

STACHURA  
TOTALNY

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI  
JANA PAWŁA II

---

Katedra Tekstologii i Edytorstwa

## U ŹRÓDŁA



5

Redakcja  
Józef F. Fert  
Wojciech Kruszewski  
Dariusz Pachocki

**Dariusz Pachocki**



**STACHURA  
TOTALNY**

Wydawnictwo KUL  
Lublin 2007

Recenzenci  
prof. dr hab. Tadeusz Kłak  
dr hab. Małgorzata Łukaszuk, prof. KUL

Opracowanie redakcyjne  
Ewa Łupina

Opracowanie komputerowe  
Hanna Prokopowicz

Okładka na podstawie projektu  
Agnieszki Smreczyńskiej-Gąbki  
Przemysława Gąbki

Indeks  
Anna Pachocka

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2007

ISBN 978-83-7363-591-3

WYDAWNICTWO KUL  
ul. Zbożowa 61, 20-827 Lublin  
tel. (081) 740-93-40, fax (081) 740-93-50  
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl

Druk i oprawa  
WSCHÓD  
ul. Długa 5, 20-346 Lublin  
www.wschod.lublin.pl

## SPIS TREŚCI

Wykaz skrótów .....	7
Wstęp .....	9
Rozdział pierwszy. Utopia całości .....	17
I. Zmagania z krytyką .....	18
II. „Zamachy na wszystko” .....	29
III. Świat totalny Edwarda Stachury .....	35
IV. Spóźniony romantyk .....	50
Rozdział drugi. Listy .....	69
I. Metodologiczne problemy badań nad epistolografia ..	69
II. Epistolograficzne światy .....	77
III. Monolog, czyli dialog człowieka z „nikim” .....	93
IV. Narcyz przed lustrem liter .....	103
Rozdział trzeci. Notatniki .....	111
I. „Będę pisał wszystko”. Status genologiczny zeszytów Stachury .....	111
II. Jak się pozbyć literatury, czyli historia „Czystej opowieści” .....	126
III. „Zawsze piszę tak samo”. Rzecz o koncepcji języka ..	136
Rozdział czwarty. Między totalnością a formą .....	151
I. Tekst uwikłany .....	152
II. Stachura intertekstualny .....	160
III. <i>Askésis</i> – droga do samego siebie .....	173
IV. Słowo w depozycie .....	181
Zakończenie .....	201
Bibliografia .....	205
Indeks osobowy .....	219



## WYKAZ SKRÓTÓW

akc.	– akcesja
atg.	– autograf
inw.	– inwentarz
BG PAN	– Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk
BN	– Biblioteka Narodowa w Warszawie
BUJ	– Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego
BUW	– Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego
Muz. Lit.	– Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
PP	– Edward Stachura, <i>Poezja i proza</i> , t. 1-5, red. Z. Fe-decki (t. 1), H. Bereza (t. 2-3), K. Rutkowski (t. 4-5), Warszawa 1982.

### ZNAKI I SKRÓTY EDYTORSKIE

[- - -]	– nieczytelny fragment tekstu
[...]	– opuszczony fragment tekstu
↔	– skreślenia
>-<	– dopiski
[ ]	– uwagi autora





## WSTĘP

Edward Stachura jeszcze przed śmiercią zyskał sobie wśród czytelników ogromną popularność. Opowiadania z wędrującym bohaterem cieszyły się szczególną poczytnością wśród młodych odbiorców. Często utożsamiali się oni z pierwszoosobowym bohaterem-narratorem, w którego przygodach doszukiwali się związków z biografią autora. Proza ta była tak sugestywna, że niejednokrotnie czytelnicy (w tym także krytycy literatury) stawiali znak równości pomiędzy bohaterem i autorem, zapominając o tym, że mają do czynienia z literaturą. Szybko znaleziono formułę – „życio-pisanie”. Miała ona oddawać charakter tej twórczości. Henryk Berezka, autor tego określenia, twierdził, iż nie ma szczeliny pomiędzy życiem i dziełem Stachury. Obie sfery, w jego pojęciu, miały stanowić nierozdzielalną jedność. Opinia ta na długie lata zaciążyła na recepcji utworów pisarza i jedynie nieliczni badacze dostrzegali nieporozumienie w sprowadzaniu literackiej aktywności Stachury do poziomu zwykłego kopiowania rzeczywistości.

Grażyna Borkowska, komentując stanowisko Henryka Berekzy, napisała: „Jeśli zatem wymyślone przez Henryka Berekzę «życiopisanie»<sup>1</sup> było trafną formułą interpretacyjną, to wszystkie istotne cechy osobowości Stachury powinny uzewnętrznić się w jego książkach. Na przykład owa dobrze udokumentowana realiami PRL-u mania prześladowcza. Powinna być, ale jej nie ma”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> W niniejszej rozprawie formułę tę zapisuję jako wyrażenie z dywizmem, inaczej niż w niektórych fragmentach zaczerpniętych z tekstów krytycznych.

<sup>2</sup> Borkowska w cytowanym fragmencie odnosi się także do uwag Andrzeja Falkiewicza (*Stachura I*, „Teksty” 1981, nr 1, s. 85-105), który, jak pisze autorka tekstu: „Zauważył ze zdziwieniem, że Stachura «książkowy» różni się od Stachury «prawdziwego». Własnemu zdziwieniu jednak nie uwierzył”. Zob. G. Borkowska, *Edward Stachura: Nie wszystko jest poezją*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka,

Krzysztof Rutkowski, którego badania nad twórczością Stachury są bardzo rozległe i wnikliwe, podobnie jak Bereza, pisał o braku szczeliny pomiędzy światem a słowem w dziele Stachury: „Nie ma właściwie szczeliny między światem a słowem o nim; rzecz w tym, aby dobrać właściwe słowo do tego, co się ze mną dzieje, gdy idę, patrzę dookoła siebie, palę papierosa, piję piwo, rozmawiam z Potęgową i tak dalej. To słowo jest światem, a świat jest słowem: tajemniczym, wielkim, nierozpoznanym”<sup>3</sup>.

Komentując stanowisko Rutkowskiego, któremu na pewnym etapie jego prac bliskie były spostrzeżenia Berezy, Borkowska napisała: „Wbrew opinii Rutkowskiego, szczelina między życiem a słowem istniała. Stachura wyczuwał wyraźnie jej złowróżbną obecność. Lękał się jej, była dla niego otchłanią”<sup>4</sup>.

Doceniając wkład Henryka Berezy i Krzysztofa Rutkowskiego do badań nad twórczością Stachury, trudno jednak nie zgodzić się z polemiką Borkowskiej. Zaprezentowane poniżej analizy dowiodą, iż stawianie znaku równości pomiędzy życiem i twórczością autora *Całej jaskrawości* jest dużym uproszczeniem. Stanowisko takie krzywdzi Stachurę jako pisarza i spłyca kreacyjny charakter jego działań w sferze literatury.

Z silnym nurtem zwolenników prawdy o „życio-pisaniu” Stachury zmagał się Waldemar Szyngwelski w książce *Sobowtór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*<sup>5</sup>. Uczony podał w wątpliwość rozpowszechnioną wśród badaczy twórczości Stachury tezę, iż autor „był niewolnikiem własnego życia”. Przeprowadzając analizę prozy Stachury, poprzedzoną wnikliwą analizą biografii, dostrzegł liczne i nieprzypadkowe mistyfikacje. Wielość punktów styecznych pomiędzy biografią i twórczością tego pisarza tłumaczona jest starannie opracowaną strategią pisarską. Szyngwelski sformułował w omawianej pozycji „koncepcję sobowtórową”, która stanowić ma „element idei konstrukcji zwierciadlanej, dotyczącej

---

L. Burska, Warszawa 1995, s. 115-116. Zobacz także: E. Szary, *Złuda realna*, „Poezja” 1969, nr 11, s. 91-93.

<sup>3</sup> K. Rutkowski, *Poeta jak nikt*, [w:] tenże, *Ani było, ani jest*, Warszawa 1984, s. 141.

<sup>4</sup> G. Borkowska, dz. cyt., s. 119.

<sup>5</sup> W. Szyngwelski, *Sobowtór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*, Warszawa 2003, s. 8-9.

zarówno tekstu, przestrzeni, słowa, jak i czasu”. Wnioski te poprzedzone zostały uwagami dotyczącymi bohaterów Stachury, którzy tworzą szereg „bliźniaczo podobnych osobowości, ponieważ są artystyczną transpozycją tego samego modelu”. Obserwacje te bliskie są stanowisku prezentowanemu w niniejszej rozprawie, ale jedynie do pewnego punktu. Dalej drogi badawcze się rozchodzą. Waldemar Szyngwelski, przyjmując tezę o transponowaniu jednego modelu, uznał równorzędność wszystkich wymienionych postaci (stąd tytułowy „sobowtór”). W niniejszej rozprawie zwracam uwagę na wykreowaną postać „Głównego Narratora”, który – można powiedzieć – dysponuje głosami poszczególnych bohaterów-narratorów. Jest to dostrzegalne dopiero przy całościowym ujęciu tekstów Stachury (włącznie z notatnikami i listami). Szyngwelski w swojej pracy zadeklarował badania ograniczone do prozy. Notatniki i listy w jego badaniach nie zaistniały na równych prawach z tekstami prozatorskimi, były jedynie barwnym kontekstem.

Książka Szyngwelskiego przynosi wiele ciekawych obserwacji. Niepokojące są jednak te fragmenty pracy, w których autor pozbawił cytowane frazy kontekstu. Retuszując je, „przystosował” je do swojej teorii. Szyngwelski, ilustrując stany psychiczne bohatera prozy, przywołał kontekst piosenek: „Doznający frustracji bohater-narrator formułuje pragnienia w postaci pytań: «kiedy znowu ruszą dla mnie dni?», «kiedy na nowo się narodzę?»”<sup>6</sup>. O ile pierwsza fraza w oryginalnym tekście jest pytaniem, to druga została przerobiona na pytanie ze zdania oznajmującego (do którego dostawiono pytajnik). Przywołanie większej całości ujawnia składniową funkcję wykorzystanego przez badacza fragmentu:

Błogo bardzo sławił będę ten dzień,  
Kiedy na nowo się narodzę,  
Nawet gdy to będzie śmierci mej dzień.  
Może jednak narodzę się wcześniej<sup>7</sup>

Sytuacje podobne do opisanej powyżej nie są w książce Szyngwelskiego dominujące, podważają jednak zaufanie czy-

<sup>6</sup> Tamże, s. 92.

<sup>7</sup> E. Stachura, *Błogo bardzo sławił będę ten dzień*, [w:] PP, t. 1, s. 229.

telnika do naukowej rzetelności badacza<sup>8</sup>. Mimo wszystko pozycja ta wnosi istotny wkład do badań nad twórczością Edwarda Stachury i godna jest uwagi.

Dotychczas ukazały się jedynie trzy książki w całości poświęcone dorobkowi autora *Się*<sup>9</sup>. Podobnie jak opisane powyżej studium Szyngwelskiego, w książce Mirosława Wójcika *Człowiek-Nikt*<sup>10</sup> odnajdujemy analizę prozatorskiej twórczości Stachury. Praca ta jest poważnym i gruntownym studium dorobku autora *Siekierzady*, przynoszącym ciekawą perspektywę badawczą – odniesienie do buddyzmu zen. Autor, chcąc udowodnić prawdziwość postawionej tezy, przeprowadza czytelnika przez gąszcz międzytekstowych powiązań – od wczesnych opowiadań po ostatnie utwory Stachury. Jego wypowiedzi ilustrowane są licznymi i zgrabnie dobranymi cytatami, które mają uwiarygodnić kierunek badań. Całość jest tak sugestywna, że czytelnik pozwala na to, by tekst go uwodził. Każda kolejna lektura budzi jednak nowe wątpliwości. Najpoważniejsza z nich dotyczy zachwianej konstrukcji pracy, której większą część zajmują analizy utworów z wczesnego etapu twórczości, gdzie aluzji do buddyzmu zen nie ma. Wskazuje na to sam autor, pisząc, iż rok wydania tomu *Się* można uznać za cezurę<sup>11</sup>. Od tego roku wiele w pisarstwie Stachury się zmieniło. Badania w podjętej przez Wójcika perspektywie byłyby bardziej uzasadnione, gdyby poddał on analizie jedynie te utwory, które się ukazały po wydaniu *Się*.

Edward Stachura w trakcie wielu podróży w kraju i za granicą zawierał liczne, trwałe i mniej trwałe znajomości. Wiele osób powoływało się na dobrą z nim znajomość lub wręcz przyjaźń. Po śmierci owocowało to licznymi publikacjami wspo-

---

<sup>8</sup> Waldemar Szyngwelski jest autorem kalendarium życia i twórczości Stachury (*Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Warszawa 2002). Książka przynosi wiele ciekawego i nowego materiału biograficznego opartego na mało znanych dokumentach i wypowiedziach znajomych Stachury. Znow jednak wątpliwości budzi metoda.

<sup>9</sup> Do treści zawartych w niewielkiej publikacji Andrzeja Falkiewicza pt. *Nie-ja Edwarda Stachury* (Wrocław 1995) odnoszę się przy okazji rozważań dotyczących projektu „Czystej opowieści”, zob. rozdział trzeci niniejszej książki. Pomijam tu monografię Mariana Buchowskiego (*Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992), która skupia się na aspektach biograficznych. Twórczość Stachury jest w niej jedynie kontekstem.

<sup>10</sup> M. Wójcik, *Człowiek-Nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyzmu zen*, Kielce 1998.

