



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

Uniwersytet Śląski
University of Silesia
<https://opus.us.edu.pl>

Rodzaj dyplomu / Diploma type	Rozprawa doktorska / PhD thesis
Autor / Author	Hajda Agata
Tytuł / Title	"Coraz bardziej się do siebie upodabnam" : światy możliwe w twórczości Edwarda Stachury /
Rok powstania / Year of creation	2017
Promotor / Supervisor	Mokranowska Zdzisława
Jednostka dyplomująca / Certifying unit	Wydział Filologiczny / Faculty of Philology
Adres publikacji w Repozytorium URL / Publication address in Repository	https://opus.us.edu.pl/info/phd/USLe823459ccd744354b73ec3cb272053ed/
Data opublikowania w Repozytorium / Deposited in Repository on	Feb 6, 2024
Rodzaj licencji / Type of licence	Other open licence 



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Coraz bardziej się do siebie upodabnam" : światy możliwe w twórczości Edwarda Stachury

Author: Agata Hajda

Citation style: Hajda Agata. (2017). "Coraz bardziej się do siebie upodabnam" : światy możliwe w twórczości Edwarda Stachury. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

STUDIUM DOKTORANCKIE

**„Coraz bardziej się do siebie upodabnam“
Światy możliwe w twórczości Edwarda Stachury**

Agata Hajda

STRUKTURA PRACY:

WSTĘP	4
ROZDZIAŁ I Świat aktualny	12
„Udział w sztafecie“	12
Oswajania świata	24
Motywacje pisarskie	33
Komizm	42
ROZDZIAŁ II Świat snów	53
Ugruntowanie w tradycji kulturowej	53
Specyfika snienia	58
Sen jako szansa	64
Osaczenie	69
ROZDZIAŁ III Świat metamorfoz	76
Pragnienie	76
Kobieta	80
Woda	86
Samotność	92
ROZDZIAŁ IV Świat zagrożeń	103
„Wygrywanie życia“	103
Czynny sprzeciw	108
Niebezpieczeństwo	113
Razem czy w pojedynkę	118
ROZDZIAŁ V Świat języka	123
Odrębność wśród podobieństw	123
Praca nad słowem	129
Idiostyl	137
Metamorfozy	148
ROZDZIAŁ VI Świat emocji	157
Gniew	157

Płacz i śmiech	162
Przeżywanie emocji	167
Hierofania	173
ROZDZIAŁ VII Świat kreacji	178
Ciężar wizerunku	178
Kształtowanie się legendy	189
Potrzeba alienacji	196
Mitotwórcza moc listu	208
ROZDZIAŁ VIII Świat czasu	215
Tropem przeszłości	215
To, co nadejdzie	219
Dar i przekleństwo pamięci	224
ZAKOŃCZENIE	230
STRESZCZENIE	234
BIBLIOGRAFIA	237

Wstęp

Tematyką niniejszej pracy uczyniłam światy możliwe w twórczości Edwarda Stachury. Ten niegdyś kultowy autor, w siódmej i ósmej dekadzie dwudziestego wieku otoczony legendą outsidera i wagabundy, już w dziesięć lat po przedwczesnej śmierci gwałtownie traci na czytelniczej popularności. Poszukiwania odpowiedzi na pytanie o przyczynę tego zjawiska muszą poruszyć kwestię zmian światopoglądowych, na które z kolei miał wpływ zmierzch epoki socjalizmu w Polsce. Kontrowersyjną diagnozę stawia Krzysztof Masłoń, stwierdzając:

Wraz z końcem Peerelu cała ta fascynacja twórczością i twórcą „Mszy wędrującego“ skończyła się. Wszystko wskazywało na to, że Edward Stachura pozostanie autorem pokoleniowym. Outsiderskie podejście do życia poety, który niczego w życiu się nie dorobił, a co miał, to rozdał, jego wędrowka bez wyraźnego celu, z chlebakiem, w którym było wszystko, co potrzebne – butelka wina, dziecięcy zachwyty nad tym, że świeci słońce, a drzewa dają cień – zakrwało na jakąś wyjątkowo niesmaczną kpinę, kompletnie nieudany żart w momencie, gdy powszechnym marzeniem stała się kradzież pierwszego miliona, a Polska z dnia na dzień z więzienia zamieniła się w bazar¹.

Sąd, choć bez wątplenia skłaniający do polemik, każe jednak zwrócić uwagę na rolę przeobrażeń ekonomicznych, które uwybraźniły się w latach 90. ubiegłego wieku. Zmierzch epoki hippisów i narastająca fascynacja konsumpcyjnym stylem życia kreują nowe (także literackie) wzorce, przyćmiewające fenomen Steda. Nieprzerwanie można wskazywać wprawdzie na – wyraźne lub domniemane – wpływy narracji Stachury na niektórych twórców, jednak zainteresowanie tekstami autora *Siekierzady* jest słabo dostrzegalne. Sytuacja ulega zmianie dopiero w ostatnich latach, gdy to twórczość Steda staje się tematem kilku publikacji teoretycznoliterackich oraz obszernej biografii *Buty Ikara*. Wraz z nowym,

¹Krzysztof Masłoń, *Bądź zdrow. Idę spać. Idę umrzeć. O Edwardzie Stachurze*, w: tenże: *Nie uciec nam od losu*, Warszawa 2006, s. 175.

poszerzonym, wydaniem zapisów autobiograficznych, stwarzają one nadzieję na powrót zainteresowania pisarstwem Stachury.

Podejmując niniejszą problematykę chciałabym pokazać wielowymiarowość i wielowariantowość światów obecnych w twórczości Stachury, bowiem można tu mówić o ich sporej złożoności i różnorodności.

Osiem wyróżnionych przeze mnie światów z pewnością nie wyczerpuje ich, uwarunkowanej wyborami każdego czytelnika, ilości. Jest to zatem subiektywne wyodrębnienie płaszczyzn, które, zdaniem piszącej, pozwalają możliwie najpełniej pogłębić obszary interpretacji utworów Steda. Niektóre z omawianych tu aspektów doczekały już krytycznych komentarzy, inne nie zostały dotąd szczegółowo omówione. Wobec pierwszych praca przybiera charakter uzupełnienia, względem drugich rozwija refleksję, która może stać się okazją do dalszych odniesień.

Pod pojęciem twórczości uwzględnione zostały wszystkie wydane za życia artysty teksty poetyckie i prozatorskie, a ponadto zapisy brulionowe i korespondencja zgromadzone w Muzeum Literatury w Warszawie. Wybór ten wydaje mi się niezbędny, podzielał bowiem pogląd Dariusza Pachockiego, który udowadnia, że pisarstwo Stachury można adekwatnie określić jako „totalne”, czyli komplementarne, pretendujące do stworzenia pewnej całości. Badacz sięga do znanej metafory rozbitego lustra, aby, w finale swej rozprawy, porównać do jego fragmentów pola artystycznej działalności Stachury. Jak stwierdza Pachocki: *Złożenie rozproszonych części nie stworzy obrazu autora, lecz ukáže części odbitego świata, bo właśnie w jego stronę pisarz zwrócił swoją uwagę*².

Dostrzegając potencjał zawarty w tym świecie podzieliłam go na kompatybilne i nierzadko uzupełniające się obszary, które zostały wyodrębnione jako światy możliwe.

W nauce o literaturze teoria możliwych światów posiada ugruntowaną pozycję, o której świadczy obszerna i różnorodna refleksja badawcza³. Pojemna znaczeniowo, chętnie używana przez literaturoznawców, teoria wywiedziona została z

² Dariusz Pachocki, *Stachura totalny*, Lublin 2007, s. 203.

³ Na rodzimym gruncie szczególnie inspirujące dla niniejszej pracy są publikacje Joanny Dembińskiej-Pawelec i Anny Łebkowskiej. Pierwsza z wymienionych autorek prezentuje analizę poezji Stanisława Barańczaka w oparciu o teorię możliwych światów (J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999). Druga snuje refleksję nad fikcją (Anna Łebkowska, *Fikcja jako możliwość: z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998), poprzedzając rozważania poświęcone twórczości Andrzeja Kuśniewicza i Teodora Parnickiego obszerną refleksją teoretycznoliteracką.

prac filozofów i logików . Samo pojęcie, wprowadzone przez Gottfrieda Leibniza⁴, funkcjonuje w odmiennych znaczeniach, uzależnionych od preferencji badacza, dla jednych stanowiąc bardziej, dla innych mniej chętnie wykorzystywane źródło odniesień. Metaforyczny charakter terminu narzuca analogiczną interpretację, co powoduje obawy teoretyków ze względu na mało precyzyjny wówczas charakter sformułowania⁵.

Znaczący głos w refleksji poświęconej adaptacji pojęcia na grunt literaturoznawczy zabrał Umberto Eco. W polemice z autorami sceptycznie nastawionymi wobec tegoż zapożyczenia, filozof precyzuje obrane przez siebie stanowisko, by uniknąć zarzutów o nieadekwatne przeniesienie terminu i uczynienie z niego pustej metafory, Eco wspomina, między innymi, o wykorzystaniu sugestii wywodzących się z logiki modalnej dla stworzenia kategorii świata możliwego pełnego, kategorii adekwatnej dla semiotyki tekstu narracyjnego⁶. Wyłonienie światów możliwych oraz próba opisanie ich, stanowi, co oczywiste, pewien wybór, a zarazem działanie, którego nieodzownym ogniwem jest odbiorca tekstu. Jak zauważa Joanna Dembińska-Pawelec, która we wspomianej rozprawie o poezji Stanisława Barańczaka, odwołuje się, między innymi, do teorii możliwych światów zaprezentowanej w tekście *Lector in fabula, Generowanie światów możliwych, uprzednio zaprogramowanych przez autora (w sensie podmiotu czynności twórczych), jest jednym z wielu procesów twórczej aktywności czytelnika*⁷.

W niniejszej pracy świat możliwy postrzegany będzie zgodnie ze stanowiskiem przyjętym przez Umberto Eco, jako zbiór indywiduów wyposażonych we własności, możliwy do określenia również jako przebieg wydarzeń. Świat możliwy może być zależny od postaw propozycyjalnych kogoś, kto go potwierdza, pokłada w nim wiarę, marzy o nim etc.⁸. Wobec powyższego, wyróżnione zostały

⁴ W tym miejscu należy dookreślić, iż filozof odnosił wzmiankowany termin do refleksji zmierzających ku różnorodnym uzasadnieniom, wśród których wyróżnia się koncepcja światów możliwych jako element teorii teodycei. Janusz Jaskóła, *Światy możliwe jako uprawomocnienie filozofowania. Platon*, Wrocław 2000, s. 37. Leibniz zakładał, iż we wszystkich logicznie możliwych światach istnieją tzw. tradycyjne prawdy konieczne, czyli twierdzenia prawdziwe (por. John Lyons, *Semantyka*, przeł. Adam Weinsberg, t. 2, Warszawa 1989, s. 382).

⁵ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość*, s. 42, 43, 44. Na metaforyczne sformułowanie terminu zwraca uwagę również Joanna Dembińska-Pawelec, przytaczając wiersz Czesława Miłosza „W metrze paryskim kartki rozcinałem”.

⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. Piotr Salwa, Warszawa 1994, s. 183.

⁷ J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe...*, s. 13-14.

⁸ Tamże, s. 188.

światy możliwe, które, różniąc się od siebie, pretendują wespół do wzmiankowanej już, totalności, idei, przyświecającej pisarstwu Edwarda Stachury.

W jej obrębie znajdują się światy: aktualny, snów, metamorfoz, zagrożeń, języka, emocji, kreacji i czasu. Będą one postrzegane jako równoważne, choć nie równie intensywnie eksploatowane i eksplorowane. Najbardziej pojemną kategorią jest świat aktualny, który mieści w sobie lub warunkuje wszystkie pozostałe światy.

Już na wstępie warto zaznaczyć, iż świat aktualny stawał się często przyczyną wątpliwości metodologicznych. Za Anną Łebkowską chciałabym przytoczyć kilka stanowisk rozumienia terminu. Lubomír Doležel traktuje świat aktualny jako równoznaczny z opowiedzianym w konwencji realistycznej⁹. Samoistność świata aktualnego konfrontuje on z literackim światem istniejącym wyłącznie poprzez dany tekst¹⁰. Według ujęcia Thomasa Pavela, świat aktualny umieszczać należy w obrębie uniwersum fikcji, nie zaś identyfikować z, danym empirycznie, światem zewnętrznym. W tak pojętym doświadczeniu fikcji literackiej dochodzi do równoczesnego uaktywnienia dwóch perspektyw: pierwsza wprowadza czytelnika w świat fikcjonalny, druga inicjuje w nim dystans, którego nie da się usunąć¹¹. Świat aktualny, wewnątrz fikcyjnego uniwersum, umieszcza również Marie Laure Ryan¹², analogiczną koncepcję proponuje Ruth Ronen, stwierdzając przy tym:

Literackie światy są możliwe nie w tym sensie, że mogą one być postrzegane jako możliwe alternatywy do rzeczywistego stanu rzeczy, ale w tym sensie, że “urzeczywistniają” świat, który jest analogiczny z pochodną sprzeczną ze światem, w którym żyjemy¹³. (przeł. moje - A. H.)

Ryan stwierdza, że czytelnik ma do czynienia z wieloma światami możliwymi, a jeden z nich – na mocy decyzji autorskiej – otrzymuje status bycia aktualnym:

⁹ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość...*, s. 67.

¹⁰ Tamże.

¹¹ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość*, s. 89 lub Thomas Pavel, *Possible Worlds in Literary Semantics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1975/34, nr 2, „Fictional Worlds”, Cambridge, Massachusetts, London 1986.

¹² Tamże lub *The Modal Structure of Narrative Universes*, *Poetics today* 1985, nr 4, ss. 717-754.

¹³ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.

Model (światów możliwych – przyp. A. H.) postuluje istnienie większej liczby światów. Jeden z nich (...) nosi nazwę świata aktualnego. Wyłącznie w tym przypadku można mówić o autonomicznym istnieniu. Inne światy możliwe są wytworami wyobrażeń¹⁴. (przeł. moje - A. H.)

Specyfika życia i twórczości Stachury skłania do przesunięcia granic tegoż świata celem włączenia części świata pozatekstowego w obszar analizowanych płaszczyzn. Z tego obszaru możliwe jest wówczas wyłonienie świata kreacji oraz prześledzenie nie tylko tworzenia się legendy Steda, ale również części reakcji odbiorców pism i utworów poety. Jest to istotne, gdyż reakcje te czasami skłaniały twórcę do polemiki, która miała wpływ na kształtowanie się jego postawy twórczej oraz na kolejne zapisy. Stąd właśnie, prześledzenie ich powstania i rozwoju wymaga również podjęcia rozważań nad złożonością twórczości Stachury, językiem osobniczym pisarza, specyfiką jego legendy oraz dialogicznością utworów.

Ogląd materiałów rękopiśmiennych pozwala na uzupełnienie dostępnych szerokiemu gronu odbiorców narracji o nieporuszone wcześniej konteksty. Dwutomowa edycja Dariusza Pachockiego jest bardzo obszernym wyborem, jednak, ze względów oczywistych, pomija niektóre adnotacje i nie pozwala prześledzić ewentualnych korekt w powstałych zapisach z zeszytów podróżnych.

W poniższych rozważaniach termin „zeszyty podróżne“ będzie współwystępował z określeniem „narracja brulionowa“. Pierwsze powstało jako oczywiste skojarzenie z tematyką zapisów – relacje z podróży zajmują wszak w nich poczesne miejsce, począwszy od opisów krajobrazów i uwag poświęconych napotkanym ludziom, a na skrupulatnym odnotowywaniu informacji organizacyjnych, związanych z przemieszczaniem się, skończywszy. Warto jednakże mieć w pamięci, że inicjując autobiograficzną narrację Stachura zaznacza, iż pragnie spisać swoje myśli (*Będę pisał w tym zeszycie wszystkie moje myśli. [...] będę pisać to, co się teraz będzie ze mną działo. I to, jak już mówiłem, co się będzie w mojej głowie działo*¹⁵) i

¹⁴ Marie Laure Ryan, *Impossible Worlds and Aesthetic Illusion*, w: *Immersion and Distance*, red. Werner Wolf, Walter Bernhart, Andreas Mahler, Amsterdam 2013, s. 131.

¹⁵ Edward Stachura, *Dzienniki Zeszyty Podróżne 1*, red. Dariusz Pachocki, Warszawa 2010, s. 5. Warto zwrócić uwagę na wymienne stosowanie czasowników „pisać” i „mówić” dla oznaczenia czynności przelania myśli na papier, co sprawia, że zastosowane terminy funkcjonują tu jako synonimy. W dalszej twórczości Stachura starał się znosić zaistniałą u niego opozycję między deprecjonowanym pismem a gloryfikowaną mową, stąd druk *Fabula Rasa* został uznany przez jej twórcę, jako nieodzowny, ale wysoce dlań niedoskonały, warunek jej rozpowszechnienia.

postulat ten zazwyczaj nie traci na znaczeniu. Wyjątkiem są zapisy zasłyszanych rozmów, często ograniczone wyłącznie do wymiany poglądów między rozmówcami, pozbawione autorskiego komentarza. Obok informacji sprawozdawczych pojawiają się refleksje, w których światopogląd, lęki i nastroje „ja” nie są służebną opisu sytuacji, finalny okres prowadzenia zapisków jest natomiast czasem, gdy realizowana w przestrzeni podróż ustępuje miejsca podróży mentalnej, na co wpływ ma również zły stan zdrowia Stachury, okaleczony po wypadku kolejowym. Wówczas miejsce, czas i czynności, niegdyś pełniące wyjątkowo ważną rolę, zostają często sprowadzone do pretekstu stanowiącego bodziec dla rozważań natury egzystencjalnej.

Po świecie aktualnym zostanie przedstawiony świat snów, pozornie mu przeciwstawny, przy bliższym natomiast oglądzie stanowiący jego, powiększoną o elementy fantastyczne, kopię. Kolejny świat możliwy – przestrzeń metamorfoz – pomyślany został jako świadectwo ukazania dynamiki zmian towarzyszących autorskiemu postrzeganiu niektórych postaci lub zjawisk. Wraz z tymi zmianami gwałtownie modyfikuje się kondycja podmiotu, co ma bezpośredni wpływ na jego dalsze egzystowanie w narracyjnych, poetyckich i pozaliterackich przestrzeniach.

Zagrożenie jest w tekstach Stachury niemal wszechobecne, choć jego wpływ na podmiot podlega modyfikacjom. Wymuszają one na nim tworzenie strategii zorientowanych na przetrwanie i/lub pokonanie niebezpieczeństwa. Areną zmagania jest niemal zawsze świat aktualny, jednak złoworogłość zagrożeń potęgowana jest przez siłę wyobrażeń. Ich specyfika staje się składową kolejnego świata możliwego.

Decydując się na badanie prac autobiograficznych nie sposób zignorować autorskiej refleksji nad zasadnością czynionych zapisów oraz ewentualnymi możliwościami ich publikacji, skoro świadomość, że materiały mogą zostać upowszechnione, a tym bardziej dążenie twórcy, by tak właśnie się stało, potrafi diametralnie wpłynąć na sposób prowadzenia narracji. U Stachury nie dochodzi do dramatycznych różnic między beletrystyką a literackim ukształtowaniem nieupublicznych za życia zapisów, w obydwu formach pojawia się deklaracja autentyczności, walka z pozorem, który, zdaniem autora *Się*, niweczył wartość wypowiedzi¹⁶. Według tak pojętej koncepcji próby uatrakcyjnienia zapisów miały być czczym pustosłowiem, gdyż oddalały od opisu rzeczywistości, usiłując upiększyć to,

¹⁶ O czym przypomniane jest w publikacji Krzysztofa Rutkowskiego *Przeciw (w) literaturze: esej o "poezji czynnej" Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987.

co samo w sobie jest najwyższym walorem. Niemniej, także tutaj pozorny „czysty opis” musiał ewoluować w interpretację. W zmaganiach ze słowem i próbie wyjścia poza nie kształtuje się świat języka twórcy.

Zapiski ewoluują, subiektywna narracja momentami przyjmuje pozór obiektywnego sprawozdania bez śladu zaangażowania emocjonalnego ze strony osoby piszącej¹⁷, zawsze jednakże przelanego na papier jako skutek świadomego wyboru. Przed samym sobą Stachura raz jeszcze skrytykował niekompetentnych odbiorców skłonnych do bezrefleksyjnego odczytu jego twórczości. Negatywnie odniósł się także do sądów sprowadzających ją do kopiowania rzeczywistości. Kolejną płaszczyzną ekspresji Stachury stanie się zatem świat emocji, każdorazowo wyjątkowo silnie artykułowych.

Istotne miejsce zajmuje wreszcie świat czasu, destrukcyjnego, lecz zarazem niosącego nadzieję na zniwelowanie lęków i doświadczenie swoich ideałów.

W twórczości Edwarda Stachury pojawiają się odniesienia do historii, przeszłości zarówno własnej, jak i do wydarzeń, takich jak, między innymi, powstania dziewiętnastego wieku czy II wojna światowa. Nie jest jednak Stachura historykiem, kronikarzem dziejów czy nawet gawędziarzem, który chce hobbystycznie odkurzyć pył minionych wieków. Przeciwnie, sięga do wydarzeń historycznych niezwykle subiektywnie, rzecz można – intymnie. O przyszłości wypowiada się rzadko i enigmatycznie, nie jest ciekaw tego, co nadejdzie. Jawi mu się ona w ciemnych barwach, czasem bliska jest niemal katastroficznym wizjom. Z historią nieodłącznie wiąże się pamięć, która jest tu częściej źródłem cierpienia niż ukojenia.

Światy możliwe są w tym ujęciu próbą twórczego doświadczenia życia we wszystkich jego przejawach. Wzajemnie się przenikając, tworzą niejednoznaczną materię istnienia, w której człowiek pragnie być zwycięskim demiurgiem.

Z tego powodu bezustannie działa, projektuje światy dla siebie i siebie dla światów, neguje pewne wybory, by nobilitować inne, wreszcie długotrwale chroni i umacnia swoje „ja”, by w pewnym momencie zakwestionować zasadność jego istnienia.

¹⁷Jeden z przykładów stanowią liczne adnotacje na temat pogody – skrzętne odnotowywanie spodziewanej temperatury, opadów czy zachmurzenia. (Por. np. 20 I 1973. *W.* - 7:33, *Z.* - 16:02. *Fabiana i Sebastiana. Dzień dłuższy od najkrótszego dnia w roku o 46 min.*, 31 I 1973. *W.* - 7:18, *Z.* - 16:21. *Dzień dłuższy od najkrótszego dnia w roku o 1 godz. i 20 min.*, 13 II 1973. *W.* - 6:56. *Z.* - 16:46.) E. Stachura *Dzienniki Zeszyty Podrózne I...*, s. 281, 282, 284.

Przetwarzenie zastanej rzeczywistości jest oczywistym działaniem artysty, każdorazowo, nawet pod pozorem subiektywnego opisu, tworzącego nową jakość. W przypadku pisarstwa Stachury szczególnie ważne wydaje się rozpatrzenie motywacji, specyfiki i złożoności w procesie tworzenia, odnośnie prozy i poezji tyle razy interpretowanego jako kalkowanie życia, mniej lub bardziej udany stylistycznie i kompozycyjnie opis ciągów zjawisk, wierne przelanie na papier osobistych przeżyć.

Tymczasem autor *Się*, w swojej bezkompromisowej walce, dąży ku ideałowi istnienia, który od początku zdaje się postrzegać jako możliwy do odnalezienia – stąd podejmowana walka. Każdy kolejny krok na drodze ku filozofii człowieka – nikt to właśnie owo upodabnianie, urzeczywistnianie się przeczuć człowieka-ja. Nie jest to proces oparty na minimalizacji środków wyrazu, zanikowi „ja” towarzyszy systematyczne pojawianie się coraz to nowych „wszystkości”.

Andrzej Falkiewicz, w szkicu *Nie-ja Edwarda Stachury*, wymienia przesadę jako naczelną cechę poetyki tegoż¹⁸. Zdaniem krytyka, przesada ta nie powinna być postrzegana pejoratywnie, ma bowiem służyć zamawianiu rzeczywistości. Idąc tym tropem, można wpisać jego rezultat w cel rekonstruowania świata – „zamawiam” rzeczywistość, czyli wdaję się w polemikę z tym, co zastane, usiłuję „pertraktować” ze światem, przepuszczam obrazy i sytuacje przez filtr własnej wrażliwości i subiektywnych sposobów doświadczania istnienia. Nie bez powodu wspomniany wyżej krytyk dostrzega w twórczości autora *Siekierzady* nie tyleż opowieść o postrzeganiu, co o odczuwaniu – Falkiewicz zauważa, że słońce, kwiat, południe etc. to u Stachury raczej nazwy uczuć aniżeli dostrzeżonych zjawisk¹⁹.

Z uwagi na złożoność teorii możliwych światów oraz rozległość twórczości Stachury niniejsza praca stanowi propozycję badawczą oraz grunt pod dalsze, także polemiczne, interpretacje. Bogactwo pisarstwa autora *Falując na wietrze*, mit Edwarda Stachury oraz upublicznienie materiałów, które wciąż jeszcze spoczywać mogą w archiwach domowych, zapewne staną się powodem do kontynuacji rozważań o tym, niesłusznie dziś nieco zapomnianym, twórcy.

¹⁸ Andrzej Falkiewicz, *Nie-ja Edwarda Stachury*, Wrocław 1995, s. 5.

¹⁹ Tamże.

ROZDZIAŁ I - Świat aktualny

Udział w sztafecie

W nawiązaniu do metodologicznych wątpliwości dotyczących ram świata aktualnego, należy zwrócić uwagę na dwoistość, którą narzuca literacki dorobek Stachury. W poetyckich i prozatorskich tekstach musi być sytuowany w uniwersum fikcji, autor bowiem, mimo licznych i oczywistych analogii między pierwszoplanowymi postaciami a sobą samym, konsekwentnie odżegnywał się od traktowania jego tekstów jako autobiografii. Względem zapisów brulionowych trudno jest nie identyfikować świata aktualnego z doświadczanym przez podmiot światem zewnętrznym. Dodatkowo należy wciąć pod uwagę, brzemienne w skutki, ewolucję filozoficzno-światopoglądową pisarza. Powoduje ona odwrót od konwencjonalnych opowiadań i powieści ze spersonalizowanym bohater-narratorem do formy pamiętnika (*Wszystko jest poezja*) lub traktatu (*Fabula Rasa, Fabula Rasa Apendyks, Oto*).

Świat aktualny w tekstach Stachury cechuje duża ambiwalentność. Jest on zarazem godną uwielbienia przestrzenią, na której doświadczają się cudu życia, jak i obszarem bezustannych, wyjątkowo trudnych, starć. Zarówno Edward Stachura, jak też jego bohaterowie liryczni oraz prozatorscy, przyjmują wobec nich podobne postawy. Ich najbardziej charakterystyczne cechy to bezkompromisowość, potrzeba izolacji oraz negacja zastanego porządku społecznego.

Wskazane cechy stanowią bezpośrednią reakcję na interpretację świata aktualnego, który częstokroć dalece odbiega od upragnionej przez podmiot rzeczywistości, brak w nim zwłaszcza poczucia bezpieczeństwa, co obliguje do bezustannej czujności, a jej zaniechanie może drogo kosztować. Ciągła gotowość doświadczania złożoności świata, poszukiwanie duchowych sprzymierzeńców i wciąż akcentowane „naprzód“ to czynniki konsytuujące „sztafetę“. Ten intelektualny wysiłek opisywany jest w odwołaniu do fizycznego trudu, pracy o syzyfowym

charakterze: „Ciągnąć te wielkie trudy zaczęte i nieskończone, bo może niekończące się są. Ale te wartości, one się chyba gdzieś i w jakiś tabor, w jakąś karawanę gromadzą“¹.

Skonfliktowani z rzeczywistością bohaterowie Stachury, mimo, iż wielokrotnie uciekają od niej w światy, sytuowanej na jawie i we śnie, imaginacji, odczuwają jednak specyficzną potrzebę *udziału w sztafecie*. Wykryształowanie tego postulatu następuje wprawdzie dopiero we *Wszystko jest poezja*, chciałabym jednak podkreślić, że faktycznie przyświeca on poszukiwaniom Stachury już od początku jego literackiej drogi. Najpierw nie w pełni uświadamiany, ostatecznie urasta do rangi życiowego credo, gdy Edward stwierdza dobitnie, że pragnie pozostawić po sobie trwałe ślad, uniknąć „rozmazania się“. W konsekwencji formułuje, wśród kilku innych, nakaz: *żyć w strasliwym i cudownym napięciu w każdej zawsze i wszędzie sekundzie*².

Percepcja świata aktualnego, a zwłaszcza, stanowiących jego nieodłączną część, relacji międzyludzkich, przynosi jego skrajnie pesymistyczną interpretację. Podmiot Stachury poszukuje zatem ratunku w modyfikowaniu świata poprzez przewartościowanie myślenia o nim i – odmienne od konwencjonalnego – doświadczenie go. Postulat *udziału w sztafecie* ma umożliwić interpretację świata aktualnego jako wyzwania, które warto podjąć.

Termin *sztafeta* dla określenia procesu ciągłej aktywności poznawczej i samorozwoju, ma źródło w życiowych wyborach pisarza. Wędrowni, wielokrotnie eksploatowany i banalizowany motyw twórczości Steda oraz waga, jaką przywiązywał do sprawności fizycznej, uprawomocniają wprawdzie akurat „sztafetę“, niemniej jednak wybór nazwy nieodłącznie związanej z dyscypliną grupową, biorąc pod uwagę specyfikę pisarstwa Stachury, nie jest już tak oczywisty. Bohaterowie prozy Stachury najczęściej percypują świat w pojedynkę, a nawiązywane relacje, nawet te satysfakcjonujące, nie są trwałe (wyjątek stanowi przyjaźń Edmunda i Witka w *Calej jaskrawości*). Zapisy brulinowe mogą być z powodzeniem określone jako studium życia outsidera. Niemniej jednak sztafeta istnieje. Tworzą ją wszyscy ci, z

¹E. Stachura, *Rzeka*, w: tenże, *Wszystko jest poezja*, red. Krzysztof Rutkowski, Warszawa 1984, s. 250.

²Tenże, *Labirynty, wiza tranzytowa i doktorat, Lyon, Marsylia, Paryż, Grudziądz, żyć w strasliwym i cudownym napięciu w każdej zawsze i wszędzie sekundzie*, w: tenże, *Wszystko jest poezja...*, s. 169.

którymi Sted i jego pierwszoplanowi bohaterowie odczuwają duchowe powinowactwo.

Składową świata aktualnego w twórczości Stachury jest szarzyzna dnia codziennego, zmęczenie i frustracja ludzi, nierzadko także trudności w zaspokojeniu prymarnych potrzeb, z którymi zmagają się bohaterowie-narratorzy. Wewnętrzny nakaz *udziału w sztafecie* każe zmierzyć się z tymi problemami bez potrzeby szukania natychmiastowego i/lub trwałego na nie remedium. W końcu dokuczliwa proza życia, jak wszystko, ma stać się poezją, choć konkluzja ta nie jest przecież początkiem błogostanu w życiu i twórczości Stachury,

O intensywności doświadczenia, charakterystycznej dla pierwszoplanowych postaci w tekstach Steda, wypowiada się Barbara Czochralska, stwierdzając:

Życie bohatera Stachury polegało, jeśli można tak powiedzieć, na realizacji całej skali tego zjawiska, które kryje się pod znakiem „życie“. Od ziemskiego i materialnego „ja“, które chciał potem zniszczyć, do wieczności, którą chciał poznać i dotknąć za życia³.

Ten bezkompromisowy projekt realizował także sam Stachura, któremu jednak nie dane było pozostać w świecie człowieka-nikt.

Jak zostało wspomiane, ciągła włóczęga stała się znakiem rozpoznawczym bohatera tekstów Stachury, przyczyniając się do płytkich interpretacji spod znaku łazika-prostaczka, z pieśnią na ustach przemierzającego coraz to nowe obszary miast, miasteczek i wsi. Tymczasem bardziej adekwatne zdaje się być rozpatrywanie nieustannego procesu przemieszczania się w odniesieniu do zjawiska współczesnego nomadyzmu⁴. Edward Stachura, jak również jego bohaterowie, to nomadzi, którzy odbywają wędrówkę fizyczną i mentalną, nie potrafiąc unieruchomić natłoku myśli, aby zaznać odpoczynku. Ich bieg można przyporządkować światu wyobrażeń, aktywność ciała najmocniej wiąże się ze światem aktualnym.

Wyjście naprzeciw doświadczeniom i wrażeniom drogi to tworzenie dynamiki w miejscu uprzedniej stagnacji. W pierwszym okresie twórczości

³Barbara Czochralska, *Ktoś spoza planety. Spotkania z Edwardem Stachurą*, Kraków 2014, s. 18.

⁴Umberto Eco używa terminu „neonomadyzm”, które definiuje głównie przez, symptomatyczne dla czasów średniowiecza, poczucie niepewności u współczesnego człowieka. (U Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 1996, s. 88).

Stachury zmiany mentalne nie uzyskują jeszcze autonomii, współlistnieją z odkrywaniem i przemierzaniem, świata. Ich niezależność objawi się na dalszych etapach życia i działań pisarskich autora *Siekierzady*. Wówczas podróż, którą generuje umysł człowieka, będzie w twórczości Steda korespondowała semantycznie z faktyczną wędrówką. Otwarcie *Fabula Rasa* to wskazanie do zawieruszenia się dalej (poza słowem) i przestroga przed utknięciem oraz spoczynkiem w słowach⁵.

Droga często bywała u Stachury ucieczką „od“, próbą przewyciężenia lęku i zniwelowania wszechwładzy śmierci, nieodłącznie obecnej w świecie aktualnym. W styczniu 1974 roku poeta odnotowuje:

Ja powiem, że droga jest jak ciągle odkładane samobójstwo, jak ta jedna z nielicznych, może jedyna możliwość niepopelnienia samobójstwa, popełnianego co krok, co krok⁶.

Radość towarzysząca eksploracji nowych dróg, również na mapie mentalnej, nie pozwala jednak postrzegać procesu przemieszczania się wyłącznie jako, finalnie utopijnego, środka do osiągnięcia celu. Jest on realizowany już w samym podjęciu aktywności, co można dostrzec w utworach powstałych w pierwszej połowie lat 60. – tomie opowiadań *Jeden dzień* (1962) czy poemacie *Dużo ognia* (1963). Szczególnie dobitna pochwała życia w drodze wyrażona zostaje w niektórych piosenkach, Chodzi o utwory *Piosenka dla zapowietrzonego*, *Piosenka szalonego jakiegoś przybłądy*, *Piosenka nad piosenkami*. Kolejne utwory Stachury poświęcone zostają tęsknocie za domem – wędrowiec wypatruje wówczas spokojnej przystani, bezpieczeństwa, ukochanej, ku której zdaje się zmierzać. Piosenki autora *Fabula rasa* to teksty nieskomplikowane, wykorzystujące konwencjonalne motywy liryki miłosnej. Wędrówka jest tu zatem nie tyle synonimem bezustannego procesu aktywności ukierunkowanej na samopoznanie, co drogą do miłości, choć, co symptomatyczne, również tutaj pozostającej w sferze dążności, niespełnienia.

⁵ E. Stachura, *Fabula Rasa (rzecz o egoizmie)*, w: tenże, *Fabula Rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*, red. Krzysztof Rutkowski, Warszawa 1984, s. 7.

⁶Tenże, *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 355-356.

Aprobatywne postrzeganie wędrowania widoczne jest również w późniejszych tekstach Steda – opowiadaniach z tomu *Falując na wietrze* (1966) i *Się* (1977), poematach – *Przystępuję do ciebie* (1968) oraz *Missa Pagana* (1978). Powieści Stachury finalizuje rozpoczęcie kolejnych wędrówek – Edmund i Witek opuszczają Potęgową (*Cała jaskrawość*, 1969), Janek Pradera wyrusza do swojej Gałązki Jabłoni, choć nie dane mu będzie do niej dotrzeć. (*Siekierzada albo Zima leśnych ludzi*, 1971).

Preludium do poznawczej aktywności pierwszoplanowych bohaterów Edwarda Stachury, jak również jego własnych, nomadycznych, dążeń można doszukiwać się już we wczesnym dzieciństwie pisarza. Jadwiga Stachura, matka poety, wspominała:

W domu mało siedział. Chodził po łąkach, po polach. Ja mu mówię nieraz: „Edziu przyjdź trochę do domu”. A on: „Mamusi, dla mnie słońce to jest wszystko. Muszę żyć słońcem”⁷.

Co oczywiste, dziecięce upodobanie do spędzania czasu poza domem nie jest, zwłaszcza w środowiskach małomiasteczkowych i wiejskich, zachowaniem osobliwym, jednakże wyjaśnienia młodego Stachury są zapowiedzią jego późniejszej fascynacji – zachwytnym słońcem będzie powracał na kartach narracji Steda. Przedstawienie słońca jako życiodajnej siły jest u Stachury nie tylko pragmatyczne. Analiza zjawisk umożliwiających życie na planecie podbudowywana jest także, w drugim etapie twórczości autora *Się*, refleksjami o różnorodnych źródłach wpływających, m.in., z inspiracji religijnych, filozoficznych i fascynacji naukami ścisłymi oraz przyrodniczymi⁸.

Emil Cioran, w którego spuściźnie literackiej Stachura niejednokrotnie mógłby odnaleźć zbieżne swoim rozważania, w *Brewierzu zwyciężonych* zapisuje:

⁷ Wspomnienia matki odnotował Marian Buchowski w książce *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992, s. 22.

⁸Być może w ich kręgu znalazła się także nowożytna filozofia przyrody i poglądy Berbardina Telesiusza. Ten przedstawiciel naturalizmu empirycznego wyjaśniał funkcjonowanie świata przyrody za pomocą działających w nim sił ciepła i zimna. Przedstawił je jako ścierające się przeciwieństwa, gdzie ciepło inicjuje życie oraz ruch, a zimno jest odpowiedzialne za zamieranie. Jan Legowicz, *Filozofia nowożytna*, w: *Zarys historii filozofii*, Warszawa 1991, s. 286.

Jako dziecko nie mogłeś usiedzieć na miejscu. Wciąż cię było pełno w całej okolicy. Gnało cię *gdzieś*, daleko od domu i rodziny. Figlarnie puszczałeś oko w stronę horyzontu i niebu powierzałeś swoje naiwne tęsknoty. Już od dzieciństwa obiema nogami wskakiwałeś w filozofię, a z latami twoja niechęć do osiadłego trybu życia jeszcze się wzmogła. Odtąd twe myśli krążą po różnych krainach, twoje pojęcia cierpią na manię błędzenia. Dusisz się w czterech ścianach. Filozof dróg i ulic – oddychanie na rozdrożach. Dalej, wciąż dalej – żadnego łóżka w całym wszechświecie⁹!

W notatce brulionowej z drugiej połowy lat 70., Stachura definiuje natomiast swój los sięgając do analogii jak z baśni:

Jestem małym słonecznikiem, co go chcieli zjeść, pożreć, połknąć ludzie, rodzina, szkoły, religie, mędrcy, politycy, przemysłowcy, więc kiedy jeszcze młodzieńcem byłem, malutki, niedojrzały jeszcze, niesmaczny, niestrawny – oderwałem się pewnej burzliwej nocy od korzeni, zerwałem kajdany i przeskoczyłem przez płot i ruszyłem w drogę, w świat szeroki¹⁰.

Powyższe słowa interesująco korelują z zapisem, który poczynił Baltazar Gracian w wydanej ponad 450 lat temu *Wyroczni podręcznej*, pod hasłem *Umieć zmienić środowisko!*:

Są ludzie, którzy muszą zmienić środowisko, by dojść do znaczenia i wysokich stanowisk. Kraj lat dziecińczych to macocha dla wielkich zdolności. Z ziemi, w której wyrósł wielki człowiek, panuje zawiść; ta zaś pamięta raczej niedoskonałość początków niż wielkość osiągnięć (...) ¹¹.

Jest mało prawdopodobne, aby Stachura znał ten zapis, nadto w rozbudowanym porównaniu siebie do słonecznika poeta nie wskazuje na własne, ponadprzeciętne, zdolności, jednak powyższe słowa zdają się być symptomatyczne dla autodefinicji Steda. Niejednokrotnie sugeruje on, że ze niezrozumieniem jego

⁹Emile M. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. Anastazja Dwulit, Magdalena Kowalska, Warszawa 2004, s. 115.

¹⁰Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 023 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczkce 2 na płycie o numerze inw. 2555, *E. Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975*.

¹¹Cytat odnotowany za: Jan Marx, *Wielcy romantycy. Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid*, Warszawa 1999, s. 82.

osoby wiąże się nieodocnienie go, a słowa uznania, których doświadcza na swej pisarskiej drodze, nie mają żadnego związku z jego rodziną i ówczesnym najbliższym środowiskiem.

Wykazane powyżej analogie pozwalają rozszerzyć pojęcie sztafety także o nawiązania do innych tekstów, które, nawet jeśli nieuświadomione, umożliwiają stworzenie kolejnej płaszczyzny wspólnotowości. Jest to, pozornie tylko paradoksalna, wspólnotowość samotności, która, naprzemiennie, zniewala i wyzwala.

Podmiot tekstów Stachury niejednokrotnie definiuje siebie jako „włóczęgę“, a zatem poprzez termin, który w literaturze poświęconej socjologii, antropologii i filozofii podróży, nierozzerwalnie wiąże się z przymusem opuszczenia dotychczasowego miejsca bytowania. Młodzieńczy zapis, przyjęty jako początek brulionowej twórczości Edwarda Stachury, oddaje ten fakt – pojawia się w nim, podobnie jak w pierwszych opowiadaniach, skarga samotnika – wygnańca, który odszedł, gdyż „oni“ (najbliżsi) nie mieli dla niego „czułości“. Niejednokrotnie pojawiająca się w tekstach Stachury czułość jest synonimem miłości, upragnionym, zewnętrznym darem, którego bohater poszukuje u innych, jak szukamy np. szacunku, zrozumienia, dyskrecji, ale pożądanym bardziej niż one, bo radykalnie decydującym o losie, życiu¹².

Życie w drodze, wzbogacając bohaterów-narratorów o nowe doświadczenia otwiera przestrzeń do tworzenia się innych możliwych światów. Bohaterowie przedstawiają wędrówkę najczęściej jako akt własnej woli, co pozornie upodabnia ich do turystów¹³, jednak całokształt wizerunków narratorów prozy Steda (a także podmiotów jego poezji) zdecydowanie nie odpowiada temu modelowi uczestnictwa w ponowoczesnym świecie¹⁴. Znacznie bardziej adekwatne jest wędrowanie, które, jak

¹²Małgorzata Łukaszuk, *Ku medytacji, ku epifanii*, w: tejsze, *Doświadczenie i hermeneutyka. Prace o polskiej poezji nienowoczesnej*, Lublin – Warszawa 2015, s. 390.

¹³Krzysztof Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2001, s. 10.

¹⁴Podróż, która została zainicjowana z własnej woli, jest tylko jednym z kryteriów charakteryzujących turystę. Kolejne nie pasują do pozbawionej komfortu i bezpieczeństwa egzystencji bohaterów Stachury. Hans Joachim Knebel (*Soziologische Strukturwandlungen im modernen Tourismus*, Stuttgart 1960) przypomina, że podróże turysty warunkowane są długością jego urlopu, a przyświecają im wyłącznie hedonistyczne motywacje. Daniel Boorstin (*The Image: A Guide to Pseudo – Events in America*, New York) pisze natomiast o odizolowaniu turysty od autentyczności miejsca, w którym przebywa, co wyklucza możliwość poznania go. Powyższe sądy doczekały aprobaty i rozwinięcia w kolejnych tekstach dotyczących kulturowego rozumienia podróży. Powyższe pozycje cytowane za: K. Podemski, *Socjologia...*, s. 19 – 21.

pisła Anna Wieczorkiewicz, jest nicią z nawleczonymi wydarzeniami, spotkaniami oraz postojami¹⁵.

O niejednoznacznej motywacji wędrowania bohaterów Steda i motywacjach tej wędrówki wypowiada się Tadeusz Nyczek:

Nie sposób powiedzieć, ile w tym wiecznym wędrowaniu było z nieskończonej konieczności, a ile z wyboru. W każdym razie ono wyznaczyło sens jego życia i pisanie, życie w biegu, w drodze (...). Pamiętanie o każdym, najmniejszym elemencie życia, o każdym drgnieniu głodnego żołądka, o każdym niepewnym noclegu, każdym niewiadomym miejscu jutrzejszego przeznaczenia (...). Więc Ja wędrujące. Osobne, wygnane, z konieczności, z wyboru¹⁶.

Wędrówka czołowych bohaterów Stachury, jak również jego samego, choć kojarzona w powszechnej świadomości głównie z obszarami małomiasteczkowymi i wiejskimi, odbywa się także w dużych miastach. Każdy z nich staje się wyrazicielem pewnych cech, które urzeczywistnia flâneur. W koncepcji Waltera Benjamina¹⁷, ten dziewiętnastowieczny spacerowicz odznacza się introwerzyzmem i właśnie z pozycji samotnika obserwuje wielkomiejski ruch. Równocześnie jednak flâneur wyraźnie próbuje powtarzalność i rozpoznawalność świata aktualnego. Wędrowanie jest tu zatem faktycznie spacerem w oswojonej przestrzeni, która prowokuje przemyślenia, a czasami także wyzwala potrzebę tworzenia.

Edward, Janek Pradera, Michał Kątny, Edmund, Witek, wreszcie sam Stachura, poszerzają wciąż światy swojego wędrowania, fizycznie lub przynajmniej deklaratywnie. Odmienny pozostaje z reguły także cel podjętej aktywności. Flâneur wprawdzie odcina się od otoczenia przez brak ekspresywnego uczestnictwa w zastanych sytuacjach, lecz równocześnie bawi się doświadczanymi sytuacjami, które nie wywołują w nim gwałtownej negacji i strachu:

Miejski spacerowicz [...] jest *aktorem wędrownym*. Jak ślimak swój domek, zabiera on swą zabawę ze sobą, dokądkolwiek by się udał. Jak w pasjansie, uprawia grę

¹⁵Anna Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów, Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 35.

¹⁶Tadeusz Nyczek, *Życiodajny, śmiertelność*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 1.

¹⁷Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 461- 501.

jednoosobową, może więc wycisnąć ze swej zabawy wszystkie smakowite soki do ostatniej kropli [...] Spacerowicz tym się bawi, że czyni innych ludzi aktorami: oczyma wyobraźni widzi ich jako aktorów, ulicę jako ich scenę, a ich życie jako przedstawienie [...] Wałęsać się po ulicach [...] to dla spacerowicza tyle, co *bawić się w grę*: uprawiać swojego rodzaju metagrę, czy nawet metazabawę- „zabawę w zabawę”. Czyniąc to wie on dobrze, że się bawi¹⁸.

Stachura przez długi czas kreuje światy aktualne, wobec których jego pierwszoplanowy bohater zachowuje dystans fizyczny, lecz od którego nie potrafi w satysfakcjonujący dla siebie sposób odciąć się emocjonalnie. Sporadyczne gwałtowne interakcje między podmiotem a światem, szybko stają się walką o przetrwanie. Czasem toczy się ona z miejscowymi agresorami, kiedy indziej natomiast – z samym sobą. Idąc po zmroku wzdłuż jezdni, Edward parokrotnie na nią wchodzi, cofając się tuż przed nadjeżdżającymi samochodami. Śmieje się w twarzy jednemu z rozsierdzonych kierowców, prowokując go tym samym do rękoczynów¹⁹. Rzekoma głupota Edwarda, puentowana jego śmiechem, to faktycznie próba walki z największym wrogiem, czyli wszechwładną śmiercią. Pozorowanie samobójstwa jest przededefiniowaniem potęgi personifikowanej śmierci, która traci decyzyjność na rzecz człowieka samostanowiącego o swoim końcu lub odrzuceniu go. Czasowość tego panowania każe jednak poszukiwać doskonalszych rozwiązań poskromienia „zwyczajnej wariacji²⁰“, co zapoczątkuje powolną, lecz konsekwentną drogę ku filozofii człowieka-nikt.

Podjęcie wędrówki koresponduje z potrzebą reinterpretacji świata, który nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Stachura *udział w sztafecie* będzie postrzegał, także jako uwrażliwienie percepcji. W opowieści-rzece *Wszystko jest poezja* ciągła, napięta, uwaga poświęcana życiu staje się jednym z czynników warunkujących bycie poetą, tj. osobą świadomą siebie i świata²¹. Uprzednia interpretacja oparta na zwrotach ku temu, co dla podmiotu ważne (jak w modlitwie w *Nocnej jeździe*

¹⁸Zygmunt Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 232.

¹⁹E. Stachura, *Królewicz*, w: *Jeden dzień*, w: tenże: *Jeden dzień*, w: tenże, *Opowiadania*, red. Henryk Bereza, Warszawa 1984, s. 74.

²⁰Tamże, *Po ogrodzie niech hula szarańcza*, w: tenże: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, red. Ziemowit Fedeci, Warszawa 1984, s. 161.

²¹Tamże, *Labirynty, wiza tranzytowa...*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 168. Przemyslenia zostają powtórzone w tekście *Rzeka*, w: E. Stachura, *Wszystko jest poezja...*, s. 249.

pociągiem) ulega tu zatem nie negacji, a zwielokrotnieniu. Teraz ważnym staje się wszystko (choć niekoniecznie wszyscy), a priorytetami umiejętność świadomego doświadczania świata.

Tak przedstawiony świat jest światem otwartym, być może groźnym, pełnym niebezpieczeństw wynikających z porzucenia fizycznych i mentalnych kryjówek, ale równocześnie umożliwiającym uniknięcie klaustrofobicznych pułapek. Nie jest ono równoznaczne z osiągnięciem jakkolwiek rozumianego błogostanu czy permanentnym optymizmem – w zbiorze opowiadań *Się*, możliwość ucieczki od cierpienia zostaje definitywnie odrzucona jako niemożliwa do spełnienia²². Kolejne teksty dowodzą jednak, że bohater-narrator nie wyraża zgody na przerwanie *sztafety*. Klamrowa budowa opowiadania *Naprzód, niebiescy* uwypukla odezwę do kontynuacji wysiłku, zakazuje zaniechania Drogi. Ranga dokonanego wyboru odzwierciedla się w semantyce. Główni bohaterowie *Calej jaskrawości* reagują rozbawieniem na pomysł urzędzenia sobie wycieczki. Nomada dostrzega tu jedynie pewien trop z odległej przeszłości, obecnie element cudzego sposobu życia, który może budzić, zależnie od okoliczności, rozbawienie, zazdrość czy – niepozabawiony elementu protekcjonalności – żal²³.

Udział w sztafecie jest zatem niekwestionowanym sposobem pełnego przeżywania istnienia. Nie oznacza to jednak każdorazowej interpretacji ruchu jako godnej podjęcia aktywności. W opowiadaniu *Poranek*, bohater - narrator stwierdza:

Zawsze jak jestem w mieście i patrzę na ten wielki ruch, na ten naród, co się ciągle gdzieś śpieszy i pędzi, to myślę, że ten wielki ruch miastowy to nie jest właściwie żaden prawdziwy ruch, tylko tak zwana iluzja. Wszyscy gdzieś biegną, podążają, pędzą, byle prędzej i oto. I oto wieczorem wszyscy znajdują się tam, skąd rano wyskoczyli ze swoich pudełek²⁴.

²² Wówczas Kątny stwierdza, że jest ono wszechogarniającą siłą, której ulega również ... *poeta, włóczęga, wolny elektron*. Zasadność niniejszych określeń, co warto zauważyć na marginesie, zostaje jednak poddana w wątpliwość dopowiedzeniem ... *jak mnie nazywa szumnie ten i ów*. E. Stachura, *Nocne popołudnie*, w: tenże, *Się*, w: tenże, *Opowiadania...*, s. 306.

²³E. Stachura, *Cała jaskrawość*, w: *Powieści*, red. H. Bereza, Warszawa 1984, s. 68.

²⁴ Tamże, s. 116.

Prawdziwy ruch, prowadzący do uzdrawiającej metamorfozy wewnętrznej, pozostaje wówczas zatem nieosiągalnym celem. Dostępny jest wyłącznie nielicznym, okupiony błędzeniem i trudnymi doświadczeniami.

Udział w sztafecie wyraża się wreszcie także w umiejętności zatrzymania się celem dostrzeżenia i docenienia częstokroć bagatelizowanych zjawisk. Poszukiwania wypływające z bezruchu, kontemplacji, praktyka charakterystyczna m.in. dla prądów filozoficznych Wschodu, którymi w latach 70. zainteresował się Stachura, zostają odzwierciedlone w tekstach z tzw. mistycznego okresu jego twórczości. Jednym z przykładów jest, odnotowana w *Oto*, rozmowa telefoniczna, podczas której bohater, zapraszany przez znajomego na wspólne spędzenie wieczoru, odpowiada nieodmiennie: *Jest zmierzch i pada śnieg*. Irytacja rozmówcy oraz nieprzyjemny sposób, w jaki kończy on konwersację, zdają się tylko potwierdzać zasadność dokonanego przez podmiot wyboru, czyniąc powrót do miejsca ... *gdzie właśnie jest zmierzch i pada śnieg* najlepszym z możliwych rozwiązań²⁵. Próba oczyszczenia umysłu z powszedniości, przywołując analogie z niektórymi szkołami filozoficznymi bądź wschodnią medytacją, nasuwa również podobieństwo do jogi Patańdzalego, opartej na doświadczeniu uzyskiwanym tu i teraz. Cel stanowi wyzwolenie się z cierpienia oraz iluzji.

Sztafeta, zakładając ciągłość idei wobec przemienności następujących po sobie jej krzewicieli, znajduje analogię także w kontekście literackich planów młodego Stachury. Wskazuje on na romantyków jako tych, których poetycką schedę chciałby kontynuować, wysoko ceniąc zwłaszcza lirykę Cypriana Kamila Norwida²⁶. W skarbnicy utworów romantycznego poety Stachura mógł odkrywać, podobnie jak wielu innych, myśli podobne własnym poglądom. Dramatyczna bezkompromisowość obydwu twórców, mimo wszystkich dzielących ich różnic, wskazuje, że wybór Steda nie był dyktowany wyłącznie młodzieńczą egzaltacją. Jerzy Poradecki, w szkicu poświęconym twórczości Norwida, zauważa osobliwe

²⁵ E. Stachura, *Oto*, w: *Fabula Rasa...*, s. 255.

²⁶ Indywidualizm życia i twórczości Stachury oraz konsekwencje zarówno życiowych, jak również artystycznych wyborów, współgrają ze słynną Norwidowską konstatacją: *Bo glina w glinę wtapia się bez przerwy,/gdy sprzeczne ciała zbija się aż cwiakiem/Później... lub pierwój* (Cyprian Kamil Norwid, *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie*, w: tenże, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1991, s. 61). Stachura dzieli z Norwidem również sposób postrzegania miasta jako przestrzeni złudy i nieprawości (por. *Miasto! ... to ciemny, nieczysty przedsionek,/Którego niebo, dymem okopcone/Nie zna jutrzeńki, nie zna wschodu słońca,/Ani rozumie, co śpiewa skowronek*. (C. K. Norwid, *Wspomnienie wioski*, w: tenże, *Wiersze...*, s. 40).

postrzeżenie wędrówki w twórczości poetyckiej, którego prokursorem był Dante. Poradecki stwierdza:

Poetą wędrówcą, aż po „Boską komedię“ Dantego, w zasadzie nie interesowano się. Poeta, który wędruje, był tylko kimś, kto nie potrafi wzlecieć. Jeżeli nie był wprost grafomanem, był twórcą gorszego, mniej wartościowego gatunku wierszy²⁷.

Norwid - samotnik, w literackiej wędrówce wskazuje czytelnikowi światy, które odwiedził. Pełni rolę przewodnika, opowiada jednakże i o sobie. Cel nie pozostawia wątpliwości – żyć prawdą i dla prawdy²⁸. Analogiczne dążenie przyświeca podmiotowi wszystkich tekstów Edwarda Stachury. Wprawdzie narrator-bohater nie chce być nazywany przewodnikiem, co jest spowodowane niechęcią do „etykietowania“, osadzenia w ramach definicji, niemniej jednak, jako człowiek-nikt, oferuje zagubionemu człowiekowi-ja wskazówki, z których ten może skorzystać.

Analogicznym jest także odczuwanie zachwyty codziennością, który, pomimo odczuwanych trudów i cierpienia (a może raczej – właśnie dlatego) towarzyszy obydwu poetom. Norwid zauważa:

W tej powszedniości, o! jakże tu wiele
Mistycznych rzeczy i nieodgadnionych²⁹.

Choć akcentowanie duchowego powinowactwa z romantykami niebawem straci u Stachury na sile, odkrywanie niezwykłości w świecie aktualnym wzrośnie niemal do rangi misji. Poczucie cudu codzienności nie będzie opuszczało człowieka-nikt, który zasadność *udziału w sztafecie* uświetniał także triumfem nad śmiercią. O jego nietrwałości zaświadcza dopiero *Pogodzić się ze światem*, życzenie, któremu zadość czyni być może *List do pozostałych*. Jak konstatuje Paweł Majerski: „powidok“ olśnień, które się kiedyś przydarzyły³⁰.

²⁷ Jerzy Poradecki, *Motyw wlotu i wędrówki poety w poezji Norwida*, w: „Prace polonistyczne”, seria XLV, red. Krystyna Poklewska, Wrocław 1989, s. 208.

²⁸ Tamże, s. 210.

²⁹ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, wstęp Juliusz Wiktor Gomulicki, tom I, Warszawa 1971-1976, s. 255.

³⁰ Paweł Majerski, „*Testament*” i skarga. *O Liście do Pozostałych Edwarda Stachury*, w: tenże, *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych*, Katowice 2011, s. 157.

Oswajanie świata

Próby uczynienia świata aktualnego miejscem, które sprzyja osamotnionej jednostce lub przynajmniej nie zwielokrotnia jej poczucia niepewności są konsekwencją uprzednich interpretacji. Już we wczesnych tekstach Stachury świat zewnętrzny to niemal synonim stałego zagrożenia. Największym wrogiem jest wówczas śmierć, równoznaczna z kresem istnienia i trwałą utratą możliwości doświadczania piękna świata³¹. Stąd uczestnictwo w życiu-sztafecie, jeśli ma być efektywnym, wymaga podjęcia działań, które mają na celu „oswojenie świata“.

Jeden z tych charakterystycznych rytuałów opisuje Monika Anna Maria Pogoda, w tekście *Sacrum i profanum przestrzeni w opowiadaniach Edwarda Stachury*. Autorka, powołując się na opowiadanie *Jasny pobyt nadrzeczny*, zwraca uwagę na mityczną strukturę przestrzeni, która układa się w kręgi. Centrum, swoiste *axis mundi* bohatera, stanowi jego szałas oraz ognisko. Nieopodal tak zorganizowanego środka świata znajdują się obszary, które bohater – narrator traktuje jako przestrzenie przyjazne – łąka oraz dom gospodarza. Dalej rozciąga się już strefa profanum, miasteczko i ludzie, wywołujący w samotnym mężczyźnie negatywne odczucia. Świat wyraźnie podzielony jest więc na płaszczyzny swojskości i obcości, a budowa szałas-domu jest powtórzeniem kosmogonii³².

Na zastane zostaje zatem „nałożony“ porządek bohatera, który przeobraża świat rzeczywisty, oswaja go. Wobec tak przyjętego wartościowania, bohater może zdecydować się na próbę wprowadzenia harmonii, porządku metafizycznego, w pozbawiony pierwiastka sacrum świat bądź też przyjąć postawę kontestatora. Decydując się w końcu na odejście, wybiera tę drugą. Wówczas jednostkowo

³¹Na częstość występowania tego zjawiska zwraca uwagę Maslow, pisząc: „Groźba śmierci z jakiegokolwiek powodu może również (...) wprowadzić nas w stan zagrożenia, ponieważ możemy utracić podstawową wiarę w siebie. Gdy nie potrafimy już radzić sobie z sytuacją, gdy świat nas przytłacza, gdy nie mamy już kontroli nad światem lub nad samym sobą, wtedy z pewnością możemy mówić o poczuciu zagrożenia”. Abraham Maslow, *Psychopatologia i normalność*, w: tenże, *Motywacja i osobowość*, przeł. Józef Radzicki, Warszawa 2006, s. 144.

³²Monika Anna Maria Pogoda, *Sacrum i profanum przestrzeni w opowiadaniach Edwarda Stachury*, w: *Interpretacje. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej II Szczecińskie Spotkania Studenckie w Instytucie Filologii Polskiej US 11-13 maja 1999*, red. Monika Drzazgowska, Blanka Użyńska, Damian Wojsław, Szczecin 2000, s. 174.

przekracza pewną granicę, wchodząc w obszar świata, który jest dla niego prawdziwym, faktycznym, nieopartym na grze pozorów. Alienacja przywodzi tu skojarzenie z bohaterem romantycznym, który, negując świat zastany, zwraca się w stronę przeszłości. Co symptomatyczne, w tym przypadku nie jest to jednak własna przeszłość³³, idealizowany we wspomnieniach kraj lat dziecińczych. W przypadku tęsknoty bohatera Stachury mamy do czynienia z nostalgią za minionym złotym wiekiem, nie przeżytym, ale wyobrażonym, przeczuwanym, wpisanym w strukturę mitu.

W pieczołowitej organizacji przestrzeni i ustanawianiu własnego ładu można doszukać się także siły demiurga, twórcy nowych światów lub/oraz sprawcy zmian w zastanej rzeczywistości. Wędrownka generuje transformacje, a następnie wymusza adaptację do nich lub tworzy okazję do łatwo dostrzegalnych prób zaprowadzenia własnego porządku. Na związek zachodzący pomiędzy wędrownką a siłą twórczą zwraca uwagę Ewa Łukaszczyk, analizując problematykę nomadyzmu w pisarstwie Jose Saramago:

Wyjście na pustynię, bycie w drodze, pokusa i marzenie człowieka osiadłego, może znajdować realizację w rytuale, micie i literaturze.³⁴

Dla Stachury i głównych bohaterów jego twórczości wędrownka jest nie tylko mitotwórcza. Staje się ponadto okazją do reinterpretacji pewnych mitów charakterystycznych dla swego kręgu kulturowego lub wypracowanych wcześniej, jednostkowych. Dom i rodzina tracą rolę filarów, swojskość jest niejednokrotnie odnajdywana tam, gdzie inni dostrzegają obcość. Równocześnie oswojone i sakralizowane są miejsca, zdarzenia czy przedmioty, które poeta wyrywa z obszaru powszedniości. Wówczas nawet sytuacja, w której pije się w ciszy herbatę zostaje

³³ Włodzimierz Próchnicki, omawiając dramaty Juliusza Słowackiego, w następujący sposób puentuje postacie Horsztyńskiego i Szczęsnego: „Negacja rzeczywistości otaczającej bohaterów powoduje ich ucieczkę w przeszłość. Obszar przeszłości, jakim dysponują, wytworzyły ich jednostkowe przeżycia, utrwaliła pamięć, a wspomnianie umożliwiło rekonstrukcję „czasu utraconego”. Próchnicki, odnosząc się do dramatu Szczęsnego, stwierdza, że nie umie on żyć w teraźniejszości, równocześnie zaś towarzyszą mu marzenia o szczęśliwym dzieciństwie. W. Próchnicki, *Utracone światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 108, 111.

³⁴ Ewa Łukaszczyk, *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie Jose Saramago*, Kraków 2005, s. 8.

określona jako piękna³⁵. To, co mocą kulturowych nakazów, zostaje potraktowane jako powszednie, Stachura wytrąca z codzienności i hiperbolicznie komentuje. Nie wszystkie jednak doznania wprowadzają doświadczającego je człowieka w błogostan, wiele traktowanych jest jako wydarzenia traumatyczne, przynoszące bohaterowi-narratorowi ból. Bez względu na rodzaj wrażeń, tożsama pozostaje ich intensywność:

(...) wtedy zaczął się mój smak na flaki, które dzisiaj zamówiłem i jadłem z miłością, bo wiem, że to jest dla mnie wesele.³⁶

W pierwszej chwili, pamiętam wspaniale, zacząłem się topić jak lód, nie chciałem wcale krzyknąć z radości, tylko topiłem się, rozlewała się po mnie słoneczność, jak w bryłę lodu wchodzi słońce, promienie jego dobre, ciepłe.³⁷

O, tak, śnieg jest piękny niezmiernie. Lubię śnieg, uwielbiam. Jak pada. To jest dla mnie zawsze wielka radość spadająca.³⁸

Więc na przykład jak się idzie: jest człapanie, chodzenie normalne, kołysanie, elastyczność. Jak się je: jest żarcie, połykanie, jedzenie normalne, uczta. A jak się śpi na przykład: jest sen z demonami, spanie normalne, spanie przerywane i kraina marzeń i snów. Prawie we wszystkim są takie rozróżnienia.³⁹

Znamienny przykład to *Hymn do łaźni* wyczekiwanej wśród niepewnych, trudnych w „oswajaniu“, szlaków. Miejsce kąpeli zostaje nazwane boginią, do której kierowane jest zarówno błogosławieństwo, jak i prośba o opiekę⁴⁰. Człowiek jest świadom swej kruchości, zwraca się zatem ku temu, co pozytywnie wpływa na jego siły.

Jolanta Brach-Czajna ocenia tak przedstawione postrzeżenie świata w sposób następujący:

³⁵E. Stachura, *Strzeżcie mnie, zorze mile*, w: tenże, *Falując na wietrze*, w: tenże, *Opowiadania...*, s. 175.

³⁶Tenże, *Jeden dzień...*, s. 12.

³⁷Tenże, *Listy do Olgi*, w: tenże, *Jeden dzień...*, s. 24.

³⁸Tenże, *Nocna jazda pociągiem*, w: tenże, *Jeden dzień...*, 81.

³⁹Tamże, s. 78 - 79.

⁴⁰Tenże, *Dużo ognia*, w: tenże, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 80.

Cenne jest reagowanie na otoczenie i tak wielkie wyostrenie zmysłów, by to, co mdłe i banalne, ukazywało całą swą potencjalną niezwykłość i jaskrawość⁴¹

Zachwyty światem, zorientowany zarówno na podziwianie potęgi natury, jak i docenianie twórców pracy ludzkiej, ma moc ocalania przed rozpaczą. Tę zgodę na świat, mimo obecnego w nim okrucieństwa, analogicznie wyraża Jarosław Iwaszkiewicz w *Muzyce nocą*:

Świat jest przerażający
ale pływają w nim
jak w ogromnym akwarium

brzozy lisy
strumienie kwiatów
drogi polne
i drewniane domy
a także koncerty Brahmsa
i walce Chopina⁴²

Filozofia Stachury, zwłaszcza w tzw. mistycznym okresie twórczości, bliska jest także uważności, o której pisał Artur Schopenhauer. *Filozof postulował „wyraźne uprzytomnienie sobie świata i siebie samego”⁴³. Aby działanie to zakończyło się powodzeniem należało uwolnić się od „ja”, które zaburzało czystość oglądu⁴⁴. Przed pojawieniem się człowieka-nikt bohater Stachury nie ustawał w wysiłkach nieustannej uważności (nazywanej czujnością) w ramach swej podmiotowości.*

Ten, który jest zdolny do wzniosłego przeżywania terażniejszości, zdaje sobie sprawę, że nie jest to odczucie powszechne. W opowiadaniu *Naprzód, niebiescy* bohater-narrator stwierdza pogardliwie:

⁴¹ Jolanta Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 103.

⁴² Jarosław Iwaszkiewicz, *Muzyka nocą*, w: tenże, *Xenie i elegie*, Warszawa 1970, s. 29.

⁴³ Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, t. II, Warszawa 1995, s. 550.

⁴⁴ Tamże, s. 549.

Słyszeliśmy takich. Widzieliśmy takich. Co to na przykład wstają rano i – zamiast pozdrowić nowy dzień i przepięknie zadziwić się nad tym cudem, że przebudzili się z otchłani, że otworzyły im się oczy (...) że jest na swoim miejscu ta cieniuteńka powłoczka łądów i mórz, a nad nią ta powiewająca arcydelikatna batystowa mereżkowa ażurowa apaszka powietrza i to wszystko (...) rozwieszone gdzieś (...) pomiędzy wulkanami miliardów Słońca niezmiernymi lodowatymi oceanami eteru – sięgają ręką do gałki radia (...) ale nie po to, żeby się też zadziwić nad tym przecież też cudem (...) tylko po to, żeby coś brzęczało (...)⁴⁵

Podkreślenie niezwykłości chwili zostaje oddane poprzez kolejne hiperbolizacje i wykorzystanie metafor, dzięki zagęszczeniu których opisujący stara się jak najpełniej oddać doniosłość oraz wyjątkowość zjawiska. Z wielokrotnianiem się zadziwienia zauważa bohater-narrator w opowiadaniu *San Luis Potosi*⁴⁶. Stąd Kątny definiuje siebie jako wyjątek od schematu, którego odczuwanie jest stałym elementem istnienia. Intensywne zadziwienie zdaje się zaprzeczać „oswajaniu świata” jako procesowi zorientowanemu na to, co stałe czy powtarzalne. Strategia Stachury została jednak pomyślana inaczej: to zdumienie (a czasem zachwyt) mają oddalać wszystko, co poślednie i miałkie, a w konsekwencji pomagać człowiekowi istnieć w świecie.

Zachwyt zdaje się być wyrażony najpełniej w finale opowiadania *Nocna jazda pociągiem*, gdy to bohater-narrator składa dziękczynienie za życie, świat oraz istnienie zwierząt⁴⁷ (co symptomatyczne, poza wdzięcznością za własne istnienie, nie wspomina o ludziach). Powracający zwrot „wielkie dzięki” pozwala doszukiwać się adresata tych słów nie tylko w uosobionym bóstwie, lecz także siłach, które nie zostały upersonifikowane.

Bohater-narrator prozy i opowiadań Stachury stara się „oswajać” głównie przestrzeń miast, czasem wręcz wyłączanych z obszaru świata, sytuowanych jako twory antagonistyczne wobec niego⁴⁸. Nadrzędna staje się wówczas nie tyle zewnętrzna organizacja mikroświata, co potrzeba sprostania wyzwaniu, które niesie niechciana interakcja – tak dzieje się w opowiadaniach *Królewicz czy Roraty* W tym

⁴⁵E. Stachura, *Naprzód, niebiescy*, w: tenże, *Się*, w: tenże, *Opowiadania...*, s. 341-342.

⁴⁶Tamże, s. 361.

⁴⁷Tenże, *Nocna jazda pociągiem...*, s. 91.

⁴⁸W opowiadaniu *Poranek*, narrator stwierdza „(...) nawet nie zauważyłem, jak dojechałem tam, gdzie chciałem: tam, gdzie się kończy miasto, a zaczyna świat.” E. Stachura, *Poranek*, w: tenże, *Opowiadania...*, s. 112. Inny deprecjonujący opis pojawia się w poemacie *Przystępuję do ciebie*: „(...) przyjechałem dzisiaj/do miasta stołecznego/do jaskini lwów/jak nie tam i tu – to gdzie indziej/wszędzie pełno bestii” E. Stachura, *Przystępuję do ciebie*, w: tenże, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 111.

miejscu należy jednak dopowiedzieć, że przestrzeń przeciwstawiona miastu jest obszarem bezpiecznym wyłącznie wówczas, gdy bohater jest sam bądź w niedużej grupie ludzi, którym zaufa. W przeciwnym razie nawet na prowincji jest narażony na agresję miejscowych – w *Siekierzadzie* Praderę zaczepiają dwaj mieszkańcy wioski.

Awersja wobec miasta i „miastowych“ pojawia się również, już z początkiem lat 60., w narracji brulionowej. Tym razem potępiana jest sztuczność, dostrzegalna nie tylko w charakterach ludzi, ale również w przestrzeni miejskiej, czego symbolem dla Stachury jest pokrywanie ziemi betonem czy asfaltem. Młody mężczyzna wybiera zatem chodzenie trawnikami, usiłując tym samym uczynić grunt pod stopami przyjaznym, zniwelować nienaturalność, którą postrzega jako czynnik „nieczułości“⁴⁹.

Charakterystyczne dla prozy Stachury przeciwstawienie małomiasteczkowych i wiejskich plenerów nieprzyjaznym obszarom miasta sprzyja mitologizacji tych pierwszych kosztem deprecjacji drugich. Na podstawie powyższej dychotomii, Emilia Kledzik, w tekście poświęconym figurze polskiej prowincji, wyróżnia jej metafizyczny wariant, który dostrzega nie tylko w twórczości Steda, ale i Brunona Schulza. Prowincja zakorzeniona jest wówczas w micie arkadyjskim, a negatywnie konotowana miejskość to źródło grzechu i zepsucia⁵⁰.

Próby zapewnienia sobie bezpieczeństwa w gwarnych miastach prozatorskiej twórczości Steda manifestują się głównie izolacją zewnętrzną, a w jej następstwie – mentalną, która otwiera świat wyobrażeń bohatera.

Relacja, jaką dostrzega Stachura między człowiekiem a naturą od początku skłaniała wielu czytelników do interpretacji tekstów autora *Się* w odwołaniu do filozofii Jana Jakuba Rousseau. Zamiast jednak skupiać się na efekciarskich etykietkach Steda „dobrego dzikusa“, można zauważyć rolę natury jako klucza do autentycznego istnienia. Jak zauważa Bronisław Baczko, według poglądów francuskiego myśliciela:

„Natura“ koncentruje jednostkę na niej samej. Tylko człowiek dobry, jakim jest „człowiek natury“ nie uprawia *refleksji* nad samym sobą, nie posiada potrzeby tej refleksji,

⁴⁹ E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podrózne 1...*, s. 14. Zapis datowany jest około roku 1962. Warto zauważyć, że „czułość” to jeden z terminów wyjątkowo chętnie przywoływanych przez autora *Się*.

⁵⁰ Emilia Kledzik, *Przestrzeń postkolonialna. Figura prowincji w polskiej literaturze przełomu*, w: *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. Agnieszka Czyżak, Jan Galant, Marcin Jaworski, Poznań 2010, s. 298-299.

jego istnienie jest bowiem w każdym swym fragmencie czasowym tożsame z jego istotą, nic go nie „dzieli“ od samego siebie.⁵¹

Ku temu ideałowi zmierzają pierwszoplanowi bohaterowie pierwszych opowiadań i powieści Stachury, a z nimi także on sam. Charakterystyczne jest jego pragnienie, by „nie myśleć“, oswajając tym samym jeśli nie świat, to choć nieodłączną reakcją na niego – strach. Niemniej, do momentu doświadczenia „całej jaskrawości“, niezwykle trudno jest mu choć na chwilę uwolnić się od refleksji, zwłaszcza związanych ze śmiercią. Stopniowa dezintegracja podmiotowości, nadzieja na poznanie i na odrzucenie złudzeń oraz lęku ma miejsce dopiero w drugim etapie drogi życiowej oraz pisarskiej Edwarda Stachury.

Inną próbą osvajania nieprzyjaznego świata jest w twórczości Stachury gra na gitarze⁵². Pisanie, prymarny przejaw działalności artystycznej, zazwyczaj okupione jest ogromnym wysiłkiem, podczas gdy śpiew i gra pełnią rolę kathartyczną.

Ta amatorska twórczość muzyczna, uwieczniona w tekstach wydanych za życia Stachury, wspomniana jest także na kartach zapisów brulionowych. Sted często podróżował z gitarą⁵³, ponadto zachowała się część nagrań ze spotkań autorskich w trakcie których poeta wykonywał własne piosenki, akompaniując sobie grą na instrumencie. Fragmenty niektórych utworów zostają uwiecznione w opowiadaniu *El condor pasa*, Michał Kątny wykonuje je dla siebie, a następnie dla człowieka, który zaprosił go do swego domostwa oraz dla jego żony. Adam Gutowski, gospodarz Kątnego, cierpi z powodu zachowania żony, która nie odwzajemnia już jego uczuć, piosenki, odśpiewane jako próba wzruszenia kobiety, zostają przez nią zignorowane. Powracający w twórczości Stachury motyw nieszczęśliwej miłości mężczyzny do kobiety i tutaj nie znajduje szczęśliwego zakończenia.

⁵¹ Bronisław Baczko, „Człowiek natury” i „człowiek człowieka”, w: „Natura” i historiozofia, w: *Rousseau. Samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, s. 144.

⁵² O upodobaniu do gry na gitarze Stachura wspomina również w listach do Danuty Pawłowskiej oraz w brulionach. Pod datą 18 maja 1969 roku, zapisuje: *Teraz wieczór późny i cicho gram i śpiewam. Brakowało mi bardzo gitary*. E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podróżne 1...*, s. 57. Brak możliwości użycia gitary poeta próbuje zrekomensować sobie grą na organkach. E. Stachura, *Miłość, czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie Michała Kątnego zaśpiewana, wyplakana i w niebo wzięta przez Edwarda Stachurę* w: *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 351. Zapis z 1 października 1973 roku.

⁵³ Wrażenia z jednego z występów Stachura odnotował we *Wszystko jest poezja...*, oceniając swój występ jako dobry, lecz krytycznie odnosząc się do słuchaczy. E. Stachura, *Labirynty, wiza tranzytowa...*, w: tenże, *Wszystko jest poezja...*, s. 167-168.

W próbach poradzenia sobie z lękiem generowanym przez świat aktualny specyficzna rola przypada pracy. Zgodnie z obszernymi informacjami zawartymi w materiałach biograficznych⁵⁴ Edward Stachura nigdy nie podjął pracy etatowej, trudniąc się doraźnymi zajęciami, które zapewniały mu byt wespół z wpływami z twórczości literackiej. Na kartach brulionów i prozy aprobatywnie oceniana jest natomiast praca fizyczna, która pomaga w upragnionym porzuceniu wyczerpującej gonitwy myśli. Taką też jest praca, którą wykonują główne postaci tekstów Stachury (Edmund i Witek oczyszczają staw, Janek Pradera pracuje przy wyrębie lasu, Edward – bohater-narrator pierwszych tomów opowiadań – zatrudnia się przy pracach polowych). Zmęczenie chroni ich przed destrukcyjnymi myślami, strachem i rozpaczą – przypomniana zostaje zatem terapeutyczna funkcja pracy.

Kolejny walor tej postawy to pełniejsze doświadczanie świata. Stachura po raz kolejny, choć dobitniej niż wcześniej, opowiada się za empirią w duchu filozofii Francisa Bacona. W doświadczaniu istnienia niezwykle ważna jest aktywność, a dociekanie powinno zostać zastąpione działaniem⁵⁵. W opowiadaniu *Płynięcie czasu* bohater - narrator zwierza się:

Więc udało mi się nie myśleć przez całe przedpołudnie. Robiłem, co mogłem. Lgnąłem do roboty. Łapałem się wszystkiego. Nie chciałem sobie na dłuższą wolną chwilę pozwolić, żeby zaraz nie zaczął myśleć. Żeby znowu nie tryskały z mojej głowy płomienie.⁵⁶

W prozie autora *Siekierezady* praca uznana jest za czynnik hartujący ciało i ducha, podobnie jak porządek, który Stachura traktował niejednokrotnie jako nieodzowny ku zaistnieniu ładu moralnego. Wysilek fizyczny przynosi takiż efekt, intensyfikuje przeżywaną chwilę, jest odległy od afektów czy pozorów. Stąd stwierdzenie Stachury:

⁵⁴Mowa głównie o dwóch pozycjach stanowiących najbardziej wyczerpujące kompendia wiedzy o życiu Edwarda Stachury: *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury* Waldemara Szyngwelskiego oraz *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury* Mariana Buchowskiego. Druga z wymienionych pozycji, wydana w 2014 roku, zawiera część informacji z książki *Stachura. Biografia i legenda* tego samego autora.

⁵⁵*Myśl psychologiczna w XVII wieku*, w: M.G. Jaroszewski, *Historia myśli psychologicznej*, przeł. A. Kowaliszyn, Warszawa 1987, s. 138.

⁵⁶E. Stachura, *Płynięcie czasu*, w: tenże, *Falując na wietrze...*, s. 134.

Pół dnia rąbałem drzewo na podwórzu domostwa (...) Był to piękny wiersz, ta wielka kupa porąbanego drzewa⁵⁷.

Dariusz Pachocki, dowodząc totalności świata w pisarstwie Steda, przywołuje utopijną próbę zdefiniowania wszystkiego, widoczną szczególnie w powieści *Cała jaskrawość*. Karkołomne wyzwanie, postrzegane przez niektórych krytyków jako nieudolność pisarza, jest w istocie kolejną potrzebą oddania złożoności świata, a także „oswojenia“ go w wizji „wszystkości.“

Zmiany światopoglądowe Stachury skłaniają go także do próby odzyskania swojego miejsca w świecie (bądź ugruntowania nowej, zdobywanej w nim, pozycji) przez metodyczne wyzbywanie się posiadanych przedmiotów, rozdawanie ich lub wyrzucanie. W zapisie datowanym na 1 czerwca 1972 roku Stachura wyznaje, że stracił plecak, chlebak oraz gitarę. Niebawem decyduje się pozbyć także chusteczki do nosa i klucza z mieszkania, który wyrzuca z okna hotelowego pokoju⁵⁸. Tym razem doświadczenie opiera się nie na przydaniu, lecz na braku. O rozdawnictwie pieniędzy i rzeczy osobistych Stachura wspomina, u kresu życia, na kartach *Pogodzić się ze światem*⁵⁹.

W 1973 roku Stachura odnotowuje w brulionie refleksję, która zaskakuje, rzadko przywoływanym, odniesieniem do Boga, nieoczekiwanym również dlatego, że tym razem negacja zostaje zastąpiona dziękczynieniem:

Jak to dobrze, że Bóg stworzył świat obiektywny. Namacalny. I w nim szukamy naszej nadziei, że budząc się rano nie musimy tego świata szukać tylko on jest. Namacalny. I w nim szukamy naszej nadziei⁶⁰.

⁵⁷Tenże, *Wiem, że coś wiem; bardzo po Polsce z zawadzeniem o stolicę; znowu zwrotnik Raka*, w: tenże, *Wszystko jest poezja...*, s. 22. Podobne spostrzeżenie, pozbawione jednak konkluzji, w której utożsamia się pracę z poezją, Stachura zapisuje w brulionie pod datą 7 sierpnia 1972 roku: *W południe wziąłem się do rąbania drzewa. Rąbałem prawie bez przerwy do w pół do czwartej. Od siekiery i desek zdarłem sobie skórę na obu dłoniach. (...) Dobrze było.* E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty Podróżne I...*, s. 242.

⁵⁸ Tenże, *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 336-337.

⁵⁹ Tamże, s. 419.

