

Alina Liubych

Szkoła Doktorska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

e-mail: alina.liubych@kul.pl

ORCID: 0000-0002-5815-2643

Ruch jako zasada organizująca wiersze Wasyla Stusa

Codziennosc ograniczona do ścian celi więziennej jest doświadczeniem przymusowego unieruchomienia. A jednak wiersze rodzące się w takich warunkach często cechuje ruch. To pozorne przeciwieństwo między fizycznym zniewoleniem a niczym nieskrępowaną wolnością twórczą w istocie nie jest antynomią, lecz fundamentem, na którym opiera się niezwykła moc poetyckiego słowa. Jej przejawy doskonale ilustruje twórczość ukraińskiego poety – Wasyla Stusa, którego poezja, tworzona w realiach sowieckiego reżimu komunistycznego, emanuje wewnętrzną siłą i niezłomnością.

Wasyl Stus (1938–1985) należy do najbardziej wyrazistych i dramatycznych postaci literatury ukraińskiej drugiej połowy XX wieku (tzw. szisdesiatnyky), co znajduje potwierdzenie w licznych publikacjach naukowych¹. Jego miejsce w kanonie literatury ukraińskiej pozostaje niepodważalne, mimo że (a może właśnie dlatego) jego twórczość rozwijała się w warunkach syste-

¹ Na ten temat por. m.in. M. Жулинський, *Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)*, Київ 1990, s. 416–439; M. Коцюбинська, *Поет в: В. Стус, Зібрання творів: у 4 т. 6 кн., Т. 1: Зимові дерева, Веселий цвинтар, Круговерть*, Львів 1994, s. 7–38; Ю. Бедрик, *Василь Стус: проблема сприймання*, Київ 1993; Ю. Шевельов, *Трунок і трутизна. Про „Палімпсести” Василя Стуса в: Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*, Балтимор–Торонто 1987, s. 368–401; Б. Рубчак, *Перемога над прірвою. Про поезію Василя Стуса в: Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*, Балтимор–Торонто 1987, s. 315–351.

mowej represji, marginalizacji i fizycznej eliminacji poety z życia literackiego. Wieloletnia izolacja² i śmierć w sowieckim obozie pracy sprawiły, że poezja Stusa bywa odczytywana przede wszystkim jako akt oporu etycznego i politycznego. Tego rodzaju lektura, wzmocniona dodatkowo przez współczesny kontekst trwającej wojny w Ukrainie, sprzyja postrzeganiu Wasyla Stusa jako figury symbolicznej, a jego twórczości jako świadectwa historycznej przemocy³.

Jednocześnie badacze wskazują na ograniczenia tak ukształtowanej recepcji, podkreślając m.in. jej szablonowość, na którą jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę Marko Pawłyszyn. W swoich analizach badacz wykazywał, że dominujący sposób lektury liryków Stusa podporządkowany jest czterem powtarzalnym figurom interpretacyjnym, które zdominowały dyskurs krytyczny. Wśród nich wymieniał postrzeganie Stusa jako wzorca buntu jednostki wobec totalitarnego systemu, jako symbol godności narodowej, jako męczennika oraz jako „syna Tarasa”⁴, czyli spadkobiercę tradycji Tarasa Szewczenki i kontynuatora romantyczno-moralnego modelu poety jako sumienia narodu. Figury te, choć zakorzenione w realiach historycznych, prowadzą, jak zauważa Marko Pawłyszyn, do upraszczającego odczytania twórczości, wynikającego z doświadczenia „kultury skolonizowanej i upokorzonej, która zmuszona jest oceniać każde zjawisko jako broń w walce o przetrwanie”⁵.

Rozpoznanie te znalazły kontynuację w późniejszych badaniach. Jarosław Poliszczuk opisuje proces mitologizacji recepcji twórczości i biografii Stusa, w wyniku którego poeta bywa oceniany niemal jednomyślnie przez

² Wasyl Stus dwukrotnie przebywał w sowieckim więzieniu. Pierwsze uwięzienie (lata 1972–1979) nastąpiło po dziewięciu miesiącach aresztu i przesłuchań w Kijowie, a drugie trwało od 1980 do 1985 roku. Na mocy pierwszego wyroku poeta otrzymał 5 lat więzienia w łagrach mordowskich i 3 lata zesłania na Kołymie (Matrosowo), a na mocy drugiego – 10 lat robót przymusowych i 5 lat zesłania. Zginął w nocy z 3 na 4 września 1985 r. w sowieckim obozie Perm-36 w miejscowości Kuczyno, jednym z najbardziej znanych radzieckich obozów pracy.

³ Świadectwem aktualności poezji Wasyla Stusa jest m.in. wywiad z ukraińskim żołnierzem, byłym jeńcem wojennym, w którym Walerij Horisznij (pseudonim Jaryło), opowiada o swoim doświadczeniu z pobytu w niewoli rosyjskiej. Podkreśla on, że nie mając bezpośredniego dostępu do tekstów, korzystał z ustnych przekazów wierszy Stusa zapamiętanych i opowiadanych przez innych jeńców, traktując je jako formę modlitwy praktykowanej dwa razy dziennie, zwłaszcza podczas obchodów celi przez pracowników więziennych. Zob.: Nikt tego nie obejrzy, *Wasyl Stus – wojownik i poeta. Dzieci geniusza – biologiczne i mentalne. Wiersze, którymi się modlą. Pod skórą* (Це ніхто не буде дивитись, Василь Стус – воїн і поет. Діти геніїв – біологічні та ментальні. Вірші, якими моляться. Під шкірою) [wideo], YouTube, 27.07.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=e.VnMWZ83lk> [dostęp 30.12.2025].

⁴ *Стус як текст*, ред. М. Павлишин, Melbourne 1992, s. VII.

⁵ Tamże.

biografów i krytyków z perspektywy życiorysu „uświęconego” aurą męczeństwa⁶. Tego rodzaju narracja zbliża się do modelu hagiograficznego, w którym doświadczenie cierpienia i ofiary zostaje podporządkowane *exemplum* moralnemu, a złożoność podmiotu artystycznego ulega uproszczeniu na rzecz figury świadka i męczennika. Podobne stanowisko zajmuje Agnieszka Korniejenko, podkreślając, że w refleksji nad twórczością Stusa wyjątkowo trudne okazuje się znalezienie równowagi między perspektywą historyczną a analizą czysto literacką. Tragiczne doświadczenie biograficzne poety sprzyja bowiem redukowaniu jego poezji do roli świadectwa represji, podczas gdy próba całkowitego odcięcia biografii od lektury tekstów prowadzi do zubożenia ich sensu⁷.

Paradoksalnym potwierdzeniem tej ambiwalencji recepcyjnej jest fakt, że twórczość Stusa, która była konsekwentnie marginalizowana za jego życia, stała się pośmiertnie przedmiotem międzynarodowego uznania. Uznanie to nie miało jednak charakteru abstrakcyjnego, lecz wiązało się bezpośrednio z ujawnieniem i edytorskim opracowaniem zachowanego korpusu jego utworów. W niniejszym opracowaniu będę koncentrowała się na spuściźnie literackiej Wasyla Stusa z okresu więziennego. Składają się na nią wiersze powstałe w areszcie śledczym w czasie od 18 stycznia do 30 września 1972 r., zebrane w zbiorze poetyckim *Час творчості* [Czas twórczości] oraz utwory napisane w latach 1972–1979, tworzące zbiór *Палимпсесту* [Palimpsesty]. To właśnie za *Palimpsesty*⁸ poeta został zgłoszony jako kandydat do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Zgłoszenie to zostało zainicjowane w 1985 roku przez środowiska intelektualne i literackie Europy Zachodniej, w tym przedstawiciele międzynarodowego PEN Clubu oraz pisarzy i krytyków zaangażowanych w obronę prześladowanych twórców Europy Środkowo-Wschodniej. Wśród osób wspierających tę inicjatywę wymienia się m.in. Heinricha Bölla, który publicznie zabiegał o międzynarodowe uznanie twórczości Wasyla Stusa. *Palimpsesty* zostały po raz pierwszy opublikowane w 1986 roku w Stanach Zjednoczonych, już po śmierci poety.