<sup>11</sup> Tamże. s. 235.

mnieniowymi<sup>12</sup>, w tym także osób, które znały pisarza bardzo słabo. Jedynie nieliczni zbliżyli się niego. Poznali radości, duchowe rozterki i cierpienia pisarza, które w końcu pchnęły go ku przedwczesnej śmierci. Obecnie obserwujemy wzrastające zainteresowanie osobą i twórczością Edwarda Stachury. Niepokojący jest fakt, iż badaczy i czytelników ponownie bardziej interesuje legenda aniżeli pozostawione przez pisarza słowo.

Nie można jednak lekceważyć tego, co zostało o omawianej twórczości napisane. W rozważaniach nad spuścizną Stachury najwięcej uwagi poświęcono utworom prozatorskim, tomy poezji doczekały się niewielu recenzji i jeszcze mniejszej liczby analiz naukowych. Notatniki zaś i listy pisarza nie były dotąd przedmiotem gruntownych badań.

W niniejszej książce formułuję tezę o totalności pisarstwa Stachury, przejawiającej się na wszystkich płaszczyznach jego artystycznych realizacji. Moim celem było znalezienie przekonujących argumentów, które umożliwiłyby podtrzymanie twierdzenia, że odpowiednim kontekstem dla zrozumienia wielu procesów zachodzących w tym pisarstwie (w oczach krytyki niezrozumiałych lub nawet kontrowersyjnych) jest przede wszystkim kompleksowe ujęcie tej twórczości. Ważne jest także dostrzeżenie działań pisarza, które zmierzały do stworzenia z wielu tekstów spójnej całości. Poniżej przeprowadzę analizy mające ukazać mechanizmy spajające utwory Stachury. Ponadto przedstawię autorskie działania, które zmierzały do utrzymania zbudowanej spójności. Połączenia pomiędzy różnymi polami literackiej aktywności Stachury zapewniały między innymi czynności, które swoją formą i zasięgiem przypominają starożytne praktyki – *askésis*. Tą drogą chciałem podjąć próbę odnalezienia formuły dla całości literackiego dorobku autora *Siekierezady*.

Stachura, budując całość, wprzęgał w ten proces różne techniki. Modelował tekst w formacje, które w literaturze

---

<sup>12</sup> Dyskusji nad biografią poświęcono najwięcej uwagi na łamach prasy. Por. J. Anderman, *Edward Stachura*, „Tygodnik Kulturalny” nr 31, s. 9; M.Z. Bordowicz, M. Grzeszczak, *Sted*, „Poezja” 1979, nr 10, s. 92-98; M. Kucharska, *Ty co zboże powalasz żraće...*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 21, s. 12, 15; M. Pilot, *Stachura – szkic do portretu z pamięci*, „Scena” 1992, nr 1-2, s. 8-9; J. Żernicki, *Bruno i Sted*, „Poezja” 1981, nr 9, s. 29-35; M. Derecki, *Lubelskie lata Edwarda Stachury*, „Kamena” 1986 nr 22, s. 1, 6; M. Zieliński, *Edward Stachura*, „Kultura” 1979 nr 31, s. 3; M. Kucharska, *Kamera gotowa!*, „Poezja” 1981 nr 8, s. 87-91; Z. Żbikowski, *Stos*, „Radar” 1983, nr 44, s. 2-3.

przedmiotu nazwano „autobiograficznymi cyklami narracyjnymi”, wspomagane przez zespół sobowótrowych bohaterów-narratorów (połączonych m.in. typem organizacji języka), nad których działaniami czuwała wykreowana postać „Głównego Narratora”. Jego totalne kompetencje rozszerzone zostały na listy i notatniki, stanowiące integralne elementy literackiej spuścizny Edwarda Stachury. Tego typu spostrzeżenia możliwe są jedynie w perspektywie, którą daje całościowe ujęcie spuścizny Stachury.

Słowo „totalny” odnoszę także do podejmowanych przez pisarza utopijnych projektów. Jednym z takich przedsięwzięć była próba opisania całości rzeczywistości przy jednoczesnej próbie wyjścia poza literaturę (mam tu na myśli niezrealizowany koncept „Czystej opowieści”). Myśl o totalności, wszystkości, całości stale towarzyszyła Stachurze.

Wojciech Kruszewski, poszukując sacrum w poetyckim dziele Różewicza, napisał: „W tytule pracy użyłem terminu «dzieło poetyckie». Odnoszę go do całości dorobku poetyckiego Różewicza. Posłużyłem się tym określeniem nie jako synonimem dla słowa «poezja», ale jako kategorią interpretującą swoistą właściwość tej twórczości. Dzieło nie znaczy: kolekcja autonomicznych utworów, które wyszły spod pióra jednego autora; dzieło to nie jest po prostu spuścizna literacka, prosta suma indywidualnych dokonań. Użycie kategorii dziełowości sugeruje bowiem związek ściślejszy niż wyłącznie taki, dla którego gwarancją koherencji jest pozatekstowa, autorska sygnatura [...]. Problem dziełowości jest bowiem przede wszystkim problemem jedności, spójności”<sup>13</sup>.

Powyższe spostrzeżenia bliskie są temu, co można powiedzieć o całościowym wymiarze utworów Stachury, z tą różnicą, że w przypadku tego ostatniego w obrębie jego zainteresowań mieszczą się wszystkie przejawy literackiej aktywności. Dopiero taka perspektywa pozwala na sformułowanie tezy o kompleksowym charakterze lub może lepiej właśnie „dziełowości” omawianego pisarstwa.

Jeszcze chyba za wcześnie, by mówić o potrzebie edycji krytycznej dzieł Stachury. Od śmierci pisarza upłynęło ponad 20 lat i wciąż odnajdywane są nowe, nieznanne dotąd teksty: opowiadania, wiersze, listy. Prawdopodobnie będzie ich coraz

---

<sup>13</sup> W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005, s. 8.

więcej. Nie stałoby to jednak w sprzeczności z próbą przygotowania rzetelnej naukowej edycji dzieł zebranych pisarza.

W niniejszej pracy korzystałem przede wszystkim z najpopularniejszej (choć niedoskonałej), wydanej w 1982 roku przez wydawnictwo Czytelnik, pięciotomowej edycji pism zebranych (tzw. wydanie džinsowe), a w przypadku tekstów, które nie zostały w tym wydaniu ujęte lub zawierały błędy – z pierwodruków lub rękopisów. Z różnych przyczyn, np. z powodu dokonania przez autora w utworach ważnych zmian lub uwiarygodniając postawione tezy (było tak podczas ustalania daty powstania pierwszych zapisków w notatnikach Stachury), korzystałem z tomików wydanych w różnym czasie. W trakcie prowadzenia badań odnalazłem rozproszone (niepublikowane dotąd) dokumenty dotyczące życia i twórczości poety oraz jego korespondencję i utwory poetyckie. Dzięki temu możliwe było zbudowanie obszernego materiału ilustrującego podjęte badania.

Ważnym elementem wspomagającym dokumentację były także rozmowy z żyjącymi znajomymi i przyjaciółmi Stachury, członkami rodziny oraz przyjaciółmi pisarza. Listy i notatniki (po zmodernizowaniu interpunkcji zgodnie z obowiązującymi zasadami) najczęściej przytaczane są na podstawie rękopisów. Korespondencja i notatniki – obejmujące niemal cały okres literackiej aktywności pisarza – były ważnymi elementami wypowiedzi i świadkami jego intelektualnego rozwoju. Materiały te jednak jak dotąd nie zostały badawczo wykorzystane (inaczej niż np. proza), dlatego też w niniejszej rozprawie wiele miejsca poświęcono metodologicznym aspektom związanym z badaniami nad epistolografią i formami diarystycznymi. Miało to stanowić metodologiczne zaplecze, na którym opierały się analizy szczegółowe pism Stachury.

Powyżej wspomniano, iż studia nad twórczością Stachury najczęściej ograniczone były do jednego rodzaju literackiego. Do wyjątków należą badacze, którzy dostrzegli sygnały wysyłane przez autora dotyczące jego „wizji całości”. Już tytuły książek Stachury, nierzadko zawierające w sobie wyrazy „dużo”, „wszystko”, „całość”, podpowiadają odpowiedni kierunek badań. Utkana przez pisarza gęsta sieć powiązań intertekstualnych również uszła uwadze krytyków, bardzo często postrzegających autora *Siekierezady* jako prostaczkę, piewę natury, który wypowiada się językiem pozostawiającym wiele do życzenia. Perspektywa całościowego ujęcia spuścizny Sta-

chury nie doczekała się dotąd realizacji. W niniejszej rozprawie podjąłem próbę wypełnienia pustych obszarów w refleksji nad omawianą twórczością.

Pierwszy rozdział książki opisuje nieporozumienia, jakie wykształciły się na linii Stachura–krytycy i trwały nieprzerwanie do końca życia pisarza. Stachura nie cenił „czytelników z urzędu” i jawnie deklarował swoją sympatię do „zwykłych” odbiorców. Ta część przybliży Stachurową wizję całości i sygnalizuje sposoby jej realizacji. Zwracam tu także uwagę na to, iż pisarz miał świadomość tego, że podjęta przezeń myśl korzeniami sięga romantyzmu. W związku z tym, że badania nad notatnikami i listami autora stanowią zupełne novum w krytycznej recepcji jego twórczości, szczegółowe analizy poprzedzono metodologiczno-genologicznym przedpołem. Dociekania te zawierają się w rozdziałach: drugim i trzecim. W ostatnim, czwartym rozdziale wykorzystuję obserwacje poczynione w dwu poprzednich częściach i ukazuję mechanizmy wykorzystane do stworzenia rozległej i spójnej sieci powiązań międzytekstowych. Sygnalizowana w pierwszym rozdziale całość budowana jest przez Stachurę na podstawie tekstów zarówno autobiograficznych, jak i nieautobiograficznych. Wzięcie pod uwagę obu obszarów literackiej aktywności daje gwarancję spójności i pozwala uniknąć pęknięcia w założonej tezie o totalności jego pisarstwa.

Dziękuję Profesorowi Józefowi Fertowi za cierpliwość, wyrozumiałość i badawczą inspirację. Książka ta wiele zawdzięcza krytycznej lekturze recenzentów: dziękuję Prof. dr hab. Małgorzacie Łukaszuk-Piekarze i Prof. dr. hab. Tadeuszowi Kłakowi. Słowa podziękowania należą się także Koleżankom i Kolegom z seminarium doktoranckiego prowadzonego przez Prof. Józefa Fertę.



## UTOPIA CAŁOŚCI

Nadużyciem byłoby twierdzenie, iż myśl o „całości” towarzyszyła Stachurze od początku jego literackiej drogi. Taka intencja twórcza dojrzywała w pisarzu stopniowo. Sposób, w jaki Stachura realizował swoje literackie pomysły, stał się przyczyną wielu nieporozumień i kontrowersji. Wiele z nich do dziś nie doczekało się wyjaśnienia, a dotyczą one sprawy dla pisarza chyba najważniejszej – takiego rozumienia nadawanego komunikatu, które byłoby mu bliskie. Analizując recepcję utworów Stachury, można by dojść do przekonania, iż forma, jaką wybrał, zdecydowanie zdominowała treść. Dzieło jego błyskawicznie zostało „rozszyfrowane” jako literatura autobiograficzna, nasycona kultem przyrody, z „naiwnym równiachą” jako przewodnikiem. Kiedy stało się jasne, że taki sposób rozumienia utworów Stachury staje się coraz powszechniejszy, postanowił on publicznie zaprotestować i wyostrzyć swoją intencję.

W 1969 roku opublikował powieść *Cała jaskrawość*, z którą wiązał duże nadzieje. W odpowiedzi na ankietę tygodnika „Za i przeciw”, zawierającą pytanie: „Jaki będziesz, roku nowy?”, Stachura odpowiedział: „Czekam z niecierpliwością na ukazanie się mojej książki pt. *Cała jaskrawość*, złożonej w Wydawnictwie «Czytelnik», z którym od czasu debiutu łączy mnie serdeczna więź”<sup>1</sup>.

Stachura zdawał sobie sprawę z tego, iż będzie to jego najważniejsza książka, która może przynieść nowy, wreszcie zgodny z jego wyobrażeniem, odbiór tej twórczości. Mimo że nadzieje okazały się płonne, Stachura nie wyrzekł się swego programu „twórczości totalnej”.

---

<sup>1</sup> E. Stachura, (Ankieta), „Za i przeciw” 1969, nr 1, s. 10.

## I. ZMAGANIA Z KRYTYKA

Począwszy od debiutu Stachury, oceny odnoszące się do jego twórczości były wyraźnie podzielone. Z jednej strony podkreślano wyjątkowość i niezwykłość twórczości, z drugiej – zwracano uwagę jedynie na braki i potknięcia autora, które miały wskazywać na to, iż nie jest to literatura najwyższych lotów. Jednakże zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy tego pisarstwa nie byli w stanie wytłumaczyć sedna artystycznej propozycji. Ograniczali się jedynie do wyliczeń duchowych pokrewieństw i literackich poprzedników. Nierzadko praktykom recenzenckim towarzyszyło przekonanie o znacznej wyższości intelektualnej krytyków nad obiektem krytyki. Przeciwnicy tej twórczości, choć nie dostrzegali jej zalet, mimo wszystko zauważali, że Stachura swoim pisaniem trafił na podatny grunt, że spełnił oczekiwania określonej publiczności literackiej.

Krzysztof Maciąg, recenzując drugą książkę pisarza, *Dużo ognia*, która ukazała się w rok po debiucie<sup>2</sup>, zauważył, że w obydwu książkach – pomimo podziałów gatunkowych – odnaleźć można ten sam „nurt” autentycznego przeżycia lirycznego. Komentator zwrócił także uwagę na to, iż Stachura wierzy w magiczne wartości i walory słowa, którego funkcja staje się „quasi-mityczna”<sup>3</sup>. W tym samym roku Jacek Łukasiewicz pisał, iż debiutancki tom Stachury to jeden z najciekawszych debiutów powojennych: „Książka jest oryginalna, własna, już przed wydaniem znalazła naśladowców. Niektóre jej rozdziały były drukowane w pismach literackich i wielu początkujących prozaików zaczęło pisać podobnie. [...] Książka Stachury ma jednak swoistą frazę trudną do rzeczywistego podrobienia”<sup>4</sup>.