⁶⁰ 5 lutego 1973 rok. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 111v przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczkę 5, tomie 6, na płycie o numerze inw. 2551, *E.Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rjez., 1956?- 1977, t. 6.*

Motywacje pisarskie

Edward Stachura był autorem który, wyjątkowo chętnie sięgał do materii własnych doświadczeń, co sprawiło, że przyłgnęło do niego osławione „życiopisanie”⁶¹, termin, poprzez który Henryk Bereza interpretował twórczość autora *Falując na wietrze*⁶². Choć określenie nieco się już zdezaktualizowało, wciąż jednak powraca w kontekście twórczości Steda, zarówno w pracach napisanych w latach 90. (Dariusz Tomasz Lebioda pisał o Stachurze: *Literatura była jego życiem – życie było jego literaturą*⁶³), jak i w najnowszych publikacjach teoretycznoliterackich. Leszek Szaruga, analizując teksty Stachury, Białoszewskiego i prozę Dariusza Bitnera, zwraca uwagę na tożsamość autorską, która *realizuje się jednocześnie w przestrzeni egzystencjalnej i w przestrzeni tekstowej, dążąc niejako do syntezy, wciąż odnawiającej się integracji osoby (...)*⁶⁴ Sformułowanie jest niewątpliwie chwytliwe, a zarazem ważne dla kształtowania się legendy pisarza. Niemniej, pozostaje ono w sprzeczności nie tylko z opinią samego Stachury, lecz również z, trudnymi do obalenia, teoriami wypracowanymi na gruncie literaturoznawstwa⁶⁵.

Stachura protestował gorąco przeciw pochopnemu utożsamianiu jego życia i twórczości, strzegąc równocześnie prywatności pozaliterackich działań. W liście do znajomego autor *Jednego dnia* zadeklarował, że twórczość kieruje do wszystkich, życiem natomiast woli nie dzielić się nawet z najbliższym przyjacielem⁶⁶.

Równocześnie jednak Sted zdawał sobie sprawę, że jego egzystencja i praca literacka nie mogą być zupełnie rozbieżne. Pod koniec życia odnotował:

⁶¹ O udziale Edwarda Stachury w tzw. wieczorach autorskich często decydowały względy finansowe. Duma Steda i poczucie wyjątkowości własnej twórczości kazały mu ostro reagować na wszelkie krytyczne uwagi ze strony audytorium.

⁶² W podobnym tonie interpretacyjnym wypowiadają się także Andrzej Falkiewicz i Krzysztof Rutkowski. Por. A. Falkiewicz: *Stachura (I)*, „Teksty” 1981, nr 1, s. 80-108, tenże: *Stachura (II)*, „Teksty” 1981, nr 2, s. 60-92, Krzysztof Rutkowski: *Edwarda Stachury – próba rozumowanej biografii*, „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 2, s. 51-58.

⁶³ Dariusz Tomasz Lebioda, *Martwe anioły*, w: tenże, *Pragnienie śmierci. Stachura, Czerniawski, Herbert, Miłosz*, Bydgoszcz 1996, s. 34.

⁶⁴ Leszek Szaruga, *W stronę metaliteratury. Dziennik intelektualny po roku 1989 jako obrona podmiotu na tle tradycji powojennej*, Warszawa 2016, s. 112.

⁶⁵ Wellek i Warren konstatują: „Nawet gdy dzieło literackie zawiera elementy dające się niewątpliwie zidentyfikować jako autobiograficzne, są one tak przegrupowane i przetworzone, że ztracają swoje specyficzne cechy osobiste i stają się zwyczajnie rysami konkretnych postaci literackich, integralnymi częściami dzieła”. René Wellek, Austin Warren, *Literatura i biografia*, w: *Teoria literatury*, red. Maciej Żurowski, przeł. Jerzy Krynicki, Warszawa 1976, s. 95.

⁶⁶ *List Edwarda Stachury do Jacka Kajtocha*, „Integracje” 1998, nr 24.

O czym pisać? O sobie. Mało wymyśliłem fabuł. Było to niepotrzebne. Każdy człowiek jest wielką tajemnicą i wystarczy, żeby w sposób prawy zgłębiał siebie i opisywał swoje doznania i stany i jest to ciekawe⁶⁷.

Zgodnie z powyższą deklaracją można postrzegać opowiadania, powieści i poezję Steda jako inspirowane życiem twórcy, a zarazem zwielokrotniające jego bezkompromisowość, indywidualizm i wyobcowanie. W życiu Edwarda Stachury, o czym zaświadcza wspomnienia bliskich oraz pozostała korespondencja, był czas na spokojne przeżywanie miłości, zakosztowanie osiadłego trybu życia i sukcesy literackie. Liczne wędrówki często wiązały się z pobytem u życzliwych pisarzowi ludzi, a samotność czasem bywała nie koniecznością, lecz wyborem. Słusznie zauważa Waldemar Szyngwelski:

... mimo zapewnień, bohater – narrator nie relacjonuje wszystkiego, wizerunek świata jest zatem niepełny. Domyślamy się również, że autor podczas pisania starannie selekcjonuje zdarzenia zaczerpnięte z własnej biografii, dokonawszy uprzednio wnikłwej analizy ich atrakcyjności i „użyteczności“, wzięwszy pod uwagę cele artystyczne oraz pragmatyczne.⁶⁸

Istotne jest także puentowanie losów nadrzędnych bohaterów prozy Stachury, postaci stanowiących jego alter ego. Są to wprawdzie puenty niepełne z uwagi na otwarte zakończenia losów Edwarda, Edmunda, Witka, Janka czy Michała Kątnego, jednak wyraźnie ukazujące chęć dalszego „udziału w sztafecie“. Równocześnie mogą być postrzegane jako etapy światopoglądowej ewolucji doprowadzającej do odrzucenia „ja“. Pisane bez większego dystansu czasowego notatki i listy zazwyczaj bardziej wymownie obnażają napięcie towarzyszące Stachurze, często wyjątkowo intensywnie akcentując poczucie niepewności. Pozostaje jeszcze dziennik *Pogodzić się ze światem*, wyjątkowo poruszające studium zagubienia i apatii, raczej obcej wędrującym bohaterom Steda.

⁶⁷ Edward Stachura, *Pogodzić się ze światem*, w: *Postscriptum*, red. Wojciech Pogonowski, Warszawa 1990, s. 60.

⁶⁸ Waldemar Szyngwelski, *Autoprezentacja*, w: *Quasi – autobiografia*, w: *Sobowtór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*, Warszawa 2003, s. 64-65.

Świat aktualny wewnątrz fikcyjnego uniwersum, w przeciwieństwie do świata zewnętrznego Stachury, nie jest stale konfrontowany z potrzebą pisania. W pierwszym, lub jednym z pierwszych, zapisów brulionowych, Sted niezwykle dobitnie wyraża potrzebę utrwalenia słów i stanów, wszystkiego, co będzie się z nim działo. Niewiele starszy Edward, bohater *Calej jaskrawości i Falując na wietrze*, nie wzmiankuje wprost o pracy pisarskiej i nie wyraża jednoznacznie pragnienia zajmowania się nią.

W poezji Stachury motyw pracy pisarskiej jest wspomniany marginalnie. Pojawiają się fragmenty odnotowujące proces pisania, w których jest ono kształtowaniem, nie odzwierciedleniem, istniejącego (*pisząc ten stół⁶⁹, zapiszę siebie nocnego⁷⁰*), kathartyczna potrzeba tworzenia poezji wspomniana zostaje w pieśni *Trzyście linijek* z poematu *Dużo ognia⁷¹* czy w opowiadaniu *El condor pasa*. Bohater-narrator opowiadań określa pisane przez siebie piosenki (tożsame z wydanymi wcześniej jako autonomiczne utwory Stachury) jako powstałe *w celu ratunkowym⁷²*.

Wszystkie odniesienia do własnej pracy artystycznej, które pojawiają się w prozie Stachury, podkreślają ogromny wysiłek twórcy. Już w pierwszej połowie lat 60. aktywności pisarskiej Stachury towarzyszy *myślenie straszliwe⁷³*. W *Listach do Olgi* bohater-narrator wspomina w tym kontekście o *wielkiej męce*, którą jednak równoważy analogiczna, bądź nawet większa, radość⁷⁴. O trudach pisania rozmyśla Edmund, obserwując siedzącego nad kartką Witka. Szerucki wyznaje przed sobą, że nawet napisanie podania bądź „zwykłego“ listu jest wyzwaniem, które doskonale zna z autopsji. Trud zdaje się wynikać nie tylko z postrzegania prób zapisu myśli jako wyzwania, lecz również z bolesnej świadomości niedostatków, najlepszego nawet, opisu, który nie może wszak sprostać konfrontacji z faktycznym zjawiskiem. Stąd Szerucki stwierdza:

„Nie będę mówił, jak dobrze znam teraz ten ból, kiedy piszę tutaj to, co musi być napisane. Bo są pewne rzeczy, które muszą być napisane. Obojętnie przez kogo. Kto to zrobi,

⁶⁹ E. Stachura, *Wielkanoc w moim zamku*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...* s. 43.

⁷⁰ Tenże, *Śpiewanie przez sen*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...* s. 61.

⁷¹ „We fiole pisałem wiersze cierpliwie i długo/a sam byłem środek fioła złoto wiersza/ale czy można inaczej wygoić siebie” – brzmi wyznanie podmiotu lirycznego. E. Stachura, *Dużo ognia...*, s. 88.

⁷² Tenże, *El condor pasa*, w: *Się*, w: *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 289.

⁷³ Tenże, *Dzienniki Zeszyty Podróżne I...*, s. 15.

⁷⁴ Tenże, *Listy do Olgi...*, s. 28.

nieważne. A jeśli ja już do tego się zabrałem, to staram się. Ale nie wiem, czy więcej błogosławić, czy więcej przeklinać, że na mnie to padło⁷⁵.

Prymarny okazuje się więc cel, a zatem piszący pozbawiony zostaje wyjątkowej rangi, nie jest natchniony, nie jest wieszczem. Powrót do wspomnień o systematycznej pracy literackiej następuje we *Wszystko jest poezja*. Przywołując obraz piszącego, który w trudzie doskonalili swój warsztat, Stachura stwierdza, że osiąga on poziom, gdy nie jest możliwe pisanie tekstów gorszych niż poprzednie. Jednak tuż po poczynieniu tej obserwacji, przytacza kolejną, która podważa powyższy sąd – wielu uznanych twórców obniża osiągnięty poziom następnymi tekstami. Po raz wtóry Stachura powołuje się wówczas na *cudowne i straszliwe napięcie*, którego nie wytrzymują, upatrując w tym przyczyn ich klęsk⁷⁶.

W *Fabula Rasa* pojawia się potwierdzenie tytułowej idei *Wszystko jest poezja*, czemu towarzyszy redefinicja słowa „poeta”. Poeta, jako piszący wiersze, nie warunkuje istnienia poezji, przeciwnie, eliminuje ją (w przyjętym wcześniej jej znaczeniu tożsamym z prawdą, pełnym i intensywnym przeżywaniem). To poezja może nadać człowiekowi status poety, to ona tworzy jego, nie odwrotnie⁷⁷. Szczególnie krytycznie zostają wówczas ocenieni „starzy poeci”, którzy od dawna postrzegają rzeczywistość w nieaprobowany przez Stachurę sposób. Ich krytyka zostaje przypisana Michałowi Kątnemu. Tak rozumiany i krytykowany poeta to autor wierszy, nie ten, kto doświadcza, że *wszystko jest poezja*⁷⁸. Świat aktualny, dotąd tak często nieprzyjazny, zostaje w pewien sposób zrehabilitowany. Nie znika wprawdzie to wszystko (czy raczej – ci wszyscy), co wzbudza dezaprobatę podmiotu, jednak entuzjazm nowego odkrycia tłumi negatywne emocje.

We *Wszystko jest poezja* Stachura wspomina o pisaniu jako o czynności zarobkowej, która zapewnia dochód na wikt i podróże. Wyodrębnione potrzeby są traktowane jako prymarne, a zarazem jedyne godne aprobaty, pisanie w celu bogacenia się bądź zdobycia sławy zostaje określone mianem żalosnej motywacji⁷⁹.

⁷⁵ Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 59.

⁷⁶ Tenże, *Złota żyła, ilość i jakość, sen o trzęsieniu ziemi, ogrodnik, mordercy*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 34.

⁷⁷ Tenże, *Fabula Rasa (rzecz o egoizmie)...*, s. 61 – 62.

⁷⁸ Tenże, *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 382.

⁷⁹ Tenże, *Pisanie wierszy, zasadzki obłędu, zasięki marzeń, Edmund Szerucki, światło i dźwięk, Berlin, Szafuza i tak dalej*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 125.

Wówczas krystalizuje się także przekonanie, że poezja tożsama jest z aktywnością życiową⁸⁰. Podtrzymując swą ideę, autor wspomina o *czytaniu mijanych za oknem wierszy*⁸¹.

Wobec wagi rzeczywistości wszelka konwencjonalnie prowadzona praca pisarska zdaje się być działaniem żmudnym i odległym od – tak dla Stachury ważnej – wędrówki ku prawdzie. Stąd zwierzenie:

Nie zajmuję się pisaniem tak zwanych wierszy, tak zwanych opowiadań, tak zwanych powieści, tak zwanych piosenek czy w ogóle pisaniem⁸².

Innym razem pojawia się wyznanie:

Narrator tej opowieści bytuje w nie – literaturze i czasem to swoje bytowanie w nie – literaturze próbuje opisywać, lecz ten opis ma w jego, autora, mniemaniu bardzo mało wspólnego z literaturą⁸³.

Stachura marzy o księdze, która potrafi utrwalić życie w całym jego bogactwie i złożoności, stając się świadectwem niezwykłości, której wciąż poszukuje w świecie aktualnym. Chodzi zatem o *książkę życia skrzącą się, migoczącą, mieniącą się od tryskającej wiecznej cudowności*⁸⁴.

Pozostałe są dla człowieka-nikt tylko opisami⁸⁵, doświadczenie ich jest wyłącznie (bądź aż) krokiem w stronę zrozumienia, że nie pozwolą one na zdobycie mądrości, której postrzeżenie jest tu analogiczne z doświadczoną zmianą.

Fabula Rasa nie miała być, w założeniu autora, utworem do czytania. W opowiadaniu *Piosenka bez słów* pojawia się stwierdzenie:

Bo życie jest wiecznym odkrywcą samego siebie i jest tym wiecznie cudownie zadziwione, wiecznie cudownie zachwycone. Możnaż tę piosenkę wysławić, choćby się i nawet było najprzesławniejszym wysławiaczem? Rzecz jasna, nie można. I bezmiennemu

⁸⁰ Tenże, *Wszystko jest poezja, każdy jest poetą*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 5.

⁸¹ Tenże, *Stanie przed śmiercią, pogotowie ratunkowe, czy są nowe treści?*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 20.

⁸² Tenże, *Wiem, że coś wiem...*, s. 22.

⁸³ Tenże, *Labirynty, wiza tranzytowa...*, s. 160-161.

⁸⁴ Tenże, *Fabula Rasa (rzecz o egoizmie)...*, s. 56.

⁸⁵ Tamże, s. 56-57.

źródłu bogów nieskończone za to dzięki. Bo dlatego właśnie życie jest nie do opisywania i nie do opisania, że jest do nieopisania weselnego świętowania.⁸⁶

Czytać należy natomiast mapy, ziemię, niebo, siebie. *Lecz się nie zaczytaj*⁸⁷ brzmi ostrzeżenie, które może być przestrożą przed zbytnim zaangażowaniem się w to, co pojedyncze, kosztem całości.

O *Fabula Rasa* Stachura pisze jako o tekście powstałym przez *siłę tworzącą*, zastrzegając równocześnie, że jest to tylko nazwa, a zatem najlepsza z możliwych (choć nie idealna) odpowiedź na pytanie o autorstwo utworu⁸⁸. Porzucone zostało akcentowanie trudu tworzenia, którego miejsce zajmuje wzmiankowana *siła*. Może ona być utożsamiana z natchnieniem, rozumianym jako *szczególny stan (...) umysłu twórcy, uważany za przyczynę sprawczą aktu twórczego*⁸⁹.

Tak rozumieci natchnienie, a także jego nadrzędność wobec reguł niektórzy myśliciele starożytności, podobnie uważał Dante oraz większość teoretyków renesansu. Stąd niedaleko już do idei poety-wieszczka, choć romantycy postulowali, że natchnienie wynika z geniuszu, który jest wewnętrzną właściwością umysłu twórczego, natomiast myśliciele antyku i renesansu upatrywali źródła natchnienia w zjawiskach zewnętrznych wobec twórcy⁹⁰.

Zwiastuny metamorfoz światopoglądu Stachury, w żaden sposób nie zostają umniejszone faktem, iż *Rzecz o egoizmie* ostatecznie zostaje podpisana nazwiskiem Steda. O wadze, którą niesie za sobą ujawnienie autorstwa utworu przekonująco pisze Jan Józef Lipski, dowodząc, że osoba autora (ujawnienie twórcy tekstu) jest integralnym składnikiem utworu jako nazwa jednostkowa, która posiada określony desygnat w rzeczywistości transcendentnej względem dzieła⁹¹.

W refleksji poświęconej twórczości artystycznej, Stachura negatywnie ocenia termin „sztuka“. Zostaje on skojarzony ze słowem „sztukmistrz“, co przywołuje element sztuczności, popisu kuglarskiego, dyskredytując tym samym działalność twórczą. Tak rozumiana sztuka jest jednak ograniczona do ram dyscypliny,

⁸⁶Tenże, *Piosenka bez słów*, w: *Postscriptum...*, s. 36.

⁸⁷Tenże, *Oto...*, s. 208.

⁸⁸Tenże, *Fabula Rasa (rzecz o egoizmie)...*, s. 77.

⁸⁹ Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień – Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988, s. 303 – 304.

⁹⁰Tamże.

⁹¹ Jan Józef Lipski, *Osobowość twórcza*, w: *Problemy teorii literatury. Prace z lat 1975-1984*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 386.

konwencji, a nierzadko i braku autentyzmu, które to cechy nie mogą wzbudzać aprobaty podmiotu. Praca nad samym sobą, potrzeba samopoznania, zostają określone sztuką w sposób odmienny, bo pozbawiony poprzedniej, pejoratywnej, sfery odniesień. W słowach kierowanych do człowieka-ja zostaje odzwierciedlona pisarska droga samego Stachury. Rada człowieka-nikt jest jednoznaczna – porzucenie pisania to warunek dostępu do prawdziwej (niosącej prawdę, pozbawionej elementu rywalizacji i zabiegania o cudze względy) sztuki⁹²

Sąd o autorstwie podtrzymany zostaje w *Pogodzić się ze światem*, gdzie piszący odnotowuje, że wyżej wymienione utwory stworzył „ktoś inny“, kto *nazwał siebie człowiekiem-nikt*⁹³. Wspomniana rezygnacja z sygnowania utworu swoim nazwiskiem to pragnienie, które nie licuje zarówno z wcześniejszymi poglądami pisarza, jak i nie jest motywowane żadnymi czynnikami zewnętrznymi.

Z powodu bolesnych przewartościowań tożsamości Stachura nie potrafi jednoznacznie zdefiniować człowieka-nikt. *Ja nim byłem i zarazem nim nie byłem* – wyznaje⁹⁴. Powrót do, porzuconej wcześniej, koncepcji człowieka-ja Jerzy Jarzębski definiuje następująco:

To Inni, przede wszystkim Matka, przywracają pisarza formie <<ja>>, także fizyczne cierpienie osadza zbuntowane Ego na powrót w cielesności. Nie na długo wprowadzie – o tym już wiemy; ale też przypadek Stachury zdawał się beznadziejny: żądał od siebie zbyt wiele i ugiął się pod własnym filozoficznym postulatem – płacąc za to najwyższą cenę.⁹⁵

Na miesiąc przed śmiercią Stachura nazwie swoje ostatnie narracje formą uczestnictwa w życiu ludzi⁹⁶. Jest to symboliczna próba powrotu do świata aktualnego, która, mimo czynionych wysiłków, okazuje się daremna.

Zeszyty podróżne są jednym ze świadectw planów pisarskich Stachury, zaprzeczają zatem błędnym sądom, w myśl których autor *Się* tworzył szybko i spontanicznie, niemal bezrefleksyjnie. Wielu pomysłów literackich nie zdecydował

⁹²E. Stachura, *Fabula Rasa (apendyks)*, w: *Fabula Rasa...*, s. 138-139.

⁹³ Tenże, *Pogodzić się ze światem...*, s. 51.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Jerzy Jarzębski, *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?*, w: tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 390.

⁹⁶ E. Stachura, *Pogodzić się ze światem...*, s. 68.

się zrealizować bądź teksty te nie ujrzały światła dziennego. Pozostały po nich jedynie wzmianki w brulionach⁹⁷.

Refleksje dotyczące pisania obejmują również bardzo niepochlebne sądy o środowisku literackim, uwagi, które dotyczą zarówno twórców, jak i krytyków. Na kartach brulionów, już około 1960 roku, Stachura pisze: „Bardzo rzadko spotykałem tam mądrych ludzi. Czasami. Raczej bardzo rzadko. Jeden na sto. Spotykałem tam tylko samych najmądrzejszych⁹⁸”.

Jednoznaczny jest późniejszy wpis, prawdopodobnie z tego samego roku:

O poetach, pisarzach i tej całej bandzie. Myślę, że oni to są tak, jak niewdzięczne krowy na pastwisku. Zżerają pastwisko, ale wdzięczności dla niego nie mają. Tak oni korzystają z tego życia, bo przecież piszą o nim, ale żeby trochę szacunku dla niego, to nie⁹⁹.

oraz uwaga poczyniona jedenaście lat później, datowana na 6 stycznia 1971 roku: „(...) kiedy pętasz się ze światkiem artystycznym, to to nie jest żadne pętanie się, to jest rozwiążność¹⁰⁰”.

Uprawomocniona zostaje zatem droga *outsidera*, którą Stachura podąża dość konsekwentnie, choć trzeba czaus, by wąta więź łączności ze środowiskiem literackim została zerwana na dobre. Zdarzenia czerpane z biografii Stachury ukazują, że nie stronił on od korzystania z pomocy środowisk literackich, chociażby celem zdobycia stypendium.

Edward Stachura, mimo pogłębiającej się nieufności do literatury jako środka wyrazu, bardzo poważnie traktował własną twórczość i takiego też traktowania jej zdawał się oczekiwać od odbiorców swej literackiej spuścizny. Lektura autobiograficznych zapisków Steda to również dowód na to, jak bardzo cenił on sobie autonomię pisarza. Kategorycznie odrzucał ingerencję osób trzecich w teksty swego

⁹⁷ „Napisać rzecz pt. *Morze lez*. Napisać rzecz pt. ... O Kacyku, który każe mieszkańcom wioski chodzić po ulicach na czworaka i tak dalej”. Edward Stachura, *Dzienniki Zeszyty Podróżne 1...*, s. 48.

⁹⁸ Tamże, s. 8.

⁹⁹ Tamże, s. 12.

¹⁰⁰ Tamże, s. 109.

autorstwa, odbierając ją jako zamach na wolność twórczą¹⁰¹. Uwagi Andrzeja Moszczyńskiego, poczynione nad maszynopisem *Dużo ognia...*, Stachura przyjmuje z wyraźnym sceptycyzmem.¹⁰²

Z tego powodu z niesmakiem i niedowierzaniem konstatował dezaporbatę odbiorców¹⁰³, z dużą dozą sceptycyzmu potraktował krytykę swoich przekładów wierszy Jorge Luisa Borgesa, których podjął się na zlecenie Wydawnictwa Literackiego z Krakowa¹⁰⁴. Negatywnie, aczkolwiek z zachowaniem kurtuazji w korespondencji, reaguje na krytykę ze strony Zygmunta Mikulskiego¹⁰⁵. Zdarza się, że Stachura podejmuje polemikę z krytykami, dzieje się tak m in. wówczas, gdy wspomniany recenzent oceniający przekłady utworów Borgesa, zarzuca Stachurze nieumiejętność poprawnego posługiwania się polszczyzną. W odpowiedzi na krytykę Sted dowodzi, że, na skutek niepełnego opanowania reguł języka, odsłonił w swych utworach jego niezwykłość i piękno¹⁰⁶. Dalsze losy przekładu potęgują irytację Stachury, dowiaduje się bowiem, że pieczę nad jego tekstem powierzono Ewie Lipskiej¹⁰⁷, a niedługo potem, iż utwory nie zostały przyjęte do wydania¹⁰⁸.

O czytelnikach swojej twórczości Stachura wypowiadał się skąpo, jednak nieliczne wzmianki wskazują na traktowanie odbiorców z atencją – charakterystyczny jest chociażby zwrot *Ewentualni Czytelnicy*, podkreślenie szacunku do tychże użyciem wielkich liter oraz zaakcentowanie niepewności względem ich istnienia¹⁰⁹. Obok stosunkowo niewielu zwrotów kierowanych bezpośrednio do odbiorcy, w

¹⁰¹Tenże, *Nie wszystko da się powiedzieć nawet w powieściach rzekach wylewnych, sztafeta, kwiatów polnych bukiet w: Wszystko jest poezja...*, s. 118.

¹⁰²Tenże, *Dużo ognia: dużo niesamowicie samowitego*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 222.

¹⁰³Tenże, *Komu piosenki, J.C. Onetti i posępnie słynna smuga cienia; ach, noce, ach, dni, wiem, czym mi się zajmować*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 173. Stachura, w ramach wieczoru autorskiego, zaprezentował swoje piosenki w klubie „13 Muz” w Szczecinie. Dwóch poetów, obecnych na recitalu, zakłóca sarkastycznym śmiechem autorskie wykonanie *Ballady dla Potęgowej*.

¹⁰⁴Tenże, *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 298.

¹⁰⁵Polemika na łamach „Kameny”, spuentowana wypowiedzią zamieszczoną w dwudziestym pierwszym numerze czasopisma (21/1960). Na marginesie warto dodać, że wyczulony na negatywną opinię krytyki własnej twórczości, Stachura nie szczędził ostrych uwag poetyckim debiutantom, których próby oceniał w „Widzeniach”, jednoaktówce Orientacji Poetyckiej Hybrydy, z którą współpracował z początkiem lat 60. Swój krytycyzm Stachura motywuje doświadczeniem pisarskim, na mocy którego udziela piszącym „małych rad” („Nowa Kultura, 27/1962).

¹⁰⁶Tenże, *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 298.

¹⁰⁷Tamże, s. 304.

¹⁰⁸Tamże, s. 305. O dużej nieufności wobec krytyków świadczy również posądzenie ich o umyślne zmiany w cytowanych w recenzjach fragmentach twórczości Stachury („Literey” 1/1967).

¹⁰⁹Tenże, *Listy, listy, wożenie żywności klientom pana Gulbrandsena, mój wszechświat intymności*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 192. Niniejszy zwrot może być użyty zarówno z uwagi na to, że Stachura nie podjął jeszcze wówczas decyzji o wydaniu zapisków, jak i z racji posłużenia się konwencjonalnym zwrotem podkreślającym skromność autora. Bardziej prawdopodobny wydaje się być pierwszy powód.

opowiadaniach i powieściach Steda, zauważalna jest pamięć o czytelniku. Chodzi o, jak określa Maria Jasińska, jej pośredni wariant, w którym mieści się także aktywizacja uwagi odbiorcy, liczenie się z jego mniejszą wiedzą w odniesieniu do poruszanych kwestii¹¹⁰.

Z całą jednak pewnością czytelnik jest u Stachury zdecydowanie marginalizowany względem twórcy. Nawet dyskursywny charakter *Fabula Rasa* można wpisać w ramy dialogu między terażniejszością (traktowaną jako oczekiwany prognostyk przyszłości) i przeszłością (wciąż jednak grożącą powrotem) tego samego podmiotu.

Komizm

W refleksji poświęconej twórczości Edwarda Stachury nie jest łatwo doszukać się rozważań poświęconych komizmowi tekstów autora *Falując na wietrze*. Zarówno opublikowane recenzje oraz opinie krytyczne, jak i sądy czytelników, skoncentrowały się głównie na problemach samotności, nadwrażliwości i lęków bohatera – narratora, co odsuwa w cień problematykę komizmu. Warto tymczasem odnieść się do tej tematyki i przyjrzeć komizmowi tekstów Stachury, dostrzec śmiech, który jest jednym ze sposobów oglądu świata aktualnego. Jak zauważa Maciej Michalski *Komiczna transformacja rzeczywistości jest jawnie nieprzezroczysta i nie rości sobie prawa do bezpośredniego przedstawiania rzeczywistości. Tym samym jest ona wyrazem określonego spojrzenia na świat*¹¹¹.

Świat aktualny bohatera - narratora tekstów Stachury bynajmniej nie jest odseparowany od komizmu, który prezentuje się na kilku płaszczyznach. Co warte podkreślenia, humor ujawnia się właśnie w nim, podczas gdy pozostałe światy możliwe, nawet projektowany świat marzeń i wyobrażeń, to ewentualne źródło raczej cichego szczęścia niż śmiechu.

¹¹⁰Maria Jasińska, *Narrator w powieści w: Problemy teorii literatury. Prace z lat 1947-1964*, seria 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.

¹¹¹Maciej Michalski, *Ludyczne aspekty pisarstwa filozofów*, w: *Filozof jako pisarz. Kolakowski – Skarga – Tischner*, Gdańsk 2010, s. 160-161.

Pojęcie rozumiane jest tu przeze mnie jako kategoria estetyczna o starożytnym rodowodzie, własność sytuacji rzeczywistej lub przedstawionej w dziele sztuki¹¹². Równocześnie koniecznym jest, czynione za Bohdanem Dziemidokiem, dookreślenie, iż termin ten jest jednym z najbardziej wielopłaszczyznowych zjawisk, odnoszącym się zarówno do naturalnych zdarzeń i przedmiotów, jak i do typu twórczości, opartym na świadomym tworzeniu zjawisk i systemów, które mają wywołać u odbiorcy pewnego typu doznania¹¹³.

W obrębie zagadnienia, co okazuje się ważne dla refleksji o komizmie w utworach Stachury, mieści się nie tylko jego postrzeganie syntetyczne, ale również w pewnych „rysach“, które Jan Trzynadlowski nazwał *ułamkami cech*, Pod tym pojęciem wyróżnia, między innymi, komiczne powiedzenia i określenia, tak pieczołowicie gromadzone przez autora *Siekierzady* w brulionach¹¹⁴. Obok niniejszych cech warto wymienić również skłonność do degradacji, która jest cechą komizmu jako zdolność do wzbudzania wesołości¹¹⁵.

Julian Krzyżanowski zauważa, że zjawisko komizmu musi posiadać jakości ujemne¹¹⁶, a Juliusz Kleiner podkreśla trudność w zdefiniowaniu pojęcia, które, w przeciwieństwie do opozycyjnego tragizmu, cechuje brak jednorodności, przynależności do tej samej kategorii bytu¹¹⁷.

Specyfika komizmu literackiego w szczególny sposób aktywuje odbiorcę dzieła, który konfrontuje subiektywne percypowanie komizmu z zastaną materią utworu. Jak zauważa Aleksander Głowczewski:

Komizm literacki nosi w sobie (...) wyraziste osobowe piętno. Ma wprawdzie swój przedmiot w czymś, co znajduje swe umocowanie w artystycznie ukształtowanej

¹¹²Rozpatrując zagadnienie komizmu w literaturze zob. Aleksander Głowczewski, *Komizm w literaturze: studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013, Jan Stanisław Bystron, *Komizm*, Wrocław 1960, Tomasz Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego: studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, Władimir Jakowlewicz Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. Paulina M. N. Knyż, Kraków 2016.

¹¹³Bohdan Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011, s. 9.

¹¹⁴Jan Trzynadlowski, *Komizm*, w: B. Dziemidok, *O komizmie...*, s. 378.

¹¹⁵Marek Król, Grzegorz Krupiński, Henryk Sułek, *Nowy słownik terminów literackich*, Kraków 2009, s. 129-130.

¹¹⁶Julian Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984, s. 202.

¹¹⁷Jako nieodzowne czynniki do zaistnienia tragizmu Kleiner wymienia śmierć, zagładę bądź ból jako doświadczenie człowieka. Juliusz Kleiner, *Z teorii literatury i metodologii badań literackich*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, wyd. Artur Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 670.

strukturze dzieł, a więc w jakimś sensie wyrasta z poetyki i semantyki utworu, zrazu jednak wydaje się przede wszystkim własnością odbiorcy – bo to w nim śmieszne się „rozgrywa” i to w jego świadomości rozlega się ono ostatecznie jako Głos, który o czymś mówi, do czegoś inspiruje i skłania. Doświadczenie komizmu jest jednym z takich momentów towarzyszących odbiorcy dzieła, które w sposób szczególny, silnie i na różnych poziomach refleksji, angażują czytelnika poznawczo i emocjonalnie, odciskają swój wyraźny ślad na przeżyciach towarzyszących lekturze¹¹⁸.

W przypadku tekstów Edwarda Stachury, radość i śmiech, nieodłączne elementy wciąż projektowanej, pożądanej, całości, odkrywają swoją specyfikę w starciu z tym, co trudne i bolesne. Błahe dowcipy czy humorystyczne powiedzonka częstokroć przełamują mają tragizm istnienia, co nie pozwala utożsamiać ich wówczas z igraszką słowną, prowokacją bądź próbą zamanifestowania erudycji autorskiej.

Talent humorystyczny pokazuje Stachura w poemacie *Kropka nad ypsilonem*, w którym brawurowo wykpiwa przede wszystkim konformizm i schematyzm myślenia bądź działania. Stąd powracający refrenicznie wers *Pomóż wspomóż dopomóż wyjątku czuły odeprzeć tłumne armie reguły*.

Wzmiankowany poemat to również słowotwórczy popis Steda, który bawi się tworzeniem potencjalnych działań wrogiego schematu, wykorzystując podobieństwa fonetyczne między językiem polskim i francuskim¹¹⁹, dźwiękonaśladowictwo, tworzy rzeczowniki odczasownikowe czy kalambury. Grażyna Borkowska zwraca uwagę na autorskie poruszanie się w różnych rejestrach języka, gdyż, obok wyrażen potocznych, w tekście używane są także archaizmy oraz słownictwo literackie i gwarowe¹²⁰. Odrzucenie rygorów i autorytetów, swobodne skojarzenia, infantylne mistyfikacje, fantazja i absurdalny dowcip nadają *Kropce...* cechy parodii

¹¹⁸ Aleksander Głowczewski, *Zamiast wstępu, czyli o badaniu komizmu w literaturze*, w: *Komizm w komunikacji literackiej*, w: tegoż, *Komizm w literaturze*, Toruń 2013, s. 32-33.

¹¹⁹ O zderzeniach znaczeń różnojęzycznych słów oraz efekcie „egzotycznych” brzmień na usługach żartu językowego pisała już Stefania Skawrczyńska, w *Zagadnieniach języka (langue) jako tworzywa sztuki literackiej*, w: tejże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954, s. 46.

¹²⁰ Grażyna Borkowska, *Na progu nowego. O „Kropce nad ypsilonem” Edwarda Stachury*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945-1989*, red. Anna Kałuża, Alina Świeściak, Kraków 2011, s. 332.

dadaistycznej¹²¹. Groteskowo zostaje przedstawione polowanie, którego finałem ma być wtłoczenie w schemat – sparodiowane zostają rytuały myśliwskie, wódz wydaje rozkaz wypuszczenia psów, które wracają poparzone przez błędne ogniki i zaatakowane przez nieznane¹²². Rozmach towarzyszący przedstawianiu świata atakowanego regułą i toczone ze schematem boje przywodzą na myśl zmagania gombrowiczowskiego Józia. Nośnikiem uwikłania się w schematyczne relacje może i tu być kobieta, choć nie jest nią nowoczesna pensjonarka ze swoją łydką, ale lola, w *samej jeno prokreacji*¹²³, na prośbę bohatera lirycznego odziewająca się w listek. Interesująco prezentuje się monolog loli, która żongluje słowem niczym Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna Szczakowej, stosując, promowane szczególnie chętnie przez postmodernizm, środki wyrazu, takie jak eklektyzm, zabawa i czarny humor¹²⁴. Co ciekawe, podmiot liryczny, komentując namiętą lolę, zachowuje, charakterystyczną dla nadrzędnego głosu w utworach Stachury, powściągliwość wobec sfery erotyki. *Ach czego to nie mówią/że to jakoby z absolutem obcowanie/że nirwana że komunia i tak dalej/ a ja myślę że od absolutu to jest uciekanie* – stwierdza, nawiązując do filozofii i ideologii popularyzujących wolną miłość jako jeden z czynników warunkujących szczęście człowieka, głośnych w Ameryce w latach 60. XX wieku dzięki ideologii hippisowskiej oraz ruchom spod znaku New Age.

Kulminacją zabawy słowem jest raport, który składa schematowi lola, kilkaset stłoczonych w wyliczeniu obraźliwych określeń, wśród których znajdują się zarówno powszechnie używane inwektywy, jak również, niejednokrotnie zaskakujące lub absurdalne, neologizmy¹²⁵. Utwór finalizuje apokaliptyczny wybuch, zaś z ziemskiego globu pozostaje *ogólne uniwersalne rozczarowanie oraz wielki i bezpardonowy wstyd*¹²⁶. Ostatni akcent to *żeglowny nomen omen*¹²⁷. Utwór ten, o istic burleskowym

¹²¹ Parodię definiuje Jan Kida, w: *Stylizacja językowa*, w: *Stylistyka, styl i język artystyczny w edukacji polonistycznej*, Rzeszów 1998, s. 247-248.

¹²² E. Stachura, *Kropka nad ypsilonem*, w: *tenże, Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 169.

¹²³ Tamże, s. 172.

¹²⁴ Charakterystyczne są również odwołania do, wywodzonych z różnych porządków, tekstów kultury (*Och, sokole mój maltański* i *Jabłuszka pełne snu*). Tamże, s. 172, 173.

¹²⁵ Tamże, s. 177 - 179. W tym miejscu powraca analogia z parodią dadaistyczną, w której pojawiały się potoki automatycznie kojarzonych słów, z występującymi wśród nich zwrotami z mowy potocznej, czy przytoczeniami sloganów bądź tytułów. Jan Kida, w: *Stylizacja językowa*, w: *Stylistyka, styl i język artystyczny...*, s. 247-248.

¹²⁶ E. Stachura, *Kropka nad ypsilonem...*, s. 181.

¹²⁷ Tamże.

charakterze, dzięki swej brawurze i różnorodności stylistycznej, jest ewenementem w dorobku autora.

Analogicznie pełna ekspresji, a miejscami gorzkiej ironii, jest *Piosenka o pewnych dawnych mariażach i pewnych nowszych małżeństwach*. Gra słów oraz krótkie, dynamizujące utwór, pytania retoryczne, wprowadzają sytuację zaślubin dwojga niegodziwych ludzi, którzy odtąd mają uprzykrzać sobie życie. Podmiot liryczny wyraźnie dystansuje się od sytuacji, ujawniając równocześnie postać autora¹²⁸. Humorystyczna pochwała życia i zabawy, wpisująca się w długą tradycję liryki biesiadnej, to *Hymn rozpustników* z refreniczną powtórką *Używajmy póki czas,/Bo za 100 lat nie będzie nas*¹²⁹ i żartobliwym, opartym na koncepcji rymotwórczej, wykorzystaniu tytułu utworu Nietzschego¹³⁰.

Młody bohater-narrator opowiadań Stachury, nadwrażliwy indywidualista, nie ujawnia ironicznego zdystansowania do siebie i świata. Przeciwnie, czujny, znękaný walką z własnymi demonami oraz – mimo niewielkiej jeszcze liczby przeżytych lat – boleśnie zawiedziony na ludziach, nie jest również skłonny do radosnego śmiechu czy żartu. Śmiechem potrafi natomiast skwitować niedoszłą próbę samobójczą, jaką inicjuje, wychodząc na drogę, przed jadące samochody, aby wycofać się z niej tuż przed nimi. Nieoczekiwany wybuch radości motywowany doświadczeniem „granicznym“ odpowiada rozumieniu śmiechu, jakie Helmuth Plessner omawia w rozprawie *Śmiech i płacz. Badania nad granicami zachowania*¹³¹. Zdaniem filozofa, śmiech jest reakcją na sytuację przerastającą zdolności intelektualne człowieka zaangażowanego w świat. O humorze, jako elemencie twórczości, który umożliwia pogodzenie się z wieloma traumatycznymi przeżyciami wspomina również Barbara Myrdzik¹³².

Bohater-narrator *Jednego dnia* pozostaje obcy pośród nieznanego, wrogiego mu środowiska. Stąd decyzja o podjęciu humorystycznej gry słów podczas rozmowy

¹²⁸ Podmiot liryczny dystansuje się od sytuacji, ujawniając równocześnie postać autora („Obok życie toczy się/Tę balladę pisze Sted“). Tenże, *Piosenka o pewnych dawnych mariażach i pewnych nowych małżeństwach*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 243. Przydomek pisarza pojawia się również w poemacie *Po ogrodzie niech hula szarańcza*.

¹²⁹ Tenże, *Hymn rozpustników*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 282.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Helmuth Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. Agata Zwolińska, Zbigniew Nerczuk, Kęty 2004.

¹³² Barbara Myrdzik, *Rola humoru w rozwoju tożsamości osobowej*, w: *Humor w perspektywie kulturowo – językowej*, red. M. Karwatowska, L. Tymiakin, Lublin 2013, s. 26.

z barmanem¹³³ to raczej mechanizm adaptacyjny niż rzeczywista potrzeba nawiązania, opartej na wspólnych żartach, relacji. W opowiadaniu *Jak mi było na Mazurach* śmiech jest dla bohatera – narratora środkiem zaradczym przeciw potędze śmierci.

Juliusz Kleiner, analizując specyfikę śmiechu, zwraca uwagę na tę charakterystyczną przyczynę:

W spontanicznej swej naturalności śmiech staje się często świadectwem postawy wobec walki o byt, jest przejawem ustosunkowania się do przeciwnika czy do sił przeciwnych. Śmiech w tych przypadkach stanowi wyraz poczucia siły własnej i uświadomienia sobie słabości czynnika wrogiego (...) Śmiech jest w takim przypadku stwierdzeniem własnej siły i wyższości i piętnuje słabość i niższość przeciwnika¹³⁴.

Człowiek, który, w odczuciu bohatera, radością niwelował złowrogość kresu, rozbawiał Edwarda nawet fragmementem dowcipu, który pozbawiony był puenty¹³⁵. Młodzieniec słyszy wyłącznie fragment humorystycznej zagadki, pobudza go ona jednak do ogromnej wesołości. Z równą aprobatą mężczyzna przyjmuje dowcip o wilku, który opowiada „jego człowiek“ Analogiczne dykteryjki opowiedane przez innych wywołują u bohatera-narratora niesmak.

Wewnętrzza, głęboka, radość, zdaje się być dla bohatera-narratora wartością wprost związaną z ładem moralnym. Przeciwnie postrzegane są zatem zwykle zarówno autoironia, jak również żartobliwość czy filuterność¹³⁶.

Opowiadacz mówi, (...) wybucha śmiechem i czeka na to samo. I człowiek zaśmieje się też krótko, zarzy raczej, ale właściwie dlatego, żeby po prostu nie zapłakać – konkluduje w monologu wewnętrznym Edward¹³⁷. Nie bawią go również, z założenia dowcipne, powiedzonka zasłyszane na ulicach miast¹³⁸.

¹³³ E. Stachura, *Jeden dzień...*, s. 21.

¹³⁴ J. Kleiner, *Z teorii literatury i metodologii...* s. 670.

¹³⁵ E. Stachura, *Wiersze, Jeden dzień...*, s. 43.

¹³⁶ Niniejsze formy ironii – dodając jeszcze ironię tragiczną i ironię subtelną – wymienia, w kontekście utworów poetyckich, Cleanth Brooks, podkreślając równocześnie nieadekwatność sądów, które kojarzą ironię wyłącznie z szyderstwem. Cleanth Brooks, *Ironia jako zasada struktury poetyckiej*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 1, oprac. Henryk Markiewicz, red. Maria Kaniowa, przeł. Ewa Sowa, Kraków 1976, s. 264.

¹³⁷ E. Stachura, *Jeden dzień...*, s. 212.

¹³⁸ Tenże, *Poranek...*, s. 232.

Młody mężczyzna zdobywa się na radosny śmiech wówczas, gdy odczuwa, że może przestać doświadczać strachu przed śmiercią. Ukojenia zaznaje jednak nieczęsto.

Bohater-narrator łaknie jednakże radości, zaświadczać równocześnie o niemal ekstatycznym sposobie jej przeżywania. Retrospektywnie wyznaje:

Kiedy byłem wesół, cudownie byłem wesół. Bez reszty. Z całej duszy z całych sił. (...) Ze śmiechu nieraz, kiedy mnie łąpał, skręcała mi się twarz i flaki w środku, wiłem się, zwijałem, padałem na kolana, cały drżący, jakby duch śmiechu wstąpił we mnie i tłukł się po korytarzach¹³⁹.

Wyjątkowa ekspresja i intensywność przeżywania śmiechu korespondują z intensywnością doświadczenia istnienia w każdym jego przejawie. Doskonale dostrzegalna jest tu „ekonomia nadmiaru“, o której pisze Anna Szawerna-Dyrszka na przykładzie wybranych wierszy Teodora Bujnickiego, wierszy, których bohaterem jest radosny włóczęga¹⁴⁰. Całym ciałem odczuwa on radość życia, co staje się, w wzmiankowanym przypadku, także udziałem podmiotu tekstu Steda. Edward odżegnuje się wówczas od zachowawczości, która postrzegana jest przez niego jako zachowanie sztuczne. Radość „bez reszty“ to także dowód na bezkompromisowość, ujawniająca się w tekstach młodego Stachury jako jednoznaczne wybory i sądy.

Powieści Steda wprowadzają nieco więcej komizmu słownego i sytuacyjnego. W *Całej Jaskrawości* Edmund i Witek często zabawiają się wymianą uwag, zazwyczaj opartych na grze słów, kontekstów czy znaczeń, czasem osadzonych w, pozornie neutralnym, kontekście, zrozumiałym wyłącznie dla interlokutorów i czytelnika¹⁴¹. W ten świat nie zostają wprowadzone osoby trzecie – wyjątek stanowi Potęgowa, kiedy młodzi mężczyźni obiecują, że będą dbali o jej grób. Pozornie pozbawione elementów humoru wyznanie zostaje ożywione wyliczeniami, a spuentowane tańcem ze staruszką, co wprowadza element komizmu sytuacyjnego¹⁴². Wzmiankowane dwa typy komizmu posłużyły Stachurze do nakreślenia

¹³⁹Tenże, *Czysty opis*, w: tenże, *Falując na wietrze...*, s. 246.

¹⁴⁰Anna Szawerna-Dyrszka, *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów*, Katowice 2007, s.58.

¹⁴¹E. Stachura, *Cała jaskrawość...*, s. 34,67-68,81,104,167 i inne.

¹⁴²Tamże, s. 167.

charakterystyki młodego Batiuka, jednego z mężczyzn, z którymi Janek Pradera zawiera znajomość podczas pobytu w Hopli. Batiuk jest *dlugi jak miesiąc*¹⁴³, *szczyplwy jak pensja*¹⁴⁴, *a palce ma jak klarnety*¹⁴⁵. Tak oddana fizjonomia młodzieńca pozwala postrzegać go jako postać analogiczną do bohaterów komedii, zwłaszcza ślapstickowych, charakterystyczne wyolbrzymienia wykazują również pewne podobieństwo z rozwiązaniami, którym patronowała *commedia dell'arte*. Wizualne skonstrastowanie mężczyzny z jego towarzyszami stanowi klasyczny przykład komizmu kontrastu¹⁴⁶. Z wizerunkiem Batiuka koresponduje jego postawa: naiwność, ugodowość, skromne uczestnictwo w rozmowie w gospodzie¹⁴⁷. Słowo „zagłada“ Batiuk rozumie jako „Kanada“, wygłasza wyłącznie krótkie kwestie, zazwyczaj są to komunikaty o charakterze fatycznym. Elementy humoru wnosi na karty powieści również Peresada, komizm sytuacyjny wyłania się z opowieści leśniczego o zachowaniu poprzednich lokatorów babci Oleńki, jednak koloryt życia w Hopli jest tylko tłem dla przeżyć bohatera, który zмага się z własnymi demonami. Finał utworu to zapowiedź nowego etapu w życiu i twórczości Stachury¹⁴⁸.

W ramy komizmu słownego są wpisane w powieściach również kwestie drugo - i trzecioplanowych bohaterów, a także bezimiennych postaci epizodycznych¹⁴⁹. Można domniemywać, że źródła tych wypowiedzi to faktycznie zasłyszane rozmowy oraz anegdoty, niektóre z nich Stachura odnotowywał w brulionach.

Wśród motywów wędrownych w prozie pisarza pojawiają się, między innymi, zaczerpnięta z notatek brulionowych krytyka inżyniera, który dał sobie wmówić że wykonywane przez jego rozmówcę sanki są zbrojeniem¹⁵⁰ czy komentarz Bruna na

¹⁴³Tenże, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, w: tenże, *Powieści...*, s. 274.

¹⁴⁴Tamże.

¹⁴⁵Tamże, s. 276.

¹⁴⁶Komizm kontrastu, jako jeden z wariantów komizmu, przedstawia Jerzy Ziomek w tekście *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: tenże, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 332.

¹⁴⁷E. Stachura, *Siekierzada...*, s. 273.

¹⁴⁸ Na marginesie warto wspomnieć o ekranizacji prozy Stachury. *Siekierzada*, dość wierna literackiemu pierwowzorowi, podkreśla elementy komizmu w *Zimie leśnych ludzi* bądź nawet, traktując powieściowe sytuacje jako pewien punkt wyjścia, tworzy je. Pierwszy przykład to wyzyskanie drobnej wzmianki o zachowaniu dziewczynek w bibliotece celem stworzenia sceny opartej o komizm sytuacyjny. Druga – zachowanie Selpki w odpowiedzi na słowa, którymi Janek kwituje informację o sposobie używania wiadra na zrębie. W powieści nie ma mowy o reakcji Selpki, w filmie reaguje on bardzo sugestywnym, acz niemym, zdziwieniem, które podkreśla mentalny kontrast między postaciami.

¹⁴⁹Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 194.

¹⁵⁰Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podrózne 1...*, s. 9.

temat kobiecych piersi¹⁵¹, zamieszczony w *Siekierzadzie* jako słowa Pradery. Z powodu wyjątkowo dużej ilości drobnych dykteryjek czy zdań, które wnoszą element komizmu, wiele nie zostało wykorzystanych w wydanych tekstach Steda. Spory ładunek komizmu wnoszą cytaty, jak chociażby odnotowane dwa wersy pieśni religijnej *Dzięki Ci, Boże, żeśmy bałwany/Morza Czerwonego przebyli* zapisane w brulionach w latach 60, z zaakcentowaniem pauzy przed nazwą morza¹⁵².

Dowcipy i wypowiedzi o charakterze humorystycznym nie są kwitowane odautorską konkluzją, nie stanowią pretekstu do rozważań. Są raczej bazą wypowiedzi, które mogą zostać użyte w innych tekstach, najprawdopodobniej jako urozmaicenie dialogów. Bohater-narrator, jak już zostało wspomniane, zazwyczaj traktuje słowne żarty oraz rozmaite dykteryjki w sceptyczny sposób.

Żart w twórczości Stachury nie może być zabawny, jeżeli został wypowiedziany celem osiągnięcia doraźnych korzyści bądź jest próbą manipulacji. Janek Pradera gani sam siebie za żartobliwy flirt z kelnerką, gdyż komplementem chciał zyskać przychylność kobiety, by otrzymać okazałą porcję zamówionej w lokalu potrawy. Stąd nazywa swe słowa „żałosnym zagranem“¹⁵³. Radość i śmiech, traktowane jako antidotum wobec potęgi śmierci i cierpienia, ulegają zdeprecjonowaniu, użyte w funkcji środka do osiągnięcia, jakże pragmatycznego, celu.

We *Wszystko jest poezja* pojawiają się nieliczne wypowiedzi, w których można dostrzec humorystyczne akcenty – większość sądów i rozważań bohatera-narratora pełna jest powagi i refleksyjności. Wspomniane humorystyczne zdania nie są przedstawiane jako sądy wiodącego głosu, choć bywa, że ich autorstwo przypisuje się bohaterom innych prozatorskich utworów Stachury. Chodzi o słowa przytoczone w zaledwie zarysowanych kontekstach sytuacyjnych¹⁵⁴. Znajdują się one wśród innych cytatów, zestawionych z pozorną niedbałością (brak zasady organizacji tekstu

¹⁵¹Tamże, s. 31.

¹⁵²Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie.

¹⁵³Tenże, *Siekierzada...*, s. 264.

¹⁵⁴ *Po co ta kelnerka mi tyle kartofli przyniosła. Te kartofle niech ona sobie lepiej do butów włoży. Będzie wyższa.* – *Jeden konsument do Edmunda Szeruckiego w pewnej jadłodajni* (s. 81), *Słucham pana jak zepsutego radia – Edmund Szerucki do znanego krytyka literackiego* (s. 83), *Co to jest kurzawa? To jest kurzu wrzawa! – Pytanie i odpowiedź ładna, ale niepełna, wykrętna, lingwistyczna* (s. 185), *Proszę przyjechać. Będzie dobra muzyka, której na pewno nie poskąpi czajnik* – *Stanisław Kisiel z Wisznic, pow. Włodawa* (s. 186) oraz wiele powiedzonek „z ulicy“ (s. 225, 226). Cytaty pochodzą z opowieści – rzeki *Wszystko jest poezja*.

opartej na chronologii, ograniczeniach tematycznych bądź gatunkowych) w rozdziały, które przełamują pamiętnikarski styl narracji utworu. Dopiero aprobując tezę o totalności pisarstwa Steda i dostrzegając jego przemożne pragnienie uchwycenia bogactwa życia we wszystkich przejawach, pozornie odległe płaszczyzny scalają się. Całość warunkowana jest przez wagę poszczególnych elementów, zatem żaden z nich nie może uchodzić za błahy, służebny i pozbawiony autonomii. Tym samym nawet te słowa, które możemy określić jako żartobliwe, nie są gągiem, który ma sprowokować krótki śmiech, podobny temu porówanemu wcześniej do nerwowego, a nawet gorzkiego, parsknięcia. Przeciwnie, to kolejna możliwość postrzegania świata, czyniąca obraz światów możliwych bardziej kompletnym.

Zagadnienie śmiechu i komizmu, marginalizowane w dyskusjach literackich o Stachurze, każdorazowo przynosi cenne wnioski interpretacyjne. Dzieje się tak, ponieważ:

... komizm lokuje się bardzo blisko ludzkich spraw, jest z nimi bardzo silnie „zrośnięty“: z jednej strony śmieszne „odbija“ w sobie to, jak człowiek postrzega świat, jest efektem (roz)poznawania, opisywania i wieloaspektowego oceniania rzeczywistości, z drugiej strony natomiast stanowi projekcję tego, w jaki sposób człowiek chciałby ten świat „ułożyć“, według jakiego wzoru, podług jakich wartości¹⁵⁵.

Śmiech, który wyraźnie wybrzmiewa w świecie aktualnym jest zatem, przede wszystkim, lekarstwem na niesione przez niego zagrożenia, które neguje dopiero filozofia człowieka-nikt. Ponadto niesie ze sobą jeszcze jedną osobliwość – często wybrzmiewa w samotności, nie potrzebując, faktycznych lub wymaganych, kompanów, z którymi można dzielić wesołość¹⁵⁶.

Powrót poczucia osamotnienia i beznadziejności, uwieczniony na kartach dziennika *Pogodzić się ze światem*, kwestionuje, niepozbawione nadziei, zawołanie:

¹⁵⁵ A. Głowczewski, *Komizm w perspektywie filozoficznej*, w: *Komizm w komunikacji aksjologicznej*, w: tegoż, *Komizm w literaturze...*, s. 235-236.

¹⁵⁶ O śmiechu przeciwstawionym samotności pisze Henri Bergson, w: *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. Stanisław Cichowicz, Warszawa 2000, s. 11.

*Niech żyje życie*¹⁵⁷. Będzie to jednak ostatni akord w twórczości autora *Falując na wietrze*.

¹⁵⁷ Wers kończący *List do pozostałych*, ostatni tekst E. Stachury.

ROZDZIAŁ II Świat snów

Ugruntowanie w tradycji kulturowej

Świat snów w pisarstwie Stachury wielokrotnie odwołuje się do świata aktualnego. Tęsknoty i lęki jawy zostają transponowane w marzenia senne, a następnie drobniogowo opisywane w prozie, odzwierciedlone na kartach brulionów oraz w korespondencji.

O specyfice snów w twórczości Edwarda Stachury interesująco pisał Dariusz Pachocki, do snów związanych z motywami akwaticznymi w pisarstwie Steda nawiązywał natomiast Waldemar Szyngwelski. Śnienie jest bez wątpienia niezwykle ważną kategorią w uniwersum Stachury, tym bardziej, że niejednokrotnie marzenia senne znacząco wpływają na kondycję podmiotu. Jest to wpływ najczęściej negatywny, bowiem rzadko można tu mówić o snach z pozytywnym przesłaniem.

Najbardziej wyrazisty podział interpretacji snów w tekstach kultury opiera się o kryterium prawdziwości. Od strony *ratio* istnieje niezbywalna granica, antagonizm jawa-sen, z których drugi to wyłącznie złuda. Przeciwnym jest pogląd, charakterystyczny zwłaszcza dla tzw. kultur prostych i nurtów hołdujących romantycznemu dziedzictwu, w myśl którego sen postrzega się jako dopełnienie rzeczywistości¹. W twórczości Stachury te odmienne nurty okazują się współwystępujące.

Przed przejściem do skonkretyzowanych marzeń sennych w twórczości autora *Falując na wietrze* chciałabym przywołać wybrane świadectwa kulturowego i literackiego postrzegania materii snów. Podobieństwa zachodzące między nimi a opisami snów u Stachury sytuują pisarza w obszarze oddziaływań kulturowych, którym, świadomie bądź nie, pozostaje wierny.

¹W myśl tych koncepcji sen ma dostarczać odpowiedzi na nurtujące człowieka pytania, pełnić funkcje profetyczne, ostrzegać przed niebezpieczeństwem czy nieść ukojenie przez uspokajający kontakt z duszą osoby zmarłej.

Sen frapował człowieka od czasów najdawniejszych, opisy i interpretacje snów zajmują w tekstach starożytnych niezwykle poczesne miejsce. W greckim antyku snom przypisuje się rolę pomostów między światami żywych i umarłych, niektóre z marzeń sennych określa się złowróżbnymi zapowiedziami mających nastąpić wydarzeń². Postrzeganie snów jako nieodłącznie związanych z żywiołem ciemności będzie powracać aż do czasów współczesnych. Zmieniają się natomiast sposoby postrzegania i definiowania źródeł tego żywiołu. Dla Bergsona sen powstaje z ciemnych emocji życia, a terażniejsze uczucia wypełniają wrażenia pochodzące z przeszłości³. Takie postrzeganie licuje z wieloma opisami snów w twórczości Stachury, koszmarów, które mają swe źródło w niegdysiejszych traumach (nieszczęśliwa miłość, konflikt z ojcem, poczucie zagrożenia w obcym sobie środowisku).

Pisząc o materii snów w tekstach kultury, autorzy bardzo często odnoszą się do kanonicznych prac Zygmunta Freuda i Carla Gustava Junga, a także teorii Ericha Fromma i Brunona Bettelheima. Prace, stworzone na gruncie psychoanalizy, stały się trwałym narzędziem w rękach literaturoznawców, którzy rozpoczęli refleksję nad osobowością twórcy oraz jej wpływem na kształt literackiej pracy tegoż. Dostępny świadomości *wytwór marzeń sennych, forma, w jaką obliczone zostały myśli ukryte*⁴ nie może być, zdaniem Freuda, zaprezentowana w sposób dosłowny, stąd nieodzowna jest pomoc interpretatora. W odmiennych koncepcjach badaczy jego rola nie była tożsama, jednak istnienie pewnego autorytetu sytuuje śniącego w stosunku podległości, a marzenie senne traktowane jest jako konstrukt o ponadjednostkowych cechach.

Zjawisko snu zyskuje w romantyzmie szczególny status, status bliski poetyce Stachury, który, jak zauważył już Dariusz Pachocki⁵ w wielu aspektach swej filozofii twórczej bliski jest romantycznemu postrzeganiu świata. Tym razem chodzi o, wspólną niektórym autorom pierwszej połowy XIX wieku i Stachurze, potrzebę poszukiwania całości, problemy związane z kondycją człowieka, lecz także o

² Interesujące uwagi poświęcone zamierzchłym początkom refleksji nad snami zamieszcza w swoim studium o śnie w twórczości wybranych romantyków Maria Piasecka w publikacji *Mistrzowie snu Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.

³ Jerzy Kulczycki, *Problem psychofizyczny w filozofii Henri Bergsona*, Kraków 1996, s. 193.

⁴ Zygmunt Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. Stefania Kempnerówna, Witold Zaniewicki, Warszawa 2004.

⁵ Dariusz Pachocki, *Stachura totalny...*, s. 50-67.

refleksję nad tożsamością, pytanie, czy konstytuuje ją wyłącznie doświadczane świadomie „ja”⁶. Doświadczenia te są jedną z osi późnej twórczości Steda.

Zainteresowanie zjawiskiem snu, uwidaczaniające się w tekstach Stachury, może przywodzić skojarzenia z eksploracją tej tematyki w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. W jego prozie, jak zauważa, Magdalena Rabizo-Birek, zawarty jest opis stadiów i form snu, między innymi zapadania w sen, chwili przebudzenia, ocknięcia się z koszmaru, snu bez marzeń sennych, pozycji śniącego oraz trudnej do zniesienia, wyczerpującej, bezsenności⁷. Oniryzm *Białego lata* (1958), pejzaż, z którym finalnie konfrontuje się bohater, przestrzeń pozornie realistyczna, nabiera cech, za sprawą których będzie areną kresu i tragedii. Plaża określona jest jako *posepna*, morze to złowroga siła epatująca *przeciągłym sykiem*, a odgłosy, które wydają mewy, zostają określone jako *przeraźliwe* i *obce*⁸. Wśród analogicznie ukonstytuowanej przestrzeni porusza się Janek Pradera – promienie nienaturalnego słońca i cisza, w którą wdziera się tajemnicze brzęczenie, to przestrzeń śmierci, od której nie ma ucieczki.

Jak stwierdził Jung *Wszystko, czego dotykamy, wszystko, z czym wchodzimy w kontakt, natychmiast przemienia się w treść psychiczną, stąd jesteśmy zamknięci w świecie naszych obrazów psychicznych*¹⁰. Słowa i obrazy stają się zatem budulcami nowej rzeczywistości, wydobywają utajoną energię psychiczną, której źródeł szukać należy w ponadjednostkowej prehistorii. Jung postrzega archetypy jako twory odsyłające do uniwersalnych doświadczeń ludzkich. Wiele opisów marzeń sennych w twórczości Steda to kontynuacje doświadczeń ze świata aktualnego. Nie bywają bodźcem do podjęcia określonych działań lub zaniechania jakiejś aktywności, ale ugruntowują interpretację świata aktualnego, zarazem ją wzbogacając.

W *Fabula Rasa* człowiek nikt utożsamia sen ze śniącym. Opozycją do klasycznego terminu marzenie senne staje się „koszmarzenie”, które nie pozwala zapomnieć o, wyjątkowo często eksponowanym w twórczości Stachury, negatywnym

⁶O tym aspekcie pisze wspomniana M. Piasecka, w: *Mistrzowie snu...*, s. 14 i nast.

⁷Magdalena Rabizo – Birek, „Gdzie się jawa ze snem miesza”. *Wątki oniryczne i wizyjne w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. Ilona Glatzel, Jerzy Smulski, Anna Sobolewska, Toruń 1999, s. 261.

⁸Włodzimierz Odojewski, *Białe lato*, Poznań 1958, s. 154.

¹⁰Carl Gustav Jung, *O istocie psychiczności Listy 1906-1961*, wyd. Aniela Jaffe, współprac. Gerhard Adler, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1996, s. 66.

postrzeganiu śnienia, które przynosi strach i potęguje cierpienia doznawane na jawie¹¹.

Stachura nie opatruje zapisanych snów żadną interpretacją, nie odnosi się do zawartych w nich obrazów, Pełnią one jednak rolę niebagatelną, uzupełniając świat aktualny o emocje, które nie zostały w nim wyrażone. Marzenia senne pojawiające się w tekstach Stachury mogą być częściowo interpretowane zgodnie z psychoanalizą Freuda, za czym przemawia zwłaszcza postać ojca, zarazem złowrogiego i bezradnego, cierpiącego oraz zadającego cierpienie, a zatem konfliktu, który trwał między Edwardem a Stanisławem Stachurą przez szereg lat, a kres największym napięciom położyła najprawdopodobniej dopiero nieuleczalna choroba ojca Steda¹². Tezy wiedeńskiego psychoanalityka mogą posłużyć również refleksji nad postrzeganiem zmysłowości i erotyki w utworach Stachury, pojawiającej się w nich kobiety-przyjaciółki, raczej duchowej powierniczki niż kochanki, kobiety, która zawsze pozostanie nieosiągalnym fantazmatem. Równocześnie jednak klasyczne ujęcie motywów nie wyczerpuje złożoności i niejednoznaczności marzenia sennego w tekstach Stachury.

Sny w utworach Steda zdają się rozpościerać między doświadczeniami skali mikro – a makro – silnie zakorzenione w indywidualnych przeżyciach wyjątkowo dobrze odzwierciedlają odwieczne obawy i tęsknoty.

Józef Rurawski zauważa:

Sen, marzenie senne jako wyraz postawy wobec świata (...) Nie chodzi tu już bowiem jedynie o wątki czy motywy marzeń sennych (...) Przy bliższym i głębszym zbadaniu zjawiska okaże się, że motywy onejryczne, motywy snu, stanowią jeden ze sposobów przedstawiania własnej, autorskiej filozoficznej postawy wobec świata¹³.

Anna Sobolewska, rozważając poetykę snu, przypomina niezwykle trafne określenie Mirona Białoszewskiego, który mówił o „wszystkożerności“ śnienia –

¹¹E. Stachura, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*..., s. 68.

¹² Jednocześnie należy stwierdzić, że próba odkrywania poszczególnych symboli występujących w świecie snów w odniesieniu do sugestii Freuda nie wydaje się przynosić istotnych rozstrzygnięć dla koncepcji światów możliwych i obecnego pośrodku ich uczestnika – kreatora.

¹³Józef Rurawski, *Motywy snu w literaturze*, „Wiedza i Życie” 1986, nr 5, s. 58.

każdy element rzeczywistości może być weń wchłonięty, nawet najbardziej fantastyczne wizje wyrastają z przestrzeni, którą podmiot eksploruje na jawie¹⁴.

Według takiej interpretacji można zatem postrzegać, powracające w twórczości Steda, motywy trudnych relacji z najbliższymi, bolesnej konfrontacji z problematyką przemijania czy grozę, a zarazem niezwykłość wędrówki. Równocześnie jednakże świat snu nie jest królestwem entropii, przeciwnie, stanowi przestrzeń, której odkrywanie wpływa na duchowe scalenie człowieka, choć bolesność i złożoność tego procesu pozornie nie pozwalają na takie jego postrzeżenie¹⁵.

Napięcie, doskonale dostrzegalne w świecie snu, zdaje się być zwielokrotnieniem zdziwienia przeżywanego na jawie. Jedno i drugie traktowane jest jako naturalna reakcja na przebyte doświadczenia. O ewolucji postrzegania zdziwienia przypomina Erich Fromm wskazując, że jest ono drogą ku mądrości, która została utracona. Gdy zaczęto postrzegać je w sposób deprecjonujący, zdziwienie okazało się być niepożądane, identyfikowane jako niższość intelektualna¹⁶. U Stachury zapomniane prawdy powtórnie dochodzą do głosu, a zadziwienie światem ma miejsce zarówno na jawie, jak i we śnie. Śniąc, podmiot również zachowuje aktywność, dąży, poszukuje, walczy, mierzy się ze światem i z samym sobą.

Mimo mnogości dróg interpretacyjnych, a może właśnie za ich sprawą, sen w twórczości literackiej – nie tylko w pisarstwie Steda – pozostaje we władaniu tajemnicy. Jak stwierdza Anna Kamieńska:

Poezja snu obrusza się na płaską wykładnię symbolów sennych w duchu freudyizmu. Odczytać sen – to zarazem uznać jego tajemnicę. Sen to prorocstwo tajemnicy w nas samych¹⁷.

Do sfery nieodgadnionego odwołuje się również Wiktoria Dolińska, konkludując:

¹⁴Anna Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. Ilona Glatzel, Jerzy Smulski, Anna Sobolewska, Toruń 1999, s. 11.

¹⁵Tak interpretowane ukonstytuowanie marzeń sennych umożliwia zwrot w stronę inspiracji buddyjskich i dalekowschodnich, do czego wyczerpująco odwołuje się Mirosław Wójcik.

¹⁶Erich Fromm, *Zapomniany język*, przeł. Katarzyna Płaza, Kraków 2009, s. 9.

¹⁷Anna Kamieńska, *Sny biblijne*, „Znak” 1976, nr 12, s. 1632.

(...) obrazy widziane we śnie nie są przez nas przyjmowane jako produkt własnego mózgu. Robią wrażenie czegoś nasłanego nam z zewnątrz, dlatego też w dawnych epokach kulturowych mniemano, że sny zostają człowiekowi zesłane przez jakieś siły wyższe, nadprzyrodzone¹⁸.

Manfred Lurker w rozważaniach na temat mitów, baśni i snów łączy wymienione zjawiska celem skonstruowania ich względem rzeczywistości. Wszystkie sytuują się poza logosem, przenoszą do świata, w którym nie obowiązują prawa czasu i przestrzeni, a to, co się pojawia, nie zostało ukształtowane przez świadomość dzienną¹⁹. Te charakterystyczne cechy można dostrzec w wielu snach bohatera – narratora Stachury. Równocześnie jednak, co zostało wcześniej zauważone, niektóre z pozornie zupełnie fantastycznych marzeń sennych odzwierciedlają to, co stale towarzyszy podmiotowi tekstów Stachury w świecie aktualnym. Mowa głównie o ciągłym poczuciu zagrożenia, które, jako niszczycielska siła śmierci, niszczy doczesność podmiotu wraz z jego nadzieją.

Zanurzając się w kulturowej tradycji, Stachura równocześnie odrzuca wiele utrwalonych sposobów postrzegania snów. Nie są one dowodem na istnienie ładu i porządku wszechświata, nie stają się także płaszczyzną kontaktu z Bogiem lub sferą religijną. Świat snu nie jest wytchnieniem od traum świata realnego, nie stanowi jego wyidealizowanego ekwiwalentu. Sny bywają ostrzeżeniem, jednak pozostają one dość enigmatyczne, a bohater-narrator zazwyczaj stroni nie tylko od prób ich interpretacji, lecz także od komentarza. O ich złowróżbnym charakterze świadczą często dalsze losy podmiotu, niemożność dotarcia do celu czy osiągnięcia stanu, o którym marzy.

Specyfika śnienia

Dla niniejszych uwag prymarny jest punkt inicjujący refleksje badawcze: marzenie senne jako narracja, która może podlegać procesowi interpretacji. Stachura

¹⁸Wiktoria Dolińska, *Co mówią nasze sny*, Kraków 1976, s. 18.

¹⁹Manfred Lurker, *Mity, baśnie i sny*, w: tegoż: *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994, s. 52.

nie przelewał na papier refleksji nad złożonością marzenia sennego, często jednakże skrupulatnie sny zapisywał. Drobiazgowość takiej narracji i silne wrażenie, jakie wywołał sen, a także przeniesienie niektórych brulionowych opisów snów w fabułę utworów prozatorskich, czyni je istotną materią, która współtworzy możliwe światy. Niemal nigdy nie wysuwa się ona wprawdzie na plan pierwszy, jednak nie można określić jej jako marginalną. Sny w opowiadaniach nie zostają wyposażone w takie wyznaczniki, jak niezwykłość sytuacji przedstawionych, zatarcie relacji przyczynowo-skutkowych, absurd, tajemnica, burzące ustalony porządek, niekonsekwencje fabularne etc. Przeciwnie, stanowią przykład prozy konwencjonalnie odwołującej się do realizmu²⁰.

Marzenia senne jest w tekstach Stachury najczęściej wyraźnie wyodrębnione z przestrzeni świata aktualnego. Może być postrzegane jako wrota prowadzące ku innej, wyimaginowanej, przestrzeni. Wówczas na przykład bohater marzy, że po zapadnięciu w sen ocknie się tam, gdzie będzie na niego czekała ukochana kobieta (*Jeden dzień*²¹). Częściej jednak śnienie otwiera wrota koszmaru, wzmagając stany lękowe bohatera- narratora.

Marzenia senne podmiotu są odzwierciedleniem jego aktualnej kondycji, nie czynią go starszym lub młodszym niż jest w świecie aktualnym, niemal nigdy nie wikłają go w nienaturalną dla jego jawy przestrzeń. Taka tożsamość nie jest jednak w tym przypadku skorelowana ze swojskością, która usuwa w cień wszystko, co tajemnicze, niewypowiedziane lub groźne. Niejednokrotnie daremnie oczekiwane na jawie ukojenie, nie nadchodzi jako sen lub marzenie senne. Pozostają zatem w mocy interpretacje świata aktualnego, których śnienie nie reinterpretuje tak, by przynieść śniącemu spokój.

Odprężającym, dobrym, snom poświęcone są jedynie drobne wzmianki. O takich snach rozmawiają główni bohaterowie *Calej jaskrawości*. Witek wspomina marzenie senne, w którym coś było²², opowiada o śnie dotyczącym szkoły

²⁰Na uwagę zasługuje jednakże specyficzny wyróżnik: opowiadanie *Pokocham ją silą woli* z tomu *Się*. Narracja prowadzona jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej, podczas gdy wszystkie pozostałe utwory w zbiorze konsekwentnie czynią narratorem charakterystyczne „się”, które w twórczości Stachury wyparło już wówczas „ja”.

²¹E. Stachura, *Jeden dzień...*, s. 22.

²²Tenże, *Cała jaskrawość*, s. 25.

ślusarskiej²³, innym razem żartuje, życząc sobie snu z udziałem młodej Kozaczki²⁴. Równie lekki i pozytywny sen Witka odnotowuje Stachura w sierpniu 1972 roku – tym razem to już narracja brulionowa. Sen przyjaciela, o *jedwabnej smudze* i słodyczach zostaje skontrastowany z obrazem wojny, gdyż Stachura śni koszmar o esesmanach²⁵. Sen, który wywołuje uśmiech na twarzy, zostaje odnotowany w zapisach brulionowych, lecz nie pojawia się jego opis. Przeciwnie, rozpoczęte zdanie *Śniło mi się...* nie posiada ciągu dalszego²⁶.

Charakterystyczne jest pominięcie w powieściach i opowiadaniach snów radosnych, które stałyby się udziałem pierwszoplanowego bohatera. Taki sen opisuje Stachura w liście do żony:

Bardzo fajny sen miałem (...) Że jestem w Kamieniu Pomorskim i chodzę za takim facetem, który prowadzi za sobą wielką budę grającą na organach melodie z „Opery za trzy grosze“, a ja co jakiś czas podchodzę i kupuję coś u niego, najprzeróżniejsze rzeczy: to lody, to jakieś łakocie, to jakieś upominki²⁷.

Podmiot Stachury czasem tęskni za snem, nie wyraża jednak otwartej tęsknoty za śnieniem. Sen, jako realizacja prymarnej potrzeby biologicznej, pojawia się w – niekoniecznie spełnionych – pragnieniach. Często jednak bohater-narrator walczy z ogarniającą go sennością, gdyż utożsamia sen ze śmiercią, agresorem, który zabiera mu cenne chwile świadomego percypowania świata.

Nie udaje się jednak uciec od snów, najczęściej koszmarnych, zwykle otwartych – bohater-narrator nie ginie, choć oniryczna narracja sugeruje bliskość cierpienia lub śmierci.

²³Tamże, s. 134.

²⁴Tamże, s. 157. O śnie Witka Różańskiego, pierwowzoru literackiego przyjaciela Edmunda, Stachura wspomina na kartach brulionu, 5 sierpnia 1972 roku. Witek śni spokojnie i kojąco, co kontrastuje, z zapisanymi w tym samym miejscu, pełnymi niepokoju snami Stachury. Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 239.

²⁵Tamże.

²⁶Zapis z 23 września 1970 roku. Tamże, s. 107.

²⁷List pisany w Damaszku 19 grudnia 1971 roku. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 004 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 8 na płycie o numerze inw. 2551, 2555, *Listy i fragmenty korespondencji Edwarda Stachury, Pol., franc., hiszp., 1966-1975*.

Sny odzwierciedlając lub potęgując napięcie, które towarzyszy bohaterowi na jawie, nie są jednak dla niego drogowskazem, nie determinują jego działań, gdyż nie traktuje on ich jako proroctwa.

Fiodor Dostojewski pisał:

Sen, jak wiadomo, to nadzwyczaj dziwne zjawisko: niektóre rzeczy widzimy przerażająco wyraźnie, z najbardziej szlifierskim wykończeniem szczegółów, przez inne natomiast przeskakujemy, jakby w ogóle ich nie dostrzegając, na przykład przez czas i przestrzeń. Snami chyba kieruje nie rozum, lecz chęć, nie głowa, lecz serce, a co za przedziwne sztuki robił niekiedy mój rozum we śnie! Dzieją się z nim we śnie rzeczy zupełnie niepojęte²⁸.

Tak postrzegany sen wyjątkowo dobrze charakteryzuje marzenia senne utrwalone w powieściach Edwarda Stachury, tajemnicze pokonywanie czasu i przestrzeni i dzianie się „rzeczy niepojętych“. Równocześnie brak w tych tekstach, akcentowanej przez rosyjskiego pisarza, doniosłej roli snów. Z reguły podkreślają one wyłącznie lęki śniącego, są odzwierciedleniem niespełnionej dążności, próżno jednak postrzegać je jako przełomowe momenty życia bohatera – doświadczenie całej jaskrawości jest przez Edmunda przeżywane na jawie, podobnie jak wędrówka Pradery, który roztopia się we mgle²⁹. Także w narracjach brulionowych trauma snu nierozzerwalnie związana jest ze światem człowieka-ja.

Sny bohatera-narratora różnią się na różnych etapach literackiej i życiowej drogi Edwarda Stachury. Największe natężenie koszmaru występuje w snach pierwszoplanowych bohaterów, którzy pozostają we władaniu filozofii człowieka-ja, spętani lękiem przed unicestwieniem. Marzący o przyjemnym śnieniu Witek nie przypomina znękanego snami Edwarda czy Janka Pradery.

W snach podmiot tekstów Stachury, jak we wszystkich możliwych światach, niemal zawsze pełni pierwszoplanową rolę. Zazwyczaj samotnie wędruje,

²⁸Fiodor Dostojewski, *Sen śmiesznego człowieka*, [w:] *Opowiadania fantastyczne*, Kraków 2003.

²⁹Równocześnie warto zauważyć, że zarówno doświadczenie całej jaskrawości, jak i ewolucja prowadząca od „ja” przez „się” aż do „nikt” to rezultat przemiany naturalnej, którą Jung wyodrębnia jako podstawę wszelkich wyobrażeń związanych z odrodzeniem. Zjawiska przemiany są możliwe do wywołania za pomocą odpowiednich technik lub – jak w niniejszym przypadku – obywają się bez nich. C. G. Jung, *Odrodzenie*, w: tenże, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 139.

nieświadomie dążąc ku niebezpieczeństwu, które czyha na niego ze strony innych ludzi lub fantastycznych twórców. Przebudzenie zwykle następuje gwałtownie, na skutek maksymalnego spiętrzenia emocji. Często ich kulminacja ma źródło w bezpośrednim zagrożeniu życia narratora-bohatera, zdarza się jednak, że jej źródłem są pozytywne emocje (opowiadanie *Pokochałem ją siłą woli*). Wspomniany tekst jest najbardziej rozbudowanym opisem marzenia sennego w twórczości Edwarda Stachury. Wydaje się, że punkt ciężkości został przeniesiony na nieznaną, w rzeczywistości stanowi ona jednak *alter ego* podmiotu. Jej filozofia życiowa jest kopią filozofii słuchającego mężczyzny, na czym opiera się ich nadnaturalne porozumienie.

Bohater-narrator pozostawia świat snów zakrytym dla innych. Wyjątek stanowi Witek, który wysłuchuje opowieści Edmunda, sennego koszmaru o wodnym cmentarzu. Długa narracja nie staje się zarzewiem dyskusji, milknie równie nagle, jak szybko się pojawiła. W sytuacji, w której Witek opowiada swój krótki sen, Edmund wprawdzie kontynuuje temat, pyta jednak bez zaangażowania, którego nie przejawia również Witek. Sen nie ma związku ze światem aktualnym bohaterów, zdaje się być wyłącznie krótką dygresją, która chwilowo przerywa monotonną pracę³⁰.

Jak zostało wspomniane, w snach przedstawionych w tekstach Stachury śniący zawsze zachowuje swoją podmiotowość, tj. pozostaje mężczyzną w wieku bohatera-narratora, który prowadzi narrację na jawie. Sytuacje wyjściowe oraz aktywności „ja“ obecnego w świecie snu (między innymi wędrówka, pobyt w barze, obecność na statku, spotkanie z ukochaną, z ojcem) również pokrywają się z tymi zazwyczaj wyodrębnianymi w świecie aktualnym. Relacje interpersonalne także się do niego odnoszą: srogi i despotyczny ojciec ze świata „rzeczywistego“ przechodzi w materię świata snu, dziewczyna, która na jawie odrzuca względy zakochanego mężczyzny, w świecie marzenia sennego także niszczy niegdysiejszą bliskość. Świat snu nie jest tożsamy ze światem marzenia, a śniący nie jest demiurgiem panującym nad krainą snienia. Przeciwnie, każdorazowo musi poddawać się jej kapryśnym i nieprzewidywalnym prawom.

³⁰E. Stachura, *Cała jaskrawość*, s. 134.

Kolejna zbieżność to sposób reagowania na sytuacje zachodzące w snach. Mimo ich często irracjonalnego charakteru, śniący z reguły zachowuje wnioskowanie i sposoby działania wzorowane na tych wyrażanych w świecie aktualnym.

W twórczości Steda nie pojawiają się kontynuacje snów zarówno w obrębie danego utworu, jak i poza tak wyznaczoną granicą. Łatwo natomiast dostrzec szereg motywów wspólnych dla wielu z nich. Są to poczucie zagrożenia, samotność, nietrwałość satysfakcjonujących relacji z drugim człowiekiem lub ich brak oraz bezskuteczność prób osiągnięcia stanu harmonii i szczęścia.

