony, ale nie jest to przeczcucie katastrofy, lecz poczucie konieczności ofiary. Dlatego też poetyckie i moralne pojmowanie ofiary zajmują w niej centralne miejsce.

Jeżeli porównamy konstrukcję poetyckiego świata pierwszych zbiorów oraz zbiorów omówionych powyżej, wyraźnie da się zauważyć, że parafrazując wiersz z *Відчуження вертени*, to już nie *przeszłość depcze nam po piętach*. Miejsce przeszłości w poetyckim świecie zajął ów negowany w poprzednich zbiorach świat, tak obcy tamtemu bohaterowi lirycznemu. Podmiot liryczny zbiorów z drugiego okresu twórczości poety zaczyna istnieć w tym świecie, który poprzednio był zanegowany.

Jest to oczywiście istnienie na bardzo specyficzny sposób: istnienie dla zdemaskowania tego świata. Dla nas ważniejsza jest jednak zmiana, która się dokonała. Od tej pory obrona własnego świata poprzez poszukiwanie samotności nie będzie już możliwa.

Osiem zbiorów, które składają się na tom *Невольнича муза* powstało w ciągu dziewięciu obozowych i zesłańczych lat. Różnią się one między sobą znacznie, zarówno pod względem formy, jak i poetyckiego stylu. Łączy je jednak jedno — tęsknota za utraconym światem. Nostalgia zdominowała uczucia poety i jednocześnie — mówi o tym sam poeta — pomogła wytrwać tę próbę

nostalgia jest integralną częścią mego świata. Nostalgia to uczucie, które mobilizuje człowieka, nie pozwala mu upaść na duchu w tych odległych krajach, nie pozwala machnąć na to wszystko ręką, dojść do granicy zdrady. Dlaczego? Ponieważ myślisz o swych bliskich, pamiętasz o nich i pragniesz pozostać godnym ich wiary w ciebie, nie chcesz, by musieli wstydzić się ciebie. A prócz tego nostalgia za miejscem, w którym urodziłeś się i wyrosłeś, za twą małą wielką ojczyzną. . . Uświadamiasz sobie, że jesteś potrzebny temu narodowi. Uświadamiasz sobie także, że twoja ofiara, nawet, gdy dziś nikt o niej nie wie i nie wspomina o niej, nie będzie daremna. (. . .)

Myślę, że to zdrowy smutek i zdrowa pamięć — o bliskich i o ojczyźnie. To właśnie pomagało wytrwać i nie zapomnieć o perspektywie¹².

„Specyficzne” warunki, w których przyszło tworzyć poecie w latach 1972–1981 znalazły odzwierciedlenie w poezji tego okresu.

Jak już wspomniano, wszystkie wówczas napisane zbiorki przepełnione są nostalgią. Zmienia się równocześnie sposób konstruowania poetyckiego świata. Pod tym względem za przełomowy zbiorok uznać można *Світогляд Світовита*.

¹² Wywiad Romana Hałana z poetą opublikowany w tygodniku „Наше слово”, 1990, nr 26 (*Калинцеві доли. Перша — камерна*).

Podobnie, jak w tomiku *Сногад про сeim*, następuje w nim podsumowanie i przewartościowanie dotychczasowych osiągnięć i poglądów. *Свитогляд Свитовума* ma wiele wspólnego z poprzednimi zbiorcami, odnajdujemy nawet bezpośrednie nawiązania do znanych już motywów. Pojawia się w nim znowu cykl poświęcony Skoworodzie — sygnał, który pozwala na zestawienie tych zbiorców. Analiza obu zbiorców pozwala stwierdzić, że oś konstrukcyjną obu stanowi retrospekcja. Różnią się jednak efektem końcowym; o ile w *Сногад про сeim* wyrażona została udana próba przezwyciężenia kryzysu, to w *Свитогляд Свитовума* dokonuje się przede wszystkim przełom artystyczny — od tej pory poeta coraz częściej będzie zwracać się do klasycznej formy, czasem niezwykle skomplikowanej, jak na przykład wieniec sonetów, który kończy *Свитогляд Свитовума*. Takie właśnie zakończenie jest także znaczącym elementem w zbiorcu. Jednakże analizie artystycznej formy poezji Kałyncia należałoby poświęcić odrębny artykuł, wróćmy więc do sposobu funkcjonowania podmiotu lirycznego w zbiorcach ostatniego okresu twórczości Kałyncia. Bohaterowie liryczni wszystkich tych zbiorców mają jedną wspólną cechę: istnieją w przestrzeni wewnętrznej wolności, która nie podlega prawom świata zewnętrznego i nie poddaje się jego próbom zniszczenia tej przestrzeni. Świat ten różni się jednak bardzo od poetyckiego świata pierwszych zbiorców nie tylko pod względem poetyckiego obrazowania, ale i dlatego, że przestrzeń wewnętrznej wolności została zdobyta w walce z wrogim wobec bohatera światem; ze światem, który miał zniszczyć tych, którzy próbowali zmagać się z nim.