⁶ J. Poliszczuk, *Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa*, w: *Українське розтає. Studia*, red. i oprac. tekstu J. Ławski i M. Siedlecki, Białystok 2015, s. 89–91.

⁷ A. Korniejenko, *Poezja Wasyla Stusa*, Kraków 1996, s. 7–8.

⁸ Zbiór *Palimpsesty* występuje w dwóch głównych wersjach – magadańskiej i kijowskiej. Wersja magadańska stanowi całość kompozycyjnie domkniętą. Natomiast główna część zbioru, określana jako wersja kijowska, zachowała się jedynie fragmentarycznie. Przed ponownym aresztowaniem w 1980 roku poecie udało się całkowicie przepisać dwie pierwsze części. Część trzecia istnieje w postaci spisów treści oraz fragmentów autografów i nie została ostatecznie ukończona. Prace nad rękopisem, jak zaznacza syn poety, Dmytro Stus, Wasyl Stus prowadził wieczorami i nocami po pracy fizycznej, początkowo w odlewni, a następnie na linii montażowej fabryki obuwia. Zob.: Д. Стус, *Василь Стус. Життя як творчість*, Київ 2005, s. 329–348.

Taki wybór materiału pozwala przesunąć punkt ciężkości z historii recepcji na samą strukturę poetyckiego doświadczenia. Celem niniejszego opracowania nie jest stworzenie kompletnego zestawienia wszystkich przejawów ruchu w wierszach Stusa, lecz wyodrębnienie i opis podstawowych jego typów oraz ukazanie, w jaki sposób kategoria ruchu funkcjonuje w poezji więziennej Wasyla Stusa jako zasada porządkująca zarówno warstwę semantyczną, jak i formalną jego utworów.

Czytelnik oczekujący jednoznacznych i bezpośrednich przedstawień ruchu w poezji więziennej Stusa może być nieco zaskoczony sposobami jego poetyckiej manifestacji. Ruch rzadko pojawia się bowiem w tych wierszach w postaci wyraźnych opisów fizycznej aktywności czy przestrzennego przemieszczania się bohatera lirycznego. Nie oznacza to jednak jego zaniku. Przeciwnie, ujawnia się on na kilku wzajemnie przenikających się poziomach. Ich analiza pozwala dostrzec, że ruch pełni funkcję strukturalną: nie tyle zostaje przedstawiony, ile konstytuuje sens poetyckiej wypowiedzi, umożliwiając „ja” lirycznemu zachowanie wewnętrznej aktywności w sytuacji przymusowego bezruchu.

Na najbardziej podstawowym poziomie (istotnym, choć nie rozstrzygającym), ruch w wierszach pojawia się jako kategoria pośrednia, ujawniająca się przede wszystkim za sprawą obrazów plastycznych, których geneza wiąże się z przenikaniem do literatury środków wyrazu właściwych malarstwu⁹. Ruch przyjmuje wówczas postać powracających motywów i symboli o immanentnej aktywności. Szczególne miejsce zajmuje tu motyw drogi, który ujawnia się jako metafora egzystencjalnego determinizmu – „І спередсвіту стелеться дорога: / живи чи вмири”¹⁰; „Дорога самовтечі, непідвладна / моїм

⁹ Szistdesiatnyctwo stanowi okres szczególnego nasilenia aktywności kulturalnej w Ukrainie oraz wyraźnego ożywienia życia artystycznego w jego różnorodnych formach. Jednoczesny rozwój literatury, malarstwa, muzyki i kinematografii (wcześniej zjawisko rzadko spotykane) stał się cechą charakterystyczną tego czasu. Poszczególne dziedziny sztuki zaczęły wchodzić w intensywne relacje, tworząc specyficzną wspólnotę estetyczną i światopoglądową, opartą na dążeniu do wzajemnego przenikania się form wyrazu. W rezultacie poezja coraz częściej operowała plastycznym, wizualnie nasyconym obrazowaniem, podczas gdy malarstwo ujawniało tendencję do narracyjności. Przykładem takiego dialogu sztuk są narracyjne obrazy Wiktora Zareckiego m.in. *Twіst* [Twist] (1960), *Душа піднімається на небо* [Dusza wznosi się do nieba] (1971–1980), *Дорога до храму* [Droga do świątyni] (1970), a także twórczość Hałyny Sewruk, której ceramiczne i reliefowe kompozycje, oparte na motywach mitologicznych i archetypicznych, ukazują ekspresję ruchu zatrzymanego w formie – *Вершник* [Jeździec] (1967), *Поламани крила* [Połamane skrzydła] (1967). Podobne tendencje można dostrzec również w muzyce i kinematografii, niemniej jednak ich szczegółowa analiza wykracza poza zakres niniejszych rozważań, które zostają celowo ograniczone do relacji między poezją a sztukami plastycznymi.

¹⁰ „І од передсвіту сієле сія дорога: / żyj albo umrzyj”, В. Стус, *Сосна із ночі випливе, мов згадка...*, в: В. Стус, *Зібрання творів: у 4 т. 6 кн., т. 2: Час творчості. Dichtenszeit*, Львів

бажанням, рине, як вода"¹¹; „Дороги розбігаються нарізно, / але обидві – в смерть"¹². Najczęściej taka droga prowadzi wzdłuż wąwozu, urwiska lub przez mroczny las (przestrzenie potencjalnie niebezpieczne). Ruch realizuje się także poprzez wykorzystanie motywów ptaków¹³, których lot umożliwia jego przedstawienie w wymiarze wizualnym. Te ptaki to nierzadko wrony i kruki, niosące znaczenia graniczne i tanatyczne – „Летів розлого чорний-чорний ворон / обезземеленим безкраїм небом"¹⁴; „Вороння пролетіло в сусіднім вікні, / наче груддя біди в вечоровім огні"¹⁵; „з узвиш чигають круки злі"¹⁶; „а чорний крук над головою / над молодію промайне"¹⁷. Jednak obok dominujących obrazów wron i kruków pojawiają się także kukły i skowronki, których obecność wprowadza odmienny sposób przedstawienia ruchu, oparty na cykliczności i powtarzalności porządków natury. Obok nich pojawiają się także obrazy nieustannie poruszających się ciał niebieskich oraz pierwotnych żywiołów, za pośrednictwem których poeta postrzega i przedstawia rzeczywistość:

1995, s. 105. W tekście głównym wszystkie cytaty przywołuję w języku oryginału, natomiast w przypisach zamieszczam ich własny przekład filologiczny. Cytaty z tekstów źródłowych podaję za: B. Стус, *Зібрання творів: у 4 т. 6 кн.*, t. 2: *Час творчості. Dichtenszeit*, Львів 1995, oraz t. 3, кн. 1–2: *Палімпсести*, Львів 1999. W dalszej części pracy stosuję skróty odnoszące się do tego wydania: t. 2, t. 3.1 i t. 3.2. Kolejne odwołania zaznaczam przez podanie w nawiasie tytułu, tomu i numeru strony.

