

---

# WSTĘP

Rybo-Wino-Kur to nazwa grafiki znanego ukraińskiego artysty plastyka, Wołodymyra Kaufmana. Grafika ta jest jedną z cyklu prac „Pisanka-ekslibrisanka”. Jedność w wielości, różnorodność spojrzenia na ten sam, wydawałoby się, zwyczajny, a jednak symboliczny obiekt — pisanekę, — tak rozumiem ideę tej akwaforty, która stała się materiałem ilustracyjnym na tę okładkę i jednocześnie tytułem niniejszej antologii literatury ukraińskiej ostatniego dwudziestolecia.

Książka ta jest niezwykle przedsięwzięciem z kilku względów. Przede wszystkim po raz pierwszy zestawiono twórców pokolenia lat sześćdziesiątych i lat osiemdziesiątych, przy czym, wbrew obiegowym sądom, okazało się, że w ich pisarstwie jest wiele wspólnego. Po drugie, kanon prezentowanych pisarzy mocno odbiega od tego, do którego polski czytelnik w okresie powojennym musiał przywyknąć. Po trzecie, od wydania ostatniej obszernej antologii ukraińskiej poezji upłynęło prawie dwadzieścia lat, w ciągu których w kulturze ukraińskiej i, szerzej, całego regionu Europy Środkowo-Wschodniej, zaszły ogromne zmiany. Twórczość okresu przemian przedstawia właśnie „Rybo-Wino-Kur”.

Jest to jedno z kilku wydań, towarzyszących Festiwalowi *Świat literacki*, poświęconemu literaturom narodów Europy Środkowej, wybiega jednak objętością poza ramy wydania okazjonalnego. Jednoczesna publikacja kilku książek, prezentujących literatury sąsiadujących z Polską narodów, pozwoli czytelnikowi uświadomić sobie, jak niezwykle i ciekawe, dalekie i bliskie są te kultury.

## I

Książka zawiera przekłady ukraińskiej poezji, prozy oraz eseju autorstwa pisarzy, zaliczanych do literackich pokoleń lat sześćdziesiątych (zwanych *sześćdziesiątnyky*) i lat osiemdziesiątych (zwanych *wisimdesiatnyky*). Ci ostatni uważani są ze względu na sposób kształtowania wypowiedzi literackiej i dystansowanie się wobec zastanej tradycji za antagonistów swoich poprzedników. Z pozoru mamy więc do czynienia z dwoma różnymi formacjami, lecz jedynie

---

na pierwszy rzut oka ten podział, grupujący pisarzy według wieku, jest ostry.

U podstaw klasyfikacji na „dziesięciolatki” leży marksistowska koncepcja rozwoju literatury, która na długie lata zdominowała wypowiedzi krytyczne i historyczno-literackie na Ukrainie. Jeżeli nawet w tej teorii konflikt pokoleń literackich mógł istnieć, to zawsze był on pochodną konfliktu klasowego. Estetyczna koncepcja literatury była monolityczna: ludowa forma, partyjna treść. Klasyfikacja nie miała więc na celu podziału, lecz jego substrat, stwarzający pozory uporządkowania. A jednak określenia *szesztydesiatnyky* i *wisimdesiatnyky* funkcjonują, podczas gdy analogiczne określenia innych pokoleń — nie.

W rzeczywistości oznaczają one nie tyle różnice pokoleniowe, ile różne koncepcje estetyczne, niezależnione od daty debiutu. Ze względu na monolityczność pokolenia i samego postrzegania procesu literackiego krytycy wyraźnie nie nazywają problemu, lecz w istocie rozumieją go. Świadczy o tym kłopot, jaki mają z poetami, określonymi mianem *postszesztydesiatnyky*; jedni zaliczają ich, zgodnie z nazwą, do pokolenia lat sześćdziesiątych, inni (z reguły młodsi) — do pokolenia lat osiemdziesiątych, uzasadniając to tym, że pierwsze tomiki tych poetów ukazały się na Ukrainie w latach osiemdziesiątych. Nie ma też zgody, jeżeli chodzi o podstawową kwestię — kto mianowicie do tego pokolenia miałby należeć: nieco później od pierwszych szeszydesiatnyków debiutujący Wasyl Hołoborodko, Mykoła Worobjow, Ihor Kałyneć, Stanisław Wyszeńskij, Mychajło Saczenko, czy też ich młodsi koledzy tego samego kręgu zainteresowań literackich: Ołeh Łyszeha, Mykoła Riabczuk, Hryhorij Czubaj.