Należy jednak podkreślić, iż początki recepcji krytyczno-literackiej nie były dla Stachury pomyślne. Recenzje pierwszych książek zwracały uwagę na niepowtarzalność, nowość artystycznych propozycji, lecz jednocześnie wskazywały na czynniki hamujące rozwój tego talentu. Jacek Trznadel zarzu-

<sup>2</sup> Stachura debiutował tomem opowiadań *Jeden dzień* (Warszawa 1962).

<sup>3</sup> K. Maciąg, *Emocjonalizm umityczniony*, „Współczesność” 1963, nr 17, s. 6.

<sup>4</sup> J. Łukasiewicz, *Dobry dzikus*, „Odra” 1963, nr 5, s. 73-75. Przedruk: *Ponad głowami starszych braci*, [w:] tenże, *Zagłoba w piekle*, Warszawa 1965, s. 154-159.

cił Stachurze językową manierę, która odąd przez długie lata nazywana była „murzyńską składnią Stachury”<sup>5</sup>: „Otóż pewni poeci najnowsi, obracający wokoło ciężki kamień problematyki «nowatorstwa językowego», przypominają mi po trosze mit dzikusa powieści podróżniczej i młodzieżowej na przełomie ubiegłego i naszego wieku. Jakieś takie *W pustyni i w puszczy*. Chodzi mi o mit języka oczywiście. Ten mit polegał na tym, że tacy na przykład Kali i Mea używają – gdy chodzi o czasowniki – jedynie bezokoliczników («Kali zrobić, widzieć, płakać...») – upraszczając tym sposobem maksymalnie składnię niezrozumiałego i zbyt trudnego dla nich języka. To, co tam wynikało z nieudolności, ma w naszej poezji wynikać z przerafinowania, z takiej znajomości języka, od której wychodząc – jako że nie może już być lepszej – z powrotem puszczamy się na wody wykoślawień, aby nadać wierszowi świeżość, egzotyczność brzmień”<sup>6</sup>. Trznadel zakończył swoją recenzję zdaniem, w którym więcej jest ironii niż myśli o innej krytycznej optyce: „Tyle – na marginesie tomiku, o którym, jak sądzę, można pisać także z innego punktu widzenia”<sup>7</sup>.

Jeśli do powyższej dołączymy informację o tym, iż wielu krytyków nieświadomie „poddawało się” językowi Stachury, to się okaże, iż artystyczna propozycja Stachury miała znacznie większy zasięg, niż mogłoby się wydawać. Niemal wszyscy recenzenci tomów Stachury starali się odpowiedzieć na pytanie dotyczące odmienności tego pisania. Zamiast bezpośredniej odpowiedzi odnajdujemy porównania z wieloma różnorodnymi zjawiskami, zarówno literackimi, jak i pozaliterackimi. Badacze wskazywali na pokrewieństwa między Stachurą a pisarzami z wielu różnych epok. Odwołania te – paradoksalnie – miały pełnić funkcję dwojaką. Z jednej strony przywoływane autorytety miały zaświadczać o wysokim poziomie artystycznym utworów Stachury, z drugiej zaś miały udowodnić ich wtórność i niesamodzielność. Nierzadko te same odwołania spełniały różne funkcje u różnych krytyków. Spoglądając pod kątem historii literatury – oprócz odniesień do Homera, najbardziej odległe obszary kultury, przywoływane przy okazji pisania o Stachurze, dotyczą Biblii, *Baśni z tysiąca i jednej nocy* oraz

<sup>5</sup> Do zarzutów dotyczących języka Stachura odnosił się na stronach swoich książek. Będzie o tym mowa w dalszej części książki.

<sup>6</sup> J. Trznadel, *Na marginesie*, „Twórczość” 1963, nr 9, s. 64.

<sup>7</sup> Tamże, s. 65.

myślicieli Dalekiego Wschodu. Największą jednak popularnością wśród krytyków porównujących i zestawiających twórczość i osobę Stachury z innymi cieszył się św. Franciszek z Asyżu. Mit Stachury jako „św. Franciszka w džinsach” zapoczątkował i rozpowszechnił Hamilton, który na łamach „Kultury” opublikował tekst *Święty Franciszek w džinsach*<sup>8</sup>. W tytule zasygnalizowany został związek kultury „wysokiej” z masową, wyznaczający, według Hamiltona, „pojemność” artystyczną omawianej twórczości. Przenikają się tu bowiem dwa różne paradygmaty kulturowe, co wyróżniało się od pozostałych propozycji artystycznych w tym czasie. Na takim tle odmiennosc twórczości Stachury została przez krytykę zauważona, ale – poza samym wskazaniem zjawiska – nie potrafili oni wytłumaczyć sensu tej propozycji<sup>9</sup>. Perypetie krytyków z twórczością Stachury, w której przenikanie się dwu paradygmatów kulturowych – „wysokiej” i nieoficjalnego, tzw. stylu blue

<sup>8</sup> J. Z. Słojewski (Hamilton), *Święty Franciszek w džinsach*, „Kultura” 1966, nr 32, s. 12. Do problemu łączenia kultury „wysokiej” z kulturą masową nawiązał także Bohdan Zadura w tekście *Rodziewiczówna w džinsach*, „Twórczość” 1972, nr 11, s. 108-109. Z tego typu opiniami polemizował m.in. Krzysztof Karasek: „Kult sprowadzający tę dramatyczną i złożoną postać do roli śpiewającego przygłupa, którego jedyną ambicją było leczenie «ran serca», lanie miodu na obolałe dusze nastolatków, widzenie Stachury jako «Miss Lonelyheart» bądź jako «człowieka bożego», świętego naiwniacha, chodzącego bosą stopą po «okrutnej ziemi», którego ranią nawet ostrza traw, jest bardzo wygodne, ale całkowicie niezgodne z prawdą”. K. Karasek, *Trud istnienia*, [w:] tenże, *Poezja i jej sobowtór*, Warszawa 1986, s. 84. Przy tej okazji wypada dopowiedzieć, iż pojawiały się teksty ukazujące religijne aspekty poezji Stachury, m.in.: B. Chrzastowska, *Sakralizacja świata*, [w:] *Niebo otwarte*, Poznań 1992, s. 167-171. Zobacz także: J. Sikora, *Czy Edward Stachura był „św. Franciszkiem w džinsach”?*, „Akcent” 2004, nr 1, s. 102-110.

<sup>9</sup> Zob. K. Rutkowski, *Podróż do źródeł straconego czasu*, „Literatura” 1976, nr 28, s. 3. T. Nyczek, pisząc o *Siekierzadzie* (*Radość pisania*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 7, s. 126-128), zauważył, że tytuł powieści nawiązuje do *Iliady*. W tekście Krzysztofa Mętraka *Moja przygoda ze Stachurą* („Współczesność” 1966, nr 16, s. 10) trafiamy na nazwiska Cezarego Jellenty, Ortegi y Gassetta i Witkacego; Zbigniew Żabicki, pisząc o *Jednym dniu* (*Stachury podróż sentymentalna*, „Nowe Książki” 1963, nr 8, s. 416-418), powołuje się na autorytet Sterne’a, Becketta, Kraszewskiego oraz Gombrowicza. Powiązań z dziełem Dostojewskiego doszukiwał się Maciej Szybiś (*Uśmiechnięty Dostojewski*, „Życie Literackie” 1970, nr 6, s. 6). Dalekie od doskonałości są dowody na paralele w twórczości Stachury i Wierzyńskiego, na jakie wskazywał Aleksander Nawarecki (*Wierzyńskiego i Stachury wiersze o przemianie. Projekt interpretacji „Pochwały ziemi i prochu”*, [w:] *Skamander*, t. 5, *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, Katowice 1986, s. 159-167.

jeans – znalazło interesujący, oryginalny artystycznie wyraz, stanowią „świadectwo zmagania między wyobrażeniem świata jako wielkiej biblioteki i rzeczywistością, która tę iluzję niszczy”<sup>10</sup>.

Krzysztof Gąsiorowski niemal wprost zarzucił Stachurze „pożyczanie” do pisanych przez niego piosenek fraz z Rilkego czy Borgesa. Stachura polemizował z krytyką i wielokrotnie wyrażał duże wątpliwości co do trafności jej ocen. Niejednokrotnie twórczość Stachury wiązano z literaturą iberoamerykańską – nie bez przyczyny. Miał on okazję z pierwszej ręki zapoznać się z wybitnymi dokonaniem literatury hiszpańskiego kręgu językowego. Poznał – zanim polski czytelnik mógł tego dokonać – twórczość wielu poetów i prozaików. Wypada nadmienić, iż Stachura nie tylko czytał tę literaturę, lecz także tłumaczył. Przełożył wiersze Borgesa<sup>11</sup> i opowiadania Onettiego<sup>12</sup>. Wśród rękopisów poety znajdują się także niepublikowane przekłady: opowiadania Cortazara (z tomu *Ostatnia runda*) oraz Márqueza (*Sto lat samotności*)<sup>13</sup>. Stachura, polecając wydawnictwu do przetłumaczenia książkę tego ostatniego – nie zapomniał „napomknąć” o krytykach – tak oto napisał:

O literackich modelach Márqueza mówią krytycy, że są nimi: Joyce, Virginia Woolf i William Faulkner. Ale i to, jak prawie wszystko u krytyków, szyte jest grubą nicią. Jest pisarz, więc należy mu wynaleźć drzewo genealogiczne. A ponieważ pisarz jest znakomity, więc odpowiednio, i gałęzie czy lepiej konary genealogiczne drzewa winny być znakomite. Więc: Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner. Tak, jakby nie można było zwyczajnie stwierdzić, że Gabriel Garcia Márquez jest po prostu jedyny w swoim rodzaju. Jak jedynymi są: Joyce, Woolf, Faulkner czy Onetti, Lezama Lima, Lautréamont, Leopold Buczkowski, by wymienić kilku ze sporej liczby jedynych<sup>14</sup>.

Jak zauważył Waldemar Szyngwelski – Stachura „wywyższa” odbiorcę skromnego, inteligentnego i nieufnego. Czytel-

<sup>10</sup> K. Rutkowski, *Podróż*, s. 3.

<sup>11</sup> J.L. Borges, *Antologia osobista*, przeł. E. Stachura, A. Sobol-Jurczykowski, Z. Chałczyńska, Kraków 1974.

<sup>12</sup> J.C. Onetti, *Historia kawalera z różą i ciężarnej dziewicy z Liliputu*, przeł. R. Kalicki, E. Stachura, Warszawa 1977.

<sup>13</sup> Rękopisy znajdują się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 2556.

<sup>14</sup> E. Stachura, rękopis, Muz. Lit., inw. 2551.

nik-znawca jest odbiorcą niepożądanym. Tym wszystkim, którzy przywdziewają maski krytyków, Stachura zarzuca kabotyzm, małostkowość i niedostateczną wiedzę o tym, czym jest prawdziwa sztuka i życie. Krytyk, według niego, jest złośliwym, nieudolnym, niespełnionym pisarzem, który cierpi z powodu nekających go kompleksów<sup>15</sup>. Stachurze nie było łatwo przyjmować słowa krytyki, a jego irytacja najprawdopodobniej miała źródło w tym, że omawiający jego twórczość nie zauważali coraz precyzyjniej tkanej sieci wiążącej jego utwory.

Podejmując próbę ustalenia cezury w recepcji krytyczno-literackiej, należałoby chyba wskazać na rok 1969, kiedy to ukazała się *Cała jaskrawość*<sup>16</sup>, pierwsza powieść Stachury. Wcześniejszy okres charakteryzuje się zagęszczeniem ocen negatywnych odnoszących się do dotychczasowego dorobku autora, wyrażonych przez tych krytyków, „którzy w literaturze poszukują przede wszystkim świata idei oraz ogólnoludzkich wartości moralnych”<sup>17</sup>. Zmiana w odbiorze książek Stachury nie przysłała, rzecz jasna, nagle. Również komentatorzy tej twórczości stopniowo zaczęli dostrzegać inne jej wymiary. Duża w tym zasługa samego Stachury, który oprócz polemizowania i narzekania na brak zrozumienia, starał się wyostrzyć tezy swojej artystycznej propozycji. Na pewien przełom w pisaniu po *Catej jaskrawości* zwrócili uwagę także niektórzy recenzenci. Andrzej Żurowski na łamach „Współczesności” odnotował: „[...] By stać się mógł [Stachura – przyp. D.P.] postacią na trwale znaczącą – musiał nadejść jego etap trzeci męskiej syntezy. I nadszedł. To wydana w roku 1969 powieść *Cała jaskrawość*. Jedno z pierwszych zdań książki brzmi: «Nie widać końca wielkiej wody, kiedy się stoi na jej brzegu» (s. 5). *Cała jaskrawość* jest oto właśnie «końcem wielkiej wody» docierania

<sup>15</sup> W. Szyngwelski, *Sobowtór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*, Warszawa 2003, s. 207. Podobne refleksje pojawiały się jeszcze za życia Stachury. Marta Kubasik w recenzji *Się* pisała o czytelnikach „szlachetnie naiwnych”: „[...] Ci właśnie powinni wynieść z książki najwięcej: całą jej wspaniałą filozofię, zrozumienie tego, że literatura, w ogóle sztuka, jest przejawem życia – tylko i aż, i że musi powstawać w ścisłym z nim związku, i co najważniejsze – z naturalnej konieczności. Kiedy natomiast wynika z innych pobudek (np. z przywiązania artysty do własnej artystycznej kondycji uznawanej czy premiiowanej przez ogół), mija się z celem, dusi się we własnym literackim sosie”. M. Kubasik, *Się jest nikt*, „Nurt” 1978, nr 7, s. 26-27.