¹¹ „Droga ucieczki od samego siebie, niepodległa / moim pragnieniom, pędzi jak woda” [*Дорога самовтечі, непідвладна...*, t. 2, s. 107].

¹² „Drogi rozbiegają się w różne strony, / lecz obie – ku śmierci” [*Цілюю в сні сумне твоє обличчя...*, t. 2, s. 150].

¹³ Warto tutaj zasygnalizować, że rękopis ostatniego zbioru poetyckiego Wasyła Stusa *Ptak duszy* (*Птах душі*), został skonfiskowany przez więziennych strażników i nigdy nie ukazał się w druku. Tytuł *Ptak duszy* jest szczególnie wymowny, jeśli weźmiemy pod uwagę uniwersalną tendencję ludzi do wizualizowania pojęć duchowych w formie materialnej. Wynika to, jak zauważa Dorothea Forstner, z podwójnej natury człowieka, która łączy w sobie zarówno ciało, jak i duszę. Ponieważ jesteśmy istotami fizycznymi, łatwiej nam zrozumieć i przedstawić sobie coś abstrakcyjnego, takiego jak dusza, za pomocą konkretnych, namacalnych obrazów. Przykładem tego jest właśnie wyobrażenie duszy jako ptaka. Ptaki symbolizują wolność, lekkość i zdolność do unoszenia się ponad ziemskie sprawy, co w kontekście uwięzienia Stusa nabiera szczególnie tragicznego wymiaru [D. Forstner, *Ptaki*, w: *też: Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 225–226].

¹⁴ „Leciał szeroko czarny, czarny kruk / przez pozbawione ziemi bezkresne niebo” [*Оцеї світанок – ніби рівний спалах...*, t. 2, s. 31].

¹⁵ „Krukowate przeleciały w sąsiednim oknie, / niczym grudy nieszczęścia w wieczornym ogniu” [*Вороння пролетіло в сусіднім вікні...*, t. 2, s. 35].

¹⁶ „Z wzniesień wyczekują złe kruki” [*Вони в гріховності малі...*, t. 3.2, s. 175].

¹⁷ „A czarny kruk nad głową / nad młodą przemknie” [*Ту пахне лугом і журбою...*, t. 3.2, s. 190].

Припнуто човен, а вода струмує.
І сидячи в самотньому човні,
дивись, як має осінь на вогні,
і як діброва свій покон святкує.
І розгубись у вирі струмувань
згубивши берег свій, віддавшись світу¹⁸.

[*Припнуто човен, а вода струмує...*, т. 3.1, s. 167]

W cytowanym fragmencie kategoria ruchu nie zostaje przypisana bohaterowi lirycznemu i jest ulokowana po stronie świata przedstawionego, pozostającego w nieustannym przepływie, podczas gdy on sam trwa w stanie zawieszenia. Obraz wody pośredniczy w artykulacji doświadczenia egzystencjalnego, a utrata brzegu symbolizuje poddanie się procesowi pozbawionemu jasno określonego celu, otwierającemu podmiot na niepewność istnienia. Jak można zauważyć, wizualne reprezentacje ruchu nie występują w izolacji. Zostają wzbogacone o odniesienia do cyklu pór roku, przede wszystkim jesieni i zimy, które w poezji Stusa pełnią funkcję ram interpretacyjnych dla doświadczenia przemijania i zawieszenia. Jesień, związana z wygasaniem i rozpadem form, oraz zima, niemal zawsze ukazywana poprzez pejzaż śnieżny, wzmacniają poczucie bezruchu i wyobcowania podmiotu lirycznego, pozostając zarazem w napięciu z nieustannym ruchem świata:

Зима. І сніг. І соловей
співає – підпадьом.
Благаю – геть сперед очей
реве аеродром¹⁹.

[*Зима. І сніг. І соловей...*, т. 3.2, s. 274]

Зима. Паркан. І чорний дріт
на білому снігу.
І ворон – між окляклих віт –
гнеться в дугу²⁰.

[*Зима. Паркан. І чорний дріт...*, т. 3.1, s. 38]

¹⁸ „Przywiązana jest łódź, a woda płynie. / I siedząc w samotnej łodzi, / patrz, jak jesień trwa w ogniu, / i jak dąbrowa świętuje swój kres. / I zagub się w wirze nurtów, / zgubiwszy swój brzeg, oddawszy się światu”.

¹⁹ „Zima. I śnieg. I słowik / śpiewa – pit-pilit. / Błagam – precz sprzed oczu / ryczy lotnisko”.

²⁰ „Zima. Płot. I czarny drut / na białym śniegu. / I kruk – pośród zeszytniałych gałęzi – / wygina się w łuk”.

Obrazy te mogą być dodatkowo uzupełnione o zjawiska naturalne: pływy i prądy morskie oraz wschody i zachody słońca, które tworzą w poezji Stusa temporalne punkty odniesienia. Podkreśla to ich inherentną aktywność i zmienność, jednocześnie wskazując, że owe „obrazy – jak słusznie zauważa Mircea Eliade – nie są przypadkowymi wytworami psychiki”²¹. Przeciwnie, odpowiadają one „pewnej potrzebie i spełniają określoną funkcję polegającą na obnażeniu najskrytszych form istnienia”²².

Doświadczenie uwięzienia wpisane w biografię poety nie prowadzi, jak zauważono, do zaniku ruchu w jego wierszach, skutkuje natomiast jego zasadniczym przekształceniem. Ruch nie funkcjonuje tu już jako realne przemieszczanie się w przestrzeni, lecz jako kategoria sensotwórcza, organizująca doświadczenie „ja” lirycznego wobec przestrzeni. Taka perspektywa wymaga zarazem odejścia od rozumienia przestrzeni wyłącznie jako miejsca fizycznego. Trafnie ujmuje to Jacek Kaczmarek, zauważając, że: „Przestrzenią nie jest to, gdzie jesteśmy. Przestrzenią jest to, w jakich relacjach pozostajemy w środowisku naszego życia”²³. Ujęcie to pozwala postrzegać przestrzeń nie jako obszar mierzalny, ale jako układ relacji konstytuowanych przez doświadczenie i akt percepcji. Z kolei relacyjny charakter przestrzeni ujawnia się nie w statyce, tylko w ruchu, który stanowi podstawowy sposób organizowania i podtrzymywania tych relacji.

Tak rozumiany ruch jako zasada organizująca, a także problematyzująca doświadczenie, znajduje wyraźne potwierdzenie w wierszu *Така хруска, така гучна...* [Tak trzeszczy, tak huczy...], w którym opis celi zostaje podporządkowany rytmowi powtarzalnego, ograniczonego poruszania się bohatera lirycznego:

Така хруска, така гучна
уся моя кімната!
[...]
Шість з половиною – в один,
чотири кроки – в другий.
Блукаю нею, вражий син,
неначе кінь муругий²⁴.

[*Така хруска, така гучна...*, t. 2, s. 14]

²¹ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 12.

²² Tamże.

²³ J. Kaczmarek, *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 29.

²⁴ „Tak trzeszczy, tak huczy / cały mój pokój! / [...] / Sześć i pół – w jedną, / cztery kroki – w drugą. / Błąkam się po nim, syn diabła, / niczym bury koń”.