Z punktu widzenia „chronologii dziesięcioletniej” w okresie od 1960 do 1993 roku mamy więc trzy lub cztery (jeżeli dodać pisarzy lat siedemdziesiątych) pokolenia literackie. Istnieje również klasyfikacja ze względu na orientację polityczną przed 1990 rokiem, wyróżniająca kolaborantów, konformistów i nonkonformistów. Nie zawsze jest ona do końca wyartykułowana, ale szczególnie chętnie posługują się nią koniunkturalnie nastawieni pisarze i krytycy młodszego pokolenia.

Są to podziały proste, lecz niebezpieczne, z pozoru tylko jasne, w rzeczywistości zaś zaciemniające obraz życia literackiego. Brakuje klasyfikacji immanetnej, określającej orientację estetyczną ugrupowania, choć w praktyce krytycy uznają za odrębną formację estetyczną

---

---

pokolenie lat sześćdziesiątych, rzecz jasna, nie w całości. Używają oni określenia *sześćdziesiątyny* jedynie dla jaskrawych indywidualności, przede wszystkim poetyckich, których debiut przypadł na początek lat sześćdziesiątych. Po latach dominacji socrealistycznych wzorców kolektywistycznej poezji twórcy ci przywrócili rolę pierwiastka osobistego w poezji. Nie udało im się jednak uwolnić od patosu w intonacji lirycznej, progresywizmu w konstrukcji świata przedstawionego.

Panuje przekonanie, że w opozycji do tego pokolenia ukształtowali się *postsześćdziesiątyny* — poeci debiutujący w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, nazywani wówczas przez krytykę „pogańską szkołą” ze względu na ich odwoływanie się do przedchrześcijańskich wierzeń. Nie tylko to jednak stanowiło o istocie ich twórczości, lecz także głęboki związek tych poetów z filozofią egzystencjalizmu oraz eksperymenty wersyfikacyjne. Bliska im jest kolejna grupa twórców, których pierwsze próby przypadają na schyłek lat sześćdziesiątych. Grupa ta pozostaje bez nazwy, choć część krytyków chętnie wiąże ich z pokoleniem lat osiemdziesiątych, inni zaś — z *postsześćdziesiątynkami*.

Pisarze debiutujący w latach siedemdziesiątych nie są wyodrębniani, gdyż okres ten nie sprzyjał odrębności; starano się wszelkimi sposobami niwelować indywidualności. Najciekawsze postacie krytycy próbują łączyć z pokoleniem lat osiemdziesiątych.

Debiutanci drugiej połowy lat osiemdziesiątych, zanim jeszcze skończyła się dekada, zostali zgodnie okrzyknięci *wisimdesiatynkami*. W dużej mierze przyczyniła się do tego antologia poezji lat osiemdziesiątych, nazwana przez jej redaktora, Ihora Rymaruka, poetę młodego pokolenia, *Wisimdesiatyny*. Wspomniano już wcześniej o tym, że niektórzy krytycy zaliczają do tego ostatniego pokolenia również *postsześćdziesiątynków* oraz ich bezpośrednich następców. Antologia Rymaruka utrwaliła ten zwyczaj na dobre.

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie o przyczyny takiego mieszane go, choć w gruncie rzeczy dychotomicznego podziału. Są one natury bardziej historycznej, aniżeli estetycznej.