Sny innych ludzi są wyłącznie wzmiankowane i nawet jeśli w sposób oczywisty wpisują się w konwencję nocnego koszmaru, stanowią tylko temat do okazjonalnej rozmowy. Tymczasem sny bohatera-narratora niejednokrotnie anektują obszar świata aktualnego. Po pierwsze wpływają na kondycję podmiotu, po drugie natomiast często stanowią przeżycie tak silne, że przejście ze świata snu do świata aktualnego jest okupione dużym wysiłkiem bohatera. Światy chwilowo ulegają zespoleniu, a podmiot bądź próbuje wyrwać się ze snienia bądź też pozostać w mocy jego oddziaływania. Kluczową rolę pełni budowanie napięcia, charakterystyczne dla filmów grozy.

Wśród snów bohatera-narratora tekstów Stachury dominują działanie oraz dynamika, które osiągają apogeum w dramatycznych finałach snienia, morderczych walkach, które toczy mężczyzna z ludźmi lub z nieupodmiotowionym agresorem. Sen (pozornie) statyczny otwiera się natomiast na bogactwo odczuć i wrażeń zmysłowych, które sprzyjają przewartościowaniu dotychczasowych dogmatów. W ten sposób rodzi się miłość determinowana siłą woli lub przekonanie o nieodzownej obecności kogoś, kto wcześniej został uznany za intruza.

Sen nie pełni roli samopoznania podmiotu, nie jest dla niego drogowskazem ani ostrzeżeniem. Podmiot tekstów Stachury nie zostaje obdarzony ponadnaturalnymi przymiotami (wyjątek stanowi sen o lataniu, wspomniany jako doświadczenie wieku dziecięcego), nie jest bojownikiem o żadną rację czy ideę. Istnieje w wyznaczonym granicami początku i końca snu „tu i teraz“.

Analogicznie do świata aktualnego, w świecie snów bohater-narrator sam dąży ku poznaniu, pozbawiony przewodników czy autorytetów. Raz jeszcze warto podkreślić, że wśród marzeń sennych bohatera-narratora nie pojawiają się sny

nadprzyrodzone, które umożliwiają śniącemu zdobycie wiedzy przez kontakt z istotami ze sfery sacrum³¹. Autonomia śniącego nie czyni go także adresatem nakazów, próśb i podziękowań, które w snach miałyby kierować do śniącego osoba zmarła. Bohater-narrator śni wprawdzie o, nieżyjącym już, ojcu, jednak pojawia się on wyłącznie jako niemy agresor, który finalnie przeżywa, równie niemą, pokutę³². Samotność nabiera tu wymiaru absolutnego, nie ma Witka przy Szeruckim ani Kątnego obok Pradery. Pozostaje samotna walka, tym bardziej tragiczna, iż zawsze skazana na klęskę.

Sen jako szansa

W trudnym świecie marzeń sennych narrator-bohater nie jest istotą bierną. Analogicznie do działań podejmowanych w świecie aktualnym, poszukuje swojego miejsca, próbuje ingerować w sytuacje, z którymi przychodzi mu się mierzyć. Pozostaje postacią potrzebującą, wyczekującą spełnienia, usiłującą przekształcać zastaną przestrzeń i ewentualne relacje tak, żeby poczuć upragnione bezpieczeństwo.

Czasem śni on o ukochanej kobiecie przeniesionej w obszar snu ze świata aktualnego lub, odwrotnie, nieobecnej w nim, powołanej do istnienia za sprawą imaginalności. Tylko w tym drugim przypadku, w obszarze świata snu, ma szansę zarysować się wzorcowa miłość platoniczna, która niknie wraz z wyrwaniem bohatera ze świata snu (*Pokochałem ją siłą woli*). Wyłącznie w snach kobieta odzywa się do bohatera-narratora, wśród nielicznych przykładów dominują krótkie, jednozdaniowe, wypowiedzi. Tak zwraca się do Edwarda Olga, jedną informację przekazuje napotkana w podwodnym barze dziewczyna. W orbicie świata aktualnego głos ukochanej nie pojawia się nawet w korespondencji. Edward kieruje listy do Olgi, Janek Pradera pisze do Gałązki Jabłoni, próżno jednak czekać na jakąkolwiek odpowiedź. Równocześnie słowa wypowiedane przez kobiety ze świata snu są

³¹Wzmiankowane, nadprzyrodzone, sny zostały włączone do typologii snów autorstwa Stanisławy Niebrzegowskiej w *Polskim senniku ludowym*. Typologia została oparta na kryterium intencjonalności, nie uwzględnia zatem snów ulotnych, szybko zapomnianych.

³²Komunikaty pochodzące od osób zmarłych, które powierzają śniącym określone zadania do wypełnienia to kolejny obszar w typologii Niebrzegowskiej. Kolejne to sny prorocze, obecne w twórczości Steda oraz tzw. sny wywołane.

zazwyczaj komunikatami, a jeśli pojawia się pytanie, ma ono charakter retoryczny. Długa konwersacja w opowiadaniu *Pokochałem ją siłą woli* jest faktycznie monologiem na dwa głosy, prowadzonym przez „ja” i jego alter ego. W kilku innych utworach z tomu *Się* „ja” zostaje jedynie wspomniane, najczęściej w momentach, gdy mowa jest o kontaktach bohatera z innymi ludźmi³³.

Tęsknota za miłością idealną nie ma szans na spełnienie nawet w świecie marzenia sennego. Na przeszkodzie staje oddzielenie fizyczne i/lub mentalne, któremu często towarzyszy dezorientacja i zagubienie bohatera-narratora. W *Listach do Olgi* Edward śni o ukochanej z którą staje u podnóża gór. Wszystko zdaje się potęgować oddalenie tych dwojga: wędrówka w pojedynkę, wysokie trawy, w których raz po raz niknie postać dziewczyny, wreszcie jej nienaturalny wygląd (zupełnie siwe włosy przy bardzo młodej twarzy) i rozbrzmiewające tonem żalu pytanie. Śnienie o ukochanej przynosi zatem fałszywą nadzieję na doświadczenie szczęścia, które każdorazowo nie nadchodzi albo przemija.

Ze sferą pozytywnych i wyczekiwanych doświadczeń wiąże się sen o locie. Ten konwencjonalny motyw śnienia o potędze, w którym bohater, wyposażony w wyjątkowe zdolności, odrywa się od przyziemności sfery profanum zostaje dość wcześnie wspomniany w twórczości Stachury. Pojawia się, jak zostało wspomniane, już jako doświadczenie wieku dziecięcego. W niekonwencjonalnym życiorysie, który Edward Stachura złożył w sekretariacie KUL-u zaznacza, że, jako siedmiolatek, śnił, iż posiadał tę niezwykłą zdolność³⁴. Co istotne, ten jeden z najbardziej popularnych motywów marzeń sennych zostaje wpisany w czas dzieciństwa zwanego tu „spokojnym i pięknym“.

Warto zwrócić na niego uwagę tym bardziej, że zdaje się „odczarowywać”, konsekwentnie deprecjonowany u Steda, najwcześniejszy okres życia człowieka. W innych tekstach Stachura określa go jako czas stracony i kwestionuje postrzegania dzieciństwa przez pryzmat toposu Arkadii. Sen powraca, w nieco zmodyfikowanej formie, jako imaginacja skoków w powietrzu³⁵. Równocześnie jednak każdorazowo funkcjonuje wyłącznie jako marginalne wspomnienie, którego ugruntowanie w kulturze nie zostaje wykorzystane.

³³J. Jarzębski, *Co się zdarzyło...*, s. 387.

³⁴E. Stachura, *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 285. Wspomnienie młodzięcych snów o lataniu pojawia się w tekście opowiadania *Listy do Olgi*. E. Stachura, *Listy...*, s. 33

³⁵Tenże, w: *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 292-293. Zapis z 28 marca 1973 roku.

Poszukiwanie spełnienia może także przybierać formę proroctwa opartego na myśleniu życzeniowym. Dochodzi tym samym do charakterystycznej modyfikacji czasu. Niemal wszystkie narracje dotyczące świata snu operują czasem przeszłym, zatem wydarzenia i stany, nawet przesycone fantastyką, są uznawane przez bohatera-narratora za fakty, przerażające, zadziwiające, lecz równocześnie takie, które nie podlegają zakwestionowaniu. Na tym tle interesująco prezentuje się wzmiankowany przykład, sen opisany w ostatnim opowiadaniu tomu *Falując na wietrze*, w którym pragnienie nie ziszcza się, nie zostaje zaprzepaszczone, ale funkcjonuje jako postulat. Bohater-narrator wyznaje:

Śnił mi się absolut. Zapomnienie bezgraniczne. Śniło mi się, żeby zapomnieli o mnie wszyscy. Żebym wyparował w najgłębsze zapomnienie z pamięci wszystkich głów. Żeby nie zachowali ci, co mnie znają, żadnego, jakiegokolwiek o mnie wspomnienia, jakiegokolwiek, żadnego o mnie słuchu³⁶.

Zapis stanowi wyrażenie jednej idei, w której powtórzenia i gradacja procesu zapominania wskazują na bezkompromisowość postawy śniącego. Równocześnie budzi skojarzenia z wyznaniem inicjującym bruliony, pragnieniem uwolnienia się od domu rodzinnego i nieodłącznie związanych z nim relacji.

Spełnienie w świecie snu nie musi być jednakże interpretowane jako poszukiwanie ukojenia. Może opierać się na doświadczeniu triumfu, który rodzi się po pokonaniu niebezpieczeństwa czy zniewolenia. Poczucie zagrożenia, nieodłączny element egzystencji Stachury i jego literackich alter ego, w świecie aktualnym niejednokrotnie triumfuje nad człowiekiem. W marzeniu sennym pojawia się zatem szansa na zwycięstwo jednostki, która mierzy się z wrogimi sobie siłami, zazwyczaj, choć nie zawsze, upersonifikowanymi.

W świecie aktualnym podmiotu tekstów Stachury powracający motyw stanowią odwołania do wojny, wciąż wówczas żywej cezury czasowej, na którą powołują się zarówno pierwszoplanowi bohaterowie, jak i postacie marginalne dla toku narracji. Mimo wyraźnej niechęci do przelewu krwi bohater Stachury wielokrotnie z szacunkiem wspomina żołnierzy . Pradera i Kątny nieoczekiwanie

³⁶Tenże, w: *Czysty opis*, w: *Falując na wietrze...*, s. 245-246.

identyfikują się z walczącymi o wolność „chłopcami“, a tom opowiadań *Się* powołuje do duchowej walki armię „niebieskich“.

Wyraz tęsknoty za bohaterstwem stanowi utwór poetycki *Flinta*, nieregularny tekst poprzedzony prozatorskim wstępem, historia alternatywnego istnienia. Nie jest on opisem snu, ale został przez niego zainspirowany, co zostaje wspomiane przed zaprezentowaniem fabuły. Utwór stanowi, jedyną spełnioną w literackich światach Stachury³⁷, podróż w przeszłość. To życie „przodem do tyłu“, w trakcie którego mężczyzna urodzony w 1937 roku osiąga lat dwadzieścia w roku 1917. Ucieka z twierdzy, w której został uwięziony. W tej, zdawałoby się, zupełnie obcej dla światów podmiotu Stachury scenerii, rozgrywa się faktycznie dobrze znany dramat – ucieczka od zniewolenia, potrzeba schronienia się pośród opuszczonego, odludnego terenu. Drogę ku wolności otwiera przestrzeń wertykalną, dynamiczny lot, który, choć pełen niebezpieczeństw, staje się jednak triumfem osaczonego. Tegoż triumfu brak jest często w świecie aktualnym, przynajmniej w czasie, w którym upragniona wolność jest zdobywana mozolnie, a jej utrata pozostaje jak najbardziej realna.

Sny w poezji Stachury, choć wspomniane marginalnie, nie są przyczyną lęków, które przenoszą się w świat rzeczywisty podmiotu, wpływając destrukcyjnie na psychikę bohatera³⁸. Twórczość poetycka pozwala nieco oswoić marzenie senne, zniwelować piętno koszmaru raz za razem powracające w prozie.

Sen który przynosi ukojenie, a nawet więcej – błogosławieństwo – wspomniany zostaje w pieśni *Pływanie* w poemacie *Dużo ognia*³⁹. W *Odplywaniu* sen jest kojarzony z przestrzenią twórczą: *Przez sen pisałem wiersze cierpliwie i długo*⁴⁰ – brzmi wyznanie. Słowo „cierpliwie“ pełni tu bardzo ważną rolę, pozwala bowiem uwolnić pracę pisarską od trudów, które jej towarzyszą. Tym samym dokonuje się re

³⁷Przez spełnienie mam tu na myśli sytuację, w której świat snu zostaje przedstawiony jako fakt, nie jako hipoteza. Z tymi mamy do czynienia, gdy Janek Pradera, poruszony wiadomością o śmierci Zbigniewa Cybulskiego, marzy o zegarze, który cofnie tragiczne godziny. Snuciu wizji każdorazowo towarzyszy tu jednak świadomość, iż zaistniałe wydarzenie jest faktem niepodważalnym, niemożliwa jest jego zmiana.

³⁸O bezpośredniej relacji między światem rzeczywistym a światem snu wspomina bohater – narrator opowiadania *Poranek*, otwierającego tom *Falując na wietrze*. Pierwszy determinuje drugi, nie jest to jednak oddziaływanie pozytywne. Przeciwnie – negatywne wrażenia dnia przenoszone są wprost do marzeń sennych, stając się kontynuacją cierpień bohatera - narratora.

³⁹Tenże, *Dużo ognia...*, s. 78.

⁴⁰Tamże, s. 79.

-interpretacja procesu pisania obecnego w obrębie świata aktualnego. Znika trudność tworzenia, pełne mozołu przelewanie na papier słów.

Bohater – narrator tekstów Stachury niemal nigdy nie deklaruje, że szuka w snach spełnienia niezrealizowanych w świecie rzeczywistym marzeń, zniwelowania tęsknot. Jeśli jednak sen oferuje mu taką możliwość, przebudzenie jest dla śniącego traumatyczne. W *Pokochałem ją siłą woli* mężczyzna nadaremnie próbuje odtworzyć sytuację ze snu, w samotności odpowiadając na zadane przez dziewczynę pytanie.

Wreszcie warto zwrócić uwagę na relację, która zachodzi w świecie snu między spełnieniem a – czasem warunkującym je – spotkaniem. W przestrzeń spotkania zostaje przeniesiony dystans, z którym bohater-narrator tekstów Stachury niejednokrotnie traktuje ludzi w świecie aktualnym. Pojawia się on nawet w sytuacjach, kiedy podmiot deklaruje, że zwraca się ku osobie dla siebie najważniejszej. Bohater-narrator unika zatem konfrontacji, nie jest w stanie wyjaśnić wszystkiego, musi zadowolić się monologiem w miejscu oczekiwanego dialogu. Śniona ukochana nie jest postacią sprzyjającą zakochanemu w niej mężczyźnie, mimo, iż pragnie on nawiązać z nią kontakt. W materii snu uczucie jest wyrażane z charakterystyczną atencją, z jaką traktuje kobietę bohater Steda⁴¹, atencją przenikniętą obawą o urażenie kobiety, narzucenie się jej. Z tego powodu Edward podąża za Olgą, ale jej nie dogania, stąd bohater – narrator opowiadania *Pokochałem ją siłą woli* nie przerywa słowem monologu dziewczyny, wyłącznie w myślach dopowiadając ważne dla niego kwestie. Analogicznie zachowuje się Edmund, kiedy czule przemawia do dostrzeżonego na ścianie cienia, w którym rozpoznał profil twarzy ukochanej⁴². Pragnienie nawiązania lub podtrzymania kontaktu jest zatem dostrzegalne, ale dyskretne.

Pojawiająca się we śnie postać srogiego ojca, paralelna z rodzicem pisarza, pozornie zdaje się nie mieć nic wspólnego z jakąkolwiek próbą spełnienia rozumianą jako potrzeba osiągnięcia harmonii. Ojciec jest karzący i gniewny, budzi strach

⁴¹Uduchowienie i idealizm zanikają nieco w listach, które kieruje Pradera do Gałązki Jabłoni, jednak i tu także nie pojawiają się jakiegokolwiek odniesienia do cielesności czy erotyki. Janek niejednokrotnie zwraca się do ukochanej jak do dziecka, na przykład pouczając ją o konieczności noszenia szalika zimą lub regularnego korzystania z usług stomatologicznych.

⁴²Opis tej powieściowej sceny nie wskazuje jednoznacznie na proweniencje sytuacji – chodzi o sen czy o marzenie na jawie? Wizja zostaje poprzedzona dłuższym rozmyśleniem w samotności, podczas którego Szerucki zapada w „pólsen”. Specyficzny stan bohatera oraz realistyczna konwencja powieści skłaniają mnie do optowania za pierwszą możliwością.

śniącego. Kluczowy jednak okazuje się finał snu, gdy starszy mężczyzna odrzuca pręt, którym chciał pobić syna. Niedoszły oprawca niespodziewanie zaczyna płakać, a jego rozpacz niweluje agresję i surowość⁴³. Tym samym pojawia się nadzieja na wybaczenie, może pojednanie, na dostrzeżenie ogromu błędów i win ojca przez niego samego. W świecie przeciwstawnym snom nigdy, nawet przed śmiercią starszego mężczyzny, do tego nie dochodzi.

Poza nielicznymi wyjątkami świat snu podmiotu tekstów Edwarda Stachury nie może być utożsamiany ze światem marzeń. Ogrom niebezpieczeństwa przewyższa tu nawet grozę świata aktualnego, stanowi bowiem swoistą „apokalipsę spełnioną“.

Pośród wielu koszmarów sennych dostrzegalne są wprawdzie nadzieje na korzystne metamorfozy i dzięki nim bohater jest aktywny, nigdy się nie poddaje. Triumf niepokojących wizji okazuje się jednak triumfować, a sferę sennych pragnień i tęsknot wypiera potrzeba zachowania czujności i jak najczęstszego przebywania poza krainą, w której włada „brat śmierci“.

Osaczenie

Nader częste w świecie snu koszmary opisywane są przez Stachurę bardzo plastycznie i z dużą sugestywnością. Są to zazwyczaj drobne wzmianki rozyspane pośród fabuł oraz narracji brulionowych, zdarzają się jednak także opisy bardziej obszerne. W przypadku przerażających snów uwiecznionych na kartach tekstów Steda wyjątkowo adekwatny jest pogląd Clary E. Hill, która zauważa:

Marzenia senna są często stymulowane przez wydarzenia lub problemy, które są dla nas wyraziste na jawie (...) Ważnymi wydarzeniami są nie tylko konkretne incydenty, ale i nasze emocje (...) czy troski i niepokoje egzystencjalne⁴⁴.

⁴³Zakończenie sceny niedoszłego aktu przemocy ojcowskiej zdecydowanie różni się od tych, które pojawiają się retrospektywnie w obszarze świata aktualnego. Kończą się one pobiciem syna albo jego ucieczką przed gniewem rodzica, który nigdy nie okazuje skruchy.

⁴⁴ Clara E. Hill, *Sen w psychoterapii*, przeł. Magdalena Kacmajor, Gdańsk 2000, s. 65.

Alienacja bohatera-narratora, jego podejrzliwość względem otoczenia i przeświadczenie o konieczności samotnych zmagania z wrogą rzeczywistością stają się zatem nadrzędnymi uczuciami tworzącymi koszmarne sny.

W *Calej jaskrawości* zawarty zostaje wyczerpujący opis snu, który Edmund opowiada Witkowi. Narrację poprzedza, dwukrotnie powtórzony, zwrot *miałem sen*⁴⁵. We śnie Edmunda pojawia się statek pasażerski, którym młody mężczyzna ma popłynąć w podróż. Na skutek perswazji dwóch nieznajomych opuszcza pokład i przedostaje się do ich łodzi. Część, w której siedzi, jest do połowy zanurzona w wodzie, bohater nie odczuwa jednak strachu, jest spokojny. Przez pewien czas płyną pośród unoszących się na wodzie cylindrów. W drugiej części snu, idylliczna dotąd atmosfera zostaje zastąpiona przez koszmar. Edmund dowiaduje się, że płynęli przez wodny cmentarz, który zbeszcześcił, zatapiając kilka kapeluszy. Prowokuje to następnie atak ze strony opiekunki cmentarza, kobieta rani Edmunda brzytwą. Kres sytuacji kładą dwaj nieznajomi, jeden z nich wyjaśnia kobiecie: *On nam jest jeszcze potrzebny tam*⁴⁶.

Analogiczny sen, przedstawiony w konwencji filmu gangsterskiego, odnotowuje Stachura w listopadzie 1972 roku. Znowu staje się ofiarą obezwładnioną przez oprawców, niedostrzeżoną przez przechodzących ludzi, którzy pozostają głusi na krzyk zaatakowanego mężczyzny⁴⁷.

Surrealistyczny sen o potworach⁴⁸ to – obok niebezpieczeństwa – odzwierciedlenie samotności. Zaszczuty mężczyzna widzi wzrastającą potęgę Złego (coraz bardziej głośnie śmiech olbrzyma) i słabnącą instancję, która jest potencjaną ochroną i opieką (zmniejszający się policjant, ostatecznie zupełnie niknący).

Koszmary senne o prześladowaniu oraz ucieczce należące do snów typowych, w tekstach Stachury pojawiają się często i oddane zostają z dużą pieczołowitością.

⁴⁵ E. Stachura, *Cała jaskrawość...*, s. 84. Słowa bezsprzecznie kojarzą się ze słynną wypowiedzią Martina Luthera Kinga, mogą jednak również stanowić wyłącznie preludium do werbalnego otwarcia świata snu. Zostaje on zamknięty nagle, bez puenty, wyłącznie z towarzyszącym wyjaśnieniem: *Chyba wszystko, bo więcej nie pamiętam*. Tamże, s. 86

⁴⁶ Tamże. Zapis snu figuruje w brulionowych notatkach Stachury, tam jednak pozbawiony jest koszmarne finału, kończy się informacją o istnieniu wodnego cmentarza, którą otrzymuje bohater – narrator od nieznajomego. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 073, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., lata 60.- pocz. lat 70 XX, t. 1-2*.

⁴⁷ Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 265-266. Zapis z 13 listopada 1972 roku.

⁴⁸ Tenże, *Czysty opis...*, s. 243.

Cechuje je starannie budowane napięcie, zmierzające ku katastrofie, której zakończenie pozostaje jednakże otwarte.

W niektórych snach opisanych przez Stachurę, jak również w refleksjach podmiotu, powraca groza wojny, zazwyczaj II wojny światowej, której autor *Się* – jak wyznał w swym niekonwencjonalnym życiorysie – niemal nie pamiętał, a nieliczne zachowane w głowie obrazy nie były związane z cierpieniem ludzkim. W snach podmiot jest natomiast uczestnikiem działań podjętych w pojedynkę (walka z esesmanami) lub w grupie (sen o komandosach, który Sted odnotowuje w brulionie w październiku 1972 roku)⁴⁹.

Motywy akwaticzne powracają w utworach Stachury wielokrotnie, ich symbolika koresponduje często z, osadzonym w kulturze, postrzeganiem wody jako żywiołu, który przynosi oczyszczenie, przywabia swą potęgą i nieokiełznaniem. Zwraca uwagę anonimowość mężczyzn, z którymi bohater – narrator odbywa podróż. Ich zagadkowość oraz finalna reakcja na atak opiekunki cmentarza każą widzieć w nich posłańców na usługach niezidentyfikowanej potęgi, która może okazać się niebezpieczna i niszcząca⁵⁰. Nieznajomi, którzy gwałtownie wkraczają w ustabilizowaną egzystencję jednostki, zmieniając swym pojawieniem się jej życie to powracający motyw kulturowy, w którego pojemnych kategoriach mieszczą się zarówno starotestamentowi aniołowie, pod postaciami wędrowców, odwiedzający Abrahama i Sarę, jak i anonimowi funkcjonariusze dokonujący mordu na Józefie K.

We śnie opisanym w brulionach w listopadzie 1973 roku powraca motyw nieznajomych mężczyzn, którzy atakują zdezorientowanego bohatera, wcześniej poddanego specyficznemu śledztwu. Obrazy poprzedzające jego zagładę tym razem przypominają konwencję filmu sensacyjnego bądź kryminału. Wartka zmiana akcji podkreślana jest, w pierwszej części opisu, użyciem krótkich zdań oznajmujących. Tym razem osaczenie bohatera jest bardzo bliskie dyskomfortowi, jakie przynoszą niechciane przez niego interakcje w świecie realnym. Jest to przykład snu odsyłającego, jak stwierdza Inga Iwasiów, *częściej do jawy niż do tajemnicy nieświadomości*⁵¹.

⁴⁹ Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 256. Zapis z 15 października 1972 roku.

⁵⁰ Tamże. Zapis z 3 listopada 1972 roku.

⁵¹ Inga Iwasiów, *Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychanalizie*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*, red. Ilona Glatzel, Jerzy Smulski, Anna Sobolewska, Toruń 1999, s. 300.

Sen Edmunda, wykorzystujący przejście od idylli do koszmaru, realizuje schemat eksploatowany często przez kino grozy⁵². Złowróźbne znaki dramatycznego finału to zanurzona w wodzie część łodzi, którą zajmuje bohater oraz czarne cylindry, a także sam wodny cmentarz, którego spokój zostaje naruszony. Kanwą dla sennego koszmaru Janka Pradery jest przeciwieństwo żywiołu wody – bohater-narrator kroczy przez przestrzeń pustynną, w której panuje niezmacona cisza. Wraz z palącym, nienaturalnym, słońcem buduje ona nastrój grozy, dopełniany przez jednostajne brzęczenie o nieznanym dla bohatera pochodzeniu. Na piasku znajdują się ślady karawanu, prowadzące ku szkieletowi kilkupiętrowej kamienicy, stojącej samotnie w pobliżu płaskowyzu. Puste otwory okien i drzwi, puste pokoje – pozostały jedynie schody, po których, wśród narastającego brzęczenia, wspina się Janek. Wchodzi na płaski dach, gdzie dostrzega ubranego w czerń mężczyznę, odwróconego w stronę pustyni, nieruchomego, wpatzonego w dal. Gdy Pradera delikatnie dotyka nieznanego, ten odwraca się powoli. Jego oczodoły wypełnione są niezliczoną ilością pszczoł i os, które atakują bohatera⁵³. *Zdążyłem zasłonić oczy i twarz i wtedy obudził się ten z zasłoniętą dłońmi twarzą*⁵⁴ – konkluduje swój sen Pradera. Zapowiedzią sennego koszmaru są odczucia w świecie aktualnym bohatera, którego męczy nieustanne „brzęczenie“ powietrza, drzew i własnej głowy⁵¹. Janek ocenia je jako złowróźbny znak – zapowiedź własnej zagłady.

Obraz powraca jako metafora – w snutej jakiś czas później, już w przestrzeni świata aktualnego, refleksji, bohater-narrator wyznaje: *Gniazdem os myślących była cała moja głowa. Ulem gotujących się od pszczoł-myslicielek była cała moja głowa*⁵⁵.

Narastający niepokój, który wkrada się do świata bohatera, często ma swe źródło w sytuacji pozornie zwyczajnej, pełnej jednak tajonego napięcia (Dokąd wędruje bohater? Dlaczego jest sam? Jaka siła sprawcza – i czy jakakolwiek – kieruje jego kroki ku nieuchronnej katastrofie?). Jeden z pierwszych sygnałów niebezpieczeństwa, nienaturalne położenie słońca, przywodzi na myśl koszmar, który śni się Izabeli Łęckiej – zachodzące słońce, dowód upływu czasu, nagle okazuje się być symbolem absurda i złowrogiego dysonansu – oglądane wyłącznie jako

⁵² O wpływie popularnych filmowych narracji na senne opowieści pisze Ewa Szczęśna w tekście *Sny na sprzedaż – hurt i detal. O oniryczności przekazu reklamowego*, w: *Oniryczne tematy...*, s. 55-63.

⁵³ Tenże, *Siekierzada...*, s. 288-291.

⁵⁴ Tamże, s. 291.

⁵¹ Tamże, s. 286

⁵⁵ Tamże, s. 296.

odbicie nie licuje z (bez)ruchem powozu. Łęcka, podobnie jak bohater-narrator tekstów Stachury, staje się świadomą, lecz bezradną, ofiarą wrogiej potęgi⁵⁶.

Wspomnienie sennych koszmarów raz po raz powraca w brulionowych zapiskach Stachury. W lutym 1967 roku śni o blaszanych ptakach, które go atakują. Walka z jednym z nich okazuje się być męką Syzyfa – śniący nie potrafi zedrzyć ptaka ze swej uwięzionej w nim dłoni, obnażając mozolnie coraz to nowe jego warstwy⁵⁷.

5 lutego 1972 roku Sted opisuje swój „sen straszliwy“, znów związany z wyobraźnią akwaticzną, tym razem jednak usytuowaną w przestrzeni braku. Sceneria to abstrakcyjna, surrealistyczna, przestrzeń, gdzie statki tkwią zakotwiczone na pogórkach, brakuje bowiem wód, po których mogłyby płynąć. Apogeum kosmaru stanowi straszna postać krwawiącego ojca uzbrojonego w pręt⁵⁸.

Stachura kilkakrotnie odnotowuje koszmary senne, w których pojawia się zdeformowane bądź poranione ciało. Jeden z nich dotyczy matki, inne deformacji zachodzących w ciele śniącego – powraca koszmara poranego bruzdami ciała, głowy, przez której pęknięcia można dotknąć mózgu oraz zniszczonych stóp, zdjętych z ciała jak obuwie⁵⁹.

Snom innych poświęcony jest tekst *Pragnienie*. Kilkoro ludzi opowiada o swoich snach – w pierwszej, koszarnej, wizji, powraca motyw akwaticzny – z sadzawki, niepostrzeżenie zmieniającej się w ogromny zbiornik wodny, nadpływają fantastyczne twory, które opowiadający nazywa potworami. Bohater-narrator nie angażuje się emocjonalnie w zasłyszane historie.

Szerucki mierzy się we śnie z koszmarem wielokrotnego osaczenia. Sen sytuuje go w podwodnym barze, gdzie doznaje poparzenia ogniem dobywającym się z pudełka zapalek. Bohater-narrator został zatem zaatakowany przez dwa

⁵⁶ Bolesław Prus, *Lalka*, Kraków 2009, s. 49.

⁵⁷ E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 25-26. Zapis z 12 lutego 1967 roku.

⁵⁸ Tenże, *Oto...*, s. 333. Nie jest to jedyny sen, w którym pojawia się postać ojca. O kolejnym Stachura wspomina enigmatycznie w notatce z 20 X 1972 roku. Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 261. W snach Stachury ojciec pojawia się jako agresor bądź też jako postać, która jest równocześnie oprawcą i ofiarą. Jest tym, który zadaje ból również we śnie odnotowanym przez Stachurę w marcu 1973 roku – ojciec okłada pięściami rozwozącego papierosy sołtysa. We wspomnianym śnie ojciec umiera – jarmarczny pojazd, który wozi go po szosie, ostatecznie okazuje się być karawanem pogrzebowym. Tamże, s. 293.

⁵⁹ Tamże, s. 260-261. Zapis z 19 października 1972 roku. Wizja puchnącego mózgu który rozsadza czaszkę zostaje odnotowana w tekście *Upadek z drzewa, poezja wzajemności, być ruchem w ruchu, Wisła – Wisła*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 42, podobnie jak sen o stopach: *Złota żyła, ilość i jakość, sen o trzęsieniu ziemi ogrodnik, mordercy*, w: *Wszystko jest poezja*, s. 35.

antagonistyczne żywioły, których potencjalne siły niszczące są minimalizowane do momentu wystąpienia zagrożenia. Z podwodnego lokalu nie można się wydostać, choć sprawia on wrażenie przestrzeni bezpiecznej i estetycznej. Bohater-narrator jest osaczony także przez obojętność barowych gości, którzy zdają się nie dostrzegać, jak czołga się ku wyjściu. Ratunek usiłuje nieść mu dziewczyna, która właśnie weszła do środka i po chwili opuszcza bar, obiecując przyprrowadzić pomoc. Należy do świata znajdującego się na zewnątrz, przestrzeni, ku której usiłuje przejść Edmund. Wysiłki kończą się niepowodzeniem – wyjścia bronią żelazne zapory, narastające wprost proporcjonalnie do wysiłków zaplątanego w sidła człowieka⁶⁰. *I nie mogę oddychać. Brakuje mi coraz powietrza*⁶¹ – tuż po tej konstatacji przerażony Edmund budzi się.

Różnice w sposobie opisów snów koszmarnych i tych, które nie powodują strachu, można zaobserwować konfrontując przerażające majaki ze snem opisanym w brukonie w styczniu 1971 roku, wizji, którą można określić jako neutralną, chaotycznie odzwierciedlającą sytuacje, stany i postacie obecne w świecie realnym⁶². W opisie pojawiają się kolokwializmy, sen pozostaje niedookreślony („jakiś miejsce“, „jedna dziewczyna“), brak pewnych informacji nie służy tu już jednak budowaniu napięcia, koresponduje raczej z zawartą w opisie snu uwagą, *dalej nie pamiętam*.

Tragiczne i budzące grozę wizje świata snu⁶³ wpisują się w zagrożenia czyhające w świecie aktualnym. Analogiczne stany napięcia mają tam miejsce bardzo często, co uprawnia postrzeganie snów jako konsekwencji jawy. Powracające lęki odzwierciedlają kondycję podmiotu, sen jest wówczas, jak określa go Maria Podraza-Kwiatkowska, w kontekście wyobrażeń sennych w twórczości młodopolan, *obrazową projekcją głębokiego ja, jest symbolicznym przedstawieniem wewnętrznego stanu śpiącego*⁶⁴.

Bohater-narrator opowiadania *Wesele*, nękany koszmarami sennymi, możliwości wyrwania się z przerażających urojeń upatruje w krzyku (*Się krzyknęło*,

⁶⁰ Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 182-184.

⁶¹ Tamże, s. 184.

⁶² Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 110-111. Zapis z 31 stycznia 1971 roku.

⁶³ *Dzisiaj w nocy (...) znowu śniło mi się coś tak potwornego, że obudziłem się i mimo, że wiedziałem, że już nie śpię, wybuchnąłem krótkim urywanym, takim nerwowym szlochem*. Zapis z 1 marca 1971 rok, Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 116. To samo określenie (krótki, nerwowy szloch) powraca w opisie snu o statkach zakotwiczonych na pagórkach i uzbrojonym w pręt ojcu. Zapis z 5 lutego 1972 roku. Tamże, s. 190.

⁶⁴ Maria Podraza Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 271.

żeby się obudzić. To jest sposób (...) na wyswobodzenie się z lepkich dusznych ośmiorniczych objęć majaku⁶⁵.) Tak właśnie kończy się wspomniany sen o gangu bandytów (odnotowanych w brulionie w listopadzie 1972 roku). Ta instynktowna obrona ostatecznie okazuje się być trampoliną ku kolejnej grozie, z którą przychodzi bezustannie mierzyć się w świecie aktualnym.

Mimo wielu wzmiankowanych podobieństw między filozofią twórczą Stachury a spuścizną romantyków, sen pozwala dostrzec jedną z istotnych różnic. Jak zauważa Magdalena Siwiec, analizując twórczość Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval:

Sen o śmierci nie jest równoznaczny z zapowiedzią nieszczęścia, gdyż romantycy nie uważali końca ziemskiego życia za ostateczną tragedię, ale za uwolnienie z więzów ciała ducha, który dalej istnieje i doskonali się⁶⁶.

Taka interpretacja nie może mieć miejsca w śnie człowieka-ja, dla którego śmierć jest bezwzględnym końcem i największą porażką człowieka.

Doskonale widoczna dynamika i ekspresja snów Stachury dorównuje ciągle zmieniającym się krajobrazom geograficznym i mentalnym świata jawy. Ponad wszelką wątpliwość pozostaje bowiem Stachura poetą bezsennym, czyli tym, który, jak sam definiował *nieustannie czuwa na jawie i we śnie*⁶⁷.

⁶⁵ E. Stachura, *Wesele*, w: tenże, *Się...*, s. 260, 261.

⁶⁶ Magdalena Siwiec, *Sen jako objawienie tajemnic*, w: tenże, *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998, s. 108.

⁶⁷ Czuwanie jest tu nierozzerwalnie związane z pisaniem, to jest z ciągłym tworzeniem, rozumianym jako ciągła aktywność i świadome doświadczanie świata, Wzmianka o bezsennym poecie zamieszczona została w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 063v, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inwentarzowym 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?- 1977, t. 1-2.*

ROZDZIAŁ III Świat metamorfoz

Pragnienie

Na wstępie niniejszej refleksji nieodzowne jest rozróżnienie między rzeczonym pragnieniem a marzeniem, które zostanie przywołane w jednym z kolejnych rozdziałów. Pragnienie będzie zatem rozumiane przeze mnie przede wszystkim jako doraźna potrzeba, często o pragmatycznej specyfice. Bezspornie należy ono do świata człowieka „ja“ i dopiero jego metamorfoza wyznacza nowy rozdział w filozofii życiowej i twórczej Stachury, dążenie do wyrugowania podmiotowości.

Nie wszystkie silnie zaakcentowane potrzeby podmiotu tekstów Steda należą do szczególnie wysublimowanych. Niektóre z nich są typowe, poślednie, czasem niewiele mające wspólnego z altruizmem. Każda jednak wyrażona zostaje z wyjątkową siłą i ekspresją, która nie osłabnie, gdy ulegną metamorfozie lub – rzadziej – intensyfikacji.

Bohater – narrator tomiku *Jeden dzień* pragnie lata, którego niecierpliwie wyczekuje. Szczególną estymą otacza życiodajne słońce¹. Dzięki niemu wypoczywa i pozwala ciału na wytchnienie, a w pogodne dni demonstruje – nawet przed samym sobą – sprawność fizyczną, która jest dla niego powodem do dumy. Młody mężczyzna, zintegrowany z otaczającą go przyrodą, odczuwa potrzebę wyruszenia przed siebie wraz z wiosną, łącząc swe siły witalne z rośnięciem drzew i ruszającymi roztopami².

Wczesna proza jest gloryfikacją ciepłych miesięcy, wiosny oraz lata³, podczas gdy w poezji pojawia się także pragnienie doświadczania jesieni (*zanurzać zanurzać się/w ogrody rudej jesieni*⁴). Metamorfoza zachodzi dopiero w tzw. mistycznym

¹ Tenże, *Jeden dzień ...*, s. 7 i *Jak mi było na Mazurach*, w: *Opowiadania...*, s. 40.

² Tenże, *Pękały brzozy, śpiewały roztopy*, w: tenże, *Falując na wietrze...*, s. 143.

³ Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 87, 134.

⁴ Tenże, *Jesień*, w: tenże, *Wiersze*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 50.

okresie twórczości Stachury⁵, gdy znika tęsknota za letnimi miesiącami, które, w przeciwieństwie do zimy, umożliwiają, nieskrępowaną dyskomfortem fizycznym, włączkę. Obserwacja cichego, zimowego, krajobrazu jawi się jako ciekawsza niż możliwość spotkania ze znajomym, sedno stanowi jednak reinterpretacja świata, której ostatecznie dokonuje podmiot. To, co wewnętrzne, triumfuje nad zewnętrznością, a eksploracja nowych obszarów przestaje być rozumiana w sensie dosłownym i fizycznym.

Ewolucji podlega również pragnienie odpoczynku. Czasem rozumiane jest ono pragmatycznie, jako potrzeba wytchnienia po ciężkiej pracy lub spokojny sen. Sen, który daje spokój nie jest porównywany ze śmiercią. Przeciwnie, to czas kojący nerwy i przynoszący poczucie równowagi do świata jawy⁶. Znacznie częściej jednak bohater-narrator odczuwa potrzebę walki ze snem, walki podejmowanej w imię ogromnej, obezwładniającej wręcz miłości do życia, którego przemijanie (wciąż jest to obszar percepcji człowieka-ja) doprowadza mężczyznę do rozpacz – *Czysty opis* jest zwierzeniem tej potrzeby bycia, niechęci wobec przymknięcia oczu, gdyż, jak brzmi wyznanie ... *chciałem być obecny, chciałem być wszechobecny, chciałem być*⁷. Pragnienie życia powraca w piosence *Nie rozdziobią nas kruki*⁸, ufność w pozytywne zmiany, które niesie ciągle dążenie puentuje utwór *Idź dalej*⁹.

Zachodząca stopniowo, choć dostrzegalna już u początku twórczości, metamorfoza każe postrzegać odpoczynek jako trwanie bliskie doświadczeniu, które spłynie na bohatera-narratora dopiero jako cała jaskrawość. W *Nocnej jeździe pociągami* mowa jest o *bezdenym odpoczywaniu pięknym*¹⁰, gdy czuje się wyłącznie

⁵Termin upowszechnił się wśród części krytyków jako wspólne określenie tekstów, w których Sted prezentuje odmiennych od dotychczasowych zespół wyobrażeń na temat świata. Pojęcie rzeczywistości mistycznej można tu uznać za adekwatne z definicją Levy Bruhla. Francuski antropolog pisał o niej w kontekście badań nad kulturami prostymi, zaznaczając, że zgodnie z wyobrażeniami mistycznymi żadna istota, przedmiot czy zjawisko naturalne, nie są dla wyobrażeń ludzi pierwotnych tym samym, czym są dla nas. Lucien Levy-Bruhl, *Wyobrażenia zbiorowe i ich mistyczny charakter w postrzeżeniach ludzi pierwotnych*, w: tenże, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, przeł. Bella Szwarcman- Czarnota, Warszawa 1992, s. 58-59. W tekstach Stachury pierwotną zbiorowość zastępuje bohater liryczny, bohater – narrator lub sam autor, który potrafi funkcjonować w przestrzeni możliwych światów niezgodnie z racjonalizmem kultury Zachodu.

⁶E. Stachura, *Miecz Damoklesa*, w: *Jeden dzień...*, s. 102. Błogostan snu zostaje porównany – a właściwie wyniesiony – nad wypoczynek, którego doświadczają wygrzewające się w słońcu jaszczurki. Powraca zatem kult życiodajnej mocy, akcentowany w wielu innych tekstach Stachury.

⁷Tenże, *Czysty opis...*, s. 244.

⁸Tenże, *Nie rozdziobią nas kruki*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 203.

⁹Tenże, *Idź dalej*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady...*, s. 228.

¹⁰Tenże, *Nocna jazda pociągami...*, s. 78.

ziemię pod sobą, co jest stanem o tyleż pożądanym, co trudnym do osiągnięcia dla egocentrycznego i niezwykle wrażliwego Edwarda.

Czasem natomiast zmiana zachodzi nie przez modyfikację pragnienia, ale za sprawą odrzucenia go. Wśród zanegowanych w tzw. mistycznym okresie twórczości pragnień pojawia się żądza zemsty, potrzeba powetowania doznanych krzywd. Bohater-narrator opowiadania *Strzeżcie mnie, zorze mile* tropi mężczyzn, którzy wcześniej napadli go i pobili¹¹. Podobna deklaracja wyrównania doznanych krzywd pojawia się w opowiadaniu *Roraty*, gdzie bohater-narrator określa siebie jako mściciela¹². Człowiek-nikt nie dąży ku zemście ani nie upomina się o nią.

Co charakterystyczne, w sferze pragnień nie ma potrzeby bogacenia się, osiągnięcia korzyści materialnych, czy to drogą szczęśliwych zbiegów okoliczności, czy też pracą fizyczną bądź literacką. Bogactwo jest konsekwentnie marginalizowane, postrzegane pejoratywnie, jest zaprzeczeniem tego, co wzniosłe, piękne i – przede wszystkim – szczerze. Bohater ima się wprawdzie dorywczych zajęć, za które otrzymuje należności, dochód wystarcza jednak wyłącznie na pokrycie podstawowych potrzeb i taka sytuacja jest przez bohatera – narratora w pełni aprobowana. Edmund Szerucki, odnosząc się do kwestii pracy polegającej na pogłębieniu i oczyszczeniu stawu, wypowiada znamienne zdanie: *Robiliśmy dobrą robotę, mimo że za pieniądze*¹³. Równocześnie jednak Szerucki bezskutecznie upomina się o premię po skończonej pracy. Zapytanie zdaje się być warunkowane osobą szefa określonego ironicznie jako *as wywiadu*¹⁴.

Kwestie materialne są poruszane również w brulionach pisarza, który czasem skrupulatnie odnotowuje swoje przychody i wydatki. Pieniądze nie stają się jednak dla niego priorytetem. Kąśliwie wypowiada się o pracownikach Ambasady w Rzymie: „... żałośni groszorobi, ciułacze centów, fenigów i lirów na samochód i wygodne życie”¹⁵.

Tak wyrażony protest, podobnie jak pogardliwe opinie wygłaszane o wygodnickich ludziach, konformistach, którzy nie doceniają istnienia, zbliżają poglądy Steda do haseł głoszonych przez cyganerie artystyczne. Pogarda dla

¹¹Tenże, *Strzeżcie mnie, zorze mile*, s. 173.

¹²Tenże, *Roraty*, w: *Falując na wietrze...*, s. 241.

¹³Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 141.

¹⁴Tamże, s. 172.

¹⁵Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I...*, s. 182. Zapis z 28 listopada 1971 roku.

przywiązania do dóbr materialnych osiągnie apogeum gdy Stachura, owładnięty nowymi ideami wpisanymi w mistyczny okres jego twórczości, zdecyduje się pozbyć wszystkiego, co posiada. Tym razem zatem pragnienie ulega nie negacji, a intensyfikacji, która jednak, za sprawą bezkompromisowości Stachury, może zostać uznana za nową jakość.

Już pierwsza z notatek brulionowych uwiecznia pragnienie pisania. Młody Stachura deklaruje: ... *będę pisać to, co się będzie teraz ze mną działo. I to, jak już mówiłem, co się będzie w mojej głowie działo*¹⁶. Tej potrzebie pozostanie wierny do końca. W notatce sporządzonej w Rzymie, w 1971 roku, Stachura, nie negując idei pisania, zwraca natomiast uwagę na krąg odbiorców, czego, z oczywistych względów, nie mógł zrobić u początku literackiej drogi pisarskiej. Ocena adresatów tekstów, sprowokowana przez obojętne zachowanie urzędników ambasady, obejmuje wszystkich rodaków, jest pełna ekspresji i druzgocąca. Trud pisarski nie jest już przedstawiony jako przeżycie intymne oraz kataraktyczne, ale jako trudna, wyczerpująca, misja, która pozostała niedoceniona.

We *Wszystko jest poezja*, szkicach tworzących opowieść-rzekę uwidacznia się pragnienie wiedzy i poznania. Ono determinuje poszukiwania intelektualne pisarza, popycha ku nowym lekturom, inicjuje dyskusje¹⁷. To pragnienie ewoluuje w postulaty, które pisarz tworzy sam dla siebie i traktuje jako zadania-drogowskazy w wędrówce ku prawdzie. Wspomina o aktywności, odwadze i wreszcie – co podkreśla szczególnie – „życiu w straszliwym i cudnym napięciu”¹⁸.

Trudno jednak uciec od pesymistycznej konstatacji, że pragnienia bohatera, chwilowo zaspokojone, rodzą jednak, następujące po nich, dojmujące poczucie braku, a kontrast między krótkotrwałym poczuciem harmonii a jej brakiem jawi się wyjątkowo wyraziście.

Niespełnione pragnienia wywołują natomiast reakcje typowe – frustrację oraz żal. Potrafią pobudzić odczuwającego je człowieka do wzmożonej aktywności (nawet

¹⁶Tamże, s. 5. Zapis powstał ok. 1956/57 roku.

¹⁷Szczególne miejsce zajmuje tu intelektualna zażyłość z Biofizykiem, czyli z Barbarą Czochralską, przyjaciółką Stachury.

¹⁸Tenże, *Labirynty, wiza tranzytowa...*, s. 169. Postulaty te zostają powtórzone w rozdziale *Rzeka*, (s. 251) i uzupełnione o kolejne: konieczność bycia szczerym, niezłomność, za sprawą której człowiek nie da się pognębić, wreszcie pisanie listów.

jeśli jest to aktywność oparta na procesach myślowych, np. metodycznym planowaniu zemsty), jednak finalnie okazują się dla niego szkodliwe.

Stachura wnikliwie analizuje przyczyny tych klęsk i konsekwentnie poszukuje remedium. Wreszcie dochodzi do przekonania, że wszystkiemu winna jest opresyjna podmiotowość. Wiąże się z nią intensywnie manifestowany egocentryzm. Poczucie misji, romantyczna potrzeba przewodzenia innymi długo nie dochodzą do głosu. Nawet w późnym, mistycznym, okresie twórczości autor *Się* nie pragnie uchodzić za kogoś, kto ma potrzebę modyfikowania rzeczywistości. Dopiero w rękopisie *Listu do pozostałych* pojawia się niespełnione, stylizowane modlitewnie, wyznanie o chęci zbawienia wszystkich ludzi i świata od panującego zła.

Anna Małczyńska, omawiając prozę Stachury w kontekście problemu melancholii, następująco definiuje jego bohaterów:

Szukają i miotają się, bo – jak ma melancholików przystało – nie wiedzą dokładnie, czego szukają, a brak orientacji staje się przyczyną dojmującego smutku i udręki nie do powstrzymania¹⁹.

Kontekst przedstawionych powyżej rozważań pozwala na polemiczne odniesienia się do powyższego sądu. Bohaterowie Stachury, a nierzadko także on sam, faktycznie bardzo często zmagają się ze smutkiem i udręką, jednak ich poszukiwania nie są nieprecyzyjnie zdefiniowane. Przyczyną zawodu jest często bezkompromisowość pragnień i trudność utrzymania ich w permenentnym trwaniu. Stąd powstaje konieczność przedefiniowania dążności podmiotu.

Kobieta

Charakterystycznym metamorfozom podlegają wizerunki kobiety, wyłaniające się z prozatorskich i lirycznych światów. Koniecznym jest w tym miejscu zastrzeżenie, że chodzi o kobietę jako partnerkę mężczyzny, ukochaną, ku której się

¹⁹Anna Małczyńska, *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014, s. 57.

zwraca. Jest to, obok matki/opiekunki²⁰ najbardziej rozbudowany wizerunek kobiety w twórczości Edwarda Stachury. W przeciwieństwie do powyższych nie cechuje się jednoznacznością i nie zostaje poddany daleko idącej stereotypizacji.

Kobieta w tekstach autora *Siekierzady* jest przede wszystkim fantazmatem, nieuchwytnym marzeniem, za którym się tęskni. Powraca korelacja z twórczością romantyczną, tym razem z wizerunkiem eterycznej kochanki sytuowanej raczej w sferze ducha niż cielesności. Ten wizerunek pozostaje aktualny aż do nastania mitycznego okresu w twórczości Stachury, gdzie kobieta zostaje pozbawiona nimbu doskonałości, a nierzadko oceniana jest niepocholebnie. Natomiast nieodmiennie, zarówno w powieściach, jak i w opowiadaniach, osoby postrzegające relacje damsko-męskie głównie przez pryzmat zmysłowości, spotykają się z deprecjonującym osądem bohatera-narratora. Wśród nielicznych wyjątków znajdują się niektórzy mieszkańcy Hopli przedstawieni w *Siekierzadzie*. Pracujący na zrębie mężczyźni dość niewybrednie wyrażają się na temat kobiet, jednak pozostają oni postaciami pozytywnymi. Wzmiankowane opinie służą im do przerwania zapadającej podczas rozmowy ciszy, pełnią funkcję fatyczną. Ponadto wypowiadający je mężczyźni są przedstawiani jako wierni i prawdomówni, a zatem spełniają jedno z najważniejszych dla piszącego wymogów moralnych²¹.

W poezji Stachury dominuje kobieta nieobecna – taka, która uśmiecha się z portretu²², powracająca we wspomnieniu²³, kreowana jak posąg Pigmaliona²⁴, wreszcie *przezroczyta*, tracona, ta, ku której kierowane są słowa *już mi się prawie nie pokazujesz*²⁵. W liryku *Rozmowa z panią Sosotris* wymieniona zostaje Olga, której poetycka charakterystyka oparta zostaje na nieuchwytności, eteryczności, odniesieniach do, niczym nieskrępowanego, żywiołu powietrza (*ani jej w listach ani opiszesz w epopei/taka jest przestronna nieprzewędrowana/ona jest kraina na dół od*

²⁰Pod pojęciem opiekunki sytuuję tu kobietę w podeszłym już wieku, która sprawuje nad młodym mężczyzną swego rodzaju pieczę, często raczej troskę w wymiarze duchowym niż pragmatyczną pomoc. Taka jest babcia Oleńka wobec Janka Pradery czy Potęgowa w relacji z Edmundem i Witkiem.

²¹W *Calej jaskrawości* od nawiązań do sfery erotyki nie stroni Witek, co znajduje analogię w rękopisach. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 069, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inwentarzowym 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzez., 1956?- 1977, t. 1-2.*

²²E. Stachura, *Metamorfoza*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 27.

²³Tenże, *Zapach wosku*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 36.

²⁴Tenże, *Rozwód*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 45.

²⁵Tenże, *Morze Martwe*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 54.

Edenu)²⁶. Jak zauważa Adam Kalbarczyk, dowodząc istnienia kobiety mitycznej w poezji Steda, *Tajemnica, którą kobieta w sobie nosi, wywołuje podziw i pożądanie (choć wcale nie cielesne)*²⁷. Olga pojawia się również w pięciostrofowym erotyku, w którym dostrzec można charakterystyczne nawiązania biblijne. Kobieta wpisana zostaje w sferę *sacrum*, jeden z dwóch bezpośrednich zwrotów ku Oldze to powtórzenie: *żrenica twoja dla mnie gospoda*, wykorzystujący zarówno symbolikę gospody jako schronienia, jak również przywołujący, poprzez wzmiankowaną żrenicę, odwołanie do poznania. Intymność zachodzi tu jednak w sferze duchowości, mowa o zbliżeniu ku prawdzie²⁸. Są wreszcie *Listy do Olgi*, opowiadanie-dziennik, zwierzenia kierowane w stronę ukochanej. Przyczyna kryzysu uczucia, który skutkował będzie, najprawdopodobniej, zakończeniem relacji, nie zostaje wyjaśniona – pojawiają się wspomniane, hiperboliczne opisy rozpaczki Edwarda, który bezskutecznie próbuje pogodzić się ze stratą. Wzmianki o samej Oldze są skąpe, dotyczą niemal wyłącznie jej głosu. We śnie mężczyzny ma białe włosy i wędruje w dół zbocza – nawet w onirycznej przestrzeni nie dochodzi do spotkania, a kochanków rozdzielają niedopowiedzenia i żal²⁹.

W poemacie *Przystępuję do ciebie*, adresatką zwierzeń jest *siostra miłosierna*, a zatem powierniczka, która ma usłyszeć i zrozumieć wyznanie podmiotu. Zwraca się on do niej słowami pełnymi czci, co potęguje archaizacja stylistyczna zwrotów: *przystępuję do ciebie: w wielkiej wstydlivości*³⁰, *skłonno mi w kolanach*³¹. Wyznania zmieniają się w modlitwę, korna pozycja mówiącego wskazuje na jego pełną podległość (*przystępuję (...) na kolanach na łokciach (...) czółgam się (...)*)³².

W piosenkach wizerunek kobiety zmienia się – w niektórych tekstach czule i poufałe zwroty wprowadzają nastrój harmonii oraz beztrioski³³. Powraca, spopularyzowane w rodzimej literaturze już w dobie renesansu, westchnienie powodowane nieczułością panny³⁴, żal z powodu obojętności ukochanej wyrażony

²⁶Tenże, *Rozmowa z panią Sosostriś*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 63.

²⁷Adam Kalbarczyk, *Kobieta mityczna w poezji Edwarda Stachury*, w: *Literatura i jej obrzeża*, red. Aleksandra Chomiuk, Mirosław Ryszkiewicz, Lublin 2012, s. 55.

²⁸E. Stachura, *Olga*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 70.

²⁹Tenże, *Listy do Olgi...*, s. 25, 30.

³⁰Tenże, *Przystępuję do ciebie*, s. 98.

³¹Tamże, s. 99.

³²Tamże, s. 100.

³³Tenże, *Na błękitach jest polana*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 207.

³⁴Tenże, *Ratuj, słoneczko*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 208.

zostaje w sposób skonwencjonalizowany, wykorzystujący najpopularniejsze schematy³⁵.

Opowiadanie i powieści Stachury, podobnie jak poezja, konsekwentnie eksploatują mit kobiety nieobecnej: takie są Olga, Anna-Laura Dziego i Gałązka Jabłoni. W brulionach Stachura zwraca się do *Dziewczynki Najulubieńszej*, że najprawdziwszym jest, gdy pisze do niej, a towarzyszące temu doznania przewyższają te doświadczane w miłości fizycznej³⁶.

Tutaj także, jak w przypadku wspomnianych *Listów do Olgi*, jest to miłość trudna lub niespełniona. Ze sferą oddalenia i nierzeczywistości koresponduje sen, gdyż w nim Michał Kątny spotyka młodą kobietę, którą może *pokocharć siłą woli*. Jej opis, który pojawia się w marzeniu sennym, zaopatrzony jest w, większą niż inne wizerunki, ilość szczegółów, które umożliwiają wyobrażenie sobie dziewczyny, a następnie, za sprawą jej wyczerpujących monologów, stworzenie precyzyjnego wizerunku postaci. Podkreślone zostają cechy przemawiające za łagodnością i subtelnym urokiem – delikatny uśmiech, powaga, szczerłość, pewien uwyrażniony trud, z jakim zdobywa się na zwierzenia i odwaga nakazująca ich kontynuację. Dowód odwagi to także finalnie pytanie, na które odpowiedź pada z ust bohatera już po gwałtownym, bolesnym, przebudzeniu.

W powieściach Stachury ukochana bohatera-narratora to Gałązka Jabłoni, przywoływana wyłącznie w intymnym wspomnieniu. Edmund widzi ją niemal jako zjawę, jej cień, *cień przepiękny*, dostrzega na ścianie domu, w którym zatrzymał się wraz z Witkiem. Powracają pieszczotliwe określenia ukochanej wyrażone w ciągu pytań retorycznych³⁷.

Gałązka Jabłoni jest ostoją dla Janka Pradery, który wspomina ukochaną w samotności, tęskniąc i odliczając dni do spotkania. Nie zwierza się nikomu ze swojego uczucia, nie chce rozmawiać o dziewczynie nawet z Michałem Kątnym, z

³⁵Podobnie w tekście *Ach, kiedy znowu ruszą dla mnie dni, Wyplakalem oczy niebieskie, Gdy odeszła pod chmurami, Tango triste, Banita, Zabraknie ci psa, Ona sobie tego nie życzy* w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 211, 215, 216-217, 218, 219, 223-224, 283-284. Wyjątkowo dużą popularność zyskała piosenka *Z nim będziesz szczęśliwsza*, która motyw niespełnionej miłości wzbogaca o mit outsidersa. *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 280-281.

³⁶Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 044, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 1, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podrózne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2*.

³⁷Tenże, *Cała jaskrawość*, s. 159.

którym błyskawicznie nawiązuje niezwykłą nić porozumienia. Zenon Waldemar Dudek widzi w niej Animę, którą, w późniejszych tekstach Stachury, zastąpi człowiek -nikt, postrzegany jako kolejny ideał, personifikacja wewnętrznego mędrca³⁸.

Sakralizacja Gałązki Jabłoni jest najbardziej widoczna w hiperbolicznym wyznaniu, gdy Janek, w kolejnym z monologów wewnętrznych, zwraca się do ukochanej ... *a ty błogosławiona bądź*³⁹. Wówczas jeszcze kobieta jest dla mężczyzny całą jaskrawością, niebawem jednak będzie musiała ustąpić miejsca potędze, gdzie nie jednostka będzie miała pomieścić w sobie wszystko, Całokształt istnienia, w każdym z najdrobniejszych jego poruszeń, wyruguje wszelką podmiotowość. W, powracającym refrenicznie, miłosnym wyznaniu kierowanym do ukochanej, Pradera nazywa siebie emanuelem delawarskim. Nawiązanie do sfery *sacrum* i specyficzne, wzorowane na języku francuskim, nazwisko zdają się wzmacniać siłę wyznania, uniezwykłać jego autora oraz uwznioślać adresatkę. Do wspomnień o historii Pradery powraca Stachura we *Wszystko jest poezja*. Los bohatera postrzega nie jako klęskę, lecz – przeciwnie – zwycięstwo nad nietrwałością, której, prędzej bądź później, ulega konwencjonalnie pojmowane szczęście. Pradera nie opuści już Gałązki Jabłoni, zmieniając się we wszystkość, a zatem – również i w ukochaną⁴⁰.

Na charakterystyczne określanie ukochanej w tekstach Stachury zwraca uwagę Jolanta Brach-Czajna. Badaczka wskazuje, że porównanie dziewczyny do jabłoni zdaje się być dla autora bardziej nobilitujące niż odwrotna analogia. Wskazuje przy tym na ekstatyczne uwielbienie natury charakterystyczne dla niemal całej twórczości Stachury⁴¹. W istocie, z tak gwałtowną czasem namiętnością, autor *Falując na wietrze* nigdy nie zdecydował się opisać ukochanej kobiety, ku której dążył jednako uparcie, co nadaremno.

Skąpe opisy powierzchowności ukochanej, pojawiające się na kartach tekstów Stachury, każą w niej widzieć, jak już zostało wspomniane, wierne odbicie wiotkich i eterycznych kochanek romantycznych. Stanisław Wasylewski, z charakterystyczną swadą i pewnym przekąsem pisał o specyfice romantycznej miłości:

³⁸Zenon Waldemar Dudek, *Archetypowa interpretacja literatury z perspektywy psychologii analitycznej Junga*, w: w: Fiala E., Piekarski I., *Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud – Jung – Fromm – Lacan*, Lublin 2012, s. 140.

³⁹E. Stachura, *Siekierzada...*, s. 315.

⁴⁰Tenże, *Ocean*, w: *Wszystko jest poezja...*, s. 247.

⁴¹J. Brach – Czajna, *Jednostka a możliwość innej postaci istnienia. „Inny stan” Stachury*, w: *Praktykowanie etosu*, w: *Etos...*, s.115.

Od czasów średniowiecznej miłości dwornej, od kanzon Dantego i śpiewu trubadurów nie było w kulturze świata tak wysokiego ubóstwienia miłości i tak troskliwe jej pielęgnacji, jakie poczęło się w romantyzmie w chwili, gdy jednostka otrzymała prawo głosu w literaturze. Jakby tych ludzi porwała nagle jakaś namiętna *gioia del amare*, miłość kochania czy kochanie miłości. Romatyk „kochał za miliony“ nieszczęśników, którzy przedtem, zdaniem jego, kochać nie umieli⁴².

W przejmujących, pełnych bólu zapisach Stachury poczynionych z początkiem 1970 roku, w gorączkowej narracji o utraconej miłości mężczyzna stwierdza: „... wiem, że kochałem i kocham jak nikt inny na tej śmierdzącej zafajdanej planecie...”⁴³

Nie należy jednak ufać pozornemu podobieństwu. Romantyczny rekwizyt ustępuje miejsca złożonemu procesowi autodestrukcji, któremu kres położyć miała przemiana uwidocznioma wyraźnie kilka lat później. Ponadto należy zauważyć, że Stachura konsekwentnie rezygnuje z wszelkich wyrzutów, na które mógł się zdobyć romantyczny kochanek. Przeciwnie, postrzega wybrankę jako istotę doskonałą, której nie mogą „skalać“ ziemskie żądze. Takie przedstawianie ukochanej zakorzenione jest w myśli neoplatońskiej, której koronnym, szesnastowiecznym, przykładem jest zbiór francuskich wierszy miłosnych *Delie, object de plus haulte vertu*.

W *Fabula Rasa* nie ma już zdań poświęconych kobiecie, jest natomiast mowa o miłości – jej definicja opiera się początkowo na szeregu negacji, co nasuwa oczywiste skojarzenie z *Hymnem do miłości* świętego Pawła z Tarsu. Wreszcie miłość zostaje zdefiniowana przez pryzmat czynu, rozszerzona do każdej niemal aktywności, sytuowana dalece ponad intymnością, która łączy dwoje ludzi⁴⁴. Nie sposób zignorować analogii z myślą buddyjską, postrzegania miłości jako uczucia, które nikogo nie wyróżnia.

Analogiczną ewolucję postrzegania ukochanej kobiety można dostrzec w brulionowych zapiskach pisarza. Stachura pisze o ukochanej kobiecie/do ukochanej kobiety z miłością i niekłamanym entuzjazmem⁴⁵, by ostatecznie przemienić się z wielbiciela kobiety w wielbiciela istnienia, starać się równocześnie dostrzec i

⁴²Stanisław Wasylewski, w: *Scena, dramat i aktorzy*, w: tenże, *O miłości romantycznej*, w: tenże, *Klasztor i kobieta. O miłości romantycznej. Pod urokiem zaświatów*, Warszawa 2013, s. 152.

⁴³E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 84.

⁴⁴Tenże, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, s. 26.

umiłować całą niezwykłość życia, unieść wszystkie jego przejawy, co ostatecznie okazuje się być zadaniem zbyt trudnym.

W zapisach brulionowych nie brakuje uwag na temat stereotypowych wad kobiet, zwłaszcza próżności czy skłonności do snucia intryg. Takie przywary ujawniają także kobiety pojawiające się na kartach prozy, są to jednak każdorazowo bohaterki odległego planu, pozbawione sprecyzowanej tożsamości czy jakichkolwiek cech wyróżniających. Narracja prozatorska uwzględnia dezaprobatę piszącego, wpisy w brulionach są często pozbawione jakiegokolwiek sądu.

Kobiecość rzadko jest w twórczości Stachury tematem anegdoty, zatem wśród nazw, którymi określane są kobiety jest stosunkowo niewiele terminów żartobliwych, czy – tym bardziej – rubasznych lub wulgarnych. Ironia pojawia się w kontekście kobiet powiązanych ze środowiskiem literackim i artystycznym, zarówno tych, które tworzą, jak i pozostałych, które lgną do niego z powodów matrymonialnych i towarzyskich.

Wybranka jest często nazywana „dziewczynką“. Określenie nigdy nie zostaje użyte w kontekście ironicznym, jest bowiem świadectwem czułości, do której wielokrotnie odwołuje się bohater, jako do jednej z wartości nadrzędnych. Bardziej uszczegółowione opisy pojawiają się w narracjach brulionowych, w których Stachura pisze o swojej żonie Zycie. Nakreślone charakterystyki trudno jednak traktować jako autonomiczne, gdyż zbyt ściśle wiążą się z osobą piszącego i właśnie przez ten pryzmat mogą być rozpatrywane.

Woda

Rozlicznym metamorfozom podlega w twórczości Edwarda Stachury żywioł wodny. Obraz wód - rzecznych, morskich i jezior – ewoluuje, odkrywając swe wciąż nowe i odmienne oblicza. Nie sposób przy tym odmówić Stachurze dynamiki w prezentowaniu złożoności pozostałych żywiołów, jednak to woda, motyw mający swe początki w mitach kultur bliskowschodnich, podlega w twórczości Steda najbardziej różnorodnym przemianom.

⁴⁵Radość pisarza z listów od żony otrzymywanych w maju i w czerwcu 1969 roku, korespondencja z Danutą Pawłowską.

Jak zauważa Krystyna Walc, wyjątkowo ważny w obszarze akwaticznej wyobraźni poety jest ruch, a także oczyszczające i regenerujące właściwości, jakie posiada woda⁴⁶.

Jako rzeka najczęściej postrzegana jest pozytywnie, a nawet idyllicznie. Wiersz *Kompozycja* to ukazanie arkadyjskiej przestrzeni, gdzie płyną leniwie rzeki, a do wodopoju schodzi się na grzbietach lwic⁴⁷. Wyobrażenie akwaticzne pojawiają się również w przedstawieniach człowieka i jego aktywności⁴⁸. W obrazowaniu poetyckim dominuje harmonia.

Bardziej złożone postrzeganie wód można zauważyć w prozie. Rzeki i jeziora są często wpisane w krajobrazy, wśród których żyje bohater -narrator⁴⁹. Zwykle określane są one dodatnio (np. jezioro Nidzkie zostaje określone jako *wielkie, wspaniałe i bez porównania*⁵⁰), pozwalają bohaterowi na konfrontację z samym sobą, z własnymi potrzebami i pragnieniami.

Obraz ulega zmianie, gdy bohater zмага się z rozpaczą. Wówczas kąpiel w Odrze, pogardliwie określonej jako ściek, nie przynosi żadnego ukojenia, przeciwnie, potęguje ból. *Przerażająco było. Potopowo było. Bezbożnie.* – tymi słowami bohater – narrator określa nastrój miejsca, a zarazem swoje samopoczucie⁵¹.

W powieści *Cała jaskrawość* Edmund i Witek czyszczą oraz pogłębiają parkowy staw. Bohater-narrator określa go w sposób wyczerpujący i pragmatyczny, z czego wymykają się jedynie takie określenia jak „bajkowy“ i „rusałkowy“ użyte u początku opisu⁵². Następnie staw, a precyzyjniej – praca polegająca na jego oczyszczaniu – wnika w obszar metafory. Ciągłe jednak obrazy pozostają skonwencjonalizowane, najbardziej charakterystyczny przykład to biały łabędź, który

⁴⁶Krystyna Walc, *Żywioty w poezji Edwarda Stachury*, w: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*, red. Zbigniew Andres, Rzeszów 1996, s. 139, 142.

⁴⁷E. Stachura, *Kompozycja*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 32.

⁴⁸Strumyki widoczne na lewej dłoni, zanurzanie się w jesień, *wypluśnięcie i wytryśnięcie* związane z aktem narodzin, *wiosłowanie* przez dzień. Odpowiednio: tenże, *Lato w Alpach*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 33, tenże, *Jesień*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 50, tenże, *Dużo ognia*, s. 77 i 79. Są to obrazy doskonale utrwalone w historii kultury. O korelacji aktu narodzin z wodą wyczerpująco pisał w psychoanalitycznych pracach Zygmunta Freuda, niemniej początków szukać należy w wyobrażeniach mitologicznych (wyrażenia „wyłowiony z fal” i „ocalony z wód” jako symbole płodności). Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2000, s. 458.

⁴⁹Zob. *Jeden dzień, Listy do Olgi, Jak mi było na Mazurach, Jasny pobyt nadrzeczny* w tomie opowiadań *Jeden dzień, Nie wszystko da się powiedzieć....we Wszystko jest poezja*.

⁵⁰E. Stachura, *Jak mi było na Mazurach*, s. 38.

⁵¹Tenże, *Dużo ognia: dużo niesamowicie....* s. 208.

⁵²Tenże, *Cała jaskrawość*, s. 7.

z trudem porusza się w *nędznej płyciźnie*⁵³ jako synonim ograniczenia, zniewolenia i zamknięcia w świecie pozorów i kłamstw. Wkrótce jednak odmęty wodne otwierają się na nadchodzącą całą jaskrawość.

Podczas odpoczynku na rzece Edmund i Witek, w deklaracji pierwszego z mężczyzn, mają docierać do historii sięgającej *narodzin planety*⁵⁴. Dochodzi wówczas do zintegrowania się z naturą, utraty „ja“, o której tak często będzie mowa w późniejszych tekstach Steda. Witek czuje się *zupełnie jak niebieski kolor*⁵⁵, rezygnując, choć przez chwilę, z własnej podmiotowości. Strumień przynosi Edmundowi ukojenie. Mężczyzna nurkuje, otwierając szeroko oczy, a nurt wody przekracza swe biologiczne właściwości – bohater stwierdza, że wpływa on do jego mózgu, pokonując mentalne przeszkody, które określone zostają zgodnie z akwatywną terminologią⁵⁶.

W konfrontacji z morzem (*Falując na wietrze*) uwyraźnia się jeden z przejawów mentalnej transformacji bohatera-narratora, który wyznaje w monologu wewnętrznym, że myśli o sobie, lecz nie sytuuje już siebie w przestrzeni centralnej⁵⁷.

Woda staje się potężnym, a zarazem wrogim żywiołem podczas podróży statkiem. Na wodach Skaperraku miał miejsce sztorm, który skrupulatnie opisuje Edward. Co symptomatyczne, choć mężczyzna zdaje sobie sprawę z grożącego jemu i pozostałym pasażerom niebezpieczeństwa, nie odczuwa strachu przed bezpośrednią konfrontacją z żywiołem: *Bo chyba ani przez chwilę nie dopuściłem do siebie tej myśli, że mogę nie dopłynąć do brzegu, kiedy przyjdzie skakać* – wyznaje⁵⁸.

Przeciwnością wody postrzeganej jako groźny i nieobliczalny żywioł jest woda traktowana utylitarnie, którą bohater – narrator potrafi jednak uwznioślić oraz oddać jej cześć. Tak dzieje się w *Hymnie do łaźni*, stanowiącym część poematu *Dużo ognia*⁵⁹. Ten właśnie poemat, obok dwóch innych utworów poetyckich, wskazuje Krystyna Walc, dostrzegając zarazem kolejny wariant eksploatacji motywu wody.

⁵³Tamże, s. 8.

⁵⁴Tamże, s. 41.

⁵⁵Tamże.

⁵⁶Mowa zatem o kanałach znajdujących się w mózgu, tonięciu w mrokach, pluskaniu, obszarach zarzuconych wodorostami, szlamem, błotem i mułem. Tenże, *Cała jaskrawość*, s. 107 i 108.

⁵⁷Tenże, *Falując na wietrze*, s. 213.

⁵⁸Tenże, *Eks – Chistiania, trolle i technologia ludzkiego poznania, Armia Zbawienia, piekło i raj*, w *Wszystko jest poezja*, s. 113.

⁵⁹Wspomnienie łaźni powraca w opowiadaniu *Listy do Olgi* oraz w powieści *Cała jaskrawość*.

Tym razem jest to, wpisana w świat aktualny bohatera-narratora, woda „udomowiona“, współtworząca codzienność człowieka⁶⁰.

Wyobraźnia akwaticzna Steda każe dostrzec w tym, co wodne lub związane z żywiołem wody, również pozabiologiczne aspekty. Już traktat *Wszystko jest poezja* nazwany zostaje opowieścią-rzeką, choć obok tej metafory funkcjonują także inne koncepcje akwaticzne. Narrator potrafi opisywać wodę bardzo zmysłowo, niemal miłośniczo. Gdy pochyla się nad kroplami wody, które muskają jego skórę, wyznaje: *Lubię ten delikatny ruch żywych kropeł po żywej skórze. I ośmielam się mniemać, że i odwrotnie. Jakoś to czuję*⁶¹.

Nie jest to jedyne ożywienie wód. Siedząc nad Missisipi Edward z lekką nostalgią wspomina Wisłę, myślać o niej jako o rzece, która *widziała niejedno*⁶².

W trakcie pisania *Wszystko jest poezja* Stachura zaczyna synonimicznie traktować pojęcia ognia i wody. W opowiadaniu *Ocean*, w odniesieniu do podróży przez Atlantyk, pisze o *mokrym słonym ogniu*⁶³, utożsamiając równocześnie ocean z wiecznością. Oglądany z pokładu statku, nocą, zdaje się wabić Edwarda, nakłaniać go do skoku w odmęty tak, jak robiły to mitologiczne syreny⁶⁴.

Symbolika witalna każe postrzegać żywioł wodny jako sprzyjający fizycznemu i duchowemu odrodzeniu. Woda bywa także towarzyszką dobrowolnej alienacji, a nawet więcej – zaporą, która może uchronić samotnika przed niechcianym kontaktem ze światem. Opowiadanie *Wylewy niespodziewane* przynosi obraz mazurskiej samotni, wybranej przez bohatera-narratora na miejsce odpoczynku. W krajobrazie woda dominuje nad lądem (... *cienki pasek plaży nad wielkim jeziorem..*⁶⁵), z wody mężczyzna dostrzega kobietę, którą uznaje za intruza w „swojej“ krainie. Analogiczna dysproporcja między jeziorem a otaczającym go krajobrazem pojawia się w opowiadaniu *Jak mi było na Mazurach*. Postępująca ku środkowi jeziora głębokość wody jest określona jako niemożliwa do oddania w słowach.

⁶⁰Krystyna Walc, *Żywioły w poezji Edwarda Stachury*, w: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*, red. Zbigniew Andres, Rzeszów 1996, s. 143. Pozostałe dwa wymienione w tym kontekście utwory to *Piosenka dla piosenki* oraz poemat *Po ogrodzie niech hula szarańcza*.

⁶¹E. Stachura, *Opowieść się dzieje; Genewa, muzyka i rośliny, Borges, cyrk, Guru Maharaj Ji i misja boskiego światła*, w: tenże, *Wszystko jest poezja...* s. 141.

⁶²Tenże, *Rzeka*, s. 257.

⁶³Tenże, *Ocean*, s. 235.

⁶⁴Tamże, s. 237.

⁶⁵Tenże, *Wylewy niespodziewane*, s. 43.

Takie obrazowanie również znajduje swoją opozycję. Wówczas woda zostaje przedstawiona jako cmentarzysko. W opowiadaniu *Falując na wietrze* zapatrzony w morze mężczyzna konstatuje:

Tam było na co patrzeć. Tam było obszernie. Tam można się było zapatrzeć na amen. Małe łupinki i flagowe okręty, karawele, fregaty, masztowce, parowce i całe flotylle, bogate biblioteki, kufry, piękne kute kandelabry, tkaniny nieziemskie, globusy, busole, kompasy, sekstansy i lornety, srebro, złoto, kość słoniowa, perły i nasi. Tam było wielu naszych. Tam teraz to wszystko ciemna granatowa tafla wód pokrywała, falując na wietrze⁶⁶.

Wielokrotnie użyte słowo „tam“ wypiera termin „morze“, wprowadzając równocześnie w obszar nieodgadnionego, przeciwstawnego swojskiemu „tu“. Obszerne wyliczenie zatopionych dóbr konkluduje mocna puenta – wśród odmętów wód znaleźli się także „nasi“.

Nawet, gdy woda zostaje przez piszącego potraktowana ściśle utylitarnie, nigdy nie zostaje pozbawiona tajemniczości. W dojrzałym okresie twórczości, podejmując refleksje związane z naturą świata, Stachura przygląda się także wodzie. Zwraca wówczas uwagę na umowność nazwy, która określa potęgę wymykającą się wszelkim definicjom:

Woda! Wielka płynna tajemnico! Co mówi o wodzie chemiczny wzór H₂O? Nic nie mówi. Albo się niedużo myślę. Ludzie piją wodę tak, jak dawniej. I jest to ta sama identyczna woda. Ta sama, jaką pito w średniowieczu, w starożytności i w dalekiej prehistorii choć nikt wtedy nie znał wzoru H₂O⁶⁷.

W *Fabula Rasa* rzeka jest synonimem życia, człowiek natomiast mostem nad nią rozpiętym – nieświadomym żywiołu, który pod nim przepływa⁶⁸. Dostrzegalne jest pozytywne nacechowanie słów, kojarzących się z żywiołem akwaticznym. Stąd rzeka jest *Piękna, nieporównywalna, niepowtarzalna, zawsze nowa a*

⁶⁶Tenże, *Falując na wietrze*, s. 213.

⁶⁷Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 054 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975*.

⁶⁸Tenże, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, s. 9.

*nieprzemijająca*⁶⁹. Woda jest samotna, a samotność zostaje określona jako prawość⁷⁰, wykładnia człowieka-nikt to *potok słów*, ale opatrzony słowem szczególny, niezbędny do zrozumienia⁷¹. Pejoratywnie zostaje natomiast ocenione to, co jest suche (sylaba)⁷², rozwodzenie się nad oczywistym jest *mąceniem czystej wody*⁷³.

W apendyksie do *Fabula Rasa* również można znaleźć metaforyczne odwołania do sfery akwaticznej. Mogą one wiązać się z procesem myślenia i odczuwania, przecucie powtarzalności sytuacji bądź doznań określane jest jako bycie zalewanym falą, której nie można odeprzeć⁷⁴. Woda, a ściślej studnia, staje się metaforą pełnego doświadczenia świata, które jest konsekwencją przemycia duszy w *śmiertelnie lodowatych i zarazem cudotwórczo ożywczych wodach samopoznania*⁷⁵.

Nurkowanie we własną toń i dotarcie do *źródła niewyczerpalnie wszystkich żywych światów* to ideał samopoznania uwieczniony na kartach *Oto*⁷⁶. Sfera akwaticzna jest zatem nadal sakralizowana, tym razem jednak pełniej i obszerniej niż wcześniej. Kres tego wartościowania to dziennik *Pogodzić się ze światem*, gdzie żywioł wodny zostaje zmarginalizowany do pragmatycznych funkcji związanych z pielęgnacją roślin.

Wodne metamorfozy zachodzą zatem najczęściej nie w obszarze jednego kontekstu sytuacyjnego, ale są dostrzegalne i możliwe do zestawienia w odrębnych aktywnościach podmiotu. Człowiek-ja postrzega je z wyjątkowo dużą dozą emocjonalności, woda bywa dla niego zarówno nośnikiem przeżyć eskatycznych, jak również traum. Mistyczny okres twórczości niesie za sobą wyciszenie zarówno pozytywnych, jak i negatywnych odniesień. Woda staje się jednym z filarów doświadczenia człowieka-nikt, a jej potęga sprzyja jego duchowym poszukiwaniom.

⁶⁹Tamże.

⁷⁰Tamże, s. 11-12.

⁷¹Tamże, s. 85.

⁷²Tamże, s. 9.

⁷³Tamże s. 23.

⁷⁴Tamże, s. 135.

⁷⁵Tenże, *Fabula rasa (apendyks)*, s. 166.

⁷⁶Tenże, *Oto*, s. 203.

Samotność

Bohater utworów Stachury niemal zawsze jest samotny¹⁵⁸. To samotność wieloraka, nieprzemijająca, choć podległa wielu metamorfozom i postrzegana wedle nich. Bywa powodem rozpoczyn lub dumy, jest wyobcowaniem fizycznym, ale równie często alienacją duchową. Przedstawiona jako niechciana, jest interpretowana w duchu filozofii egzystencjalistów, gdzie dominuje świadomość nicości “bycia-w-świecie” oraz ciągłej myśli o podążaniu w stronę śmierci. Samotność bohaterów Steda jest jednak także pośrednim generatorem ich wolności. Michał Januszkiewicz wyróżnia dwa aspekty tej samotności:

(...) negatywny przejawia się w opuszczeniu, alienacji, izolacji, ujawnia w formie smutku, rozpacz i prowadzi ku śmierci; pozytywny wyraża się w tym, że człowiek staje się niejako identyczny z samym sobą, jest wolny, emanuje z niego radość, potrafi odczuwać miłość i przyjaźń⁷⁷.

Piotr Domeracki, w filozoficznej refleksji nad samotnością, wyodrębnia jej warianty, wśród których pojawiają się doznania zbieżne z przynależnymi do bohatera-narratora Steda. Charakterystyczna dla niego jest zwłaszcza samotność “wtórna”, tzn. powstała jako efekt osłabienia lub utraty pewnych więzi⁷⁸. Poddany alienacji bohater cierpi zatem z powodu braku duchowej łączności z Bogiem (samotność religijna), lecz także z uwagi na znaczne pogorszenie się lub zerwanie stosunków na linii jednostka-społeczeństwo (samotność społeczna).