Fizyczna przestrzeń celi zostaje tu precyzyjnie odmierzona krokami, jednak jej znaczenie nie wynika z samego wymiaru przestrzennego ani geometrycznego zasięgu. Decydujące okazują się relacje, w jakie bohater wiersza wchodzi z tą przestrzenią za pośrednictwem ruchu, który ujawnia się tu w postaci swoistych „praktyk zastępczych”. Obejmują one rytmiczne chodzenie tam i z powrotem (odliczanie kroków) oraz powtarzalne krążenia. Analogiczny sposób przedstawienia ruchu odnaleźć można także w innym wierszu Stusa, gdzie pojawia się obraz „кружних кроків – скрадливих і безшумних”²⁵. Zestawienie to pozwala wyraźniej uchwycić napięcie obecne w wierszu *Tak trzeszczy, tak huczy...* między impulsem biegu, ewokowanym przez obraz konia, a niemożnością jego realizacji. Ruch nie prowadzi tu do rzeczywistej zmiany położenia, natomiast organizuje doświadczenie zamknięcia i intensyfikuje percepcję przestrzeni. Staje się zasadą porządkującą relację z otoczeniem, a zarazem sposobem symbolicznego przekroczenia fizycznego bezruchu. W rezultacie przestrzeń więzienna skrajnie zawężona w wymiarze materialnym ulega rozszerzeniu czy może raczej opanowaniu, wyłącznie przez ruch, nawet ten ograniczony do kilku kroków.

Nieco odmienny, ale komplementarny wariant tej samej zasady ujawnia się w wierszach *Весь обшир мій – чотири на чотири...* [Cały mój obszar – cztery na cztery...], *Вже цілий тиждень обживаю хату...* [Już od całego tygodnia oswajam się z całą...], w których ruch bohatera lirycznego zostaje niemal całkowicie wyeliminowany. Brak opisów fizycznego poruszania się wynika z przyjętej konstrukcji sytuacji lirycznej i kieruje uwagę na inne formy doświadczenia miejsca. Funkcję ruchu przejmuje czas („już cały tydzień”), który staje się jego podstawowym wymiarem i umożliwia stopniowe przekształcanie obcej, zamkniętej przestrzeni w przestrzeń oswojoną, doświadczaną jako bycie w-tym-oto-tu-miejsu²⁶:

Вже цілий тиждень обживаю хату.
Здається, і навикнути б пора.
Стілець і ліжко, вільних три квадрати,
що сповнені цілющого добра

²⁵ „Dookolnych kroków – skradających się i bezszelestnych” [Як моторошний сон – ці дні і ночі..., t. 3.1, s. 54].

²⁶ Wyrażenie „bycie w-tym-oto-tu-miejsu” inspirowane jest myślą Jacka Kaczmarka, który opisuje *Homo geographicus* jako indywidualny byt biologiczny i społeczny egzystujący w-tym-oto-tu-świecie. Na potrzeby niniejszych rozważań perspektywa ta zostaje zawężona do egzystencji w określonym miejscu, rozumianym jako szczególny wymiar owego „świata”. Zob.: J. Kaczmarek, *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, s. 32.

небес просвітлих. Сонця сине груддя
аж ломиться у затісне вікно²⁷.

[Вже цілий тиждень обживаю хату..., t. 2, s. 15]

Przestrzeń celi, ograniczona do trzech metrów kwadratowych, zostaje w wierszu rozświetlona obecnością nieba i słońca widocznych przez wąskie okno. Wprowadzone w ten sposób motywy niosą ładunek symboliczny i, jak uważa Tetiana Tsilyńko, funkcjonują jako „obrazy pozytywności w otaczającej rzeczywistości”²⁸. Do obrazów świetlnych, obok już wymienionych, należą wszystkie pozostałe motywy astralne, powracające w twórczości Stusa – „існування зоряні години / підносять нас у гору і вперед”²⁹; „і доки світу-сонця золотого, / шукай по зорях, де твоя дорога”³⁰; „В вікні глухому / сліпа займається зоря”³¹; „І обрії похмурі даленіли, / і рвався місяць поночі в полон”³². Pośredniczą one w takim ukształtowaniu przeżycia, w którym przestrzeń więzienia przestaje funkcjonować wyłącznie jako „sztywna klatka”.

Obecność tych motywów uruchamia także najbardziej złożony rodzaj ruchu, polegający na procesie poznawczym, na stopniowym odsłanianiu ukrytego sensu świata, prowadzącym ku przestrzeni transcendencji. Za sprawą elementów należących do sfery niebiańskiej doświadczenie otwiera się na to, co usytuowane poza bezpośrednio przeżywanym wnętrzem celi, prowadząc do osłabienia opozycji pomiędzy wewnętrznym a zewnętrznym. Można nawet stwierdzić, że podmiot liryczny sytuuje się na granicy tych dwóch porządków, przy czym granice przestrzeni celi nie zostają wprowadzone naruszone w sensie fizycznym, jednak na poziomie subiektywnego przeżycia tracą swoją bezwzględną szczelność:

І діл поплив. Поплив рікою.
І я, піднесений над ним,

²⁷ „Już cały tydzień osvajam celę / Zdaje się, pora by już przywyknąć. / Krzesło i łóżko, trzy wolne metry kwadratowe, / wypełnione uzdrawiającym dobrem / przejaśnionych niebios. Błękitne grudy słońca / aż napierają na zbyt ciasne okno”.

²⁸ Т. Цілінко, *Поетика творів Василя Стуса, „Визвольний шлях”* 2002, Кн. 1 (646), с. 98.

²⁹ „Gwiezdne godziny istnienia / podnoszą nas w górę i naprzód” [Усе – в народженні, усе – у плоті й крові..., t. 2, s. 74].

³⁰ „І рóки istnieje świat – złote słońce, / szukaj po gwiazdach, gdzie jest twoja droga” [Нас порозсовано по цих мурах..., t. 2, s. 88].

³¹ „W głuchym oknie / zapala się ślepa zorza” [Осики лист карозелений..., t. 3.1, s. 177].

³² „І поєпне виднокрегі oddalały się, / і księżyc po ciemku rwał się do niewoli” [Була шипшина – росяна, осіння..., t. 3.2, s. 157].

стремів у сонце, в отчий дім
промінний³³.

[I діл поплив. Поплив рікою..., t. 3.2, s. 58]

Już w pierwszym wersie poeta podważa tradycyjne wyobrażenie przestrzeni jako stałej, obiektywnej ramy, w której toczy się ludzkie życie. W tej wizji poetyckiej zacierają się określone granice i kontury: ziemia, która zwykle utożsamiana jest z zakotwiczeniem i stabilnością, traci swój ciężar i formę. Rozpływa się w ruchu, nie tylko rozciągającym się poziomo, lecz także pionowo, jakby falowała. Szczególnie silnym nośnikiem zmienności w analizowanym wierszu jest rzeka, żywioł wymykający się wszelkim próbom ujęcia w stałą formę. To właśnie rzeka „niesie świat”, pozostając uosobieniem nieustannej transformacji i ruchu, który prowadzi „ku słońcu, ku domowi Ojca”, a więc ku przestrzeni duchowego spełnienia.