## II

Do pierwszej grupy — *sześćdziesiątynków* — odnosi się pisarzy debiutujących na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, będących bezpośrednio pod wpływem pierwszych lat euforii towarzyszącej destalinizacji, działających w czasie odwilży pod rządami

---

---

Chruszczowa. Nazywa się ich niekiedy również pokoleniem XX Zjazdu (KPZR), co dziś brzmi nieco dziwacznie. Za czołowych przedstawicieli tego pokolenia uznaje się poetów Iwana Dracza, Dmytra Pawłyyczkę, Mykołę Winhranowskiego, Witalija Korotycza, którzy swym głośnym debiutem w 1961 roku zapoczątkowali nowy okres w ukraińskiej literaturze, zdominowanej od 1932 roku przez skrajnie sformalizowany socrealizm. Dopiero w drugiej kolejności reprezentują to pokolenie prozaicy: Jewhen Hucalo, Jurij Szczerbak i Wołodmyr Drozd.

Dla ich rówieśnicy, Liny Kostenko, podobnie jak dla Wasyla Symonenki, krytycy zarezerwowali, nie bez racji, osobne miejsca ze względu na tradycjonalizm ich poetyki oraz... niepokorność. To ostatnie określenie nie należy do kategorii literackich, jednakże w naszym regionie Europy stało się elementem oceny twórcy przez krytykę i czytelników. Im bezwzględniej krytykowano autora i jego twórczość, tym większą zdobywał popularność. Stosunek krytyki do pisarza nie zawsze był niezmienny; pozostawał w ścisłej zależności od jego postawy moralno-politycznej. O zmianach decydowała postawa w przełomowych momentach dla dziejów społeczeństwa.

Takim punktem zwrotnym dla tamtego pokolenia był rok 1965, kiedy po okresie odwilży nastąpiły pierwsze areszty wśród inteligencji ukraińskiej. Jedynie część środowisk twórczych zaprostestowała przeciwko temu. Dalsza polaryzacja postaw młodego pokolenia następowała między 1965 i 1971 rokiem. Jednych usuwano z redakcji, wydawnictw, instytutów i związków twórczych, inni — przeciwnie — zaczęli być dobrze widziani lub tolerowani przez oficjalne czynniki.

Cena, która zapłacili jedni i drudzy była wysoka; często było nią życie. Tym, którzy pragnęli funkcjonować w ramach oficjalnych struktur wydawało się, że swymi ustępstwami — wierszami rocznicowymi czy okolicznościowymi „na bazie i po linii”, nazywanymi *lokomotywami*, bo dzięki nim można było drukować inne utwory, czasem nawet tomik, - płacą za przetrwanie ukraińskiej kultury, co uważali za ważniejsze od innych wartości. Dla tych, którzy zajęli bezkompromisowe stanowisko w sprawach artystycznych i politycznych, ta postawa była nie do przyjęcia.

W wizerunku pokolenia, które przyniosło rewolucyjne zmiany w kulturze ukraińskiej, zaczęły powstawać rysy.

---

1965 rok stanowi cezurę również ze względu na pojawienie się pierwszych publikacji w drugim obiegu — *samwydawie*. W odróżnieniu od polskich pozadebitowych wydawnictw, w ukraińskim *samwydawie* znaczną część, czasami nawet połowę tekstów, stanowiły utwory literackie. Szczególną popularnością cieszyły się wiersze i eseistyka. Do 1968 roku w drugim obiegu rozpowszechniano odrzucone przez cenzurę utwory. Po 1968 roku, kiedy ideologiczna obręcz zaczęła się zaciskać, coraz mniej pisarzy, którzy mieli szanse na oficjalne publikacje, decydowało się na *samwydaw*. Rozumieli oni doskonale, że krótki okres odwilży kończy się, a po nim przyjdą represje wobec niepokornych. Pamięć o losie pokolenia lat dwudziestych — „rozstrzelanego odrodzenia” — była zbyt świeża.

W drugim obiegu pozostali pisarze, pozbawieni przez swą bezkompromisową postawę polityczną szans na publikacje; krytycy Jewhen Swerstiuk, Iwan Switłycznyj, Iwan Dziuba, poeci Wasyl Stus, Ihor Kałyneć, Wasyl Hołoborod'ko. Część pisarzy — Lina Kostenko, Wałerij Szewczuk — wybrało milczenie. Stają się oni symbolem nieugiętości.