¹⁵⁸ Problem samotności w tekstach Stachury może stanowić temat na potrzeby odrębnych rozważań. Wiele uwagi odosobnieniu bohatera poświęcili w swych pracach W. Szyngwelski i M. Wójcik, choć samotność, jako jedna z cech konstytutywnych bohatera-narratora wymieniana jest w niemal wszystkich pracach mu poświęconych. Ewentualne pogłębienie niniejszej tematyki mogłoby być podjęte z uwzględnieniem podziału postrzegania samotności przez pryzmat psychologii (por. John G. McGraw, *Samotność. Studium psychologiczne i filozoficzne*, przeł. Andrzej Hankała, Warszawa 2000, Marzena Bukowska, *Zagadnienie samotności we współczesnej polskiej literaturze naukowej*, Kraków 2008), filozofii (por. Emmanuel Lévinas, *Czas i to, co inne*, Warszawa 1999, *Samotność i osamotnienie*, red. Maria Szyszkowska, Warszawa 1988) i literatury (por. Katarzyna Sobstyl, *Samotność i jej obrazy w języku*, Lublin 2013, *Samotność – wybór czy los: literatura i kultura*, red. Beata Wałęciuk-Dajneka, Łukasz A. Wawryniuk),

⁷⁷ Michał Januszkiewicz, *Edward Stachura: od buntu do mistyki*, w: tenże, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998, s. 189.

⁷⁸ Piotr Domeracki, *Z dziejów filozoficznych zamyśleń nad samotnością*, „Kultura i Edukacja” 2004, nr 3, s. 35.

Bóg staje się niemy adresatem pełnej ekspresji skargi:

Boże mój, nie widzę zupełnie, ja bym cię zobaczył, jakbyś był, jakbyś tu był, jakby tu tylko twoje słowo było, twój palec boży, twój duch, twój puch maleńki, pyłek najmniejszy, okruch, ja bym od razu wiedział, choć puchem jestem, pyłkiem kwiatowym, okruchem, ziarnkiem minimalnym, ale jestem, ja jestem, ja tu jestem⁷⁹.

Finalne potwórze potęgują gwałtowność tego wyznania, które równocześnie jest skargą i swego rodzaju wyzwaniem. Opiera się ono na znikomości człowieka, który jednak, pokonując chwilowo swą słabość i doczesność, wypatruje tego, co wieczne. Wewnętrzny krzyk odzywa się niespodziewanie oraz równie szybko milknie, zastąpiony przez powszednie rozmyślania bohatera.

Dobrowolna alienacja od otoczenia raz po raz zostaje przerwana i nawet wówczas, gdy dochodzi wyłącznie do obserwacji ludzi lub mimowolnego usłyszenia fragmentów ich rozmów, bohater odczuwa duży dyskomfort:

Kiedy wychodziłem dzisiaj na świat z czułością, z otwartymi ramionami, nie myślałem o tym. Ale prędko (...) dali mi znać, że wieczorem będzie znowu to samo, znowu będę szedł wolniutko i będą odpadać ze mnie całe kawały świństwa różnego, brudu, pomyj, mieszanina śmierdzącego i żalnego – to wszystko, czym mnie w ciągu dnia obrzucili, mój dzienny utarg⁸⁰.

Bohater nie dookreśla, ku czemu bądź komu kierował wzmiankowaną czułość, uznaje się jednak nie tylko za ograbionego z tej wartości, lecz także za zbrukanego zachowaniem ludzi. „Obrzucenie“ nie musi być słownym lub fizycznym atakiem – wystarczy, że zasłyszany komunikat czy zwierzenie nie licują z wrażliwością mężczyzny i jego postrzeganiem świata, by zostały przez niego odebrane negatywnie.

Samotność podmiotu tekstów Stachury oraz samotność samego Steda, jest częściej aktem woli niż zbiegiem niesprzyjających okoliczności. Stachura wcześniej opuścił dom rodzinny, do czego, jak można oszacować na podstawie zapisów wspomnieniowych i refleksji przyjaciół, miał się przyczynić głównie konflikt z ojcem. Jako dojrzały mężczyzna Sted deklaruje potrzebę zerwania kontaktów z

⁷⁹E. Stachura, *Miecz Damoklesa*, w: *Opowiadania*, s. 104.

⁸⁰Tenże, *Parę kieliszków*, w: *Opowiadania*, s. 185.

rodziną, trwale dystansuje się również od wielu niegdysiejszych przyjaciół – w postawie tej Jolanta Brach Czajna dostrzega symboliczne próby wyzbycia się, wyrugowania, samego siebie⁸¹.

Samotność w tekstach poetyckich Steda ujęta jest konwencjonalnie. *Przebyłem noc właśnie*⁸² to wyznanie opuszczonego człowieka, refleksyjny utwór, w którym jednak próżno szukać dramatycznego postrzegania alienacji, właściwego zwłaszcza dla wczesnych opowiadań Stachury. Samotność rozumiana jako niespełnienie w miłości wraca w rozlicznych piosenkach Stachury, zaś spektakularną próbą ucieczki od tego, co puste i martwe, jest podróż Białą Lokomotywą⁸³.

Deprecjonowany jest nie tylko tłum⁸⁴, lecz nierzadko także i grupa, w tym wspólnota rodzinna. Włączony w niechciane interakcje, Stachura potrafi wyznać:

Siedziałem wśród tych ludzi, w tym domu, w tych czterech ścianach i chciało mi się skrzyżować ręce i żeby urosły mi długie, długie i żebym je potem rozkrzyżował z rozmachem i rozwalil te ściany⁸⁵.

Prosta symbolika kruszenia murów, zniszczenia stadła, które dla piszącego staje się synonimem obłudy i zniewolenia, ma miejsce już w młodszej refleksji o domu rodzinnym, napisanej około 1956 bądź 1967 roku⁸⁶. Następnie ujęta zostaje w poemacie *Przystępuję do ciebie*, gdzie poeta zwierza się: *już ubliżają mi ściany tego domu*⁸⁷. Tym razem jednak obalenie ścian ma się dokonać przez akt rozchylenia ich jako płatków kwiatu. Tak pomyślany czyn każe wspomnieć wyznanie Stachury nazywającego się najłagodniejszym z buntowników i zauważyć zmienność jego, odnoszonych do analogicznych zdarzeń, deklaracji.

Z początkiem lat 70. pogłębia się poczucie alienacji i zawód relacjami międzyludzkimi, który poeta coraz intensywniej odczuwa:

⁸¹J. Brach – Czajna, *Jednostka a możliwość innej postaci istnienia. „Inny stan” Stachury*, w: *Etos nowej sztuki*, s.119.

⁸²E.Stachura, *Olga*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 65.

⁸³Tenże, *Biała Lokomotywa*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 241-242.

⁸⁴Tenże, *Przystępuję do ciebie*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 111.

⁸⁵Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 27.

⁸⁶Tamże, s. 5.

⁸⁷Tenże, *Przystępuję do ciebie*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 114.

To, co bardzo smutne, najsmutniejsze, jeśli idzie o życie między ludźmi, o te tak zwane relacje – to, że wszystko jest takie zawodne. Od przelotnych znajomości, poprzez i poprzez, na pięknej przyjaźni skończywszy⁸⁸.

Analogiczne spostrzeżenia utrwała w korespondencji pisanej rok później, wyjaśniając przyczynę zmiany miejsca pobytu: *Przeniosłem się z hotelu aeroklubu, gdzie ludzi sporo, ale co to za ludzie*⁸⁹.

Skrajnie pesymistyczna konkluzja nie pozostawia nadziei, lecz przynosi żal – w tym momencie wciąż istnieje „ja“, które tęskni. W tak postrzeganej samotności dostrzegalne są echa filozofii Jana Jakuba Rousseau, który aprobatywnie postrzega odizolowanie się jednostki od otaczającego ją świata. Rzeczywistość społeczna zostaje określona mianem świata pozorów, w którym człowiek czuje się samotny wśród ludzi i rzeczy. Ratunek to pogrążenie się we własnym świecie wewnętrznym, proces ten pozwala bowiem na odkrycie idei człowieczeństwa⁹⁰. Dwudziestowieczna samotność „ja“ to jednak również – a może przede wszystkim – zmagania z własną kondycją i podmiotowością, które intensyfikują się po odrzuceniu świata. Skarga pisze o samotnym skupieniu warunkującym „ja“, tym bardziej pozostaje ono samotne, im bardziej świat jest obcy i niezrozumiały, a możliwość uczestnictwa w nim zostaje odrzucona⁹¹.

Samotność podmiotu Stachury to samotność ja-outsidera, który cierpi z powodu swego stanu, a równocześnie, z pełną świadomością, dąży ku izolacji w przeświadczeniu, że inni nie będą potrafili go zrozumieć bądź docenić. Wilson, analizując *Wilka stepowego*, nawiązuje do Hallera: *Outsider to człowiek wewnętrznie rozszczępiony, świadomy swego rozszczępienia, przede wszystkim pragnie jednolitości. Jest egoistą, jak egoistą jest każdy, kogo przez całe życie dręczy wściekły ból zęba*⁹².

Wzmiankowane rozszczępienie staje się determinantą metamorfoz. Samotność w świecie aktualnym jest przez podmiot przyjmowana z żalem, ale nierzadko i z ulgą.

⁸⁸Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróże I*, s. 261.

⁸⁹List pisany w Jeżowie Sudeckim, 10 października 1971 roku. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 001 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 8 na płycie o numerze inw. 2551, 2555, *Listy i fragmenty korespondencji Edwarda Stachury, Pol., franc., hiszp., 1966-1975*.

⁹⁰B. Baczek, *Rousseau...*, s.

⁹¹B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 266-272.

⁹²Colin Wilson, *Outsider*, przeł. Beata Moderska, Tadeusz Zysk, Poznań 1992, s. 63.

Ponadto wówczas, gdy Stachura lub bohater jego prozy doświadcza niechcianych interakcji, transponowana jest ona do świata pragnień, wyczekiwana i chętnie doświadczana.

Jak zostało wspomniane, samotność w tekstach Stachury jest sankcjonowana w oparciu nie tylko o brak człowieka, ale i Boga. Tak określona alienacja bliska jest koncepcji Kierkegaarda przedstawionej w *Albo-albo*, ukazaniu człowieka samotnego zarówno w radości, jak i w smutku, cierpiącego z powodu braku ludzi i braku Boga. W opowiadaniu *Jasny pobyt nadrzeczny* Edward szuka w bezkresach galaktyk swego mlecznego brata, kiedy indziej bohater-narrator dramatycznie zwraca się do Boga, prosząc o wiarę, której wszak już nie odzyska. Kierkegaard stwierdza natomiast: *Sam jestem, zawsze byłem samotny; opuszczony nie przez ludzi, to by mnie nie bolało, ale przez szczęśliwych geniuszów radości...S⁹³.*

Analogiczna tęsknota może wyrazić się dopiero w mistycznym okresie twórczości Stachury, gdy problem samotności nie jest już rozważany jako brak człowieka, ale raczej jako trud wyalienowanego podążania wytyczoną sobie ścieżką wiodącą ku pozbawionemu lęku i śmierci istnieniu.

Na kartach *Calej jaskrawości* samotność bohatera-narratora zostaje wyrugowana za sprawą obecności Witka, który, jako *alter ego*, jest właściwie nieodłącznym towarzyszem Edmunda, przebywa z nim w trakcie wszystkich istotnych dla powieści aktywności – podczas pracy, odpoczynku, rozmów z Potęgową, wreszcie przy okazji wyburzania starej stodoły. Na specyficzną relację bohaterów zwracał uwagę w recenzji *Calej jaskrawości* Julian Przyboś, którego myśl podjęła Joanna Uszczyńska, analizując dialogi prowadzone przez bohaterów:

(...) nie są to dialogi odrębnych, krzyżujących się świadomości, przeciwnie – przebijają przez nie jednorodna tonacja, spójny homofoniczny głos. Najwyraźniej następuje tu więc proces monologizacji dialogu – repliki są ze sobą nawzajem powiązane relacjami typu: twierdzenie – zgoda, pogląd – akceptacja, polecenie – wypełnienie. Nigdy nie obserwuje się natomiast związku replik w rodzaju: twierdzenie – sprzeciw, które bywają zwykle świadectwem ambiwalentnych, niespójnych świadomości uczestników rozmowy⁹⁴.

⁹³Søren Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 45.

⁹⁴Joanna Uszczyńska, *Konstrukcje sobowótowe w twórczości Edwarda Stachury*, w: *Bohater w kulturze współczesnej. Wybrane problemy*, red. Tadeusz Kłak, Katowice 1990, s. 88. Autorka odwołuje się także do recenzji Juliana Przybosia, *Cała jaskrawość*, zamieszczonej w „Życiu Warszawy” 1969, nr 308.

Tęsknota za Gałązką Jabłoni jest zaakcentowana tylko przez chwilę, gdy Szerucki stwierdza, że dostrzega jej cień⁹⁵. Dojmujące poczucie braku ukochanej odczuje natomiast Janek Pradera. Samotność nie jest jednak dla bohatera *Siekierzady* rozpaczą, gdyż młody mężczyzna oczekuje na spotkanie z ukochaną, odliczając dni, które do niego pozostały. Nie spodziewa się jeszcze wówczas utonięcia we mgle, która, postrzegana w wyabstrahowaniu, jest zakończeniem tragicznym, interpretowana jednakże jako etap drogi ku zaistnieniu człowieka-nikt staje się triumfem. Stachura pisze o mgle nie tylko w kontekście własnej twórczości. Wśród recenzji obcojęzycznych utworów pojawia się aprobatywna ocena prozatorskiego tekstu Roberta Marteau *Pentecote*. Narracja, mimo odmiennie ukształtowanego bohatera oraz zdecydowanych rozbieżności topograficznych, wykazuje zaskakujące podobieństwo z *Siekierzadą*. Historia starego malarza, który zapragnął „wejść żywym w śmierć” przywodzi na myśl zmagania bohaterów Stachury obsesyjnie walczących z widmem unicestwienia⁹⁶. Malarz buntuje się przed wizją tradycyjnego pochówku, wyrusza zatem samotnie w ostatnią podróż, chcąc rozpląnąć się w naturze, a zarazem scalić z nią, być wodą, powietrzem i ziemią. Mgłę w utworze można interpretować dosłownie. Rozpościera się nad wodami, którymi popłynął w łodzi mężczyzna, utrudniając tym samym poszukiwania przez naprędce stworzoną grupę ratunkową. Równocześnie jednak mgła nabiera funkcji symbolicznej, staje się granicą, która oddziela świat ludzi od strefy życia ich pozbawionej, strefy, którą mogliby błędnie nazwać śmiercią. Tak dzieje się w przypadku Pradera, który samotnie kroczy w zimowym, leśnym, krajobrazie, najpierw tęskniąc za ukochaną Gałązką Jabłoni, a później wyzbywając się wszystkich tęsknot. O bohaterze z powieści Marteau Stachura odnotowuje:

(...) poszukiwany Pentecote jakby znajdował się po drugiej stronie tej dymnej bariery, jakby pojawiła się ta mgła dlatego właśnie, żeby nie został odnaleziony ten, który poprzez swoją ostateczną decyzję nie należy już do tego świata, lecz tamtego. Mglistego⁹⁷.

⁹⁵E. Stachura, *Cała jaskrawość*, s. 159.

⁹⁶Jest ono bardziej dosadnie ukazane w tomach opowiadań oraz w *Całej jaskrawości*, jednak strach związany ze znikomością istnienia nie omija także Janka, co znajduje odzwierciedlenie chociażby w jego snach.

⁹⁷Recenzja zamieszczona w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst został opatrzony numerem 043, znajduje się w teczce 4 na płycie o numerze inw. 2556, *Edward Stachura: Przekłady i recenzje z literatury obcej pol., hiszp.*,

Czy można mówić o podobnej zgodzie Janka, nękającego „po drugiej stronie dymnej bariery“? Jeśli powieść zostanie wyłączona z kontekstu innych utworów Stachury, z pewnością nie. Celem Pradery jest powrót do ukochanej kobiety, o czym wielokrotnie wspomina w monologach wewnętrznych. W przypadku jednak, gdy *Zima leśnych ludzi* zostanie wpisana w ciąg ewolucji pisarskiej i egzystencjalnej Steda i potraktowana jako jedno z jej ogniw, wówczas mgła nabiera siły sprawczej podobnej do tej, której doświadczył Pentecote.

Zniesiony zostaje zatem tragizm samotności, gdyż człowiek wykracza poza ramy, które nakreśla mu jego egzystencja. Wybtiny hiszpański myśliciel przełomu XIX i XX stulecia, Miguel de Unamuno, rozważał nieodłączny związek refleksji nad życiem z odczuwaniem świadomości jego tragizmu. Odnosząc się do pragnienia nieśmiertelności nawiązał do prób poszukiwania jej w uznaniu i sławie, do których Stachura – mimo, iż chętnie przyjmował komplementy – odnosił się krytycznie. Filozof dostrzegał jednak specyficzne rozdarcie człowieka, który chce być sobą, a równocześnie rozszerzyć tę podmiotowość:

Pragnę być sobą, a nie przestając być sobą, być również innymi, pogрузić się w całość rzeczy widzialnych i niewidzialnych, rozpostrzeć się w nieograniczoność przestrzeni i nieskończoność czasu⁹⁸.

Można przyjąć, że ten stan czasowo osiąga Szerucki, gdy jest mu dane odczucie „całej jaskrawości“. Proces jednak nie zostaje tak zakończony – kolejny bohater, Pradera, musi „przestać być sobą“, by osiągnąć upragnione „rozpostarcie“.

Wówczas samotność, jak w ideach romantycznych, staje się pomostem ku łączności z całym wszechświatem. Maria Kalinowska, pisząc o romantycznych antynomiach samotności, odniosła się do koncepcji, którą wysunął René Wellek:

Jest to wizja człowieka, który nawet wówczas, gdy pozostaje w społecznej samotności, w oddaleniu od innych ludzi – nie jest samotny, nie odczuwa samotności, doznaje bowiem łączności z wszechświatem, słucha głosu wszechświata na zewnątrz siebie i

1958- lata 70. XX w.

⁹⁸Miguel de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł.. Henryk Woźniakowski, Kraków 1984, s. 30.

nasłuchuje go w sobie, słucha go w «ja», które jest cząstka wielkiego żywego organizmu wszechświata i czującej natury. Człowiek taki odczuwa metafizyczne zadomowienie we wszechświecie niejako niezależnie od swojego istnienia wśród ludzi⁹⁹.

To poczucie czasem towarzyszy człowiekowi-ja Stachury, jest ono jednak ulotne, krótkotrwałe. Pełna łączność ze wszechświatem spełnia się dopiero wraz z nadejściem ery człowieka-nikt, wówczas jednak, inaczej niż w przytoczonej koncepcji, nie będzie już wcale mowy o ja.

Rola, którą Stachura przypisuje samotności nie jest jedynym aspektem łączącym go z bohaterami (a poniekąd także i twórcami) romantycznymi. Równie ważna jest negacja porządku świata. Romantyk nie chce i nie potrafi pogodzić się z panującymi prawami, bohater Stachury, jak też on sam, konsekwentnie neguje porządek społeczny, szukając innego, podczas eksploatacji alternatywnych światów możliwych. Obraz postromantyka uzupełnia przekonanie o czystości moralnej i wyższości duchowej, jaką odczuwa wobec innych podmiotów oraz – adekwatne dla bohatera Stachury, nie dla niego samego – swego rodzaju zdegradowanie społeczne, za sprawą którego bohater – wagabudna sytuowany jest poza obszarem stabilizacji¹⁰⁰.

Człowiek-nikt definiuje samotność jako prawość i oczywistość. Podkreśla jej dwoistą, antagonistyczną, naturę, pisząc o niej jako o przerażeniu, a zarazem wyzwoleniu się od tego¹⁰¹. Powraca, ugruntowane już wcześniej, postrzeganie wspólnoty rodzinnej – ma być ona więzieniem oraz grobowcem¹⁰². Człowiek samotny zostaje zespolony z naturą, porównany do wody i drzewa¹⁰³.

Jest to zatem doskonały przykład samotności z wyboru. Jak przypomina Halina Romanowska-Łakomy:

Potwierdzenie znaczenie samotności z wyboru, czy to fizycznej, czy psychicznej, znajdziemy w fizyce, filozofii, psychologii oraz naukach teologicznych wszystkich religii. Nauki te mówią o konieczności kontemplowania lub medytowania w samotności po to, aby

⁹⁹Maria Kalinowska, *Mowa i milczenie: romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 9.

¹⁰⁰Wyczerpującej charakterystyki bohatera romantycznego, którego zbieżność z bohaterem Stachury została tu wzmiankowana, dokonuje Janina Kamionkova w tekście *Obyczaj romantyczny. Rekoniesans*, w: *Problemy polskiego romantyzmu, seria pierwsza*, red. Maria Żmirgrodzka, Zofia Lewinówna, Wrocław 1971, s. 371-394.

¹⁰¹E. Stachura, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, s. 11.

¹⁰²Tamże.

¹⁰³Tamże, s. 12.

zbliżyć się do Harmonii, Spokoju, Boga, Absolutu lub doskonałego stanu umysłu Buddy. Dzięki samotności odkrywamy w sobie bardziej doskonały stan istnienia¹⁰⁴.

Uprzednio deprecjonowany tłum z czasem zostaje zdefiniowany jako zbiór jednostek, a pojedynczy człowiek będzie tym, kogo należy odnaleźć (poznać)¹⁰⁵. Akt ten staje się warunkiem samopoznania. W ten sposób sfera samotności, azyli wyalieniowanej jednostki, może zmienić się w sferę spotkania, choć niekoniecznie współbycia. Potrzeba odłączenia się i podążania własną ścieżką powraca jako możliwość zwycięstwa nad śmiercią ludzi-ja, kurczowo trzymających się swej egzystencji.

Dojmujące poczucie samotności to zatem stała egzystencji podmiotu tekstów Stachury, choć jej wykładnia jest złożona i niejednoznaczna. Samotność bohatera opowiadań oraz podmiotu lirycznego w poezji odwraca uwagę *outsidera* od ludzi, każąc mu zagłębić się we własnym „ja”. Taki stan Thomas Merton określał mianem fałszywej samotności, losu człowieka-egocentryka, który nie odnajduje dobra¹⁰⁶.

Człowiek samotny stawia na poznanie samego siebie, szukając na tej drodze inspiracji w filozofii, religii i sztuce. Jak zauważa Jolanta Brach-Czajna:

(...) Stachura zwraca się ku tradycji znanej zarówno w kulturze europejskiej, jak i azjatyckiej: Budda, Sokrates, Freud, Jung, Krishnamurti, Regers – wszyscy oni w rozwoju samoświadomości jednostki widzą drogę jej wyzwolenia¹⁰⁷.

Stachura, co podkreśla badaczka, stawia na pytania osobiste¹⁰⁸. Świat aktualny, w przeciwieństwie do światów wewnętrznych, nie pomoże jednostce we właściwym zrozumieniu lęków i okiełznaniu ich. Samotność, ustawicznie zakłócana tym, co na zewnątrz, a niejednokrotnie przyjmowana ze strachem i rezygnacją przez dotkniętego nią człowieka, staje się zatem szansą.

¹⁰⁴Halina Romanowska – Łakomy, *Przekraczanie murów samotności Dlaczego i jak należy przekraczać poczucie duchowej samotności?*, w: *Zrozumieć samotność Studium interdyscyplinarne*, red. Piotr Domarecki, Włodzimierz Tyburski, Toruń 2006, s. 297.

¹⁰⁵E. Stachura, *Oto*, s. 230-231.

¹⁰⁶Thomas Merton, *Nikt niejest samotną wyspą*, przeł. Maria Morstin-Górska, Poznań 1997, s. 189.

¹⁰⁷J. Brach Czajna, *Etos...*, s. 110.

¹⁰⁸Tamże, s. 112.

„Samotność w tłumie“, często doświadczana przez bohatera-narratora tekstów Stachury oraz łatwo identyfikowalna w jego zapisach brulionowych zwykle nie jest manifestowana czynem. Towarzyszy jej jednak milczenie i/lub przemilczenie, którego paradoksalna wymowność nie zostaje zauważona przez odbiorców w świecie aktualnym. Milczenie rozpatrywane jako wartość wzbudziło uwagę wielu dwudziestowiecznych badaczy literatury, wśród których znalazła się Izydora Dąbska, dostrzegając w nim środek informacji oraz ekspresji. Badaczka zauważa zatem, że

Wymowniejsze od słów bywa milczenie zwłaszcza dla tego, kto czyni z niego użytek jako z wyrazu. Dla odbiorcy jednak, do którego ten wyraz został skierowany, albo dla przygodnego obserwatora tego znaku jest on nieraz mało czytelny i wieloznaczny. [...]¹⁰⁹

Samotność i zagubienie w świecie aktualnym są bardzo podobne do tych z poetyckich utworów równolatka Steda, Jana Drzeżdżona. W zbiorze *Łąka wiecznego istnienia* doświadczenie samotności jest nierozzerwalnie związane z koniecznością konfrontacji z wrogimi podmiotowi ludźmi, na których okrucieństwo jest narażony. W przejmującym liryku *Testament mój* pojawia się wyznanie:

Kto mnie kiedyś zrozumie
Ten chłód który mnie otaczał
Te zimne oczyszczenia
Które nic nie mówiły
Kto mnie kiedyś zrozumie
Ten strach który czułem
Te spojrzenia tępe i okrutne
Kto to będzie wiedział kiedyś
Jak bardzo nienawidziłem
Tych rąk które mnie otaczały
Były niczym
[...]
Oni
Bez ramion bez życzliwości

¹⁰⁹Izydora Dąbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: tejsze, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975, s. 100-101.

Lubili się śmiać

Gdy nie było z czego¹¹⁰.

W zapisach brulionowych Stachura wskazuje na strach przed samotnością jako na destrukcyjne uczucie od którego jest wolny. Komentarz pada z pozycji obserwatora:

Jest jedna rzecz, być może jedyna rzecz, której można się nie bać, a ludzie najbardziej się jej boją. Samotność to jest. I ze strachu przed nią wiążą się w pary, w trójki, w czwórki i w większe grupy i są ze sobą, choć nie kochają się, choć często nienawidzą się. Czy to jest złe? Takie bycie ze sobą. No dobre to nie jest, ani delikatne – powiedzmy najłagodniej¹¹¹.

Tak pojmowana samotność jest rezultatem najważniejszej w twórczości Stachury metamorfozy dla której reinterpretacja całokształtu swego istnienia nie wydawała mu się za wysoka ceną.

¹¹⁰Jan Drzeżdżon, *Testament mój, w: Łąka wiecznego istnienia*, Szczecin – Bezrzecze 2012, s. 16.

¹¹¹Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 067 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975*.

ROZDZIAŁ IV Świat zagrożony

Wygrywanie życia

Życie posiada w tekstach Edwarda Stachury status wyjątkowy. Pochwała jego piękna, wyczulenie na każdy przejaw istnienia, niemal nieustanne drżenie przed śmiercią... istnienie jest spoiwem, które łączy nawet człowieka-ja z człowiekiem-nikt. Są to, oczywiście, skrajnie odmienne postawy czy sposoby percepcji rzeczywistości, pozostają one jednak ukierunkowane na istnienie i na nim bezustannie skoncentrowane. Droga pisarska Stachury to walka o życie i hymn na cześć życia – wyrażany nawet w wielkim trudzie, do ostatniej chwili artystycznej i życiowej wędrówki.

Pod pojęciem świata zagrożonego kryją się wybrane wartości, które podmiot nieodmiennie uznaje za wymagające ochrony. Najcenniejszą z nich jest życie samo w sobie, wciąż boleśnie konfrontowane z zagrożeniami płynącymi ze świata aktualnego i z groźbą końca.

Próba zaradzenia poczuciu zagrożenia oparta zostaje o potrzebę wygrywania życia, czego młody bohater uczył się od starszego znajomego podczas pobytu na Mazurach¹. Termin „wygrywanie“ niesie w sobie pozytywny potencjał, a zarazem każe nie pamiętać o trudach, z którymi wiąże się wewnętrzna walka. Przypomina tu horacjańską zasadę *carpe diem*, którą kilkadziesiąt wieków później przedstawił swoim uczniom profesor Keating².

W przypadku bohatera Stachury, nie sposób pominąć wielu negatywnych emocji, które stały się bodźcem do podjęcia gry, która miała zakończyć się zwycięstwem. Pesymizm bohatera prozy Stachury czyni go podobnym do Wertera, który krytycznie ocenia człowieka, zarzuca mu małość i miałość. Te same przywary ludzi dostrzega oraz piętnuje bohater Steda, a także on sam, zwłaszcza w bezkompromisowych sądach zawartych w wielu opowiadaniach z tomów *Jeden dzień*

¹E. Stachura, *Jak mi było na Mazurach*, s. 37-45.

²E. Stachura, *Jak mi było na Mazurach*, s. 37-45.

i *Falując na wietrze*. Zbieżne krytyczne opinie dotyczą także niewielkiej otwartości ludzi na dobro, co piętnuje Werter, a Edward nazywa samolubstwem³.

Tym samym „wygrywanie“ nie może być postrzegane jako płocha rozrywka lub działanie oparte zwłaszcza na zabawie. Faktycznie to wyczerpujący bój o niebagatelną stawkę. W twórczości Stachury nie wszystkie podjęte próby „wygrywania“ życia kończą się zwycięsko, każda z nich podejmowana jest jednak z całkowitym zaangażowaniem i bezkompromisowością.

Toczona przez bohatera-narratora rozrywka zostaje ściśle połączona z pojęciami takimi jak aktywność i ruch. Ich naturalnym wyznacznikiem jest, wspomniana już, wędrówka, traktowana jednakże ambiwalentnie. Czasem pojawia się marzenie o jej zaprzestaniu, dotarciu do portu, który położy kres gorączkowym poszukiwaniom ukojenia⁴, częściej jednak stanowi życiodajny czynnik, który pozwala na wzmiankowane „wygrywanie“, jest odpowiedzią na pragnienie doświadczenia pełni, podsuwa bowiem wciąż nowe obrazy, refleksje i doznania, które stworzą wreszcie upragnioną całą jaskrawość. Mimo dużego ładunku emocjonalnego wyraźnie odróżnia się od romantycznej tułaczki. Dziewiętnastowieczni pielgrzymi z nostalgią wspominają porzucony kraj dzieciństwa, konstatując równocześnie niemożliwość powrotu do utraconych miejsc. Bohater Stachury nie ubolewa nad przeszłością, lecz doskwiera mu brak zakorzenienia w teraźniejszości⁵.

Jak już zostało wspomniane, tęsknota za przestrzenią, za słońcem, powtarza się w marzeniach bohatera-narratora *Jednego dnia*. Umiłowanie lata deklaruje już w opowiadaniu inicjującym zbiór⁶, powtarza słowa o tęsknocie do *pory letniej przepięknej* w *Nocnej jeździe pociągiem*, gdzie natura przyjmuje rangi kochanki i bóstwa⁷. Personifikacja przyrody, często spotykana w baśniach oraz w liryce, zwłaszcza romantycznej, w tekstach Stachury zyskuje nieco inną odsłonę. Nie wchodzi w interakcję z człowiekiem, pozostając obojętna na jego cnoty i przywary.

³Wspomniane, krytyczne sądy Wertera zostały wyrażone w liście z maja 1771 roku. Johann Wolfgang Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. Leopold Staff, Wrocław 1991, s. 44-45 U Stachury często pojawiają się w drugiej części opowiadanej historii albo ją puentują.

⁴Takie postrzeganie wędrówki pojawia się w konkluzji opowiadania *Jeden dzień*, (s. 22) i wyznaniu miłości do Olgi (*Listy do Olgi*, s. 25)

⁵Por. symptomatyczne „dalszy pchnął mnie wiew”

⁶E. Stachura, *Jeden dzień*, s. 7

⁷Tenże, *Nocna jazda pociągiem*, s. 85. Bardzo podobna wizja oddana jako marzenie innego człowieka zostaje utrwalona w opowiadaniu *Nie złękę się*. Tenże, *Nie złękę się*, w: tenże *Falując na wietrze*, s. 123.

Wygrywanie życia to także próby nawiązania tego kontaktu, poszukiwania ponadludzkiego sprzymierzeńca, którym nie stał się Bóg. Stąd prośba podmiotu o ratunek, który ma przynieść „słoneczko“ czy przedkładanie przyglądania się padającemu śniegu nad spotkanie w gronie znajomych. Człowiek-ja, tracąc podmiotowość, zapada się w krajobrazie, a krucha cielesność przekształca się w potęgę natury, jest jej częścią. W ten sposób pozorna przegrana przechodzi w w triumf.

Zanim pojawi się człowiek-nikt wraz z prymatem samotności nad, najbardziej nawet wartościowymi, relacjami, w prozie Stachury powraca marzenie o przyjaźni. Młodzieniec, który zamieszkał nad rzeką tworzy imaginację o *drugim chłopcu*, który siedzi w pobliżu ogniska na innej planecie, *drugiej Ziemi*⁸. Wyobrażenie o przyjaźni z *alter ego*, potrzeba napotkania kogoś o identycznej wprost psychice spełnia się dla bohaterów powieści Steda-Szerucki przyjaźni się z Witkiem, a Pradera poznaje Michała Kątnego. Obydwie relacje, zwłaszcza zaś pierwsza, przedstawione są jako romantyczne porozumienie dusz, w którym to, co niewypowiedziane, jest bez trudu rozumiane przez drugą stronę⁹. Odszukanie człowieka, z którym odczuwa się duchowe powinowactwo, zwiększa wówczas nadzieję na sprostanie cierpieniom, które ewokuje świat aktualny czy świat snu.

Momenty szczególnego doświadczania radości życia, „wygrywania“ ze śmiercią, są chwilami niespodziewanymi, a zarazem intymnymi. Cechująca bohatera-narratora powściągliwość w kontaktach z innymi, każe mu zachować doznania dla siebie, nie zwierzać się z nich niemal nikomu. Wyjątki mogą zachodzić tylko w obszarze wspomnianych przyjaźni, zwłaszcza tych wieloletnich. Janek Pradera, który dopiero poznał Michała, mimo silnego poczucia wspólnoty, nie jest skłonny do zwierzeń, natomiast Witek i Edmund dzielą „życie w natchnieniu“. Klucz do wyjaśnienia tej szczególnej symbiozy stanowi nie tylko ponadnaturalne podobieństwo mentalne bohaterów, lecz również psychiczna kruchość Witka, o czym wspomina Szerucki¹⁰.

⁸Tenże, *Jeden dzień*, s. 48.

⁹Przed czytelnikiem zostają wprawdzie zaprezentowane wyłącznie sądy narratorów, jednak zachowanie Witka i Edmunda w pełni potwierdza tezę o osiągnięciu porozumienia absolutnego.

¹⁰O tej cesze nie wzmiankuje się w przypadku bohaterów *Siekierzady*; Pradery i Kątnego. Ważne jest także, iż znajomość mężczyzn nie trwa długo, szybkie rozstanie spowodowane wyjazdem Janka stanowi kres krótkotrwałej przyjaźni. W przeciwnym przypadku relacja mogłaby stać się paralelna do relacji Szeruckiego oraz Witka.

W działania zorientowane na wygrywanie życia, tj. ocalenie go i dostrzeżenie jego piękna wpisuje się także walka o istnienie, odmiennie interpretowana na różnych etapach życiowej i pisarskiej drogi Stachury. Jej szczególnie dramatyczne momenty, utrwalone w brulionach, są świadectwem zmagania z losem człowieka porzuconego, zawiedzionego w wieloletnim uczuciu. Przejmujące opisy cierpienia psychicznego odzwierciedlają wieloetapowość przeżywanej traumy, czas intensyfikacji rozpacz i momenty częściowego wyciszenia cierpienia. Te ostatnie ujawniają, wyraźnie dostrzegane przez piszącego, poczucie banalności bólu spowodowanego zawodem miłosnym. Stachura konstatuje gorzko: *I minął miesiąc. Ostatnie dni moje. Jakże śmieszne są te dni. Głupie, żalodne. Wcale nie wielkie, przedśmiertne, tragiczne*¹¹.

Eskalacja bólu każe piszącemu zdystansować się od ogółu, lecz równocześnie konfrontować działania innych z własnymi przeżyciami oraz rozpaczą. Inni są już zatem nie okrutni i samolubni, jak w niegdysiejszych ocenach, lecz mili i głupi. Tym samym antagonizmy zostają wyparte przez pozorowaną wspólnotowość, która nie daje żadnych szans na zniwelowanie faktycznego dystansu¹². Długotrwały okres wychodzenia z rozpacz, wówczas zakończony zwycięsko, nie jest wolny od myśli samobójczych. Walka z pokusą odebrania sobie życia, motywowana troską o wciąż kochaną kobietę, oparta zostaje na pracy zarówno ciała, jak i umysłu. Ważne okazuje się także poczucie dumy. W brulionach Stachury zapisy dotyczące prób odzyskania sił po tragedii niechcianego rozstania przybierają czasem formę krótkich monologów, rad kierowanych do kogoś, kto zмага się rozpaczą. Wszystkie przedstawiane są jako autorytarne, prezentowane osobie młodej i/lub niedoświadczonej. Mentor zwraca się do pouczanego „chłopcze“, używa także pieszczotliwego określenia „maleńki“. Wspomniany już w niniejszej pracy zwrot do „chłopca“ w opowiadaniu *Jasny pobyt nadrzeczny* znajduje tu zatem kontynuację.

W żmudnym procesie „wygrywania“ życia pojawiają się wówczas próby powrotu ku sferze sacrum. Obok rozpaczliwego zwrotu modlitewnego do Boga¹³ uwidaczniają się echa myślenia magicznego. Wizytę u fryzjera i ścięcie włosów Stachura kwituje następująco: *Wymyśliłem sobie, że to mi da trochę sił, których już nie mam skąd brać, a tak bardzo, tak bardzo mi ich potrzeba*¹⁴. W twórczości Steda

¹¹Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 83.

¹²Tamże. Pretekstem do oceny staje się dla pisarza pobyt na kolacji zorganizowanej przez ambasadora.

¹³Tamże, s. 116.

¹⁴Tamże, s. 117.

bohater narrator kilkakrotnie wypowiada się na temat swoich włosów, każdorazowo aprobatywnie. „Głowa płowa“ jest jego znakiem rozpoznawczym, a zachwyt naturalnym pięknym jasnych loków powraca na różnych etapach aktywności artystycznej autora *Falując na wietrze*. Ta długotrwała fascynacja tłumaczy nagłą decyzję wizualnej metamorfozy – ogolenia głowy. W historii kultury obcięcie włosów przyjęło się traktować jako czyn wykraczający daleko poza potrzebę wizualnej zmiany¹⁵. Decyzja Steda jest próbą rekonstrukcji szczątków swego niegdysiejszego, pozbawionego bólu rozstania, świata. Obok żałoby pojawia się nadzieja na odrodzenie dzięki odwołaniu do myślenia magicznego opartego na regule podobieństwa. Oto metamorfoza zewnętrzna ma wykształcić metamorfozę wewnętrzną. Podobne przez podobne, chęć zainicjowania odmiennego bytu o nowych losach. Równie wyrazista jest próba wypracowania innej tożsamości przez porzucenie dotychczas pieczołowicie gromadzonego dobytku. Choć próby *wygrywania świata* rozumiane jako udane przeciwstawienia się okrucieństwu śmierci i cierpienia dochodzą pełni w sferze duchowości, ich materialne manifestacje są niezwykle ważne. Wizualizacja konsekwencji obranych decyzji jest bodźcem do podejmowania kolejnych aktywności umysłu ciężącego ku filozofii człowieka-nikt.

Wiosną 1972 roku Stachura definiuje siebie jako człowieka uratowanego. Wskazuje dwa źródła zwycięstwa: *opiekuńcze myśli człowieka*, którego tożsamość nie zostaje podana oraz *cudne manowce*. Poeta wspomina o nich jako o odzyskanej wartości, która została zaprzepaszczone uczuciem skierowanym w stronę jednej osoby¹⁶.

Człowiek-nikt już nie „wygrywa“ własnego życia, odrzucenie podmiotowości traktuje jako ostateczny triumf. Równocześnie nie kwestionuje niegdysiejszych, „małych“ zwycięstw, stanowią one bowiem części składowe wielkiego triumfu. Kluczem do poznania prawdy określa ruch, bieg, mentalny raczej aniżeli fizyczny,

¹⁵ Magiczną moc przypisywaną włosom można doskonale obserwować na niegdysiejszych przykładach plemion Indian obu Ameryki. Najbliższe opisywanemu zjawisku jest rytualne obcinanie włosów na znak żałoby u Komanczów. Obcięcie włosów w celu odzyskania sił, a taką motywację deklaruje Sted, jest natomiast zaprzeczeniem wiary Czejenów oraz wielu plemion Równin i Prerii, dla których długie włosy symbolizowały męstwo. Związki między włosami lub ich brakiem a siłami duchowymi człowieka dotyczą także wielu innych cywilizacji, jednak Indianie są tu symptomatyczni, ze względu na wzmianki, jakie pojawiają się na ich temat w twórczości Steda. Są to adnotacje skąpe, każdorazowo jednak Stachura utożsamia się – lub zostaje utożsamiony – z ludźmi z innego kręgu kulturowego, co pozwala na podkreślenie jego poczucia obcości.

¹⁶ Tamże, s. 197.

jednak bezsprzecznie związany z aktywnością. Droga ku rozumieniu, proklamowane wyciszenie do złudzenia przypomina medytację, obejmując także charakterystyczne „zapadanie się“, rodzaj transu, w który popada bohater – narrator *Jednego dnia*. Wszechogarniająca miłość, doświadczana przez człowieka-nikt, transpozycja uczucia żywionego do kobiety na uczucie ogarniające całokształt istnienia to przepracowana lekcja doświadczenia „całej jaskrawości“.

Czynny sprzeciw

Zagrozenie w twórczości Stachury niemal nigdy nie jest zagładą globalną, katastrofizmem, który wróży unicestwienie świata i cywilizacji. Jest to wizja zniszczenia jednostkowego istnienia, a wobec niej przedsięwzięte są środki zaradcze. Zmagania z zagrożeniami niesionymi przez świat aktualny czy świat snu nie są jedynymi. Każdy z ukonsytuowanych światów mieści pierwiastek zagrożenia zwrócony przeciw wszystkiemu, co tworzy w nim szczęście lub przynajmniej spokój. Równocześnie to zagrożenie staje się bodźcem do krzewienia kolejnych światów możliwych, jako ucieczki od tego, co aktualne lub kompensacji przykrych doznań.

Wielowymiarowość i wszechobecność zagrożeń uniemożliwiają, przynajmniej początkowo, opracowanie strategii zorientowanej na poradzenie sobie z nimi. Paralelne lęki bohaterów-narratorów i korespondujący z nimi głos z brulionów jednak nie milkną, determinując powstanie zbioru rad zamieszczonych we *Wszystko jest poezja*. Wszystkie zostają opatrzone cyfrą jeden celem zmanifestowania braku jakiegokolwiek hierarchii ważności między nimi. Są one rezultatem licznych przemyśleń, których ślady można odnaleźć zarówno w zapisach brulionowych Steda, jak i w jego poezji oraz prozie.

Bohater-narrator tekstów Stachury usilnie dąży do samodzielności w walce z czynnikami niszczącymi jego chwiejne poczucie stabilizacji psychicznej. Niezwykle rzadko decyduje się skorzystać z cudzej wiedzy i doświadczeń, a jeśli jest skłonny dopatrywać się w kimś choć częściowego autorytetu, to w ludziach pozornie niczym

się nie wyróżniających¹⁷. Przekonanie o szlachetnej prostocie człowieka, zwłaszcza wiejskiego i małomiasteczkowego nieustannie powraca na kartach wielu opowiadań oraz w powieściach. Mieszkańcy wiosek nie są wprawdzie postrzegani jako osoby, którym bohater może zwierzyć największe bolączki czy tajemnice, podkreślana jest jednak za to uczciwość, pragmatyzm i skromność, wartości rzadko dostrzegane przez Steda wśród przedstawicieli innych środowisk.

Inaczej w przypadku inspiracji czerpanych pośrednio. Tu pojawiają się liczne odwołania do dorobku artystów i myślicieli, choć Stachura nigdy nie przyjmuje roli adepta. Obficie zamieszczane w brulionach cytaty czasem w ogóle nie są komentowane, innym razem wyłącznie zestawiane z autorskimi wyimkami. Zestawienia zdają się, w zamyśle autora, dowodzić ponadpokowych paraleli doświadczeń i uczuć, które mogą znosić bariery między przeszłością a światem teraźniejszym.

Zagrożenie nieodłącznie towarzyszące człowiekowi-ja, skłania go do nieustannej czujności. Spokój i harmonia świata, a ściślej – wszystkich możliwych światów – mogą być nadwątlone lub nawet zniszczone przez różne, niezależne od siebie, czynniki. Bohater, podejmując z nimi nierówną walkę, musi zmierzyć się zarówno z uwarunkowaniami zewnętrznymi, jak i z samym sobą.

Obraz zagrożonego świata w poezji Stachury przybiera rozmiary globalne. Ziemia jest morzem łąz¹⁸ i padołem wszystkich nieszczęść, które mają swe źródło w egoizmie i okrucieństwie ludzkim¹⁹. Przesłanie tekstów niesie jednak nadzieję, kłamrowa budowa poematu *Missa Pagana* kończy się pacyfistyczną deklaracją wiary w zakończenie dyktatu przemocy²⁰. O zagrożeniach świata w wymiarze ponadjednostkowym pisze Stachura także w mistycznym okresie twórczości. Każdorazowo dotyczyły one człowieka-ja, a zatem wszystkich, którzy nie przeszli metamorfozy przypadającej w udziale człowiekowi-nikt.

¹⁷Interesujący wyjątek stanowi tu intelektualna relacja łącząca Stachurę z Barbarą Czoehrałską. Profesor fizyki, w rozmowach prowadzonych na żywo i w korespondencji, staje się dla Steda bodźcem do pogłębienia wiedzy matematycznej, w obrębie której szuka odpowiedzi na dręczące go poczucie zagrożenia. Co ważne, Stachura nie traktuje jej jednak jako mentora, ale partnerkę do dysput i wspólnego stawiania pytań. Brak tu entuzjastycznego naśladownictwa, z jakim bohater *Jak mi było na Mazurach* włączył się w potyczkę ze śmiercią wygrywaną śmiechem.

¹⁸Tenże, *Missa Pagana*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 183.

¹⁹Tamże, s. 184.

²⁰Tamże, s. 196.

Janek Pradera, walcząc z mgłą, toczy bój o zachowanie podmiotowości, życie człowieka-ja i uczucie łączące go z Gałązką Jabłoni. Równocześnie, niczym poprzedni bohaterowie tekstów Stachury, czy, jak chce Wójcik, sobowtóry w labiryntowych światach, Pradera usiłuje przeciwstawić się wszechwładzy śmierci.

Jej przedwczesną ofiarą, wzmiankowaną na kartach *Siekierzady*, jest Zbigniew Cybulski. O jego tragicznej śmierci, sprzed zaledwie kilku godzin, rozmawiają pasażerowie pociągu, którym podróżuje bohater. Pradera może odeprzeć groźbę śmierci jedynie mocą imaginacji. Stąd zanurza się w świat, w którym czas jest *cofniony*. Tam udaje mu się zapobiec tragedii aktora. Ta wyobrażona podróż wehikułem czasu jest charakterystyczna nie tylko dla Janka, ale i dla wszystkich bohaterów Stachury, którzy *rezygnują (...) ze zdroworozsądkowego pojmowania czasu, tym samym więc muszą zrezygnować z potocznego odczuwania świata*²¹. Do problemu czasu w twórczości autora *Się* powrócę w ostatnim rozdziale niniejszej pracy.

Mgła, która zagraża Praderze jest sterylna i cicha, tłumi wszelkie odgłosy. W trakcie jednego z monologów wewnętrznych mężczyzna wyznaje, że niegdyś łatwiej przychodziło mu walczyć z jej atakami. Zadawał sobie ból, gryząc się w język lub szczypiąc w udo, a zatem brutalnie przywoływał swoją cielesność jako przeciwwagę dla duchowej męki. Powrót ze sfery nieznanego w obszar ciała przestał być jednak skuteczny²². Warto zauważyć, że mgła, choć postrzegana jako wróg, daje możliwość pełnego doświadczenia piękna świata rzeczywistego. Rzeczywistość nie jest już zwyczajna, a jej doświadczenie zgodne jest z ideałem „życia w natchnieniu”, któremu z zapalem oddają się Edmund Szerucki i Witek. Finalny triumf mgły, jej zwycięstwo nad Gałązką Jabłoni i nad samym Praderą podobne jest przejściu „się“ w „nikt“. Pisząc o swoich duchowych poszukiwaniach Stachura skonał, że jego świadomość „wszystkości” poezji poprzedziły cudowne chwile uspokojenia. Sted podkreśla, iż popadał wówczas w rodzaj transu:

²¹K. Rutkowski, *Poeta jak nikt*, w: tenże, *Ani było, ani jest, Szkice literackie*, Warszawa 1984, s. 164.

²²E. Stachura, *Siekierzada...*, s. 242-243.

I wtedy zapomniałem wszystko; zanik pamięci ciepło jak peleryna narzucał mi się na głowę i ramiona; zapomniałem wszystko: własne imię, nazwisko i przezwisko. I wtedy, wtedy zaczynałem wiedzieć²³.

We *Wszystko jest poezja* Stachura tworzy drogowskazy – przykazania, które powinny cechować każdego prawdziwego poetę. Człowieka żyjącego „w strasliwym napięciu“, gotowego do reinterpretacji dotychczasowych sądów i poczynań na drodze ku harmonii i samoświadomości. Co oczywiste, zignorowanie postulatów jest zagrożeniem dla nowego świata powstałego z fascynacji książkowych, rozmów z Barbarą Czochralską czy, z nieobecnych w dotychczasowych tekstach, refleksji zorientowanych wokół nauk ścisłych i przyrodniczych.

Stachura zaczyna od stworzenia wspomnianych wytycznych, obecnych we wcześniejszych narracjach jako składowa zachowania pierwszoplanowej postaci. Gotowość do *udziału w sztafecie* wyraża niemal ciągła aktywność każdego z bohaterów. Pamięć o przeszłych pokoleniach powraca raz po raz, sięgając głównie do narodowej martyrologii. Otwarcie na nowe zjawiska, sprawy, których się nie rozumie, inicjuje okres mistycznych doświadczeń Stachury, lecz równocześnie jest naturalną konsekwencją niepokojów i poszukiwań, które dały o sobie znać już wówczas, gdy Stachura był nastolatkiem. Jest wreszcie potrzeba życia w *cudownym napięciu*, którą można traktować jako echo młodzieńczej intensywności nastrojów i pragnienia *wygrywania życia*. Postulaty, które zostały napisane później również znajdują ugruntowanie w niegdysiejszych przeżyciach i doświadczeniach podmiotu. Nakaz życia w prawdzie koresponduje z młodzieńczymi przemyśleniami Stachury, który ujawnia, że nie chce i nie potrafi kłamać. Bodaj najdalej w przeszłość sięga postulat *nie dać się pognębić*. Myśl ta przyświecała Stachurze już w połowie lat 50., stając się bezpośrednim bodźcem do zainicjowania zapisów brulionowych. Zaskakująco na tle powyższych postulatów brzmi ostatni (a zarazem pierwszy) zachęcający do pisania listów. Jako jedyny dotyczy pragmatycznych działań człowieka, najpopularniejszego sposobu komunikowania się na odległość w drugiej połowie XX wieku. Stąd być może doczekał najbardziej wyczerpującego komentarza odautorskiego. Listy okazują się tak istotne, ponieważ zacierają kontrast między „byciem“ a „nie-byciem“,

²³Tenże, *Wiem, że coś wiem...* s. 21. Opis jest zatem łudząco podobny do opisu zanikającej jednostkowej świadomości Pradery, który stapia się z mgłą.

umożliwiając równoczesne trwanie w tych dwóch stanach. Dla złaźnionego „wszystkości“ i pełni człowieka jest to doświadczenie (lub raczej doświadczenie) niebagatelne. Równocześnie warto nadmienić, że ową „wszystkość” Stachura starał się oddalić od egoizmu i określać wyłącznie przez pryzmat doświadczenia fenomenu życia. O potrzebie doświadczenia u człowieka interesująco pisał Jaspers:

(...) człowiek żąda, by wszystko, co jest, stało się dlań obecne; by dało się doświadczyć i włączyć w jego tu i teraz. Żądanie to spełnia się w zadziwiającym, podstawowym przejawie ludzkiego bytu: człowieka w jego znikomości, będącego nicością w zaułku nieskończonego wszechświata, w jego ograniczeniu porusza jednak to, co wykracza ponad wszystko, co istnieje w świecie i co byt świata poprzedza²⁴.

W zapisach prowadzonych w drugiej połowie lat 70. często wspomniany jest Michał Kątny, który żyje jak prawdziwy poeta, tzn. każdej z przeżywanych chwil nadaje cechy wyjątkowości. W toku nabywanych doświadczeń traci poczucie żalu kierowane niegdyś w stronę świata. Przestaje on być utożsamiany z zagrożeniem, nie jest przestrzenią niebezpieczną, a zarazem nie wymaga ochrony. Kątny uzyskuje autonomię, a spełnienia pragnień chce szukać wśród gwiazd. Jego lot, niczym Mickiewiczowskie wzlatywanie nad martwym światem, nobilituje marzenie i wyraża pogardę wobec miałkich bytów naziemnych²⁵.

Świat zagrożony to także świat ostatnich tygodni życia Stachury. Powrót do Aleksandrowa Kujawskiego i czas spędzany w towarzystwie matki, pozornie wydają się spokojne. Znikają wszystkie zewnętrzne niebezpieczeństwa, brak dyskomfortu i niewygody. Obok rekonwalescencji fizycznej poeta zdaje się miewać chwile, w których odpoczywa psychicznie. Dziennik rozpoczyna się pełnym nadziei zwrotem: *Teraz może wreszcie znajdę uspokojenie*²⁶. O swym bezradnym miotaniu się pisze w

²⁴Karl Jaspers, *Człowiek*, fragment trzeciego z sześciu wygłoszonych w 1947 r. w Bazylei wykładów (pt. *Der Mensch*) składających się na książkę *Der philosophische Glaube*, Munchen 1948. przeł. Dorota Lachowska, w: Karl Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyb. Stanisław Tyrowicz, Warszawa 1990, s. 25-36. W tej ocenie jednak wyraźnie uwidacznia się zachłanność (choćby poznawcza) człowieka, podczas gdy podmiot Steda nie tyleż pragnie doświadczenia wszystkiego, co doświadczenia wszystkości w tym, co jest dla niego dostępne.

²⁵Płaza w skorupie zastępują rzesze samców i samic zaabsorbowanych ciągłą pogonią za pieniądzem. Kątny z pogardą odwraca od nich wzrok, przekreślając wszelkie szanse osiągnięcia porozumienia. E. Stachura, *Miłość, czyli życie...* s. 396. Ironia kierowana w stronę wszystkich „stacjonarnych” bogaczy jest konsekwentnie wyrażana od początku do końca jego literackiej drogi.

²⁶Tenże, *Pogodzić się ze światem...* s. 403.

czasie przeszłym. Wzmiankuje o pojednaniu z matką²⁷, o mozolnie odzyskiwanym spokojem²⁸. Jednak już po kilku dniach podkreśla zubożenie i otępienie, które nie opuszczają go podczas wykonywania codziennych czynności. Jego kondycja to odwrócenie niegdysiejszego „życia w natchnieniu“. Z początkiem czerwca 1979 roku Stachura wprowadzie ciągle jeszcze racjonalizuje swój stan przyczynami obiektywnymi, jak choćby działaniem leków, jednak jego samopoczucie psychiczne ulega systematycznemu pogorszeniu. Zagrożeniem świata aktualnego Steda, świata, który zdaje się nie mieć szans przedzierać się w inny świat możliwy, jest już wyłącznie on sam, co umacnia w nim poczucie słabości i beznadziei.

Ostatnie słowa *Listu do pozostałych* można traktować jako pragnienie unicestwienia poczucia porażki. Konfesyjny charakter utworu ma zracjonalizować (czy wyłącznie pozostałym?) decyzję o zakończeniu egzystencji, a finalizujące go wersy nieść nadzieję na kolejną metamorfozę. *Niech Żyje Życie* – zapisuje Stachura chwiejnymi literami. Słowa, które nie mogłyby znaleźć się w przedśmiernym dzienniku, odległe echo chwil, gdy bohaterowie Steda, jak i on sam, czuli, że triumfują nad śmiercią.

Niebezpieczeństwo

Agnieszka Karpowicz zauważa charakterystyczną nieokreśloność przez pryzmat której bohater-narrator tekstów Stachury definiuje świat. Wprowadzie czytelnik ma możliwość wyobrażenia sobie tegoż, a proces ten nie nastęcza dużych trudności, chodzi wszak o ulice miast, chatę na wsi, przedział w pociągu, wnętrze lokalu etc. Jednocześnie jednak ta pozornie banalna, swojska czy zwyczajna przestrzeń jest niedookreślona, bo taką czyni ją ustawicznie specyficzny sposób postrzegania cechujący narratora²⁹. Jak zauważa badaczka:

²⁷Tamże.

²⁸Tamże.

²⁹Agnieszka Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa 2012, s. 254-255.

Nie chodzi tu bowiem o relacjonowanie wyglądów, kształtów, barw czy innych elementów wizualnych, lecz o wyartykułowanie w literaturze doznań, które one wywołują w bohaterze. Taki też jest sens przedstawiania obrazów, których czytelnik zobaczyć nie może, nieopisywania konkretów i szczegółów wizualnych³⁰.

Wspomniane doznania są natomiast bardzo często zogniskowane na obawach, a także zorientowane na intensywnych (a czasem i rozpaczliwych) próbach zachowania wiary w zasadność istnienia. Stąd niejednokrotnie sytuacje i przedmioty postrzegane przez otoczenie jako neutralne, stają się dla podmiotu źródłem gwałotwnych i negatywnych emocji.

W tych niesprzyjających okolicznościach bohater-narrator jest zawsze wyrazisty i pewny swych racji. Zarówno pierwszoplanowe postaci utworów prozatorskich, jak też wizerunek Stachury przedstawiony w autobiograficznych materiałach, pozostają w tym aspekcie tożsame. Mimo burzliwych kolei losów nie okazują oni nigdy dezaprobaty względem swojego postępowania, nie odczuwają wyrzutów sumienia, każdorazowo ustawieni w kontrze względem ludzi, którzy okazują im chociażby niewielką niechęć bądź też nie spełniają pokładanych w nich oczekiwań.

Reinterpretacje zastanego oraz kreowanie nowego najczęściej realizują się, jak już zostało wspomiane, jako przeżycia intymne³¹, czasem poprzedzone długimi refleksjami. W opowiadaniu *San Luis Potosi* przedstawiony zostaje proces przemiany wewnętrznej, który ostatecznie uzmysławia bohaterowi jego wyjątkowość. Próba wyparcia poczucia własnej niezwykłości, podkreślona w opowiadaniu przed opisem kluczowego jej doświadczenia, posiada w historii kultury liczne analogie. W tekstach różnych epok i kręgów kulturowych znajdują się postacie, które usiłują, z mniejszą lub większą determinacją, uciec od tego, co bywa określane jako ich przeznaczenie, zadanie lub misja. Zrozumienie pojawia się nie jako iluminacja, jest oczekiwane, doświadczone, gdy *się stało prawie nagim pośrodku pola (...) opartym plecami o sieczką ukośnie letnią ulewę*³². Pełna świadomość własnej wyjątkowości, która tym

³⁰Tamże, s. 258.

³¹Odmienne niż w przypadku tzw. rytuałów przejścia, gdzie obecność innych jest pożądana, a czasem nawet nieodzowna.

³²E. Stachura, *San Luis Potosi*, w: tenże, *Opowiadania...*, s. 361, 363.

razem nie wykluczyła „pospolitości“ odczuwającego, skłania go do płaczu, symbiotycznie odczuwanego z deszczem – płaczem przyrody.

Bohater-narrator Stachury często tworzy własne mikro - światy, izolując się tym samym od świata, aktualnego, realnego, niechcianych interakcji i potencjalnych niebezpieczeństw. Nie zawsze wymagają one skrupulatnego konstytuowania przestrzeni, czasem obywają się bez najmniejszej w nią ingerencji. Wystarczy odwrócić wzrok i usiąść na uboczu, by stworzyć barierę chroniącą przed nieżyczliwymi ludźmi³³.

Mimo prób zachowania ciągłej aktywności, bohater-narrator musi czasem zaakceptować swoją bierność względem wydarzeń czy odczuć wypełniających jego możliwe światy. Nie zawsze są to wydarzenia negatywne, czego koronnym przykładem jest, kilkakrotnie już wspomiane, przeżycie, którego doświadcza Szerucki. Oto Edmund obserwuje, jak w jego świat wdziera się nowa potęga, jeden z fundamentów, na których oprze rozumienie człowiek-nikt.

W opowiadaniach Steda można odnaleźć teksty, w których podmiotowość zostaje odsunięta na dalszy plan nie tylko dzięki wprowadzeniu działającego „się“. Opowiadanie pod tytułem *Sluchanie złożone jest z dwudziestu dwóch zdań* oznajmujących, w których szyk wyrazów podlega zmianom. Leżenie na koi i wsłuchiwanie się w szum północnego wiatru nabiera zatem wciąż nowych znaczeń. Punkt ciężkości wypowiedzi raz skupiony jest na czynnościach, innym razem na miejscu, by po chwili położyć nacisk na natężenie zjawiska. Moc kreacyjna wyraźnie bierze górę nad tworzeniem poprawnych konstrukcji zdaniowych, a kilkadziesiąt opcjonalnych światów zostaje dopełnionych i scalonych przez obecność „się“. Analogiczna konstrukcja została zastosowana w opowiadaniu *Iście*³⁴.

Dzięki takiemu zabiegowi formalnemu wraz z intensywnym, opartym nie tylko na nazewnictwie, odsunięciu w cień wykonawcy aktywności, zatarciu ulegają także odczuwane przez niego lęki.

³³Tenże, *Płynięcie czasu...*, s. 136.

³⁴W zapisach brulionowych z połowy lat 70. można odnaleźć zdanie, które zdaje się być materia pod analogiczne metamorfozy szyku: *Samotny jak gwiazda pomiędzy gwiazdami (człowiek pomiędzy ludźmi) Michał Kątny szedł skrajem drogi*. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 017 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne*. Pol. 1974-1975.

Bohater-narrator tekstów Steda, niejednokrotnie nieszczęśliwy w terażniejszości, pozostaje w stanie ciągłego czuwania zorientowanego na możliwość twórczych reinterpretacji zastanego. Nie stroni przy tym od różnych rytuałów przejścia, nierzadko wyjątkowo widowiskowych. Najbardziej plastyczny to *pogrzeb śmierci*, czyli plan spalenia starego karawanu. Bohater-narrator ma już świadomość *życia w natchnieniu*, projektowany akt unicestwienia został także poprzedzony doznaniem całej jaskrawości. Pomysł symbolicznego zniszczenia śmierci jest wyrazem energii płynącej z nowej formy doświadczania istnienia, choć równocześnie pozostaje wciąż jeszcze dość mocno zakorzeniony w świecie człowieka-ja.

Nie zawsze konfrontacja z zagrożeniem kończy się walką. Czasem zewnętrzne lub wewnętrzne czynniki destabilizujące równowagę podmiotu zostają przez niego zniwelowane w inny sposób. Opowiadanie *Słodycz i jad* jest metodycznym rozliczeniem się z przeszłością przez drobiazgowy przegląd rzeczy noszonych przez nomadę w chlebaku i w plecaku. Szczególna intensyfikacja napięcia wiąże się z zapieczętowanym listem, który nie został kiedyś otwarty z obawy przed treścią komunikatu. Pozostanie ona na zawsze niejawna, adresat puszcza list z prądem nurtu wodnego. Odprowadzany jest pożegnalnym monologiem kierowanym do autorki wiadomości. Wzrastające napięcie rozładowane zostaje przez pocałowanie ziemi, istotny jest, odczuwany następnie, brak chęci ucieczki zarówno „od“, jak i „do“³⁵.

Próbą zniwelowania napięcia są zachowania, w których bohater-narrator wchodzi w narzuconą sobie rolę, licząc, że tą specyficzną grą wyeliminuje odczuwane poczucie zagrożenia. Tak dzieje się, gdy Edward prowokuje wypadek samochodowy ze swym udziałem. W powstałym mikro - świecie to on jest panem życia i śmierci, znosi zatem balast strachu i własną bezradność wobec kresu istnienia. W drugim przypadku ukazana zostaje walka nie tyleż ze strachem, co z niepokojem wywołanym brutalną zabawą dziecięcą w wojnę. Napotkani chłopcy „strzelają“ do Edmunda po tym, jak ich zachowanie zostaje przez niego skrytykowane. Szerucki podejmuje konwencję zabawy i wraz z Witkiem symulują ucieczkę. Reakcja Edmunda jest intuicyjną próbą pozbawienia incydentu grozy, którą jednak *post factum* wyraźnie odczuwa.

³⁵Tenże, *Słodycz i jad*, w: tenże, *Opowiadania...*, s. 418-419.

Stachura jest niezwykle czujnym i wnikliwym obserwatorem rzeczywistości, którą równocześnie stara się zmieniać tak, by znaleźć remedium na swoje lęki. Stąd tak bardzo obawia się stagnacji, a nierzadko i odpoczynku fizycznego. Jeden z powodów walki ze snem to zatrzymanie śniącego w świecie, którego ten nie akceptuje. W roku 1974 Stachura zapisuje w brulionie: *To wielka rzecz być znowu w drodze*³⁶. Znamienne porównanie drogi do *wciąż odkładanego samobójstwa* dowodnie ukazuje pragnienie zarówno poznania, jak i kreowania nowych światów.

Dynamika powstających procesów jest wielokrotnie podkreślana, a termin „ruch“ i jego synonimy pojawiają się w twórczości Stachury niezwykle często (jedno z wyznań bohatera brzmi: *...wszystko wprawiane jest w ruch kołowy przez wolę moją, która to czyni, żeby jej nieustający pęd do działania miał stałe pożywienie*)³⁷. Początkowo oznaczają zwłaszcza przemierzanie przestrzeni, z czasem obszar znaczeń ulega poszerzeniu. Poruszanie się i ewokowane przez nie wrażenia, doświadczenia i doznania równie często stanowią wówczas analogię dla procesów psychicznych.

Do ruchomości i ruchliwości świata, który generuje ciągłe zmiany i nie pozwala na stagnację, Stachura powracał także w mistycznym okresie twórczości, planując omówić zagadnienie z Barbarą Czochralską. W notatnikach odnotował „pytania do Biofizyka“, kładąc szczególny nacisk na dynamikę zachodzących w świecie zjawisk:

Nauka jest groźna, bo chce zatrzymywać, wszystkie opisy naukowe przystają tylko mniej lub bardziej do rzeczywistości. Opis jest w bezruchu, a świat w ciągłym ruchu. Czy możliwe jest zbadanie czegoś, co jest w ruchu?³⁸

Ciągły ruch bezustannie frapuje Stachurę, jest bowiem determinantą uniemożliwiającą stagnację. Jest równocześnie szansą, jak i zagrożeniem, ku którym

³⁶Tenże, *Dzienniki Zeszyty Podróżne I...*, s. 355-356.

³⁷Tenże, *Wszystko jest poezją...*, s. 9. „I tak to, w nieustannym będąc ruchu, przyjeżdżając i odjeżdżając, pojawiając się i znikając, topiąc się i znów wynurzając lub pisząc listy (...) zwyczajnie życie przeżywać można w wymiarach ostatecznych, wieczystych. Tenże, *Rzeka*, s. 253. „Płyn, Duża. Rośnij, mniejsza. Wieczystej drogi (...)” Tamże, s. 261.

³⁸Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 110, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 6, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 6.*

bezustannie zwraca się żywy umysł twórcy, czerpiąc naprzemiennie z tych dwu antagonistycznych możliwości.

Razem czy w pojedynkę

Jak zostało wcześniej wspomniane, jedną ze strategii walki z zagrożeniem pieczołowicie budowanego ładu jest dla podmiotu relacja oparta na przyjaźni. Strategia najintensywniej dochodzi do głosu w powieściach Steda, nieco mniej dostrzegalna jest w późnych opowiadaniach. Zapisy brulionowe są pod tym względem wyjątkowo ubogie, krzewiąc prymat indywidualizmu.

Nietuzinkowość bohatera tekstów Stachury przeważnie klasyfikowana była jako wyraz młodzieńczego (w przypadku wczesnych tekstów) buntu, postawy społecznej, czy poszukiwania utraconej niewinności skorelowanej z filozofią Jana Jakuba Rousseau. Często doszukiwano się podobieństwa między stylem życia Steda a beatników czy hippisów, których można, w pewnym uproszczeniu, nazwać duchowymi spadkobiercami poszukiwaczy, którym patronował Kerouac. Są to analogie o tyle kuszące, co pobieżne, gdyż w literaturze wszystkich epok roi się od postaci różnorodnych wagabundów, mistyków i „ludzi gościńca”³⁹.

³⁹Na marginesie warto jednakże stwierdzić, że filozofia życiowa Stachury tudzież egzystencja bohaterów jego tekstów może okazać się zaskakująco zbieżna nie tylko z losem tych, którzy wstąpili na włóczędowski trakt, dystansując się od zwartych społeczności zarówno mentalnie, jak i fizycznie. Działania Stachury i jego bohaterów są bardzo podobne drodze życiowej Wolfganga Amadeusza Mozarta. Kompozytor, choć potrafił wręcz ostentacyjnie okazywać swoją radość, wykazywał skłonności do apatii i przygnębienia. Z trudnością odnajdywał się w codzienności, miał trudności z gospodarowaniem pieniędzmi i skłonności do hazardu. Wilhelm Lange – Eichbaum i Wolfram Kurth określają go jako człowieka pełnego sprzeczności, jednocześnie otwartego i wyobcowanego, pogodnego oraz melancholijnego, nieporadnego i inteligentnego. Mozarta oraz Stachurę łączy także ambiwalentny stosunek do śmierci. Mozart boi się jej, a równocześnie ciągle tropi śmierć, co niezwykle wyraźnie uwidacznia się także w zmaganiach Steda. Autor *Siekierzady* ubliża śmierci, stara się odebrać jej majestat, wyzywa od „zwyczajnych wariatek”. Wolfgang Amadeusz Mozart naśmiewa się z śmierci w komediowych scenach *Czarodziejskiego fletu*. Kompozytora i pisarza różni natomiast próba pokonywania tragizmu śmierci. Mozart koncentruje się na iluminacyjnej idei światła, które daje poznanie, Stachura dąży do wyzbycia się podmiotowości, zniesienia granic, które dzielą „ja” od świata. Zob. Jadwiga Sebesta, Karin Wawrzynek, *Mozarta lek przed śmiercią*, „Opcje” nr 3 (68) wrzesień 2007, s. 36 i 37.

Wybór samotnej egzystencji, zwłaszcza w obliczu faktycznych lub imaginowanych zagrożeń, jest decyzją o tyleż niełatwą, co sankcjonowaną poglądami i etosem postępowania Steda.

Bohater narrator tekstów Stachury często stawia siebie w opozycji do innych, a wyraz „normalność“ i terminy mu pokrewne nierzadko funkcjonują jako określenia pejoratywne. Bywa ona wprawdzie czasem wartością (tęsknota za normalnością rozumianą jako stan harmonii i bezpieczeństwa), częściej jednak jest oceniana przez Steda jako konformizm.

W socjologii normalność, w znaczeniu cechy człowieka jest faktycznie kompilacją cech wśród których konstytutywne to umiejętność przystosowania się do wymogów cywilizacji i kształtowanie własnej osobowości w zgodzie z obowiązującymi normami. Bardziej złożona jest próba zdefiniowania tego, co anormalne, odbiegające od przyjętych standardów. Florian Znaniecki w tzw. nienormalność włącza zarówno tzw. postawy „nadnormalne“, jak i „podnormalne“. Pierwsze, zdaniem badacza, cechują twórców oraz naukowców, pełnią więc rolę pozytywnego wyróżnika. Drugie, przeciwnie, deprecjonują człowieka, określają ludzi chorych psychicznie i osoby z tzw. marginesu społecznego⁴⁰. Ta, dość już anachroniczna, koncepcja każe postrzegać bohatera Stachury, a także jego samego jako człowieka, który nie umie i/lub nie chce stosować sankcjonowanych zwyczajem norm. W twórczości autora *Się* bohater-narrator niejednokrotnie postrzega siebie w ten właśnie sposób, jednak w żadnym wypadku nie czuje się kimś gorszym, niedorośłym do pewnych standardów. Takim widzą go niektórzy napotkani ludzie, najczęściej postaci odległego planu lub osoby przywołane wyłącznie w bolesnych wspomnieniach. Podobne wnioski zdaje się wysuwać wąskie grono najbardziej zajadłych krytyków pierwszych wydanych tekstów Steda.

Nadrzędne postaci utworów Edwarda Stachury, a także on sam niejednokrotnie cierpią z powodu swego wyobcowania, cierpienie to jednak nie jest wolne od dumy. Równocześnie, co warto podkreślić, jest ono nietrwałe, raz wyparte przez pozbawioną poczucia wyjątkowości tęsknotę za miłością i przyjaźnią, kiedy indziej zastąpione radością kontaktu z drugim człowiekiem. Metamorfozy przeżywanego samotności i niejednokrotnie kontrowersyjne wybory ogarniętego nią

⁴⁰Florian Znaniecki, *Ludzie teraźniejszości a cywilizacja przyszłości*, Lwów – Warszawa 1934, s. 363.

człowieka pozwalają dostrzec w nim anormalność, o której pisała Ruth Benedict. Krytyczne wartościowanie jednak znika, gdyż według Benedict:

Ludzie, którzy w danym społeczeństwie są nieprzystosowani, to raczej nie ci, którzy posiadają jakieś trwałe cechy „anormalne“, lecz ci, których reakcje nie znajdują poparcia w ustalonych zwyczajach ich kultury (...) Ludzie ci są, jak to określił Sapir, „wyobcowani w świecie nie do przyjęcia“⁴¹.

Poezja Stachury to obrazy przedstawiające samotnika, poszukiwacza i wędrowca, z rzadka tylko uświetnione wspomnieniem (lub obecnością) bliskiego człowieka. Poemat *Missa Pagana* jest wprawdzie zwrotem ku innemu, to jednak wyłącznie pewien manifest-odezwa, pochwała wspólnotowego życia, nieco w duchu ideologii hippisowskiej. Podobny jest utwór *Tak*, pochodzący z tego samego poematu, zakończony pytaniem retorycznym o przyczyny braku nawiązania szczyrych relacji międzyludzkich. Wśród piosenek pojawia się postać Bruna (*Nie rozdziobią nas kruki*), Witka i Potęgowej (*Piosenka dla Potęgowej*), jednak brak tu jakichkolwiek określeń postaci, a nawet szkieletowo zaznaczonych cech. Wymienieni mają wyłącznie zainicjować bądź podtrzymać aktywność mówiącego, który chce uciec od groźby marazmu i pustki. W *Piosence dla Żorża Beya* wzmiankowanych zostaje charakter Syryjczyka – to mądry obserwator, który potrafi dostrzec – nawet maskowane – cierpienie człowieka. Mimo tej obserwacji remedium na smutki jest wyrażone konwencjonalnie, ze swadą i zgodnie z lokalnym kolorytem (*Skoczymy tam, gdzie trochę krzyku/Gdzie „Masar, masar!“ – krzyczą – „Jeszcze, jeszcze!“/Gdy piękna Suzy zwinna jak ta bestia/Odwraca niebo tańcem brzucha*)⁴². Podobny jest zwrot do Rafała Urbana (*Piosenka dla Rafała Urbana*), wspomnienie mężczyzny, który *usynowił włóczęgę*. Bardziej wyczerpujących informacji na temat tych, których podmiot zdecydował się dopuścić do swego świata, można szukać w prozatorskiej części twórczości Stachury.

Bohater-narrator utworów Steda ceni odwagę, niezłomność wykazywaną zarówno w walce z przeciwnościami losu, wrogo nastawionymi ludźmi, jak i wreszcie

⁴¹Ruth Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1996, s. 363.

⁴²E. Stachura, *Piosenka dla Żorża Beya*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 230.

– ze śmiercią. Sposoby manifestowania odwagi zależne są od siły czy potęgi przeciwnika, możliwości pokonania go za sprawą fizycznego lub mentalnego zwycięstwa. Bezimienny człowiek z, parokrotnie wspomnianego już, opowiadania *Jak mi było na Mazurach* dokonuje niezwykłego, w oczach Edwarda, czynu – wychodzi cało z konfrontacji ze śmiercią, to jest *wygrywa ją śmiechem*, nie pozwala, by nieuchronność końca istnienia wywierała destrukcyjny wpływ na teraźniejszość. To postępowanie wzbudza podziw Edwarda, powoduje chęć naśladowania tego, którego poufale nazywa *mój człowiek*. W opowiadaniu nie pojawiają się informacje dookreślające mężczyznę oraz szczegóły dotyczące historii znajomości podróźnych. Człowiek, który nieoczekiwanie stał się nauczycielem Edwarda nie jest określony nawet imiennie. Narrator poprzestaje na enigmatycznych uwagach, które nie zostają rozwinięte⁴³. Pozbawienie bohatera literackiego jakichkolwiek danych personalnych charakterystyczne jest dla ukazania tzw. antybohaterów, tym razem jednak zabieg literacki zdaje się mieć przeciwne znaczenie – przez zaniechanie podania chociażby imienia mężczyzny, narrator wysuwa na czoło specyfikę jego postępowania, które urzeka Edwarda i skłania go do naśladownictwa.

Na kartach tekstów Stachury pojawiają się czasem pełne ciepła refleksje poświęcone przypadkowo napotkanym ludziom lub tym, z którymi została zawarta krótka znajomość, wspomnianym wyłącznie jednokrotnie. Cechy wyróżniające te postaci, a zarazem wartości konstytutywne dla tego, który o nich pisał, to, po raz kolejny, szczerłość, empatia, zaangażowanie w kontakt z drugim człowiekiem. W opowiadaniu *Płynięcie czasu w ten sposób* zostaje przedstawione starsze małżeństwo, które, mimo upływu lat, darzy się miłością i szacunkiem⁴⁴.

Stachura zwykle deprecjonuje czas dzieciństwa, nazywając go czasem straconym, niemniej dziecko, jak zauważył Waldemar Szyngwelski, zajmuje w twórczości autora *Calej jaskrawości* poczesne miejsce. Kilkuletni Michaś to jedyna osoba, z którą bohater-narrator opowiadania *Wesele*, otwierającego tom *Się*, nawiązuje faktyczny kontakt, jedyna, z którą chce rozmawiać. Chłopiec potrafi ujawnić swoją niewiedzę, a ponadto kładzie nacisk na rozróżnienie pojęć „obcy“ i „niczyj“, drugie traktując jako określenie człowieka godnego zaufania i

⁴³Edward stwierdza zatem: *Przyjechałem tam z jednym człowiekiem, który mnie uczył wielu rzeczy... lub ...odkryłem w nim kilka wadliwości, ale drobnych*. Tenże, *Jak mi było na Mazurach*, s. 37.

⁴⁴Tenże, *Płynięcie czasu.*, s. 124-125.

naśladownictwa⁴⁵. Pozostali ludzie, nawet, jeśli są Kątnemu życzliwi, nie potrafią zniwelować dystansu, jaki rozciąga się między wagabundą a osiadłą społecznością. Dochodzi zatem do sytuacji, jaką Bauman określa *nibyspotkaniem*, obcy są dla Kątnego tylko tłem świata, którego doświadcza, są widoczni, ale nie wpływają na jego losy⁴⁶.

Wspomniany już, wymarzony, jasnowłosy chłopiec, zwierciadlane odbicie młodego Edwarda, ten, o którym mężczyzna rozmyśla w *Jasnym pobycie nadrzecznym*, jest wyobrażonym konstruktem, do którego bohater powraca po latach, w opowiadaniu *Naprzód, niebiescy* z tomu *Się*. Tym razem konkluzja jest jednak odmienna. To pełna mocy odezwa, która gorycz i przestrozę *Jasnego pobytu nadrzecznego* przemienia w triumfalną nadzieję zintegrowania się z mlecznym bratem, który, w postrzeganiu narratora opowiadania, zwielokrotnia swą obecność. Jawi się wszędzie, na podobieństwo całej jaskrawości.

Tęsknota za przyjacielem nie wyklucza jednak, wielokrotnie wyrażanej na różnych etapach twórczości Steda, radości z pozostawania z samym sobą. To wszystkie chwile wypoczynku w promieniach słońca, samotne rozkoszowanie się pięknem przyrody, świadoma izolacja od innych. Swego rodzaju manifest odradzającej się siły człowieka to opowiadanie *W polu* z tomu *Falując na wietrze*, gdzie nastrój bohatera koresponduje ze spokojnym krajobrazem: Niezmierna, niezmacona spokojność unosiła się nad rżyskiem i nad łąkami. Nieludzki spokój panował w rozgrzanym powietrzu. W jego sumieniu⁴⁷.

Słowa, którymi narrator opisuje czas odpoczynku uwznioślają go, a człowiekowi pozwalają odrzucić swą tożsamość, zatapiając się w wiecznym tu i teraz. Podobny stan osiągnięty zostaje we wspomnianym opowiadaniu *Śłuchanie*. Znów ważne jest wyłącznie trwanie, przedstawione nie jako fragment rzeczywistości, ale próba oddania jej pełni. Analogicznie skomponowane jest opowiadanie *Iście*, w którym niegramatyczny tytuł zwraca uwagę na kluczową dla utworu czynność. Nie „chodzenie“, które kojarzy się z czynnością powtarzalną, dokonywaną w doskonale znanej przestrzeni, nie osławione „wędrowanie“, ale właśnie owo „iście“, przemianowane w tekście na czas przeszły.

⁴⁵Tenże, *Wesele*, s. 263.

⁴⁶Z. Bauman, *Etyka...*, s. 207.

⁴⁷E. Stachura, *W polu*, w: tenże, *Opowiadania...*, s. 179.

ROZDZIAŁ V - Językowy świat brulionów i listów

Odrębność wśród podobieństw

O języku w twórczości Edwarda Stachury obszernie wypowiedział się, wspomniany w niniejszej pracy już kilkakrotnie, Waldemar Szyngwelski¹. Zagadnienie stało się wcześniej tematem artykułów w pismach literackich, często tendencyjnie i prześmiewczo odnosząc się do specyficznych konstrukcji lingwistycznych, które tworzył Sted.

Mniej uwagi poświęcono konstrukcji zapisów brulionowych oraz korespondencji Steda. Większość listów znajduje się w zbiorach prywatnych, zapisy brulionowe dopiero w ostatnich latach doczekały wyczerpującej edycji. Jedyne obszerniejsze potraktowanie tych materiałów to praca Dariusza Pachockiego, dla której niniejsze rozważania mogą stanowić uzupełnienie.