Niezależnie od poetyckiego charakteru analizowanych utworów, ich sens pozostaje zbieżny z refleksją Rudolfa Arnheima nad percepcją ruchu i formy. W książce *Dynamika formy architektonicznej* badacz zwraca uwagę na asymetrię przestrzeni, z której wynika doświadczanie istnienia jako aktu zasadniczo wertykalnego, ujmowanego jako oderwanie się od ziemi. „Zaistnieć, oznacza oderwać się od ziemi [...]”³⁴ – pisze badacz. Wskazana przez Arnheima asymetria przestrzeni, rozumiana jako strukturalna nierównowaga kierunków przestrzennych, którym przypisywane są odmienne znaczenia (np. góra – dół, prawo – lewo, wschód – zachód), nie tylko kształtuje świadomość własnego istnienia jako aktu wznoszenia się, lecz także nadaje temu kierunkowi znaczenie aksjologiczne. Jak podkreśla badacz, „wznoszenie się ponad ziemię oznacza docieranie do królestwa światła i rozległego oglądu”³⁵, a więc do sfery duchowej, przeciwstawionej ziemskiej stabilności i zakorzenieniu. Arnheim rozróżnia przy tym dwa porządki orientacji przestrzennej: horyzontalny, sprzyjający interakcjom i ruchowi w obrębie świata, oraz wertykalny, który podkreśla hierarchię, izolację i transcendencję³⁶. Przyjęcie tej perspektywy skłania do postawienia pytania, w jaki sposób Wasyl Stus modeluje przestrzeń egzystencji, wykorzystując porządki horyzontalny i wertykalny.

³³ „I dół popłynął. Popłynął rzeką. / I ja, wzniesiony nad nim, / dążyłem ku słońcu, do domu Ojca / promiennego”.

³⁴ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzeliński, D. Juruś, Łódź 2016, s. 44, cyt. za: D. Juruś, *O transcendencji poziomej i pionowej*, w: *Wobec poziomu*, red. J. Fober, Katowice 2024, s. 12.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

U Stusa horyzontalność i wertykalność przestrzeni wiążą się bezpośrednio z doświadczeniem granicznym podmiotu lirycznego, określanym przez Tamarę Hundorową jako „egzystencjalne trwanie na własnej granicy”³⁷ i służą budowaniu wizji rzeczywistości rozpadających się relacji międzyludzkich oraz świata nasyconego wymiarem transcendentnym. Najdobitniej odzwierciedla to wiersz *Заплющю очі – темінь. Навмання...* [Zamykam oczy – ciemność. Na oślepie...]. Sytuacja liryczna oparta jest na doświadczeniu samotnej wędrowni, która rozgrywa się jednocześnie na płaszczyźnie psychicznej i egzystencjalnej. Podmiot liryczny znajduje się w stanie zawieszenia między jawą a snem, co zostaje wyraźnie zaznaczone już w pierwszym wersie: „Zamykam oczy – ciemność”³⁸. Zamknięcie oczu nie prowadzi do snu rozumianego jako odpoczynek, lecz wprowadza w stan onirycznej ciemności, w której rozpoczyna się ruch poziomy, „na oślepie”, pod dyktando tęsknoty. Wędrowni ta nie ma jasno określonego kierunku; bohater liryczny nie wybiera drogi, lecz zostaje w nią niejako wrzucony:

Куди ж бо далі? Вліво чи управо?
Угору? Вниз? Іше до дня життя?
А ти ступай. Її не обирають,
незваної дороги. Нею – йдуть³⁹.

[*Заплющю очі – темінь. Навмання...*, t. 2, s. 94]

Przemierza on nocny, jesienny krajobraz zdewastowanej przestrzeni, w której dominują opuszczone domy, wąwozy, hałdy, lasy, pola oraz stepy. Przestrzeń ta jest rozczłonkowana, fragmentaryczna, postrzegana jakby w migawkach, co wzmacnia wrażenie snu. Jednocześnie jest ona niemal całkowicie wyludniona, brak w niej realnych spotkań z innymi ludźmi, a wszelkie ślady wspólnoty należą do przeszłości i powracają jedynie w formie wspomnień. Bohater liryczny porusza się samotnie, prowadząc dialog przede wszystkim z samym sobą, często w trybie rozkazującym – „A ty idź”, „A ty kroc”.

Istotnym elementem sytuacji lirycznej ukazanej w analizowanym wierszu jest niemożność powrotu. Bohater liryczny podejmuje próbę powrotu, zarówno w sensie przestrzennym, jak i egzystencjalnym, do domu, rodziny, dzieciństwa, źródeł własnej tożsamości. Jednak powrót ten okazuje się nieosiągalny, ponieważ świat, do którego chciałby wrócić, został unicestwiony

³⁷ Т. Гундорова, *Феномен Стусового «жертвослова»*, в: *Стус як текст*, ред. М. Павлишин, Melbourne 1992, с. 18.

³⁸ В. Стус, *Заплющю очі – темінь. Навмання...*, в: Т. 2, с. 93.

³⁹ „Dokąd więc dalej? W lewo czy w prawo? / W górę? W dół? Jeszcze ku dniowi życia? / A ty idź. Jej się nie wybiera, / nieznanej drogi. Nią się idzie”.

przez czas, cierpienie i śmierć. Obrazy matki, ojca, rodzinnej doliny i dźwięków poranka mają charakter wizji, a nie realnej obecności; są dostępne jedynie w pamięci i wyobraźni, co potęguje dramatyczne poczucie spóźnienia i straty.

Sytuacja liryczna rozszerza się z poziomu indywidualnego doświadczenia na wymiar kosmiczny, co wiąże się z wyraźnym przesunięciem orientacji przestrzennej ku osi wertykalnej i spojrzeniem skierowanym ponad porządek ziemski. Moment ten zostaje wyraźnie nazwany w apostrofie:

Дивися впрост. Над небо і над зорі,
повище всіх галактик і систем.
І зрозумій, що розпач твій бездонний
і безпідставний на оцій землі⁴⁰.

[Заплющуй очі – темінь. Навмання..., t. 2, s. 94]

Otwarta przestrzeń kosmiczna, ku której zwraca się spojrzenie, staje się symbolem drogi ku górze⁴¹. Kategoria pionowości pozwala Stusowi uporządkować chaotyczne błędzenie podmiotu lirycznego po ziemi i pokazać proporcję pomiędzy jednostkowym doświadczeniem a ogromem istnienia.

W lirykach Stusa wertykalność realizuje się poprzez konsekwentny ruch wznoszący, pozbawiony punktu docelowego i stabilnego odniesienia: „блакитні птиці / летять по вертикалі – із проваль. / По вертикалі – вгору, вгору, вгору”⁴²; „Все вгору і вгору – над небо, над вечір, над ніч”⁴³. Kierunek „ku górze” wzmacniają anaforyczne powtórzenia, które zamiast porządku linearnego wprowadzają proces stopniowego oddalania się od świata ziemskiego, co dobrze ilustruje wiersz *Ці виски, ці скрики під вітром злітають угору...* [Te piski, te krzyki pod wiatrem wzlatają wciąż w górę...], w którym ruch jest określony jako przekraczanie kolejnych granic: ponad niebo, ponad wieczór, ponad noc. Każdy z wyliczonych elementów posiada znaczenie symboliczne – niebo jako sfera transcendencji, natomiast wieczór i noc jako czas wyciszenia, zaniku aktywności oraz koncentracji na wnętrzu. Tym samym ruch ku górze dokonuje się w warunkach sprzyjających kontemplacji, oderwanej od porządku dnia i racjonalnego poznania:

⁴⁰ „Patrz przed siebie. Ponad niebo i ponad gwiazdy, / wyżej niż wszystkie galaktyki i układy. / I zrozumi, że twoja rozpacz jest bezdenna / i bezpodstawna na tej ziemi”.