<sup>16</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, Warszawa 1969.

<sup>17</sup> Zob. M. Strzyżewski, *Stachura i krytycy-mitotwórcy*, „Fakty” 1987, nr 40, s. 9.

pisarza do stylu. Stylu wypowiedzi i – stylu myślenia. Stachura jest w tej chwili na drugim brzegu. Jest pisarzem, który może budzić aprobatę i sprzeciwy, ale bez względu na ocenę – jest. Liczy się. Reprezentuje konkretną oryginalną formułę pisarską<sup>18</sup>.

Jak zauważył autor cytowanego artykułu, owa „oryginalna formuła pisarska” nie wszystkim przypadła do gustu, nie to jednak było największą bolączką Stachury. Nie mógł się on pogodzić z tym, iż jego literacki komunikat nie został odebrany właściwie. Pretensje pisarza nie były chyba do końca uzasadnione. W *Calej jaskrawości* czytamy:

Rozpruć sztywny kołnierz koszuli, mówię. Wyciągnąć trochę szyję, mówię. A nie klepać uparcie o prostocie tego świata, o prozie poetycznej, romantycznej włóczędze, filozofii nóg, zwrocie do natury i tak dalej<sup>19</sup>.

Kierując w stronę krytyków te słowa, Stachura zapomniał chyba, iż w książkach, które dotąd wydał, jego myśl programowa nie była jeszcze wyraźnie skonstruowana. Dwa tomy opowiadań<sup>20</sup> pisarza cieszyły się dużą popularnością (czego nie można powiedzieć o poematach<sup>21</sup>). Nieporozumienie w dużej mierze przypisać można specyfice publikowanych tekstów. Bohater opowiadań miał wiele cech stycznych z autorem, dlatego był chętnie (i chyba nazbyt pospiesznie) z nim utożsamiany<sup>22</sup>. Wielu krytyków nie miało oporów przed głoszeniem for-

<sup>18</sup> A. Żurowski, *Koniec wielkiej wody*, „Współczesność” 1970, nr 3, s. 3.

<sup>19</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, s. 116.

<sup>20</sup> E. Stachura, *Jeden dzień*, Warszawa 1962; *Falując na wietrze*, Warszawa 1966.

<sup>21</sup> *Dużo ognia*, Warszawa 1963; *Przystępuję do ciebie*, Warszawa 1968; *Po ogrodzie niech hula szarańcza*, Poznań 1968.

<sup>22</sup> Zob. M. Buchowski, *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992, s. 318. Autor bronił się przed identyfikowaniem jednego z drugim, wyrażając przeświadczenie, iż rzeczywiście życie pisarza staje się w dużej mierze funkcją jego twórczości pisarskiej i choć wskutek tego jest w jakimś sensie „skałeczone”, to jednak zachowuje swoją wartość autonomiczną. Jednocześnie Stachura potwierdził tezę, iż życie pisarza najlepiej realizuje się w pisarstwie. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż autor *Calej jaskrawości* niejednokrotnie na kartach swoich utworów przestrzega nas przed zbyt pospiesznym identyfikowaniem go z narratorem czy bohaterem. W *Calej jaskrawości* czytamy: „To ja mówię – Edmund Szerucki”. Wyznanie to stwarza dystans pomiędzy pisarzem a kreowanym alter ego. Podobnie w *Siekierezadzie*: „Nie ma po prostu sił, ten, który to tutaj wyznaje”. Zob. J. Waczków, *...ten, który to tutaj wyznaje*, „Radar” 1971, nr 2, s. 10. Znana jest inna wypowiedź Stachury odnosząca się do

muły nierozzerwalności życia i pisania. Między Stachurą i bohaterem jego książek stawiano znak równości, jednocześnie sugerując, iż autor poza pisaniem nie istnieje. Tak zrodziła się formuła: „życio-pisanie”. Jako pierwszy myśl taką sformułował Henryk Bereza na spotkaniu Związku Literatów, które poświęcone było twórczości Stachury. Konstatacja ta nie przypadła do gustu samemu Stachurze, który zareagował zdaniem: „No, chyba trochę Pan przesadził. Ja jednak żyję, i to przede wszystkim”<sup>23</sup>.

---

omawianego problemu „życio-pisania”. Na spotkaniu w Związku Literatów w grudniu 1970 roku Stachura został zapytany przez osobę z sali: „Proszę Pana, to znaczy pan tak wędruje, a potem pan to opisuje, tak?”. Stachura odpowiedział: „No, wie Pan, to jest bardzo niedelikatne pytanie. Bo co prawda świętej pamięci pan Zawieyski powiedział, że jest własnością narodu, ale ja – nie. To, co piszę – tak. Ale moje życie to jest moje życie, proszę Pana”. Zob. M. Buchowski, dz. cyt., s. 320.

<sup>23</sup> Opiswane spotkanie autorskie i sprzeciw Stachury wobec stawiania znaku równości między jego życiem a twórczością zanotował Krzysztof Mętrak w swoim dzienniku: „2 grudnia. Wieczór Stachury w ZLP. Henio Bereza we wstępie: Stachura jest skazany na życie-pisanie, nie żyje poza pisaniem. Sam Stachura zawsze milczący coś odmrukiwał sali, m.in.: «Trudno żyjąc w otoczeniu powietrza, nie dostrzegać powietrza» – na pytanie o związek z naturą. «Życie jest skałeczone przez to, że wszystko jest funkcją pisania» – poza tym rzekł, że chętnie nie podpisywałby swoich książek. Książki pisze się po to, że bez nich byłby jakiś... brak”. Zob. K. Mętrak, *Dziennik 1969-1979*, Warszawa 1997, s. 43. Do powyższych kwestii odnoszono się także na spotkaniach poświęconych twórczości Stachury. Jedno z nich odbyło się w dniach 2-4 grudnia 1983 roku w Toruniu. W spotkaniu brał udział Janusz Kukliński, który polemizował z Januszem Kryszakim, powołującym się na termin Henryka Berezy „życio-pisanie”: „[...] chciałbym jeszcze wrócić do tego, co powiedział pan na początku swojej wypowiedzi, a mianowicie, że krytyk literacki staje w kłopotliwej sytuacji, kiedy ma przed sobą taki fenomen niejakiej tożsamości pisania i życia. Przeciwno temu terminowi «życiopisanie» [sic!], użytemu zresztą po raz pierwszy publicznie przez pana Henryka Berezę, w obecności Edwarda Stachury, drugiego grudnia 1970 roku, sam Edward Stachura gwałtownie zaprotestował. Pan Bereza użył wtedy jeszcze zdania, że «tak jakby poza pisaniem Edward Stachura nie istnieje». Powiedział wtedy Edek: «No, chyba trochę pan przesadził. Ja jednak żyję, i to przede wszystkim». Ale ja chciałem mówić o tej tożsamości i kłopotach, jakie mają z nią krytycy literacy. Czy nie prościej ten kłopot nazwać uczciwością tego pisarza? No bo przecież jeśli się próbuje postępować tak, jak się myśli, jeśli się pisze tak, jak się myśli, jeśli z prawej myśli wynika prawe pisanie, a potem z tego wynika prawe życie, to jest to prosta uczciwość i bardzo smutno jest, i przykro, i tragicznie jest, że żyjemy w świecie, w którym uczciwość jest ewenementem i kłopotliwą sytuacją”. Cyt. za: M. Buchowski, dz. cyt., s. 318. Janusz Kukliński poruszył także sprawę, która dla Stachury była niezmiernie istotna i na którą niejednokrotnie zwracał uwagę czytelnika. Chodzi o wcielanie pewnych idei w swoje



Tło wydarzeń w opowiadaniach było na tyle silne, iż to ono przede wszystkim przyciągało uwagę zarówno czytelnika „z ulicy”, jak i tego wytrawniejszego. Lektura *Catej jaskrawości* dowodzi, iż Stachura wyciągnął odpowiednie wnioski z krytycznej lekcji<sup>24</sup>. Zwrócił na to uwagę w cytowanym już artykule Andrzej Żurowski: „Owo «rozpięcie koszuli» i swobodne wychylenie głowy w otaczającą rzeczywistość i fantazje – to myślowy refren, który znają już pierwsze opowiadania Stachury. Ale tu, w *Catej jaskrawości*, to również i polemika, uprzedzenie krytycznej analizy powieści. Proza poetycka, romantyczna włóczęga i powrót do natury – to epitety, którymi naprędce opatrzone pierwsze utwory pisarza. [...] Wszystkie te na pozór trafne określenia wczesnego pisarstwa Stachury oddawały wszakże jedynie naskórek istotnej wewnętrznej akcji myślowej. I właśnie teraz, po raz pierwszy w pełni i wyraziście sformułowała się ona w *Catej jaskrawości*. Płaszczyzna zdarzeń fabularnych zawsze stanowiła u Stachury coś na kształt ramowego szkieletu. Liczyła się o tyle, o ile mogła służyć eksplozji skojarzeń, fantazji – tych elementów fabuły wewnętrznej, które pozwalają swobodnie przetwarzać świat w subiektywny model oglądającego go twórcy, które umożliwiają kreację. Fabuła, punkt wyjścia zepchnięty do roli drugoplanowej, funkcjonuje tu jako inspiracja”<sup>25</sup>.

Mimo protestów Stachury i nadziei, że zdoła to nieporozumienie wyjaśnić, „atrakcyjne” określenie – „życio-pisanie” – przedostało się do tekstów krytyczno-literackich i w nich zadomowiło, a za ich pośrednictwem w świadomości czytelników: „To wszystko znaczy tylko tyle, że Stachura jest pisarzem urodzonym, na dobre lub złe pisarstwo skazanym, skazanym na wszelkie ryzyko swojego życio-pisania, skazanym na piekło i niebo swojego szczęście-nieszczęścia, swojego istnienia dla słów, których prawda liczy się jakże często tak samo jak fałsz, których prawdy od fałszu nie potrafimy już jakże często wcale

---

życie. Istotne jest zaprzestanie dociekania, czy książkowe fabuły mają potwierdzenie w rzeczywistości, chodzi o przesunięcie środka ciężkości z życia pisarza, autora tekstu, na życie czytelnika. Janusz Kukliński na wspomnianym spotkaniu tak o tym mówił: „I myślę, że nasza czytelnicza ciekawość jest ułomnością ludzką, ale może byśmy na trochę z niej zrezygnowali i popatrzyli, co ten człowiek nam napisał. I próbowali korzystać z jego książek poprzez nasze «życiem-czytanie»”. Zob. tamże, s. 320.

<sup>24</sup> Chodzi o recepcję do ok. 1969 roku.

<sup>25</sup> A. Żurowski, dz. cyt., s. 3. Podkreślenie zgodne ze źródłem.

odróżnić. Życio-pisanie Stachury jest dramatem czystym, dramatem nieustannym i na całe życie, dramatem bez rozwiązania”<sup>26</sup>.

Twierdzenie, iż literatura Stachury sprowadza się do hasła – „żył tak jak pisał, pisał tak jak żył” – jest jednak pewnym nadużyciem. Slogan ten redukuje wysiłek twórczy do minimum i sugeruje, iż przeżycia autora pokrywają się z przeżyciami bohatera. Nie ulega wątpliwości, że w przypadku Stachurwego pisania przeżycia autora były jedynie punktem wyjścia, a nie celem, początkiem i końcem jednocześnie. Wielu krytyków jakby zapomniało, że mają do czynienia z literaturą i że „ja” jest projekcją. Niewykluczone, że ma ono wiele cech wspólnych z piszącym, w żadnym razie jednak nie należy stawiać między nimi znaku równości. Wypowiedź w pierwszej osobie powinna wzbudzać raczej czujność niż zaufanie, choć jej zamierzeniem jest to drugie. Sprzeciw wobec powyższej formuły, która miałaby charakteryzować twórczość Stachury, wiąże się także z tym, iż kładzie ona akcent na biografię i biografizowanie. Często zadawano sobie pytanie: czy dany opis miał potwierdzenie w rzeczywistości, czy Stachura był w danym mieście, nad daną rzeką? Tymczasem w projekcie Stachury nie chodziło o zgodność fabuł z rzeczywistością, o przełanie na papier swoich podróży itd., ale o to, by swoim życiem zaświadczać, uwiarygodniać głoszone idee. Taka postawa zbliża go do idei romantycznych<sup>27</sup>.

Po roku 1969 zaobserwować można sukcesywną poprawę sytuacji w recepcji utworów Stachury. Piszący wciąż akcento-

<sup>26</sup> H. Bereza, *Związki naturalne*, Warszawa 1978, s. 312. Zobacz także tegoż autora: *Walka*, [w:] *tenże, Taki układ*, Warszawa 1981, s. 328-334. Określenie „życio-pisanie” tak silnie przylgnęło do twórczości Stachury, iż po dziś dzień przywołują je w swoich opracowaniach liczący się w polskiej krytyce literackiej badacze. Zob. T. Drewnowski, *Próba scalenia*, Warszawa 1997, s. 184. Patrz także: J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 102. Pojawiły się też głosy podważające zasadność takiej formuły. Ziemowit Fedeci w szkicu *Moda na Stachurę* napisał: „Później pojawił się także nieprzeciętnie ostatni termin «życiopisanie», oddający rzekomo istotę dzieła Stachury i jego przygody egzystencjalnej. Można go rozciągnąć na ogromny obszar poezji i prozy światowej – z *Eugeniuszem Onieginem* Puszkina i opowiadaniem Hłaski włącznie – jest tak przepastnie ogólnikowy, że wspominam o nim jedynie z obowiązku dziennikarskiego”. Zob.: Z. Fedeci, *Moda na Stachurę*, [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, słowo wstępne J.Z. Brudnicki, posł. J. Marx, Łódź 1986, s. 271.