Rozważając status zapisków Stachury warto nie poprzestawać na sytuowaniu tychże w obszarze pisarstwa autobiograficznego, lecz postarać się o ich dokładniejsze zdefiniowanie. Badacze pism autora *Siekierzady* optują za określeniami bruliony, notatniki i zeszyty podróżne, równocześnie zdając sobie sprawę z trudności, jakich nastręcza potrzeba terminologicznej precyzji.

Określenie dzienniki można uznać za adekwatne z uwagi na dominujący brak dystansu czasowego między wydarzeniem/przeżyciem a opisem tegoż. Stachura wraca zazwyczaj do chwil niedawno minionych, relacjonuje wydarzenia sprzed kilku godzin, bywa, iż zapiski pokrywają się z czasem trwania danej sytuacji². Tym samym zniwelowane zostaje ukierunkowanie w stronę minionych wydarzeń, tak charakterystyczne dla pamiętnika czy autobiografii. Niemniej, narracja dziennikowa musi odznaczać się uporządkowaniem oraz spełniać wymóg cykliczności

¹Badacz poświęcił zagadnieniu języka prozy Stachury jeden z rozdziałów książki *Sobowtór w labiryncie*.

²Mam tu na myśli zarówno utrwalanie wrażeń, odczuć i postaw, które stale towarzyszą narratorowi, jak i licznie odnotowywane spostrzeżenia zogniskowane na wydarzeniach oraz sytuacjach spoza intymności „ja”.

powstawania kolejnych wpisów³. Brulionowe teksty Stachury łączą dwie osiemnastowieczne odmiany gatunkowe dziennika. Chodzi o dziennik intymny i dziennik podróży⁴. W tekstach Steda wędrówka bywa raczej pretekstem dla wyrażenia przeżyć intymnych niż warunkiem ich zaistnienia. Bez względu na to, gdzie przebywa, Stachura przedkłada opis własnych procesów myślenia i odczuwania nad refleksje poświęcone kulturom, z którymi się styka. Zarówno ich materialne, jak i duchowe przejawy schodzą na dalszy plan wobec procesu wypracowywania własnej strategii przetrwania w świecie, w którym życie jest wciąż zagrożone widmem kresu. Wyjątkowo intensywnie zaznacza się tu prawda doświadczenia, uobecniająca to, *co osobowe, a co jest sferą doświadczeń cielesnych, emocjonalnych, intelektualnych, które pozostawiają po sobie swój ślad*⁵.

Dziennik, co oczywiste, wymaga nie tylko systematycznej narracji, lecz również często wprowadza zasadę tworzenia zapisów na bieżąco, czasem nawet tuż po danych wydarzeniach czy przemyśleniach. Sprawia to, że narracja nie może ulec wpływowi czasu, ewoluując poprzez zmienne procesy myślowe autora, powstaje niemalże „tu i teraz”, co, nawet jeśli zaburza jej kunszt, bez wątplenia przydaje autentyzmu. Taki typ narracji, jak zauważa Leszek Bugajski, nieobcy jest beletrystyce Stachury, gdy to bohater chłonie wrażenia, które natychmiast potem komentuje⁶. Powstaje zatem wrażenie prawdziwości i choć faktycznie mamy tu do czynienia z mozolną pracą pisarza, jednakże oddziałuje ono na czytelnika bez względu na to, czy dostrzega on proces kreacji czy też nie⁷. Niedawno odkryta dla szerszego kręgu czytelników część dorobku Stachury wykazuje podobieństwa do motywów powieści i opowiadań, podejmuje, znaną z pierwszego okresu twórczości autora, rzetelną

³Wbrew nazwie gatunku, nie jest konieczne, aby narracja obejmowała każdy dzień z wyznaczonego ramami utworu czasu, jednak systematyczność w jej prowadzeniu pozostaje wymogiem.

⁴*Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Marek Pytasz, Katowice 2001, s. 401.

⁵P. Rodak, *Prawda w dzienniku pisarza*, w: tenże, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nalkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling – Grudziński)*, Warszawa 2001, s. 121.

⁶Leszek Bugajski, *Poży prozy*, Warszawa 1986, s. 263.

⁷Iluzji autentyzmu, a zarazem pokusie utożsamiania bohatera prozy Stachury z nim samym ulegali nie tylko często bezkrytyczni wielbiciel, dla których słowo Steda było synonimem prawdziwości. W pułapkę wpadali częstokroć także doświadczeni krytycy, dający upust swoim pozytywnym bądź negatywnym emocjom wypływającym z lektury. O Stachurze, nie zaś nadrzędnej postaci powieści i opowiadań pisała również, m. in., Jolanta Brach-Czajna. Komentując *Całą jaskrawość*, badaczka stwierdza, że *Stachura miał skłonności do popadania w stany ekstatyczne*, na dowód swego rozumowania przytaczając następnie opis osobliwych rozważań Szeruckiego, odpoczywającego z Witkiem na nasłonecznionym wzgórzu. Jolanta Brach-Czajna, *Etos...*, s. 121. Autorka aprobatywnie odnosi się do opinii Berezy o „życiopisanu”, uznając to określenie za trafne.

obserwację rzeczywistości a następnie współgra z jego, wypracowaną później, koncepcją doświadczania świata.

W pracach poświęconych dziennikom osobistym stale obecna jest refleksja nad prawdą. Zagadnienie interesująco przedstawia Paweł Rodak, nawiązując do pracy badawczej poświęconej dziennikom Zofii Nałkowskiej. Refleksje Magdaleny Marszałek, autorki książki *Życie i papier. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899–1954* sprowadzają się do traktowania dziennika jako gatunku literackiego, a pisanie autobiograficzne zostaje włączone do działań autokonstrukcyjnych podmiotu. Rodak uważa takie konkluzje za niewystarczające. Postuluje, by traktować tworzenie dziennika jako praktykę piśmienną o różnorodnych funkcjach, wymieniając funkcje terapeutyczną, autodyscyplinującą, memoryzacyjną, buchalteryjną, medytacyjną i modlitewną⁸. Wiele z nich znajduje odzwierciedlenie także w brulionowym pisarstwie Stachury, w którym autokreacja nie pełni dominującej roli. Co symptomatyczne, łatwiej doszukać się jej we wczesnej twórczości prozatorskiej Steda.

W definicji poświęconej dziennikom Witolda Gombrowicza czytamy natomiast m. in.: *Dzieło, w którym autor, dyskontując osobiste przeżycia, lęki, urazy, drobne codzienne zdarzenia, świadomie, w zwielokrotnionych portretach, tworzy wizerunek własny*⁹. Tematyczny zakres zainteresowań autora *Transatlantyku*, ze szczególnym naciskiem na owe *drobne codzienne zdarzenia* wprowadza kolejną cechę dziennika *ex definitione*, przy czym pamiętać należy, iż postulatowi takim odpowiada znaczna część omawianej w niniejszej pracy twórczości Stachury, choć w szczególności *Pogodzić się ze światem*.

W tym miejscu warto wspomnieć o charakterystycznej kompozycji dziennika Katarzyny Mansfield – zebrane przez męża autorki materiały nazywane zostają *dziennikiem mimowolnym*, z racji braku zaistnienia w nich *organizującego zamiaru autorskiego*¹⁰.

Badacze rękopisów Stachury, Krzysztof Rutkowski i Dariusz Pachocki, podkreślali złożoność i różnorodność materiałów, stanowiących ostatecznie bruliony,

⁸ Paweł Rodak, *Prawda w dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009, 4, s. 25-26.

⁹ Janusz Margański, *Dzienniki Gombrowicza*, w: *Literatura polska XX wieku Przewodnik encyklopedyczny*, red. nac. Jan Wojnowski, tom 1, Warszawa 2000, s. 241.

¹⁰ Zdzisław Łapiński, Włodzimierz Bolecki, *Ja, Ferdynand. Gombrowiczowski świat interakcji*, Kraków 1997, s. 126. Zbiór zawiera niewysłane listy, notatki oraz projekty koncepcji twórczych.

dodając ponadto, że ich kształt – a zatem również wynikającą z niego wielostylowość – zrodziły wojaże pisarza, stąd, wprowadzone przez Rutkowskiego określenie *zeszyty podróżne*, czy, zamieszczone w eplioгу pierwszego tomu wydanych materiałów, uwagi Pachockiego *Zeszyty podróżne, czyli co?* W zwięzłym tekście pojawiają się informacje pomagające uporządkować dane o statusie genologicznym tekstów. Jak podkreśla Pachocki, zapisy datowane do 1977 roku, z uwagi na konstrukcję i zakres tematyczny, mogą być z powodzeniem porównane do form notatnikowych, sylwicznych. Jako dziennik *sensu stricto* wymieniony zostaje natomiast systematyczny cykl *Pogodzić się ze światem*, świadectwo ostatnich miesięcy życia pisarza. Skrupulatnie prowadzona naracja zdaje się pełnić funkcję autorsko zaordynowanej terapii, w myśl której „pogodzenie się ze światem“ miało być także próbą spokojnego w nim bytowania. Świat należy traktować tu jako świat aktualny, bowiem inne jego odsłony zdają się już być nieosiągalne¹¹.

Dostrzegając trafność tych sądów można przywołać w tym miejscu analogię między brulionami Stachury a twórczością Ryszarda Kapuścińskiego, którą w skondensowany, acz bardzo interesujący sposób analizuje Barbara Bogołębska. Idąc tropem jej badań, wymieniam wyłącznie te cechy stylu Kapuścińskiego, które są także wyznacznikiem pisarstwa Stachury, mimo, iż w refleksji literaturoznawczej nie przyjęło się zestawiać tych dwóch nazwisk na mocy podobieństwa wyborów twórczych. Autorka wskazuje zatem na liczne odwołania intertekstualne obecne w pisarstwie autora *Hebanu*, których Stachura nie szczędzi swoim narracjom zwłaszcza w okresie dojrzałej twórczości i związanych z nią przemian światopoglądowych autora. Kapuściński, podobnie jak Stachura, nie poprzestaje wyłącznie na powoływaniu się na dzieła uznane za kanoniczne – poza nimi cytuje korespondencje prasowe czy komunikaty polityczne, tak, jak u Stachury odnaleźć można wzmianki zaczerpnięte z ówczesnych czasopism, zawsze jednak są to treści neutralne politycznie.

Na tym jednak nie koniec – w zbiorze *Lapidaria* pojawiają się, jak zaznacza Bogołębska: *sprawozdania z konferencji, fragmenty lub tezy referatów i wykładów*,

¹¹Dziennik jako forma autoterapii, prowadzony niemal do dnia samobójczej śmierci stanowi także część spuścizny Jana Lechonia. Podobnie jak Stachura, Lechoń postrzega dziennik jako „gatunek – worek”, gdzie spotykają się różnotematyczne refleksje, wspomnienia, sądy i zwierzenia. O autobiograficznej twórczości Lechonia interesująco pisze Alina Kochańczyk w artykule „*Więc czegoś nie powiedział – niech będzie ukryte*” zamieszczonym w zbiorze *W stronę współczesności...*

artykułów i wywiadów, dziennika, notatki, utwory poetyckie, minirecenzje, statystyki, minieseje, zbiory definicji jakiegoś pojęcia, wspomnienia o zmarłych (sylwetka, portret)¹². Obok nich warto wymienić, w kontekście dookreślenia charakteru podobieństw, zestawienia pomysłów na utwory, które mogłyby zostać stworzone według wyrażonej w zapisie myśli przewodniej¹³.

Kolejne podobieństwa nasuwają się w związku z pisarskimi strategiami Karola Irzykowskiego. W 1964 roku ukazuje się publikacja pod wiele mówiącym tytułem *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, kilkanaście lat później opublikowany zostaje *Dziennik*, tomy obejmujące część autorskich zapisów, których nie zniszczyła wojenna zawierucha. *Dziennik* to faktycznie wyjątkowo obszerny zbiór różnorodnych form, wśród których wymienić można wspomnienia, refleksje, dialogi, koncepcje literackie, listy, afrozymy etc. Inna analogia to dzienniki Teodora Parnickiego: autor potrafi powielać informacje o charakterze ściśle użytkowym, na przykład przepisuje treść recepty. Warto dodać, że w dziennikach Parnickiego zostaje podkreślona jedność życia i pisania. Analogia z filozofią Stachury jest tu niezwykle czytelna, co wyjątkowo dobitnie dostrzegalne jest w zmaganiach z samobójczymi myślami i poczuciem beznadziei.

Dziennik *Pogodzić się ze światem* jest próbą powrotu do ludzi-ja i własnej podmiotowości, w systematycznie prowadzonych zapiskach upatruje Stachura nadzieję na oswojenie lęków oraz pokonanie strachu. Tożsamą funkcję prowadzenia zapisów zdaje się dostrzegać Józef Czapski, gdy, na kilka miesięcy przed zainicjowaniem dziennika przez Stachurę, odnotowuje:

Maj 1979. Co to znaczy, że nie mogę zabrać się do niczego bez paru choć minut z moim dziennikiem (...), jedyną formą wewnętrzną, która mnie ratuje? (...) Ten skrawek chwili rano przy przebudzeniu – ten dziennik, czy to mój ratunek? Jakiś ładunek na cały dzień. (...) Lusterko? Narcyzm? NIE. Konieczność, obowiązek docierania w sobie do bodźców zasadniczych, bez których moje życie staje się jakimś gruzowiskiem, w którym nawet praca staje się pozorem (...) Muszę się obserwować¹⁴.

¹²Barbara Bogolewska, *Style Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki Studia o języku i stylu artystycznym tom V*, red. nauk. Krzysztof Maćkowiak, Cezary Piątkowski, Zielona Góra 2009, s. 35.

¹³Tamże, s. 36.

¹⁴Józef Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. Joanna Pollakówna przy współpracy P. Kłoczowskiego, Lausanne 1993, s.155.

Zapisy bywają bardzo skupione na osobie autora, pojawiają się w nich zatem autokreacje i autointerpretacje, bywa jednak, że schodzi on na dalszy plan. Ustępuje wówczas miejsca zjawiskom i scenkom rodzajowym, czasem o anegdotycznym charakterze. O innych ludziach wspomina Stachura niemal wyłącznie incydentalnie, nie tworząc wyczerpujących portretów psychologicznych. Język zapisów oraz wydanych utworów prozatorskich cechuje łatwe do zauważenia podobieństwo. Lwia część narracji z podróży trafia bez korekt do opowieści-rzeki. Osobny utwór stanowią zapiski stworzone po wypadku. Ich oszczędna narracja powodowana jest nie tylko fizyczną dysfunkcją pisarza, lecz również załamaniem się jego światopoglądu.

Czym można wyjaśniać wymienione wyżej analogie? Z pewnością duże znaczenie ma chłonna wyobraźnia twórcy, obok niej musi jednak istnieć coś jeszcze. Być może jest to potrzeba ukazania złożoności świata i próba oddania go w jak najbardziej wielowymiarowych odsłonach. Każda uwaga, nawet rzucone mimochodem zdanie, niesie za sobą twórczy potencjał możliwy do wykorzystania przez pisarza w niemal dowolnym momencie jego twórczości. Możliwość ta nabiera wyjątkowego znaczenia zwłaszcza w pisarstwie Stachury, tak bardzo zaabsorbowanego ideą wszytkości.

Zapisy pełnią także rolę autoterapeutyczną. Cierpienia spowodowane zawodem miłosnym oraz utratą pieczołowicie wypracowywanej filozofii zostają skrupulatnie przelane na papier. Pierwsze odznaczają się gwałtoną ekspresją, drugie – może jeszcze bardziej dramatyczną – cichą kapitulacją. W skrajnie pesymistycznych zapisach Stachury widoczna jest próba zracjonalizowania cierpienia i silnych lęków, podobnie jak ma to miejsce w autobiograficznym pisarstwie Zofii Nałkowskiej¹⁵.

W brulionach nie jest Stachura świadkiem-kronikarzem „swoich czasów“, interesuje go bowiem czas indywidualny, intymny lub, przeciwnie, cykliczny, wpisany w strukturę mitu. Nie ma także potrzeby wodzić siebie lub potencjalnego odbiorcę na manowce, kpić czy kokietować. Zamiast tego tworzy, nieco chaotyczne, ale ciągle konsekwentne, świadectwo światów, które neguje bądź o których marzy.

¹⁵Por. P. Rodak, *Archiwum życia. O dzienniku Zofii Nałkowskiej*, w: tenże, *Między zapisem a literaturą...* s. 251.

Praca nad słowem

Teksty Stachury obfitują w motywy wędrowne. Wybrane wątki bywają podjęte nawet po długim czasie, prezentowane zostają celem zainicjowania polemiki lub, częściej, kontynuacji uprzednich rozważań. Tym samym światy możliwe mogą ulegać rekonstrukcjom lub uprawomocniać się. W wielość odniesień do niegdysiejszej twórczości obfituje zwłaszcza *Wszystko jest poezja*. Ich podstawową funkcją jest ilustracja terazniejszych wywodów, wzmocnienie siły argumentacji¹⁶ czy komentarz lub uzupełnienie narracji. Czasem autorstwo zostaje wówczas wyraźnie zaznaczone, innym razem Stachura nie wspomina o sobie jako o twórcy przytaczanego tekstu. Przykładem pierwszej strategii jest przywołanie piosenki *Nie rozdziobią nas kruki* Sted usiłuje wówczas dociec motywów swej pracy poetyckiej. Jest ostrożny w przedstawianiu sądów, powołując się najpierw na potrzeby przekazania odbiorcom, niepowtarzalnie sformułowanego, komunikatu¹⁷. Następnie wymienia postaci Anioła i Bestii, które, jak wyznaje, karmił¹⁸. Wreszcie wyraża pragnienie „udławienia“ Bestii, a wybawienia Anioła. Oczywiście analogie biblijne skłonkludowane zostają wyznaniem:

(...) chyba na pewno chodziło o przebijanie się do przodu poprzez pajęczyny, sieci i inne zasadzki obłądu, poprzez ponure katakumbowe i paranoidalne krainy strachu i poprzez zwodniczych omamicznych marzeń gęste, lepkie chaszcze. (...) o przebijanie się do polany wielkie, „pustej“, gdzie nic już nie stoi na przeszkodzie, żeby siebie zobaczyć. (...) Widać siebie. Widać to, czym nie jesteś, a to, czym nie jesteś – jest twoim dopełnieniem. Twoją drugą połową¹⁹.

¹⁶W zestawieniu wybrane potwierdzenia powyższej uwagi: Edward przytacza fragment poematu *Dużo ognia*, gdy przekonuje o potrzebie zachowania czujności (s. 8), cytuje część piosenki *Nie brookliński most* jako wolę podjęcia aktywności (s. 33), ten sam cel przyświeca zapisowi fragmentu *Piosenki, której nie można przestać śpiewać* (s. 124). Ilustracją refleksji o samorozwoju jednostki są cytaty z *Przystępuję do ciebie* (s. 61) i *Calej jaskrawości* (s. 65), wyimek poematu *Po ogrodzie niech hula szarańcza* zostaje zacytowany przy okazji rozmowy z Barbarą Czochralską (s.77). Fragmenty zamieszczone w: E. Stachura, *Wszystko jest poezja...*

¹⁷Tenże, *Pisanie wierszy, zasadzki obłądu...*, s. 126.

¹⁸Tamże.

¹⁹Tamże, s. 127.

Termin „przebijanie“ sugeruje mozolny i niebezpieczny proces, wzmocniony literacko przez spiętrzenie specyficznych epitetów oraz szyk zdania. Narrację o duchowych zmaganiach można jednak odnieść także do, tak częstych na kartach tekstów Stachury, bojów toczonych ze światem aktualnym, rzeczywistym, pierwszym poznany i oswajany, a zarazem tak trudnym do zaakceptowania.

Ponadto przytaczane są stwierdzenia przypisywane Jankowi Praderze, Edmundowi Szeruckiemu i Michałowi Kątnemu, przedstawionym jako autonomiczne postacie²⁰, nie bohaterowie poszczególnych tekstów, których porządek zostaje podważony²¹. Czasem jednak dochodzi również do przytoczenia nowych znaczeń niegdysiejszym tekstom. Tak dzieje się w przypadku *Na wieść o trzęsieniu Ziemi w Chile*, wiersz zostaje reinterpretowany w kontekście tez o wrażliwości materii²². Przeszłość „oswaja“ zatem teraźniejszy świat, podmiot zyskuje kojące osadzenie bieżącej filozofii w wypracowanej niegdyś przez siebie myśli. Komentarz do losów Janka Pradery pojawia się w *Fabula Rasa Apendyks*, z perspektywy filozofii człowieka-nikt zagubienie we mgle, a zatem utrata szansy dotarcia do ukochanej Gałązki Jabłoni nie są klęską, a – przeciwnie – nadzieją na triumf, wyzwaniem rzuconym zgubnej filozofii człowieka-ja²³.

W 1972 roku Stachura wynotowuje zdania, które planuje wpisać w tekst *Fabula Rasa*. Wiele z konstatacji wskazuje, że zamysły pisarza były wówczas bardzo odległe od finalnej koncepcji utworu (przesądzają o tym chociażby wzmianki takie, jak: *Jakże mało taktu ma ta pani, co mieni się damą, Ech, kolory, ech, osiedla!*²⁴).

Niepoehlebne uwagi pod adresem bezimiennych dam, podawanie pór wschodów i zachodów słońca czy enigmatyczne wykrzyknienia nie znajdują miejsca w opartym na dialogu człowieka-ja z człowiekiem-nikt traktacie²⁵. Zaniechany zostaje

²⁰We *Wszystko jest poezja* Stachura traktuje bohaterów swej prozy jak odrębne byty, posiadające niezależną od niego wiedzę i takiż sposób postrzegania świata („Edmund Szerucki już długo-długo przede mną to wszystko widział i wiedział i tak to opisuje w jednym ze swoich opisów (...)” – *Labirynty, wiza tranzytowa...*, s. 162).

²¹Przytoczona zostaje informacja, jaką miał, wynotowaną na skrawku papieru, nosić w kieszeni bluzy Pradera czy dialog Szeruckiego z Praderą, postaci, które nie pojawiły się wspólnie w żadnym z poprzednich tekstów pisarza. Edward Stachura, *Wszystko jest poezja...*, s. 82,85.

²²Tamże, s. 60.

²³Tenże, *Fabula Rasa Apendyks*, s. 147 - 148.

²⁴Tenże, *Dzienniki, zeszyty podróże I...*, s. 188.

²⁵Inny z zaniechany pomysł to „kącik porad praktycznych”, czyli zbiór porad praktycznych przydatnych nie tylko człowiekowi w drodze. Stachura umieszcza je w notatkach latem 1973 roku.

także pomysł na dedykację: *Samotności, aby była mniej samotna niż Michał Kątny*²⁶ oraz *anonimowy autor dedykuje – samotności*²⁷. W szkicach pojawia się także dedykacja: *nikomu*²⁸

W dyskusji człowieka-nikt z człowiekiem-ja, nie znajdzie się także miejsce na wiele pomysłów, m.in. odnotowaną historię fabularną, która mogłaby służyć za kanwę opowiadania lub powieści²⁸. W planach *Fabula Rasa* jawi się następująco:

Bohater idzie drogą i głośno ze sobą rozmawia. Są całe białe miejsca pomiędzy partiami jego monlogu (...), bo nie mówi do siebie bez przerwy. (...) Ewentualny czytelnik mógłby w tych miejscach pisać swoje uwagi, swoje myśli (...)²⁹.

Zamiar pozostawienia „białych przestrzeni“, pustych kart, które obrazować miały milczenie bohatera, przywodzi skojarzenia z wieloma eksperymentami literackimi, począwszy od *Życia i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a, a na koncepcjach charakterystycznych dla liberatury skończywszy³⁰. Pomysł zostaje przedstawiony w dialogu, w trakcie którego interlokutor pisarza sceptycznie odnosi się do konceptu, dopatrując się w nim oszustwa na skutek niemożności oddania wszystkich myśli, które mogą powstać w głowie wędrującego³¹.

Zaskakująco niedopasowany do ostatecznego kształtu utworu jest także koncept wprowadzenia *cennika do pytań*, na które zainteresowani mieli znaleźć odpowiedzi w *Fabula Rasa*. Co więcej pojawiają się tu, nie tak znów częste w twórczości Stachury, elementy komizmu i dystansu piszącego:

²⁶Zdanie, opatrzone informacją „Dedykacja do *Fabula Rasa*” pojawia się wśród zapisów z czerwca 1972 roku.

²⁷Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 016 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975*.

²⁸Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 001 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się na płycie o numerze inwentarzowym 2554, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol., lata 60. XX w. - 1979r.*

²⁸Tenże, *Dzienniki, zeszyty podróże I*, s. 188.

²⁹Tenże, *Z wypowiedzi rozproszonych...*, s. 400-401.

³⁰Liberatura, jako rodzaj literatury, w którym wszystkie elementy dzieła tworzą całość, może oddziaływać na czytelnika również przestrzenią braku – niezadrukowaną powierzchnią kart.

³¹Tamże.

W wypadku niemożności odpowiedzi na pytanie pobiera się opłatę zł 5 za wysłuchanie pytania przez odpowiadającego i wprawienie go tymże w kłopot (w frustrację)³².

Odpowiedź na pytanie dotyczące sensu popełnienia samobójstwa kosztuje 10 złotych. Podanie kwoty zostaje poprzedzone uprzejmym pytaniem *Dziękuję, ile płacę?*, padającym ze strony osoby, którą można w tym momencie określić jako klienta³³.

Wgląd w rękopisy tekstów Stachury pozwala przyjrzeć się sposobom, w jakie autor prowadził zapiski. Pokryte drobnym, charakterystycznym, pismem „bruliony“ to nie tylko zeszyty, ale, zgromadzone w teczkach, luźne kartki, notatki na okładkach, zdania notowane na dostępnym w danej chwili kawałku papieru. Teksty pozwalają czasem zdefiniować również okoliczności powstania danej narracji lub jej fragmentu czy porę dokonania zapisu. W takim przypadku, jak zauważa Ewa Szczeglacka-Pawłowska w rozważaniach nad brulionami doby romantyzmu, wszystko staje się materia tekstu głównego. Zeszyty poety mogą być określone mianem liberatury, gdyż materia zapisu stanowi jedność z materia notesu, a ten, zapisywany, staje się jedynym, niepowtarzalnym, egzemplarzem książki³⁴.

Co charakterystyczne, zainicjowaniu zapisów brulionowych towarzyszy wyraźna intencja, deklaracja, z którą bardzo młody Stachura będzie się następnie czuł związany przez długie lata. Formuła inicjalna, jako stały komponent wielu tekstów autobiograficznych, może stanowić model, w którym mieszczą się zwykle następujące obszary: uzasadnienie powstania relacji, sprecyzowanie celu i treści tekstu, wskazanie na odbiorcę, wreszcie definicja gatunkowa³⁵. Konfrontacja powyższej matrycy z brulionowym tekstem inicjalnym Steda umożliwi dostrzeżenie obszarów wspólnych

³²Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 073 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w tezcze 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975*.

³³Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 074 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w tezcze 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975*.

³⁴Ewa Szczeglacka – Pawłowska, *Romantyzm brulionowy i problem liryczności*, w: *Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Ewangelina Skalińska, Warszawa 2013, s. 132.

³⁵Ewa Sławkowa, *O semantyce inicjalnych wypowiedzi metatekstowych: pamiętnikowe, dziennikowe, wspomnieniowe, autobiograficzne pre – scripta Postulaty badawcze*, w: *Język artystyczny*, tom 13, *Interakcyjny wymiar dyskursu artystycznego*, red. Bożena Witosz, Katowice 2007, s. 54. Dookreślenia wymienionych obszarów treści konfrontowanych w niniejszej pracy z formułą inicjalną zapisów Stachury, pochodzą z dalszej części tekstu Ewy Sławkowej.

obok treści, w których autorska ekspresja zdaje się brać górę nad „programową” deklaracją. Uzasadnienie powstania relacji pamiętnikowej związane jest z użyciem tzw. leksemów denotycznych. Odwołując się do sfery etyki, autor przywołuje zatem poczucie powinności lub obowiązku, które skłoniło go do podjęcia pracy pisarskiej. W pierwszym brulionowym zapisie Stachury nie ma mowy o jakimkolwiek obowiązku, a, co więcej, pojawia się deklaracja nie włączania w narrację wspomnień (*nie będę pisać o tym, co było*). Emocjonalne wypowiedzi, aluzyjnie nawiązujące do konfliktów rodzinnych, są zaprzeczeniem poczucia przynależności do rodu, regionu lub kraju, wymienianym jako jedna z motywacji do podjęcia pisarskiego trudu³⁶. Cel zostaje natomiast oddany jasno (*Będę pisał w tym zeszycie wszystkie moje myśli*), choć z równoczesną świadomością jego utopijności (*to znaczy te, które będę pamiętać, bo wszystkich na pewno nie dam rady*). Brak jakichkolwiek wzmianek o odbiorcach, nawet niedookreślonych czy potencjalnych, każe postrzegać inicjatywę pisarską Stachury jako działanie na wskroś intymne, z wyraźną intencją autoterapeutyczną. Pełna ekspresji narracja Steda nie obejmuje także informacji genologicznej. Z całą pewnością intencja autorska daleka jest od sięgnięcia ku wspomnieniom (*Ale przede wszystkim będę pisać to, co się będzie teraz ze mną działo*), ku którym nie predysponuje autora również jego bardzo młody wiek.

Po latach potrzeba pisania stanie się jednak nie tyle postulatem, co balastem, które w dramatycznym wyznaniu poety zdaje się nosić piętno przekleństwa:

Ja nie chcę pisać. Resztki mojego zdrowia, umysł mój, cało moje – bronią się przed tym, przed pisaniem. Mój instynkt samozachowawczy broni się przed tym. Ta poezja, którą mógłbym pisać, nie byłaby dla mnie oparciem, bo jest zbyt tragiczna³⁷.

³⁶O wzmiankowanej roli wypowiedzi inicjalnych wspomina Sławkowa w odwołaniu do teorii Tatkiewiczowej i Tatkiewicza zawartych w pracy *Chciałabym, żeby pozostał jakiś ślad życia, które zniknęło już bezpowrotnie* oraz do tekstu Doboszyńskiego i Gregorowicz *Ratować przed zapomnieniem*.

³⁷Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 094 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2*.

Co zatem skłania Stachurę do kontynuacji pisania? Przed przytoczonymi powyżej słowami Sted odnotowuje: *Mnie interesuje oddanie przestrzeni i krótkość życia*³⁸.

Te dwa zagadnienia faktycznie wciąż powracają w jego twórczości, funkcjonując w nierozzerwalnej relacji, gdzie eksploracja przestrzeni jest próbą zaradzenia lękom wynikającym ze świadomości znikomości oraz krótkości życia.

Ostatnie teksty Stachury, zebrane i określone później jako dziennik *Pogodzić się ze światem*, były zapisami wykonanymi lewą ręką, stanowiąc świadectwo trudnej, powtórnej, nauki pisania, po wypadku, w wyniku którego Stachura stracił palce prawej dłoni. Zapiski poczynione niedługo przed śmiercią twórcy nie zawierają właściwie żadnych skreśleń, jakby autokorekta nie była już potrzebna bądź jej trud jawił się jako nieopłacalny.

Wagę pracy nad słowem w twórczości Stachury dostrzega i komentuje Krzysztof Rutkowski. Zauważa, że zdaje ona sprawę z, ponawianej każdego dnia, praktyki odkrywania świata. Utożsamia słowo ze światem, a świat ze słowem, *tajemniczym, wielkim i nierozpoznanym*³⁹. Wobec powyższego literatura może być określona jako praktykowanie życia⁴⁰. Rutkowski wskazuje etapy ewolucji koncepcji pisarza, gdy to ranga słowa coraz bardziej wzrasta, by wreszcie stało się ono wyłącznie kompromisem wobec utopii czystej opowieści, jaką chciał widzieć w *Fabula Rasa*⁴¹.

Jedną z charakterystycznych cech pisarstwa Stachury, zarówno w poezji, jak i w prozie, są anakoluty i niepoprawne sformułowania językowe. Są one manifestacją szczerości uczuć i autentyzmu, gdyż, jak zauważa Agnieszka Karpowicz, poprawność werbalna jest często postrzegana przez autora *Się* jako zakłamanie⁴². „Gładka“ mowa znamionuje zatem fałsz, a wierność językowym konwenansom skrywa obłudę lub pospolitość.

³⁸Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 094 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2*.

³⁹K. Rutkowski, *Poeta jak nikt*, w: tenże, *Ani było, ani jest...*, s. 141. Z opinią Rutkowskiego polemizuje Grażyna Borkowska w tekście *Edward Stachura: nie wszystko jest poezją*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. Alina Brodzka, Lidia Burska, Warszawa 1995, s. 119.

⁴⁰Tenże, *Koncepcja „poezji czynnej” Edwarda Stachury*, w: tenże, *Przeciw w literaturze Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 197-198.

⁴¹Tamże, s. 197-204, 208-209.

⁴²A. Karpowicz, *Odmowa i rozmowa Edward Stachura*, w: *Proza, życia...*, s. 100.

Nawet dość pobieżny przegląd materiałów rękopiśmiennych Stachury pozwala zauważyć, że dopiski i skreślenia nie są w autografach dominujące. Rezygnacja z niektórych pojęć na rzecz innych z reguły nie wpływa znacząco na całość tekstu, rzadko pojawiają się różne warianty tego samego, finalnie, zapisu. Do takich wyjątków należy zaliczyć tekst inicjujący zapisy brulionowe. Przed pierwszym zdaniem narracji Stachura zanotował pierwotnie: *Wczorajsza noc była bardzo ciężka*⁴³, ostatecznie jednak zdanie zostało skreślone, ustępując miejsca stwierdzeniu *Kupiłem dzisiaj ten zeszyt*. Tym samym zapis bardziej kojarzy się z autorskim manifestem niż ze zwierzeniem, które mogłoby być uznane za kontynuację utraconego zapisu.

Niektóre notatki brulionowe, czytane w oryginale, pozwalają domyślić się ogromu emocji, które targały piszącym, przez prześledzenie charakterystycznej, rwącej się, narracji i powtarzania fraz. Kolejne wczesne zwierzenie Stachury zorientowane wokół potrzeby pisania oraz tragizmu istnienia w redakcji Pachockiego brzmi:

Piszę. Póki jeszcze mogę, to piszę. Bo kiedyś i to już nie jest tak daleko, kiedyś, wiem, usiądę albo położę się i już żadna siła mnie nie ruszy [bo skamienię się]. I to nie jest tak daleko⁴⁴.

W narracji brulionowej powtórzona jest potrzeba napisania *jeszcze trochę* oraz hiperbolizowane jest widmo apokalipsy, która obejmuje już nie tylko jednostkę: *wszystko się wali powoli, ale ciągle w dół, cały ludzki świat, trzeba było od razu usiąść nieruchomo albo położyć się gdzieś*.⁴⁵

Wizja samozagłady powraca w zwierzeniu, w którym unicestwienie znów łączy się z żywiołem, tym razem jednak z potęgą ognia. Stachura odnotowuje: *po prostu wypalę się, wypali mnie ogień, a dym rozwieje, roztrwoni*⁴⁶.

⁴³Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 1, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?- 1977, t. 1-2*.

⁴⁴E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podróżne I*, s. 8.

⁴⁵Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 009, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 1, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?- 1977, t. 1-2*.

⁴⁶Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 043-043v, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie

Proroctwo pokrywa się zatem niemal zupełnie ze słowami z poematu *Dużo ognia*:

– *młodo zagaśniesz gdzie nie wiadomo
między niebem a ziemią dopali cię znak*⁴⁷

Kazdorazowo pracy nad słowem towarzyszy odpowiedzialność za podjęte wybory warunkujące sens przekazu. Zmęczenie naddatkiem słów przekonująco oddają refleksje Kapuścińskiego, wyrażone z perspektywy obserwatora z końca XX wieku:

Słowa staniały. Rozmnożyły się, ale straciły na wartości. Są wszędzie. Jest ich za dużo. Mrowią się, kłębią, dręczą jak chamry natarczywych much. Ogłuszają⁴⁸.

Stachura równie intensywnie odczuwa zjawisko przesytu treści. Wprawdzie potrzebę rozważenie twórczej wstrzeźliwości zdarza mu się wcześniej kierować głównie do kolegów po piórze, finalnie jednak jego rozmyślania ewoluują ku przekonaniu, że liczy się głównie (lub wyłącznie) to, co niezapisane, a nawet niewypowiedziane.

W obszar pracy nad słowem wpisują się także merytoryczne przygotowania ukierunkowane na wierne oddanie realiów świata przedstawionego. Świadczy o nich kilkunastostronicowy słowniczek pojęć związanych z fauną i florą polskich lasów, komasujący terminy określające m.in. rodzaje drewna, gleby i broń myśliwską⁴⁹. O autentyzmie *Siekierzady*, obejmującym nie tylko sferę języka, wyczerpująco pisze Zygmunt Trziszka, przypominając, że Stachura faktycznie podjął się pracy drwała w Bobowicach, dokąd jeździł z Kotli. Badacz zwraca przy tym uwagę na charakterystyczne zwroty kresowe, takie, jak „pokatulkało go“ (w odniesieniu do tragicznej śmierci Zbyszka Cybulskiego), które przeniknęły w powieści do języka Stachury⁵⁰. Na marginesie warto dodać, że teoretyczne przygotowania Stachury nie

2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2*.

⁴⁷Tenże, *Dużo ognia...*, s. 77.

⁴⁸Ryszard Kapuściński, *Lapidaria*, Warszawa 2007, s. 364.

⁴⁹Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, nieprzerwanie na kartach z numerami 006-013 oraz na kilku dalszych, pojedynczych, stronicach, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 3, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 3-5*.

⁵⁰Zygmunt Trziszka, *Droga do „Siekierzady”*, w: *Korzenie plebejusza*, Warszawa 1984, s. 261, 264.

zawsze szły w parze z wiedzą praktyczną. Leśniczy, który wspominał jego pracę w Kotli, zauważa:

Pan Stachura powiedział, że robotę w lesie zna, ale szybko się okazało, że zna raczej ze słyszenia. Dostał ode mnie małą kabłąkową piłę. Kiedyś wydaję ludziom paliwo i widzę, że pan Stachura coś klepie siekierą na pieńku. Pytam się go, co robi, a on: <<Wie pan, ta piła jest chyba coś popsuta, zęby ma wykrzywione na wszystkie strony, to ja je prostuję>>. Nie wiedział, że te zęby tak mają być, że są na przemian: jeden ząb tnący, a drugi uprzętający⁵¹.

Mimo ewidentnej różnorodności zapisów, porzuconych konceptów i chaotycznej czasem narracji, materiały z tzw. zeszytów podróży pełnią niezwykle ważną rolę w pracach interpretacyjnych nad spuścizną Steda. Komasyją „okruchy” różnych światów (zwłaszcza aktualnego, wyobrazonego i świata snu), które następnie zostają częściowo włączone w poezję lub narrację prozatorską.

Idiostyl

Eksperymentujący ze słowem twórca, zaangażowany w konstrukcję literackich światów, w pewnym momencie zaczyna zdawać sobie sprawę z niedostatków słowa. Związane z tym spostrzeżenia uwidaczniają się w wielu uwagach poczynionych na różnych etapach aktywności pisarskiej. Potrzeba oddania niepowtarzalności każdej z chwil, również pozornie pozbawionych wartości, nie może współgrać chociażby z konwencjonalnym sposobem zaznaczenia upływu czasu w narracji. Równocześnie istniejąca świadomość niemożności ucieczki od wybiórczości zapisu, zostaje odzwierciedlona w następującej refleksji:

Ja, czyż inaczej czynię? Ale mnie przynajmniej śmieszy takie zdanie: minęło kilka dni. (...) I piszę to zdanie, nie lekkim ruchem ręki, drobym miłym gestem, jakby się łąpało wpół kota z podłogi i sadzało się go sobie na kolano. Piszę to zdanie (...) z bólem wielkim, z

⁵¹Wiesław Kot, *Edward Stachura*, w: tenże, *Portrety sławnych Polaków XX wieku*, Warszawa 2001, s. 259.

rozpaczą, bo nie mam sił, żeby te kilka dni, dokładnie, pięknie i straszliwie, tak jak są tego godne, opisać⁵².

Świadomość ograniczeń słowa pojawia się już znacznie wcześniej, czego przykładem jest stwierdzenie z opowiadania *Roraty*. Bohater-narrator stwierdza:

Bo wymyślić można wszystko i napisać to zgrabnie, jak to jest w pięknej literaturze. To nie jest wielki trud. Można tak bez końca wypełniać wysokie regały bibliotek, jak to jest właśnie w pięknej literaturze. Chciałem przez to coś powiedzieć, to znaczy chciałem coś powiedzieć dalej, to znaczy chciałem powiedzieć, jak to jest, kiedy jest inaczej, kiedy nie słowa mają padać zgrabne, tylko... i tu brak mi słów. Ale wiedzą dobrze i tak ci, którzy wiedzieć chcą, o co ja tu kruszę chleb⁵³.

Dochodzi zatem do oczywistej trudności – pełne oddanie niedostatków słowa nie jest możliwe, gdy posługujemy się nim jako narzędziem. Podobnie, jak już zostało wspomniane, dzieje się w procesie pisania, które nie nadąży ... *za długimi krokami posiadacza dwóch nóg i bluzy*⁵⁴. Przekonanie o ułomności słowa nie skłania jednak Stachury do zaprzestania działalności pisarskiej, skoro niedoskonały ten sposób zdaje się być jedyną z możliwości utrwalenia i przekazania przemyśleń⁵⁵.

Waldemar Szyngwelski, słusznie zauważa, że teksty twórcy zapisane zostały językiem komunikatu ustnego, z podkreśleniem takich jego wyznaczników, jak prostota i spontaniczność. Stąd upodobanie do asocjacyjności oraz swobody skojarzeń, czyli środków wykorzystywanych w stylu autobiograficznym, pamiętnikarskim czy sylwicznym⁵⁶. Ponadto warto dodać, że wspomniana prostota środków formalnych bliska jest potrzebie nasycenia słowa pisanego sugestywnością, która była dla Stachury przeciwieństwem „sztuki” postrzeganej pejoratywnie, utożsamianej ze sztucznością i pompatycznością. O takim jej rozumieniu przez autora *Wszystko jest poezja* wspomina Jolanta Brach-Czajna. Także Mirosław Wójcik zauważa:

⁵²E. Stachura, *Siekierzada...*, s. 261-262.

⁵³Tenże, *Roraty...*, s. 234-235. Charakterystyczne powtórzenia i powracający termin „powiedzieć” przywodzą skojarzenie z językiem mówionym.

⁵⁴Tenże, *Wiem, że coś wiem...*, s. 24.

⁵⁵Najsłynniejszą analogią do wyboru zapisu jako niezbędnej, acz wysoce niedoskonałej drogi przekazu myśli, są refleksje Platona zawarte w *Fajdroście*.

⁵⁶Waldemar Szyngwelski, *Autoprezentacja...*, s. 189.

Ze względu na profesję bohatera, jego uwaga skupia się na sztuce – głównie na literaturze – i ludziach, którzy ją tworzą. Domagając się naturalności, prostoty i szczerości postępowania, narrator siłą rzeczy nieufnie podchodzi do świata, którego fundamentem istnienia jest właśnie konwencja, estetyczne wyrafinowanie (kategorie, które są dlań wyrazem duchowej pustki)⁵⁷.

Charakterystyczna jest także pozorna niedbałość prozy, stylizacja na język mówiony⁵⁸. Wpisują się w nią zarówno ciągi zdań pojedynczych:

Ale nie zrobię tego Zbyt łatwa jest ta wspianiała okazja. Zbyt nachalnie narzuca się. Nie skorzystam z niej⁵⁹.

Oczy miał otwarte. Patrzył. Patrzył gdzieś tam, gdzie ja też często próbowałem zaglądać. Za ten wysoki płot. Teraz Witek tam patrzył. Ja patrzyłem na niego⁶⁰.

jak i drobiazgowo wyliczenia:

Jakieś kamienie, butelki, pudełka po konserwach, szmaty jakieś, łachy, ponemiecki hełm, zardzewiałą taśmę nabożową, zgniłe rozmaite buty, pepegi, jedną damską szpilkę, lewy męski but z cholewką na grubej gumowej podeszwie, czyli tak zwany traktor albo pepanc. I tak dalej⁶¹.

Zagadnienie języka osobniczego cechuje różnorodność metodologicznych odczytań⁶². Obok pojęcia idiostrylu funkcjonuje termin idiolekt, czasem traktowany

⁵⁷Mirosław Wójcik, *Prozatorska twórczość Stachury w kontekście buddyzmu zen*, Kielce 1998, s. 61.

⁵⁸Termin „mówię” i jego pochodne pojawia się równie często. Używa go, jako określenia prowadzonej narracji, Edmund Szerucki.

⁵⁹E. Stachura, *Cała jaskrawość*, s. 8.

⁶⁰Tamże, s. 25.

⁶¹Tamże, s. 8. Wymienione przedmioty wyławiają, podczas oczyszczania stawu, Edmund i Witek. W powieści wyliczenia wpisują się w próbę uchwycenia i zwerbalizowania „całej jaskrawości”, stąd pojawia się ich więcej. Na początku utworu występują kolejne, jeszcze obszerniejsze, wyliczenie drzew rosnących w parku i ich łacińskich nazw wypisanych na tabliczkach. Na uwagę zasługuje także próba wyliczenia wszystkich „bytów”, w które bohater – narrator włącza także materię nieożywioną. Próba oddania „wszystkości” kończy się oczywistą klęską konieczności wprowadzenia wyrażenia „i tak dalej”. Tamże, s. 83-84. Ten sam zwrot kończy rozważania o potencjalnej przyczynie własnej śmierci, które snuje Janek Pradera. Tenże, *Siekierzada* s. 211.

⁶²Henryk Markiewicz proponuje, by definiować język osobniczy jako połączenie płaszczyzny językoznawczej i literackiej H. Markiewicz, *Styl tekstu literackiego i jego badanie*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 95–117. Zenon Klemesiewicz zwraca uwagę na

jako synonim terminu idiostyl⁶³ czasem natomiast rozumiany autonomicznie. Wielość stanowisk badaczy różnicujących pojęcie idiolektu od idiostylu komplikuje wypracowanie precyzyjnego wyróżnika. W niniejszej pracy idiolekt (język osobniczy) definiowany jest jako zespół indywidualnych cech językowych, zwłaszcza fonetycznych i leksykalnych, właściwych konkretnemu użytkownikowi⁶⁴.

Idiostyl przyjmowany zatem będzie nie jako pewien zasób, a raczej konkretna realizacja. Zgodnie z powyższym kształtuje się, między innymi, stanowisko Henryka Borka. Idiostyl jest stylem danego tekstu danego autora lub idiostylem abstrakcyjnego modelu, który nadbudowuje się nad różnorodnymi tekstami jednego autora⁶⁵.

Nie wszystkie środki językowe, po które sięga Stachura, mają na celu wzmocnienie ekspresji wypowiedzi. Funkcją przeciwną, to jest stonowanie nawarstwiających się emocji, pełnią zdania aforystyczne, zwykle wypowiedziane przez bohatera- narratora. Pozornie niewiele znaczące, pomagają oswoić lęk, są próbą wprowadzenia porządku w nieprzewidywalność świata. Symptomatycznym przykładem jest zdanie: *Przyjdzie lodowiec i to będzie nasz pokrowiec*⁶⁶.

Charakterystyczna liryzacja tekstów autora *Siekierzady*, kolejny wyznacznik jego prozy, zdaje się być natomiast zgodna z ideą Unamuno, myśleniem, które stawia opór czysto intelektualnym procesom. Liryzm jest wówczas odzwierciedleniem odczucia problemu życia⁶⁷.

szeroko zakrojone pole badań jako konieczny warunek analizy języka osobniczego – nieodzowne jest zatem przyjrzenie się nie tylko kanonicznym tekstom, ale także niewydanym rękopisom, pamiętnikom, biografiiom etc. Z. Klemensiewicz, *Jak charakteryzować język osobniczy?*, w: tenże, Anna Kałkowska, *Składnia, stylistyka, pedagogika językowa*, Warszawa 1982, s. 561- 575. Podobne zdanie ma Stanisław Gajda, który do refleksji nad idiostylem dodaje pytanie o cele użycia wybranych środków językowych oraz ich organizację. Dopiero wówczas można pokusić się o odpowiedź na pytanie dotyczące intencji twórcy tekstu i jego, determinowany kontekstem, plan. Rozważania Gajdy znajdują się tomie *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych* stanowiącym zbiór tekstów wygłoszonych w trakcie trwania sympozjum naukowego, które miało miejsce 13-14 marca 1986 roku w Zielonej Górze. St. Gajda, *O pojęciu idiostylu*, w: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. Jerzy Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 23-34.

⁶³Takiego utożsamienia dokonuje, między innymi, Dorota Zdunkiewicz – Jedynek, postrzegając idiolekt (i idiostyl) jako „sposób mówienia właściwy konkretnemu użytkownikowi języka”. D. Zdunkiewicz-Jedynek, *Wykłady ze stylistyki*, Warszawa 2008, s. 179.

⁶⁴*Encyklopedia języka polskiego*, red. Stanisław Urbańczyk, Wrocław 1991. Hasło: idiolekt.

⁶⁵Henryk Borek, *Co możemy wiedzieć o języku osobniczym*, w: *Język osobniczy...*, s. 29. Tak pojęte rozróżnienia pojawia się w tekście Andrzeja Kudry *Idiolektostylem w mur, czyli o idiolektach, idiostylu i krytycznej analizie dyskursu – na przykładzie felietonów Krzysztofa Skiby w tygodniku „Wprost”*, „Folia Litteraria Polonica” 2011, nr 1.

⁶⁶Powracająca wypowiedź Janka (*Zawsze wiernie służy tobie emanuel delawerski*), kierowana w stronę nieobecnej ukochanej nabiera tu charakteru modlitewnego wyznania. Jego wymowa zostaje wzmocniona przez kontrast z pozbawionymi liryzmowi wypowiedziami pozostałych mężczyzn.

Recenzenci pierwszych tekstów Stachury często z dezaprobatą wypowiadali się o specyficznym, niegramatycznym, języku, którym posługiwał się autor *Falując na wietrze*. W brulionowych notatkach Stachura ironizuje z ich sądów, równocześnie wyjaśniając pobudki, które przyświecały mu w wyborze specyficznych stylizacji:

A panowie krytycy łapali się za mądre głowy i mówili: co mają znaczyć te murzyńskości pana S.? No, on przyjechał z Francji to dobrze nie zna naszej pięknej polskiej mowy“. A przecież chodziło o wyplątanie języka z czasu, o wyprowadzenie go z czasu na cudne manowce wieczności⁶⁸.

Zamiar Stachury doczekał krytycznej interpretacji zgodnej z założeniami poety, stało się to jednak później niż, jak można domniemywać, oczekiwał. Małgorzata Łukaszuk Piekara, już u progu XXI wieku, zauważyła:

Tematyzowanie tego, co zdawałoby się najprostsze, najbardziej znane i najbliższe, czyli siebie, jest skomplikowanym procederem, w którym często bezkoliczniki i konstrukcje imiesłowowe, nie zaś wyznaniowe aklamacje, pozwalają „popaść w siebie“ niczym w misterium⁶⁹.

Autorka odwołuje się następnie do *Uspokojenia*, niemniej jej uwaga znajduje odniesienie także do innych tekstów, w których autor *Się* neguje gramatyczne reguły.

Równocześnie jednak Stachura potrafił negatywnie ocenić lingwistyczne eksperymenty literackie, gdy sam przyjmował rolę krytyka. Warto przywołać obszerniejszy fragment recenzji tekstu *El Marcurie (Rtęć)* autorstwa Jese Maria Guelbenzu, w którym Sted „przemycy“ także autocharakterystykę:

Z początku nie bardzo mogłem się połapać, kto jest kto, gdzie jest kto, co jest gdzie i tak dalej. Być może nie jestem, że tak powiem, szalenie bystry jak rwący górski potok, ale też

⁶⁷Christian Pierre, *Unamuno Miguel de Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos*, przeł. Małgorzata Kowalska, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. Barbara Skarga, tom 3, Warszawa 1995, s. 394.

⁶⁸Notatka zamieszczona w brulionowych zapisach Edwarda Stachury, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Zapis znajduje się na karcie oznaczonej numerem 065, w teźce 3, *Fragmenty, szkice, notatki do tekstów*. Płyta o numerze inw. 2554, *Edward Stachura, Szkice i fragmenty Fabula Fasa, Oto i inne, pol. lata 60. XX wieku – 1979 r.*

⁶⁹Małgorzata Łukaszuk – Piekara, „*Więc zaokrąglam horyzont! Zaokrąglam!!*” *Zakończenie*, w: teźce, *Wizje splełtane z historiami. Autobiografia liryczna poety*, Lublin 2000, s. 429.

i nie tępy jak stojąca bagienna woda i nie siebie winię za to, że z początku nie mogłem się połączyć w układach pionowych i poziomych tej powieści, którą zresztą trudno nazwać powieścią w tradycyjnym czy nawet w nowszym znaczeniu tego słowa, ale nie w tym rzecz, nie to jest złe.

Rażąca jest także dla mnie większość nowoczesnych „zagrań” Jose M. Guelbenzu: celowe pisanie z błędami gramatycznymi, tworzenie z kilku wyrazów długich zbitek słownych, które w języku hiszpańskim zupełnie mi się nie jawią (...) brak interpunkcji lub wprowadzanie interpunkcji raczej dziwacznej (...) Absolutnie nie dyskwalifikuję tego typu „zagrań”. Idzie mi o to, że w tej konkretnej powieści one niczemu nie służą (...) Wydaje mi się, że autor tylko popisuje się. Na popis ostatecznie można się zgodzić, ale popisywać się powinien wirtuoz, nie amator⁷⁰.

Stachura jest zatem bezkompromisowy w ocenie, a ponadto niebezpośrednio przyznaje sobie miano wirtuoza, którego eksperymenty lingwistyczne są w pełni uzasadnione. Rozbudowane akwatywne porównania dobitnie ukazują, że dla piszącego „ja” jest przynajmniej tak samo ważne, jak recenzowana pozycja hiszpańskiego autora. Na marginesie warto dodać, że wśród recenzji autorstwa Stachury można doszukać się jednak także aprobatywnych opinii. Jedną z nich poświęca dla Juana Carlesa Onetti. Uznanie twórczości hiszpańskiego autora Stachura wyraża metaforami, które stały się jednymi z najbardziej rozpoznawalnych w jego twórczości. Mowa zatem o zjawie realnej, słynnej smudze cienia i słynnej smudze światła, białej lokomotywie⁷¹.

Retrospekcje w prozatorskiej twórczości Stachury rzadko idealizują przeszłość, stawiając ją w opozycji do trudnej terażniejszości. Ich prymarne role to raczej obalenie mitów (mit szczęśliwego dzieciństwa), ukazanie rezultatów pracy nad sobą skutkujących większą niż niegdyś samoświadomością (opowiadanie *Naprzód, niebiescy*), wreszcie podkreślenie długotrwałości doznawanego cierpienia. W mistycznym okresie twórczości Stachury to, co minęło, traktowane jest ambiwalentnie. Stanowi pełną omyłek drogę człowieka-ja, równocześnie jednak

⁷⁰Notatka zamieszczona w brulionowych zapisach Edwarda Stachury, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Zapis znajduje się na karcie oznaczonej numerem 038, w teczce 4, Płyta o numerze inw. 2556, *Edward Stachura, Przekłady i recenzje z literatury obcej, pol., hiszp., 1958 – lata 70. XX wieku*.

⁷¹Notatka zamieszczona w brulionowych zapisach Edwarda Stachury, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Zapis znajduje się na karcie oznaczonej numerem 047, w teczce 4, Płyta o numerze inw. 2556, *Edward Stachura, Przekłady i recenzje z literatury obcej, pol., hiszp., 1958 – lata 70. XX wieku*.

doprowadza do zaistnienia idei człowieka-nikt, nie może być zatem oceniane jako jednoznacznie szkodliwe i zbędne.

Pierwszoosobowy narrator, jednostkowo percypując rzeczywistość, jest nie tylko wyznacznikiem subiektywizmu. Jak zauważa Ewa Sławkowa:

Za elementarnym faktem manifestującym się użyciem zaimka „ja” stoi w istocie pryncypium etyczne, oznacza to, że narracja w pierwszej osobie *n i e j e s t z a b i e g i e m s t y l i s t y c z n y m*, ale zasada się znacznie głębiej – ma stanowić gwarancję prawdy relacjonowanych faktów⁷².

Tym samym czytelniczy sceptycyzm zostaje zredukowany do minimum, a nawet zupełnie zanika. Tak dzieje się zwłaszcza wobec partii tekstu, w których relacjonowane są przeżycia wewnętrzne podmiotu, z racji ich oczywistej nieweryfikowalności w kategoriach prawda-fałsz.

Zeszyty podróżne Stachury, jego notatki oraz dziennik ostatnich miesięcy życia to typy narracji wobec których kategoria fikcyjności, z uwagi na autobiografizm, zostaje zanegowana. Równocześnie jednak wciąż pamiętać należy o mediacji między tymi tekstami a fragmentami wydanej prozy – opatrzone ewentualnymi modyfikacjami zapisy, źródłowo o charakterze wspomnieniowym, scalane były następnie z fabułami opowiadań. Dostrzeżenie tego zabiegu nie było oczywiście możliwe dla niegdysiejszych czytelników Stachury, bowiem zapisy brulionowe nie ujrzały jeszcze światła dziennego. Międzytekstowe wpływy śledził wspomniany Pachocki, potwierdzając tym samym tezę o „totalności” pisarstwa Stachury.

W listach Stachury dominował potoczny styl i tematyka osadzona w rzeczywistości pisarza⁷³, niemniej jednak ich autor sięgał czasem do metaforycznych zwrotów oraz podniosłych słów. Do Mieczysława Czychowskiego młody Stachura potrafił zwrócić się w następujących słowach: *Maznij więc kilka słów do człowieka, który śmie Cię*

⁷²E. Sławkowa, *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981, s. 121.

⁷³Wbrew dość powszechnie przyjętym opiniom o marzycielskim usposobieniu Stachury i jego niezdolności do „życia praktycznego” z zapisków i listów wynika, że – do czasu swej światopoglądowej przemiany – radził sobie z nim dosyć dobrze. Wiele listów Stachury, poczynawszy od końca lat 50., a na drugiej połowie lat 70. skończywszy, ukazuje jego starania o sprawy materialne (stypendia, praca) i zabiegi zorientowane wokół publikacji tekstów i udziału w konkursach literackich.

nazywać swoim przyjacielem (wybacz mi tę śmiałość) i który jest pełen uwielbienia dla Twojej osoby O, leworęki Norwidzie⁷⁴. W innym liście do przyjaciela dostrzec można charakterystyczną zmianę stylu prowadzenia narracji: *Noszę wodę ze studni, chodzę po drzewo do lasu itp. słowem staram się jak mogę, by przetrwać zimę. Ojciec oświadczył mi, że jeśli nie będę pracował, wyrzuci mnie z domu. Ej gdyby było lato, nie bardzo bym się zmartwił tym stwierdzeniem. Ale teraz jest zima i mróz-drapieżca, przed którym wróbelki uciekają do stodoły. Trudno jest żyć i kochać jak kochać i żyć się powinno⁷⁵*. Po zdaniach referujących aktualne zajęcie młodego mężczyzny (wyrażanych z – przynajmniej pozorną – beznamiętnością), do głosu zdaje się dochodzić ktoś drugi, kto emocjonalnie i ze swadą charakterystyczną dla wiejskiego gawędziarza ubolewa nad srogością zimy, kończąc wypowiedź konkluzją na temat kondycji ludzkiej. Ta wielogłosowość narracji zaistniała także w pismach urzędowych Stachury, tworząc nierzadko niezwykle osobliwą całość, która przez adresatów mogłaby być odebrana nawet jako prowokacyjny żart. Oto fragment podania, które Stachura kieruje do Dziekanatu Wydziału Nauk Humanistycznych KUL:

Uprzejmie proszę o dopuszczenie mnie do egzaminu z historii literatury francuskiej. (...) Chciałbym, bardzo chciałbym zaliczyć ten rok i przenieść się na inny uniwersytet. (...) Ja myślę, że nikt nie powinien mi tego zabraniać, bo mimo wszystko, jestem czysty naprawdę i trochę czułości mnie też się należy, bo to jest jak oliwa na wodę. Uprzejmie proszę o przychylne załatwienie mej prośby⁷⁶.

Zwrot „... jak oliwa na wodę“ znaleźć można w wydanych tekstach Stachury. Podobna maniera stylistyczna pojawia się w liście do Kazmierza Zająca, w którym Sted prosi pracownika dziekanatu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego o przesłanie swoich dokumentów do Warszawy celem złożenia ich na Uniwersytecie.

⁷⁴Listy i wiersze Stachury do Mieczysława Czychowskiego, „Poezja” 1982, nr 9, s. 46.

⁷⁵Tamże.

⁷⁶Pismo z 9 października 1959 roku, skrótkowo zacytowane powyżej, zaowocowało powtórny przystąpieniem Stachury do egzaminu i zdaniem tegoż z oceną dostateczną. O konsternacji odbiorców podania może świadczyć Opinia Sekcji, odnotowana na dokumencie: „Należałoby chyba umożliwić zdawanie”. Marian Buchowski, *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992, s. 43. Analogiczne zjawiska zachodzi w treści słynnego życiorysu złożonego przez Steda w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim przed powtórny zdawaniem na pierwszy rok studiów. Kandydat wspomina wczesne dzieciństwo, przyjazd z Francji do Polski, wreszcie samotną włóczęgę, którą odbył w 1956 roku. Marian Buchowski, *Stachura...*, s. 44.

Teksty Stachury są niewątpliwie spójne, co można dostrzec zwłaszcza w ujęciu holistycznym, chronologicznym spojrzeniu na bogactwo możliwych światów autora *Się*. Charakterystyczne dla niego wyznaczniki idiosylu to upodobanie do hiperbolizacji, spójność w zakresie koherencji tekstów, rytmizacja prozy przez generowanie asocjacyjnych leksemów, wreszcie liczne ekspresywizmy i słownictwo zorientowane ku sakralizacji codzienności. W wielu fragmentach uwyrażnia się tendencja do rymowanek i gier słownych, co nie dotyczy jednak utworów – traktatów przynależnych do mistycznego okresu twórczości Stachury. Żywioł zabawy towarzyszy światu aktualnemu, często pojawiając się w kontrze do tego świata, jako specyficzna próba odzyskania traconej równowagi.

Hiperbolizacja towarzyszy głównie próbom oddania stanów uczuciowych podmiotu. Podkreślana jest ich niezwykłość, za które przyszło zapłacić równie niezmiernym smutkiem: *Tak straszliwie kiedyś sparzony, spalony nieomal doszczętnie, byłem teraz ostrożny z moim dla tej dziewczyny tak zwanym miłosnym uczuciem(...)*⁷⁷.

Podstawą opisu stała się spopularyzowana fraza „sparzyć się na kimś“, została jednak wzmocniona terminami o wyjątkowo ekspresywnym charakterze. Te, pełne emocji, wyrażenie stanów ducha podmiotu charakterystyczne jest już dla tomu opowiadań *Jeden dzień*, których początki i zakończenia pełne są emocji. Krystyna Jakowska dostrzega tu obecność delimitatora retorycznego, składniowego, natomiast delimitator podstawowy dostrzega we wzmocnieniu żywiołu liryczności⁷⁸.

Przeciwieństwem pełnych ekspresji wyrażen jest milczenie, które zostaje w specyficzny sposób zwizualizowane. Dorota Korwin-Piotrowska odwołuje się do *Wypowiedzi rozproszonych* Stachury, aby przedstawić przykład użycia apozjopezy. Milczenie zostaje „zacytowane“ niczym akt mowy, przerwana po dwukropku wypowiedź jest zastąpiona wykropkowaną linią⁷⁹.

Gry słowne pełnią w tekstach Stachury różnorodne funkcje. Czasem zostają wprowadzone w refleksje bohatera – narratora jako replika na myśli przepełnione egzystencjalnym niepokojem:

⁷⁷E. Stachura, *Gluchoniemy*, w: *Postscriptum*, s. 10.

⁷⁸Krystyna Jakowska, *Cykl opowiadań z lotu ptaka*, w: *też*, *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*, Białystok 2011, s. 48-49.

⁷⁹Dorota Korwin-Piotrowska, *Cisza i milczenie w strukturze utworów narracyjnych*, w: *Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015, s. 146.

Gdzie ja jeszcze chcę dojść? Zanik pamięci, dlaczego on mnie tak do siebie pociąga?
Co jest za nim? Po nim? Gall Anonim!⁸⁰

Po co nasuwające się pojęcie kurtyny w moich niezmiernych perspektywach życia i śmierci, i balansującej między nimi wieczności?

Kaprysy zostawmy dla Klarysy, a sceniczne pozy na salonowe wieczory⁸¹.

Innym razem stają się źródłem komizmu słownego:

- To ona potańcówki urzędowała w klubo-kawiarni, obywatelka Zofia Rybicka.
- No właśnie – mówię – Juble urzędowała. Bumstarara sobie urzędowała. Jakby to był jej prywatny lokal. Jej prywatny dworek.
- Jej prywatna Zofiówka – powiedział Witek⁸².

Czasem natomiast ujawnia się w nich wspomniana rytmizacja prozy:

Zawsze jest godzina G. Ginąca gigantyczna godzina. Gorączkowo grasująca.
Galopująca w gardle. Gruhocąca grdykę⁸³.

W języku osobniczym Stachury wyjątkowo dobrze dostrzegalne są także zwroty, dzięki którym codzienność zostaje sakralizowana. Dzięki takim zabiegom świat aktualny nie jest postrzegany głównie przez pryzmat dyskomfortu i strachu. W *Calej jaskrawości* niezwykle ważnym terminem okazuje się „natchnienie“, które Edmund chce widzieć we wszystkich działaniach i odczuciach własnych oraz Witka⁸⁴. Charakterystyczne jest także wprowadzanie w narrację wyrażeń modlitewnych oraz terminów zaczerpniętych z liturgii (*Tak mi dopomóż, Santa Polonia*⁸⁵, *Błogosławiona*

⁸⁰E. Stachura, *Cala jaskrawość*, s. 17.

⁸¹Tamże, s. 137.

⁸²Tamże, s. 104.

⁸³Tamże, s. 130.

⁸⁴Tamże, s. 23. Pojęcie natchnienia bywa dynamizowane przez określenia mające wzmocnić jego ekspresywny, dynamiczny, charakter. Natchnienie jest zatem „wstrząsające”, „nieustające” przypomina fizyczne przejawy życia organizmu. Tamże, s. 95.

⁸⁵Tamże, s. 24.

bądź łaźnia - boginia⁸⁶). Nowa jakość powstaje przez połączenie *sacrum* z *profanum*, które na skutek tej kontaminacji dochodzi do świętości.

Charakterystyczne cechy idiostylu Stachury mogą ze sobą współwystępować. Bohater -narrator *Siekierzady* wspomina: *Wyszperałem organki i zacząłem grać cichuteńko tę cudowną przenajsmutną melodię do straszliwych przenajswiętszych wierszy Baczyńskiego (...)*⁸⁷

Neologizm artystyczny „przenajsmutna“ ma zwielokrotnić ładunek emocjonalny, jaki występuje w słowie „najsmutniejsza“. „Przenajsmutna“ koreluje z „przenajświętszymi“, kojarzy się z wszechogarniającą siłą oddziaływania.

Z wyliczeniem może łączyć się hiperbolizacja. Próbuąc oddać w słowach przepelniające go uczucie miłości, Janek Pradera wyznaje:

(...) to serce jest (...) miłości mojej młodopolskiej i staropolskiej, starodawnej, starożytnej, przedpotopowej i potopowej, awangardowej, futurystycznej, realistycznej i nadrealistycznej, surrealistycznej i wiekowej, milenijnej, wiecznej, wieczystej miłości mojej do ciebie⁸⁸.

Analogiczne połączenie pojawia się w tej samej powieści, w myślowym zwrocie bohatera do Gałązki Jabłoni i *straszliwych manowców*:

(...) przez te kilka dni ileż razy konałem, umierałem i zmartwychwstawałem, ileż roboty zrobiłem na zrębie, ileż potu ze mnie wyciekło, ileż tysięcy myśli przeszło przez moją głowę (...) i ulatywałem w dziedziny błękitu, i znów zapadałem w dół głębokości, tonąłem w toni, to znów stałem pięknie na grzbiecie fali jak piana (...)⁸⁹

Dbłość o słowo wiąże się u Stachury z odpowiedzialnością za nie, lecz niekoniecznie już z dyscypliną językową. Tej ostatniej przypisana zostaje zatem rola służebna względem nadrzędnego, utopijnego, zadania, jakie Stachura przypisał słowu.

⁸⁶Tamże, *Cała jaskrawość*, s. 194.

⁸⁷Tenże, *Siekierzada* s. 207.

⁸⁸Tamże, s. 241.

⁸⁹Tamże, *Siekierzada* s. 262.

Metamorfozy

Waldemar Szyngwelski, dowodząc totalności pisarstwa Stachury, zwraca uwagę m. in. na zjawisko intertekstualności. Przytacza wybrane autocytyaty oraz wewnętrzne spoiwa, za sprawą których teksty nie są od siebie wyabstrahowane, ale zachowują głęboką integralność⁹⁰.

W niniejszej części pracy również zaprezentowane zostaną wybrane korelacje międzytekstowe, głównie zachodzące w obszarach opowiadania/powieści-narracja brulionowa. Cel stanowi natomiast skonfrontowanie języka zapisów, prześledzenie istniejących między nimi różnic. Dominują modyfikacje niewielkie, czasem nawet słabo zauważalne przy pobieżnym oglądzie, choć nie sposób nie dostrzec kilku bardzo wyraźnych odstępstw od tej reguły.

Porównanie konceptów brulionowych z wydaną, uporządkowaną gatunkowo, twórczością Stachury, pozwala stwierdzić pewną prawidłowość. Pomysły na fabuły, ujęte skrupulatnie jako wypunktowane plany, prawdopodobnie nie zostały wykorzystane lub ich realizacje nie zachowały się. Obecne w prozie lub w poezji detale pochodzą natomiast często ze scenek rodzajowych, najprawdopodobniej zasłyszanych w czasie rzeczywistym lub jako opowiedziane anegdoty. Gdyby przyjąć, że gromadzone koncepty, w przeciwieństwie do fabularnych anegdot, nie wypływają z faktycznych obserwacji, należałoby uznać świat realny za główne źródło pisarskich inspiracji Stachury. Brak znajomości genezy pomysłów na niektóre rozwiązania fabularne nie pozwala jednak uczynić tej tezy niepodważalną.

Część anegdot odnotowanych w brulionach przechodzi do twórczości prozatorskiej Steda prawie bez zmian, wiele innych natomiast pozostaje wyłącznie w notatkach. Motywacja wyborów jest tu dość niejsna, gdyż sporo zaniechanych

⁹⁰Przedstawione przez Pachockiego przykłady można długo mnożyć. Do innych, symptomatycznych, należy na przykład zapisany w brulionie krótki list do ukochanej kobiety podpisany „Twój wierny pies”. Zarówno treść wiadomości, jak i podpis znajdują kontynuację w piosence *Zabraknie ci psa*. Tożsame wyrażenie – „suchy szloch” łączy piosenkę *Jak* i krótki zapis traumatycznych doświadczeń nocy z 7 na 8 października 1970 roku. Zimą kolejnego roku Stachura pisze krótką notkę o kobiecie, która była dla niego bogiem. Identyczne wyznanie pojawia się w jego tekstach rok wcześniej (16 luty 1970 roku), inny jest jednak autor wyznania. Pytanie retoryczne o istnienie duchowego opiekuna czuwającego nad zagubionym człowiekiem pojawia się w opowiadaniu *Jasny pobyt nadrzeczny*, niebezpośrednio w *Siekierzadzie* oraz w notatce brulionowej z września 1971 roku.

tekstów pasowałyby do stworzonych fabuł. Włączone w opowiadania czy powieści zapiski nigdy nie stają się osiã historii, nieodmiennie stanowiąc tylko jej ozdobnik.

Obecne w brulionach scenki rodzajowe mogły funkcjonować w tekście raczej jako wypowiedzi bohaterów drugo - i trzecioplanowych. Byłyby wówczas nośnikami komizmu sytuacyjnego lub przyczyniałyby się do uatrakcyjnienia opisów postaci bądź środowisk. Poniżej przykład niemal dosłownego przeniesienia dykteryjki o inżynierze z kart brulionu do opowiadania *Dzienna jazda pociągiem*:

Inżynier! A nic nie [rozumie]. Robie ja sanki normalne w robocie, tzn. podczas roboty i przychodzi inżynier, i pyta mnie się, co ja robię. A ja mówię, że pilne zbrojenie, bo potrzebują tam. On popatrzył i poszedł. No wielki pan inżynier. Nie poznał, że ja robię sobie sanki, a nie jakieś tam zbrojenie. Wyrzucić takiego, to by zginął, bo ani głową nie umie pracować, ani do zwykłej roboty by się nie nadawał. Zrobiłyby mu się obie lewe ręce⁹¹.

Tekst przeniesiony do tomu *Falując na wietrze* brzmi następująco:

- Inżynier! Co teraz za inżynierzy są, panie. Robię ja raz sanki w robocie, znaczy w czasie szychty, i przychodzi inżynier, i pyta się, co ja robię. A ja mówię, że pilne zbrojenie, bo potrzebują tam i tam. Postać, popatrzył i poszedł. Masz pan. Inżynier. Nie poznał, że ja robię sobie sanki zwyczajne, a nie jakieś tam zbrojenie. Wyrzucić takiego, to by zginął, bo ani głową nie umi pracować, ani do zwykłej roboty się nie nadaje. Obie lewe ręce⁹².

W *Dziennej jeździe pociągiem* historyjka o inżynierze inicjuje tekst, opowiada ją jeden z pasażerów, a kilku pozostałych kwituje usłyszane słowa. Modyfikacja opiera się zatem niemal wyłącznie na ukierunkowaniu komunikatu na dialogiczność przez wprowadzenie bezpośrednich zwrotów do adresata. Ponadto pojawia się stylizacja gwarowa przez wprowadzenie słów "sychta" i "umi".

Analogiczne podobieństwo zachodzi odnośnie opinii o kobiecych piersiach, która w brulionie utrwalona została jako wypowiedź Bruna. W *Siekierzadzie* uwagę tę wypowiada Selpka. Zostaje ona wpisana w tok rozmowy dotyczącej pożądanego wyglądu i zachowania kobiet⁹³.

⁹¹E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podrózne I*, s. 9.

⁹²Tenże, *Dzienna jazda pociągiem*, w: *Opowiadania...*, s. 192.

⁹³Tenże, *Dzienniki Zeszyty podrózne I*, s. 31. Zapisy z 20 maja 1968 roku.

Poza przenikaniem całkowitym do wydanej prozy większych partii tekstów z brulionów, dochodzi także do sytuacji, gdy następuje ono wyłącznie w oparciu o poszczególne zdania. Z oczywistych względów nie można wówczas śledzić procesu zachodzących zmian językowych, warto jednak zwrócić uwagę na modyfikację kontekstu sytuacyjnego.

Zdanie *A palce miał jak klarnety* pojawia się w *Siekierzadzie* kilkakrotnie, za każdym razem odnoszone jest do powierzchowności Batiuka. W brulionach porównanie figuruje pod datą 30 maja 1968 roku i dotyczy dokonującego samookaleczenia mężczyzny, który w niczym nie przypomina prostodusznego przyjaciela Peresady. Czasem inspiracja fabularna wypływa jedynie z brulionowych adnotacji. W 1968 roku Stachura odnotowuje siedem nazwisk, z których cztery (Kątny, Szerucki, Peresada, Selpka) znajdują się na kartach powieści *Cała jaskrawość i Siekierzada*⁹⁴. Powyższe przykłady dowodzą potrzeby powoływania się na detal bez uwzględnienia pierwotnego kontekstu. Stachura, mimo dużej estymy wyrażanej wobec własnej twórczości, potrafi traktować brulionowy rezerwar bardzo wybiórczo.

Międzym zapisami brulionowymi a wydanymi tekstami zachodzą ponadto analogie tematyczne przy równoczesnym zachowaniu odrębności sytuacji przedstawionych. W nocy z 10 na 11 października 1968 roku Stachura zapisuje:

Przeczytałem pana Sito – *Luy in the Sky with Diamonds*. Napisane dosyć niezłe. Co do stanów, które przeżywa narrator po zażyciu STP czy LSD, to bohater *Całej jaskrawości* przeżywa takie stany prawie że codziennie i oczywiście bez pomocy narkotyków, bez sztucznego zapłodnienia, że tak powiem⁹⁵.

We *Wszystko jest poezja* pojawia się następujące wyznanie:

(...) podszedłem do jednej z grup hippisów (...) Jeden chłopak (...) grał na gitarze. Usiadłem i posłuchałem. Kiedy skończył, poprosiłem go o instrument (...) Zacząłem grać i śpiewać tę melodię (...) Melodia prosta była i grupa zaraz ją podchwyciła. I tak śpiewaliśmy chórem spory czas. I jeszcze spory czas ja sam potem śpiewałem różne wariacje w tym

⁹⁴Tenże, *Dzienniki Zeszyty podrózne I*, s. 35. Zapisy z 14 czerwca 1968 roku.

⁹⁵Tenże, *Dzienniki Zeszyty podrózne I*, s. 40. Zapisy z 10/11 października 1968 roku.

samym temacie. Kiedy udało mi się przerwać, jeden z chłopaków chciał mnie poczęstować czymś swoistym. Podziękowałem i pokazując ręką na powietrze nad głową powiedziałem:

– This is my hash!⁹⁶

Przekształcenie, fundowanej na recenzji, refleksji wpływa na zmianę języka wypowiedzi. Wspomnieniowa narracja pobudza ciekawość czytelnika, a przytoczona w języku angielskim puenta rozmowy czyni wypowiedź bohatera-narratora bardziej efektowną.

Podobna relacja zachodzi między pochwałą istnienia wyrażoną w modlitewnych narracjach *Nocnej jazdy pociągiem i Dziękczynienia*, a ich brulionowym odpowiednikiem. 6 listopada 1966 roku Stachura notuje:

Radość niewymowna, niewysłowiona, rozlała się po mnie, radość bezgraniczna tego co zobaczę, co ujrzę, co usłyszę jeszcze, co przeżyję przez ten czas, który będzie mi dane przeżyć. Dzięki dla rzek, jezior, stawów, drzew, lasów, zagajników. Noce, dni, godziny, sekundy. Łąki, torfowiska, bagna, drzewa, ptaki, ryby, krowy. Dzięki wam wszystkim za pomoc za posiłki wasze, które przed chwilą nadeszły i są, czuję je, są i będą, będą mnie podtrzymywać (...)⁹⁷

Wprowadzony i powtarzany w opowiadaniu zwrot „wielkie dzięki“ uwzniośla przekaz, upodabniając go do formy litanii. Pozbawiony tego zabiegu językowego tekst traci na ekspresji wypowiedzi.

Odkrycie drobnych modyfikacji między brulionowymi a oddanymi do druku wersjami tekstów jednoznacznie wskazuje na zaangażowanie twórcy w językową materię tekstów. Poniżej fragment dialogu odnotowany w brulionach, a następnie przeniesiony do fabuły *Calej jaskrawości*:

– Masz jakiś pomysł z karawanem – powiedział Witek.

⁹⁶Tenże, *Się zachowywać, w treści umieścić się i utrzymać, delikatność, próba odpowiedzi Biofizyka, Oslo*, Andrzej Moszczyński, w: tenże, *Wszystko jest...*, s. 105.

⁹⁷Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 067v, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2.*

- Mam. Zaciągniemy go na brzeg wąwozu, oblejemy naftą... przywieziemy naftę ze sobą, myślę, że ze dwa litry wystarczą. Więc oblejemy go naftą, podpalimy i puścimy go z górki.

Witek stanął, popatrzył chwilę gdzieś przed siebie i powiedział:

- To będzie piękny widok.
- To będzie widok przepięknościowy, jak mówi jedna pani – powiedziałem.
- I jaki symboliczny⁹⁸.

W powieści dialog brzmi następująco:

- Masz jakiś pomysł z karawanem – zapytał Witek w taki sposób, że jego pytanie zawierało w sobie jednocześnie twierdzącą odpowiedź.
- Wpadł mi do głowy, jak z tobą rozmawiałem – mówię.
- Zauważyłem.
- Zaciągniemy karawan na brzeg wąwozu i oblejemy go naftą, rozumiesz? Naftę przyniesiemy ze sobą. Myślę, że ze dwa litry wystarczą. Więc oblejemy go naftą, podpalimy i puścimy go z górki. Rozumiesz?
- Teraz rozumiem – powiedział Witek.

Stanął, odwrócił ode mnie oczy i popatrzył w dal.

- To będzie ładny widok – zauważył Witek.
- To będzie, jak mówi jedna pani, widok przepięknościowy – zauważyłem ja.
- I bardzo symboliczny – dodałem⁹⁹.

Można zatem zauważyć, że finalny tekst został dopracowany względem szkicu. Podkreślona jest zdolność wzajemnej obserwacji (*zauważyłem*) oraz większy niż w pierwowzorze nacisk na utrzymanie kontaktu z interlokutorem (dwukrotnie powtórzone zapytanie *rozumiesz?*).

Identyczne zjawisko, oparte na metamorfozie konstrukcji wypowiedzi bez większej ingerencji w tematykę przekazu można zaobserwować na podstawie narracji,

⁹⁸Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 070 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rjez., 1956?-1977, t. 1-2.*

⁹⁹Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 117.

która funkcjonuje jako monolog Janka Pradery. W zapisie brulionowym Stachura odnotowuje:

Więc o czym dyszałem? Wiem o czym, ale nie mam na to słów, nie wiem, jak to powiedzieć, nie umiem sobie tego ponazywać. Zaprawdę mówię, że wiem o czym dyszałem w tej (południowej) (...) godzinie zimowego styczniowego dnia tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego siódmego roku i nie pierwszy raz, setki razy o tym dyszałem i wiem o czym, to znaczy cała zwana dusza i całe zwane ciało wiedziały, a tylko usta usta tylko nie wiedziały, nie umiały się do tego ułożyć, nie znały tego sposobu ułożenia się, żeby to nazwać¹⁰⁰.

Stosowny fragment z *Siekierzady* brzmi następująco:

O czym dyszałem, patrząc w ogień, w tej szybko zapadającej przedwieczornej godzinie tego styczniowego dnia tego tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego któregoś tam roku? Nie o czym myślałem, ale o czym dyszałem? Więc o czym? Wiem o czym. Zaprawdę, mówię, wiem, o czym dyszałem w tej przedwieczornej godzinie i nie pierwszy raz, setki razy o tym dyszałem i zaprawdę wiem o czym, to znaczy cała dusza i całe ciało wiedziały, a tylko usta, usta tylko nie wiedziały, jakby one – usta nie do ciała należały ani do duszy, jakby czymś osobnym były, usta na maszcie, usta pełne smoły, jak powiedział jeden; więc tylko one – usta nie wiedziały, nie umiały się do tego ułożyć, nie znały tego sposobu ułożenia się, żeby to nazwać, to, o czym dyszałem¹⁰¹.