⁴¹ K. Wasińczuk, „Nowy dramat” i (nowa) duchowość, Lublin 2024, s. 112.

⁴² „Błękitne ptaki / lecą pionowo – z przepaści. / Pionowo – w górę, w górę, w górę” [О скрипки темавий гуд – мов скапує живиця... [Б], t. 3.2, s. 155].

⁴³ „Wciąż w górę i w górę – nad niebo, nad wieczór, nad noc” [Ці виски, ці скрики під вітром злітають угору..., t. 3.1, s. 107].

Все вгору і вгору – над небо, над вечір, над ніч.
 Лікуй висотою цю душу, ласкаву і хору,
 в смертельнім ширянні тримайся і ранку не клич⁴⁴.

[Ці виски, ці скрики під вітром злітають угору..., t. 3.1, s. 107]

W przytoczonym fragmencie wznoszenie jawi się jako proces nieustanny, wzmocniony powtórzeniem formuły „coraz wyżej i wyżej”, która podkreśla nieskończony charakter poszukiwań duchowych podmiotu lirycznego. Warto zauważyć, że wysokość wznoszenia się również ma w wierszu istotne znaczenie. Zostaje ona ukazana jako szczególny rodzaj panaceum dla duszy „łaskawej i chorej”, zdolnej do dobra i miłości, a zarazem głęboko zranionej przez doświadczenie istnienia. Uzdrawienie nie dokonuje się tu poprzez odpoczynek ani zakotwiczenie w tym, co ziemskie. Proces leczenia polega jedynie na wznoszeniu się: im wyżej wznosi się dusza, tym dalej znajduje się od źródeł cierpienia. Jednocześnie dążenie ku górze pokazuje akt duchowej odwagi, ponieważ ruch ten nie jest wolny od niebezpieczeństw. Szybowanie okazuje się „śmiertelne”, a więc naznaczone ryzykiem i możliwością ostatecznego upadku. Lot jawi się jako doświadczenie graniczne, w którym sama próba „leczenia wysokością” staje się jedyną możliwą drogą wyboru duszy.

Pojęcie „życia zorientowanego pionowo”, wywodzące się z refleksji Rudolfa Arnheima nad symboliką wertykalności, skłania do namysłu nad tym, w jaki sposób pionowość odzwierciedla zarówno aspiracje duchowe, jak i doświadczenie wykluczenia społecznego. Z tej perspektywy wiersze Stusa ukazują wznoszenie się zarazem jako gest metafizyczny oraz jako akt przekroczenia porządku ludzkiego⁴⁵, odslaniając ruch duszy ku górze jako próbę wyjścia poza ustanowione granice świata:

Моя душа, запрагла неба,
 в буремнім леті держить путь на стовп

⁴⁴ „Wciąż w górę i w górę – nad niebo, nad wieczór, nad noc. / Lecz wysokością tę duszę, łagodną i chorą, / w śmiertelnym szybowaniu trzymaj się i poranka nie wzywaj”.

⁴⁵ W kontekście teologicznym oraz filozoficznym „porządek ludzki” często jest zestawiany z porządkiem uniwersalnym, boskim lub naturalnym. Pojęcie to odnosi się do systemów wartości i zasad stworzonych przez człowieka, które nie zawsze są zgodne z porządkiem uznawanym za wyższy (np. prawo natury, prawo Boże) i są niedoskonałe, zmienne i podatne na błędy. Przekroczenie porządku ludzkiego to zaledwie próba odzwierciedlenia lub dostosowania się do wyższego, doskonałego i niezmiennego ładu. Zob.: J. Moskałyk, *Sakrament a celebracja*, „Teologia w Polsce” 2014, nr 2 (8), s. 59–69; E. Watkins, *The Divine Order, the Human Order, and the Order of Nature: Historical Perspectives*, 1st ed., New York 2013; T. L. Putthoff, *Gods and Humans in the Ancient Near East*, 1st ed., New York 2020.

високого вогню, що осіяний
 одним твоїм бажанням. Аж туди,
 де не лягали ще людські сліди,
 з шовба на шовб, аж поза смертні грані
 людських дерзань, за чорну порожнечу,
 де вже нема ні щастя, ні біди⁴⁶.

[Крізь сотні сумнівів я йду до тебе..., t. 3.1, s. 54]

W cytowanym wierszu wyraźnie wybrzmiewa echo platońskiej przypowieści o duszy, która dąży ku światu idei:

Każda dusza ma pieczę nad wszystkim, co nie posiada duszy; całe niebo obiega, istniejąc to w jednej, to w innej postaci. Dopóki jest doskonała i skrzydła posiada, w górę się unosi i w całym wszechświecie rządzi, kiedy zaś pióra już straci, w dół spada, aż czegoś stałego nie spotka. Znalazłszy w nim swe mieszkanie, w ciało się ziemskie przywdziewa, które dzięki jej mocy wydaje się samo przez się poruszać [...] ⁴⁷.

Platon przedstawia duszę jako pierwotnie boską, skrzydlatą, nieśmiertelną. Lata ona po niebie, żyje w świetle idei, ale kiedy traci skrzydła przez uleganie pragnieniom i oddalanie się od prawdy – spada na ziemię, wcielając się w ciało. Wers „Moja dusza, tęskniąca za niebem...” jest poetyckim wyrażeniem platońskiej anamnezy. Dusza, choć teraz wcielona w ciało, zachowuje pamięć o niebie (czyli świetle idei), swym pierwotnym domu, i nieustannie pragnie do niego powrócić. Właśnie tęsknota jest siłą napędową wznoszenia się ku światłu, ku pięknemu, ku wieczności. Jednak u Stusa bohater liryczny uniesiony „ponad” nie dąży do dominacji bądź kontroli. On raczej wyłania się z doczesności, by wkroczyć w inną przestrzeń – „tam, gdzie nie zostały jeszcze położone żadne ludzkie ślady...”. Ten duchowy wzlot, a właściwie droga poza „śmiertelne granice ludzkiej odwagi”, poza świat zmysłów i rozumu, prowadzi do stanu kontemplacji. Jest to, zgodnie z platońską myślą, osiągnięcie istoty bytu.

W utworach poetyckich Wasyla Stusa *Замерехтіло межі двох світів...* [Między dwoma światami migotało...], *Цей берег зустрічей – і не збагнеш...* [Ten brzeg spotkań – i nie zrozumiesz...], *Світу – півдня і півночі...* [Świat –

⁴⁶ „Moja dusza, tęskniąca za niebem, / w burzliwym locie trzyma drogę ku słupowi / wysokiego ognia, rozświetlonemu / jednym tylko twoim pragnieniem. Aż tam, / gdzie nie zostały jeszcze położone żadne ludzkie ślady, / ze słupa na słup, aż poza śmiertelne granice / ludzkich śmiałości, za czarną pustkę, / gdzie już nie ma ani szczęścia, ani biedy”.