<sup>27</sup> Zob.: *Spóźniony romantyk*, w niniejszym rozdziale.

wali „inność” tej literatury, objawiającą się przede wszystkim w oryginalnej konstrukcji bohatera (niemal nagminnie utożsamianego z autorem) wyposażonego w piękne atrybuty charakteru: wierność głoszonej postawie, solidaryzowanie się z ludźmi ubogimi, godziwość<sup>28</sup>. Zwracano również uwagę na świeżość artystycznych propozycji<sup>29</sup>. Nie ulega wątpliwości, iż recepcję twórczości Stachury w omawianym okresie w dużym stopniu determinował wzrastający kult wędrownego barda i włóczęgi.

Pośród tekstów emanujących uwielbieniem dla Stachury odnaleźć można także i takie, w których dostrzega się rzeczywiste zainteresowanie twórczością pisarza, a mniej narastającą legendą<sup>30</sup>. Zabierając głos w dyskusji nad utworami Stachury, Ziemowit Feddecki pisał: „Myślę, że pewna część odpowiedzialności za dzisiejsze losy Stachury, wyniesionego na pseudo-wyżyny mody i skazanego, w moim przekonaniu, na zwykłe mody koleje, spada na naszą krytykę. Kiedy wertuje się stare roczniki pism literackich, aż dziw bierze, jak mało uwagi zwrócili krytycy na całkowitą autonomię tego talentu, jego arcyniezależność od szkół poetyckich. [...] W przypadku Stachury indolencja krytyki była żenująca. W Polsce zjawiał się pisarz nowy, na wskroś samodzielny, zdolny zafrapować szerokie kręgi czytelników i wybrednych smakoszy, jednakże nikt nie zajął się bliżej komponentami wrażliwości poety [...]. Wyśiłki krytyki skoncentrowały się na poszukiwaniu etykiety, na przypisaniu Stachurze «wartości dodatkowej», pozwalającej na sklasyfikowanie go i zaszufładowanie. Tak powstał pierwszy przystępny wizerunek Stachury – poety młodzieżowego, zbun-

<sup>28</sup> Niektórzy wysuwali tezy stosunkowo odważne. Piotr Bratkowski pisał: „Stachurę nazywano kiedyś świętym Franciszkiem w dżinsach, tymczasem – jeśli porównać go z jakąś postacią religijną – byłby on najbliższy [...] Chrystusowi przewracającemu stoły w świątyni, prorokowi nie tylko głoszącemu miłosierdzie, lecz również burzącemu bezlitośnie starą religię”. P. Bratkowski, *Zanim zaczniemy go czytać*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 21, s. 12.

<sup>29</sup> „[...] Stachura wszedł przecież do literatury świeżością, spontanicznością w stopniu najwyższym, w stopniu terrorystycznym”. Zob. zet, *Żywioł*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 162.

<sup>30</sup> Mam tu na myśli przede wszystkim artykuły: W. Augustyn, *Cała jaskrawość życia i śmierci*, „Twórczość” 1972, nr 10, s. 84-89; B. Chelstowski, *O prozie Edwarda Stachury*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 5, s. 69-76; Z. Dumowski, *Dlaczego nie reformator, dlaczego sielankopisarz?*, „Nurt” 1979, nr 1, s. 23.

towanego i skłóconego ze światem, ale jednocześnie łagodnego i pełnego miłości do bliźnich”<sup>31</sup>.

W edycji dzieł zebranych Stachury znalazła się jego wypowiedź, którą możemy potraktować jako stanowisko pisarza dotyczące braku komunikacji między jego twórczością a krytykami. Podczas jednego ze spotkań, na których dyskutowano o poezji, powiedział:

W głębi skromnej duszy myślę nieskromnie, że tyle wiem o poezji, że byłby z tego pełen wór. Ale zawsze, kiedy mam wypowiedzieć to, co wiem, jakby mnie zatykało. Nie wiem, co mówić i jak mówić, jakimi słowami.

Przez jakiś czas podziw mój nawet wzbudzali ci, co tak swobodnie, ładnie – zgrabnie rozprawiają o poezji w mowie i piśmie. Potem podziw ten przestał być podziwem. Potem to, co przestało być podziwem, stało się powątpiewaniem. Ale co o poezji powiedzieć i jak tu mówić, kiedy człowiek boi się. Nie tego, że uznają go za wariata, bo to by było wprost normalne, ale tego, że uznają za pozera, mitomana, komedianta, gracza, ze szczerości się naśmieją, o skromności powiedzą, że wyrafinowanie lub minoderia, będą strzykać dowcipną śliną panowie i damy krytyczne.

Ikra i mięso brzany są w okresie tarła trujące. I tych, o których tu na razie mowa, tarło trwa bez końca: dyskusje długie, niby to namiętne, niby to żarliwe, spory wieczne o to samo lub o nic, lub o to, co zawsze pozostanie sporne, trajlowanie, migdalenie, wrodzone popisy nabytej erudycji, kluby, szkoły, szkółki, teorie, systemy, metody, wielkie słowa, gromkie nazywanie prądem tego, co jest zaledwie minimalnym jakimś ruchem wiatru po mętnej kałuży; co dwa, trzy lata nowe pokolenie, nowe generacje, nowe zmiany warty. Umieć czytać i nie jestem chłodnym estetą. Kiedy przeczytam coś prawdziwego, wiersz jakiś piękny, już bym leciał całować po rękach tego, który to napisał; już bym był u niego trzy dni niewolnikiem. Bo wiem, ile go to musiało kosztować. Umieć czytać i nie jestem majowy. I kiedy widzę, ile tego czarnego druku zwala się bezczelnie na biały papier, to mnie się zdaje, że coś tu się nadużywa zdobywczą wolność słowa. Są ludzie, którzy «zajmują się» literaturą, są drudzy, którzy próbują coś zrobić. O nic mi tutaj innego nie chodzi, tylko o to, ile to kosztuje jednych, a ile to kosztuje drugich. Drugich to kosztuje sporo [...]»<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Z. Fedeciński, dz. cyt., s. 270.

<sup>32</sup> E. Stachura, *Wartość poezji*, [w:] PP, t. 5, s. 289-290.

Brak porozumienia pomiędzy Stachurą a krytykami trwał niemal przez całą jego literacką drogę. Wydanie powieści *Cała jaskrawość* było przełomem o tyle, że treści w niej zawarte doprecyzowały artystyczną propozycję Stachury, która w poprzednich książkach była jeszcze tak niejasna i wieloznaczna, iż najczęściej błędnie odbierana, inaczej, niż by to sobie wyobrażał autor. Kolejne książki Stachury dopowiadały i uwyrażniały założoną wcześniej programowość, która stawała się coraz wyraźniejsza także dla komentujących jego twórczość.

## II. „ZAMACHY NA WSZYSTKOŚĆ”

Zmaganie się z całościowym ujęciem świata towarzyszyło Stachurze właściwie przez całą jego literacką drogę. Zmaganie było determinowane przekonaniem, iż nie da się zrozumieć świata bez choćby próby ogarnięcia całości<sup>33</sup>. Jednym z przejawów totalnych dążeń Stachury był, sygnalizowany powyżej, „zamach na wszystko”. Nie jest to związane li tylko z próbą ogarnięcia całej rzeczywistości i uchronienia jej przed przemianami. Działania te rozciągają się także na rozwiązania w obszarze języka, konstrukcji bohaterów (i związków między nimi). Służyło to walce z konwencjami oraz próbie przetestowania „pojemności” literatury<sup>34</sup>, próbie powiększenia tej pojemności. Stachura „testował” elastyczność literatury na różnych polach (językowym, gatunkowym). Próbował odszukać granicę literatury, nie po to, by się na niej zatrzymać, ale po to, by ją przekroczyć. Chciał ogarnąć rzeczywistość całościowo<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Interesujące w tym kontekście są rozważania Tomasza Burka, który konstatował, iż literatura współczesna skazana jest na fragmentaryzm. Zob. T. Burek, *Bruliony wielkich tematów*, „Twórczość” nr 3, 1970, s. 99-103. Zobacz także: T. Tomaszewska, *Idea „wielkiej powieści”*, [w:] *taż*, *Między idea a rzeczywistością. Andrzeja Kijowskiego wizja literatury*, Warszawa 2002, s. 214-223.

<sup>34</sup> Wacław Tkaczuk pisał: „Stachura dąży do maksymalnej adekwatności i jeśli postawił pytanie: «ile może człowiek?» – to nie po to, by uchylać się przed pytaniem: «ile zdoła unieść literatura?»”. *Co jasne – co skryte w mroku*, „Więź” 1967, nr 2, s. 131.

<sup>35</sup> Czesław Miłosz wskazywał na moralną dwuznaczność wynikającą z takich prób: „Ziemia, na którą poeta patrzył w swoim locie, wzywa krzykiem

Podjęte przez pisarza poszukiwania formuły dla swojego pisarstwa doprowadziły go do utopijnego projektu wyjścia poza literaturę, choć – jak się okazało – przez literaturę. Powstał projekt „Czystej opowieści”. Konstrukcja książki *Fabula rasa* miała być gwarantem jednoczesności zdarzeń. Zadanie polegało na przełamaniu opisu linearnego, który przez wiele lat królował w literaturze<sup>36</sup>. Taką utopijną próbę Stachura podjął i przegrał. Poszukiwanie sposobu odbicia całości otaczającej rzeczywistości wiązało się z podjęciem działań, które zmierzały do odnalezienia odpowiedniej formy. Wypowiedź, która w pełni zaspokoiłaby potrzebę oddania jednoczesności chwili, możemy nazwać wypowiedzią zupełną. Takiej właśnie wypowiedzi, w swych maksymalistycznych zamiarach, poszukiwał Stachura. Przy tym wszystkim dostrzegamy jego bliskie związki z myślą romantyczną: krytyka rozumu, pojmowanie słowa, które powinno być „czynu testamentem”, aż do krańcowego rozmycia się w Się<sup>37</sup>. Miało ono umożliwić „totalne (z)rozumienie”, ogarnięcie wszystkiego:

---

zaiste z otchłani i nie pozwala się oglądać z wysoka. Powstaje niepodzielna sprzeczność, realna, nie dająca spokoju w dzień i w nocy, jakkolwiek ją nazwiemy, sprzecznością pomiędzy bytem i działaniem czy sprzecznością pomiędzy sztuką i solidarnością ludzi. Rzeczywistość domaga się, żeby ją zamknąć w słowach, ale jest nie do zniesienia i jeżeli dotykamy jej, jeżeli jest tuż, nie wydobywa się z ust poety nawet skarga Hioba, wszelka sztuka okazuje się niczym w porównaniu z czynem. Natomiast ogarnąć rzeczywistość tak, żeby zachować ją w całym jej odwiecznym powikłaniu zła i dobra, rozpaczy i nadziei, można tylko dzięki dystansowi, tylko wznosząc się nad nią – ale to z kolei wydaje się moralną zdradą”. C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 378. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 14.

<sup>36</sup> Próby omięcia linearnej percepcji tekstu były oczywiście podejmowane. Próbę zrównania wagi elementów fonetycznych z graficznymi podjął Joyce w powieści *Finnegans Wake*. Zob. F. Fordham, *Powieści jako podziemne światy: „Finnegans Wake” Jamesa Joyce’a, „Infinite Jest” Davida Fosterera Wallace’a, „Podziemia” Dona DeLillo i „House of Leaves” Marka Z. Danielewskiego*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 139-168.

<sup>37</sup> W ten projekt wtopione było m.in. zadanie samopoznania. Krzysztof Rutkowski pisał: „[...] wyraźnie widać, w jaki sposób została urzeczywistniona walka tego poety o przewyżczenie ja, w jaki sposób nastąpiło przewyżczenie uzurpacji autora do własności słowa, tworzywa literackiego, do wyłączności materiału, którym pozornie tylko dysponuje. Się nie jest ja. Droga Edwarda Stachury do samopoznania-milczenia wiodła przez literaturę, której zadanie zostało jednocześnie sprecyzowane: prawdziwa literatura rozpoczyna się tam, gdzie literatury już nie ma”. K. Rutkowski, *Koniec literatury i zadanie milcze-*

Się za daleko szukało tej kryształowej kuli, co chowa odpowiedzi na dwa, trzy pytania. Na jedno pytanie na wszystkie pytania. [...] i oto przyszło to inne, wszystko przyszło, wszystko wszystko, bo zrobiło się dla tego miejsce, i to przyszło i zmieściło się wszystko, dokładnie się zmieściło, wszystko się zmieściło, wszystko wszystko [...]”<sup>38</sup>.

Przyglądając się tytułom utworów Stachury, dostrzeżemy sygnały opisanych powyżej utopijnych zamiarów. Większość książek ma w tytule słowo „wszystko” lub jego synonimy: *Dużo ognia*<sup>39</sup>, *Cała jaskrawość*, *Wszystko jest poezja*, *Się*, *Fabula rasa*<sup>40</sup>. Zbieżność nie jest przypadkowa, sygnalizuje ona wspomnianą programowość i uprawnia do podjęcia próby przyjrzenia się książkom Stachury jako wypowiedziom w tej samej sprawie. Tytuł dzieła w pewien sposób je określa, wskazuje temat, a ponadto nierzadko mieści w sobie informację genologiczną<sup>41</sup>. Krytyka jednak nie dostrzegła tej wewnętrznej spójności od razu. Dopiero po ukazaniu się *Całej jaskrawości*,

---

*nia*, „Literatura” 1978, nr 31, s. 4. „Myśli Stachury biorą się z bezpośredniego styku człowieka z otaczającą go rzeczywistością i z własnym losem, z bezpośrednich zmagani toczonych o zrozumienie samego siebie, tego, czym się jest i po co się żyje, dla jakich wartości warto żyć, czym jest i czym może być dla nas otaczający świat”. W. Augustyn, *Cała jaskrawość życia i śmierci*, s. 84.