Rysa w pokoleniu *sześćdziesiątników*, już wcześniej widoczna, pogłębia się.

Na przelomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ukazały się pierwsze emigracyjne wydania oraz publikacje w czasopiśmie niepokornych młodych pisarzy\*. Pojawiały się na łamach prasy emigracyjnej również mniej znane nazwiska młodszych poetów — Mykoły Worobjowa, Hryhorija Czubaja, Bohdana Stelmacha. Wydania te stanowiły w 1972 roku i później podstawowy materiał dowodowy w procesach sądowych o „antyradziecką agitację”, „szkalowanie Związku Radzieckiego”, „współpracę z burżuazyjnymi nacjonalistami” itp.

---

\* We wcześniejszych publikacjach emigracyjnych, głównie na łamach miesięcznika *Suczasnist'*, prezentowano twórczość przede wszystkim czołowych przedstawicieli młodego pokolenia literackiego — Iwana Dracza, Dmytra Pawłycki, Mykoły Winhranowskiego. W latach sześćdziesiątych ukazały się też antologie Bohdana Kracewa oraz Iwana Koszeliwca przedstawiające szeroką panoramę najnowszej literatury na Ukrainie. W latach 1968-1978 ukazują się wybory poezji m.in.: Wasyla Symonenki, Liny Kostenko, Wasyla Hołoborod'ki, Ihora Kałynci, Wasyla Stusa, Iwana Switłycznego, Mykoły Horbala, Mykoły Rudenki, wybrane eseje Jewhena Swerstiuka i Iwana Dziuby.

---

1972 rok przyniósł masowe aresztowania wśród inteligencji ukraińskiej. Większość uwięziono jednocześnie, w nocy z 12 na 13 stycznia. Represje objęły tak dużą liczbę osób, że porównywano to z czystką w 1937 roku. Wśród aresztowanych przeważali niepokorni pisarze i intelektualisci pokolenia lat sześćdziesiątych. Wyroki skazywały na kilka do kilkunastu lat obozu pracy. Podstępnych twórców bezapelacyjnie wymazano z mapy literackiej Ukrainy. W ten sposób zastraszone znaczną część tych osób ze środowisk twórczych, które pozostały na wolności. Władzy udało się też złamać kilku spośród aresztowanych.

Od tej pory rysa, dzieląca pokolenie *sześćdziesiątników*, stała się przepaścią. Różnice w ukierunkowaniu twórczości, stylu, zainteresowaniach artystycznych można było jeszcze próbować uznać za różnorodność w ramach jednego pokolenia literackiego. Tragicznie różnych losów — już nie. Niepokorni zostali usunięci z grona *sześćdziesiątników*, co skwapliwie potwierdziła ówczesna krytyka książkami traktującymi bardzo wybiórczo, według z góry narzuconego modelu, pisarzy tego pokolenia.

Na ile skutecznie eliminowano twórczość uznanych za „nieprawomyślnych” pisarzy, dziś trudno jeszcze powiedzieć. Przeciętny inteligent mieszkający na Ukrainie, zapytany przed 1989 rokiem, kim był Wasyl Stus, albo nic o nim nie wiedział, albo używał w odpowiedzi gazetowego języka „wróg ludu”. Z drugiej strony jednak istniały liczne środowiska twórcze, w których czytano utwory pisarzy skazanych na niestnienie. Najczęściej, co zrozumiałe ze względu na sposób funkcjonowania *samwydawcu* (przepisz i przekaż), były to poezje. Za ich rozpowszechnianie groziła kara pozbawienia wolności; za czytanie — usunięcie z uniwersytetu, zwolnienie z pracy itp.