⁴⁷ Platon, *Fajdros*, przeł. H. Podbielski, komentarzem opatrzyła J. Gajda-Krynica, Warszawa 2022, s. 209.

południe i północ...], *І два світи постали обіруч...* [I dwa światy pojawiły się po obu stronach...] można dostrzec reprezentacje kolejnych etapów tej samej drogi duchowej, które manifestują się jako punkt zatrzymania i moment istotnej decyzji:

І два світи постали обіруч,
розмежувавши тьмяну душу навпіл.
Отож, спинися, вижди і збагни
котра з них ближча – та, що ген на белебні
барвистим покотьолом сновидінь
летить, летить, заноситься в провалля
округлим спалахом чи ця, постала
ізвомпленими корчами бажань,
геть темрявою критих, безголосих,
надсадних, надокучливих, тяжких,
голодних світлом, голосом і хлібом
і віковим страшним передчуттям⁴⁸.

[*І два світи постали обіруч...*, t. 3.2, s. 135]

Ukazuje się tutaj dramatyczny podział, wręcz wewnętrzne rozdarcie podmiotu lirycznego pomiędzy światem iluzji, marzeń a światem zmysłów. Platon w *Fajdosie* mówi o duszy jako rydwanie ciągniętym przez dwa konie: białego, symbolizującego szlachetność i wzniosłość, oraz czarnego – porywczego, uosabiającego namiętność. Wiersz ilustruje właśnie ten konflikt: z jednej strony pojawiają się „okrągłe rozbłyski” i „kółka marzeń sennych”, które, choć barwne, jawią się jako niestabilne symbole iluzji, pozornego piękna zmysłowego. Z drugiej zaś strony mamy „skręcone sploty pragnień”, które należy rozumieć jako więzy ściągające duszę w dół, pozbawiające tego, co fundamentalne – światła, głosu i chleba. Zatrzymanie się i kontemplacja to moment kluczowy, w którym bohater liryczny staje przed koniecznością dokonania wyboru drogi. Czy wybierze ulotność i pozory, pędząc ku nieuchronnej przepaści, czy też wzleci ku wieczności, wbrew ciężarowi i natarczywości cieleśnych pragnień? Wiersz nie daje odpowiedzi, lecz zmusza do uświadomienia sobie dualizmu zarówno natury ludzkiej, jak i świata.

W poezji o wyraźnym nacechowaniu symbolicznym i egzystencjalnym sfera duchowa często jawi się jako wewnętrznie sprzeczna i oporna wobec

⁴⁸ „I dwa światy stanęły po obu stronach, / rozdzielając mroczną duszę na połowy. / Zatrzymaj się więc, wyczekaj i zrozum, / która z nich jest bliższa – ta, co tam, na wyniosłości, / barwnym kołowrotem snów / leci, leci, niesie się ku przepaści / okrągłym rozbłyskiem, czy ta, która wyrosła / skręconymi splotami pragnień, / całkiem okrytych ciemnością, bezgłośnych, / udręczonych, natrętnych, ciężkich, / głodnych światła, głosu i chleba / oraz odwiecznego, strasznego przeczucia”.

jednoznacznego poznania, co sprawia, że ruch ku górze może dokonywać się poprzez upadek, wyzwolenie – przez zniewolenie, a życie – poprzez śmierć. Taka logika paradoksu, a może inaczej, paradoksalności jako sposobu myślenia o świecie, stanowi jedną z istotnych zasad organizujących twórczość Wasyla Stusa. W jego wizjach poetyckich ruch bohatera lirycznego nie przybiera postaci linearnego wznoszenia ku transcendencji, lecz ujawnia się jako proces wewnętrznego zmagania, napięcia i cierpienia. Jak zauważa Maksym Balaklycki, cierpienie w utworach poetyckich Stusa ma moc oczyszczającą, prowadzącą do „przezroczystości duszy”. Dzięki niemu (cierpieniu) dusza wznosi się ponad przyziemne pragnienia, co przywraca człowiekowi wewnętrzny spokój⁴⁹. Nie oznacza to jednak osiągnięcia trwałej harmonii, lecz raczej moment zawieszenia egzystencjalnego napięcia, w którym podmiot liryczny zyskuje dystans wobec własnych pragnień i lęków:

Пливе земля. І спокій сподіваний –
як тиша тиші. Як кінець кінця.
Хлющить вода. Так час біжить захланий –
наближує мене до речення⁵⁰.

[Хлющить вода. І сутінь за вікном..., t. 3.1, s. 39]

Obraz „spokoju spodziewanego” nie przedstawia tu stanu osiągniętego, lecz zapowiada moment graniczny, w którym doświadczenie duchowe ulega czasowemu zawieszeniu. Woda, pojawiająca się w tym fragmencie jako żywioł ruchu i przemijania, nie niesie jednoznacznego ukojenia, lecz towarzyszy przybliżaniu się do granicy, ku której bohater liryczny zostaje stopniowo prowadzony.

Jednym z najczęściej wykorzystywanych przez poetę środków wyrazu zarówno stanu ukojenia, jak i duchowego zamętu, są motywy akwaticzne. Występują one pod różnymi postaciami – od rzeki i morza po lód czy śnieg – i cechują się rozległością semantyczną oraz różnorodnością fenomenologiczną⁵¹. Żywioł wody, tradycyjnie kojarzony z życiem, oczyszczeniem i przemianą, u Stusa może symbolizować także zagrożenie, chaos

⁴⁹ М. Балаклиський, „Нова релігійність” Василя Стуса, в: *Василь Стус в контексті європейської літератури*, Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції, присвячено вшануванню пам’яті письменника, літературознавця, мислителя і громадянина, Донецьк 20–21 вересня 2001, с. 96.

⁵⁰ „Плыве земля. І очікуваний спокій – / як cisza ciszy. Як koniec końca. / Pluszcze вода. Так захланий час бігнє – / przybliża mnie do wyznaczonej chwili”.

⁵¹ Z. Kalnická, *Fenomenologia bezpośredniego doświadczenia wody*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 77–78.

czy kres istnienia. Ta ambiwalencja sprawia, że motywy akwaticzne doskonale nadają się do wyrażenia niejednoznaczności doświadczenia duchowego, oscylującego pomiędzy światłem a ciemnością, pokorą a oporem, nadzieją a zwątpieniem.

Warto jednak zauważyć, że dwoistość znaczeń nie jest cechą wyłącznie symboliki wodnej, lecz stanowi właściwość symbolu transcendencji jako takiego. Jak podkreśla Mircea Eliade, symbole odnoszące się do sfery *sacrum* niemal zawsze opierają się na paradoksie, wymykając się jednoznacznej racjonalizacji i logicznemu porządkowi dyskursu świeckiego⁵². Symbolem najczęściej wykorzystywanym do wejścia do świata pozazmysłowego jest motyw „trudnego przejścia”⁵³, nierzadko umocowany w symbolice wodnej. Interesującym przykładem literackiej realizacji tego toposu jest następujący fragment:

Бриніли по обранених ярах
скляні струмки, відтеплювались кручі.
Глухоніма вода, і сонця спях,
і зойк лісів, нагальний, як падуча.
[...]
О рвись до них – крізь ґрати – напролом!⁵⁴
[Бриніли по обранених ярах..., т. 3.1, s. 80]

Woda, będąca centralnym motywem w utworze, przybiera formę „szklanych strumieni” – przezroczystych i pięknych, a jednak niosących zagrożenie. Już sam ten oksymoroniczny obraz wskazuje na paradoksalność doświadczenia transcendencji: coś, co z pozoru wydaje się spokojne i jasne, okazuje się w swej istocie niepokojące, a nawet bolesne. Co istotne, nie tylko pojedyncze symbole, ale i cały wykreowany przez poetę pejzaż podporządkowany jest tej samej logice wewnętrznej sprzeczności. Krajobraz nie stanowi tu jedynie tła, lecz wpływa na konstytucję duchową podmiotu lirycznego. Przestrzeń zmysłowa zbudowana jest z kontrastów: „krzyczące lasy”, „zranione wąwozy”, „głucha woda” i „rozbłysk słoneczny” nie tworzą harmonii, lecz przeciążenie. Wszystkie zmysły zostają wystawione na próbę, jakby miały się załamać pod naporem doznań. Symboliczne „zejście w głąb”, w hałas, chaos i duchowy niepokój, okazuje się nieodzownym etapem drogi ku transcendencji. Przekroczenie granic cielesnego poznania nie następuje poprzez wzniosłość czy światłość, lecz przez zranienie, rozpad i otwarcie się na paradoks.