<sup>38</sup> E. Stachura, *Się*, [w:] PP, t. 2, s. 420. W opowiadaniach aluzje do „idei całości” dostrzegalne są także w dialogach bohaterów: „- To o co poszło?/ - Jak by ci powiedzieć. O wszystko i o nic”. E. Stachura, *Wesele*, [w:] PP, t. 2, s. 272.

<sup>39</sup> To druga książka Stachury, w której koncepcja całości jest już sygnalizowana, ale nie jest jeszcze wyraźna. Stachura nigdy nie wydał tomiku osobnych wierszy, zawsze były to poematy. Wiersze zestawione w pewnym ustalonym porządku. Mówienie w odniesieniu do nich o „idei całości” nie jest zatem bezzasadne.

<sup>40</sup> Dołączam do tego zestawu także *Się* oraz *Fabula rasa*. Te utwory jedynie pośrednio tytułami nawiązują do przedstawionej tezy. Ich wymowa jednak jest tak silnie związana z koncepcją „wszystkości”, iż nie można ich pominąć. W *Się* bohater dąży do wyzbycia się osobowości i rozmycia się we „wszystkości”. *Fabula rasa* miała być utworem, który jak czysta tablica pomieści całą otaczającą rzeczywistość. *Fabula rasa* – od „tabula rasa” – czysta tablica. Tablica, na której jeszcze nic nie ma, ale może być wszystko. Powinno być wszystko. W zamiśle Stachury książka ta miała powstać przy współpracy czytelników, którzy zapisując puste miejsca, pozostawione specjalnie dla nich, dopomogliby w uchwyceniu biegu życia, całości właśnie. Razem mieli dokonać tego, czego pisarz w pojedynkę zrobić nie zdołał.

<sup>41</sup> Zob. R. Nycz, *Sylwiy współczesne*, Kraków 1996, s. 35, s. 34; D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 143-174; A. Matuszewska, *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki” 1977, z. 2, 138-146.

a później *Wszystko jest poezja*, pojawiało się coraz więcej głosów sygnalizujących pewną programowość w pisarstwie autora *Siekierzady*.

Maciej Szybist w artykule *Uśmiechnięty Dostojewski* wyraził taką oto myśl: „Stachura głosi całkiem konkretną i sformułowaną filozofię. Nie jest ona co prawda określona w szczegółach i nie jest wyrażona w języku naukowym, ale posiada wszystkie cechy systemu filozoficznego. Dąży mianowicie do objęcia całości, do zunifikowania w jednej formule całości znanego kosmosu, jest próbą umiejscowienia człowieka w tym świecie i nakreślenia jego stosunków z innymi ludźmi, dąży wreszcie do wytyczenia zasad postępowania w świecie, dając zarys programu postępowania, który jest zarówno postulatem moralnym, jak i próbą opisu sytuacji ludzkiej”<sup>42</sup>.

Wydawać by się mogło, iż Szybist z wyciąganiem wniosków posuwa się zbyt daleko, jednakże, w znacznym stopniu, współgrają one z dociekaniem innych badaczy. Zauważono, iż w pisaniu Stachury wszystko jest ważne, wszystko jest „słynne”, dlatego należy to utrwalić w słowie. Tadeusz Nyczek pisał: „To zamiar ogromny. Prawie, nawet na pewno – niewykonalny. Ale na tym polega literatura, tu są jej tajemnice, pola odkryć: uchwycić choć tę odrobinę, ułomek, który będzie całym kosmosem. A jeśli i to przekroczy pisarskie siły, trzeba przynajmniej zanotować owe «totalitarne» zamiary”<sup>43</sup>.

Andrzej Drawicz, nawiązując do *Catej jaskrawości*, konstatował: „Nie z programową bezmyślnością, ale z pewnym programem mamy zatem do czynienia. Mniejsza o to, czy głębokim, czy przemyślanym, a nie tylko odczutym, czy sprawdzającym się na dłuższą metę i w sytuacjach bardziej skomplikowanych. Nie wszystko musi być jasne od razu”<sup>44</sup>.

Zdzisław Dumowski wskazywał, iż ważną rolę w zmaganiach z ogarnięciem otaczającej rzeczywistości odgrywa język pisarza: „Władza Stachury nad językiem stwarza iluzję władzy nad światem realnym. Władzy tej użycza on i czytelnikowi”<sup>45</sup>. Kolejne książki przynosiły nowe wypowiedzi, które coraz częściej i wyraźniej opisywały (także coraz wyraźniejszą) propozycję artystyczną Stachury: „[...] otwarty na wszystko, gotów do

<sup>42</sup> M. Szybist, dz. cyt., s. 6.

<sup>43</sup> T. Nyczek, *Radość pisania*, s. 127.

<sup>44</sup> A. Drawicz, *Szukanie pełni*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 57, s. 4.

<sup>45</sup> Z. Dumowski, *Dlaczego nie reformator*, s. 23.



ogarnięcia «wszystkiego» z dziecięcą łatwością i bezpośredniością? Wszystko jest poezja – powtarza uparcie Stachura. Nie ma zjawisk, nie ma ludzi, nie ma myśli, których nie umiałbym przeżyć po swojemu, zachwycić się nimi, których nie umiałbym wtopić w moje poetyckie universum. Jest to więc próba zawładnięcia całością, niezwykła próba literackiej «integracji»<sup>46</sup>.

Podając się prześledzenia recepcji utworów Stachury, dostrzeżemy, niezbyt chyba szczęśliwą dla autora, prawidłowość: im bardziej będziemy się zbliżać do ostatnich lat życia Stachury, tym więcej odnajdziemy głosów podejmujących próbę może nie tyle objęcia całości twórczości autora, ile wskazania drogi, kierunku lektury tej całości. Być może, najistotniejszą uwagą była ta, która podejmowała refleksję nad twórczością Stachury jako całością; jeszcze mglistą, trudną do jednoznacznego określenia, ale zarysowującą się z coraz większą wyrazistością.

Próbie ogarnięcia całego dzieła Stachury podjął Krzysztof Rutkowski, który towarzyszył mu przez niemal całą jego literacką drogę. Trzy lata przed śmiercią autora *Całej jaskrawości* zwracał uwagę na to, iż wszystko, co o nim napisano, jest tylko do pewnego stopnia słuszne. Żeby trafniej konstruować sądy, trzeba nabrać dystansu oraz spojrzeć na całe zjawisko. Jak zauważył, sam Stachura uznawał za istotne takie spojrzenie na różnorodne zjawiska, które można by nazwać „próbą całości”. Byłaby ona przede wszystkim rewizją standardowego rozumienia rzeczywistości, którą nie jest po prostu to, co na zewnątrz: pola, lasy, ludzie. Rzeczywistością jest dopiero uintensywnione i przywołane odczucie wszystkich przedmiotów i zjawisk, które istniały w różnych czasach i różnych miejscach, wszystkiego, co było, jest i będzie. Całościowe odczucie świata, jego wzmocniony, nasilony i przywołany obraz byłby bliższy rzeczywistości. Patrząc na „część”, myślimy o „całości”, widząc ją, nie zapominamy o „części”, o cząstce, każdym momencie życia. To właśnie bycie jest dla Stachury najważniejsze, a nie byt, nie przedmiot, ale bycie, które determinuje pojawienie się tego, co można by nazwać codziennością. W całym trudzie Stachury nie chodzi o poznanie przez refleksję, ale o takie poznanie, które jest wynikiem równoczesnego współdziałania zmysłów, intuicji, całego ciała i umysłu. Tylko po-

<sup>46</sup> W. Maciąg, *Niewinność poezji*, „Nowe Książki” 1975, nr 2, s. 61.

znanie bezpośrednio przywraca utracony kontakt z tym, co jest wokoło<sup>47</sup>.

Podejmowane przez Stachurę próby objęcia całości rzeczywistości determinowały formę jego dzieła. Zygmunt Trziszka, pisząc o zmaganiach Stachury „z samym sobą”, zauważył, iż „Stachura nieustannie pisał jedną i tę samą książkę, która była dziełem otwartym”<sup>48</sup>. Jedynie nieliczni komentatorzy otwarcie wyrażali swoją bezradność w starciu z pismami Stachury. Mirosław Strzyżewski pisał: „Nie ulega wątpliwości, że na obszarze pogranicza literatury zaobserwowaliśmy w ostatnich latach (w chwili obecnej zarówno krytycy, jak i czytelnicy jakby nieco ochłonęli) zjawisko o rzadko spotykanych rozmiarach, któremu na imię było – EDWARD STACHURA. Piszę: na obszarze pogranicza literatury, albowiem, paradoksalnie, literackie dzieło Stachury, mimo pozorów zainteresowania, bynajmniej nie zostało jeszcze należycie zinterpretowane, opisane, włączone w kanon najnowszych osiągnięć sztuki słowa, a to, co najczęściej znajduje się w centrum zainteresowań piszących o autorze *Siekierzady*, można nazwać kreacją literackiej legendy bezkrytycznie gloryfikującej dzieło i życie pisarza”<sup>49</sup>.

Badacze podejmujący się recenzowania książek Stachury nie mieli łatwego zadania. Nawet teksty, których autorzy próbowali dokonać obiektywnego osądu, nie przyniosły klarownych i wyczerpujących wniosków, możemy jednak dostrzec niepewne propozycje, sugestie kierunku odczytywania tej twórczości. Chodzi o uwidocznienie programowego u Stachury „zamachu na wszystko”. Tadeusz Nyczek już po śmierci Stachury pisał: „Wydawało się: żyje, by pisać. Ale tak wówczas rzeczywiście było. Specyfika jego poezji i prozy polegała między innymi na tym, że jak rzadko który pisarz umiał Stachura przetworzyć w literaturę bądź co; każdy fragment egzystencji był godny zapisu. Nim programowo uczynił to Białoszewski (w prozie), pierwszy Stachura pisał donosy rzeczywistości”<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> K. Rutkowski, *Próba całości i poezja świata*, „Literatura” 1976, nr 19, s. 12. Janusz Żernicki pisał o: „[...] zaskakująco konsekwentnym systemie, który tworzył [Stachura – przyp. D.P.], komponował kolejnymi swymi utworami”. *Takie chmury, choć rano*, „Integracje” 1980, nr 8, s. 65.

<sup>48</sup> Z. Trziszka, *Edwarda Stachury zmagania z samym sobą*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 7, s. 37.

<sup>49</sup> M. Strzyżewski, *Stachura i krytycy-mitotwórcy*, s. 9.

<sup>50</sup> T. Nyczek, *Życiodajny, śmiercionośny*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 1, s. 59. Nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, że Białoszewski roz-

Tak jak w cytowanym artykule, również w wielu innych dostrzeżone zjawisko pozostawiono bez szczegółowych analiz. Dzieło Stachury nie doczekało się szczegółowej analizy całości, która pozwoliłaby potwierdzić lub zakwestionować tezę o spójności i wzajemnym przenikaniu się (w wielu sferach) niemal wszystkich książek tego autora. To z kolei miałyby dowodzić, iż Stachura realizował założony wcześniej program artystyczny – twórczości totalnej. Stachura niemal przez cały okres literackiej aktywności starał się zwrócić uwagę krytyki na zasadnicze, najistotniejsze aspekty swojej twórczości. Chyba bez popadania w skrajności można powiedzieć, że mu się to nie udało. Dobrą ilustracją jego sytuacji może być fragment listu Norwida do Joanny Kuczyńskiej:

[...] przez całe życie moje żadnego nie widziałem przy mnie – żadnego nie widziałem ufającego [...]. SAM JESTEM i SAM BYŁEM. Potem, potem, potem przyjdą do mnie i powiedzą: «Ach!... doprawdy – ach!... to jednakże ty miałeś słuszość [...]»<sup>51</sup>.

### III. ŚWIAT TOTALNY EDWARDA STACHURY

Mieć wyobraźnię –  
to znaczy widzieć świat w jego pełni...<sup>52</sup>

Tytułowe określenie – totalny – odnosi się do wielu aspektów pisania Stachury<sup>53</sup>. Między innymi wiąże się z poszukiwaniami „wypowiedzi zupełnej”<sup>54</sup>, próbą zawładnięcia całością

---

począł „romans z rzeczywistością” już od *Teatru osobnego* (z tomu *Obrotu rzeczy*, 1956 r.). W związku z tym należałoby go uznać za prekursora idei „ogarnięcia wszystkości”.

<sup>51</sup> C. Norwid, *List do Joanny Kuczyńskiej* (Paryż, 12 listopada 1867 r.), [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, t. 9, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 324.