Po lekturze fragmentów zauważa się, oparte na powtórzeniach i metaforach, wydłużenie drugiego tekstu. Te charakterystyczne środki, często pochytywane u Stachury za nieumiejętność skondensowania wypowiedzi i nadania komunikatu precyzji, są tu zatem rezultatem przemyślanej pracy. Pierwszy zapis skoncentrowany został głównie na oddaniu wrażenia w jego podstawowym wymiarze. W drugim pojawia się potrzeba dookreślenia przywołanych myśli. Konsekwencją udratyzowania tekstu jest częściowe zatarcie, dokładnie wcześniej podanego, czasu akcji. Precyzyjna data nie jest istotna wobec ogromnej dynamiki dostrzegania i odczuwania. Częste w twórczości Stachury powtórzenia i tym razem mają dodać tekstowi patetycznego charakteru.

¹⁰⁰Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 080 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzez., 1956?-1977, t. 1-2*.

¹⁰¹Tenże, *Siekierzada...* s. 302.

Niemal dosłowne źródło w zapisach brulionowych ma także dialog Michała Kątnego i Jolki, starszej siostry Michasia. Zachowany zostaje sens komunikatów, w myśl którego jeden z rozmówców odrzuca możliwość kontynuacji znajomości. Zmieniają się natomiast płeć i intencje jednej z osób, co wpływa na werbalne zmiany w komunikacji. Rozmowa zanotowana w brulionie, opatrzona tytułem „PRACA i ROBOTA“ brzmi:

- Dałem ci mój adres? Dałem. To odwiedź mnie?
- Jasne, że odwiedzę.
- Kiedy?
- Zawsze wtedy, kiedy będzie całkowite zaćmienie słońca, bo wtedy nie mam nic do roboty¹⁰².

Pożegnalny dialog między siostrą Michasia a Kątnym przebiega następująco:

- A mnie odwiedź w Krakowie? Dałam ci adres.
Odwiedź?
- Jasne, że odwiedzę.
- Po drodze na Jukatan - się pomyślało.
- A kiedy?
- Kiedy, to nie wiem (...) będę przyjeżdżać zawsze, kiedy będzie całkowite zaćmienie słońca, bo wtedy nie będę miał nic lepszego do roboty¹⁰³.

Rozmowa w odsłonie damsko-męskiej traci charakter niezobowiązującej pogawędki. Puenta jest wprawdzie identyczna, jednak wyraźnie sugerowane uczucie zawodu, jakiego doświadcza dziewczyna, zmienia powiedzonko w dowód na odrzucony afekt.

W czerwcu 1972 roku Stachura odnotowuje w brulionach trzy zdania, które, w nieco zmodyfikowanej formie, pojawią się w opowiadaniu *Iście*. W zdaniach w notatkach samotność jest określana jako *straszliwa*, ale jeszcze nie *cudowna*. Wędrowiec to Michał Kątny, w opowiadaniu przeistoczony w „się“. Podmiotowość

¹⁰²Tenże, *Dzienniki Zeszyty podróżne I*, s. 187. Zapis z 11 stycznia 1972 roku.

¹⁰³Tenże, *Wesele*, s. 273.

ujawnia się w notatce także za sprawą czwartego zdania, będącego podsumowaniem i puetną *Ja szedłem tuż za nim*. Nie pojawia się ono w opowiadaniu *Iście*, zredukowanym do stylistycznych przekształceń zdania i zamkniętym nawet na potencjalność zniwelowania samotności.

Podobieństw można doszukać się także między zapisami w brulionach a poetycką spuścizną Stachury. Piosenka *Tango Triste* definiuje stan człowieka, którego uczucie zostało odrzucone, przez porównania do katastrof i kataklizmów¹⁰⁴. Podobnie opowiedziana jest historia nieszczęśliwej miłości nieznanego, którego zwierzenia Stachura podsłuchuje w barze. Zwrot *To było tak, jak...* zastąpiony zostaje przez słowa *To było straszliwe*¹⁰⁵. Dialog okazuje się być tylko pozorny, na cierpienie zawiedzionego człowieka nie ma żadnych środków zaradczych. Zastosowany w prozie zwrot w miejscu wstępu do rozbudowanego porównania czyni sytuację bardziej komunikatywną dla odbiorcy.

W odniesieniu do *Tango Triste* można natomiast przedstawić wyjątkowo rozległą metamorfozę tekstu, gdzie zmieniają się liczne wersy, a zatem opis odrzucenia zostaje wyrażony odmiennie. Uwieczniony w brulionach zapis piosenki jest następujący:

Pamiętam wszystko: każdą minutę nocy tej!
Fatalna noc!
Pamiętam dobrze, błysk zagadkowy oczu jej
[mi nie znany – dopisek u góry - A.H.]
Złowrogi coś wzrok!
Jak dziecko byłem: płyty puszczałem nowe wciąż!
Oni tańczyli: z nim ona, a on z nią!
Tango żaloszny śpiew jak po szarańczy
Tango to smutna myśl którą się tańczy
W Buenos – Aires/czy w Bejrucie/W lichej knajpie/W Nowej Hucie/W Acauplco
W Zduńskiej Woli/Wszystko jedno: Jedno boli!¹⁰⁶

¹⁰⁴Tenże, *Tango Triste*, s. 218.

¹⁰⁵Tenże, *Dzienniki Zeszyty podróżne I*, s. 94. Zapis z 16 lutego 1970 roku.

¹⁰⁶Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 160, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 10, na płycie o numerze inwentarzowym 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rjez., 1956?- 1977, t. 8-10.*

W znanej wersji utworu poeta pozostawia wyłącznie dwuwiers dotyczący tanga, uzupełniając go głównie o rozbudowane porównania i metafory.

Wymienione relacje tekstualne pozwalają postrzegać twórczość Stachury jako palimpsest, umożliwiający relacyjny sposób lektury, swego rodzaju czytanie „dwa w jednym“. Kategorię interesująco wyjaśnia Gerard Genette, w oparciu o swoje uprzednie rozważania nad paratekstualnością. Wskazuje on na *obraz starego palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, którego ów późniejszy tekst nie przysłonił całkowicie, pozwalając mu miejscami prześwitywać*¹⁰⁷. Uprzednie inspiracje częściowo ustępują miejsca kolejnym, pozostawiając jednak po sobie trwałe ślady.

¹⁰⁷Gerard Genette, *Palimpsesty*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, tom IV, cz. 2, Kraków 1992, s. 363.

ROZDZIAŁ VI Świat emocji

Gniew

Wyodrębnienie świata emocji wiąże się z zamiarem pełniejszego ukazania ich wpływu na kondycję podmiotu. Jest oczywiste, że emocje przenikają każdy z możliwych światów, są ich nieodzowną częścią, a zarazem detarminantą wielu działań. Kluczowe procesy psychologiczne, a ściślej – spowodowane nimi reakcje – kształtują obraz człowieka-ja. Człowiek-nikt natomiast zostaje przedstawiony jako ten, który panuje nad intensywnymi, lecz względnie nietrwałymi uczuciami, co nadaje jego istnieniu nową jakość.

Negatywne emocje często wywołują gniew bohaterów i narratora. Ich gwałtowne spiętrzeni i plany zemsty bezsprzecznie obalają mit *świętego Franciszka w dzinsach*. Wprawdzie Stachura powiedział o sobie *Byłem buntownikiem najłagodniejszym z możliwych*, jednak gniew pojawia się w historii człowieka-ja wielokrotnie. Skierowany jest zarówno przeciw bezimiennym agresorom, jak i tym, którzy zawiedli pokładane w nich zaufanie.

Bohater-narrator prozy Steda nie wstydzi się swego gniewu, postrzega go jako słuszną reakcję na sytuacje, z którymi przyszło mu się zetknąć. Gniew zwykle jest łączony z próbą wymierzenia prywatnej sprawiedliwości, czasem stanowi reakcję na nieprawość świata. Podmiot postrzega go zatem jako znak świadomości, bunt przeciw temu, co nie mieści się w jego kodeksie etycznym.

Gniew bohatera Stachury nie jest ekspresywny i głośny, czasem pozornie pozbawiony wyrazistości, w rzeczywistości jednak stanowi bardzo ważny czynnik konstytuujący świadomość podmiotu. Wyraża się głównie w monologach wewnętrznych lub w cichym, metodycznym, planowaniu pomszczenia doznanych krzywd. Wspomniane planowanie dotyczy wyłącznie chęci odwetu za doznaną agresję fizyczną, napaść ze strony nieznanych lub mało znanych oprawców. Zemsta

pozostaje deklaratywna, w fabułach Stachury nie zostaje przedstawiona jako czyn dokonany.

Przeciwieństwo gniewu, radość, jest w tekstach Steda opisywana jako wszechogarniająca, wyjątkowo intensywnie przeżywana. Podkreśleniu pozytywnych emocji służą liczne hiperbole oraz epitety, które pojawiają się także przy dookreślaniu stanów, które z definicji nie są kojarzone z ekspresją¹⁰⁸.

Gniew jest składową całokształtu świata człowieka-ja i znika wraz z tym światem, który ustępuje miejsca rzeczywistości człowieka-nikt, próżno szukać go także w *Pogodzić się ze światem* i *Liście do pozostałych*. Najbardziej dostrzegalny jest u początku prozatorskiej drogi Stachury, wśród opowiadań z pierwszych wydanych tomów.

W notatkach Sted dość często wyraża negatywne emocje związane z uczestnictwem w życiu literackim, spotkaniami autorskimi czy polemikami z krytykami lub wydawcami. Przeświadczenie o niezwykłości własnych tekstów towarzyszące Stedowi od początku jego literackiej drogi, każe mu gniewem reagować na nieprzychylnie opinie. Stachurę irytuje także kwestionowanie jego sądów, czego dowodem jest, między innymi, nagranie powstałe w trakcie trwania jednego ze spotkań autorskich¹⁰⁹. Na pytanie o możliwość życia bez walki, Stachura pełnym głosem neguje zdolności poznawcze pytającego, niemal krzyczy, gdy ten domaga się wyjaśnień nierozumianych przez siebie kwestii. Wymiana pierwszych zdań między rozmówcami może kojarzyć się z dialogiem człowieka-ja i człowieka -nikt, ten drugi jednak, w przeciwieństwie do Stachury, potrafi powściągnąć zniecierpliwienie czy zdusić ewentualne poirytowanie. Niemała w tym zasługa człowieka-ja, konstruktu, który docieka, lecz nie polemizuje. Wykładnia *Fabula Rasa* jest w rzeczywistości monologiem.

Gniewna jest także polemika z krakowskim wydawnictwem, zebrana w tekst *Historii jednego przekładu*¹¹⁰. W obszernej narracji, w której Sted ustosunkowuje się

¹⁰⁸Łagodność zostaje określona jako „wstrząsająca i niesamowita” E. Stachura, *Wiem, że coś wiem*, s. 30.

¹⁰⁹Obfite wyjątki z rozmowy cytuje M. Buchowski w publikacji *Stachura...*, s. 180-181.

¹¹⁰Tytułowy „przekład” to translacja z języka francuskiego na polski tekstów Jorge Luisa Bogresa zebranych w tomie *Nueva Antologia Personal*. Prace tłumaczeniowe Stachura podejmuje na zlecenie krakowskiego Wydawnictwa Literackiego. Krytyczna ocena poetki jest kolejną, która dociera do Stachury Pierwsza, wzmiankowana przez Steda, to sąd aprobatywny, w którym recenzent (słowo zapisywane tu przez Stachurę wielką literą) prosi wyłącznie o dokonanie drobnych korekt. Następne uwagi od wydawnictwa są już mniej przychylnie, wreszcie, 23 lutego 1974 roku, Stachura otrzymuje

do podjętej przez wydawnictwo decyzji, gniew utrzymywany jest na wodzy dzięki dystansowaniu się i ironii. Krytyka *sześciu linijek P. Lipskiej* (Stachura obliczył, że taką objętość miała pisemna opinia poetki dyskredytująca jego przekład) bardzo różni się od gniewu młodego bohatera-narratora tomu opowiadań *Jeden dzień*. W toku fabuły Edward formułuje wprawdzie ogólnikowe negatywne sądy o krytykach literackich, wyraża je jednak bez jakichkolwiek prób argumentowania swoich tez.

Gniew odczuwany przez inne postacie, głównie trzecioplanowe i epizodyczne, różni się od gniewu bohatera-narratora czy też samego Stachury zarówno ekspresją, jak i źródłem negatywnych emocji. Brulionowe dialogi toczone przez bezimienne osoby czy wygłaszane przez nie komentarze dotyczą problemów codzienności, np. napięć wynikających z niedoborów sprzedażowych czy kontrowersji na płaszczyźnie kontaktów międzyludzkich.

Charakterystyczny pozostaje natomiast spokój, jaki odczuwają, cenieni przez narratora, powieściowi bohaterowie drugiego planu (Michał Kątny i babcia Oleńka w *Siekierzadzie*, Potęgowa w *Calej jaskrawości*, mężczyzna w opowiadaniu *Jak mi było na Mazurach*). Zdają się oni nie odczuwać zniecierpliwienia czy gniewu lub też bardzo umiejętnie je maskują. Ta zauważalna cecha może pośrednio wpływać na pierwszoplanowych bohaterów, tłumiąc (przynajmniej czasowo) ich poczucie niepokoju i lęku istnienia. Z cichą obecnością Kątnego Pradera nie musi tak dotkliwie przeżywać zmagania z mgłą, wyraźnie odpręża się także w rozmowach z babcią Oleńką. Podobnie Szerucki, który odnajduje radość nie tylko w obecności Witka, ale również sędziwej Potęgowej. Bohater-narrator opowiadań z trudem nawiązuje głębsze kontakty z ludźmi, łatwo wpada w gniew i szybko dystansuje się od otoczenia. Niemniej, gdy udaje mu się spotkać człowieka, w którego towarzystwie odzyskuje spokój, relacja taka jest postrzegana przez niego wyłącznie pozytywnie.

Gniew odczuwany przez którąkolwiek z postaci stanowiących *alter ego* autora zdecydowanie różni się od odczuwanego przez postaci z jego otoczenia. Poniższe porównanie służy dostrzeżeniu i dookreśleniu tych różnic. Gniew Steda w opowiadaniu *Królewicz* ogniskuje cechy charakterystyczne dla manifestacji gniewu pozostałych pierwszoplanowych bohaterów Stachury.

wiadomość, że wydawnictwo powierzyło pieczę nad tłumaczeniami autora *Się* Ewie Lipskiej. Cztery dni później, w kolejnym liście, Sted otrzymuje informację, że wydawnictwo odrzuca tłumaczenia w ich obecnej wersji.

W opowiadaniu *Królewicz* bohater toczy walkę z napadem gniewu, przechodząc przez różne jego manifestacje. Od razu określa siebie jako człowieka wypełnionego nienawiścią, ogólnikowo motywując przyczyny tego stanu¹¹¹. Zmagania z narastającym gniewem mają miejsce w kawiarni, do której wchodzi z powodu przejmującego zimna panującego na dworze. Po raz kolejny powraca zatem kontrast między otwartą, swobodną przestrzenią (wprawdzie miejską, ale umożliwiającą wędrówkę pozbawioną niechcianych interakcji) a kawiarnią, w której tytułowy królewicz od razu domyśla się obecności nieżyczliwych mu osób. Bohater już od progu stara się kontrolować swoje reakcje, by nie dopuścić do, jak to określa, *wylewu*. Zgodnie z charakterystyczną dla bohatera-narratora Stachury preferencją, w tłumie ludzi poszukuje miejsca usytuowanego na uboczu. Dalsze poczynania mężczyzny wskazują, że świat jego emocji dominuje nad światem zewnętrznym, każąc Edwardowi interpretować każdy przejaw aktywności tegoż jako zwiastun potencjalnego ataku. Po chwili niechętnie zaprasza do stolika obcego mężczyznę, który zagaja o wolne miejsce. Niebawem bohater-narrator zaczyna odczuwać nienawiść wobec wszystkich, którzy go otaczają. Zachowuje się jak człowiek, który doznał ataku bólu – kuli się w sobie, zamyka oczu, zaciska dłonie. „Wylew“ nienawiści jest bezsłowny, a równocześnie doskonale zrozumiany przez siedzącego obok mężczyznę, który czuje się zagrożony. Próbuje rozproszyć strach pytaniami, ale jego obawa narasta, gdy nie pada na nie żadna odpowiedź. Milczenie jest tu wyraźnym aktem intencjonalnym, wyraża nie tylko odmowę nawiązania kontaktu, ale również determinuje przewagę uzyskaną nad mówiącym. Jego strachliwy bełkot niezwykle dobitnie kontrastuje z ciszą. Edward, obawiając się, że nie zdoła opanować gniewu, usiłuje opuścić kawiarnię. Przy jednym ze stolików słyszy obraźliwe słowa na swój temat, na które najpierw reaguje *wielkim smutkiem nieobliczalnym*, wreszcie jednak, nadal prowokowany, kopie w stolik ludzi, którzy się z niego naigrywają. Tuż po tym salwuje się ucieczką.

Wybuch gniewu Kaziuka również ma miejsce w lokalu. Pierwszoosobowa narracja Janka Pradery wyklucza możliwość rozpoznania i oceny sytuacji z perspektywy człowieka doświadczającego w jej toku niezwykle silnych, negatywnych, emocji. Niemniej drobiazgowo oddany opis wyglądu oraz zachowania

¹¹¹E. Stachura, *Królewicz*, s. 66.

Kaziuka pozwala z dużym prawdopodobieństwem wyrokować o jego kondycji psychicznej. Wtargnięcie Kaziuka do remizy poprzedzone zostaje rozmową na jego temat. Selpka i Peresada informują pozostałych, że mężczyzna poszukiwał w wiosce swojej niewiernej żony. Ostatecznie trafia do miejsca, w którym odbywa się zabawa taneczna. Rozbija szyby w oknach i wchodzi do środka, raniąc się pozostałymi odłamkami szkła, w rękach trzyma siekierę. Scena jak z filmu grozy zostaje wzmocniona odpowiednią oprawą akustyczną – pojawienie się Kaziuka poprzedzają pękające z trzaskiem szyby, na zewnątrz rżą konie zebranych w remizie uczestników zabawy. Mężczyzna nie mówi, ale *wyje jak wilk*, wodząc dookoła nieprzytomnym wzrokiem. Potencjalnemu nieszczęściu zapobiega Peresada, popychając w stronę Kaziuka coraz to nowe drewniane stoły, które ten rozbija siekierą. Kiedy opada z siłą, Peresada wyprowadza go na zewnątrz¹¹².

Powyższe sceny łączy zatem manifestacja uczucia nienawiści, które wybucha publicznie dokonany akt agresji. Narastające emocje zmieniają fizjonomię postaci, skupiając na sobie zainteresowanie osób postronnych. Powrót do stanu, chociażby względnej, równowagi, dokonuje się już w przestrzeni zewnętrznej, w ciszy nocy, z dala od gwarne go lokalu. Obok podobieństw pojawia się jednak wiele różnic, które finalnie przesądzą o specyfice gniewu bohatera- narratora tekstów Stachury, odmiennej w źródłach i konsekwencjach od gniewu pozostałych bohaterów.

Furia Kaziuka powodowana jest ukonkretnioną i – mimo ogromu osobistego cierpienia – banalną przyczyną. O niewierności jego małżonki plotkuje cała wieś. Nienawiść, która ogarnia Steda jest przyczynowo nieidentyfikowalna nie tylko dla otoczenia, ale, po części, także dla samego bohatera. Jej odczuwanie wyjaśnione jest zwierzeniem: *... bo miałem za sobą wiele podłych losów i serce przez to bardzo skaleczone i dużo moich tablic czarno zapisanych*¹¹³. Inaczej niż w przypadku Kaziuka, wrogość nie została ukonkretniona, potencjalnie może być skierowana w stronę wszystkich napotkanych przez Steda ludzi. Skrajnie odmienny jest także sposób narracji, pierwszo - i trzecioosobowej. Sted, opisując swoje reakcje poprzedzające „wylew“, stwierdza, że *myślał bardzo pięknie, mówił do siebie cicho, łagodnie bardzo, patrzył z powagą i wielkim smutkiem nieobliczalnym*. Zupełnie inaczej przedstawiony jest Kaziuk, który *wyje i stoi zgarbiony ze spuszczonego nisko*

¹¹²Tenże, *Siekierzada*, s. 342-353.

¹¹³Tenże, *Królewicz*, s. 66.

Ibem. Animalistyczne odniesienia i niemożność zapanowania nad sobą kontrastują z wewnętrzną walką Steda. Od pierwszych chwil pobytu w kawiarni izoluje się od ludzi, sugeruje, że są niezyczliwie zainteresowani jego osobą. Kaziuk z oczywistych względów staje w centrum uwagi, ale zdaje się tego nie dostrzegać. Interesuje go wyłącznie potrzeba zaprowadzenia, swoiście pojmowanej, sprawiedliwości. Motywacja zdradzanego mężczyzny zorientowana jest na „ty“, poszukuje żony, aby dokonać zemsty. Działania Steda oparte są na odczuwaniu „ja“, bronienu siebie przed niebezpieczeństwem, którego dopatruje w świecie aktualnym.

Pozostaje kwestia pokonania bądź stłumienia negatywnych emocji, umożliwiającą, przynajmniej częściowe, odzyskanie równowagi psychicznej. Kaziukowi udaje się to dzięki Peresadzie. Edward musi poradzić sobie sam, a uspokojenie wzburzonych emocji kończy się próbą samobójczą.

Płacz i śmiech

W tekstach Stachury płacz nie jest nigdy powodem do wstydu, emocją deprecjonującą mężczyznę, poddającą w wątpliwość jego siłę, odwagę, zdolność radzenia sobie z przeciwnościami losu. Przeciwnie, ten, który płacze okazuje się być nie tylko wrażliwym i empatycznym, lecz również kimś, kto dostrzega i odczuwa więcej, konfrontuje się z *wielkim smutkiem świata*, który ponadto szanuje.

Równocześnie jednak bohater-narrator prozy Stachury, jak i bohater liryczny jego utworów poetyckich potrafi dać się porwać, a czasem wręcz obezwładnić, śmiechowi. Również on okazuje się być nobilitujący, dowodzi umiejętności intensywnego odczuwania świata, zatem jednego z kluczowych zadań/wyzwań, jakie stawia przed sobą podmiot. Dostrzegalny jest natomiast prymat płaczu nad śmiechem, co można dostrzec w sytuacji ich przenikania się. Stąd wyznaczenie:

Śmieję się nieraz całym magazynem jak katapulta i zaśmieję się nieraz inaczej. (...)
Więc zaśmiałem się kiedyś inaczej i słyszałem w śmiechu tym, jak dalekie echo, łkanie¹¹⁴.

¹¹⁴Tenże, *Falując na wietrze*, s. 211.

Nieco inaczej przedstawione zostaje współodczuwanie stanu *rzewności* oraz radości. Edmund i Witek, zajęci oczyszczeniem stawu, samowolnie pozują grupie młodych adeptów rysunku. Szerucki następująco komentuje swoją mimikę:

Miałem na ustach ten uśmiech, jaki niektórzy nabywają po tym, co przeszli, po tym, co się ma za sobą, jak to się mówi bardzo niedokładnie. Uśmiech mądrości więc? Nie. Nawet nie. Uśmiech smutnej mądrości? Nawet też nie. Taki raczej rzewny uśmiech¹¹⁵.

Mniej intensywny kontrast emocji skutkuje zatem zdecydowanie odmiennym sposobem odczuwania. Mężczyźni przyjmują perspektywę postrzegania otaczającej ich rzeczywistości przez pryzmat niełatwych (choć nieokreślonych) doświadczeń. Zamiast lęku odczuwają finalnie spokojną, choć może niepozabawioną goryczy, pogodę ducha.

W poezji Stachury łączy się *jak okruchy chińskiej porcelany*¹¹⁶. Płacz ma przynosić ulgę, lecz często trudno jest go wywołać. W poemacie *Dużo ognia* pojawia się wyznanie: (...) *zaplakać zachciałem(...)/lecz łączy jak liski małe co w norach/wyjrzeć się lękną choć strzelec poszedł*¹¹⁷. Wówczas płacz opanowuje całe ciało cierpiącego człowieka, a zatem: (...) *rękami plakałem to więcej/żyłami świętymi rzekami/i jeszcze stopami komunia to więcej*¹¹⁸. Całe jego jestestwo jest łkaniem. „Wpisanie“ płaczu w ciało stanowi nie tylko tegoż płaczu zwielokrotnienie. Ukazanie rozpaczki jest tu równocześnie wyzwaniem i prośbą, pragnieniem uzyskania ukojenia oraz – paradoksalnie – czerpaniem siły z mocy swego cierpienia. O płaczu niewidocznym, wypełniającym człowieka rozpaczą duchową, wspomina również bohater – narrator opowiadania *Listy do Olgi*.

Bohater-narrator Stachury często płacze bądź deklaruje potrzebę płaczu który ma spełniać funkcję katarską. Płaczem młodego mężczyzny kończy się ostatnie z opowiadań z tomu *Jeden dzień*¹¹⁹. Łkanie wywołane zostało wyłącznie wyobrażeniem

¹¹⁵Tenże, *Cała jaskrawość*, s. 14.

¹¹⁶Tenże, *Włosy*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 38.

¹¹⁷Tenże, *Dużo ognia...*, s. 87. Porównanie łez do schowanych w norach zwierząt znaleźć można również w opowiadaniu *Listy do Olgi*, a inne świadectwa niemożności zapłakania w poemacie *Missa Pagana*, w części *Jak* („suchy szloch”) czy w opowiadaniu *Czysty opis* oraz w dzienniku *Pogodzić się ze światem*, pod datą 16 czerwca 1979 roku.

¹¹⁸Tenże, *Dużo ognia...*, s. 87.

¹¹⁹Tenże, s. 108

tragicznego końca życia dwojga młodych, którzy giną w katastrofie kolejowej. Ta specyficzna woda – łzy – jawi się u Stachury podobnie jak w lirykach Mickiewicza. Leszek Zwierzyński pisał o łzach u wieszczka: *Łzy stają się znakiem, który świadczy już nie tylko o wrażliwości płaczącego, lecz, co ważniejsze, o jego człowieczeństwie*¹²⁰. Co istotne wyimaginowany tłum pasażerów pociągu, w odróżnieniu od bohatera, okazuje się być bezduszny, gdyż skupiony tylko na desperackich próbach ratowania własnego istnienia, co skłania samotnika do pełnego dezaprobaty sądu.

Główny bohater prozy Stachury płacze także z powodu dramatów lub tragedii, które dotknęły niewinnych. Co symptomatyczne, nie powołuje się wówczas jednak na nieszczęścia tych, których napotkał w świecie aktualnym. Przeciwnie, odnajduje ich w świecie własnej fantazji.

Prefacja kontrastuje płacz i śmiech nie tylko jako, w najbardziej oczywistej interpretacji, oznaki rozpacz czy szczęścia, lecz także podsuwa ich – przedstawione jako godne najwyższej aprobaty – przeżywanie. Otóż śmiać należy się głośno, płakać natomiast cicho. Interpretacja takiej wykładni przez uwzględnienie potencjalnej reakcji otoczenia i próbę ukrycia smutku z uwagi na nie (bez względu na to, czy z egoistycznych, czy też altruistycznych pobudek) wydaje się być uproszczona. Podmiot tekstów Stachury, każdorazowo bardziej intro- niż ekstrawertyczny zdaje się wybierać takie reakcje jako aktualnie najbardziej przystające do swej wizji świata.

Cichy płacz nie zawsze jednak postrzegany jest jako błogosławieństwo. W notatce z 25 lutego 1971 roku, Stachura zapisuje: *To, co zyskuje człowiek cichym płaczem po nocach, to tylko to, że serce bestii jeszcze bardziej twardnieje. Zatem więc nie trzeba płakać. Nie trzeba!*¹²¹.

Udzielona samemu sobie rada wypływa z autopsji. Niecały rok wcześniej, 20 stycznia 1970 roku poeta odnotowuje: *Płakał i płakał, i płakał, a kiedy przestał, miał na twarzy (...) dwie wyżłobione głęboko krechy jak koryta rzek wyżłobione w skałach*¹²².

W *Fabula Rasa* nie ma już płaczącego „ja“, pojawia się natomiast refleksja o łzie człowieka. Człowiek-nikt konkluduje: *Ta łza jest jedynym kamieniem*

¹²⁰Leszek Zwierzyński, *Symbolika oczyszczenia i regeneracji*, w: *Akwatyczna symbolika sacrum*, w: *Wyobrażenia akwatyczna Mickiewicza*, Katowice 1998, s. 46.

¹²¹E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 115. Parafraza tych słów znajduje się w piosence *Zabraknie ci psa*.

¹²²Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 85.

węgielnym, na którym stoi całe królestwo szczęścia człowieka tę łzę roniącego. Ten człowiek może siebie poznać, może poznać, dlatego płacze i tylko wtedy przestanie płakać¹²³. Biblijna retoryka prowadzi do idei samopoznania, płacz okazuje się nieodzowny w drodze ku radości.

W twórczości Stachury, w kręgu reakcji pierwszoplanowej postaci, śmiech i płacz są zazwyczaj wyrazem – odpowiednio – radości bądź rozpacz. Bohater-narrator nie zwykł śmiać się nieszczercze, złowrogo czy też, tym bardziej, bezmyślnie. Sporadycznie śmiech bywa wymieniony w kontekście ironicznym¹²⁴. Nie płacze również z poczucia bezradności lub z powodu złości. Poza, wymienionym wyżej, smutkiem, łkanie może być powodowane wzruszeniem, są to jednak sytuacje marginalne¹²⁵.

Śmiech w twórczości autora *Się* został już częściowo przeanalizowany przy okazji refleksji dotyczących komizmu, w tym miejscu pojawią się zatem uzupełniające informacje. W tekstach Steda radość uzewnętrzniana śmiechem jest, wbrew stereotypowym odczytom, częstą i wyjątkowo silnie przeżywaną emocją, której brakuje wyłącznie w dzienniku dokumentującym ostatnie dni życia, pełnym bólu spojrzeniu w przeszłość oraz rozrachunku z teraźniejszością.

Bohater-narrator opowiadania *Jak mi było na Mazurach* wpisuje śmiech w sferę powietrza, wiatru, a zatem wolności i potęgi. Określa swój śmiech jako *czysty i przestronny*, nobilituje go jako najpotężniejszą broń, która jest władna złamać potęgę śmierci. Na kartach opowiadań i powieści wielokrotnie zaśmiewa się z błahych dykteryjek. Dzieje się tak, ponieważ śmiech jest wówczas dla Edwarda ucieczką od strachu i cierpienia.

Jak zauważa Juliusz Kleiner:

¹²³Tenże, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, s. 27.

¹²⁴Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 84. Zapisek brulionowy z około 1960 roku, reakcja na wypowiedzi krytyków literackich.

¹²⁵Stachura wzrusza się niemal do łez, obserwując w tramwaju chłopca, który opowiada treść filmu kobiecie, prawdopodobnie matce. Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 235-236. Przyczyna wzruszenia nie zostaje wyjaśniona. Może ono stanowić wypadkową reakcji na zaangażowanie i czułość, jaką okazują sobie rozmówcy oraz tęsknoty Steda za posiadaniem syna, wyrażoną także głosem Edmunda Szeruckiego w *Calej jaskrawości* i wymienionej we wspomnieniach przyjaciół Stachury.

Skłonność do reagowania śmiechem i uśmiechem na zjawiska życia i płynącą stąd dążność do szukania i tworzenia podniet śmiechu stanowi humor, który świat ujmuje w znacznej mierze jako zespół źródeł śmiechu i tym przewycięża często bolesność bytu¹²⁶.

Nieco inaczej bywa postrzegany śmiech otoczenia, ludzi, którzy stają się, zwykle przypadkowym, „gośćmi“ świata aktualnego bohatera. Ich głośny śmiech jest dla niego często trudny do zniesienia, niszczy, z trudem osiągany, stan spokoju, męczy, drażni, czasem nawet przeraża.

Cudzy śmiech jest niemiły wówczas, gdy skojarzony zostaje z nietaktem, wynikłym, na przykład, ze skonfrontowania tego śmiechu ze zmęczeniem, cierpieniem lub nawet dyskomfortem bohatera-narratora. Wówczas *bardzo ładny* śmiech grupy maturzystów wzbudza głęboką dezaprobatę¹²⁷, bezmyślny śmiech zamieszkałej w gościnnym dla Stachury domostwie dziewczyny jest bodźcem wywołującym ból¹²⁸, śmiech młodych bywalców Schronu jest odbierany przez bohatera-narratora jako przykry¹²⁹. Opowiadanie *Pragnienie* spuentowane zostaje zdaniem *Tak jest zawsze i wszędzie, że jedni się śmieją, inni stoją cicho*, śmiech natomiast wybrzmiał jako rezultat pospolitego żartu słownego, jaki sfinalizował krótką wymianę zdań pasażerów przebywających na dworcu¹³⁰. Najsurowsza ocena śmiechu ma miejsce w *Siekierzadzie*, gdy śmiech pijanej kobiety jest dla Pradery synonimem bezmyślności i okrucieństwa. Okrucieństwo to swoisty gwałt względem świata, zniszczenie jego *wielkiego smutku*. Smutek ten to refleksyjność, pamięć o przeszłości, świadomość przemijania, wszystko, co skłania Steda do doceniania życia, a równocześnie bolesnej konfrontacji z jego znikomością.

Z upływem czasu śmiech w twórczości Stachury staje się coraz bardziej intymny, a wesołość nie jest już wyraziście manifestowana. Michał Kątny *wybuch* *cichym śmiechem*¹³¹, który doskonale koresponduje z jego subtelnością i wyciszeniem manifestowanym niejednokrotnie względem świata aktualnego.

¹²⁶J. Kleiner, *Z teorii literatury i metodologii...*, s. 681.

¹²⁷E. Stachura, *Biofizyk w Ameryce, wspomnienia, samoloty, meteoryty, jawa i sen, poczucie taktu, nowy ład*, w: *Wszystko jest...*, s. 203.

¹²⁸W zapisach z lipca 1969 roku, Stachura odnotowuje: *...i mnie fizycznie bolały uszy od tego ostrego niesamowicie, analfabetycznego śmiechu Sixty*. Tenże, *Dzienniki. Zeszyty podróże I*, s. 73.

¹²⁹Tenże, *Jeden dzień*, s.19.

¹³⁰Tenże, *Pragnienie*, w: *Jeden dzień*, s.232.

¹³¹Tenże, *Dzienniki Zeszyty podróże II*, wyb. Dariusz Pachocki, Warszawa 2011, s. 237.

W twórczości Stachury śmiech jako wartość jest zdecydowanie oddzielany od śmieszności. Edmund Szerucki, konkludując swoje, związane ze śmiesznymi w jego odczuciu, zachowaniami ludzkimi, wspomnienia, stwierdza:

Nie można przez całe życie patrzeć na jakąś rzecz tylko od jej śmiesznej strony, bo to jest całkowita niesprawiedliwość. (...) Każda rzecz ma swoją śmieszoną stronę, ale oprócz tej jeszcze tysiąc innych¹³².

Powyższy postulat widoczny jest niemal w całokształcie spuścizny Stachury, bardzo rzadko odwołującej się do przedstawień groteskowych.

Śmiech i łzy ukonstytuowały człowieka-nikt, przynależały do sumy jego niegdysiejszych doświadczeń, która finalnie pozwoliła mu na zbudowanie nowego świata, gdzie, przez pewien czas, żył w poczuciu uzyskania spokoju, bezpieczeństwa i pewności względem drogi człowieka¹³³.

Przeżywanie emocji

Światy możliwe w twórczości Edwarda Stachury to przestrzenie, w których bezustannie ścierają się ze sobą prawa rozumu oraz próby przełamania racjonalizmu. Poszukiwania dróg, które wyzwolą podmiot od bolesności świata aktualnego, ścieżki jego rekonstruowania, wiodą przez marzenia, próby odszukania w sobie wiary w miłosierną Siłę Sprawczą, zmagania z bezsennością i snem oraz pełną zaangażowania praktykę własnej wykładni, podkreślanego przez Edmunda Szeruckiego *życia w natchnieniu*. Emocjonalność towarzyszy wszystkim aktom sprzeciwu wobec tego, co dla Stachury bezduszne (chodzi tu zwłaszcza o kres: miłości, przyjaźni, życia), a równocześnie usytuowane w świecie *ratio* i kompatybilne z nim. Każda z prób przełamania bezwzględności świata nacechowana jest zatem emocjonalnością,

¹³²Tenże, *Cała jaskrawość*, s.123.

¹³³Stąd pisał o sobie: ... *ten, co (...) dusił łzy i dusił się łzami nieduszonymi, płakał i śmiał się, i śmiał się przez łzy. Dlatego mu się przytrafiło to, co mu się przytrafiło. Cud cudów. Tenże, Fabula rasa (apendyks)...* s. 184.

podobnie jak zwycięstwa i porażki budujące historię tej walki. Jej rola nigdy nie jest przez Stachurę pomniejszana czy deprecjonowana, przeciwnie, wciąż podkreślana jest zasadność zmagania. Konfrontowane z codziennością i nierzadko silnie w niej umocowane bywają zazwyczaj niedostrzegane lub błędnie interpretowane przez otoczenie.

Przyglądając się tytułom opowiadań Stachury można zauważyć, że niektóre z nich nacechowane są dużą dozą emocjonalności. Dzieje się tak za sprawą podniesłego tonu związanego z użyciem terminów kojarzących się ze sferą sacrum, nieobecnych w mowie potocznej czy charakterystycznych dla języka poetyckiego (*Strzeżcie mnie, zorze miłe, Nie złękę się, Pękały brzozy, śpiewały roztopy*). Z tak sformułowanymi tytułami kontrastują zwłaszcza te, które bezpośrednio i dosłownie odnoszą się do treści tekstu (*Jak mi było na Mazurach, Nocna jazda pociągiem, Dzienna jazda pociągiem, Wesele*).

Gdy emocje popychają bohatera-narratora do podjęcia działania, które przekracza tzw. sferę zdroworozsądkową, musi działać w pojedynkę lub w towarzystwie wyłącznie swego *alter ego*. Nikt inny nie przenika do tego świata ulotnego triumfu. Czasem koncept zostaje wyłącznie zapowiedziany, jak dzieje się w przypadku planu podpalenia zabytkowego niemieckiego karawanu niszczonego w chłopskiej szopie. Wehikuł staje się dla Edmunda uosobieniem niszczyielskiej siły śmierci, która wciąż jeszcze traktowana jest przez niego jako największe zagrożenie. Koncept jej unicestwienia to, jak zostało już zaznaczone, podpalenie zniszczonego pojazdu i spuszczenie go w dół wąwozu. Karawan rozpadłby się zapewne wyłącznie w skutek wprowadzenia go w ruch, ogień jest jednak nieodzownym elementem tej symbolicznej egzekucji. Za jego sprawą dokonany zostanie akt całkowitego unicestwienia, a zarazem oczyszczenia, symboliczna *śmierć śmierci*. W toku ewolucji bohatera-narratora Stchury, ewolucji przebiegającej ku ideom człowieka- nikt, na etapie drogi Szeruckiego i Witka wciąż potrzebny jest symbol.

Inaczej dzieje się w historii Janka Pradery zmagającego się z mgłą, która finalnie go zagarnia, odbiera mu tożsamość. Tym razem podmiot nie jest niszczącym, a niszczone, droga ku wyzwoleniu radykalizuje się, jednak wejście na nią współtworzy gra emocji. Głos odrzuconego „zdrowego rozsądku“ to, między innymi,

młody Batiuk, który kwestionuje obecność mgły, konstatując ze zdumieniem *Przecie nie palim*¹³⁴.

Bywa, że czyny przemyślane prowadzą Stachurę ku działaniom czy decyzjom które zapewne wielu kojarzyłyby się z podjętymi pochopnie. Koronny przykład to postulat pozbycia się przedmiotów używanych w trakcie podróży, stanowiących element bagażu podręcznego. Bodźcem do porzucenia ich, jak skrzętnie notuje Stachura 1 czerwca 1972 roku, jest przypadkowa utrata plecaka, chlebaka oraz gitary. Piszący szybko przekonuje sam siebie, że pozorna strata faktycznie nią nie jest¹³⁵. Utrata przedmiotów oraz tego, co niematerialne, ma być pretekstem ku rozpoczęciu nowego, „zmartwychwstaniu“. Zarówno postrzeganie utraty jako atutu, jak i powyżej użyty termin nasuwają analogię do idei ewangelicznego ubóstwa i potrzeby porzucenia mienia na drodze ku duchowym metamorfozom. Jest to na tyle oczywiste, że nie wymaga komentarza, warto jednak prześledzić sam proces docierania do nowych, dla Stachury, potrzeb. Mgła, która zagarnęła Praderę, zadecydowała za niego, doznanie *całej jaskrawości* było dla Edmunda doświadczeniem nagłym. Tymczasem działania zorientowane na porzucenie, odzwierciedlanej przez przedmioty, przeszłości, są skutkiem, następujących po sobie w narracji, przemyśleń. Stachura prowadzi monolog kierowany do samego siebie, dokonując równocześnie zdeprecjonowania odbiorcy. Stąd protekcyjalne *chłopcze* i używanie czasowników w trybie rozkazującym.

W prozatorskich tekstach Stachury emocjonalność bohatera często ujawnia się w skłonności do podejmowania nagłych i nieprzewidywalnych decyzji. Bywają one manifestacją dezaprobaty wobec świata aktualnego, mogą być jednak, przeciwnie, świadectwem niczym nie skrępowanej radości.

W narracji brulionowej powracają zapisy lub wzmianki o niechcianych przez bohatera-narratora konfrontacjach lub rozmowach, którymi poczuł się urażony. Bez względu na sytuację, każdorazowo natychmiast opuszcza towarzystwo. Dzieje się tak zarówno wtedy, gdy odejście ogranicza się do powrotu do pokoju hotelowego, jak i wówczas, kiedy trzeba stanąć przed faktem samotnej konfrontacji z nieznaną

¹³⁴Tenże, *Siekierzada*, s. 272.

¹³⁵„Dobrze może, że to przypało. Na pewno dobrze. Samemu by się to zniszczyło, spaliłoby się, gdyby nie zginęło”. Tenże, *Dzienniki, Zeszyty podróżne I*, s. 217.

przestrzenia¹³⁶. Emocje determinują wówczas bezkompromisowość jego postawy, która skutkuje dobrowolną alienacją.

W monologach wewnętrznych bohatera-narratora emocje ujawniają się znacznie częściej niż w jego interakcjach z ludźmi. Wszystkie intensywne momenty doświadczania świata, chwile euforii i zwątpień wpisują się w przeżycia wewnętrzne odczuwającego. Także najważniejsze wydarzenia determinujące losy samego Stachury nie stają się przedmiotem jego obfitych zwierzeń. Proces wyzbywania się podmiotowości i bolesne konsekwencje jej powrotu zostały świadectwo przede wszystkim w monologach, strumieniach świadomości. Istnieją wprawdzie literackie ślady dokumentujące próby podjęcia dialogów zorientowanych na kwestie fundamentalne, jednak trudno ocenić je jako zakończone powodzeniem, tj. porozumieniem. Konsekwencją jest stworzenie *quasi-dialogu*, w którym skonfrontowana zostaje niegdysiejsza podmiotowość Stachury z kreacją człowieka-nikt. Dyskurs odbywa się między przeszłością a terażniejszością, która miała być kresem, a zarazem wciąż nowym początkiem drogi człowieka. Zmienia się zamysł przedstawienia filozofii istnienia, obraz całej jaskrawości nie jest już tak bardzo praktyczny i pragmatyczny. Dialog oparty na relacji niedoskonały uczeń oraz również niedoskonały, lecz bardziej świadomy, mistrz, to próba odpowiedzi na pytania o sens i cele. Droga ku wypracowaniu i dookreśleniu koncepcji człowieka-nikt opiera się natomiast na doświadczaniu zasadności istnienia. Wokół niej zorientowane są zatem rozmowy Edmunda i Witka czy krótka przyjaźń Pradery z Kątnym.

Co istotne, rozmowy te nigdy nie przybierają kształtu dysputy, która przynajmniej aspiruje do miana rzeczowego dowodzenia opartego na argumentowaniu i jego krytycznej ocenie. Taki sposób prowadzenia dyskusji wydałby się zapewne bohaterom nazbyt wyabstrahowany od istnienia, a zatem nieprawdziwy. Ich rozmowy ograniczają się zatem zwykle do reakcji na otaczające sytuacje (plener malarski, awaria w autobusie, zabawa dziecięca), czasem bywają zabawą z językiem, sprawdzianem tożsamego współodczuwania, komunikatem realizującym fatyczną funkcję. O pozorności takiej oceny przesądza świadoma potrzeba życia w natchnieniu,

¹³⁶Bezkompromisowość i drażliwość Stachury wzmiankowane są także we wspomnieniach jego przyjaciół. Sted bardzo źle znosił krytykę, a dotknięty potrafił długo chować urazę. Por. zapisy brulionowe: „Bardzo niefortunny żart pewnej osoby i wyszedłem z samochodu. Poszedłem na piechotę w nieznanie, wielkie, amerykańskie miasto z moją żalną znajomością jęz. angielskiego”. Minneapolis. Minnesota. Tenże, *Dzienniki, Zeszyty podróżne II*, s. 92. Zapis z 1 października 1974 roku.

którą (w monologu wewnętrznym) wyraża Edmund, jeszcze przed konfrontacją z *całą jaskrawością*. Równocześnie z rzekomo błahymi dialogami współistnieje potrzeba dookreślenia motywacji i aktywności bohaterów. Z powyższego powodu Szerucki rozmyśla o zasadności życia w natchnieniu, objaśniając jego specyfikę w narracji charakterystycznej dla wielu monologów wewnętrznych prozy Stachury. Wyjątkowo charakterystyczne są liczne hiperbolizacje (*wszystko w natchnieniu tym wstrząsającym, dźwigaliśmy wstrząsający ciężar najbliższej chwili*¹³⁷) oraz wyliczenia w zdaniach wielokrotnie złożonych (*Wypchnąć z siebie wszystko, co się jeszcze opiera, wypluć, wykrztusić, wycharczyć z bólem, zdobyć się, zdobyć się na to, by wyrzec się wszystkiego, wypuścić z klatki wszystkie oddechy na wolność straszliwą, na drogi, szlaki, i tam dalej, i tam dalej, i niech tam, kiedy już nas nie będzie, niech tam wiecznie kołują, niech tam wiecznie płyną, niech tam wiecznie snują się jak przezroczystości błędni rycerze*¹³⁸). Na przeciwnym biegunie sytuuje się zatem sposób komunikacji Edmunda i Witka, którzy z reguły porozumiewają się krótkimi zdaniami, a czasem nawet półsłówkami lub wyłącznie w oparciu o komunikację niewerbalną.

Analogiczne spostrzeżenia można wysunąć odnośnie *Siekierzady*. Szerucki tak określa swój stan ducha w wyimaginowanej rozmowie z Gałązką Jabłoni: *Tak, że wydaje mu się, że za chwilę będzie po nim, za chwilę potknie się i upadnie, i polecą twarzą na bruk, i tak już będzie leciał i leciał w dół, tak już będzie wiecznie leciał...*¹³⁹. W rozmowach z Michałem Kątnym, mimo poczucia wyjątkowego duchowego powinowactwa, zwierzenia, za obopólną zgodą, nie dochodzą do głosu. Brakuje także miejsca na wyrażone wątpliwości czy refleksje, które wyjątkowo wyraźnie wybrzmiewają poza dialogami. Często pojawiają się jako pytania retoryczne następujące jedno po drugim (*Kto żył, kto umierał, kto ni jedno, ni drugie, ni trzecie? Kto śmiał się, kto płakał nad kimś, kto płakał nad sobą? Kto jadł, kto nie jadł, kto był głodny? Kto bał się, kto nie bał się niczego, jak to możliwe? Kto sobie wyobrażał i co sobie wyobrażał, i jak sobie wyobrażał?...*¹⁴⁰) (lub refrenicznie powracające (*To brzęczenie w powietrzu. Co to mogło być? Ciekawy byłem (...) Co to mogło być? Szło*

¹³⁷Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 23.

¹³⁸Tamże, s. 24.

¹³⁹Tenże, *Siekierzada...*, s. 324.

¹⁴⁰Tenże, *Cała jaskrawość...*, s. 27-28. Ciągi pytań retorycznych są charakterystyczne także dla bohatera – narratora opowiadań, ale w jego przypadku możliwość nawiązania potencjalnego dialogu ze swoim alter ego jest znacznie utrudniona lub niemożliwa.

z jakiejś dalekiej oddali, ale nie wiadomo, z jakiej strony, choć wyraźnie narastało (...) Co to mogło być, na Boga?¹⁴¹). W rozmowach wspomnianych par bohaterów, pytania niemal się nie pojawiają, a wyjątki dotyczą głównie spraw pragmatycznych.

W opowiadaniach dominują dialogi przygodne, gdzie relacje rozpoczynają się zwykle dość nieoczekiwanie i podobnie dobiegają końca. Wśród krótkich wymian zdań i nieco dłuższych rozmów wyróżnia się znajomość nawiązana przez Kątnego z Adamem Gutowskim¹⁴². Przebieg historii determinują i organizują piosenki Kątnego, wcześniej sygnowane jako samodzielne utwory liryczne autorstwa Stachury. Za sprawą odczuwanego dzięki nim wzruszenia Adam jest w stanie pokonać konwensanse i zdobyć się na zwierzenie, na które Kątny reaguje powściągliwą życzliwością. Choć podejmuje wątek, nadal pozostaje w, nijako narzuconej mu, roli kapłana i mistrza. Nie odwołuje się do osobistych doświadczeń, w odpowiedzi na podziękowania ze strony Adama, zapytuje retorycznie *A mnie kto poratuje?*, kierując jednak te słowa wyłącznie do samego siebie.

Równocześnie Stachura dowodzi, że z sukcesem powściąga własną nadwrażliwość, starając się sporostać wyzwaniom, jakie stawia przed nim świat aktualny. Analogiczną postawę doradza listownie żonie:

Patrz, ja niby narcyz, absolutna mimoza, ile razy zostałem znieważony i jak starszliwie, a to tylko umocniło wiarę moją, tak samo ty rób, a zobaczysz jaka będziesz silna (...) ¹⁴³

Stany afektywne, których doznaje zarówno bohater-narrator Stachury, jak również on sam są jednakże wyjątkowo trudne do „wyciszenia“, naprzemiennie podsycając pragnienie życia i jego negację.

¹⁴¹Tenże, *Siekierzada...*, s. 285.

¹⁴²Mężczyźni poznają się w pociągu. Adam jest pod wrażeniem piosenek Michała, które ten wykonuje, grając na gitarze. Gutowski proponuje, by Michał zaprezentował tę twórczość jego żonie borykającej się z brakiem radości i chęci życia. Zatroškany małżonek ma nadzieję, że zasłyszane utwory pomogą jej otrząsnąć się z marazmu oraz ze zubożenia. Por. Tenże, *El condor pasa*,

¹⁴³List pisany w Damaszku 26 grudnia 1971 roku. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 013 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczkce 8 na płycie o numerze inw. 2551, 2555, *Listy i fragmenty korespondencji Edwarda Stachury, Pol., franc., hiszp., 1966-1975*.

Hierofania

Pojęcie hierofanii wywodzi się z języka greckiego. Termin jest złożeniem dwóch słów: *hieros* (święty) i *fainomai* (pokazywać się). Chodzi zatem o świętość nie ukrytą, lecz taką, która ukazuje się, objawia¹⁴⁴. W twórczości Stachury do takich aktów dochodzi wyjątkowo często, choć świętość pozbawiona jest boskiej obecności czy ingerencji. Każdorazowo wywołują one silne i pozytywne emocje u człowieka doświadczającego istnienia i konsekwencji tych niezwykłych stanów. Do najważniejszych ich skutków należy, czasem rozpaczliwie kultywowana, wiara w sens codzienności, która zanika dopiero na kartach dziennika *Pogodzić się ze światem. Na gruncie codzienności dokonuje się swoista mediacja między podmiotem a Światem* – stwierdza natomiast Włodzimierz Pawluczuk¹⁴⁵, odrzucając we wspomnianej mediacji możliwość udziału transcendencji.

Zafrapowany ideą wszytkości i totalności Stachura czyni z poszukiwań świętości jeden ze swoich nadrzędnych celów. W trakcie wyjątkowo licznych eksploracji i obserwacji nie jest posągowy czy patetyczny. Przeciwnie, nierzadko sięga ku temu co poślednie, zwyczajne i odległe od wyidealizowanych obrazów, by tym lepiej ukazać nieschematyczność istnienia oraz uciec od fałszu, którego dopatruje się w konwenansach. Wyjątkowo silnie uobecnia się tu zależność, którą podkreśla Mircea Eliade, odnotowując:

Właściwie każda hierofania, nawet najbardziej elementarna ujawnia ową paradoksalną zbieżność sacrum i profanum, bytu i niebytu, tego, co absolutne i tego, co względne, wieczności i stawiania się¹⁴⁶.

Światy Edwarda Stachury otwarte są na hierofanię, świętość objawia się w nich wielokrotnie, choć nierzadko obejmuje swym oddziaływaniem tylko bohatera-

¹⁴⁴Por. Mircea Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2008, s. 7. W *Traktacie o historii religii* Eliade wymienia kilka grup hierofanii: akwaticzne, telluryczne, topologiczne, biologiczne, lunarne, sonarne, uraniczne, epifanie. Tenże, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1996, s. 20.

¹⁴⁵Włodzimierz Pawluczuk, *Wiara a życie codzienne*, „Miniatura”, Kraków 1990, s. 58.

¹⁴⁶M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1996, s. 20.

narratora. Niejednokrotnie zwracano już uwagę na potrzebę sakralizacji codzienności, potrzebę towarzyszącą podmiotowi i samemu Stachurze, określaną jako konieczność *życia w natchnieniu*, bycia *prawdziwym poetą*. Różne są natomiast sposoby przechodzenia między sferami cudowności i zwyczajności. Czas migracji między „starym“ a „nowym“ bywa wyraźnie zaznaczany lub, przeciwnie, zostaje zniesiony.

Już w opowiadaniu *Jeden dzień* Edward wspomina o *dwóch patrzeniach* z których jedno, powiązane z żywiołem akwaticznym, wprowadza go w stan podobny do letargu¹⁴⁷. Młody mężczyzna mówi o tym niemal mimochodem i zdaje się doskonale panować nad *zapominaniem się oczami*¹⁴⁸, pomocnym w próbach osiągnięcia spokoju i zniwelowania złych emocji. Co istotne, funkcjonuje ono już u bohatera-narratora jako odruch wyuczony, który można wywołać w pożądanym ku temu momencie. Tym samym osłabieniu ulega jednak poczucie niezwykłości, daleki od rutyny sposób postrzegania świata oraz istnienia. Dopiero kolejny etap pisarskiej drogi Stachury pozwoli mu na dostrzeżenie niezwykłości tego procesu.

W opowiadaniu otwierającym tom *Falując na wietrze* doświadczanie hierofanii jest już wpisane w rytuał, który intryguje, a nawet zachwyca. Chodzi o codzienne powitanie wschodzącego słońca. Ten jednoosobowy proceder Edward pragnie rozciągnąć na wszystkich ludzi doświadczających cudu przebudzenia się świata. Powitanie słońca nierozdzielnie związane jest z *credo* bohatera-narratora. Oparte na hiperbolizacjach i kontraście wyznaczenie zestawia ponadczasową grozę odczuwaną wobec śmierci z – niestroniącą od pragmatycznego porównania – „strategią“ istnienia pomimo¹⁴⁹.

Wspomniany Eliade, odwołując się do specyfiki hierofanii, wymienia elementy jej złożonej struktury, kładąc nacisk na miejsce i czas objawienia, użytą energię i związane z nim przedmioty oraz zapisy, a wreszcie na postać osobową *sacrum*, mit, rytuał.

W powieściach Stachury kluczowe momenty objawień są wyraziście wyeksponowane. Poprzedzone dostrzegalnymi przez bohaterów-narratorów symptomami finalnie powodują nieodwracalne metamorfozy. Inaczej dzieje się w

¹⁴⁷E. Stachura, *Jeden dzień...* s. 7, 14.

¹⁴⁸Tamże, s. 14.

¹⁴⁹Tenże, *Poranek...* s. 115.

opowiadaniach, gdzie doświadczenie hierofanii jest jeszcze mijające, łatwe do zagłuszenia przez ekspresje możliwych światów.

Elementy sakralizacji uwidaczniają się także w opisie niektórych cech podmiotu, zawsze jednak pochodzą od niego samego. Postaci z otoczenia bohatera-narratora, zarówno starannie przedstawione w toku akcji, jak również epizodyczne, oceniają go ogólnikowo, czasem pejoratywnie (tu zwłaszcza opinie przypadkowych agresorów) lub nie dokonują żadnych ocen.

Narrator dociera do procesu sakralizacji utożsamiając się z siłami natury lub „łącząc” z potęgą wybranego żywiołu. Bohater liryczny poematu *Dużo ognia* wyznaje *a byłem jak dysk gorejący*, wróżąc sobie krótkie trwanie i *młode zagaśnięcie*¹⁵⁰.

W żywioł mgły przekształca się Janek Pradera, którego „ja” ginie pośród śnieżnej zamieci. Wówczas znikają także jego rozterki i tęsknota, zastąpione przez spokój, gdzie brak już dysonansów. Jednostkowy marsz bohatera budzi skojarzenie z wierszem Bronisławy Ostrowskiej *Zima*, obrazem samotności wśród monotonnej bieli pustego krajobrazu:

I ginę w tobie, ciszy,
Ty biała, polna głuszy,
W której się jeno słyszy
Tęsknotę własnej duszy¹⁵¹

Dopiero bardziej wnikliwe rozważenie historii Pradery, oparte o późniejsze zapisy Stachury, pozwala zauważyć, że powyższa analogia nie jest tak ścisła, jak mogłoby się wydawać. Zagłębienie się w białej głuszy nie przyczynia się do zwielokrotnienia samotności Janka, ale, co zostało wspomniene, niweluje ją, stanowiąc zarazem kolejny krok przemiany światopoglądowej pisarza.

W twórczości Stachury równie potężną mocą charakteryzuje się żywioł wodny, co zostało szerzej omówione w podrozdziale dotyczącym wyobraźni akwaticznej. Choć oddziaływanie wód nie determinuje losów człowieka, niezwykłość, która wdziera się w obwarowany regułami świat aktualny nie może

¹⁵⁰Tenże, *Dużo ognia*, s. 77, 81.

¹⁵¹Bronisława Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. Anna Wydrycka, Kraków 1999, s. 144.

zostać zbagatelizowana. Ocean, obserwowany przez Stachurę z pokładu, jest obszarem wyjątkowo silnie kontrastującym z mikro – przestrzenią statku jako tworu kulturowego. Stąd personifikowanie oceanicznych wód i potrzeba obdarzenia ich mocą, którą mit przypisał syrenom¹⁵².

W sakralizację bohatera wpisuje się także jego ponadnaturalne zdolności percepcji świata z doświadczeniem stanu *całej jaskrawości* na czele. Podmiot tekstów Stachury zawsze zdaje się widzieć więcej, doświadczać intensywniej, cierpieć głębiej. Ta wyjątkowa nadwrażliwość, pozorne zaprzeczenie potęgi bóstw i herosów, faktycznie kreuje bohatera-narratora na wojownika, walczącego ze światem własnych lęków i ku czci piękna istnienia.

Zdecydowanie częściej doświadcza jednakże hierofanii w chwilach, gdy zdaje się być człowiekiem poślednim i zwyczajnym. Uzasadniony sceptycyzm wobec takiego sądu rodzi się jednak z powodu istnienia kontrastu między bohaterem-narratorem a innymi ludźmi, kontrastu wyrażonego przez niego podkreślanego. Kreując siebie na strażnika traconych wartości daje sobie prawo dostrzegania światów, których nie zobaczy trywializowany tłum.

Doświadczenie niezwykłości stanowi trzon opowiadania *Los niezłomny*, pozbawionego nie tylko dialogów, ale i jakichkolwiek odwołań personalnych. Bohater jest sam ze sobą, a jedyna postać, do której kilkakrotnie się odwołuje, to symboliczny nieznany żołnierz. Wszystkie refleksje narratora zamyka klamra¹⁵³ – przedstawienie sytuacji schodzenia ze wzgórza. Przemiana, która się tam dokonuje, jest konstituowana już w trakcie wspinaczki, by ostatecznie zaistnieć w trakcie trwania stanu podobnego do letargu lub transu.

Stachura często operuje terminem „świętość“, nie jest on jednak dla niego nieodzowny w opisywaniu zdarzeń, w których zaistnieniu lub przebiegu dopatruje się ponadnaturalności, wyzwolenia z granic wyznaczonych przez świat aktualny. Najbardziej symptomatyczny przykład to *Missa Pagana*, poemat ukonstytuowany w oparciu o porządek mszy. Łacińskie określenia jej części (*Introit, Coniteor, Gloria, Prefacja, Sanctus, Komunia, Dziękczynienie, Ite missa est*) występują obok tytułów, które nie są związane z liturgią (*Człowiek człowiekowi, Jak, Tak*). Struktura utworów

¹⁵²E. Stachura, *Ocean*, s. 236-237.

¹⁵³Opowiadania *Sluchanie* oraz *Iście* także oparte są o doświadczenie pozbawione – chociażby mentalnej – obecności drugiego człowieka. W wymienionych tekstach także dochodzi do zespolenia końca tekstu z jego początkiem, a zatem uwydatnienia rangi doświadczanego zjawiska.

jest niejednorodna, w przeciwieństwie do ich tematycznej spójności i charakterystycznej budowy kłamrowej. Otwierający poemat pierwszej pieśni wers, *Chodź, człowieku, coś ci powiem*¹⁵⁴, jest zaproszeniem do współcelebrowania cudu istnienia. Ostatnie słowa finalnej pieśni – *Idź, człowieku, idź odpowiedz*¹⁵⁵ – to zarówno błogosławieństwo, jak i sygnał do rozpoczęcia misji opartej na celebrowaniu istnienia oraz harmonijnym bytowaniu z każdym jego przejawem. Obok charakterystycznej budowy utworu pojawiają się miejscami zwroty zaczerpnięte wprost z modlitewnych formuł, nigdy nie przywołują one jednak osobowego Boga. Odwołując się do piękna natury oraz całokształtu czynów człowieka, stanowią raczej panteistyczno-pacyfistyczny manifest. Czytelne aluzje do terminologii biblijnej pojawiają się także wśród innych tekstów poetyckich Stachury¹⁵⁶, w których dostrzegalna jest retoryka biblijna, brakuje jednak odniesień do Stwórcy¹⁵⁹.

¹⁵⁴Tenże, *Missa Pagana...*, s. 183.

¹⁵⁵Tamże., s. 196.

¹⁵⁶Odwołują się one zarówno do symboliki Starego i Nowego Testamentu, jak i do obrazów poetyckich wywodzących się ze sfery sakralnej.

¹⁵⁹Wyjątek to puenta wiersza *Zabawy dziecięce*, którego ostatni wers brzmi: „A bóg stoi obok”. Jest przedstawiony jako zdesakralizowany obserwator okrutnych poczynań ludzkich szargających pamięć i marzenie.

ROZDZIAŁ VII Świat kreacji

Ciężar wizerunku

W 1962 roku ukazuje się zbiór opowiadań *Jeden dzień*, debiut prozatorski Edwarda Stachury. Tym samym ukształtowany zostaje bohater, który niebawem zacznie funkcjonować w mentalności czytelników jako *alter ego* autora. Utożsamianie piszącego z pierwszoplanową postacią zarówno wymienionego powyżej, jak i kolejnych utworów, było łatwe do przewidzenia, bowiem autor wyposażał ją w szereg cech czy atrybutów identyfikowalnych z faktycznie istniejącym Edwardem Stachurą. Równocześnie jednak, jak zauważa Lidia Wiśniewska, podmiot tekstów Steda odznacza się swoistą płynnością, o czym przesądza:

jego powstawanie w wyniku mnożenia się w kolejnych zwierciadlanych odbiciach bądź podziału na kolejnych narratorów będących wersjami autora, następnie – zebrania wszystkich możliwości w człowieku-nikt, syntezie czy sumie oraz ich utraty w postaci, która istnieje tylko jako brak¹.

W narracji nie pada wprawdzie nazwisko pisarza, pojawia się jednakże zarówno jego imię, jak i pseudonimy: dziecięcy, nadany prawdopodobnie przez grupę koleżeńską (Tarzan) oraz, scalony z pierwszych liter nazwiska i imienia, którym Stachura chętnie posługiwał się także jako człowiek dojrzały.

Pseudonim poety pojawia się również w poezji oraz tekstach z tzw. mistycznego okresu jego twórczości. Nazwisko Steda nosi narrator *Wszystko jest poezja*, figuruje ono również w tekście *Fabula Rasa (apendyks)*². W brulionowym szkicu do opowiadania *Strzeżcie mnie, zorze mile*, inicjujące tekst pytanie, zadane

¹Lidia Wiśniewska, *Podmiot w prozie Edwarda Stachury*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. Dariusz Śnieżko, Warszawa 1996, s. 188.

² W tym jednak wypadku, jak słusznie zauważa Mirosław Wójcik, faktyczną rolę sprawczą pełni już człowiek-nikt. Mirosław Wójcik, *Człowiek-nikt.*, s. 33.

przez zaniepokojoną gospodynię mężczyzny, brzmi: *To pan, panie Sted?*³ W wydanym opowiadaniu pytanie zostaje skrócone: *To pan?*⁴ Pozostałe utwory autorstwa Stachury, mimo odmiennej tożsamości narratora, na mocy różnych tropów, które wyczerpująco wylicza Mirosław Wójcik, pozwalają zbliżyć nadrzędne głosy tych utworów ku osobie pisarza⁵. Interesujący wyjątek to krótkie opowiadanie *Najlepszy człowiek świata*, przedstawiona w baśniowej konwencji historia człowieka, który zbierał kolorowe szkiełka, aby zbudować z nich drugie słońce⁶.

Na iluzoryczność pełnego utożsamiania Stachury z bohaterem-narratorem jego prozy wskazuje natomiast Waldemar Szyngwelski. Wyjaśniając nieadekwatność takiego sądu podkreśla złożoność mechanizmu pracy twórczej, która musi zniweczyć wizerunek paradygmatu stanowiącego autorskie „ja”⁷.

Stachura nierzadko protestował przeciwko temu utożsamianiu, trudno jednak nie zauważyć, że – tworząc bohatera na swoje podobieństwo i włączając w narrację postulat prawdomówności – nijako skłaniał ufnego czytelników do przyjęcia takiej sugestii interpretacyjnej⁸. Również w lirykach Steda nierzadko pojawiają się elementy zbieżne z prozą i/lub biografią autora., zachęcając odbiorców do tworzenia oraz eksploatawania nośnych, acz mało skomplikowanych, wizerunków. Jednym z

³ Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie oznaczonej numerem 013, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 1, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?- 1977, t. 1-2.*

⁴ E. Stachura, *Strzeżcie mnie, zorze miłe*, s. 172.

⁵ M. Wójcik, *Człowiek-nikt*, s. 36-37. Wójcik zauważa również charakterystyczną niekonsekwencję Stachury – zmianę tożsamości narratora, który w retrospektywie definiowany jest inaczej niż w zapisie pierwotnym Tamże, s. 35-36.

⁶ E. Stachura, *Najlepszy człowiek świata*, „Tygodnik Powszechny“, 1958, nr 3, s.1.

⁷ W. Szyngwelski, *Sobowtór w labiryncie...*, s. 30.

⁸ Wobec wątpliwości, które powstały w obszarze interakcji między twórcą a bohaterem tekstów, autorka niniejszej pracy przychyliła się do zdania wspomnianego Waldemara Szyngwelskiego, który stwierdził: „Bohater Stachury jest przykładem niepełnego odbicia wizerunku „ja” zewnętrznego autora. Jako postać literacka stanowi przykład twórczego odwzorowania rzeczywistego modelu, zamkniętego w czasie odpowiadającym momentowi twórczemu i ograniczonego przestrzenią dzieła literackiego”. Tenże, *Proza Edwarda Stachury – autobiografia czy autobiograficzna forma wypowiedzi literackiej?*, w: *Interpretacje. Materiały z ogólnopolskiej konferencji...*, s. 228. W tym miejscu warto przypomnieć słowa Stefanii Skwarczyńskiej: „Twórca nie może się wyzbyć rzeczywistości obiektywnej, bo nie może się wyzbyć treści swojej świadomości – i zawsze daje jej wyraz, wyraz ten jest jednak rezultatem twórczego przeorganizowania”. Stefania Skwarczyńska, *Struktura treści w dziele literackim*, w: tejsze: *Wstęp do nauki o literaturze*, tom 1, Warszawa 1954, s. 91. W podobnym duchu wypowiadają się René Wellek i Austin Warren: *Nawet gdy dzieło literackie zawiera elementy dające się niewątpliwie zidentyfikować jako autobiograficzne, są one tak przegrupowane i przetworzone, że zatracają swoje specyficzne cechy osobiste i stają się zwyczajnie rysami konkretnych postaci literackich, integralnymi częściami dzieła*. René Wellek, Austin Warren, *Zewnętrzna problematyka literatury*, przeł. Jerzy Krycki, w: *Teoria literatury*, przeł. Maciej Żurowski, Warszawa 1976, s. 95.

najbardziej oczywistych odniesień do postaci faktycznie istniejącej jest nadanie jej personaliów podmiotowi utworu. Stachura często wykorzystuje ten zabieg zarówno wobec prymarnego „ja”, jak również wielu bohaterów drugiego (Witek – Wincenty Różański, Biofizyk – Barbara Czochralska) lub trzeciego (Potęgowa – Maria Potęga, ojciec Rafał - Rafał Urban, Bruno – Ryszard Milczewski) planu. Czasami nazwisko „wędruje” przez różne teksty: Stachura pisze *Piosenkę dla Potęgowej*, ponadto Potęgowa i Witek pojawiają się również w *Calej jaskrawości*. Sędziwy przyjaciel Stachury, Rafał Urban, upamiętniony zostaje w *Piosence dla Rafała Urbana*, postać powraca na kartach opowieści rzeki. Ponadto, podobnie jak w prozatorskiej twórczości Stachury, w poezji znajdują się zapisy o pewnych osobistych wyborach jednostki oraz rodzinie – rodzicach i rodzeństwu, co również stanowi odwołanie do biografii. Powtarzalność cechuje również wiele zwrotów i wyrażeń, np. modlitewne stwierdzenie *Wielkie dzięki* pojawia się zarówno w finale opowiadania *Nocna jazda pociągami*, jak i w *Dziękczynieniu*, stanowiącym część poematu *Missa Pagana*.

Postrzegano zatem autora przez pryzmat stworzonego przezeń bohatera. Stachura stał się dla nich bezkompromisowym kontestatorem, przyjmującym wieczne ciągi od losu samotnikiem, wyobcowanym piewcą filozofii miłości, wreszcie tym, który przeżył uczucie idealne, zaznając w nim najpierw ukojenia, a wreszcie zatracenia. Można zaryzykować twierdzenie, iż taka interpretacja była jednak zapewne bliższa autorowi niż określenia *święty Franciszek w dzinsach*, *hippis realnego socjalizmu*⁹, *bard typu hipisowskiego*¹⁰ oraz wiele im podobnych, których również mu nie szczędzono. Próby „oswojenia” bohatera tekstów Stachury nie są zresztą charakterystyczne wyłącznie dla recenzji sprzed kilkadziesiąt lat. W wydany w roku 2010 podręcznik do historii polskiej literatury współczesnej, wspomniany wcześniej Stanisław Burkot określa ukochaną bohatera *Siekierzady* jako *Jabłoneczkę*¹¹. Tymczasem to, pełne wdzięku, lecz dopasowano raczej do lirycznej twórczości ludowej, określenie, nie znajduje umocowania w powieści, gdzie Pradera konsekwentnie nazywa wybrankę *Gałązką Jabłoni*. W twórczość Stachury Burkot wpisuje ponadto słynne *życiopisanie*, nazywając fabuły Steda *pełnym światła*

⁹ Przemysław Czaplinski, Piotr Śliwiński, *Więcej niż literatura*, w: *Literatura polska 1976-1998 Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 147.

¹⁰ Tadeusz Drewnowski, *Nasza mała stabilizacja*, w: tenże, *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia*, Kraków 2004, s. 169.

¹¹ Stanisław Burkot, *Koniec XX i początek XXI wieku*, w: tenże, *Literatura polska 1939-2009*, Warszawa 2010, s. 344.

i *nieco komiksowymi*. Z całą pewnością wiele narracji twórcy pasuje do tych określeń, pozostaje jednak wątpliwe, czy można rozciągnąć takie sądy na całokształt, nawet wczesnych, prac pisarza¹².

O franciszkańskim zwrocie w poezji Stachury wspomina także Irena Maciejewska. Tym razem jednak autor *Się* nie zostaje kpiarsko określony jako *alter ego* świętego, ale jako ten, który nie deklaruje się jako pisarz religijny, ale z szacunkiem, uwagą i pasją zwraca się w stronę franciszkanizmu w poszukiwaniu świata autentycznych wartości¹³. Niemniej, w świetle pełnych intelektualnego rozmachu poszukiwań twórczych Stachury, bardziej adekwatny wydaje się sąd o pluralistycznym charakterze jego twórczości oraz inspiracjach czerpanych z kilku wyznań¹⁴ niż przeświadczenie o jednolite franciszkańskim duchu jego tekstów.

O sile mitu Stachury, zwłaszcza wśród grona jego niedoroślých czytelników, wspomina Jan Pieszczachowicz, konstatując, że okres powojenny to czas aktywności przynajmniej kilku pisarzy o mitotwórczym potencjale (Tadeusz Borowski, Andrzej Bursa, Rafał Wojaczek, Ryszard Milczewski – Bruno), jednak żaden z nich nie doczekał takiej uwagi, jaka stała się udziałem Steda¹⁵.

Zbigniew Jarosiński zestawia Stachurę i Wojaczka jako twórców, którzy najbardziej bezkompromisowo i dobitnie przekroczyli granicę rozciągającą się między twórczością a życiem, a dążenie ku prawdzie opłacili najwyższym cierpieniem¹⁶.

Stachura nie miał w zwyczaju jawnie odwoływać się do potencjalnych odbiorców, nie szukał u nich poklasku, lecz równocześnie wyraźnie stronił także od polemik. Niemniej, już sam fakt tworzenia i zogniskowane na wyrażeniu indywidualności podmiotu monologu, są, jak chce Bachtin, faktycznymi dialogami,

¹² Tamże, s. 200-201.

¹³ Irena Maciejewska, *Franciszkanizm w poezji polskiej po roku 1918*, w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. Maria Jasińska – Wojtkowska, Jerzy Święch, Lublin 1997, s. 38. Podobną motywację pisarską przypisuje badaczka utworom Józefa Wittlina i Emila Zegadłowicza.

¹⁴ Edyta Sołtys – Lewandowska, *Poezja religijna*, w: *O ocalającej „nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015, s. 149.

¹⁵ Jan Pieszczachowicz, *Edward Stachura – łagodny buntownik*, Kraków 2005, s. 6.

¹⁶ Zbigniew Jarosiński, *Literatura po 1956 roku*, w: tenże, *Literatura lat 1945-1975*, Warszawa 1996, s. 140.

ponieważ wyrażone zostają w nich społeczne uwikłanie autora, a także jego stosunek do innych ludzi¹⁷.

W przyprawieniu Stachurze niechcianej przez niego „gęby“ nie miały udziału krytycy, co stało się jedną z przyczyn dezaporbaty, jaką bezustannie żywił do nich Sted. Równocześnie jednak śledził recepcję swoich utworów, czego dowody można znaleźć, m.in., w prywatnych notatkach pisarza¹⁸. Na kartach brulionów przepisuje dwie recenzje swojej prozy, pochodzące z drugiej połowy lat 60. W jednej z nich Hamilton puentuje gorzko: *Talent może wielki, ale zdemoralizowany, dobry, naiwny, zadowolony z siebie. Zestarzeje się i zacznie bluźnić*¹⁹. Stachura pozostawia tę opinię bez opatrzenia jej jakimkolwiek komentarzem, co jest dość osobliwe w przypadku tak czułego na swoje ego pisarza, jakim niewątpliwie był. Na marginesie warto zauważyć, że stereotypowe oceny krytyków w toku aktywności pisarskiej Stachury nieco osłabły względem bardziej pogłębionych analiz. Kilka lat później Wojciech Roszewski stwierdza: *Stachura nie jest trampem i włóczęgą, nie jest neofranciszkańskim prostaczkiem. Bo: odrzuca dzieciństwo, podejmuje walkę ze snem jako symbolem iluzji, podejmuje zmagania z potęgą śmierci*²⁰.

Nie tylko Stachura dostrzegał, że wielu, entuzjastycznie nastawionych do jego prozy, czytelników gubi prymarne tropy i słyca filozofię pisarza do kilku, wybiórczo zapamiętanych, wytycznych. Fakt ten dostrzega także część krytyków literackich, m. in. Paweł Zawadzki, który, nieco kąśliwie, zauważa:

¹⁷Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Warszawa 1971, s. 277.

¹⁸Tendencja ta utrzymuje się niemal do końca życia pisarza, W listach wysyłanych do Danuty Pawłowskiej, pokaznym zbiorze tekstów napisanych między styczniem 1976 a wrześniem 1978 roku, Stachura kilkakrotnie wzmiankuje o recepcji swojej twórczości. Nieodmiennie ocenia ją wysoko, negatywnie odnosząc się do krytyków, których recenzje nie były entuzjastyczne.

¹⁹Recenzja z „Kultury” 1966, nr 32. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 064 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 7, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rjez., 1956?- 1977, t. 7.*

²⁰Recenzja ze „Współczesności” 1969. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 064 - 064v przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 7, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rjez., 1956?- 1977, t. 7.*

Ciekawe, ile legendy o Stachurze wytworzyło chęć jego czytelników, zapalających świeczki przed urojonym wizerunkiem, tworem grzecznej i dobrze wychowanej wybraźni, tęskniącej do cygańskiego życia (...) ²¹

Po tragicznej śmierci poety młodzież intensyfikuje zainteresowanie osobą twórcy *Się*, co, jak złośliwie stwierdza Ziemowit Fedeki, prowokuje nieprzemysłane, a nawet irracjonalne inicjatywy ²². Krytyk przywołuje uproszczone sposoby postrzegania Stachury: poeta młodzieżowy, buntownik permanentnie skłócony ze światem. Lata 80. ubiegłego wieku to także żywe zainteresowanie ideami ruchu hippisowskiego, który za Oceanem zdążył się już wówczas skomercjalizować, a później wpisać w historię. Styl życia Stachury, jak też część jego tekstów, odznaczają się pewnym podobieństwem do idei, które szerzyli młodzi pacyfiści ²³.

Krytycznie, a zarazem niezwykle złośliwie wypowiada się o Stachurze Jan Marx. Nie oszczędza przy tym zarówno czytelnikowi twórczości Steda, jak i autorów, którzy aprobatywnie oceniali jego twórczość, cytując ich sądy, aby następnie skrupulatnie opatrywać je wyśmiewnymi komentarzami. Stachurę ocenia następująco:

Był wylewny do granic ekshibicjonizmu, obca mu była wstydlivość i powściągliwość uczuć, psychicznie był rozhisteryzowaną babą, atrybutem męskości była trochę teatralna brutalność i arogancja, kipiał liryzmem ²⁴.

²¹W. Szyngwelski, *Sobowtór w labiryntach*, s. 86.

²²W krótkim tekście *Moda na Stachurę*, krytyk wylicza: „Bełkotliwa Stachuriada w Starej Prochowni u Siemiona, niemal przeraźliwe Zaduszki w jednym z prowincjonalnych przybytków Melpomeny, zorganizowane, jak zapowiadał anons, „w pomieszczeniach administracyjnych Teatru pod kierownictwem Dyrektora”, gremialne pielgrzymki do grobu poety, regularne seanse spirytystyczne w pewnym mieście wojewódzkim, na których duch Stachury udziela wskazówek i porad życiowych – oto kilka przykładów tych żalonych praktyk”. Z. Fedeki, *Moda na Stachurę*, w: *Kaskaderzy literatury O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. Edward Kolbus, Łódź 1986, s. 26. W artykule krytyk neguje również ideę „życiopisania”, jako termin nieprecyzyjny, który z łatwością przypisać można bardzo wielu, nie tylko współczesnym, twórcom. Tamże, s. 271.

²³ O różnicach między bohaterami Steda a amerykańskimi, filmowymi i rzeczywistymi, kontestatorami, barwnie wzmiankuje wspomniany Jan Pieszczachowicz. Stwierdza on: *Zamiast zmotoryzowanych, frenetycznych rycerzy autostrad wprowadził (Edward Stachura – przyp. A. H.) lirycznych, nieco melancholijnych wędrowców poruszających się po szosach i zapyłonych wiejskich drogach pieszo bądź za pomocą rozklekotanych autobusów PKS, niby spadkobiercy „powsinogów” Emila Zegadłowicza*. J. Pieszczachowicz, *Edward Stachura...* s. 19.

²⁴Jan Marx, *Tramp i trubadur*, w: tegoż, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993, s. 447.

T.S.Eliot napisał w szkicu o Dantem: *Doświadczenie własne wskazuje mi, że im mniej wiedziałem o życiu i twórczości poety, nim zacząłem go czytać, tym lepiej mogłem go ocenić*²⁵. Pierwsi interpretatorzy tekstów Stachury wypowiadali się o nich na podstawie publikacji, bez uwikłań w konteksty biograficzne. Wraz z rosnącą popularnością prozy autora *Się*, jego nieszablonowe życie zaczęło fascynować nie mniej niż rezultaty pracy artystycznej. Niebagatelny pozostaje również fakt, że z upływem czasu i zmianami światopoglądowymi Stachury, jego egzystencja i twórczość zbliżają się do siebie jak nigdy przedtem, co doskonale odzwierciedla się w zbiorze esejów *Wszystko jest poezja*.

Krytycy pierwszych opowiadań Stachury, zwrócili, przede wszystkim, uwagę na bohatera-narratora, podkreślając głównie jego egocentryzm. Poza, mniej lub bardziej, udaną charakterystyką pierwszoplanowej postaci²⁶, podejmowali refleksję na temat przestrzeni, przypominając o antynomii kultura-natura, faktycznie silnie artykułowanej w twórczości Steda.. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów tej, sprzecznej z zamysłem autorskim, intencji postrzegania bohatera jako naiwnego piewcy natury jest tekst Jacka Łukasiewicza, który kpiąco streszcza tom opowiadań *Jeden dzień*, protekcjonalnie charakteryzując bohatera-narratora²⁷. Interesująco kontrastuje z tym komentarzem recenzja Jarosława Iwaszkiewicza, który doskonale dostrzega niejednoznaczność kreacji postaci i złożoność otaczających ją światów (Iwaszkiewicz pisał o *niby naiwnej składni oraz mniemanym wagabundzie*).