⁵² M. Eliade, *Obrazy i symbole*, s. 109.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ „Brzmiały po zranionych wąwozach / szklane strumyki, odtajały urwiska. / Głuchoniema woda i rozbłysk słońca, / i krzyk lasów, nagły jak spadająca gwiazda. / [...] / O, rwij się do nich – przez kraty – przebojem!”.

Przyjęta perspektywa badawcza pozwoliła wykazać, że ruch w poezji więziennej Wasyla Stusa nie jest jedynie elementem obrazowania ani poręczającym motywem tematycznym. Odgrywa on znacznie ważniejszą rolę, ponieważ porządkuje sposób przedstawiania doświadczenia bohatera lirycznego. Wyodrębnione typy ruchu ujawniają, że są one nośnikami podstawowych doświadczeń egzystencjalnych i duchowych, a jednocześnie wpływają na formę wierszy i organizację przestrzeni poetyckiej. Ruch pozwala więc na odczytanie utworów Stusa nie jako zapisu statycznych stanów emocjonalnych, lecz jako procesu nieustannego zmagania się z rzeczywistością, przekraczania jej ograniczeń i poszukiwania sensu w warunkach izolacji i zniewolenia.

Bibliografia

- Arnheim Rudolf (2016), *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzebiński, D. Juruś, Łódź: Oficyna.
- Balaklytskyi Maksym (2001), „Nova relihiinist” Vasylia Stusa, w: *Vasyl Stus v konteksti yevropeiskoi literatury*, Materiały II Vseukrainskoi naukovoï konferentsii, prysviacheno vshanuvanniu pamiaty pysmennyka, literaturoznavtsia, myslytelia i hromadianyna, Donetsk 20–21 veresnia 2001, s. 95–100.
- Bedryk Yurii (1993), *Vasyl Stus: problema sprymannia*, Kyiv: PBK „Fotovideoservis”.
- Eliade Mircea (2009), *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Forstner Dorothea (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa: „Pax”.
- Juruś Dariusz (2024), *O transcendencji poziomej i pionowej*, w: *Wobec poziomu*, red. J. Fober, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 12–16.
- Kaczmarek Jacek (2013), *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4, s. 25–39.
- Korniejenko Agnieszka (1996), *Poezja Wasyla Stusa*, Kraków: „Universitas”.
- Kotsiubynska Mykhailyna (1994), *Poet*, w: V. Stus, *Zibrannia tvoriv*: u 4 t. 6 kn., t. 1, knyha 1: *Zymovi dereva, Veselyi tsvyntar, Kruhovert*, red. M. Kotsiubynska, Lviv: Vydavnycha spilka „Prosvita”, s. 7–38.
- Moskałyk Jarosław (2014), *Sakrament a Celebracja*, „Teologia w Polsce”, nr 2 (8), s. 59–69.
- Pavlyshyn Marko [red.] (1992), *Stus yak tekst*, Melbourne: Monash University Slavic Section.
- Platon (2022), *Fajdros*, przeł. H. Podbielski, komentarzem opatrzyła J. Gajda-Krynicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Poliszczuk Jarosław (2015), *Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa*, w: *Ukraińskie rozstaje. Studia*, red. i oprac. tekstu J. Ławski i M. Siedlecki, Białystok: Katedra Badań Filologicznych „Wschód-Zachód”, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, s. 89–91.
- Putthoff Tyson L. (2020), *Gods and Humans in the Ancient Near East*, 1st ed., New York: Cambridge University Press.
- Rubchak Bohdan (1987), *Peremoha nad prirvoiu. Pro poeziuu Vasyliia Stusa*, w: *Vasyl Stus v zhytti, tvorchosti, spohadakh ta otsinkakh suchasnyktiv*, Baltymor–Toronto: Ukrain-ske vydavnytstvo „Smoloskyp” im. V. Symonenka, s. 315–351.
- Shevelov Yurii (1987), *Trunok i trutyzna. Pro „Palimpsesty” Vasyliia Stusa*, w: *Vasyl Stus v zhytti, tvorchosti, spohadakh ta otsinkakh suchasnyktiv*, Baltymor–Toronto: Ukrain-ske vydavnytstvo „Smoloskyp” im. V. Symonenka, s. 368–401.
- Stus Dmytro (2005), *Vasyl Stus. Zhyttia yak tvorchist*, Kyiv: Vydavnytstvo „Fakt”.
- Stus Vasyl (1994–1999), *Zibrannia tvoriv: u 4 t. 6 kn.*, t. 2: *Chas tvorchosti. Dichtenszeit*, t. 3, kn. 1–2: *Palimpsesty*, red. M. Kotsiubynska, Lviv: Vydavnycha spilka „Prosvita”.
- Tse nikhto ne bude dyvytyts, *Vasyl Stus – voïn i poet. Dity heniiv – biolohichni ta mentalni. Virshi, yakymy moliatsia. Pid shkiroiu* [wideo], YouTube, 27.07.2025, https://www.youtube.com/watch?v=e_VnMWZ83lk [dostęp 30.12.2025].
- Tsilynko Tetiana (2002), *Poetyka tvoriv Vasyliia Stusa, „Vyzvolnyi shliakh”*, Kn. 1 (646), s. 97–102.
- Wasińczuk Katarzyna (2024), *„Nowy dramat” i (nowa) duchowość*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Watkins Eric (2013), *The Divine Order, the Human Order, and the Order of Nature: Historical Perspectives*, 1st ed., New York: Oxford University Press.
- Wilkoszewska Krystyna [red.] (2002), *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, Kraków: Universitas.
- Zhulynskyi Mykola (1990), *Iz zabuttia – v bezsmertia (Storinky pry zabutoi spadshchyny)*, Kyiv: Dnipro.

Movement as an Organizing Principle in the Poetry of Vasyl Stus

Abstract

This article examines the category of movement in the poetry of Vasyl Stus, one of the foremost representatives of the Ukrainian Sixtiers generation, and demonstrates how it functions as a fundamental principle shaping both the semantic and formal dimensions of his work. Drawing on an interdisciplinary approach that combines literary analysis with insights from cultural studies, movement is interpreted as a dynamic process through which subjectivity is constituted under conditions of political oppression. Rather than leading toward a specific destination in space, this movement unfolds within an ethical and metaphysical horizon, opening up the possibility of transcending the experience of suffering. Through

an analysis of selected poems, the article argues that Stus deliberately structures his work around the principle of perpetual movement. In this context, movement performs a dual function: it serves as a strategy of epistemological resistance to the static vision of reality imposed by the totalitarian system, while simultaneously constituting a mode of existential endurance grounded in the continuous transgression of the boundaries of the self.

Keywords: movement, space, transcendence, experience, aquatic motifs