Kiedy dziś czytamy utwory Worobjowa, Kałyncia, Hołobrod’ki, przed laty dostępne na Ukrainie jedynie w *samwydawcu*, trudno nam zrozumieć, dlaczego władze uważały je za „nieprawomyślne”. Wówczas jednak każdy przejaw odmiennego czy niezależnego myślenia, w tym również — o paradoksie! — artystycznego, mógł być uznany za przestępstwo. Charakterystyczny pod tym względem jest tytuł zbioru Ihora Kałyncia — *Werlibrowyj wyrok*, ukończonego w przededniu aresztowań — w grudniu 1971 roku. Ostatni wiersz tego własnoręcznie wydanego tomiku kończy się słowami, przewidującymi dalsze losy poezji i poetów:

---

po trzykroć  
przekonuję się

jeśli nie jesteś  
donosem na poetę

czym jesteś  
wobec tego  
poezjo  
?

Wtedy także, na początku lat siedemdziesiątych, „rozwinęły się” nowe formy życia artystycznego, bardzo dalekie od oficjalnego nurtu, narzuconego przez Związek Pisarzy Ukrainy i inne związki twórcze. Wydawanie niezależnych pism kończyło się najczęściej na jednym numerze, bo zaraz potem następowały aresztowania lub inne represje, czego przykładem jest pouczająca historia almanachu *Skrynia*, opracowanego przez Mykołę Riabczuka, Ołeha Łyszehę i nieżyjącego już Hryhorija Czubaja. Redaktorów *Skryni* usunięto z uniwersytetu bez prawa wstępu na wyższą uczelnię.

Nic dziwnego zatem, że zaczęto szukać innych, mniej niebezpiecznych form wypowiedzi. Forum dla młodych pisarzy i artystów stały się spotkania na poły towarzyskie, na poły artystyczne. Czytano tam swe utwory, wystawiano obrazy, dyskutowano, bawiono się — jednym słowem, stworzono nową przestrzeń komunikacji w zupełnie innym od oficjalnie obowiązującego wymiarze. Jak stwierdził Mykoła Riabczuk, adresatem tej twórczości nie był czytelnik, lecz słuchacz, co istotnie wpłynęło na sposób kształtowania wypowiedzi\*. Bezpośrednim skutkiem takiej sytuacji komunikacyjnej było dążenie do autentyczności: większa bezpośredniość utworów, a jednocześnie zorientowanie na efekt. Dominowała w nich ironia, za którą schowany był bohater liryczny czy narrator. To dziwne, ale w tak, zdawałoby się, niesprzyjających prozie warunkach powstawały cykle opowiadań, niewielkie powieści. Ich autorzy — Wołodimir Dibrowa, Bohdan Zołdak, Jewhen Paszkowskyj, Wołodimir Jaworskyj, Jurij Wynnyczuk, dążąc do „odkłamania” rzeczywistości przedstawionej, łamali konwencje, parodiowali stereotypowe postaci

---

\* Agnieszka Korniejenko, Jest Chrystus i jest Judasz — i to realnie. Rozmowy o literaturze ukraińskiej, *Dekada literacka* nr 10/1992.

---

powieściowe, kreowali antybohatera. Najistotniejszą innowacją w nowej prozie był jednak język. Tu warto przypomnieć, że w oficjalnym nurcie ukraińskiego życia literackiego silny akcent kładziono na czystość języka. Dialektyzmy, wulgaryzmy, żargon były niedopuszczalne. Istniały też „zabronione wyrazy”\*. Puryzm ten czasem ocierał się o martwość. Bohaterowie powieści socrealistycznej, w tym także utworów, które zdobyły znaczny rozgłos, jak „Sobór” Ołesia Honczara, posługiwali się czystym, literackim językiem ukraińskim, który jawnie przeczył rzeczywistości. Językiem ulicy, klasy robotniczej, a także znacznej części mieszkańców wsi na Wschodniej Ukrainie już wówczas była bowiem mieszanina języka ukraińskiego i rosyjskiego, swoisty żargon — *surżyk*.