<sup>52</sup> M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

<sup>53</sup> Określenie „totalna” pojawiało się w tekstach dotyczących Stachury, nie było jednak precyzowane, a co za tym idzie, pozostawiało szerokie spektrum interpretacji. Leszek Bugajski napisał: „Stachura uprawiał twórczość totalną z niespotykaną w naszej literaturze intensywnością i pasją”. L. Bugajski, *Stachura*, [w:] tenże, *Pozy, prozy*, Warszawa 1986, s. 262.

rzeczywistości, uchwycenia za pomocą literatury jednoczesności zdarzeń, zatrzymania uciekającej chwili<sup>55</sup>. Poszukiwania zakrojone na taką skalę wiązały się z eksperymentami w sferze języka (co było przyczyną wielu nieporozumień w obszarze recepcji). Stachura, walcząc z konwencjami językowymi i gatunkowymi, starał się zbadać „wyporność literatury”, jednocześnie poszerzając jej granice. Jego „zamach na wszystko” wiązał się ze zmianą pojmowania czasu. Teraźniejszość, która stała się funkcją przeszłości i przyszłości, zmusza do całościowego oglądu wszystkich przejawów tego, co jest. Pojawia się pragnienie wnikięcia we wszystko, co jest, było i będzie, chęć bycia zawsze i wszędzie jednocześnie, sprowadzenia części do całości<sup>56</sup>, by oddać najwierniej każdy przejaw komunikującego coś bytu. Stachura pragnie wtopić się całością siebie we wszystko:

Z Tucholi do Grudziądza trochę szedłem, więcej jechałem. Patrzyłem na boki, patrzyłem przed siebie (nie patrzyłem za siebie), patrzyłem lekko w górę i było niewymownie. Nie: mi niewymownie, ale niewymownie bez mi, to znaczy z mi, ale to mi nie wysuwało się nic a nic przed nie mi: Było niewymownie. Niewymownie wzajemnie. Było dziwnie, ale dziwnie, dziwnie. Było prawdziwie normalnie. Cudne manowce, zjawy realna, pełna wzajemność – to wszystko co rozmaicie nazywam, a jest jednym i tym samym, to wszystko więc było bardzo tym jednym. Nad wyraz. Myślałem o tym, czy to ja powoduję, że tak jest, czy też tak jest bez mojego powodowania. Ja się po prostu z tym wszystkim zbiegłem. To wszystko i ja, czyli wszechświat bez jednego punktu i ja – punkt – zbiegło się nam. Chciało mi się płakać z jakiegoś szczęścia i miałem wrażenie, że zrobiło się dużo więcej miejsca wokół. Nie było wyjątków. Wszystko było bezwyjątkowo jednym. A gdyby miał się w jakiś sposób wyło-

<sup>54</sup> Termin Krzysztofa Rutkowskiego.

<sup>55</sup> Autor *Prób* – Michel de Montaigne – pisał: „Prawdziwa literatura będzie zawsze próbą prób uchwycenia mijającego czasu – rodzenia się, upadku, regeneracji wartości, wartości niekiedy zaprzeczających sobie – jak to ma miejsce w każdym ludzkim doświadczeniu”. Cyt. za: R. Chodźko, *Między wyznaniem a tekstem*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 7, s. 40.

<sup>56</sup> K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 215. Niezwykle podobieństwo w sposobie konstruowania czasu dostrzegamy w powieści Joyce’a *Finnegans Wake*. Zenon Fajfer, omawiając ten problem, napisał, iż Joyce „stopił wszystkie czasy i miejsca, wszystkie wydarzenia i języki [...]”. Z. Fajfer, *Literatura (aneks do słownika terminów literackich)*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5-6, s. 8.

nić wyjątek, to wszystko stałoby się natychmiast wyjątkiem. Tak było. Idealne warunki do nowego początku, do nowej wieczności. Pełna gotowość. Tak było, że wystarczyłoby zrobić ten właściwy ruch, a wszystko w tę stronę by ruszyło, by się potoczyło. Cała kawalkada. Tak było. I to właśnie oceniłem jako wyjątkowo normalne<sup>57</sup>.

Stachura nie był jedynym, który podjął się próby spisania, odzwierciedlenia „wszystkiego”: „Spiszę wszystko», powiadają zgodnie Buczkowski i Białoszewski, «chcę wszystko zatrzymać». «Wszystko», czytamy u Różewicza [...] – bo wszystko jest warte utrwalenia odsłaniającego literacki walor «każdego drobiazgu»<sup>58</sup>. W jednym z brulionów Józefa Czechowicza odnajdujemy taki oto, korespondujący z powyższymi zamiarami, zapis: „Notować bieg myśli od stacji do stacji i więcej, to, co jest pomiędzy stacjami”<sup>59</sup>.

Podobne zamiary mieściły się także w artystycznym dziele Brunona Schulza. Rzecz była niejednokrotnie podnoszona w badaniach nad jego twórczością, najszerszej jednak w sposób uporządkowany pisał o tym Władysław Panas: „Szczupła ilościowo twórczość literacka Brunona Schulza mieści w sobie wizję *universum* – zaiste – ogromnego. Ów niezwykle projekt streszcza się i zamyka, bodajże najściślej, aczkolwiek nadmiernie ogólnikowo, w słowie «wszystko». Wyrazić – wszystko, ostatecznie – wszystko. Wyrazić lub chociażby tylko ewokować wszystko – taka jest najogólniejsza, całkowita i zarazem maksymalna intencja znaczeniowa, nadrzędny postulat i zadanie sztuki Schulza. Odślonić tę wielką, nieograniczoną i wprost absolutną perspektywę w rzeczywistości małej, ograniczonej i wręcz fragmentarycznej, odślonić poprzez opowiadanie o postaciach i zdarzeniach zwykłych, niepozornych i nawet trywialnych, odślonić poprzez opis rzeczy i zjawisk drobnych, banalnych i nieważnych – taka jest podstawowa dyrektywa «filozoficzna» i «metodologiczna», jaką kieruje się w swojej praktyce twórczej autor *Sklepów cynamonowych*”<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, Warszawa 1975, s. 195-196. Fragment cytowany także przez K. Rutkowskiego.

<sup>58</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 44.

<sup>59</sup> Zob. J. Czechowicz, *Brulion 1930-1931*, Muz. Lit., inw. 238.

<sup>60</sup> W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 7-8. Powyżej cytowane uwagi Władysława Panasza warto wzbogacić fragmentem wypowiedzi samego Schulza, która odnosi się do problemu

Analizując utwory Stachury całościowo, zauważymy wewnętrzne podobieństwa. Pojawiają się tam eksperymenty językowe, gatunkowe, które organizuje zamiar ogarnięcia całości. Połączenia i związki, próby spajania wewnątrztekstowe i międzytekstowe rozciągają się na całe dzieło Stachury. Na kartach jego książek – spajająca je – osoba mówiąca wyraźnie stawia sobie za cel całościowe poznanie oraz odkrycie możliwości autentycznego, intensywniejszego bycia w każdej chwili istnienia. Takie dążenia nie pozostają bez wpływu na wyobrażenie czasu i przestrzeni. Konwencjonalne doświadczenie czasu jest następstwem „teraz”, przemijających i nadchodzących jednocześnie. Z takiego punktu widzenia, chociaż poszczególne „teraz” następują po sobie, zawsze mamy do czynienia z jakimś „teraz”, które wyznacza to, co było przedtem, i to, co będzie potem, a zatem przeszłość i przyszłość odsunięte od terażniejszości<sup>61</sup>. W tym znaczeniu czas jawi się jako obce, zewnętrzne wobec człowieka zjawisko, niezależne od niego. Podmiot w książkach Stachury chce przeżywać wszystko jednocześnie, ukazać to, co wydarzyło się w tym samym miejscu w różnym czasie<sup>62</sup>:

Od niedalekich kartoflisk na starorzeczu snuł się swąd palonych łątów. Po wodzie rozgłosnie niosły się krzyki blaszkodziobych. Inne dochodziły nas słuchy. Dalsze. I jeszcze dalsze. Starożytne. Ciężki oddech wojownika biegnącego z nowiną z Maratonu do Aten. Jeszcze dalsze. Prehistoryczne. Chrząst żwiru pod sunącym czołem lodowca. I jeszcze dalsze. Szum ten przy narodzinach planety. [...] Więc to słyszeliśmy w ogóle. Całą nędzę i całą wielkość<sup>63</sup>.

---

ogarnięcia „całości”: „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoxs, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania wszystkiego – jest najsilniejszą podniecią twórczą”. B. Schulz, *Zapowiedź*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 17. Cyt. za: W. Panas, dz. cyt., s. 10.

<sup>61</sup> K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze*, s. 211.

<sup>62</sup> Tym zamiarom równocześnie towarzyszą wątpliwości co do możliwości poznania: „Ale czy to wszystko, co jest do zrozumienia – czy to jest wszystko? Nie wydaje się, o cudne manowce, nie wydaje mi się. To wszystko, co jest do zrozumienia, to jest być może zaledwie drobiazg w tym wszystkim, co się określa słowem «rzeczywistość», a jeszcze to słowo, i już od dłuższego czasu staje się dla mnie coraz bardziej niejasne i przede wszystkim ciasne, o wiele za ciasne, coraz mniej obejmujące, i trzeba mi przestać używać tego słowa [...]”. E. Stachura, *Siódma jedynka*, [w:] *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1982, s. 262.

<sup>63</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, Warszawa 1974, s. 53-54.

Wychwycenie zjawisk, które miały miejsce w różnym czasie, ale w tym samym miejscu, to nie wszystko. Chodzi także o ujęcie wszystkich wydarzeń, które „dzieją się” w różnych miejscach, ale dokładnie w tym samym czasie<sup>64</sup>. Tego brakuje do pełni:

W tym samym czasie, co działo się gdzie indziej? 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 był głodny? Kto sobie wyobrażał i co sobie wyobrażał i jak sobie wyobrażał? Kto pił, kto dużo pił, kto zapijał się do chybnej. Kto modlił się do kogo, jakimi słowami, czy mógłby pomodlić się za nas? Kto tańczył, kto nie tańczył, ilu z kulą u nogi? Kto liczył pieniądze, kto ważył swój los? Kto sobie przypominał, kto chciał zapomnieć, kto nie mógł zapomnieć? Kto mówił, kto szczebiał, kto milczał straszliwie?<sup>65</sup>

Nie będzie chyba zbyt śmiała teza, iż Przyboś wywarł nie-mały wpływ na całą grupę młodych poetów<sup>66</sup>, z którymi Stachura przez pewien czas był związany. Andrzej K. Waśkiewicz w książce *Modele i formuła* pisał o stosunku owej grupy poetyckiej do tradycji: „Jedną z cech [...] antyorientacyjnej opo-

<sup>64</sup> Na kartach *Kosmosu* Gombrowicz skarżył się: „[...] nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać belkotu rodzącej się chwili”. Zob. W. Gombrowicz, *Kosmos*, [w:] tenże, *Dzieta*, t. 5, red. J. Błoński, Kraków 1988, s. 24.

<sup>65</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, s. 31.

<sup>66</sup> Mam tu na myśli Orientację Poetycką Hybrydy. Poeci, wśród których byli m.in. Stachura i Żernicki, posłali Przybosiowi do oceny nowo założone pismo „Helikon”. Oto fragment listu autora *Śrub* do Janusza Żernickiego: „List Pana był miły i – wśród wielu listów dostawanych od początkujących poetów – ten swoim tonem żarliwej szczeroci zachęcał mnie do lektury wierszy. [...] Radziłbym Panu – zamiast poświęcać czas i energię na wydawanie pisma bez przyszłości – starać się publikować w istniejących już tygodnikach literackich. Proszę po pewnym czasie przysłać mi kilka wierszy – będę się starał ułatwić panu debiut w pismach warszawskich”. (List opatrzony datą 22 XII 1956 znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nr akc. 11667). Zastanawiające jest to, dlaczego Stachura ukrywał przed znajomymi fakt, iż spotyka się i koresponduje z Przybosiem. Zagadkowości sprawie dodało wyznanie nieżyjącego już przyjaciela Stachury, Janusza Żernickiego, który stwierdził, że nie wiedział nic o znajomości Stachury z Przybosiem (informacja na podstawie rozmowy autora pracy z Januszem Żernickim z 30 stycznia 2000 roku). Podobną informację przekazał profesor Janusz Sławiński, który wyznał, iż obu poetów znał osobiście, lecz wydawało mu się, że „żyją w niestycznych wzajem światach”. Informacja na podstawie listu Janusza Sławińskiego do Dariusza Pachockiego z 13 listopada 2002 r.

zycji było przywołanie opozycji: klasycyzm – romantyzm, przy czym «klasycystyczna» była oczywiście Orientacja, «romantyczne» zaś występujące przeciw jej programowi grupy. [...] Z tej perspektywy analogia Awangarda – Orientacja uzyskała swoje dodatkowe uzasadnienie<sup>67</sup>.

Dzieło Juliana Przybosia miało niemały wpływ na twórczość Stachury, niejako zakłócając jego romantyczne skłonności<sup>68</sup>. Stanisław Barańczak twierdził, iż: „Wybierając tradycję, do której czuje się przypisany, poeta wybiera zarazem tradycję, od której pragnie się odciąć: są to dwie nierozdzielne strony jednego aktu wyboru”<sup>69</sup>. U Stachury widać przeplatanie się wpływów awangardowych i romantycznych. Trudno nie zauważyć korespondencji pomiędzy Stachurą i Przybosiem m.in. w kwestii „wszystkości” i w sposobie ujmowania czasu. Bliski Stachurze jest także postulat Awangardy o doskonaleniu warsztatu<sup>70</sup>. Pisarze się znali, korespondowali, czasem widywali. Autor *Śrub* wspominał: „[Druża połowa września 1960] Dziś zastałem w Kawiarni Literackiej Edwarda Stachurę, przypadł zaraz. Jakiś odświeżony, spokojny, lepiej ubrany. Bardzo mnie to ucieszyło. Z tego podopiecznego będę jednak miał pociechę poetycką. Jużby teraz nie podpisał się tak, jak w pierwszym liście do mnie przed dwoma laty: ś.p. Stachura. Wielkie zdrowie fizyczne pozwoli temu cyganowi i włóczędze przezwyciężyć wszelkie tzw. przeciwności losu, bezdomność i biedę, a nawet własny – silny – instynkt samozniszczyielski.

<sup>67</sup> A. K. Waśkiewicz, *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 48-50.