Zbiorki tego okresu charakteryzują więc dwie cechy, które stanowią dla siebie dopełnienie: nostalgia oraz poczucie wolności. Sprawily one, że poetycki świat tych zbiorców wydaje się hermetyczny. Brak tu bezpośrednich reakcji na wydarzenia, widzimy raczej próby odpowiedniego usytuowania tych wydarzeń w spiswanej kronice duszy. Bohaterami lirycznymi zbiorców stają się postaci o wielkim ładunku emocjonalnym i artystycznym, jak na przykład w zbiorcu *Миф про козака Мамая*, gdzie prototypem bohatera lirycznego stał się stary partyzant ucieleśniający niezniszczalność ducha tych ludzi, ich poczucie godności i humor.

Zbiorek *Ладі і Марені* wieńczący dorobek poety wymaga odrębnego omówienia nie tylko ze względu na jego odmienność od poprzednich, ale i (tu odstępujemy od przyjętej zasady nie grupowania poetyckich motywów) ze względu na pojawiające się w nim motywy. Jak wskazuje tytuł, zapożyczony od Wasyla Paczowskiego, ukraińskiego poety modernistycznego, są to poezje poświęcone miłości i śmierci. Eros i Thanatos, Łada i Marena, zgodnie z istniejącą na Ukrainie mitologiczną tradycją, nie należą do nowych obrazów poetyckich. Zbiorek ten wyróżnia zwrócenie się ku ukraińskiej mitologii oraz samo pojmowanie związku Eros i Thanatos.

Wiele wierszy z *Ладі і Марені* autor poświęcił zmarłym przyjaciołom i bliskim. Nie znajdziemy tam jednak imienia Wołodymyra Iwasiuka, kompozytora, który zginął w 1979 roku. Jego śmierć wstrząsnęła ocalałą opinią publiczną Ukrainy, a najbardziej chyba tymi, którzy dobrze pamiętali tragiczną śmierć artystki Ally Horskij (1970) i prześladowania, które nastąpiły wkrótce potem.

Jeden z poematów tego zbiorcu — *Івикові журавлі* — mówi właśnie o tym wydarzeniu. Zatrzymamy się chwilę na analizie tego utworu, ponieważ wydaje się on kluczem do zrozumienia tego, co nastąpiło potem — zamilknięcia poety. Bohaterem lirycznym poematu jest oniemiały ze strachu świadek zabójstwa greckiego

poety Ibikosa. Nie należy szukać konkretnego prototypu tej postaci — wysiłek ten byłby daremny. Odnaleźć go można wszędzie, ponieważ jest on wcieleniem oniemiałego ze strachu społeczeństwa, usiłującego pocieszyć się złudzeniem — tym razem udało się ocaleć. Podobnie daremne byłyby wszelkie domysły co do przyczyny śmierci Ibikosa; jedyną przyczyną tragedii była jego miłość do życia, do ludzi, do ojczyzny:

Був Івик. Не я. Я жити мушу.
 ... Може, Ерос — той,
 що дихнути йому не давав хвилини,
 безумства жагучий, жахаючий,
 мов вітер фракійський,
 що блискавку мече,
 узяв й спопелив?