Prozaicy nowej fali, wprowadzając bohatera z marginesów społecznych (*Spokusy* Bohdana Żołdaka, w mniejszym stopniu *Diny noczi* Jurija Wynnyczuka), czy też kontestatora (*Why dont we do it on the road* Wołodymyra Dibrowy), musieli, choćby w ramach charakterystyki postaci, kazać im rozmawiać żargonem. Z czasem okazało się, że żargon jest bardzo nośnym elementem w groteskowej konstrukcji świata przedstawionego. Szczególnie dobre efekty dawało zderzenie różnych rzeczywistości językowych, zarówno w grotesce komicznej tekstów Braci Hadiukinych, w nielirycznej liryce Ołeksandra Hrycenki, jak i w prozie całkiem lub prawie serio. Nic dziwnego, że ten sposób operowania językiem wywołał później, pod koniec lat osiemdziesiątych, wśród oficjalnych krytyków tak silny protest, oburzenie wręcz; był to bowiem znakomity środek degradujący socrealistyczny kanon, rozsadzający sztywne teksty, martwych bohaterów oraz rzeczywistość, do złudzenia przypominającą wsie Potiomkinowskie.

Prawdziwą wrzawę jednak spowodowała powieść Jurija Andruchowycza *Rekreacje* (1992), w której główni bohaterowie, młodzi poeci ukraińscy, obdarzeni przymiotami nie zawsze budzącymi sympatię, posługują się, delikatnie mówiąc, niezbyt wyszukany stylem. Strategia autora polega na przedstawieniu bohaterów w krzywym zwierciadle rzeczywistości i zestawieniu tego odbicia z zastaną

---

\* Do kategorii „zabronionych wyrazów” najczęściej trafiały słowa brzmiące zupełnie odmiennie od rosyjskich, a posiadające synonimy, podobne do języka bratniego narodu. Poeci grupy *Propała bramota* wybrali właśnie takie słowa na swe literackie pseudonimy: Łyboń, Pozajak, Nedostup. Jest w tym i sprzeciw, i ironia.



---

konwencją literacką. Mit poety — proroka, przywódcy duchowego narodu w konwencji literatury narodowej oraz obraz inżyniera ludzkich dusz w konwencji socrealistycznej ulega degradacji. „Poeta staje się po prostu poetą, nie zaś mesjaszem, prorokiem, wybawcą; według mnie to szansa wyjścia z jakiegoś zaczarowanego koła”, powiedział Andruchowycz wkrótce po opublikowaniu *Rekreacji*.

Mniej lub bardziej otwarty sprzeciw wobec tradycji mesjanistycznej widoczny jest niemal u każdego ze znaczących poetów młodszego pokolenia. U poetów hermetycznych — Ihora Rymaruka, Wasyla Herasymiuka — jest to sprzeciw milczący, zawierający się w uniwersalizmie ich liryki. U Ołeksandra Hrycenki, Wołodymyra Cybulki czy Iwana Małkowycza polega na degradacji podmiotu lirycznego. Retorykę poezji zaangażowanej zawzięcie parodiują poeci z grupy *Propala hramota* — Wiktor Nedostup, Jurko Pozajak, Semen Łyboń — i z grupy *Bu-ba-bu* — Wiktor Neborak i Ołeksandr Irwanec. Trzeci poeta z tej grupy, Jurij Andruchowycz, różni się od pozostałych silniejszym związkiem z tradycją, rzecz jasna, w znacznym stopniu transformowaną, często w burleskę, czasem pokazaną z tej mniej urodziwej, odwrotnej strony (wiersze z cyklu *Etiudy starego Lwowa*, opowiadanie *Samijło z Nemyrowa, prekrasnyj rozbyśzaka*). Całkowity odwrót od literatury zaangażowanej, od poezji o utylitarnych funkcjach nie wydaje się jednak możliwy nawet tym pisarzom, o czym świadczą niektóre utwory Iwana Małkowycza, dalekiego od uznania praw literatury utylitarnej, czy też polemiczna publicystyka i eseistyka Mykoły Riabczuka, stawiająca sobie za cel wychowanie estetyczne czytelnika.