Rozważania nad literackimi i życiowymi wyborami Steda nie zamilkły także po jego śmierci. W wielu refleksjach, nie tylko krytycznoliterackich, ujawnia się pogłębiona analiza spuścizny Steda, której nie zaciemnia już żywotna legenda.

²⁵Andrzej Szóstak *Między nihilizmem a gnozą epistemologiczną (Przypadek socjologii wiedzy)*, „Opcje”, nr 2, czerwiec 1996, s. 99.

²⁶W recenzjach, często bardzo niefrasobliwie utożsamiających autora z bohaterem utworów, pojawia się powtarzalny zestaw cech: młody, naiwny, samotny, zbuntowany, nadwrażliwy etc. Nawet pochlebna ocena często niepozbawiona jest nuty moralizatorstwa, jaką może cechować się stosunek do człowieka niedoświadczonego (por. *Młody, czuły i wrażliwy Stachura nie wie jeszcze wszystkiego, sądzi świat bezwzględnyimi sądami młodości*, Henryk Bereza, *U źródeł „Twórczość”* 1963, nr 3).

²⁷Łukasiewicz stwierdza, że Edward: *Jeździ po Polsce jasny i czysty, obraca się wśród ludzi wstrętnych i złych. Marzy, że znajdzie może jakąś bratnią duszę, że już nie będzie musiał tulać się po psich budach, że będzie miał dostateczną ilość chustek do nosa, wielkich jak prześcieradła, że osiągnie proporcjonalny do dotychczasowych swoich nędz ekwiwalent dobrobytu*. Jacek Łukasiewicz, *Ponad głowami starszych braci*, w: tenże, *Zagłoba w piekle*, Warszawa 1965, s. 155. O analogicznych marzeniach bohatera – narratora tekstów Stachury wspomina kilkadziesiąt lat później Robert Surma. W swoim pełnym ekspresji tekście dochodzi jednak do odmiennych niż Łukasiewicz konkluzji, określając marzenia bohatera jako tęsknotę za dotknięciem Absolutu. Robert Surma, *Edwarda Stachury filozofia*, Tychy 2009, s. 7.

Danuta Pawłowska, uczuciowo związana ze Stachurą w drugiej połowie lat 70., wspomina:

[...] W tym, co pisałeś w swoich książkach, nie ma nic sentymentalnego. Wszystko za to jest bardzo ostre i krańcowe. Nie śpiewałeś przy ognisku. Piórkami i listkami się zachwycałeś, ale jakże to było ostateczne! Czemu zostało to tak zmiękczone, wtłoczone w kaptcie i chlebaki? Wojownik, który jesteś teraz w trzynastym niebie, wśród innych, Tobie podobnych poległych w walce na polu chwały, czy nie jest Ci przykro, że Twoja legenda pokazuje Cię w tak niepełnym i płaskim wymiarze?

Twoja postać tak bardzo obrosła w legendę, że ledwo Cię spoza niej widać. I akcent został źle, nierówno położony, bo jesteś przede wszystkim pisarzem, a nie wędrownym grajkiem. Uproszczenie Twojego obrazu nadało mu cechy schematu, a Ty przecież zawsze ze schematem walczyłeś. Najdosłowniej w poemacie *Kropka nad ypsilonem*. Proces przemiany Twojej postaci w rodzaj ikony nie szedł w parze z czytaniem i rozumieniem Twoich książek²⁸.

Wspomniany postulat pisania prawdy skłonił niektórych czytelników i ktytyków do postrzegania osoby twórcy wyłącznie przez pryzmat bohaterów-narratorów, których ukonsytuował. Nieco trywializując taki wariant interpretacji, można stwierdzić, że założono całkowitą zbieżność między życiem Stachury a jego pierszoplanowych bohaterów i uznano, że egzystencja autora zamyka się w granicach prozatorskich światów. „Pisanie prawdy“ potraktowano więc w duchu wyznania Jana Jakuba Rousseau:

Niechaj trąba sądu ostatecznego zabrzmi, kiedy przyjdzie godzina: przybędę z tą książką w ręku stanąć przed obliczem Najwyższego Sędziego. Powiem głośno: oto co czyniłem, co myślałem, czym byłem. Wyznałem dobre i złe równie szczerze. Nie przemilczałem nic złego, nie dodałem nic dobrego, a jeśli zdarzyło mi się uciec do czczej ozdoby, to jedynie wówczas, gdy trzeba było wypełnić lukę ułomnej pamięci. Mogłem wziąć za prawdę to, z czym wiedziałem, że mogło być prawdą; nigdy tego, o czym wiedziałem, że było fałszem²⁹.

²⁸*Listy równoległe*, w: *Edward Stachura Listy do Danuty Pawłowskiej*, oprac. Dariusz Pachocki, Warszawa 2007, s. 417-418.

²⁹Jan Jakub Rousseau, *Wyznania*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, za: Ewa Sławkowa, *Trans-Atlantyk*, s. 122.

Niedostrzeżono zatem, że finalna treść utworów Stachury to wynik żmudnej pracy twórczej, poszukiwania odpowiednich słów, każdorazowej (choć w późniejszych etapach twórczości przyjmowanej przez autora z niechęcią) rezygnacji z części koncepcji i wrażeń stanowiących hipotetyczną materię dla pisarza. Szczerłość jest tutaj unikaniem technik parodystycznych i prowokacji. O tę ostatnią mimo wszystko go posądzano, zwłaszcza w odniesieniu do językowego ukształtowania tekstów. Stachura, czasem sam przed sobą, odpierał zarzuty o celowe udziwnianie stylu czy artystyczne pozerstwo. W zapisach brulionowych deklarował:

Ja sobie oryginalności nigdy nie zakładałem, ani z góry, ani z dołu (ani z boków – te słowa figurują jako dopisek – A. H.). Piszę to, co mam do powiedzenia i robię to, co mam do zrobienia³⁰.

Deklaracja opisu prawdy, przelania na papier faktycznych doznań, nie pozwala na stworzenie dystansu, który mógłby zaistnieć chociażby poprzez zastosowanie ironii czy autoironii. Komizm ujawniony zostaje głównie w zasłyszanych powiedzonkach i anegdotach, jest wtrętem, a zatem nie dotyka, częstokroć tragicznej, intymności „ja”, które, jak wielokrotnie wspomiano, Stachura sytuje często w pozycji odrębnej wobec innych, zwłaszcza na poziomie relacji międzyludzkich. Stąd protestował wytrwale przeciw uproszczeniom, systematycznie wprowadzając w swe literackie światy możliwe coraz więcej konstruktów, które odrywały go od pragmatycznej codzienności. Realność pozostaje zatem obszarem czerpania pewnych, modyfikowanych przez pisarza, inspiracji, gdyż, jak zauważa Umberto Eco, nie można wyróżnić świata narracyjnego, który byłby całkiem niezależny od świata rzeczywistego³¹.

Sporadyczne protesty lub sprostowania Stachury docierały zwykle do niewielkiego grona uczestników tzw. wieczorów autorskich, na których zresztą pojawiał się niechętnie i nieregularnie. We wspomnieniach Zbigniewa Ruszela, przywołującego wrażenia ze spotkania literackiego zorganizowanego przez ZMW w

³⁰Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 020 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 8 na płycie o numerze inw. 2551, 2555, *Listy i fragmenty korespondencji Edwarda Stachury, Pol., franc., hiszp., 1966-1975*.

³¹ U. Eco, *Lector in fabula...*, s. 192.

1971 roku, Stachura wydaje się być zażenowany³², innym razem wychodzi w trakcie trwania rozmów, nie bacząc na to, że stanowi centralną postać przedsięwzięcia³³. Inny znajomy Stachury, Feliks Netz, przywołuje spotkanie w Ośrodku Kultury Polskiej w Budapeszcie – autor *Jednego dnia* odpowiada zebranych studentom polonistyki monosylabami³⁴. Awersję Stachury do spotkań autorskich potwierdza korespondencja z Bogusławem Żurakowskim, gdzie Sted wyznaje:

Nie zawracaj sobie głowy jakimś załatwianiem mi spotkania w Opolu. Ja tych rzeczy bardzo nie lubię. Muszę być rzeczywiście przy ścianie, żeby się zgodzić na jakiś wieczór. Ja wieczory autorskie traktuję jako dopust. Więc proszę bardzo, daj spokój³⁵.

Ich uczestnicy zaprewne niejednokrotnie musieli odczuć zawód, gdy niezbyt empatyczne zachowanie pisarza nie licowało z ich wyidealizowanym wyobrażeniem o nim. Konfrontacji z rzeczywistością nie wytrzymał zwłaszcza mit przyjaciela młodości, a takim chcieli Stachurę widzieć czytelnicy zafascynowani nonkonformistycznymi postawami jego bohaterów.

Tymczasem Edward Stachura nigdy nie był twórcą młodzieżowym i za takiego się nie określał. Wyłącznie specyficzne ukształtowanie bohaterów sprawiło, że czołowym i najbardziej entuzjastycznym odbiorcą jego tekstów stali się nasto- i dwudziestokilkulatki, którzy odczuli powinowactwo z narratorem prozy Edwarda Stachury. Ponadto bohater, którego oczyma przyglądamy się otaczającemu światu, sam jest postacią młodą lub (w kolejnych etapach twórczości) przynajmniej niestara – narrator każdorazowo jest równy wiekiem autorowi. Próżno jednak szukać porozumienia z młodzieżą, deklaracji sympatii czy szacunku, wreszcie nawet potrzeby podzielenia się własnym doświadczeniem, udzielenia rad. Tego Stachura później już czytelnikowi nie szczędzi, zawsze jednak zwraca się do człowieka, ignorując jego wiek. Można zaryzykować stwierdzenie, że bardziej pożądanym odbiorcą będzie dla niego ten, kto z autopsji zna już cierpienie i ból, co częstokroć (choć, co oczywiste, nie zawsze) wiąże się z większą niż kilkunastoletnia liczbą przeżytych lat.

³²M. Buchowski, *Stachura*. s. 243

³³Tamże, s. 244.

³⁴Tamże, s. 249.

³⁵*Trzyście listów Edwarda Stachury do Bogusława Żurakowskiego*, „Poezja” 1981, nr 1, s. 46.

Młodość nie jest zatem w literackim dorobku Stachury postrzegana entuzjastycznie – narrator wprowadzie wyjątkowo sobie ceni obecność – bez wątplenia młodych – Witka (*Cała Jaskrawość*) czy Michała Kątnego (*Siekierzada*), czynnikiem inicjującym taki wybór jest jednakże nie wiek, a charaktery, wyjątkowe powinowactwo duchowe. Pozostali młodzi bohaterowie, zazwyczaj postaci drugiego lub trzeciego planu postrzegani są przez bohatera neutralnie (kobiety pracujące przy jeziorze, siostra Michasia) lub zdecydowanie negatywnie (miejcowi spotkani na zabawie w Hopli, bywalcy barów). Równocześnie pojawiają się starsi, których obdarza on dużą sympatią i szacunkiem (Potęgowa, babcia Oleńka, Peresada).

W brulionach Stachury znajdują się wzmianki poświęcone młodzieży, zazwyczaj jednak są to sądy krytyczne, od lekceważenia poczynając, na pogardzie i zniesmaczeniu piszącego kończąc. Nawet w, wyjątkowo licznych w zapisach Stachury, zasłyszanych dialogach, uwiecznionych następnie prawdopodobnie z zamiarem wykorzystania w jednej z fabuł, człowiek młody ujawnia się zwykle jako naiwny, nieświadom trudów życia:

Kilku młodych gówniarzy rozmawiało pod oknem (...) Rozmawiali o tym, jak dobrze jest za granicą, jak tam można prędko, błyskawicznie karierę zrobić (...) Ale to tylko bogaci mają dostęp - powiedział jeden nieśmiało. Weź tego Robertino Loretti (...) A za dolara, wiesz, ile tam można kupić, można żyć i żyć. Pomyślałem, ech, gówniarze. Nie chciałem wychylać się z okna i powiedzieć, że za dolara, to możesz się najwyżej...³⁶

W projektowanych, wyobrażonych światach Stachury, młodzi nie zajmują uprzywilejowanego miejsca, zazwyczaj są to przestrzenie intymne, przeznaczone dla bohatera bądź ewentualnie najbliższej mu istoty. Marzenie o młodości jest uprawomocnione wyłącznie lękiem przed niedowładami wieku starczego i śmiercią.

Stachura gwałtownie protestuje także przeciw jednostronności ocen jego twórczości oraz osoby. Jest to protest zupełnie zrozumiały, zważywszy na fakt, że w twórczości Steda wyobrażenia, które „ja“ snuje o sobie są bardzo ambiwalentne. Niejednokrotnie demonstrowane są słabość i zagubienie, kiedy indziej siła, która czyni bohatera narratora wytrwałym eksploratorem wszystkich możliwych światów. Przemierza trudną drogę wiodącą od człowieka-ja do człowieka-nikt oraz przeżywa

³⁶E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podrózne I*, s. 11.

bolesny powrót do zaniechanej podmiotowości. Proces przemiany „się” w człowieka-nikt, jest oddany bardzo dokładnie, w opowiadaniu finalizującym tom *Się*. Porównywany jest ze śmiercią, która jednak doprowadza do wykształcenia nowej formy, a w konsekwencji umożliwia i warunkuje życie. Finał utworu kładzie nacisk na etapowość metamorfozy, która neguje dotychczas zdobywaną wiedzę jako iluzoryczną i pozorną.

Co symptomatyczne, zapiski otwierające dziennik *Pogodzić się ze światem* niosą w sobie nadzieję. *Teraz może wreszcie znajdę uspokojenie* – notuje Stachuta. Dotychczasowe swe poczynania określa *miotaniem się w bezradności*³⁷, choć równocześnie nie odmawia wielkości i wagi poprzedzającym je doświadczeniom. Nie pojawia się już nazwisko Kątnego, nie jest wzmiankowana żadna z męskich postaci, które postrzegane są jako autorskie *alter ego*. W odniesieniu do człowieka-nikt, Stachura stwierdza: *Ja nim byłem i zarazem nim nie byłem. Nie mogę tego inaczej powiedzieć*³⁸.

Kształtowanie się legendy

W obszarze świata aktualnego tekstów Stachury pojawiają się refleksje poświęcone sztuce słowa, własnej pracy pisarskiej oraz aktywności innych piszących. Za pierwszą wypowiedź o pisaniu uznaje się, wspomniany, zapis brulionowy, w którym młody Stachura deklaruje chęć uwiecznienia choć części myśli, przelania na papier umykających obserwacji, przemyśleń i wrażeń. W deklaracji nie pojawia się zamysł tworzenia tekstów poetyckich czy prozatorskich, to wyznanie inicjujące pracę diarysty/pamiętnikarza.

Pierwsze próby poetyckie Stachury inspirowane były wpływem Janusza Kwiatkowskiego-Żernickiego, wówczas licealisty z nauczycielskiej rodziny³⁹. Młody Stachura angażuje się w działalność grupy poetyckiej „Kontrasty”⁴⁰, jednak nie jest to

³⁷ Tenże, *Dzienniki Zeszyty podrózne II*, s. 350.

³⁸ Tamże, s. 354. Zapis z 28 maja 1979 roku.

³⁹ M. Buchowski, *Edward Stachura*, s. 23-24.

⁴⁰ Stachura zostaje dopisany do grupy przez Mieczysława Czychowskiego. Innym przykładem zaangażowania autora *Siekierzady* w ponadindywidualne działania poetyckie było dołączenie do

preferowana przez niego forma kontaktu z poezją - Sted chętnie manifestuje swoją niezależność⁴¹, by wreszcie zaniechać działań wspólnotowych. Równocześnie młody poeta usilnie zabiega o pomoc kolegów po piórze, którzy mogliby ułatwić mu literackie początki⁴². Nie ma tu mowy o skromności – już od pierwszych tekstów poetyckich Stachura bardzo cenił swoją twórczość, uważał się za artystę, który ma być kontynuatorem liryki Cypriana Kamila Norwida, Józefa Czechowicza i Siergieja Jesienina⁴³. Krytycznie odnosi się natomiast do pisarzy współczesnych, których jednak nie gani z powodów faktycznych bądź domniemanych potknięć twórczych. Stachura zarzuca piszącym, że nie mają szacunku do życia: *Tak oni korzystają z tego życia, bo przecież piszą o nim, ale żeby trochę szacunku dla niego, to nie*⁴⁴.

Ten dość enigmatyczny zarzut trudno poddać interpretacji. Być może jedną z przyczyn stanowi idealizacja przeszłości, która skłania Stachurę do poszukiwania duchowych współbratymców w minionych wiekach. Krytyczne sądy o poetach współczesnych nie są jednakże rozciągnięte na wszystkich twórców. Stachura aporbatywnie wypowiadał się o poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego⁴⁵ oraz

redakcji toruńskiego „Helikonu”. Jedyny numer pisma ukazał się 3 grudnia 1956 roku. Tamże, s. 27, 31.

⁴¹W tekście zamieszczonym na łamach „Nowej Kultury” Stachura neguje zasadność operowania pojęciem „pokolenie literackie”, odziewając się tym samym od przynależności do któregoś z nich. (27/1962). Mimo, wspomnianej wyżej, potrzeby zaakceptowania swego artystycznego powinowactwa z wybranymi artystami, Stachura należał do grona twórców niechętnie reagujących na próbę włączenia ich we wpływy oddziaływań któregoś z literackich „pokoleń”, upatrując w tym zamachu na swą niezależność twórczą. O zjawisku wzmiankowanej niechęci wspomina Henri Peyre, przywołując, między innymi, przykłady Paula Verlaine’a i Stéphane’a Mallarmé, jako pisarzy protestujących przeciw klasyfikacjom, które usiłowali wprowadzić ich krytycy. Henri Peyre, *Pokolenia literackie*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, oprac. Henryk Markiewicz, przeł. Helena Chorbkowska, Kraków 1976, s. 28 – 29.

⁴²Stachura pisywał w tej sprawie m.in. do Czechowskiego, szybko jednakże zmieniając charakter listów, które, początkowo korne, stają się butne, a nawet agresywne. Sted, przekonany o swym talencie literackim, bardzo dobitnie sygnalizuje, jak mało ważna jest dla niego opinia osób, które tegoż talentu nie chcą/nie potrafią dostrzec. Dużo życzliwości okazuje Stachurze Ziemowit Feddecki, przyjmując do druku teksty poety oraz polecając go w redakcji literackiej Polskiego Radia, a także Julian Przyboś. Wdzięczność Stachury została wyrażona w listach, które kierował do starszego poety. Franciszek Ziejka, *Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosia*, „Regiony” 1989, nr 1. Równocześnie Stachura potrafił być wrażliwy na niedolę tych kolegów po piórze, z którymi pozostawał w przyjaznych stosunkach. Janusz Żernicki wspomina o opiece, jaką roztaczał Sted nad dwoma poetami przebywającymi wówczas w zakładach zamkniętych. M. Buchowski, *Edward Stachura*, s. 28 – 29, 48, 210. Pomagał również Wincentemu Różańskiemu, który stał się pierwowzorem postaci Witka w *Calej jaskrawości*. Piotr Kępiński, Andrzej Sikorski, *Któż to opisze, któż to uciszy. Rozmowy z Wincentym Różańskim*, Poznań 1997, s. 13.

⁴³List do Czechowskiego, naśladownictwo wymienionych wyżej poetów Stachura przedstawia wówczas jako ideę, którą powinien podjąć również Czechowski. M. Buchowski, s. 28.

⁴⁴E. Stachura, *Dzienniki, zeszyty podróże I*, s. 12 -13.

⁴⁵Tenże, *Z wypowiedzi rozproszonych*, s. 288.

Włodzimierza Szymanowicza, a jego literacką wrażliwość określił jako dar, który stał się przekleństwem⁴⁶.

Świat kreacji Stachury wyznaczają jednak nie tylko głosy odbiorców jego tekstów. Niezwykle ważna pozostaje autocharakterystyka, rozbudowana w refleksjach podmiotu. Zarówno sytuacje ugruntowane w przedstawionej rzeczywistości, jak i te odnoszone do świata marzeń stają się okazją do autoprezentacji nierzadko równorzędnych względem wydarzeń lub nawet osiągają wobec nich przewagę.

Stachura, nie stroniąc od intymnych nierzadko opisów uczuć i stanów, których doświadczał, w swoich autobiograficznych zapisach unikał często dobitnych autodefinicji. Warto jednakże zauważyć, że w pierwszym znanym, tj. inicjującym zapisy tekście, nazywa siebie *ptakiem niebieskim* (*Czas mi w tym pomoże i rozumowanie, że nie mogę nienawidzić (...) gadów, jak się jest ptakiem niebieskim*⁴⁷). Ten charakterystyczny zwrot przywołuje sferę sakralną⁴⁸, a nawet stanowić może odległe echo, deprecjonującego najczęściej, określenia „błękitny ptak”. Tożsame pozostają takie cechy, jak pogarda wobec przyziemności czy negacja zwyczajowo akceptowanych norm współżycia społecznego. W pisarstwie Stachury są one wyznacznikami nonkonformisty przedkładającego doznanie nad posiadanie.

Przekonanie o własnej wyjątkowości pociąga za sobą refleksję o istnieniu misji, szczególnym posłannictwie, które będzie musiało zostać zrealizowane. Młody Stachura, rozmyśla o niej jako o potrzebie wymierzenia sprawiedliwości łotrom i złoczyńcom, która powraca w motywacjach bohatera wczesnych opowiadań⁴⁹. Wpisuje się tym samym w odwieczny szereg bohaterów - mścicieli walczących celem powetowania krzywd. W filozofii dojrzałego autora, jego czerpiący z chrześcijaństwa i buddyzmu system religijny, każe mu szukać posłannictwa nie w walce fizycznej, ale mozolnych i bezkompromisowych zapasach duchowych.

Niebanalność jednostki podkreślają również jej trudne relacje z otoczeniem. W narracji wykorzystanej następnie w jednym z opowiadań, pojawia się sprzątająca

⁴⁶Tamże, s. 292-293.

⁴⁷Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 1, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?- 1977, t. 1-2.*

⁴⁸U Stachury raczej przeciwieństwo sfery profanum i pomost w stronę indywidualizmu, nie zaś wyraz uczuć religijnych.

⁴⁹Wówczas jednakże zawsze jest to zemsta za niezdefiniowane krzywdy, których doświadczył bohater – narrator.

wagony kolejowe kobieta, która, co stwierdza młody człowiek, (...) *tak jak teraz na mnie patrzy, nie patrzyła nigdy w swoim życiu*⁵⁰. Spojrzenie nie jest pretekstem do rozpoczęcia flirtu, stanowi raczej dowód przekonania Stachury, że jego postać może wywołać, w przypadkowo nawet spotkanym człowieku, nigdy dotąd nie zaistniałe i zapewne niemożliwe do powtórzenia, reakcje.

Wspomniane poczucie wyjątkowości własnego piarstwa towarzyszyło Stachurze nie tylko przy najwcześniejszych tekstach, co tłumaczyć można byłoby młodzieńczą egzaltacją i związanym z nią poczuciem wyjątkowości. Szybko zmienia się także charakter próśb o literacką protekcję, które Stachura kieruje do Mieczysława Czychowskiego. W korespondencji z okresu lubelskiego Sted wyzbywa się nieco proszącego tonu, charakterystycznego dla wcześniejszych swoich listów⁵¹. Równocześnie wciąż pragnie uznania i aprobaty, niecierpliwie domagając się ocen od tych, których zdanie ceni. Roman Śliwonik przypomina gwałtowne pytania *Czytałeś?! Powiedz! Czytałeś?! Już przeczytałeś? Zacząłeś czytać?! Roman! Powiedz!*⁵², następnie oceniając Edwarda Stachurę: *Utalentowany. Wrażliwy. Uczciwy. Ujmujący. I ciągle sprawdzający siebie, w każdej sytuacji*⁵³.

Radość z napisanego wiersza zostaje skrupulatnie opisana w opowiadaniu *Która jest jak oliwa na wodę*, tekście, w którym pojawia się wiele tropów autobiograficznych. Narrator zwierza się:

Ale kiedy znalazłem słowo, kiedy coś mi wyszło, to niepomiarowa była moja radość. Coraz większa była moja radość. A kiedy już napisałem wiersz, kiedy go ukończyłem, co to było! Jeśli nie było nikogo w pokoju i jeśli w pokoju było lustro, podchodziłem do niego i powtarzałem wiersz głośno, kilkakrotnie i radowałem się, choć niewyraźnie mówię i

⁵⁰Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 004, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 1, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2*.

⁵¹Jak zauważa Marian Buchowski, wczesne listy Stachury do Czychowskiego, czynią tego drugiego autorytetem w sprawach artystycznych. Stachura pisze m.in.: *Drogi Mój posyłam Ci kilka moich rzeczy. Napisz, które Ci się podobają (jeżeli w ogóle jakieś Ci się będą podobać). Może z tego coś wybierzesz co się da przepchnąć*. M. Buchowski, *Stachura*, s. 28. Późniejsze wiadomości nie noszą już śladów dawnej pokory: *Wsadź to do jakiegoś pisma. Wiem, że są to rzeczy dobre. Jeśli jednak uważasz moją prośbę za bezsensowną, to możesz sobie tymi rzeczami wytrzeć dupę. Twój wielki statek może minąć moją maleńką żaglówkę. Ja i tak trafię na wybrzeże umarłych. Możesz mi nie odpisywać, jeśli nie czujesz ochoty*. Tenże, *Stachura.*, s. 29.

⁵²Roman Śliwonik, *Edward Stachura. O ciągłym sprawdzaniu siebie i świata*, w: tenże, *Portrety z bufetem w tle*, Warszawa 2001, s. 199.

⁵³Tamże.

zatrzymuję się w środku zdania, jak gdybym cieszył się ostatnim słowem, które przed chwilą wymówiłem niewyraźnie. Skakałem, śpiewałem, przewracałem krzesła, kopałem je, cieszyłem się⁵⁴.

Marian Buchowski, w tytuł książki poświęconej Edwardowi Stachurze, wpisuje słowo „legenda”. Chcąc dociec niegdysiejszej popularności pisarza publikuje zarówno wybór wspomnień, jak i zagłębia się w refleksje dotyczące recepcji utworów. Zakres odniesień jest niezwykle bogaty: począwszy od refleksji rodziny i przyjaciół poety, poprzez opinie niezwiązanych z nim artystów i krytyków, na , nierzadko wyjątkowo entuzjastycznych, głosach młodych czytelników skończywszy⁵⁵. Warto pochylić się nad wybranymi opiniami, by móc skonfrontować, wyłaniający się z nich, portret artysty z obrazem, który on sam konstruował.

Wspomnienie o Stachurze pochodzi od 21 osób⁵⁶, subiektywne odwołania obejmują wydarzenia wpisujące się w różne etapy życia poety – od dzieciństwa aż po ostatnie tygodnie życia.

Maciej Zegarowski, szkolny kolega Stachury, wskazuje na jego indywidualizm, który uwidoczniał się już od pierwszych dni pobytu w szkole w Aleksandrowie Kujawskim. Początkowo odmienność dotyczyła całej rodziny Stachurów, generowana przez fakt przyjazdu z Francji. W przypadku Edwarda Stachury różnice nie oznaczały jednakże wyłącznie odmienności w ubiorze czy konieczności zmagania z problemami językowymi, sięgały głębiej. Już szkolni koledzy poety wskazują na jego wyjątkowe poczucie własnej wartości, bardzo silną potrzebę dowiedzenia swych racji i wykazania kompetencji, narcystyczne wręcz przekonanie o „darze” wyjątkowej urody⁵⁷. Od wczesnej młodości wytrwale eksponował zręczność oraz tężyznę fizyczną⁵⁸, co powraca w działaniach i refleksjach narratora - bohatera jego prozy.

⁵⁴E. Stachura, *Która jest jak oliwa na wodę*, „Kamena” 1960, nr 1, s. 9,11.

⁵⁵Zapisy pochodzą z siódmej i ósmej dekady XX wieku.

⁵⁶W części *Wspomnienie* pojawiają się 22 nazwiska, jednak Danuta Pawłowska, mimo uprzedniej zgody na spotkanie z Buchowskim, wycofuje się z tegoż. Swoje wspomnienia związane z osobą Stachury oraz pisane przez niego listy, zdecyduje się ujawnić we wspomnianej publikacji *Listy do Danuty Pawłowskiej*.

⁵⁷Ze wspomnień Macieja Zegarowskiego oraz Leszka Rojka. M. Buchowski, *Stachura*, s. 203, 204, 209.

⁵⁸Poświadczeniem niesłabnącej, wykraczającej daleko poza okres nastoletni, potrzeby potwierdzania przed sobą i innymi tych umiejętności są informacje Mirosława Dereckiego. M. Buchowski, *Stachura*, s. 215.

Cechą Stachury, która także odnajduje analogię w postawach kreowanych przez niego bohaterów, bywała agresja kierowana w stronę, częstokroć neutralnie do niego nastawionych, ludzi. Mieczysław Derecki wspomina o antypatycznym bądź wulgarnym zachowaniu kolegi, z niechęcią reagującego na wystudiowane uprzejmości środowisk stawiających sobie za zadanie tworzenie i krzewienie literatury⁵⁹. Można ten rys osobowości utożsamiać z nonkonformizmem, jednak należy pamiętać, że później sam Stachura nierzadko decydował się na skorzystanie ze swych, rosnących w literackim świecie, wpływów, aby promować twórczość przyjaciół. Ponadto, o czym zaświadcza prowadzona przezeń korespondencja, prosił o wsparcie przy próbach zainteresowania wydawców własnymi tekstami. Wspomniana agresja bywała natomiast, jak czytamy w publikacji *Lubelskie lata Edwarda Stachury*⁶⁰, kierowana również w stronę przypadkowych osób.

Odrębność Stachury potęguje się w trakcie trwania jego lat studenckich, gdy izoluje się on od rówieśników, przedkładając samotność nad chwile spędzone w ich gronie⁶¹. Dystans wobec ludzi, poczucie osamotnienia i niezrozumienia wzrastają z upływem czasu, notatki pisarza pełne są krytycznych opinii zarówno odnośnie osób najbliższych, jak i – co już zostało stwierdzone – przypadkowo napotkanych.

Wreszcie alienacja Edwarda Stachury staje się zdumiewająca nawet dla tych, którzy zdążyli poznać jego bezkompromisowość i nadwrażliwość. W kontaktach międzyludzkich Sted zdawał się dążyć do idealnego porozumienia, którego brak skutkowało, czasem nieodwołalnym, zerwaniem dotychczasowych więzi. Taki los spotkał nie tylko członków rodziny poety, ale i jego wieloletniego przyjaciela – Ryszarda Milczewskiego.

Ograniczając kontakty z ludźmi, Stachura kieruje się ku wewnętrznym poszukiwaniom trwałych, faktycznych wartości, rewidując swoje dotychczasowe poglądy. Vittorio Sgarbi, w komentarzu do wystawy *Eidriguevicuisa* napisał:

Jednym z najsilniejszych bodźców, jakie skłaniają człowieka do pisania lub malowania, jest samotność. Udowodniono, że osoby towarzyskie, utrzymujące bujne kontakty

⁵⁹Tamże.

⁶⁰Mirosław Derecki, *Lubelskie lata Edwarda Stachury*,

⁶¹Wspomina o tym Mirosław Derecki. Opowieść o młodości Stachury znosi przy tym wyobrażenie o osobie skrajnie wyalienowanej. O wiele bardziej adekwatny zdaje się być wizerunek człowieka, który wyłącznie wobec wybranego grona osób pozwala sobie na zażyłość. M. Buchowski, *Stachura.*, s. 216.

z innymi, myślą w sposób uporządkowany i ściśle racjonalny: nie rozmawiają z duchami, nie są świadkami objawień Madonny, cechuje je niezłożony stosunek do fizyki. Człowiek samotny stąpa po wodzie, miewa widzenia, rozmawia z Bogiem⁶².

Tak radykalnie sformuowany sąd może, oczywiście, budzić kontrowersje, niemniej zdaje się być zbieżny z ewolucją Stachury. Przebywanie w odosobnieniu jest czasem twórczym, bodźcem intelektualnych oraz duchowych poszukiwań, czasem tworzenia tekstów stanowiących wyraz metamorfozy autora.

Świadomość dobrowolnego wyobcowania trwa, dopóki Stachura akceptuje istnienie dychotomii swój-obcy.” W późniejszym czasie, pochłonięty ideą człowieka-nikt zaneguje ten podział jako kłamliwy konstrukt świata ludzi - ja.

Podczas pobytu w Meksyku, w zapiskach czynionych pod nazwiskiem Michała Kątnego, określi świat jako *bandycki*, siebie zaś zdefiniuje tym, któremu udało się nie popełnić wiele zła⁶³.

Istniejący już w czasie, który przyjmuje się za inicjujący zapiski, konflikt z rodziną doprowadził Stachurę do szybkiego usamodzielnienia się. W jego autobiograficznych tekstach wzmianki na ten temat są bardzo skąpe, informacje o braciach poprzedza deprecjonujące określenie „zwani”. Na temat ojca Stachura wypowiada się z ogromnym szacunkiem, choć ich relacje nie należały do łatwych⁶⁴.

Z początkiem lat 70. poeta decyduje się na zakończenie wielu rodzinnych i towarzyskich stosunków⁶⁵.

Ten radykalny krok oraz następujące po nim decyzje, dotyczące zarówno życia prywatnego, jak również planów pisarskich, najpewniej wbrew woli Stachury, wzmacniają mitotwórczą recepcję jego postaci. Wszystko wskazuje na to, że także w postrzeganiu współczesnych, zainteresowanych twórczością Steda, odbiorców, żyje

⁶² Monika Postawna, *W ogrodach pomocnika śmierci*, „Opcje” czerwiec 1996, nr 2, s. 83.

⁶³ E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podrózne II*, s. 207. Przeświadczenie o trudnej kondycji świata i związany z nim brak wiary w pomyślną przyszłość stale towarzyszył pisarskiej refleksji Stachury. Na kartach *Siekierzady* Janek Pradera tłumaczy bibliotekarce swoją niechęć do literatury since-fiction, powołując się na subiektywne obawy o przyszłość, którą widzi w pesymistycznych barwach.

⁶⁴ O ojcu Stachury i jego sposobie postępowania wobec dzieci wspomina Maciej Zegarowski, w: M. Buchowski, *Stachura*, s. 203.

⁶⁵ W notatce z 19 grudnia 1972 roku Stachura zamieszcza treść listu, który przesłał braciom i siostrze, informując, o konieczności zerwania kontaktów, 20 września następnego roku sporządził listę osób, z którymi postanawia zerwać znajomość. M. Buchowski, *Stachura*, s. 95.

jeszcze mit Steda-trampa. Piotr Sarzyński i Maja Wolny, konkludując swój tekst poświęcony autorowi *Się*, odnotowują:

Kiedy zginął, miał czterdzieści dwa lata. W smutnym gronie „wybrańców bogów“ jest jednym z najstarszych i najbardziej życiem zmęczonych. Żegnano go jednak jak kogoś młodego. Artykuły o nim pojawiały się w „Płomyku“ i „Filipince“. To był przecież Sted, uroczy chłopak w dżinsach, z gitarą, w którym kochały się nastolatki. Jego piosenki wciąż jeszcze można usłyszeć przy ognisku⁶⁶.

Trudno doszukiwać się wśród współczesnych poetów i prozaików duchowego spadkobiercy filozofii Stachury, twórcy, który podzielałby choć część jego wizji świata, a równocześnie potrafił nadać im nowy, charakterystyczny dla własnej wrażliwości artystycznej, wymiar. Stanisław Burkot wskazuje na pierwsze tomiki poezji Jacka Podsiadły, gdzie twórca chce być wierny życiu, pieczołowicie opisując całokształt egzystencji bez wartościowania jej. Zwraca uwagę także protest przeciwko działaniom militarnym, degradacji naturalnego środowiska oraz państwu, które ogranicza wolność jednostki⁶⁷. Poszukiwanie podobieństwa w oparciu o nieustanną peregrynację i charakterystyczne *neurasteniczne rozkołysanie*⁶⁸ każe zwrócić się także w stronę Ryszarda Milczewskiego-Bruna, przez wiele lat jednego z najlepszych przyjaciół Stachury. Analogie uwidaczniają się w plastycznych i żywiołowych opisach świata zewnętrznego, jednak trudno o nie na płaszczyznach wewnętrznych światów, gdyż Bruno zwykle nie wprowadzał ich do swoich wierszy, nie wyrażając zainteresowania tematyką metafizyczną⁶⁹.

Jako ideowego spadkobiercę Stachury można postrzegać także Adama Ziemiańską, przy czym od razu zauważyć należy, że utwory poety z Muszyny wykazują podobieństwo wyłącznie z częścią spuścizny Steda, zwłaszcza z jego piosenkami i niektórymi wczesnymi opowiadaniem. Wyraża się ona w potrzebie uświecania zwyczajności życia, rozczarowania środowiskiem wielkomiejskim, kpina z pogoni za dobrami materialnymi. Jest jeszcze Adam Wiedemann, którego literackie

⁶⁶Piotr Sarzyński, Maja Wolny, *Umrzeć w porę*, w: tychże, *Kronika śmierci przedwczesnych*, Warszawa 2000, s. 271.

⁶⁷S. Burkot, *Koniec XX i początek XXI wieku*, s. 343-344.

⁶⁸J. Marx, *Ryszard Milczewski – Bruno*, w: tenże, *Legendarni*, s. 451.

⁶⁹Tamże, s. 473.

powinowactwa ze Stachurą odkrywa Arkadiusz Morawiec. Zwraca uwagę, między innymi, na powieść *Szczeknięcie lata*, w której pojawia się sformułowanie *ogólna jaskrawość* oraz rozważania metafizyczne charakterystyczne dla dojrzałej prozy Stachury⁷⁰. Nieco bardziej odległą, ale widoczną kreacją na – jak określa Morawiec – „stachurowatość“ są *Zapiski z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka, a zwłaszcza otwierający utwór opis rozpoczynania dnia, *w gruncie rzeczy scena metaforycznego, duchowego przebudzenia*⁷¹.

Potrzeba alienacji

Charakterystyczną cechą pierwszoplanowych bohaterów literackich w tekstach Steda jest głęboka potrzeba alienacji. Wprawdzie podmiot niejednokrotnie ubolewa nad brakiem ukochanej (czasem, jak w przypadku Pradery, jest to wyraz tęsknoty za wybranką, która przebywa gdzieś daleko, innym razem wyłącznie wyobrażenie upragnionej kobiety), jednak wobec otaczających go ludzi najczęściej zachowuje pełen krytycyzmu dystans. Ta postawa stała się osią wielu recenzji poświęconych publikacjom Steda i jednym z czołowych wyznaczników postrzegania jego bohatera, identyfikowanego jako samotnik, indywidualista czy outsider.

Brulionowe notki poświęcone poczuciu wyobcowania są niejednokrotnie niekwestionowaną inspiracją dla wydanych tekstów, w których pojawiają się parafrazy tych autobiograficznych narracji. W zeszytach podróży Stachura odnotowuje, jak ważnym jest dla niego własnowolne wyobcowanie: *Ja już od kilku dobrych lat wiem, że to jest najważniejsza rzecz, nie polityka, nie ekonomia, ale spotkanie z samym sobą*⁷².

W drugiej połowie lat 70. sąd ten znacząco się radykalizuje. Tym razem podmiotem rozważań jest Kątny: *Są ludzie niewarci nawet wzmianki wypowiedzianej*

⁷⁰Arkadiusz Morawiec, *Horror metaphysicus, czyli banalizm rzekomy. O opowiadaniach Adama Wiedemanna*, w: tenże, *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2014, s. 278.

⁷¹Tamże, s. 239.

⁷²Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 093 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróży”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2*.

*od niechcenia kącikiem ust – powiedział do siebie w myśli Michał Kątny. Kącikiem ust lub przez szczerbę pomiędzy zębami – uzupełnił*⁷³

Kątny legitymuje często najbardziej radykalne wypowiedzi Stachury jako jego *alter ego* w czasie intensywnej re-interpretacji niegdysiejszych sposobów postrzegania światów, zwłaszcza świata aktualnego:

Michał Kątny już dawno, dawno przestał zatruwać się żalem do świata, w którym się znalazł, żalem, że ten świat jest taki, jaki jest, a nie inny: taki, jaki powinien według wyobrażeń Michała Kątnego być. Przestał zatruwać się żalem, kiedy zrozumiał i łagodnie sobie wytłumaczył, że ten ludzki świat (...) nie ma prawa zasiać w nim choćby jednego ziarenka goryczy⁷⁴.

Potrzebę alienacji z pewnością ułatwia, a być może nawet determinuje fakt, że zarówno Stachura, jak i bohater-narrator jego tekstów, potrafią wyjątkowo intensywnie odczuwać emocje. Nawet, jeżeli u ich podstaw leżą działania lub zaniechania innego człowieka, doświadczanie radości czy cierpienia odbywa się w samotności. W jednym z opowiadań pojawia się dobitne wyznanie:

Ja kocham siebie i kocham straszliwie i bezgranicznie życie moje takie, jakie jest. Kiedy jestem smutny, nie ma takiego drugiego smutku. Kiedy jestem wesoły, nie ma takiej drugiej radości⁷⁵.

Wyznanie bohatera-narratora w *Pragnieniu* koresponduje z poczynionymi w innych tekstach prozatorskich Edwarda Stachury, znajduje także odzwierciedlenie w wyznaniach podmiotu lirycznego jego poezji. Można postrzegać je jako wypadkową wrażliwości, wyostrejonej umiejętności obserwacji oraz egocentryzmu powodującego zwrot ku wnętrzu i wnikliwie analizowanie własnych reakcji, a także konsekwencji podejmowanych wyborów.

⁷³3 maja 1976 rok. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 117, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 10, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzez., 1956?- 1977, t. 8-10.*

⁷⁴Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 038 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975.*

⁷⁵E. Stachura, *Pragnienie*, s. 226.

Co oczywiste, interakcje z innymi nie wygasają, choć radykalizująca się postawa Stachury utrudnia utrzymywanie bliższych relacji. W przypadku spotkania z innymi dochodzi do natychmiastowego osądu, na mocy którego ludzie zostają uznani za wartościowych bądź nie. W powieściach i opowiadaniach Stachury ocena pozostaje niezmienna, a ewentualne dalsze działania postaci są wyłącznie potwierdzeniem raz wydanego sądu. Notki w brulionach wskazują, że stosunek poety do ludzi czasem ewoluuje, lecz zazwyczaj nie są to pozytywne zmiany – osoby niegdyś obdarzone szacunkiem okazują się być, w oczach Steda, niegodne zaufania i sympatii.

Werbalna interakcja nie jest czynnikiem koniecznym do negatywnej oceny innych. Oto w opowiadaniu *Jeden dzień* bohater – narrator, przyglądając się przechodniom, stwierdza:

(...) między sobą różnili się mało, a jednak nie byli do mnie podobni (...), te same uśmiechy, nawet nie smutne, to samo niemyślenie na czołach, w ułożeniu postaci, w chodzie też nie mieli żadnego myślenia, a w oczach żadnego zamyślenia (...)⁷⁶

Pesymistyczne konstatacje zwykle skłaniają go do refleksji nad kondycją ludzką. Czyni je on z pozycji człowieka, który wie dużo więcej niż pozostali, a negatywny sąd o ludziach współtworzy troska nad ich słabością, zależnością od otoczenia, brakiem sił do samodzielnego udźwignięcia własnego losu⁷⁷. Ludzie często są tymi, którzy, bywa, że nieświadomie, doprowadzają bohatera – narratora do rozpacz. Dzieje się tak, gdy ujawniają swój cynizm, arogancję, żądzę zysku oraz wszystkie cechy, zabijające pożądaną przez niego *czułość*, czyli, między innymi, odczucie piękna świata, z którym może korespondować piękno człowieka. W opowiadaniu *Parę kieliszków*, należącym do tomu *Falując na wietrze*, bohater skarży się, że codzienny kontakt z ludźmi kala go, powodując obrzydzenie i destrukcję⁷⁸. W poemacie *Przystępuję do ciebie, chłopiec bezdomny* zanosí się *śmiechem straszliwym* na myśl o ludziach, którzy, głusi na uroki maja, spędzają czas w domach⁷⁹. Co oznacza „straszliwy śmiech”⁸⁰? Postrzeżenie go jako drwiny nie wydaje się być wyborem w pełni adekwatnym, a już z pewnością pozbawia interpretację istotnych

⁷⁶Tenże, *Jeden dzień*, s. 13.

⁷⁷Tenże, *Koniec miesiąca marzec*, w: *Opowiadania...*, s. 100.

⁷⁸Tenże, *Parę kieliszków*, w: *Opowiadania...*, s. 185.

⁷⁹Tenże, *Przystępuję do ciebie*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 95.

odniesień. Bohater nie tylko neguje pewien sposób życia, lecz przede wszystkim, za sprawą tej negacji, piętnuje to, co uznaje za nieuczciwe, czyli odbiegające od prawdy.

Kiedy outsider przeciwstawia mieszczańskiej, zadowolonej z siebie afirmacji życia swój anarchizm, nie wypływa to jedynie z nieodpartej pokusy zagrania na nosie drażniącej go szacowności; kryje się w tym rozpaczliwe przeświadczenie, że „prawdę należy głosić za wszelką cenę“, w przeciwnym razie nie ma najmniejszej nadziei na ostateczne przywrócenie porządku. Nawet jeśli wydaje się, że sytuacja jest zupełnie beznadziejna, prawdę bezwzględnie należy głosić⁸¹.

– stwierdza Colin Wilson. Podmiot utworów Edwarda Stachury jest poszukiwaczem prawdy, która ma być źródłem trwałości, znieść lęk przed unicestwieniem. Ludzie w zamkniętej przestrzeni to dla niego ludzie niechętni do konfrontacji ze światem, głusi na prawdę.

Zmagania ze światem aktualnym przypominają rozterki modernistów, którzy demonstracyjnie odwracają się od tłumy, utożsamianego z pozorem i ułudą. Diagnozy ówczesnych nastrojów celnie dokonuje Stanisław Przybyszewski w tekście *Moi współcześni. Wśród obcych*, stwierdzając:

człowiek modernizmu odkrył w sobie pustkę, której nie potrafi wypełnić. Odkrył puste „ja“ i przy tym nieprawdziwe, ponieważ niezdolne do analizy nawet tych skromnych wrażeń, które ono postrzega⁸².

Odczucie to nie jest obce Stachurze i czołowym bohaterom jego tekstów. Przynosi im cierpienie i prowokuje do duchowych poszukiwań bez poprzestawiania na

⁸⁰Warto zwrócić uwagę na podobieństwo tegoż *śmiechu straszliwego* do *śmiechu szatańskiego*, który pojawia się w utworze Cypriana Kamila Norwida. W wierszu romantycznego poety, zjawiska miasta mogą: (...) *na twarz wywlec śmiech szatański./Z jakim się czasem zjawia pośród zabaw głośnych/Dziwaczny pielgrzym, i patrzy na gości./I śpiewów słucha donośnych...* (*Wspomnienie wioski*, w: C. K. Norwid, *Wiersze*, s. 39-40). Analogiczną postawę obserwatora przyjmuje często bohater – narrator utworów Stachury (*Dzisiaj bankiet u artystów, ty się tam wybierasz ;/ Gości będzie dużo, nieodstępna tyraliera ;/Flirt i alkohole, może tańce będą też./Drzwi otwarte zamkną potem się./No i cześć!*) E. Stachura, *Życie to nie teatr*, w: *Wiersze, poematy...* s. 209.

⁸¹C. Wilson, *Outsider*, s. 16-17.

⁸²Na niniejszy fragment tekstu powołuje się Jarosław Nachlik, rozważając problem samotności w liryce dwóch twórców modernistycznych, Przerwy- Tetmajera i Karmańskiego. W dalszej części pracy autor wskazuje na charakterystyczny, ewokowany samotnością, kult domu bądź raczej jego braku. Podobną tęsknotę dostrzec można w wielu tekstach Steda, szczególnie wyraźna jest w piosenkach. Por. Jarosław Nachlik, *Pustka istnienia oraz topos samotnej duszy w poezji Kazimierza Przerwy – Tetmajera i Piotra Karmańskiego*, w: „Postscriptum Polonistyczne”, red. Romuald Cudak, Katowice 2009, nr 1, s. 31-43.

łatwych rozwiązaniach. W refleksyjnej postawie podmiotu wyróżniają się tendencje interpretacyjno – oceniające, w myśl których: (...) *świat przedstawiony nie jest ważny przez sam fakt swego istnienia, lecz stanowi okaz porządku lub nieporządku w posiadanym przez narratora totalnym obrazie rzeczywistości*⁸³.

5 września 1967 roku Stachura odnotowuje wyczerpujący stan psychofizycznego zniewolenia, w które popada, siedząc między, niezidentyfikowanymi przed czytelnikiem, ludźmi w zamkniętej przestrzeni domu. Pragnienie zburzenia rękami ścian, dokonania dzieła zniszczenia bliskiego temu, które stało się udziałem biblijnego Samsona, powraca w poetyckiej twórczości Stachury⁸⁴. Przekonanie o małości ludzi, o miałości kontaktów z nimi, wyraża w 1971 roku. Krytyczny sąd o napotkanych w restauracji w Jeżowie ludziach punetuje, odnotowana z przekąsem, próba oczarowania „skromnego poety“ przez „wielką damę“, scena, która również znajdzie się wśród wydanej prozy Steda.

Dystansowanie się od znajomych i przyjaciół jest systematycznie prowadzonym przez Steda przedsięwzięciem. Gdy postanawia on zerwać kontakty zrodzeństwem, wysłała trzy wiadomości, odnotowane w 1972 roku w brulionie⁸⁵. Mają one identyczną, niejednorodną stylistycznie, treść. Pojawiają się tu zwroty charakterystyczne dla stylu oficjalnego, sformalizowane *komunikuję, proszę nie wątpić, identycznej treści listy wysyłam do...* Równocześnie wiadomości towarzyszy podpis – zdrobnienie imienia (Edziu), termin zaczerpnięty z języka hiszpańskiego (*guerillero* – partyzancie) i – gorzki w wymowie – zwrot „tak zwane“, jakim Stachura, nie po raz pierwszy, opatruje termin rodzeństwo.

Pytanie o przyczyny postępującej alienacji Stachury jest pytaniem złożonym, powodów dopatrywano się bowiem zarówno w filozofii życiowej pisarza, jak i składano je na karb choroby psychicznej, która doprowadziła go do prób samobójczych.

Dystansując się od otoczenia, Sted każdorazowo upatruje przyczyn rozluźnienia więzi właśnie w zachowaniu innych. Czasem są to ukonkretnione zarzuty, kiedy indziej dyskomfort powodowany wyłącznie przez świadomość

⁸³ Terminologia używana przez Marię Jasińską w odniesieniu do narratora powieści. M. Jasińska, *Narrator w powieści*, s. 235. Liryki Stachury wprowadzają podmiot charakteryzujący się analogicznym sposobem postrzegania.

⁸⁴ E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty Podrózne I*, s. 27.

⁸⁵ D. Pachocki, *Stachura*, s. 274.

niemożności porozumienia się. Narracje Stachury to teksty człowieka niezwykle wrażliwego, której to wrażliwości, łączonej w mniemaniu Steda z prawością, odmawia wielu, zarówno przypadkowo napotkanym, jak i lepiej poznanym, ludziom.

Radykalizujące się poglądy Steda każą mu wreszcie wyrazić sąd o zupełnej samotności tego, który może długo jeszcze oczekiwać na podobnych sobie:

Ja w tym, co robię, nie mam oparcia w niczym – powiedział Michał Kątny. Bo to, co ja robię [skreślono – to tego przedtem nigdy nie było] To jest coś zupełnie nowego. Ja jestem nowy człowiek, jeden z pierwszych. I nikt mi nie może pomóc. Jestem sam i zdany tylko na siebie. Bracia moi są daleko w przyszłości. I może w przeszłości. Nie tu⁸⁶.

Samotność w zapisach brulionowych to także brak określenia potencjalnych odbiorców dla kiełkującej spuścizny, Edward inicjuje brulionowe zapisy nie mogąc poradzić sobie z natłokiem myśli. Potrzeba „rejestracji”, uwieczniania życia we wszystkich jego przejawach, pojawia się tu jako *idea fix*, marzenie, które nie może być zrealizowane w pełni, z czego piszący doskonale zdaje sobie sprawę. Godzi się jednakże na kompromis, który będzie pełnił funkcję katartyczną. Ewentualny odbiorca nie zostaje wywołany, zorientowanie na „ja” eliminuje obawę jaka nieobca była innemu autorowi, decydującemu się na rozpoczęcie zapisów autobiograficznych o charakterze dziennika – Witoldowi Gombrowiczowi, który stwierdza:

Jednym z najdramatyczniejszych momentów mojej historii był ten przed lat dziesięciu, gdy rodziły się pierwsze fragmenty Dziennika O, drżałem wtedy! Porzuciłem język groteskowy moich dotychczasowych utworów, jak się zdejmuje pancerz – tak bezbronny się czułem w dzienniku, taki strach mnie brał, że w tym słowie prostym wypadnę blado! Czyż nie był to czwarty mój debiut, najniebezpieczniejszy?⁸⁷

Przyczyny niepewności autora zostają zatem wyraźnie zaakcentowane – dziennik stanowi kolejny etap w jego twórczości, lecz zarazem różni się od niej diametralnie, co wystawić może piszącego na surowy osąd przyzwyczajonych do jego

⁸⁶ Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 118v, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 10, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 8-10.*

⁸⁷ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie, Wędrowki po Argentynie*, Paryż 1997, s. 254.

dotychczasowo stylu czytelników, których obecność nie podlega żadnym wątpliwościom. Z tego też powodu – nawet jeśli zostanie zakwestionowana faktyczność owych *drzeń*, a deklarację ironisty Gombrowicza potraktujemy jako nieco kpiarską – odniesienie do własnej literackiej przeszłości nie może zostać zlekceważone. Inaczej Stachura – rozpoczynając dzienniki, jest pisarzem debiutującym, zatem, co oczywiste, którymkolwiek tropem podąży, nie będzie stanowił on dysonansu względem dotychczasowego dorobku, ponadto deklaracja zaprezentowania innym swoich tekstów nie pojawia się. Co ważne, dysonans ten nie zaistnieje także, gdy pojawią się kolejne utwory poetyckie oraz proza Stachury, język jego dzienników harmonizuje z resztą twórczości, od początku sytuującej „ja” w roli *axis mundi* świata, wyparte z nadrzędnego stanowiska dopiero poprzez idee, które reprezentuje człowiek-nikt.

Skoro, zdaniem Steda, natłok myśli, niepokojów i refleksji, obcy jest większości ludzi, jego „nad-odczuwanie“ jest furtką ku światu alienacji, w którym zamyka się wraz ze swoim poczuciem, często bolesnej, lecz również stanowiącej powód do dumy, wyjątkowości.

W pewnym miejscu *Dziennika* Gombrowicz stara się określić: „Co mam do roboty?”⁸⁸. Dalej występuje wykaz zadań na najbliższą przyszłość. Autor odwołuje się tutaj do znanej odmiany dziennika - zeszytu, w którym zapisywane są praktyczne wskazania, jako pomocy w codziennej krzątaninie, wsparcie dla krótkotrwałej pamięci (nie zaś dla tej pamięci, która w przyszłości obejmie sumującym spojrzeniem minione życie). Lista przytoczonych projektów kończy się jednak zwrotem do czytelnika: *Pojęcia nie mam – nudne czy interesujące, to wyliczenie?* A więc wyliczenie nie służy zadaniom praktycznym, lecz czemuś innemu. Funkcje zostały podmienione i cały fragment brzmi jak cytata z innego, rzeczywiście prywatnego a nienapisanego (czy tylko nieujawnionego) dziennika.

Jak już zostało wykazane, podobnych zapisków jest w tekstach Stachury wyjątkowo dużo, jednak nie są one właściwie opatrzone komentarzem za sprawą którego nadawca zwraca się do odbiorcy, aranżuje przestrzeń dialogu. Wówczas, mimo, iż pozostałby jedynie pozornie dialogiem, ujawniłby obecność czytelnika-sędziogo, który ma prawo znudzić się, nijak go nie dotyczącą, niezwiązaną fabularnie

⁸⁸ Tamże.

z pozostałymi zapisami, listą powinności. Nie znaczy to oczywiście, jak już zostało wspomniane, że faktycznie należy uwierzyć w autentyczną troskę Gombrowicza o czytelnika, gdy ten pierwszy wyraża obawę o zasadność poczynionych zapisów, jednakże nawet jeśli zabieg ów ma charakter prowokacyjny czy ironiczny, pozostaje przecież pytaniem, które ktoś może zechcieć rozstrzygnąć. Stachura nie ma takich wątpliwości, zatem wahania nie występują – byłyby bezzasadne, jeśli przyjmie się, że przytaczanie, pozornie nieistotnych, faktów to przyczynek do próby całości, wykazania, iż wszelka gradacja wydarzeń jest działaniem nieuprawnionym, a pełnia może wyłonić się tylko z różnorodności. Równocześnie brak zainteresowania recepcją tekstu wzmacnia konstrukcję świata alienacji, naprzemiennego źródła siły i upadków bohatera.

Zwroty do czytelnika nie czynią go ważnym ogniwem między autorem, a tym, który otrzymuje jego twórczość. W tym przypadku Stachura jest bardzo konsekwentny na wszystkich etapach swojej literackiej drogi, inaczej niż, na przykład, Tymoteusz Karpowicz, który deklarował, iż nie liczy się z odbiorcą, aby ten nie ograniczał w żaden sposób autonomii twórcy, lecz równocześnie postrzegał jakość literatury przez pryzmat intensywności prowadzonego z czytelnikiem dialogu⁸⁹. Tymczasem u Stachury nawet w utworze pomyślanym jako dialogiczny, w *Fabula Rasa*, autor zdaje się dopuszczać do głosu raczej dwa swoje wcielenia, a nieomylnie człowieka-nikt niweluje przestrzeń ewentualnych polemik.

W tym momencie można postawić pytanie o tożsamość tych, do których Stachura, z głębi świata alienacji skierował swoje słowa. Czy byli to młodzi i być może naiwni idealisci, o których z przekąsem wypowiadali się niektórzy krytycy? Ludzie u początku drogi, aktywnie percypujący świat podmiotu, a równocześnie – może na poły nieświadomie – stający się uczniami tego, kogo traktują jako przewodnika? A może wręcz przeciwnie – to dojrzały i doświadczony, nie tyleż wiekiem, co nagromadzonymi emocjami i doświadczeniami, odbiorca będzie partnerem refleksji artysty, refleksji, która zmienia się wraz z rozwojem pisarza i ewolucją jego światopoglądów?

Warto, przede wszystkim, zwrócić uwagę na różnorodne oblicza tych, których można określić pojemnym terminem „odbiorca“. Pierwszą grupę stanowią postacie,

⁸⁹ Magdalena Kokoszka, *Sztuka niemożliwego*, w: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*, red. Józef Olejniczak, Monika Bogdanowska, Katowice 2007, s. 86.

znajdujące się w obrębie literackiego świata, wpisane w świat przedstawiony prozy bądź w sytuacje liryczne. W poezji Stachura eksponuje kilku odmiennych adresatów. W utworach miłosnych to lekko nakreślona kobieta zaopatrzona jedynie w kilka cech szkicujących jej powabną powierzchowność, niemniej Stachura wybiera także inne koncepty: adresat nieożywiony, którego personifikuje (Katedra – kobieta w wierszu *Kochankowie*), zjawiska przyrody, zwierzęta, pojęcia abstrakcyjne (*Dziękczynienie* z poematu *Missa Pagana*, słońce w piosence *Ratuj, słoneczko*), zmienni, następujący po sobie, adresaci poematu *Po ogrodzie niech hula szarańcza*, wreszcie niekonwencjonalny pomysł uczynienia adresatem wyjątku, który ma wystąpić przeciw regule w *Kropce nad ypsilonem*. Wśród, wybiórczo tu przytoczonych, adresatów lirycznych, warto przytoczyć jeszcze Białą Lokomotywę z piosenki pod tym samym tytułem – siłę sprawczą, która przewartościuje byt podmiotu, pomoże mu wydostać się z postapokaliptycznych obrazów generowanych przez siłę umysłu.

Debiutancki tom opowiadań Edwarda Stachury w drugim tekście zbioru wprowadza postać Olgi – ukochanej bohatera, do której kieruje on swoje listy-wyznania. Podobnie jak w konwencjonalnych powieściach epistolarnych prymarnie okazują się uczucia i przeżycia podmiotu, którego miłość – z niewyjaśnionych przyczyn – nie może być spełniona. Hiperbolizacja uczucia, które Edward żywi wobec Olgi pozostawia niewiele miejsca na przedstawienie dziewczyny, dominują skonwencjonalizowane zwroty, pamiętnikarska narracja, obok pełnych ekspresji metafor, zawiera pytania retoryczne i opis wydarzeń, w którym sprawozdawcza forma często ustępuje miejsca dygresjom, co potęguje wrażenie swobodnego przepływu myśli i kładzie nacisk na emocjonalność bohatera -naratora.

W finale utworu Edward wyjawia dziewczynie przyczynę pisania listów – żywi nadzieję, że odnajdzie ona wśród nich jakiś „klejnot“, który uzna za ważny⁹⁰.

Po chwili jednakże wyznaje:

(...) podczas tego pisania właśnie: w niektórych miejscach czy między niektórymi miejscami myślę, że jestem małym, biednym, nędznym człowiekiem, a gdzie indziej myślę, że nie jestem jednak taki marny, a przy innych miejscach znowu myślę, że muszę być z bogów.

⁹⁰E. Stachura, *Listy do Olgi*, s. 35.

Powyższe doświadczenie zdaje się być największą dominantą determinującą podjęcie pisania.

Jasny pobyt nadrzeczny wprowadza odbiorcę, który usytuowany zostaje w sferze imiaginacji podmiotu. Stanowi on alter ego autora, a refleksja o nim przynosi szereg pytań retorycznych, które każą myśleć o wyobrażonym „chłopcu“ jako o lustrzanym odbiciu podmiotu. W pytaniach referencjalnie powracają tęsknota i samotność outsidera⁹¹, który ma przeciw sobie pozostałych, tych o *samolubnych sercach*⁹². Wspomnienie z opowiadania powraca w tekście *Naprzód, niebiescy*, drobiazgowo odtworzone sprzed dwudziestu lat. Mężczyzna znów przemawia do swego Mlecznego Brata, który tym razem nie jest już hipotezą, tęsknotą, marzeniem, lecz zwielokrotnieniem bycia podmiotu, stąd uprawnione jest używanie liczby mnogiej wypierające dominujące w tomie „się“. W finale opowiadania *alter ego* przemawiającego w tekście ulega zwielokrotnieniu, tworzy armię tytułowych „niebieskich“. Triumfalna odezwa *Naprzód, niebiescy* jest zupełnie niepodobna rozerkom zamykającym *Jasny pobyt nadrzeczny*. Już nie pyta się o istnienie jednego chłopca, bowiem jest ich bardzo wielu.

W *Mieczu Damoklesa* adresatem jest Bóg, równocześnie negowany, jak i rozpaczliwie przywoływany w wewnętrznej walce podmiotu, który stracił wiarę, lecz nie posiadał jeszcze umiejętności życia bez Boga.

W powieści *Cała jaskrawość* nie ma już miejsca dla sprecyzowanego odbiorcy. Edmund kieruje narrację ku sobie, mnogość pytań wypływających z relacjonowania codzienności to faktycznie pytania retoryczne⁹³. *Siekierządę* dedykuje autor Gałązce Jabłoni i to do niej zwraca się w trakcie samotnych rozmyślań. Te bezpośrednie zwroty pojawiają się jednak z rzadka, w monologach wewnętrznych dominują natomiast, jak w *Całej jaskrawości*, pytania retoryczne.

Istotne wydaje się być odróżnienie adresatów tekstów Steda od faktycznych/prawdopodobnych odbiorców. Adresaci są tu tworem idealnym, czasem wyłącznie konstruktem wyobraźni, często sugestią dla faktycznego odbiorcy. Wrażliwość, cierpliwość, umiejętność autorefleksji to cechy, które pełnią funkcję

⁹¹ E. Stachura, *Jasny pobyt nadrzeczny*, s. 48-49.

⁹² Tamże, s. 65.

⁹³ Pytania retoryczne pojawiają się w powieści pojedynczo, nijako dygresyjnie albo w większym natężeniu, jak w przypadku umieszczonych w odrębnym akapicie trzynastu pytań, rozpoczynających się od anaforycznego „kto?“. Edward Stachura, *Cała jaskrawość...*, s. 27-28.

klucza do świata alienacji autora, burząc pustkę próbą współodczuwania. Trudno jednakże pominąć tu jeszcze jedną cechę, krystalizującą się zwłaszcza wobec późniejszej twórczości Stachury, obejmującej tak zwany okres mistyczny. Mowa o wspomnianej pokorze wędrowca po nieznanym świecie, niechęci do polemiki, a tym bardziej do negacji.

W odniesieniu do, obecnych w dyskusjach o tekstach Stachury analogiach buddyjskich należałoby w tym kontekście powiedzieć o, najpewniej nieświadomianej autorsko, walce między koncepcją, jaką prezentował Kaśjapa Wielki a zdaniem Anandy. Pierwszy optował za ucieczką od świata i życiem wolnym od gwałtownych emocji i pragnień, drugi za doczesnością włączoną w naukę Gautamy. Ananda zalecał zatem zbliżenie się do powszedniości i wcielanie dobrej nauki w społeczeństwo⁹⁴.

W tekstach Stachury odzwierciedlenie znajdują dwa warianty rozumienia zen, wyodrębnione przez Umberto Eco w eseju *Zen i Zachód*. Mowa o *beat zen* i *square zen*. Ten drugi jest ortodoksyjny, przyciągający ludzi, którzy postrzegają doktrynę jako świętą drogę do ocalenia, stają się zatem gorliwymi praktykami i wyznawcami, rozwijającymi dyscyplinę moralną pod okiem mistrzów. *Beat zen* to natomiast filozofia życia, której hołdowali Kerouac, Ferlinghetti i Ginsberg, propagując bunt przeciw porządkowi świata, a równocześnie nie starając się go zmienić⁹⁵. Postępowanie beatników można zatem, przynajmniej w tym aspekcie, porównać z drogą młodego bohatera Stachury, podczas gdy teksty z mistycznego okresu twórczości bardziej zbliżają się do idei *square zen*. Każdorazowo jednak nie można pozwolić sobie na pełne utożsamienie postaw, czemu sprzeciwia się chociażby duży indywidualizm Steda. Bardziej adekwatne jest natomiast uznanie inspiracji, jaką pełnią w twórczości Stachury tradycje bliskie buddyzmowi zen. Dzięki nim dokonuje on krytyki myślenia Zachodu, podobnie jak czyni to Emanuel Levinas, tyle, że dokonuje tego z perspektywy judaizmu⁹⁶.

⁹⁴ Volker Zotz, *Historia filozofii buddyjskiej*, przeł. Monika Nowakowska, Kraków 2007, s. 56-57.

⁹⁵ U. Eco, *Zen i Zachód*, w: tenże, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka, Warszawa 2006, s. 251.

⁹⁶ Piotr Sykulski, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie), czyli epistemologia bez podmiotu poznającego*, w: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*, red. nauk. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 277.

Wobec rezygnacji z jawnie projektowanej komunikacji, dość zaskakujące jest pytanie *Jak czujesz się ty, który czytasz tu to wyznanie?*⁹⁷. Wzmiankowane wyznanie, przejmująco przedstawione w brulionowej narracji, dotyczy tragizmu człowieka, który podchodzi do wywołanego pytaniem „ty“, żeby powiedzieć mu o swoim pragnieniu zniknięcia i zapomnienia o wszystkim, co było.

Mitotwórcza moc listu

Epistolografię Stachury włączył w obszar badań nad jego tekstami kilkakrotnie wspomniany już w niniejszej pracy Pachocki. Badacz dostrzegł w listach Steda nieodzowny element składowy „totalności“ jego pisarstwa. Rozważając problematykę świata autokreacji Stachury nie można, co oczywiste, zapomnieć o specyfice korespondencji jako takiej. Już Stefania Skwarczyńska, w klasycznej *Teorii listu* wskazywała na list jako obszar paradoksu, rozpięty między użytkowością i praktycznością a potencjałem bycia zaliczonym do literatury pięknej, posiadania statusu dokumentu o charakterze historyczno-literackim⁹⁸. Małgorzata Czermińska, różnicując odbiorcę listu i dziennika zaznacza natomiast, że *list, nawet jeśli jest najbardziej egocentryczny, jeśli jest listem wyznaniem, listem-ekspresją, skierowany jest ex definitione do jakiegoś Ty, do kogoś innego*⁹⁹.

Tego „innego“ można doszukiwać się, ze zmiennym szczęściem, w różnorodnych, opublikowanych, listach Stachury oraz niektórych rękopisach zebranych w Muzeum Literatury w Warszawie. Priorytetem jest wówczas,

⁹⁷Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 072, przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 2, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 1-2*. W dalszej części tekstu pojawiają się słowa nakazujące pozostawienie piszącego jego własnemu losowi, podobne tym, które pojawiają się w tekście inicjującym bruliony.

⁹⁸S. Skwarczyńska, *Wokół teorii listu. (Paradoksy)*, w: tejsze, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.

⁹⁹Małgorzata Czermińska, *Aneks*, w: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 281.

fundamentalny dla korespondencji, dwugłos, *interakcja, jaka zawiązała się między korespondentami, ukrzepiona i komplikowana przez listy*¹⁰⁰.

Wyrazistym, aczkolwiek równocześnie dość niedoskonałym, podziałem, dokonany w materii listów Stachury jest wyodrębnienie, przez wzgląd na odbiorców, listów oficjalnych i prywatnych. Przywykło się przyjmować formalny charakter pierwszych i swobodniejszy (aczkolwiek niekoniecznie swobodny) drugich, jednak w przypadku listów Steda ta kwalifikacja nie okazuje się adekwatna.

Można jedynie domniemywać, jak wiele napisanych przed autora *Siekierzady* listów pozostaje w rękach prywatnych. Wobec takiego stanu rzeczy przedmiot analiz kurczy się, stanowiąc zatem wyłącznie część korespondencji, do której udało się dotrzeć. Niektóre, napisane przez Edwarda Stachurę, listy doczekały upublicznienia, a do ich miejsca w literackiej spuściźnie poety odnosi się Dariusz Pachocki. Duży zbiór listów Stachury udostępniła Danuta Pawłowska. Chronologiczna korespondencja pozwala na prześledzenie zmian, które zachodzą w filozofii życiowej poety, metamorfoz postrzegania świata związanych z kształtowaniem się filozofii człowieka-nikt.

Niniejsze rozważania sięgają do wybranej korespondencji celem zaprezentowania mitotwórczej i kreacyjnej siły epistolografii Stachury.

Bohater-narrator opowiadań Steda stroni od pisania listów. Przyczyn tego stanu rzeczy należy dopatrywać się w jego programowej wręcz samotności, która może skutkować brakiem aprobowanych adresatów, lecz także, zwłaszcza we wczesnych opowiadaniach, w kreacji na zharmonizowanego z naturą outsidera, któremu nie po drodze z całokształtem formalności nieodzownych do zainicjowania i podtrzymania korespondencji. Nieco inaczej rzecz się ma w powieściach. W *Siekierzadzie* Janek Pradera pisze list do Gałązki Jabłoni. Zdaje w nim sprawę z dotychczasowego pobytu w Hopli i obiecuje rychłe spotkanie. Odstępstwa od narracji zorientowanej na nieodległych wydarzeniach nie wpływają na modyfikację tonu listu, zwierzenia i wyznania, pełnego troski, lecz nie całkowicie pozbawionego humoru¹⁰¹.

Diametralnie inaczej zagadnienie epistolografii potraktowane jest we *Wszystko jest poezja*, gdzie pisanie listów występuje jako jedna z powinności człowieka. Sted z

¹⁰⁰ Z. Jarosiński, *Proza dokumentu osobistego*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. Alina Brodzka, Lidia Burska, Warszawa 1998, s. 327.

¹⁰¹ E. Stachura, *Siekierzada...*, s. 330-332.

pewnością wywiązał się z niej znakomicie. Niemal przez całe dorosłe życie prowadził bardzo obfitą korespondencję, co w dużej mierze dyktowane było jego nietuzinkowym trybem życia i licznymi, krajowymi oraz zagranicznymi, podróżami. Potrafił również kierować listy do samego siebie, przybierając fikcyjne dane nadawcy lub występując we własnym imieniu. Bez względu na to, do kogo adresował komunikat, pozostawał na pierwszym planie epistolarnej narracji. Jego listy to, pełne eksperesji, wyznania, w których osoba adresta zdecydowanie schodzi na dalszy plan.

W korespondencji poświęconej literaturze, w tym listach opublikowanych na łamach prasy, zwraca uwagę radykalizm sądów Stachury. Broni zaciekle swojego zdania, jest bardzo wyczulony na krytykę. Jego ówczesne wiadomości, kierowane, między innymi, do znajomych odpowiedzialnych za wybór tekstów do publikacji, nie mają wiele wspólnego z zagubieniem „chłopca“ z *Jasnego pobytu nadrzecznego*.

Analizując epistolografię Steda, Dariusz Pachocki skupia się przede wszystkim na listach, których adresatami byli pisarze. Moim zamiarem jest nakierowanie na korespondencję, która nie została skierowana do literatów. Mam tu na myśli głównie listy do przyjaciół oraz do instytucji, teksty pozornie obwarowane konwencjonalną stylistyką, a w przypadku Stachury jawnie się z niej wyłamujące.

W pismach urzędowych eksperesja Steda, początkowo skutecznie ujarzmiana konwencją, niepostrzeżenie uwidoczniona zostaje w kolejnych częściach tekstu. Doskonałą ilustracją jest tu podanie zawierające prośbę o możliwość powtórnego zdawania niezaliczonego egzaminu z historii literatury francuskiej, skierowane przez Stachurę do Dziekanatu Wydziału Nauk Humanistycznych KUL 9 października 1959 roku. Pierwsze zdanie jest szablonowym zwrotem pojawiającym się w każdym piśmie kierowanym przez studenta do władz uniwersyteckich (*Uprzejmie proszę o...*), jednak już w drugim widoczna jest nieokiełznana eksperesja językowa piszącego. Pojawia się zatem i żal z powodu zaistniałej sytuacji, i dobitnie zaakcentowana perswazja (... *proszę mi wierzyć*). W drugiej części podania widnieje zaskakująca autorefleksja, dla której powód sporządzenia pisma wydaje się być już tylko pretekstowy (... *jestem czysty naprawdę i trochę czułości mnie też się należy, bo to jest jak oliwa na wodę*). Tuż po tych słowach następuje, nieoczekiwane w kontekście poprzedniego zwierzenia, konwencjonalne zamknięcie podania, za sprawą czego wyłącznie jego początek i finał przystają do założeń, jakie ma realizować dokument o charakterze

urzędowym. Do władz Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Stachura kieruje również formularz ze słynnym życiorysem, w którym tylko pierwsze zdanie (zawierające informację o dacie i miejscu urodzenia) odpowiada wytycznym sporządzania tego dokumentu. Reszta to swobodna refleksja zakończona – nieczęsto spotykaną w tekstach autora *Siekierzady* – ironiczną konkluzją.

Obok liryzacji, oficjalne dokumenty pisane przez Edwarda Stachurę często przypominają mowę potoczną i zaskakują nieoczekiwanymi wyznaniem, które zapewne wprawiały odbiorców w konsternację. Pisząc do Komisji Ryczałtów Terenowych działającej przy Zarządzie Głównym Związku Literatów Polskich, Stachura, ubiegając się o stypendium, informuje: *Wyjeżdżam tej jesieni na kilka przynajmniej miesięcy. Myślę o Bieszczadach, ale dokładnie nie wiem. Zobaczę.*, a w kolejnym akapicie zwierza się: *Czuję się, jak to mówią, na siłach. To znaczy więcej czuję ostatnio rzeczy, które dodają mi sił niż tych, które rozklejają mi mózg*¹⁰².

W listach pisanych z przyczyn pragmatycznych często pojawiają się poetyckie konkluzje, które wypierają zracjonalizowany komunikat. W korespondencji do Kazimierza Zająca, pracownika dziekanatu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Stachura nieoczekiwanie informuje: *... dla mnie akademie to są wiatry przestronne: i ja wśród nich jestem ulubieniec*¹⁰³. Przy okazji nadsyłania tekstu *Oto* pracownikom „Twórczości“, Sted konsekwentnie prowadzi listowną narrację z pominięciem pierwszej osoby liczby pojedynczej, wypartej przez „się”¹⁰⁴. Charakterystyczna zmiana stylu narracji jest doskonale widoczna w jednym z listów kierowanych do Czychowskiego, gdzie Stachura rzeczowo referuje aktualne problemy finansowe (Poszukuję znowu jakiejś roboty. Tymczasem dużo pracuję w domu. Noszę wodę ze studni, chodzę po drzewo do lasu itp. słowem staram się jak mogę, by przetrwać zimę (...) ¹⁰⁵), by nagle odezwać się skargą wiejskiego gawędziarza (*Ej, gdyby było lato, nie bardzo bym się zmartwił tym stwierdzeniem. Ale teraz jest zima i mróz – drapieżca, przed którym wróbelki uciekają do stodoły*¹⁰⁶).

Równocześnie wspomniany Buchowski obficie cytuje fragmenty listów Stachury, w których rzeczowy ton pozostaje jedynym lub dominującym. Jest on

¹⁰² M. Buchowski, *Buty Ikara*, s. 319. Zapis z 25 sierpnia 1965 roku.

¹⁰³ Tenże, *Stachura...*, s. 45. Cytowany fragment znajduje się w wierszu Stachury *Boska akademie*.

¹⁰⁴ Tenże, *Stachura...*, s. 163.

¹⁰⁵ Tamże, s. 29.

¹⁰⁶ Tamże.

doskonale widoczny również w trzech identycznych listach, wysłanych przez poetę do rodzeństwa, po śmierci ojca. Jak w wielu innych listach Stachury, brak tu pytań kierowanych w stronę odbiorcy, brak ukonkretnionych odniesień do jego aktualnej kondycji. List jest właściwie wyłącznie komunikatem, o narracji zorientowanej wokół pobudek i motywacji autora. Inny przykład to korespondencja kierowana do Mirosława Dereckiego. W listach z 1964 i 1965 roku dominują krótkie zdania i kolokwializmy¹⁰⁷. Charakterystyczny jest także brak liryzacji, tak częstej w wielu prozatorskich tekstach Stachury. Podobnie dzieje się w przypadku dość niedługich listów kierowanych do Janusza Żernickiego¹⁰⁸.

Korespondencja z drugiej połowy lat 70., listy kierowane do młodziutkiej Danuty Pawłowskiej, ostatniej oficjalnej partnerki pisarza, zostały przez ich adresatkę ujawnione dopiero niedawno¹⁰⁹. W przedstawionych listach uderza zwłaszcza nikłe zainteresowanie piszącego życiem i sprawami tak bliskiej mu osoby. Druga charakterystyczna cecha listów, potraktowanych jako chronologiczny zbiór, to możliwość obserwacji zmian zachodzących w filozofii życiowej Stachury, w jego postawie względem świata. Są świadectwem koncepcji, których nie udało się zrealizować, czasem dość nieoczekiwanych i najpewniej szybko zarzuconych.

Inny porzucony pomysł został uwieczniony na pocztówce wysłanej Danucie Mrozowskiej, gdzie Sted dopisuje: *Czy nie potrzeba zdolnego latarnika? Pytam najpoważniej*, najpewniej myśląc przy tej okazji o sobie¹¹⁰.

Powyższe przykłady nie dowodzą jednakże, że Stachura zupełnie lekceważy korespondencyjny *bon-tone*, do wszystkich adresatów zwracając się w ten sam sposób, z wyłączną dbałością o ekspozycję swojego „ja”. Przykład stanowi

¹⁰⁷ M. Derecki, *Lubelskie lata Edwarda Stachury*, Lublin 2009, s. 61-65.

¹⁰⁸ *Listy Edwarda Stachury do Janusza Żernickiego*, „Poezja” 1981, nr 8.

¹⁰⁹ Nie sposób w tym momencie nie wspomnieć o, wciąż powracającym nie tylko na gruncie literaturoznawstwa, problemie tajemnicy korespondencji, o którym znów wspomniano podczas oczekiwania na wydanie listów do Pawłowskiej. Czynnikiem potęgującym zainteresowanie ujawnioną korespondencją był, bez wątpienia, charakter relacji łączącej dojrzałego już Stachurę z licealistką. Świadoma tego Pawłowska, w przedmowie do listów, usprawiedliwia swoje motywacje i stara się wyjaśnić intencje. W sukurs adresatce listów Steda przychodzi teza o założeniu (nawet nie do końca świadomej) antycypacji przyszłego czytelnika, jaka występuje od strony korespondenta zawodowo zajmującego się literaturą. Pawłowska takiej wizji odnośnie swoich listów zapewne nie miała, ale też jej wiadomości do Stachury nie zostały zamieszczona w zbiorze.

¹¹⁰ Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 021 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 8 na płycie o numerze inw. 2551, 2555, *Listy i fragmenty korespondencji Edwarda Stachury, Pol., franc., hiszp., 1966-1975*. O Danucie Mrozowskiej, jako ofiarodawczyni drobnego prezentu, Sted wspomina w opowiadaniu *Słodycz i jad*.

korrespondencja z Iwaszkiewiczem, wobec którego Stachura nigdy nie pozwalał sobie na żadną poufałość, tytułując listy do autora *Brzeziny* „Szanowny Panie Jarosławie“.

Emocjonalność wyrażona w listach Edwarda Stachury z reguły nie potrzebuje wzmocnień w postaci wykrzyknień czy pytań retorycznych¹¹¹. O sile jej wyrazu decydują liczne hiperbole, ekspresywne słownictwo czy częste stosowanie przymiotników w stopniu najwyższym.

W listach zauważyć można także ślady zmagania z własną podmiotowością, chęć zmniejszenia przydanej jej rangi lub nawet całkowitego jej zakwestionowania. Stachura zapisuje zatem swoje imię i nazwisko małymi literami, równocześnie dbając o wielkie we wszystkich pozostałych miejscach, w których wymagają ich reguły ortografii (list do pracowników „Twórczości”, dołączony do maszynopisu *Oto*).