Rozczarowanie społecznością przedstawiono tu bardzo wyraźnie. Później stało się ono jedną z przyczyn zamilknięcia poety. Wiersz ten przynosi nie tylko gorzki sąd o swym społeczeństwie, ale i pytanie — czy aby ofiara nie była samospaleniem? Na to pytanie znajdujemy odpowiedź w zakończeniu: *Дні і тpyду Коринфу не марні*. Lecz czy warto tworzyć dla tych, którzy pospiesznie wymazują imię bezgranicznie zakochanego artysty? To pytanie musiało stanąć przed poetą z chwilą, gdy nastąpiło zderzenie między krainą tęsknoty — poetyckim światem zbiorców ostatniego okresu twórczości poety — i krainą niemych rodaków, którą ujrzał po powrocie z zesłania. Zderzenie tym bardziej bolesne, że zabrakło „na wolności” tych, dzięki którym możliwe było stworzenie przestrzeni wewnętrznej wolności. Niektórych już na zawsze, jak Wasyla Stusa i wielu innych, znanych i nieznanych z nazwisk bezgranicznie zakochanych w wolności. To właśnie jest tym specyficznym związkiem miłości i śmierci, który przedstawia w swym ostatnim zbiorze poeta.

Przyczyn zamilknięcia poety było niewątpliwie znacznie więcej; nie bez znaczenia wydaje się fakt wieloletniego skazania na literacką banicję — brak możliwości druku i kontaktu z szerszym środowiskiem literatów. Bez takiego kontaktu, świeżego spojrzenia na własną twórczość rozwój ulega zahamowaniu. Mówił o tym niebezpieczeństwie sam poeta:

Po prostu zrozumiałem, że będę się powtarzać. To po pierwsze. A po drugie — nie odczuwałem już potrzeby tworzenia, więcej nawet, pociąg do poezji jakoś się rozwił. Stało się to w 1981 roku¹³.

Trudno nie wspomnieć o tym, że poeta nie widział dla siebie miejsca wśród literatów, którzy przystosowali się do wymogów totalitarnego świata.

Rodzi się pytanie, czy czas tak długo oczekiwanej przez poetę i całe jego pokolenie wolności człowieka i wolności narodu nie przyniósł zmiany w jego decyzji? Odpowiedzią niech będą raz jeszcze słowa poety:

„ci poeci, którzy nie muszą zmieniać swego twórczego oblicza, nie deklarują siebie w procesie odrodzenia. Milczą. Być może dlatego, że nie mają czasu na pisanie, a może nie czują się na siłach wyrazić swe uczucia w tym przełomowym momencie”¹⁴.

¹³ Fragment drugiej części wywiadu z poetą *Калынеці доли*. *Друга — накликана*, „Наше слово”, 1990, nr 27.

¹⁴ *Калынеці доли*. *Третя — сине небо*. „Наше слово”, 1990, nr 28.

Na zakończenie naszych rozważań warto postawić pytanie o miejsce twórczości Ihora Kałynca we współczesnej ukraińskiej literaturze. Ktoś mógłby powiedzieć, że za wcześnie jeszcze na taką próbę określenia jego miejsca. Pozwolę sobie jednak wyrazić przekonanie, poparte zdaniem takich emigracyjnych ukraińskich literaturoznawców jak Leonid Pluszcz i Danyło Husar-Struk, że w historii najnowszej literatury ukraińskiej imiona Stusa i Kałynca będą symbolem literckiego pokolenia *szesztydesiatnykiw*. Symbolem niezniszczalności narodowego ducha stali się już dzisiaj.

SUMMARY

Contemporary Ukrainian literature does need an entirely new critical perspective, and there is no better example to support this view than Kalynets' poetry. His works, and works of many other writers living both in and outside the Ukraine, were not decreed as masterpieces, and for reasons other than artistic either heavily censored or totally banned.

In Kalynets' poetry there are no phrases and exclamations characteristic of declarative poetry; neither there are angry and bitter statements condemning his contemporaries, in which Shevchenko's literary tradition abounds. Although by no means indifferent to contemporary problems, his poetry is marked by taste and skill only an artist can possess. Moreover, it is a homogeneous record of people and events of the 60's, indelibly inscribed in Ukrainian literature.

396843 477

NaUKMA Library



0885558