Wszyscy ci poeci i prozaicy „nowej fali” zadebiutowali na łamach prasy literackiej w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Między 1988 i 1991 rokiem prawie każdy z nich wydał po dwie książki. Okres ten przyniósł także pierwsze tomiki poetów starszego pokolenia, skazanego na wewnętrzną emigrację — Mykoły Worobjowa, Wiktora Korduna, Ołeha Łyszehy, Stanisława Wyszeńskiego, Mykoły Riabczuka, którzy przed 1985 rokiem nie mieli szans na publikację. Czasopisma publikują wybory opowiadań „nowej fali”: Mykoły Riabczuka, Wołodymyra Dibrowy, Ołeha Łyszehy oraz Jewhena Paszkowskiego. Równocześnie od 1987 roku trwa stopniowa rehabilitacja represjonowanych ludzi kultury. Początkowo obejmuje ona pokolenie „rozstrzelanego odrodzenia” lat dwudziestych i zamilkłych *sześćdziesiątników*; kolejno Lina Kostenko i Wałerij Szewczuk

---

---

otrzymują prestiżową nagrodę literacką im. Szewczenki. Potem nieśmiało zaczyna zataczać coraz szersze kręgi, obejmujące publikacje zabronionych tekstów i utworów z szuflady, w tym wspomnień o tragicznie zmarłych pisarzach lat sześćdziesiątych, następnie poezję emigracyjną, by w 1990 roku dojść do tych, których swego czasu nazwano wrogami ludu — Wasyla Stusa, Ihora Kałyncia, Iwana Switłychnego, Jewhena Swerstiuka, których ponowne wejście do literatury nawet wówczas napotykało na duże przeszkody ze strony decydentów — ich rówieśników i dawnych kolegów.

Następuje swoista literacka eksplozja; po piętnastu latach dominacji neosocrealizmu na półkach księgarni pojawiają się książki, o które ludzie pytają, zdobywają, czytają. Wieczory poetyckie twórców starszego i młodego pokolenia gromadzą tyle publiczności, co najbardziej kasowe filmy. Proces powrotu postaci nieobecnych w kulturze staje się żywiłowy, w dobrym, ale i w złym znaczeniu, bowiem od 1992 roku publikuje się coraz więcej miernej literatury, a kryterium dla wydawców, którzy dostosowują się do potrzeb rynku, stanowi martyrologiczna biografia autorów, a nie wartości estetyczne. Przykładem tego mogą być liczne antologie twórczości represjonowanych poetów, w których ze znakomitą poezją sąsiaduje patriotyczna grafomania. Indywidualności tej miary, co Wasyl Stus, krytycy, przy poklasku ze strony publiczności literackiej, umieszczają na 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 nie-tradycyjnych poetów: Wasyla Stusa, Ihora Kałyncia czy Wasyla Hołoborod'kę umieszcza się pośród tradycyjnej wierszowano-patriotycznej retoryki, a poeci młodszego pokolenia czerpią stąd przekonanie o własnej awangardowości. Nie znają lub prawie nie znają twórczości swych poprzedników piszących wolnym wierszem, łamiących składnię, odchodzących od liryzmu i tradycyjnego podmiotu lirycznego. Częściowo można to wytłumaczyć chęcią zdystansowania się wobec poezji zaangażowanej, z którą są kojarzeni ze względu na biografie i — w pewnym stopniu — twórczość wszyscy trzech wymienieni poeci. Podstawową przyczynę upatrywałabym jednak w próbie samookreślenia młodszego pokolenia, polegającej

---

w szczególności na przeciwstawieniu się spuściznie poetów — *szesztydesiatników*, do których w automatyczny sposób — ze względu na wiek — zaliczają również poetów, pozostających w wyraźnej opozycji do tego pokolenia.

W tym, jak się wydaje, tkwi ostatnia z przyczyn dokonanego przez krytykę dychotomicznego podziału na pokolenie *szesztydesiatników* i *wisimdesiatników*, podziału w jakimś sensie wygodnego dla jednych i drugich pisarzy, komfortowego dla krytyków pozostających przy marksistowskich przyzwyczajeniach, jednakże, jak się przekonałiśmy, intelektualnie nie satysfakcjonującego i na dodatek nie przystającego do rzeczywistości literackiej.