W korespondencji z Barbarą Czochralską, prowadzonej z początkiem 1974 roku, Stachura z pietyzmem przestrzega etykiety¹¹², równocześnie jednak ufnie zdaje sprawę ze swojej prywatności. Początek kolejnego roku przynosi już korespondencję mniej formalną, ale analogiczną tematycznie, dominują informacje o aktualnie podejmowanych przedsięwzięciach. Po niedługim czasie Stachura powraca do formalnego zwrotu grzecznościowego, którego już konsekwentnie się trzyma.

Stachura kierował do siebie korespondencję, podpisując się jako Michał Kątny. Jedną z pocztówek jest wyraźnym świadectwem pamięci o, tak silnie eksplorowanym w *Siekierzadzie*, motywie mgły. Przywołując sytuację rozmów z francuskimi emigrantami, którzy poznali rodzinę Stachurów, Edward zwraca się do Kątnego: *Rozmawiałem z Grekami i Polakami, którzy Cię tu pamiętają PRZEZ MGŁĘ. Albańczycy też PRZEZ MGŁĘ*¹¹³. Często obecna w języku potocznym metafora zdaje się nabierać wyjątkowego znaczenia, sygnalizować niezwykłość, w którą zostaje wpisany Kątny, nieodłącznie scalony tu z mgłą.

¹¹¹Jeden z nielicznych wyjątków stanowi list do Andrzeja Babińskiego, napisany 16 czerwca 1972 roku, gdzie Stachura deklaruje pomoc w staraniach o publikację tekstów przyjaciela: *Jeszcze raz, po raz ostatni przystąpię do Ciebie* (sformułowanie wyraźnie nawiązuje do poematu autorstwa Stachury – przyp. A. H.), *choć przysięgałem sobie: niech każdy ginie, przepadnie sam! (...) Wiszę na włosku, chodzę po krawędzi, od lat już. Tylko ja tego nie demonstruję tak jak Ty! (...) I nigdy mnie o nic nie pytaj, nie powtarzaj pytań, jeśli będziesz widział, że nie chcę mówić!* M. Buchowski, *Stachura...*, s. 97-98.

¹¹²Zwraca się do adresatki, jak w poprzednich listach, per „Pani”, podpisuje się imieniem i nazwiskiem, nie zapomina o uprzejmych pozdrowieniach w finale wiadomości.

¹¹³18 września 1973 rok. Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 160 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teźce 5, tomie 7, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzez., 1956?- 1977, t. 1-2.*

Na gruncie korespondencji między Stachurą a krakowskim Wydawnictwem Literackim wyrasta rozbudowana i niepozbawiona dygresji wypowiedź polemiczna *Historia pewnego przekładu*. Wgląd w maszynopis znajdujący się w Muzeum Literatury w Warszawie pozwala zauważyć niewielkie dopiski, które poczynił autor na przygotowanym do druku tekście. Jednym z nich jest adnotacja *przepraszam Cię, wstające światło* dopisana przy fragmencie wyjaśnienia zaistniałych potknięć językowych przy tłumaczeniu tekstów z hiszpańskiego na polski. Dopisek jest zatem nie tylko świadectwem powtórnej, autorskiej, lektury, lecz także dowodem świadomie stosowanej ekspresji językowej, w której nie ma miejsca na nieokiełznane zamysłem twórcy przelewanie emocji na papier. Wzburzony ironicznym odbiorem wyjaśnień przez Marię Kaniową, która, z ramienia wydawnictwa, odnosi się pisemnie do skarg Stachury, Sted nie ucieka od szyderstwa. Impulsywnie zaznacza, że pani Kaniowa, nadinterpretując jego słowa, robi z igły już nie widły, a *wieloczynnościową maszynę do szycia*. Wzburzony poeta nie ustaje zatem w polemice kontynuowanej pod wiele mówiącym tytułem: *Apendyks do Historii pewnego przekładu albo odpowiedź na list pani Marii Kaniowej, albo część trzecia i dość o tym, koniec na tym, do niezobaczenia zatem*¹¹⁴.

Do pracowników miesięcznika *Twórczość* Stachura kieruje tekst *Fabula Rasa* opatrzonej informacją: *Ten tekst jest darem. Jak darem jest wszystko. Cały bezgraniczny świat, a w tym świecie każdy najbardziej nieznaczący człowiek i każdy najdrobniejszy kamyczek*.

To specyficzne wyjaśnienie, choć zawarte zaledwie w kilku wersach, stanowi świadectwo kolejnego typu komunikatu wystosowanego przez Stachurę. Tym razem występuje on w roli nauczyciela, który przedzierzgnął świat własnej kreacji w wyczulony ogląd, gdzie już nie mieści się „ja“.

¹¹⁴Tekst polemiki zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na kartach z numerami 075 - 078 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 1 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Historia pewnego przekładu Pol. 1974-1975*.

ROZDZIAŁ VIII – Świat czasu

Tropem przeszłości

Stachura, ignorując w twórczości powojenną sytuację kraju oraz wszelkie polityczne i społeczne przemiany kształtujące Polskę drugiej połowy XX wieku, czyni czas II wojny światowej końcem swoich odniesień do historii kraju, z którego wywodzili się jego rodzice. Czasem przytacza, wymaginowne bądź nie, losy człowieka zaangażowanego w konflikt zbrojny, swego rodzaju *everymana*, który zdaje się mówić głosem wszystkich sobie podobnych młodych walczących. Walka jest tu konsekwentnie kojarzona z bardzo wczesną młodością, nie wspomina się wówczas o dojrzałych żołnierzach ani – tym bardziej – o weteranach wojennych. Żołnierz nie jest w twórczości Stachury skonkretyzowaną postacią, przeciwnie, nacisk położony jest na jego anonimowość. Pisarz, chętnie sięgający po romantyczne inspiracje, tym razem odrzuca koncept oddania literackiego hołdu wybitnej jednostce, wybierając tych, którym w udziale nie przypadły wojenne zaszczyty.

Stąd Pradera i Kątny rozmawiają o „chłopcach“ z Wiosny Ludów i powstań, czując z nimi znamienne, duchowe, powinowactwo, wyrażające się chociażby w pytaniu Michała: „Zawołać naszych chłopców?“ Pytanie skierowane do Janka skutkuje, zamierzonym, odwrotem agresorów, którzy zaczepiają Praderę podczas zabawy w remizie. Dopiero późniejsza rozmowa z Michałem przynosi wyjaśnienie tożsamości wspomnianych „chłopców” i daje początek przyjaźni Pradery z Kątnym.

We wspomnianym w kontekście świata snu utworze *Flinta* bohater liryczny dokonuje charakterystycznego przewrotu czasowego, każąc godzinom i latom cofać się zgodnie z rytmem upływającego życia człowieka. Narodzony w 1937 roku (zbieżność z datą urodzenia pisarza) jest zatem, w 1917, mężczyzną dwudziestoletnim, który podejmuje ucieczkę z twierdzy, gdzie jest więziony. Jasno określa chęć przyłączenia się do trwających walk, choć czytelnik dowiaduje się o nich z kilku, enigmatycznych, myśli wyrażonych w prozatorskim wstępie – monologu

wewnętrznym bohatera (pojawiają się w nim wzmianki o więzieniu, ruinach przedmieścia, barykadach). Gdy tekst zaczyna być dzielony na strofy, punkt ciężkości stopniowo ulega przeobrażeniu. Człowiek podległy rozkazom kierowanym do wielu (... *kiedy wybije godzina – na barykady*¹) staje się w pewnym momencie jednostką oderwaną od konkretnego, od historii, w toku swojej „napowietrznej“ ucieczki pochłonięty zmaganiem z, pozaracjonalnymi tym razem, siłami.

Wspomnienie II wojny światowej jest dla Stachury, jak zaznaczył w zyciorysie, wyłącznie obrazem pająka w piwnicy, w której ukryła się rodzina Steda². Niemniej, myśl o wojnie bywa dla jego bohaterów obezwładniająca. Gdy Szerucki – pod wpływem słów Witka – wyobraża sobie gestapowców, których nadejście zwiastuje głośnie pukanie do drzwi, odczuwa wstrząs. Lęk nazwany zostaje przez bohatera-narratora halucynacją o potężnej sile wyrazu³.

W to tło wpisuje się komentarz zamieszczony w opowiadaniu zbioru *Jeden dzień*. Edward przytacza anonimową wypowiedź, w której ktoś konfrontuje swe wojenne i obozowe doświadczenia z terażniejszością, na niekwestionowaną korzyść tej ostatniej. Ten, powszechny wówczas sąd, wywołuje następującą konkluzję bohatera-narratora:

Myślę, że o tamtym się nie powinno mówić. Nie powinno się w ogóle mówić o wojnie, o tych obozach straszliwych, o tych piecach, bo to jest żerowanie. To jest wielkie profanowanie tamtej ludzkiej krwi⁴.

Świat historii zostaje zatem częściowo objęty tabu kulturowym, które zdaje się mieć na celu ochronę równowagi psychicznej bohatera-narratora, a zatem stanu, który osiąga on lub podtrzymuje z dużym wysiłkiem.

Jeden z wyczerpujących zapisów brulionowych, narracja z czerwca 1972 roku, jest swoistym podsumowaniem dwóch minionych dekad życia Stachury. Mężczyzna konstatuje, że gdy dwadzieścia lat temu wyruszył w drogę, jego mienie było większe niż obecnie posiadane⁵. Dochodzi tu do odwrócenia scenariusza znanego z baśni i

¹ E. Stachura, *Flinta*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 72.

² Wspomnienie powraca w opowiadaniu *Koniec miesiąca marzec*. Staje się ono pretekstem do rozważań nad czasem apokalipsy spełnionej. Tenże, *Koniec miesiąca marzec*, s. 99-100.

³ Tenże, *Cała jaskrawość*, s. 146

⁴ Tenże, *Królewicz*, s. 73.

⁵ D. Pachocki, *Bruliony Zeszyty podróże I*, s. 219.

podaj ludowych, realizujących motyw wędrówki bohatera. Pozbycie się posiadanego nie jest wynikiem popełnionych błędów, lecz oznaką duchowego dojrzewania. Również tym razem nie obyło się ono bez bolesnego doświadczenia – utraty wiary w drugiego człowieka. Umocniło jednak przekonanie o własnej inności i prognozę przyszłości opartej na szansie wznoszenia, który zastąpi nigdysiejsze „wchodzenie“.

Świat przeszłości manifestuje się w tekestach Stachury także w cytatach pochodzących z tekstów z literatury pięknej i filozofii. Sted, jako człowiek czytany, sięgał po wiele różnorodnych publikacji, a sporą część z nich cytował w swoich brulionowych zapisach. Część cytatów, wraz z innymi, odnotowanymi jako słowa przygodnie napotkanych ludzi lub bohaterów - narratorów Steda, zostało zebranych i zaprezentowanych jako rozdziały w opowieści-rzecz *Pogodzić się ze światem*. Przeszłość nabiera tu zatem skonwencjonalizowanego znaczenia sumy doświadczeń, które współtworzą terażniejszość podmiotu.

Zafrapowany zagadnieniem poezji, jako swoistej filozofii życiowej, Stachura na nowo ją definiuje, a równocześnie zwraca uwagę na rozumienie jej przez innych twórców. Powołuje się na wypowiedź w *Juntacadaveres*, gdzie Stary Lanza, pozornie przewrotnie, ocenia wiersze, które tworzy Jorge Malabii, jako złe z uwagi na to, że są dobre. Ocena wypływa z ich konfrontacji ze światem aktualnym – powinny być niezrozumiałe, niespokojne, wynaturzone, by móc do niego przystawać⁶. Liryczna twórczość Stachury bywa obszarem uniezależnionym od świata zewnętrznego, pozbawionym komentarzy do rzeczywistości, czy to w formie jej aprobaty czy też zawołanej negacji.

Równocześnie jednak świat aktualny jest dla autora oczywistym źródłem przeżyć o charakterze intymnym, które nie pozostają bez wpływu na twórczość. Język emocji, echa odczuwanych zawodów, poczucie alienacji, wracają raz za razem, uniemożliwiając tworzenie tekstów oderwanych od terażniejszości. Skupienie na tym, co przynależy do ukonkretnionego czasu nie przekreśla jednak zorientowania ku temu, co ponadczasowe.

Już w 1962 roku, na łamach czasopisma „Nowa Kultura“ Sted neguje pojęcie „pokoleń literackich“ na rzecz ponadhistorycznej oceny dokonań twórców. Równocześnie jednak na kartach jego zapisów literackie odwołania rzadziej dotyczą

⁶ E. Stachura, *W labiryncie świata z niewyraźnie wijącą się nitką Ariadny cytatów dalszy ciąg jak wędrówny ptaków klucz*, w: *Wszystko jest...* s. 227.

literatury dlań współczesnej. Cytując aktualne utwory literackie Sted zazwyczaj sięga po teksty osób zaprzyjaźnionych lub po własne.

O wierszach emocjonalnych, Stachura pisze jako tłumacz poezji Borgesa. Oddając hołd wiedzy francuskiego artysty Sted nie cofa się przed plastycznym porównaniem jego wierszy do *wspaniałych mumii*, które nie tyleż zatraciły życie, co nigdy go nie posiadały⁷. Przeciwnością tych martwych wspaniałości są teksty skromne, nieefektywne, a dzięki temu (gdyż nie mimo tego) wspaniałe. Tak Stachura ocenia literacki, nieodległy od niego czasowo, świat, świat *Pieśni* Bogusława Żurakowskiego.

Kolejny z odnotowanych przez Stachurę cytatów odnoszących się do poezji wyszedł spod pióra Ezry Pound Fragment ten zawiera dobitny sąd: *W ostatecznym rachunku niedobra poezja jest jednak niedobra wszędzie*⁸. Ocena pozostaje zbieżna z poglądami autora *Się*, także wobec traktowaniu poezji jako „wszystkości“, otwarcia na doznania, ciekawości i czujności. Dobra poezja to zatem podróż do Grudziądza, gdyż wówczas ten, kto ją odbywa, doświadcza wyjątkowości, której może nie odczuć ktoś inny, nawet gdy miejsce jego wędrówki wydaje się być o wiele bardziej atrakcyjne⁹.

Tęsknota wagabundy, wielokrotnie akcentowana w twórczości Steda, znajduje wiele wspólnych płaszczyzn z *Balladą z turnieju poetyckiego w Blois*, Francoisa Villona w tłumaczeniu autora *Siekierzady*. W zacytowanym fragmencie¹⁰ pojawiają się motywy wykorzenienia, radości, która nie jest warunkowana wydarzeniami świata zewnętrznego (przeciwnie, następuje bowiem wbrew tymże), potrzeba życia chwilą. Analogii takich nie szuka Stachura wśród reprezentantów swojego pokolenia. Jest to zatem kolejny zwrot ku przeszłości, mniej lub bardziej odległej od tej, w której przyszło mu żyć i tworzyć.

⁷ Tenże, *Opowieść się dzieje* w: *Wszystko jest...* s. 140.

⁸ Tenże, *W labiryncie świata*, w: *Wszystko jest...* s. 226. Wśród zbioru cytatów najobszerniejszy bodaj to klasyfikacja twórców literatury z *ABC of Reading*. (Tamże, s. 80-81). Tylko dwie pierwsze z sześciu wyodrębnionych grup można uznać za nobilitujące, przy czym warto nadmienić, że sam Stachura dążył do zasilenia szeregu Wynalazców, nie Mistrzów. Stąd, występując jako człowiek-nikt, gwałtownie protestował przeciw doszukiwaniu się w jego tekstach jakichkolwiek wpływów filozoficznych, religijnych, literackich etc.

⁹ Sądy, które wydaje Stachura o poezji w przyjętej powszechnie definicji tego słowa, również wskazują na traktowanie jej jako wartości ponadczasowej, która nie deprecjonuje całokształtu twórczości poprzednich epok, lecz szuka wśród nich duchowego powinowactwa.

¹⁰Tamże s. 181-182.

Wspomniane zapiski, stanowiące mnogość odniesień do, zazwyczaj wyabstrahowanych, myśli twórców różnych epok wydają się być chaotycznie łączone metodą patchworku. Dopiero odwołanie do całokształtu literackiej drogi Stachury każe dostrzec tu kolejną próbę czerpania ze „wszystkości”.

W filozofii człowieka-nikt nie ma natomiast miejsca zarówno na „powinowactwo” z autorytetami, jak również na polemikę z nimi. Pozostaje wykładnia, która pretenduje do beczasowości, tak dzieje się nie tylko w *Fabula Rasa*, ale i w *Apendyksie* oraz w *Oto*.

Pogodzić się ze światem jest wyjątkowo nagłym unicestwieniem wielu możliwych światów na rzecz bezwzględnej dominacji świata aktualnego. Dominacji, którą zakończy przedwczesna śmierć Stachury.

To, co nadejdzie

Młody bohater tomu opowiadań *Jeden dzień* traktuje przyszłość jako niewiadomą, a własny w niej udział zdaje się być nie do wyobrażenia dla człowieka, który tak wiele przecież potrafi sobie wyobrazić. Podobnie w opowiadaniach z tomu *Falując na wietrze*. Konfrontując się z przeszłością i z przyszłością dochodzi do wniosku, że pierwsza, jako czas historii, nie jednostki, nie stanowi dla niego niewiadomej. Mężczyzna stwierdza, że potrafi doświadczyć *plynięcia czasu*, coś, co działo się tysiąc lat temu, jest dla niego mentalnie uchwytne. Nie potrafi natomiast wyobrazić sobie siebie za dekadę¹².

Upływ czasu przeraża z powodu destrukcji urody i sił człowieka, stąd młody bohater deklaruje, że nie mógłby pogodzić się z wizualnymi cechami podeszłego wieku¹³. Nie potrafi postrzegać własnej starości przez pryzmat doświadczenia i wiedzy, charakterystycznych cech nobilitujących sędziwych ludzi w wielu społecznościach w tzw. kulturach prostych¹⁴. Nie ubolewa jednakże nad destrukcją

¹²Trudność z wyobrażeniem sobie siebie w przyszłości nie jest tu, oczywiście, traktowana jako coś niezwykłego. Nacisk zostaje położony na konfrontację wyobrażenia przeszłości w skali makro i nieudanej próby przewidzenia przyszłości w mikroświecie. Tenże *Płynięcie czasu*, s. 126.

¹³ Edward Stachura *Jeden dzień*, s. 13.

¹⁴O ambiwalentnym stosunku do starzenia się i starości wśród przedstawicieli tak zwanych kultur prostych pisze Ewa Nowicka. Indianie z Wielkich Równin nierzadko z trudem znosili przejście w wiek

piękna jako wartości ponadjednostkowej, nie szuka, wzorem twórców średniowiecznych czy barokowych, wyjaśnienia jego znikomości. Zorientowany na własnym istnieniu ubolewa smutkiem Narcyza nad nieuchronną utratą samego siebie.

Wizja końca własnego istnienia pojawia się w poemacie *Dużo ognia*. Tym razem to proroctwo własnej, przedwczesnej, śmierci. W trzywersowej konstatacji nie ma jednak mowy o lęku przed końcem życia, tak charakterystycznym dla pierwszych utworów prozatorskich Stachury¹⁵. Znika wówczas strach przed starością, brzydotą i zniedołężnieniem, do których, jeśli wizja zostanie spełniona, nigdy nie dojdzie.

W zapisach brulionowych Sted odnotowuje: *Walka ze śmiercią polega na tym, żeby umrzeć i zmartwychwstać. Żeby umierać i za każdym razem zmartwychwstawać. Walka ze śmiercią polega na tym, żeby straciwszy wszystko – zacząć od nowa, na nowo, z nową wiarą*¹⁶.

Janek Pradera, rozmawiając z bibliotekarką o literaturze, odmawia wypożyczenia powieści Stanisława Lema, argumentując, że nie chce wybiegać myślami w przyszłość, gdyż przyniesie ona dehumanizację. Pradera stwierdza:

Kiedy ja myślę o przyszłych czasach, o tych po roku dwutysięcznym i dalej, to nie podoba mi się to, co widzę. Ja mam przyjaciela, Bruno ma na imię. On mówi tak: Ludzi coraz więcej, a człowieka coraz mniej. I ja widzę, że tak będzie w przyszłych czasach. Już teraz tak zaczyna być¹⁷.

Nie została tu wyjaśniona potencjalna przyczyna zjawiska, które Pradera uważa za już rozpoczęte, a w ciągu kolejnych dekad nieodwołalnie przybierające na sile. Swoistym preludium przerażającej przyszłości jest terażniejszość, którą Stachura definiuje jako czas wyrachowania, egoizmu, moralnej krótkowzroczności i niegodziwości¹⁸.

starszy, tracili bowiem wówczas pozycję zdobytą w skutek sukcesów odnoszonych w trakcie polowań i walk. Równocześnie jednak wiele społeczności považało, a nawet wywyższało starszych, dostrzegając w nich nośnik wartości i tradycji plemiennych. Tak działo się, między innymi, wśród Aborygenów australijskich, Irokezów, Pueblo czy Buszmenów z pustyni Kalahari. Ewa Nowicka, *Spoleczeństwo pierwotne*, w: *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2004, s. 344-345.

¹⁵E. Stachura, *Dużo ognia*, s. 77

¹⁶ Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 159 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 5, tomie 7, na płycie o numerze inw. 2551, *Edward Stachura: Notatniki („zeszyty podróżne”) Pol., rzej., 1956?-1977, t. 7.*

¹⁷ Tenże *Siekierzada*, s. 320.

Ze sceptycznym postrzeganiem przyszłości przez Stachurę korespondują słowa Barbary Czochrańskiej – „Biofizyka“, przyjaciółki poety, której poglądy stały się w pewnym momencie ważne dla tworzonej przez niego myśli. Czochrańska zwraca uwagę na kluczową rolę terażniejszości jako swoistego budulca poezji, która – w przeciwieństwie do nauki – nie jest ukierunkowana na modyfikację tego, co zastane. W związku z powyższym, nie dąży ona ku przyszłości, lecz utrwała terażniejszość¹⁹. W *apendyksie* do *Fabula Rasa* zarówno przeszłość, jak i przyszłość, zostają zestawione z terminem „zwłoki“, a zatem w wyjątkowo dobitny sposób zdyskredytowane, martwe, zbytecznie obciążające. Nie w ciągłej ekspansji należy szukać sensu, gdyż można odnaleźć go patrząc w sufit własnej izby, brzmi uwaga narratora²⁰.

Stachura nie stał się nigdy twórcą literatury dystopijnej, najprawdopodobniej nigdy nie umieścił akcji utworu w, nawet nieodległej, przyszłości²¹, poprzestając na sygnalizowaniu obaw zorientowanych wokół kondycji człowieczeństwa, nie związanych jednak z ukonkretnionym zjawiskiem natury społeczno-politycznej. Użyty wyżej termin „prawdopodobnie“ warunkowany jest wzmianką w zapisach Stachury, notatką poczynioną w 1969 roku, w której pojawia się zamiar napisania utworu *Morze łez*. Tekst miał traktować o społeczności, opłakującej przez kilka pokoleń swoich bliskich, którzy zginęli na wojnie. Utwór prawdopodobnie nigdy nie został napisany, jeśli jedna zaginął lub uległ zniszczeniu, mógł stanowić próbę wyjścia z historycznej terażniejszości (jeśli wzmiankowana wojna miała być II wojną światową) w stronę przyszłości²².

Zanim tzw. mistyczny okres życia i twórczości Stachury wywarł przemożny wpływ na postrzeganie przez niego czasu, autor *Siekierzady* potrafił jednak myśleć o przyszłości bardzo pragmatycznie. Licznych świadectw dostarczają zapisy brulionowe, gdzie Sted skrupulatnie odnotowuje listy spraw do załatwienia,

¹⁸ Tenże, *Listy, listy, wożenie żywności klientom pana Gulbrandsena, mój wszechświat intymności*, w: tenże, *Wszystko jest*, s. 193 - 195.

¹⁹ Tenże, *W krainie dzieciństwa, entropia, przez Delfinat, balon-sonda albo kto wie, faszystowskie trzęsienie ziemi w Chile, nauka i poezja*, w: tenże: *Wszystko jest*, s. 158.

²⁰ Tenże, *Fabula rasa (apendyks)*, s. 178.

²¹ Motyw destrukcyjnej wizji przyszłości doczekał w literaturze wielu realizacji. Spośród licznych przykładów można wymienić chociażby *Rok 1984* George’a Orwella, *Neuromancer* Williama Gibsona czy *Requiem dla Europy* Pawła Kempczyńskiego. Ostatni z wymienionych utworów stanowi jedną z najbardziej wyczerpujących realizacji założeń utworu o charakterze dystopijnym w literaturze rodzimej na przestrzeni ostatnich lat.

²² E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne I*, s. 48.

zorientowane głównie na planowanej korespondencji oraz dyspozycjach związanych z własnymi tekstami, nabyciem niezbędnych przedmiotów i zwrotem długów²³.

Pośród bolesnych przewidywań przyszłości, zarówno jej skutków dla własnego istnienia, jak również futurologicznych sądów adresowanych do ludzkości, pojawiają się i prognozy niosące nadzieję. Obraz triumfu dobra to poemat *Missa Pagana*. Na uwagę zasługuje charakterystyczna budowa utworu – *Pieśń na wejście* i *Pieśń na wyjście* spinają go obrazami ufności, że, mimo przeżytych cierpień, harmonia i pacyfizm zatriumfują.

Najwięcej nadziei dla nadchodzących dni niosą piosenki Stachury, pomimo, że bardzo często traktują również o cierpieniu. Niemniej tu właśnie pojawia się triumfalnie rzucone śmierci wyzwanie, w którym pobrzmiewa pewność zwycięstwa (*Nie rozdziobią nas kruki*), wiara w pozytywną metamorfozę losu (*Idź dalej, Biała Lokomotywa, Urodziny, Jest już za późno, nie jest za późno, Opadły mgły, wstaje nowy dzień*), zwycięska próba pokonania rozpacz i marazmu (*Czy warto, Wędrówką życie jest człowieka*). Ostatnią z wymienionych piosenek Marian Kisiel nazywa piosenką – zaklęciem, dodając: *Zaklina się własną życiową wędrówką tak, jak gdyby miało to wpływ na jej przebieg. Zaklęcie jest odsuwaniem kresu i śmierci*²⁴.

Optymistyczniejszego spojrzenia w przyszłość nie można szukać w świecie aktualnym, tam, gdzie funkcjonuje człowiek-ja. Wiara pojawia się wraz z przemianą światopoglądową Steda, czego dobitnym przykładem jest reakcja na utratę części mienia, do której niespodziewanie dochodzi w 1972 roku. Stachura stara się odrzucić nie tylko mentalny, ale i fizyczny balast, chcąc powitać przyszłość wyborem podobnym drodze ascety czy pretendenta do świętości, który porzuca lub rozdaje dobra materialne, przeszkodę ku dostąpieniu do Nowego²⁵.

²³ Tamże s. 132, 134, 143. Wzmiankowany rok jest zresztą wyjątkowo obfity jeśli chodzi o wyliczenia związane ze sferą finansową, w październiku Stachura notuje wyczerpujące wyliczenie przychodów (Tamże, s. 159-162). Podobne skrupulatne wyliczenia pojawiają się także później, około roku 1972 (Tamże, s. 274 -275).

²⁴ Marian Kisiel, *Wędrówka, los... O jednej piosence Edwarda Stachury. Miniatura*, w: *Góry i wędrowanie*, red. Jarosław Pacuła, Bielsko – Biała 2014, s. 190.

²⁵E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podrózne I*, s. 216-218. Zapis sygnowany datą 1 czerwca 1972 rok. Wspomnienie o potrzebie porzucenia tego, co zastane, ujawnia się również w poezji Steda, wówczas jednak mowa jest o porzuceniu wszystkiego, począwszy od dziedzictwa kulturowego, a na przedmiotach skończywszy. Puenta w prozie jawi się złowrogo (... *ty nawet rozum swój rozdałeś ... i teraz opiekować się tobą muszę/w przenajświętszej chorobie*), kładąc tym samym cień na przyszłość. Tenże, *Pisanie wierszy, zasady obłądu*, s. 126. Kolejna próba ukształtowania przyszłości przez pozbycie się tego, co przynależne do minionych dni, zostaje przedstawiona w opowiadaniu *Słodycz i jad*. Tu sytuacja jest bardziej złożona, bo pozbycie się przedmiotu (koperta z listowną zawartością) jest zarazem zerwaniem – chociażby szczątkowej i na poły zapomnianej – relacji łączącej bohatera-

Postrzeżenie przyszłości jest jednak nieodmiennie bardzo złożone. Czas osobistego szczęścia sprzyja wierze w nadchodzące dni, zmagania z terażniejszością niosą zwątpienie także względem tego, co będzie.

W drugiej połowie lat 70., w zapisach Stachury pojawia się potrzeba zakwestionowania upływu czasu, a także charakterystycznych zmian, które wnosi on w cielesność człowieka. Nie one nie są dla Michała Kątnego dowodami, *dowodem na płynięcie czasu byłoby (...) wygasanie miłości, wygasanie miłosnego ognia w wulkanie jego serca*²⁶. Znika zatem lęk przed starością i objawami fizycznego zniedołężnienia, a hipotetyczny upływ czasu wiązany jest z wygaśnięciem woli życia i uczucia żywionego do świata.

Filozofia człowieka-nikt rozsadza uprzednio respektowane założenia temporalne, przyszłość również zaczyna jawić się w odmienny od dotychczas przedstawianego sposób. W *Oto* nieznane ma być tęsknotą, której jednak nie należy sobie wyobrażać, wyobrażenie zostaje bowiem utożsamione z pracą pamięci, próbą odwołania się do przeszłości, przypomnienia sobie czegoś. Człowiek, który trwa w iluzji pozostaje w obszarze oddziaływań wspomnień i marzeń (te pierwsze możemy zatem utożsamiać z przeszłością, drugie natomiast z projektowaną przyszłością), żadne z nich jednak nie prowadzi ku temu, co faktyczne, aktualne, żywe. Dopiero odrzucenie pojęcia czasu, zaniechanie linearnej wędrówki, ma doprowadzić do mentalnego przebudzenia²⁷.

Mimo, iż bardzo tego pragnął, Stachura nie unicestwił jednak przyszłości, rozumianej jako błędne postrzeżenie człowieka-ja. Poecie przyszło jeszcze podjąć próbę pogodzenia się ze światem, radykalnie odrzucającą to, co wcześniej zostało przeżyte i doświadczone oraz uznane za pełnię, która znosi strach, cierpienie, a wreszcie także śmierć. Przyszłość nie jest już negowana jako wadliwy konstrukt, który zaciemnia wieczne trwanie w terażniejszości. Przeciwnie, jest przez Stachurę projektowana, w skrajnie pesymistycznej wizji, fundowanej na terażniejszości, która

narratora z nadawcą listu. Puszczenie nieodeczytanej wiadomości w nurt wody jest aktem symbolicznie odmiennym od pozbycia się listu chociażby przez podarcie go. Jest to działanie mniej opresyjne względem osoby, która list napisała, postaci niegdyś bliskiej bohaterowi. Równocześnie wodny żywioł niesie za sobą oczyszczenie, które pozwala, po skończonym zadaniu, poczuć radość i przyływ sił. Tenże, *Słodycz i jad*, s. 415-419.

²⁶ Tenże, *Dzienniki Zeszyty podróże II*, s. 288.

²⁷ Tenże, *Oto*, s. 257-258.

zdaje się nie pozostawiać żadnych szans na bezbolesne w niej trwanie²⁸. Młody Stachura pisał niegdyś o ludziach czterdziestoletnich jako tych, którzy wykonali już *półobrót w stronę śmierci*. Pisząc *Pogodzić się ze światem* ma 42 lata i z bólem konstatuje, że przed nim mnóstwo czasu, którego nie chce, który nie jest mu potrzebny²⁹. Wraca zatem linearnie postrzeganie czasu, przeszłości, chwili obecnej oraz przyszłości, nie jest jednak ono już naznaczone czujnością, strachem i walką, lecz rezygnacją.

Na tragizm dziennikowych relacji Stachury zwraca uwagę Barbara Czochralska, pisząc:

Stachura pisze dziennik tak, jak to robi rozbitek na oceanie, który nie widzi dla siebie ratunku, a chce innym przesłać ostatnią wiadomość, albo jak ochotnik – kosmonauta, wysłany do innych systemów planetarnych, bez możliwości powrotu na ziemię, zamieniony w znak świetlny z naszej planety³⁰.

Pozostały tylko pytania, podobne tym, jakie człowiek stawia sobie u początku swej drogi, pytania, na które Stachura ostatecznie nie znalazł odpowiedzi.

Dar i przekleństwo pamięci

Odniesienia do pamięci pojawiają się w pierwszym tekście inicjującym zapisy brulionowe. Już wówczas jest ona równocześnie darem, jak i przekleństwem. Jako ten pierwszy staje się przyczynkiem do prowadzenia zapisów, a wybiórczo przenoszone na papier wspomnienia mają umożliwić piszącemu odzyskanie równowagi

²⁸ Rozmyślając o sensie dalszego trwania, Stachura konsekwentnie, choć nie bez wahań, zmierza ku decyzji zakończenia życia. Ocena teraźniejszości i projektowanej w oparciu o nią przyszłości, nie pozostawia żadnych złudzeń: *Widzę aż nadto dobrze nędzę i żal tego życia. Wszystko takie jednakowe, dłużyce się dni podobne do siebie, nic nowego, nic nowego. Rozrywki i rozrywki coraz pokraccniejsze. Halas i chaos. Wódka i inne zagłuszanie się. Wszystko takie kruche, takie nietrwale. Ubóstwo słów i ubóstwo ciała. I można by tak długo wylizywać, aż do śmierci*. Tenże, *Pogodzić się...*, s. 435.

²⁹ Tamże, s. 438.

³⁰ B. Czochralska, *Wrażliwość...*, s. 20.

psychicznej. Pamiętanie jednak łączy się także z cierpieniem, przywołanie słów, które *podpalają pamięć*³¹, jest zarazem wielkim wysiłkiem i wyzwaniem.

Przyczyn ambiwalentnego postrzeganie pamięci można próbować poszukiwać przez odniesienie do biografii Stachury. Mowa o przeżytych zawodzie miłosnym i spowodowanym za jego sprawą cierpieniu, z którym zmagał się po ostatniej, daremnej, próbie uratowanie małżeństwa. W sierpniu 1970 roku zapisuje:

Mam zawsze pamiętać, że była dla mnie cudownym aniołem i mam nigdy nie zapomnieć, że była dla mnie straszliwym potworem. Może po to żyć, żeby pamiętać jedno i nie zapomnieć drugiego? Może tego się trzymać?³²

Refleksje dotyczące dramatycznego końca długoletniego związku są wówczas – mam tu na myśli drugą połowę 1970 roku – najważniejszym punktem odniesienia działań i przemyśleń Steda, tworząc jego świat, który z czasem zaczyna być mozolnie odbudowywany.

Wspomnienie wydarzeń historycznych w kontekście bohaterskich postaw i heroiczych czynów częściowo nobilituje przeszłość w oczach Steda. Odmienne postrzegana jest natomiast pamięć podmiotu, jednostki, która mentalnie mierzy się z przeszłością. Podmiot poematu *Po ogrodzie niech hula szarańcza*, stwierdza gorzko: *Pamięć jest częściej kulą u nogi/ niżli żaglem łopocącym*³³.

Bohater-narrator prozatorskich tekstów Stachury pamięta bardzo wiele³⁴. Często trapią go wspomnienia doznanych krzywd i upokorzeń, za które pragnie wziąć odwet.

W trakcie pobytu w Lublinie, wracając myślami do spędzonych tam dni, Stachura określa swoje wspomnienia mianem ponurych, osaczających człowieka jak wataha wilków. Jest to wprawdzie reakcja na konkretną przestrzeń, jednak konkluzja

³¹ E. Stachura, *Dzienniki Zeszyty podróżne I*, s. 5.

³² Tamże, s. 105.

³³ Tenże, *Po ogrodzie niech hula szarańcza*, w: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, s. 145. Ten negatywny sąd prowokuje przyganę kierowaną ku „zwanym czytelnikom”, a zatem nieuważnym odbiorcom tekstu, którzy rezygnują z intelektualnego wysiłku podążania tropem kształtującej się refleksji.

³⁴ O przekleństwie nieustannej czujności, pracy pamięci i wciąż toczącym się procesie myślenia wyjątkowo dobitnie wspomina bohater – narrator opowiadania *Poranek*. Równocześnie docenia swoją zdolność, wyznając rozbijająco: *... to dlatego, że jestem mądry chłopak” i tęskni za momentem, w którym „wielki szum w głowie mógłby się wyciszyć i zapewnić młodemu mężczyźnie spokojny, pozbawiony męczących wizji, sen.* Tenże, *Poranek*, s. 111.

Steda (*co wspomnę, to jęknę*³⁵) mogłaby stanowić puentę jego wielu innych zmagañ z przeszłością.

Pojawiają się jednak również pozytywne wspomnienia połączone z wizjami przyszłości, dzięki którym bohater-narrator nabiera sił – tak Janek Pradera wspomina ukochaną Gałązkę Jabłoni.

Praca pamięci jako czynnik inicjujący twórczość literacką jest definiowana jako bardzo wyczerpująca. *Piszac i myślac straszliwie* – odnotowuje Stachura, opatrując proces tworzenia tym, jakże dobitnym, określeniem, już z początkiem lat 60³⁶.

Bohater-narrator tomu *Się*, mimo, iż określany innym imieniem, stwierdza, że wspomina własne losy, zdarzenia i refleksje, które miały miejsce dwadzieścia lat wcześniej. Wspomnienie staje się kolejną okazją do podkreślenia braku tęsknoty za młodością i dzieciństwem. Bohater-narrator tak dalece odżegnuje się od tęsknoty, że odmawia sobie wreszcie przywileju/przekleństwa pamięci i upodmiotawia czas. To czas *pamięta* i *dyktuje*, jednak najważniejszy jest ruch do przodu. W próbie powrotu ku temu, co już było, powrotu o charakterze powszechnym, Stachura upatruje niebezpieczeństwa groźby aktywacji zbrodniczych ideologii³⁷. Błędem byłoby jednak uznać, że, deprecjonując, zwłaszcza gromadny, zwrot ku przeszłości, propaguje się ideę powszechnego ukierunkowania na przyszłość, realizowaną z charakterystyczną oraz niejednokrotnie zgubną swadą. Snując wspomnienia *Się* przywołuje mlecznego brata, swoje dawne ja, podmiot *Jasnego pobytu nadrzecznego. Niebiescy* nie są liczni, nie są po prostu ludźmi, wszystkimi dla których, zgodnie z przesłaniem liryku Steda, nie zabraknie miejsca pod dachem nieba. Przeciwnie, to droga nielicznych, a może nawet – droga samotna. Wspomniana wspólnota może być zatem rozumiana, w duchu rozważań Adlera, jako dążenie ku formie zbiorowości, jaką należy uznawać za wieczną, wyobrażaną zgodnie z założeniem, że ludzkość osiągnęła doskonałość³⁸. W finale utworu mleczny brat wschodzi na niebie jak słońce. Jest do niego podobny za sprawą swej *jasnej głowy*, a równocześnie potężniejszy, bo wszechobecny³⁹.

³⁵ Tenże, *Upadek z drzewa, poezja wzajemności, być ruchem w ruchu, Wisła – Wisła*, w: tenże, *Wszystko jest poezja*, s. 42.

³⁶ Tenże, *Dzienniki Zeszyty podróźne I*, s. 15.

³⁷ Refleksja nie jest uszczegóławiana, pojawia się wyłącznie przykład faszyzmu. Tenże, *Naprzód, niebiescy*, s. 340.

³⁸ Alfred Adler, *Sens życia*, przeł. Maria Kreczowska, Warszawa 1986, s. 248.

³⁹ E. Stachura *Naprzód niebiescy*, s. 348.

Jak zostało wspomniane, dzieciństwo jest dla podmiotu tekstów Steda czasem straconym, zmarnowanym, gdyż pozbawionym możliwości poznania, jaką niosą za sobą kolejne lata⁴⁰. Równocześnie jednak potrafi on wspomnieć o przeszłości z niespodziewanym sentymentem. Wracając pamięcią do święta 14 lipca, spędzanego we Francji, Edward określa miniony czas jako *czas świetności*⁴¹. O dzieciństwie aprobatywnie wypowiada się także w opowiadaniu *Dwa hotele*. Stwierdza wówczas:

Urodziłem się we Francji i spędziłem tam dwanaście lat najpiękniejszego dzieciństwa. Każde dzieciństwo jest najpiękniejsze, ale moje szczególnie tam, we Francji, gdzie najpiękniejsze dzieciństwo⁴².

Z początkiem lat 70. pojawia się u Stachury potrzeba zapomnienia celem zamknięcia pewnego etapu swej egzystencji, odejścia od filozofii człowieka-ja. Zapomnienie nie jest tu wprawdzie rozumiane jako możliwość ponownego doświadczenia przeszłości⁴³, pozwala jednak na zniszczenie destrukcyjnego działania przeżytych traum. We *Wszystko jest poezja* Stachura czyni z zapomnienia drogę do poznania tego, co kształtuje jego nową filozofię. Samo zapomnienie nie jest tu owocem pracy i wysiłku, przeciwnie, przychodzi niespodziewanie jak olśnienie. Wyznanie brzmi następująco:

... zapomniałem wszystko; zanik pamięci ciepło jak peleryna narzucał mi się na głowę i ramiona; zapomniałem wszystko: własne imię, nazwisko i przydomko. I wtedy, wtedy zacząłem wiedzieć. Wiedziałem. Wiem⁴⁴.

Znów zatem pojawia się analogia do doświadczeń tych, którzy zostali uznani za świętych lub mistyków. Charakterystyczne, że w owym „wszystkim“, które zostało zapomniane, piszący zdecydował się przywołać wyznaczniki tworzące, w każdej kulturze, tożsamość człowieka. Ich zapomnienie/porzucenie łączy się bowiem ze

⁴⁰Niezrozumienie dla idyllicznego określenia dzieciństwa jako wątku obecnego w twórczości wybitnych literatów, wyrażone zostaje w opowiadaniu *Nie złączę się*, s. 122.

⁴¹Tenże, *Jak mi było na Mazurach*, s. 40.

⁴²Tenże, *Dwa hotele*, „Kamena” 1960, nr 17, s. 4.

⁴³W zapisie sporządzonym w 1973 roku, Stachura wyznaje: „Zapomnieć, chyba nie zapomnę tak, żebym mógł zacząć żyć od początku, jakby nigdy nic; wrócić do początku już chyba nie można, ani do środka...” Tenże, *Dzienniki Zeszyty podróże I*, s. 292.

⁴⁴Tenże, *Wiem, że coś wiem*, s. 21.

stanem wyjątkowym, granicznym, który może nieść za sobą klęskę albo – przeciwnie – triumf. To otwarcie się nowego świata, wraz z czekającymi tam, odmiennymi od dotychczasowych, doświadczeniami.

21 marca 1973 roku Stachura odnotowuje: *Ach, witaj, witaj ty do mnie, co prędzej pamięci zaniku-cudowny pikniku*⁴⁵.

To zdanie – myśl życzeniowa nie jest tylko pozornie błahą rymówką, lecz kolejnym wyrazem potrzeby pozbycia się balastu pamięci. Po powitaniu następuje zwrot „co prędzej“, który kojarzony jest zwyczajowo raczej z odnoszonym do przyszłości „przybądź“. Zastosowana przez Stachurę forma wprowadza życzeniowość myślenia magicznego – „witaj“ nie poddaje w najmniejszą wątpliwość samego faktu przybycia.

W *Oto* narrator przywołuje pracę pamięci w kontekście zbrodni, nie definiując działania, które określa tym terminem. Opowiada się przeciw mentalnym powrotom ku przeszłości:

Wspominanie, przypominanie, rozpamiętywanie, kultywowanie, celebrowanie wszelkiej zbrodni – jest popełnieniem jej ponownie; już to w roli ofiary, już to w roli oprawcy⁴⁶.

Jak Stachura może postrzegać pojęcie zbrodni? Nie ma powodu odżegnywać się od powszechnie przyjętej definicji tego terminu, gdyż autor *Się* zawsze konsekwentnie występował przeciw krzywdzie ludzkiej, nie pomijając w twórczości literackiej refleksji nad fundamentalnym pytaniem o zasadność i istotę cierpienia. Równocześnie jednak, biorąc pod uwagę charakterystyczną dla Steda hiperbolizację semantyczną, skłonność do językowego uwnioślenia rzeczywistości, „zbrodnia“ nabiera tu kolejnych znaczeń. Bezkompromisowość autora *Siekierzady* może skłaniać go do określania tym mianem wszystkich myśli i czynów, które zaprzeczają filozofii istnienia człowieka-nikt.

Dla człowieka-nikt pojęcie pamięci przestaje być istotne. Definiuje ją jako składowisko czasu, który to termin (w przeciwieństwie do „teraz“) jest dla niego martwy. Pamięć przestaje być zatem źródłem rozpacz i strachu, lecz również nie

⁴⁵ Tenże, *Dzienniki Zeszyty podróże I*, s. 292.

⁴⁶ Tenże, *Oto*, s. 207.

umacnia człowieka. Zostaje sprowadzona do fantazmatu, który należy odrzucić na drodze ku poznaniu⁴⁷. O analogicznym odrzuceniu, nie pamięci, lecz czasu, pisał Mieczysław Jastrun:

Ależ czas – to śmierć. Zatrzymać go, zatrzymać tę wszystkożerną rzekę, ocalić w sobie tylko myśl, która nie ma granic, wyskoczyć z ciała jak z pociągu w przestrzeń nocną porozumiewającą się z czasem światłami sygnałów, uwolnić się od wiecznej zależności od krwi, od serca, od żarcia i picia, od płci i gnoju⁴⁸.

Stachura komentuje filozofię człowieka-nikt w ostatnich miesiącach życia, pisząc już jako ten, który stracił wszystko, w co wierzył. Stwierdza: *Żył w tu-i-teraz, nie używał czasu, więc wspomnienia z przeszłości i wspomnienia z przyszłości, czyli marzenia, nie gnębiły go, nie zakłócały bycia*⁴⁹.

Poeta powraca tymczasem na drogę, którą niegdyś porzucił, znów operuje terminami „przeszłość“ i „przyszłość“, scala z nimi wspomnienia oraz wątłe nadzieje. Jednakże, w odróżnieniu od tych, których nazwał niegdyś ludźmi-ja nie odczuwa już potrzeby analizy przeszłości oraz nie może mówić o marzeniach, zarówno spełnionych, jak i porzuconych.

Wreszcie, obszar badawczy stanowi również dialog i jego funkcje w twórczości Stachury. Przejawia się on zarówno w intertekstualnych odwołaniach do innych utworów, dowodnie ukazując czytanie oraz kulturę literacką autora⁵⁰, jak i uwagach oraz sugestiach kierowanych do potencjalnego odbiorcy, a także w sposobie postrzegania świata. Na podstawie odbiorców zarysowuje się sylwetka idealnego czytelnika tekstów Stachury, któremu autor stawia/łby wysokie wymagania intelektualne oraz – a właściwie przede wszystkim – moralne. Nie ma tu miejsca na żaden kompromis, podobnie jak nie powinny istnieć wahania odnośnie trafności przedstawionych poglądów, możliwość dezaprobaty zostaje zanegowana. Tylko tak pojęty czytelnik będzie potrafił odnaleźć swoje miejsce w relacji, która jednakże nie opiera się na współpartnerstwie.

⁴⁷ Tenże, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, s. 64-65.

⁴⁸ Mieczysław Jastrun, *Piękna choroba*, Warszawa 1961, s. 84.

⁴⁹ E. Stachura, *Pogodzić się...*, s. 59.

⁵⁰ Fakt ten podkreśla Dariusz Pachocki w, przywołanej już, pracy *Stachura totalny*, przytaczając nazwiska twórców, do których, w różnorodny sposób, odwołuje się Stachura.

Zakończenie

Ja się nie zmieniam. Świat się zmienia, ale ja nie. Coraz bardziej się do siebie upodabnam.¹⁶⁰

Niniejsza praca jest próbą ukazania wielowymiarowości tekstów Edwarda Stachury, często, zwłaszcza niegdyś, spływanych czy opatrzenie interpretowanych przez rzekome słowa-klucze. Wyodrębnienie płaszczyzn określonych jako światy możliwe pozwala uwyraźnić kreatywność i artystyczną czujność Stachury wpisane w jego misję bezkompromisowego doświadczania egzystencji.

U Stachury możliwość, a zatem opcjonalność, często łączy się z niezgodą. Otrzymane lub wypracowane rozwiązania okazują się być niewystarczające, co uruchamia obszar poszukiwań i nowych interpretacji. Możliwość potrafi jednak tworzyć wciąż nowe konstelacje, tak, jak w tworzonych, przeżywanych i odrzucanych światach powstają wciąż nowe strategie istnienia podmiotu.

Nie bez znaczenia pozostaje przy tym fakt, że ewolucja formalna oraz światopoglądowa autora rozciąga się na okres kilkudziesięciu lat – pierwsze zapiski tworzy Stachura nastoletni, ostatnie to dramatyczny zapis zmagania, które dojrzały już mężczyzna toczy z chorobą i śmiercią¹⁶¹.

Wilson zdefiniował romantycznego *outsidera* jako marzyciela błądzącego myślami po innych światach¹⁶². W twórczości Steda to nie tylko błądzenie, lecz także szczególne doświadczanie – intensywna eksploracja ewokujących nowe procesy zmian. Wiele zjawisk ulega stopniowej, lecz konsekwentnej reinterpretacji, która

¹⁶⁰ Tekst zamieszczony w dokumentach zebranych autorstwa Edwarda Stachury, na karcie z numerem 057 przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Tekst znajduje się w teczce 2 na płycie o numerze inw. 2555, *Edward Stachura: Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Pol. 1974-1975*.

¹⁶¹ W opracowaniu Krzysztofa Rutkowskiego nosi on, wielokrotnie przytaczaną w tej pracy, nazwę *Pogodzić się ze światem*. Jolanta Brach-Czajna, w tekście poświęconym analizie twórczości Stachury, powołuje się na tę pracę w kontekście ostatniego okresu twórczości, a zarazem i życia, pisarza, określając go jako *lament tragiczny*, powstały skutkiem utraty uczucia oraz umiejętności *jasności widzenia*. J. Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, s. 103.

¹⁶² C. Wilson, *Outsider*, s. 51.

ostatecznie skutkuje przewartościowaniem dotychczasowej filozofii podmiotu. Zmiana sama w sobie nie jest niczym niezwykłym, zwłaszcza w kontekście pracy artystycznej. Jak podkreśla Thomas Stearns Eliot, życie poety jest ciągłym wyrzekaniem się aktualnego „ja“ na rzecz czegoś, co ma być więcej warte. Stąd w rozwój artysty wpisane jest stałe poświęcanie siebie oraz nieprzemijająca zagłada swej osobowości¹⁶³. Czy pozostaje zatem coś niezbywalnego? W przypadku Stachury można sądzić, że to wola życia i pragnienie zachowania zdolności do zachwyty nad światem. Nie stoją one w sprzeczności ze wzmiankowanym wyrzekaniem się „ja“, mało tego, konstytuują tę jego część, która jest niezmienna. O niej, jak sądzę, wypowiada się twórca w słowach, którymi podsumowałam niniejszą pracę.

Światy możliwe konstytuują się przede wszystkim w wyobrażeniu twórcy, który potrafi wyabstrahować je i zaznaczyć w nich swoją aktywność. Osadzona w filozofii teoria światów możliwych, przeniesiona na grunt literaturoznawstwa i rozumiana zgodnie z wyodrębnionymi we wstępie do niniejszej pracy wytycznymi może być zatem potraktowana jako szansa na kolejną pogłębioną interpretację tekstów Edwarda Stachury. Interpretację, która kładzie nacisk na aktywność kreacyjną twórcy stawiającego przed sobą utopijny cel nieustannej czujności celem zrozumienia siebie w świecie. Szybko zwielokrotnia się on do światów, gdyż intensywne doświadczanie „wszystkości“ musi spowodować to rozszczepienie.

Strategie działania (a także i przetrwania) w tych wszystkich światach okazują się jednak zaskakująco spójne, analogiczne są w nich także konsekwencje pozbywania się ego. Równocześnie jednak należy zauważyć, że, wskazywana przez krytyków ewolucja prowadząca od człowieka-ja ku człowiekowi-nikt i powrót do podmiotowości w *Pogodzić się ze światem* nie znajdują pełnej analogii w zapisach brulionowych czy w korespondencji. Niektóre zapisy, odnotowane przez Steda już w tzw. mistycznym okresie jego twórczości, wciąż wyraźnie akcentują ego. Równocześnie jest ono świadectwem wiary w panowanie nad sobą w świecie i w możliwość osiągnięcia zwycięstwa. Takie panowanie posiadał często w obrębie swoich możliwych światów. Krótkotrwałe, lecz może tym bardziej cenne.

Światy możliwe to konstrukty dynamiczne i płynne, determinowane ciągłą aktywnością podmiotu walczącego o ocalenie od unicestwienia. Strategia tej walki w

¹⁶³Thomas Stearns Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, w: tenże, *Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska, Warszawa 1963, s. 28.

pewnym momencie znacząco zbliży te dwa pojęcia, każąc dostrzegać w zatraceniu siebie drogę do wyzwolenia.

Nowa idea wprowadza znaczące zmiany w obszarach niemal wszystkich światów możliwych. Potęguje czujność obserwacji świata aktualnego, przenosząc jednocześnie punkt ciężkości z dostrzeganych zagrożeń na pełniejsze niż dotychczas celebrowanie istnienia. Skłania do odstąpienia od dawnych tęsknot, przewartościowuje marzenia, potrafi pomóc stłumić lub przewyciężyć strach, Odciska swój ślad także w materii języka, który od początku wzbudzał zainteresowanie i częstą dezaprobatę krytyków. Początkowo zazwyczaj deprecjonowano język Stachury, jego *murzyńską składnię* i słownictwo, tłumaczone często słabą polszczyzną autora, który pierwszych jedenaście lat życia spędził we Francji. Dopiero później zdano sobie sprawę, że specyfika wypowiedzi Stachury była zamierzonym zabiegiem, nie zaś dowodem niekompetencji. Zarzuty dotyczące warstwy językowej prozy Stachury pojawiały się nadal, niemniej jednak zmieniał się ich charakter.

Szczególne role w odzwierciedleniu metamorfozy filozofii podmiotu pojawia się w płaszczyźnie świata czasu, refleksjach skupionych na walkce z biologicznym czasem i zmaganiach z przeszłością. Mimo przewartościowania dotychczasowych sposobów jego postrzegania, człowiek-nikt jest doskonale świadom zarzuconego lęku człowieka-ja, którym niegdyś był.

Najmniej podatny na zaistniałe zmiany okazuje się świat snu i autokreacja, w której wiele cech twórcy zostaje zachowanych. Dzięki nim literacka i światopoglądowa droga Stachury nie rozszczepiają się na dwie odrębne sfery. Dopiero gwałtowne załamanie się filozofii podmiotu w *Pogodzić się ze światem* jest dysonansem o brzemiennym w skutkach oddziaływaniu.

Światy możliwe stanowią także punkt odniesienia w zmaganiach Stachury z podmiotowością. „Ja” kontrastuje z każdym zewnętrznym przejawem światów, przede wszystkim ze światem aktualnym. Ucieczkę przed podmiotowością miało stanowić „się”, jednak *Fabula Rasa* i *Oto* obalają jego prymat, gdyż powstaje niebezpieczeństwo odnoszenia świata ku sobie, podobnie, jak to miało miejsce w

przypadku „ja“. Człowiek-nikt zyskuje natomiast rangę tego, który zmienia świat, a on nie sprawuje nad nim władzy¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Por. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, *Więcej niż...*, s. 150.

Streszczenie

Niniejsza praca dotyczy światów możliwych w poetyckiej i prozatorskiej twórczości Edwarda Stachury. Obok utworów, które zostały wydane za życia poety, uwzględniłam wybrane zapisy brulionowe, bardzo obszernie zaprezentowane przez Dariusza Pachockiego w dwutomowym wydaniu tekstów Steda *Bruliony. Zeszyty podróżne*. Część zapisów autora *Się* cytowałam wprost z oryginałów, którymi dysponuje Muzeum Literatury w Warszawie. Stamtąd pochodzą także niektóre, zaprezentowane w pracy, fragmenty korespondencji i recenzji. Wybrane cytaty z listów zostały przytoczone za odrębnymi publikacjami książkowymi lub prasowymi, co każdorazowo znajduje odnotowanie w przypisach.

W swej refleksji badawczej wyróżniłam osiem tzw. światów możliwych (świat aktualny, snów, metamorfoz, zagrożeń, języka, emocji, kreacji, czasu), szczególną rolę przypisując światu aktualnemu. To subiektywne wyodrębnienie z pewnością mogłoby zostać poszerzone lub zmodyfikowane zgodnie z czytelniczymi preferencjami odbiorcy i jego osobistym kierunkiem refleksji badawczej. Powyższa propozycja, zdaniem piszącej, pozwala na odpowiednie pogłębienie dotychczas wyodrębnionych obszarów interpretacji utworów Stachury, zwracając przy tym uwagę na zagadnienia rzadziej podejmowane, np. komizm w utworach Steda.

Teoria możliwych światów wywodzi się z prac logików i filozofów, jednak zdążyła doczekać wyczerpujących oraz interesujących analiz na gruncie literaturoznawstwa. Dla niniejszej pracy wiążące są zwłaszcza stanowiska, które zaproponowali Umberto Eco, Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Marie Laure Ryeon i Ruth Ronen.

W obszarze wskazanych światów możliwych zostaną przedstawieni nie tylko pierwszoplanowi bohaterowie utworów Stachury, ale i niejednokrotnie on sam jako twórca zapisów autobiograficznych oraz artysta, któremu przyszło zmagać się z wyjątkowo barwną, acz mocno uproszczoną, własną legendą.

Wędrówka tropem wyodrębnionych światów pozwala także na pełniejsze przyjrzenie się ewolucji podmiotu tekstów Edwarda Stachury. Droga wiodąca od filozofii człowieka-ja ku trwaniu człowieka-nikt przynosi metamorfozę odczuwania i

oceniając wielu zjawisk, z którymi konfrontuje się bohater-narrator. W różnorodności odczuć zachowane zostają natomiast prymarne cele odczuwającego: potrzeba intensywnego doświadczania istnienia oraz pragnienie unicestwienia śmierci.

Bogata i różnorodna twórczość Stachury z całą pewnością pozwala na kontynuację badań w obszarze światów możliwych, co być może zostanie uczynione przez entuzjastów literackiego dorobku autora *Siekierzady*. Trudna do zidentyfikowania ilość tekstów znajduje się w archiwach domowych osób, które znały Stachurę lub ich krewnych – ewentualne udostępnienie tych materiałów może stać się kolejną okazją do pogłębienia wiedzy o twórczości tego nietuzinkowego artysty.

Summary

This thesis concerns the possible worlds in poetry and prose of Edward Stachura. In addition to composition that were published during the life of the poet, I took into account the selected records drafts, very extensively presented by Dariusz Pachocki in the two-volume edition of Sted's texts *Diaries. Travel notebooks*. Some of the author's provisions of *Się* I quoted directly from the originals, which the Museum of Literature in Warsaw has. Some excerpts of correspondence and reviews which are presented in the work, came from there. Selected quotes from the letters have been cited for separate books or press publications, which in each case is recorded in the footnotes.

In my research reflection I distinguished eight the so – called possible worlds (the current world, dreams, metamorphosis, threats, language, emotions, creation, time) by assigning a specific role to the current world. This subjective separation certainly could be extended or modified according to reading preferences of the recipient and his personal direction of research reflection. This proposal, according to the writer, allows to appropriate deepening of the previously separated areas of interpretation Stachura's works, paying attention to issues rarely taken, eg. the comedy in Sted's works.

The theory of possible worlds derives from the work of logicians and philosophers, but it managed to wait comprehensive and interesting analyses on the basis of literature. For this study there are especially binding posts which were

suggested by Umberto Eco, Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Marie Laure Ryeon and Ruth Ronen.

In the area of indicated possible worlds not only main characters of Stachura's works will be presented, but sometimes he as the creator of autobiographical records and as an artist who came to contend with an extremely colorful, though much simplified, his own legend.

Travel in separate worlds footsteps also allows to have a close look at the evolution of the texts' entity of Edward Stachura. The road leading from the philosophy of man - I to the duration of a man - nobody brings metamorphosis of feeling and evaluation of many phenomena with which the character-narrator confronts. The variety of sensations are preserved the primary goals of sentient : the need for an intensive experience of existence and the desire to annihilate death.

The rich and varied Stachura's creativity certainly allows for the continuation of research in the field of possible worlds, what might be done by enthusiasts of the literary achievements of the Axing's author. There is difficult to identify the number of texts in the archives of the domestic people who knew Stachura or their relatives – any sharing of these materials can become another opportunity to deepen the knowledge about the work of this remarkable artist.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Stachura E., Dwa hotele, „Kamena“; 1960, nr 17.
- Stachura E., *Dzienniki Zeszyty podrózne I*, wyb. D. Pachocki, Warszawa 2010.
- Stachura E., *Dzienniki Zeszyty podrózne II*, wyb. D. Pachocki, Warszawa 2011.
- Stachura E., *Która jest jak oliwa na wodę*, „Kamena“; 1960, nr 1.
- Stachura E., *Najlepszy człowiek świata*, „Tygodnik Powszechny“, 1958, nr 3.
- Stachura E., *Poezja i proza*, t.1, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, red. Z. Fedeki, Warszawa 1984.
- Stachura E., *Poezja i proza*, t. 2, *Opowiadania*, red. H. Bereza, Warszawa 1984.
- Stachura E., *Poezja i proza*, t. 3, *Powieści*, red. H. Bereza, Warszawa 1984.
- Stachura E., *Poezja i proza*, t. 4, *Wszystko jest poezja*, red. K. Rutkowski, Warszawa 1984.
- Stachura E., *Poezja i proza*, t. 5, *Fabula Rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*, red. K. Rutkowski, Warszawa 1984.
- Stachura E., *Postscriptum*, wyb. W. Pogonowski, Warszawa 1989.
- Stachura E., *Listy do Danuty Pawłowskiej*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2007.
- List Edwarda Stachury do Jacka Kajtocha*, „Integracje” 1998, nr 24.
- Listy Edwarda Stachury do Janusza Żernickiego*, „Poezja” 1981, nr 8.
- Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosa*, „Regiony” 1989, nr 1.
- Listy i wiersze Stachury do Mieczysława Czychowskiego*, „Poezja” 1982, nr 9.
- Trzynaście listów Edwarda Stachury do Bogusława Żurakowskiego, „Poezja” 1981, nr 1,
- Zbiory archiwalne Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie: *Historia pewnego przekładu* (nr inw. 2555), *Notatniki („zeszyty podrózne”)* (nr inw. 2551), *Szkice i fragmenty Fabula Rasa, Oto i inne Listy i fragmenty korespondencji Edwarda Stachury, pol., franc., hiszp.* (nr inw. 2551, 2555), *Przekłady i recenzje z literatury obcej pol., hisz.* (nr inw. 2556).

Literatura przedmiotu

- Bereza H., *U źródeł*, „*Twórczość*” 1963, nr 3.
- Borkowska G., *Edward Stachura: nie wszystko jest poezją*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995.
- Borkowska G., *Na progu nowego. O „Kropce nad ypsilonem” Edwarda Stachury*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945 – 1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.
- Brach-Czajna J., *Jednostka a możliwość innej postaci istnienia. „Inny stan” Stachury*, w: *też*, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984.
- Buchowski M., *Biografia i legenda*, Opole 1992.
- Buchowski M., *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Warszawa 2013.
- Bugajski L., *Poży prozy*, Warszawa 1986.
- Burkot S., *Koniec XX i początek XXI wieku*, w: *tenże*, *Literatura polska 1939-2009*, Warszawa 2010.
- Czapliński P., Śliwiński, P., *Więcej niż literatura*, w: *Literatura polska 1976-1998 Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.
- Czochralska B., *Ktoś spoza planety. Spotkania z Edwardem Stachurą*, Kraków 2014.
- Czochralska B., *Wrażliwość materii*, w: *też*, *Wrażliwość materii*, Warszawa 1998.
- Derecki M., *Lubelskie lata Edwarda Stachury*, Lublin 2009.
- Drewnowski T., *Nasza mała stabilizacja*, w: *tenże*, *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia*, Kraków 2004.
- Falkiewicz A., *Nie-ja Edwarda Stachury*, Wrocław 1995.
- Falkiewicz A., *Stachura (I)*, „*Teksty*” 1981, nr 1.
- Falkiewicz A., *Stachura (II)*, „*Teksty*” 1981, nr 2.
- Fedecki Z., *Moda na Stachurę*, w: *Kaskaderzy literatury O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego – Bruna, Rafała Wojaczka*, red. E. Kolbus, Łódź 1986.
- Januskiewicz M., *Edward Stachura: od buntu do mistyki*, w: *tenże*, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998.
- Jarosiński Z., *Literatura po 1956 roku*, w: *tenże*, *Literatura lat 1945-1975*, Warszawa 1996.
- Jarosiński Z., *Proza dokumentu osobistego*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998.

- Kalbarczyk A., *Kobieta mityczna w poezji Edwarda Stachury*, w: *Literatura i jej obrzeża*, red. A. Chomiuk, M. Ryszkiewicz, Lublin 2012.
- Karpowicz A., *Odmowa i rozmowa. Edward Stachura*, w: *Proza, życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa 2012.
- Kępiński P., Sikorski A., *Któż to opisze, któż to uciszy. Rozmowy z Wincentym Różańskim*, Poznań 1997.
- Kisiel M., *Wędrówka, los... O jednej piosence Edwarda Stachury. Miniatura*, w: *Góry i wędrowanie*, red. J. Pacuła, Bielsko – Biała 2014.
- Kledzik E., *Przestrzeń postkolonialna. Figura prowincji w polskiej literaturze przełomu*, w: *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010.
- Korwin-Piotrkowska D., *Cisza i milczenie w teksturze utworów narracyjnych*, w: *teżę, Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.
- Kot W., *Edward Stachura*, w: *tenże, Portrety sławnych Polaków XX wieku*, Warszawa 2001.
- Lebioda D. T., *Martwe anioły*, w: *tenże, Pragnienie śmierci. Stachura, Czerniawski, Herbert, Miłosz*, Bydgoszcz 1996.
- Łukasiewicz J., *Ponad głowami starszych braci*, w: *tenże, Zagłoba w piekle*, Warszawa 1965.
- Łukaszuk M., *Ku medytacji, ku epifanii*, w: *teżę, Doświadczenie i hermeneutyka. Prace o polskiej poezji nienowoczesnej*, Lublin – Warszawa 2015.
- Łukaszuk-Piekara M., „*Więc zaokrąglam horyzont! Zaokrąglam!!*” *Zakończenie*, w: *teżę, Wizje splecione z historiami. Autobiografia liryczna poety*, Lublin 2000.
- Maciejewska I., *Franciszkanizm w poezji polskiej po roku 1918*, w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska – Wojtkowska, J. Święch, Lublin 1997.
- Majerski P., „*Testament*” i *skarga. O Liście do Pozostałych Edwarda Stachury*, w: *tenże, Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych*, Katowice 2011.
- Małczyńska A., *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014.
- Marx J., *Tramp i trubadur*, w: *tegoż, Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993.
- Masłoń K., *Bądź zdrow. Idę spać. Idę umrzeć. O Edwardzie Stachurze*, w: *tenże: Nie uciec nam od losu*, Warszawa 2006.
- Nyczek T., *Życiodajny, śmiercionośny*. „*Miesięcznik Literacki*” 1980, nr 1.
- Pachocki D., *Stachura totalny*, Lublin 2007.

Pawłowska D., *Listy równoległe*, w: Edward Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2007.

Pieszczachowicz J., *Edward Stachura - łagodny buntownik*, Kraków 2005.

Pogoda M.A.M., *Sacrum i profanum przestrzeni w opowiadaniach Edwarda Stachury*, w: *Interpretacje*, red. M. Drzazgowska, B. Użyńska, D. Wojsław, Szczecin 2000.

Rutkowski K., *Edwarda Stachury – próba rozumowanej biografii*, „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 2.

Rutkowski K., *Koncepcja „poezji czynnej” Edwarda Stachury*, w: tenże: *Przeciw w literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.

Rutkowski K., *Poeta jak nikt*, w: tenże, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*, Warszawa 1984.

Sarzyński P., Wolny M., *Umrzeć w porę*, w: tychże, *Kronika śmierci przedwczesnych*, Warszawa 2000.

Sołtys-Lewandowska E., *Poezja religijna*, w: tejsze, *O ocalającej „nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015.

Surma R., *Edwarda Stachury filozofia*, Tychy 2009.

Sykulski P., *Fabula rasa (rzecz o egoizmie), czyli epistemologia bez podmiotu poznającego*, w: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006.

Szyngwelski W., *Proza Edwarda Stachury – autobiografia czy autobiograficzna forma wypowiedzi literackiej?*, w: *Interpretacje*, red. M. Drzazgowska, B. Użyńska, D. Wojsław, Szczecin 2000.

Szyngwelski W., *Sobowtór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*, Warszawa 2003.

Śliwonik R., *Edward Stachura. O ciągłym sprawdzaniu siebie i świata*, w: tenże, *Portrety z bufetem w tle*, Warszawa 2001.

Trziszka Z., *Droga do „Siekierzady”*, w: tenże, *Korzenie plebejusza*, Warszawa 1984.

Uszczyńska J., *Konstrukcje sobowtórów w twórczości Edwarda Stachury*, w: *Bohater w kulturze współczesnej. Wybrane problemy*, red. T. Kłak, Katowice 1990.

Walc K., *Żywioły w poezji Edwarda Stachury*, w: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*, red. Z. Andres, Rzeszów 1996.

Wiśniewska L., *Podmiot w prozie Edwarda Stachury*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996.

Wójcik M., *Prozatorska twórczość Stachury w kontekście buddyzmu zen*, Kielce 1998.

Literatura pomocnicza

- Adler A. *Sens życia*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1986. (fragmenty)
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1971.
- Baczko B., „Człowiek natury” i „człowiek człowieka”, w: *Rousseau. Samotność i wspólnota*, Warszawa 1964.
- Bauman Z., *Przestrzeń społeczna: poznawcza, estetyczna, moralna*, w: tenże, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996.
- Benedict R., *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1996.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2000.
- Bogołębska B., *Style Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki Studia o języku i stylu artystycznym*, red. nauk. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, tom 5, Zielona Góra 2009.
- Borek H., *Co możemy wiedzieć o języku osobniczym*, w: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988.
- Brooks C., *Ironia jako zasada struktury poetyckiej*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, red. M. Kaniowa, przeł. E. Sowa, t. 1, Kraków 1976.
- Cioran E., *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Czapski J., *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna przy współpracy P. Kłoczковского, Lausanne 1993.
- Czermińska M., *Aneks*, w: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Dąbska I., *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: tenże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975.
- Demińska – Pawelec J., *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999.
- Dolińska W., *Co mówią nasze sny*, Kraków 1976.
- Domeracki P., *Z dziejów filozoficznych zamyśleń nad samotnością*, „Kultura i Edukacja” 2004, nr 3.
- Dostojewski F., *Sen śmiesznego człowieka*, w: tenże, *Opowiadania fantastyczne*, Kraków 2003.

- Drzeżdżon J., *Ląka wiecznego istnienia*, Szczecin – Bezrzezczce 2012.
- Dudek Z. W., *Archetypowa interpretacja literatury z perspektywy psychologii analitycznej Junga*, w: Fiała E., Piekarski I., *Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud – Jung – Fromm – Lacan*, Lublin 2012.
- Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011. (fragment)
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2006.
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Eco U., *Zen i Zachód*, w: tenże, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 2006.
- Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008.
- Eliot T. S., *Tradycja i talent indywidualny*, w: tenże, *Szkice literackie* przeł. H. Pręczkowska, Warszawa 1963.
- Fromm E., *Zapomniany język*, przeł. K. Płaza, Kraków 2009.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2004.
- Gajda S., *O pojęciu idiosylu*, w: J. Brzeziński, *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, Zielona Góra, 1988.
- Genette G., *Palimpsesty*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, tom IV, cz. 2, Kraków 1992.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień – Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Głowczewski A., *Komizm w perspektywie filozoficznej*, w: tegoż, *Komizm w literaturze*, Toruń 2013.
- Głowczewski A., *Zamiast wstępu, czyli o badaniu komizmu w literaturze*, w: tegoż, *Komizm w literaturze*, Toruń 2013.
- Goethe W. J., *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Wrocław 1991.
- Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie, Wędrówki po Argentynie*, Paryż 1997.
- Hill C. E., *Sen w psychoterapii*, przeł. M. Kacmajor, Gdańsk 2000.
- Iwasiów I., *Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychonalizie*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Iwazkiewicz J., *Muzyka nocą*, w: tenże, *Xenie i elegie*, Warszawa 1970.

- Jakowska K., *Cykl opowiadań z lotu ptaka*, w: tejże, *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*, Białystok 2011.
- Jaroszewski M.G., *Historia myśli psychologicznej*, przeł. A. Kowaliszyn, Warszawa 1987.
- Jarzębski J., *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?*, w: tenże, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jasińska M., *Narrator w powieści w: Problemy teorii literatury. Prace z lat 1947-1964*, seria 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
- Jaspers K., *Człowiek*, w: tenże, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, przeł. D. Lachowska, wyb. Stanisław Tyrowicz, Warszawa 1948.
- Jastrun M., *Piękna choroba*, Warszawa 1961.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Kamińska A., *Sny biblijne*, „Znak” 1976, nr 12.
- Kapuściński R., *Lapidaria*, Warszawa 2007, s. 364.
- Krzyżanowski J., *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984.
- Kudry A., *Idiolektostylem w mur, czyli o idiolektach, idiostylu i krytycznej analizie dyskursu – na przykładzie felietonów Krzysztofa Skiby w tygodniku „Wprost”, „Folia Litteraria Polonica” 2011, nr 1.*
- Kulczycki J., *Problem psychofizyczny w filozofii Henri Bergsona*, Kraków 1996.
- Legowicz J., *Filozofia nowożytna*, w: *Zarys historii filozofii*, Warszawa 1991.
- Lipski J. J., *Osobowość twórcza*, w: *Problemy teorii literatury. Prace z lat 1975-1984*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988.
- Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość: z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.
- Łukaszuk E., *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie Jose Saramago*, Kraków 2005.
- Margański J., *Dziennik Gombrowicza*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. nac. J. Wojnowski, tom 1, Warszawa 2000.
- Markiewicz H., *Styl tekstu literackiego i jego badanie*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.
- Maslow A., *Psychopatologia i normalność*, w: tenże, *Motywacja i osobowość*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 2006.
- Morawiec A., *Estetyczne, metafizyczne, etyczne. O „Zapiskach z nocnych dyżurów” Jacka Baczaka*, w: tenże, *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2014.

- Morawiec A., *Horror metaphysicus, czyli banalizm rzekomy. O opowiadaniach Adama Wiedemanna*, w: tenże, *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2014.
- Myrdzik B., *Rola humoru w rozwoju tożsamości osobowej*, w: *Humor w perspektywie kulturowo-językowej*, red. M. Karwatowska, L. Tymiakin, Lublin 2013.
- Norwid C. K., *Pisma wszystkie*, wst. J. W. Gomułicki, tom I, Warszawa 1971.
- Norwid C. K., *Wiersze wybrane*, Wrocław 1991.
- Nowicka E., *Spoleczeństwo pierwotne*, w: *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2004.
- Ostrowska B., *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999.
- Pierre Ch., *Unamuno Miguel de Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos*, przeł. M. Kowalska, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, tom 3, Warszawa 1995.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. II, Warszawa 1995.
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997.
- Sławkowa E., *O semantyce inicjalnych wypowiedzi metatekstowych: pamiętnikowe, dziennikowe, wspomnieniowe, autobiograficzne pre-scripta. Postulaty badawcze*, w: *Język artystyczny, Interakcyjny wymiar dyskursu artystycznego*, red. B. Witosz, tom 13, Katowice 2007.
- Jaskóła J., *Światy możliwe jako uprawomocnienie filozofowania. Platon*, Wrocław 2000.
- Jung C. G., *O istocie psychiczności. Listy 1906-1961*, wyd. A. Jaffe, współ. G. Adler, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Kalinowska M., *Mowa i milczenie: romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kamionkova J., *Obyczaj romantyczny. Rekonesans*, w: *Problemy polskiego romantyzmu, seria pierwsza*, red. M. Żmirgrodzka, Z. Lewinówna, Wrocław 1971.
- Kida J., w: *Stylizacja językowa*, w: *Stylistyka, styl i język artystyczny w edukacji polonistycznej*, Rzeszów 1998.
- Kierkegaard S., *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, t. 1, Warszawa 1982.
- Kleinbaum N. H., *Stowarzyszenie umarłych poetów*, przeł. P. Laskowicz, 1994.
- Kleiner J., *Z teorii literatury i metodologii badań literackich*, w: tenże, *W kręgu historii i teorii literatury*, Warszawa 1981.
- Klemensiewicz Z., *Jak charakteryzować język osobniczy?*, w: tenże, A. Kałkowska, *Składnia, stylistyka, pedagogika językowa*, Warszawa 1982.
- Kokoszka M., *Sztuka niemożliwego*, w: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*, red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska, Katowice 2007.
- Król M., Krupiński G., Sułek H., *Nowy słownik terminów literackich*, Kraków 2009.

- Krzyżanowski J., *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984.
- Levy – Bruhl L., *Wyobrażenia zbiorowe i ich mistyczny charakter w postrzeżeniach ludzi pierwotnych*, w: tenże, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, przeł. B. Szwarzman- Czarnota, Warszawa 1992.
- Lurker M., *Mity, baśnie i sny*, w: tegoż: *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Lyons J., *Semantyka*, przeł. A. Weinsberg, t. 2, Warszawa 1989.
- Łapiński Z., Bolecki W., *Ja-Ferdydurke. Gombrowiczowski świat interakcji*, Kraków 1997.
- Marx J., *Ryszard Milczewski – Bruno*, w: tenże, *Legendarni i tragiczni*, Warszawa 2002.
- Marx J., *Wielcy romantycy. Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid*, Warszawa 1999.
- Merton T., *Nikt nie jest samotną wyspą*, przeł. M. Morstin-Górska, Poznań 1997.
- Michalski M., *Ludzkie aspekty pisarstwa filozofów*, w: *Filozof jako pisarz. Kołakowski – Skarga – Tischner*, Gdańsk 2010.
- Mizerkiewicz T., *Niść śmiesznego: studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.
- Nachlik J., *Pustka istnienia oraz topos samotnej duszy w poezji Kazimierza Przerwy – Tetmajera i Piotra Karmańskiego*, w: *Postscriptum Polonistyczne*, red. R. Cudak, Katowice 2009, nr 1.
- Pawluczuk W., *Wiara a życie codzienne*, Kraków 1990.
- Peyre H., *Pokolenia literackie*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, przeł. H. Chorbkowska, t. 3, Kraków 1976.
- Piasecka M., *Mistrzowie snu Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.
- Plessner H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Kęty 2004.
- Podemski K., *Socjologia podróży*, Poznań 2001.
- Podraza Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Poradecki J., *Motyw wlotu i wędrówki poety w poezji Norwida*, w: „Prace polonistyczne”, red. K. Poklewska, seria XLV, Wrocław 1989.
- Postawna M., *W ogrodach pomocnika śmierci*, „Opcje”, czerwiec 1996, nr 2.
- Propp W. J., *O komizmie i śmiechu*, przeł. P. M. N. Knyż, Kraków 2016.
- Próchnicki W., *Utracone światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.
- Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, tom 3, Warszawa 1995.
- Pytasz M., *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Katowice 2001.

- Rabizo-Birek M., „Gdzie się jawa ze snem miesza”. *Wątki oniryczne i wizyjne w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Rodak, P. *Archiwum życia. O dzienniku Zofii Nałkowskiej, Prawda w dzienniku pisarza*, w: tenże, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling – Grudziński)*, Warszawa 2001.
- Rodak P., *Prawda w dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.
- Romanowska-Łakomy H., *Przekraczanie murów samotności. Dlaczego i jak należy przekraczać poczucie duchowej samotności?*, w: *Zrozumieć samotność Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domarecki, W. Tyburski, Toruń 2006.
- Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994. (fragmenty)
- Rurawski J., *Motyw snu w literaturze*, „Wiedza i Życie” 1986, nr 5.
- Ryan M. L., *Impossible Worlds and Aesthetic Illusion*, w: *Immersion and Distance*, red. W. Wolf, W. Bernhart, A. Mahler, Amsterdam 2013.
- Sebesta J., Wawrzynek K., *Mozarta lęk przed śmiercią*, „Opcje” 2007, nr 3.
- Siwiec M., *Sen jako objawienie tajemnic*, w: tenże, *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998.
- Skwarczyńska S., *Struktura treści w dziele literackim*, w: tenże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954.
- Skwarczyńska S., *Wokół teorii listu. (Paradoksy)*, w: tenże, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.
- Skwarczyńska S., *Zagadnienia języka (langue) jako tworzywa sztuki literackiej*, w: tenże, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954.
- Sławkowa E., *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981.
- Sobolewska A., *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Szaruga L., *W stronę metaliteratury. Dziennik intelektualny po roku 1989 jako obrona podmiotu na tle tradycji powojennej*, Warszawa 2016.
- Szawerna-Dyrszka A., *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów*, Katowice 2007.
- Szczeglacka-Pawłowska E., *Romantyzm brulionowy i problem liryczności*, w: *Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska, Warszawa 2013.

- Szczęśna E., *Sny na sprzedaż – hurt i detal. O oniryczności przekazu reklamowego*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Szóstak A., *Między nihilizmem a gnozą epistemologiczną (Przypadek socjologii wiedzy)*, „Opcje” 1996, nr 2.
- Unamuno M., *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków 1984.
- Urbańczyk S., *Encyklopedia języka polskiego*, Wrocław 1991.
- Wasylewski S., w: *Scena, dramat i aktorzy, w: tenże, Klasztor i kobieta. O miłości romantycznej. Pod urokiem zaświatów*, Warszawa 2013.
- Wellek R., Warren A., *Literatura i biografia*, w: *Teoria literatury*, red. M. Żurowski, przeł. J. Krynicki, Warszawa 1976.
- Wellek R., Warren A., *Zewnętrzna problematyka literatury*, przeł. J. Krycki, w: *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1976.
- Wieczorkiewicz A., *Wędrowcy fikcyjnych światów, Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.
- Wilson C., *Outsider*, przeł. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1992.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, tom IV, cz. 2, Kraków 1992.
- Zdunkiewicz-Jedynak D., *Wykłady ze stylistyki*, Warszawa 2008.
- Ziomek J., *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: tenże, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Znaniński F., *Ludzie teraźniejszości a cywilizacja przyszłości*, Lwów 1934.
- Zotz V., *Historia filozofii buddyjskiej*, przeł. M. Nowakowska, Kraków 2007.
- Zwierzyński L., *Symbolika oczyszczenia i regeneracji*, w: tenże, *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*, Katowice 1998.