### III

Na wstępie wspomniałam o tym, że kanon prezentowanych pisarzy bardzo odbiega od tego, z którym polski czytelnik w okresie powojennym mógł się zapoznać. Rzecz w tym, że bardzo rzadko pojawiały się interesujące przekłady z literatury ukraińskiej. W latach pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych wśród tłumaczonych książek dominowały wzorcowe powieści socrealistyczne oraz powieści dokumentalno-propagandowe, szkalujące ukraińskie zbrojne podziemie. W latach siedemdziesiątych ukazały się dość interesujące tomiki poetyckie młodego wówczas jeszcze pokolenia *szesztydesiatników* oraz duża *Antologia poezji ukraińskiej*. Nie można jednak powiedzieć, by zmieniły one utrwalaony już obraz literatury ukraińskiej, między innymi dlatego, że wybór dokonywany był pod presją autocenzury i cenzury. Lata osiemdziesiąte przyniosły interesujące nowości — *Samotny wilk* Wołodymyra Drozda, wybór opowiadań *Kanapa na skraju łąki* —, ale wciąż brakowało książek odważniejszych i urzekających, takich jak *Dom na wzgórzu* (1989) Wałerija Szewczuka. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tę lukę starały się wypełnić czasopisma i wydawnictwa okazjonalne. Zaczęto publikować pisarzy w poprzednim okresie zabronionych lub źle widzianych: Wasyla Stusa, Ihora Kałynca, Wasyla Hołoborod'kę, Linę Kostenko, Wałerija Szewczuka. Powoli drogę do polskiego czytelnika odnajdywali również młodszy twórcy, przede wszystkim Mykoła Riabczuk, Tamiła Słobodianiuk, Ihor Rymaruk. Jednakże czasopisma, drukujące tych poetów, nie zawsze są dostępne, nakłady niewielkie, więc i zasięg ograniczony. Stąd też powstał pomysł tej

---

książki i umieszczenia w niej bibliografii przekładów publikowanych w różnych czasopismach w ciągu ostatnich piętnastu lat (pozwała to dostrzec kontrast w doborze nazwisk przed i po 1989 roku).

Dokonując wyboru pisarzy, pragnęłam przede wszystkim przedstawić indywidualności. Są to postacie mało znane polskiemu czytelnikowi; ich utwory dopiero niedawno zaczęto drukować na Ukrainie. Chociaż należą do dwu pokoleń, ich pisarstwo mimo różnorodności ma wiele wspólnego. Chodzi nie tylko o negację totalitaryzmu, poszukiwanie dróg uwolnienia literatury od utylitarnych funkcji, ale i eksperymenty wersyfikacyjne, narracyjne, sposób konstruowania bohaterów. Klimat tego pisarstwa, daleki od ciepła i słonecznego blasku, ma wiele odmian, lecz żadna z nich nie jest mroczna, czy będzie to egzystencjalista Kałyneć, czy wschodni mędrzec Łyszeha, czy też „samsobawypełniony” Stus.

Gdyby chcieć odnieść twórczość przedstawionych tu pisarzy do kierunków w sztuce współczesnej, byłoby to miejsce między modernizmem i postmodernizmem, bowiem u każdego z autorów można odnaleźć i jedne, i drugie cechy. Indywidualność każdego z twórców oraz specyficzny „ukraiński klimat” ich utworów skazują wszakże próby bardziej jednoznacznej klasyfikacji na niepowodzenie.

Przyznać trzeba, że oddanie tego klimatu sprawiało najwięcej trudności tłumaczom: niektórych barier nie udało się pokonać. Wówczas rezygnowałam z umieszczenia przekładu, bądź — jak w przypadku poezji Mykoły Worobjowa, gdzie w przekładzie umykała ulotność poezji — z autora, świadoma tego, że być może pisarz czeka jeszcze na swego tłumacza.

Moim pragnieniem jest, by książka ta zachęciła czytelnika do przebywania w klimacie od stuleci postrzeganym, ale nigdy w pełni nie zrozumianym, do zagłębiania się w inne, choć bliskie światy — mikro i makrokosmos —, do obcowania z innym człowiekiem, cieszenia się różnorodnością kultur; by pokazała jedność w wielości: Rybo-Wino-Kur.

*Ola Hnatiuk*