<sup>68</sup> „Stosunek awangardy do romantyzmu określił Peiper skrótowo w *Zapiskach o prawach poezji*. [...] Różnice widział [...] w tym, że romantycy odwoływali się do przeżyć aktualnych w ich epoce, a dziś przeważnie już przezwyciężonych; że stworzyli wokół swojej twórczości legendę, której awangarda nie ma powodu podtrzymywać; i wreszcie, że rozumieli przez prawdę uczuć wprowadzanie do poezji przeżyć już wcześniej obecnych, ale hamowanych i zatajanych, podczas gdy awangarda zmierza do ujęcia «natury uczuć, prawdy ich składu i przebiegu». Dla Przybosia natomiast „Samo znaczenie słowa «romantyzm» wydawało się [...] jedną z abstrakcji tak ogólnych, że wręcz zatracających swój konkretny sens”. Zob. A. Lam, *Awangarda polska wobec romantyzmu*, [w:] *Tradycja i nowatorstwo w literaturze słowiańskiej XX wieku*, Warszawa 1976, s. 352, 356. Więcej o związkach Stachury z romantyzmem w dalszej części pracy.

<sup>69</sup> S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Warszawa-Wrocław-Kraków-Gdańsk 1971, s. 41.

<sup>70</sup> Zob. tamże, s. 156.



Będzie z niego pisarz. W środku – gdy się do niego serdecznie odnieść – jest bardzo czuły i wdzięczny. Pisze coraz lepiej, a ma o tym, co pisze, najlepsze mniemanie. To dobrze, w jego wieku bardzo potrzebne.

Pamiętam jak kiedyś w kawiarni przeczytał w mojej obecności w świeżo wyszłym «Przeglądzie Kulturalnym» mój wiersz *Kartka znad Adriatyku*<sup>71</sup>. Był bardzo poruszony, wargi mu się nie chciały dopasować, jąkał się: «To... to... lepsze niż moje! A wie Pan, że ja się uważam za największego poetę świata»<sup>72</sup>.

Jak zauważył Krzysztof Rutkowski – związek między twórczością Przybosia i Stachury można nazwać „związkiem kontynuacji”. Stachura poszedł drogą wyznaczoną przez autora *Na znak* nie tylko w przenośni, lecz także dosłownie<sup>73</sup>. Zdaniem Przybosia poezja umożliwia odsłonięcie Wszystkiego<sup>74</sup>, doznanie całości bytu: „Przejął mnie ów dreszcz porozumienia z rośnięciem i kwitnieniem, który we wczesnej młodości wprawiał mnie w spazm miłosny, owa żądza wdarcia się w rdzeń drzewa, wściekle pragnienie przelania krwi i sekrecji gruczołów w korzenie traw, owa nieustająca chuć, chęć wnikięcia we Wszystko. Z tej niezaspokojonej nigdy żądzy pisałem wiersze. [...] A dziś – po tylu latach poświęconych słowom uziemionym, słowom, w które wrosły doznania wszystkich zmysłów, tak że nabrały miąższości rzeczy dotykalnych – dziś słucham słowika, którego rozsadza jak eksplozja śpiew, wacham czeremchę, głaskam i żuję gorzkie listki brzoźówek – i nie odczuwam wścieklej żądzy, którą tylko poezja mogła ukoić. Jestem szczęśliwy, poezja zesła z kartek książki na ziemię. Mogę jej nie pisać, lecz widzieć ją, słuchać, wachać i dotykać doświadczając pogody tej wiosny. Mogę ją czuć nie marząc pożą-

<sup>71</sup> Wspomniany wiersz ukazał się w „Przeglądzie Kulturalnym” 1960, nr 8, s. 7.

<sup>72</sup> J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, z rękopisów wybrał Rościśław Skręt, „Regiony” 1989, nr 1, s. 126.

<sup>73</sup> K. Rutkowski, *Pozaliteracka koncepcja poezji. Granice poezji jako literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 9, s. 128.

<sup>74</sup> Jerzy Kwiatkowski, analizując zjawisko „zamaczów na Wszystko” w poezji, pisał: „W odniesieniu do niektórych tekstów rolę tę można traktować bardzo szeroko i – nieco powierzchownie. «Zamaczy na Wszystko», «próbę Całości» rozumiałoby się wtedy jako maksymalistyczny program poetycki opisanego, opowiedzenia wszystkiego”. *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 200.

dliwie, nie pisząc, lecz tylko – będąc. Wystarczy mi być. Być znaczy: pozwolić się określić przez świat?”<sup>75</sup>.

Zadaniem sztuki, literatury zatem nie jest oddawanie stanów, uczuć czy fragmentów rzeczywistości, ale dążenie do całościowego poznania i doznania świata oraz uczestnictwa w nim w sposób poetycki. Idąc tym tropem, dochodzimy do myśli, iż poezja przestaje być tylko pisaniem wierszy, ale staje się sposobem bycia, pragnieniem przekraczania siebie i swojej sztuki. Blisko stąd do myśli, iż maksymalna kondensacja wierszy Przybosia, ocierających się o granice milczenia, jest stopniowo uświadamianym sobie odkryciem prawdziwej poezji, która znajduje się nie w słowach utworu artystycznego, ale poza nim – w świecie powoływany do istnienia przez poetę w procesie przeżywania. W poezji-wierszu, choćby była najbardziej naładowana znaczeniami – mieści się pustka. Pełnia poezji jest tylko w poezji świata<sup>76</sup>.

Próba doświadczenia świata w całej rozciągłości i wielowymiarowości wyklucza pogodzenie się z tym, iż coś przeminęło, oraz z tym, iż jakieś „teraz” jeszcze nie nadeszło. Potrzeba bycia zawsze i wszędzie jest warunkiem narodzin „wypowiedzi zupełnej”. Teraźniejszość istnieje wtedy jako uobecnienie przeszłości i przyszłości – jako pochodna. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przestają być składowymi liniowego czasu,

<sup>75</sup> J. Przyboś, *Pierwszy słowik*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1975, s. 553-554. Zob. K. Rutkowski, *Pozaliteracka koncepcja*, s. 127. Istotne w tym kontekście jest także, iż Kwiatkowski pisał o powiązaniach *Próby całości* z romantyzmem: „norwidowskie od-poczęcie”. Na powiązania Przybosiowej „wizji całości” z romantyzmem wskazywał Ryszard Matuszewski, pisząc, iż wizja całości ponawia się w tej poezji na kształt magicznego zaklęcia „z przywołaniem monumentalizującego ją w sposób niezawodny Norwida [...] («a już daleka Wszystkość nadciąga ogromnie w pyle, w gromie Norwida...»)]. *Nieskończone zamachy na wszystkość*, [w:] tenże, *Doświadczenia i mity*, Warszawa 1964, s. 378. Także Stachura jest niewątpliwie spadkobiercą romantycznych idei. Jednakże najważniejszą chyba zbieżnością między propozycjami obu poetów i romantykami jest dążność do tego, by „ożywić słowo”. Ryszard Matuszewski w cytowanej powyżej książce pisze, iż Przyboś podejmuje dialog z odbiorcą, który ma „prawo [...] żądać, ażeby pisanie było robieniem tego, co się pisze». Chodzi w nim więc o swoistą odpowiedzialność społeczną za własny program poetycki. Zob. tamże.

<sup>76</sup> Zob. K. Rutkowski, *Pozaliteracka koncepcja*, s. 127-128. Ujęcie takie może spowodować pojawienie się problemu, czy „poezja świata” jest obiektywną jego własnością – do której dotrzeć może poeta (i każdy wrażliwy człowiek) – czy raczej jest wytworem subiektywnych stanów duszy poety.

ale stają się nieprzerywalną jednością, trwaniem. Stachura tę jedność czasów nazwał czasem „infinitus”:

Albo jeśli był Izydor Ducasse, ten sam, już w pierwszej swojej pieśni Maldorora wyznał: „Ni mnie, ni czterem łapo-płetwom foki, mieszkanki oceanu lodowatego, nie udało się rozwikłać zagadki życia”, więc, jeśli on był, to czy to znaczy, że go już nie ma? On był, jest i będzie. Albo nieznany żołnierz. Albo inni [...] wszyscy, wszyscy, którzy byli. Przestało im bić serce, ale oni są. Bo byli. Być, do nich się stosuje. Zapomniał ten albo ci, którzy wymyślili czasy proste i złożone: praesens, imperfectum, perfectum, plusquamperfectum, futurum I, futurum II i inne czasy złożone, zapomnieli oni, którzy byli, więc są i będą, zapomnieli o jednym czasie wieczystym, infinitus. Który odmienia się tak: ja być, ty być, on być, wy być, oni być<sup>77</sup>.

Powyższe ujęcie czasu nie sugeruje jego odwracalności, lecz jedynie możliwość uobecniania, które pozwala na spotęgowanie obecności w świecie. To z kolei domaga się takiego typu wypowiedzi, która podołałaby zadaniu tego uobecnienia<sup>78</sup>.

Z podobnych dążeń zrodziły się tendencje awangardowe w powieści współczesnej. Przykładem może tu być Alain Robbe-Grillet, który zadanie prozy widział w dążeniu do uchwycenia ciągle na nowo konstytuującego się „teraz”, do utrwalenia tego, jak owo „teraz” wymyka się przedstawieniu, jak się nieustannie zamazuje<sup>79</sup>. W tym miejscu warto wskazać na zadanie, jakie postawił sobie Białoszewski. Dążył on mianowicie do „zanurzenia” czytelnika wewnątrz dziejącej się rzeczywistości, stającej się jednocześnie na wielu płaszczyznach. Osiągnięcie takiego efektu wymaga sprawnego zakłócania funkcjonujących mechanizmów językowych. Jedną z głów-

<sup>77</sup> *Cała jaskrawość*, s. 19-20.

<sup>78</sup> W filozofii współczesnej problem czasu był jednym z ważniejszych zagadnień. Husserl, Brentano i Heidegger przełamali dotychczasowe, zdroworozsądkowe pojmowanie czasu. Stało się to kamieniem węgielnym problematyki tak zwanej ontologii fundamentalnej. Badanie problematyki czasu przez Heideggera wiązało się z refleksją nad formami świadomościowego doświadczania czasu przez podmiot. Wyniki tych obserwacji są w wielu momentach zbieżne z literackimi dociekaniami Stachury. Zob. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze*, s. 213.

<sup>79</sup> Zob. A. Robbe-Grillet, *Natura, humanizm, tragedia*, przekł. J. Błoński, „Życie Literackie” 1959, nr 10; G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000, s. 46.

nych przeszkód staje się tu własność języka, o której pisał Włodzimierz Bolecki: „[...] dyskretność (nieciągłość) znaków językowych wobec ciągłości rzeczywistości, którą znaki opisują, reprezentują, wyrażają. Konsekwencją dyskretności języka jest niemożność wyrażenia przez język kategorii równoczesności. [...] W języku równoczesność zdarzeń zostaje przełożona na liniową reprezentację słowną. Język nie tylko segmentuje rzeczywistość, ale i dokonuje selekcji oraz hierarchizacji jej poszczególnych elementów. [...] «język kłamie wzrokowi» (słuchowi, dotykowi)”<sup>80</sup>.

Pokrewieństwa między koncepcjami twórczymi Przybosia dostrzegalne są także w kwestii rozumienia czasu i przestrzeni. Jedność czasów Przybosia i czas „infinitus” Stachury są podstawową zasadą czasoprzestrzeni, która warunkuje poczucie ciągłej konieczności przeżywania świata jako całości. Objawienie się całej jaskrawości u Stachury bliskie jest przeżyciu całości, a zarazem przeciwstawienia wobec świata, u Przybosia:

[...] Wstaję – odbiegli mnie na zawsze wszyscy. Nikogo u węgła,  
 a do drzwi i kładki pod drzwiami, spojrziałem  
 – daleko. Spojrzałem za dom – dalej, dalej. I nagle!  
 Rozwarłem oczy, krzyknąłem, widzę:  
 wszędzie – na przestrzał, wszędzie – najdalej:  
 z otwierającego początku ciąg nie kończących  
 się początków –  
 wielkie wznoszące się Wszystko –  
 urywa się.

Ja w dole, a ono, podczernione dębem u szczytu, czerwone i żółte,  
 nad kamiennym wąwozem w grozie –

nade mną.  
 Czarno-światłe, wydęte jak odwrócony  
 największy Dół –  
 nade mną.  
 Odrębny, sam wobec tego i przeciw temu –  
 JA<sup>81</sup>

<sup>80</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 199. Zob. G. Grochowski, dz. cyt., s. 46.

<sup>81</sup> J. Przyboś, *Znak przedstwony*, [w:] *Utworthy poetyckie*, Warszawa 1975, s. 465-466. Józef Duk we wstępnym szkicu do wyboru wierszy Przybosia pisał: „następny tom poetycki Przybosia pt. *Próba całości*, wydany w marcu

## U Stachury czytamy:

Popatrzyłem półkolem. Tak jakoś na równi z równym. I... zobaczyłem jaskrawość. Zobaczyłem jaskrawie wszystko. Całość. Całą jaskrawość. Tak, teraz dobrze. Zobaczyłem całą jaskrawość. Zobaczyłem całą jaskrawość tego, że to nie chodzi ni o śmierć, ni o życie, ni o sens i bezsens, ni o istotę i istnienie, ni o przyczynę i skutek, ni o materię i ducha, ni o serce i rozum, ni o dobro i zło, ni o światłość i ciemności, i tak dalej, i tak dalej, ale o coś zupełnie innego. Chodzi o to wszystko razem wzięte i podane na tacy<sup>82</sup>.

Doświadczenie całości u Przybosa przeplata się z wyobcowaniem. U obu poetów jednak wyraźnie widoczna jest chęć wykraczająca poza potrzebę opisania całości. Ujawnia się tu pragnienie wnikięcia w całość bytu, chęć oswojenia Wszystkiego. W obydwu artystycznych propozycjach świat, traktowany jako całość, musi stać się światem człowieka jako przeżywającej jednostki, która dzięki swojej pracy, będącej jednocześnie swego rodzaju twórczością, odnajdzie drogę do samorealizacji. Z takiego punktu widzenia obydwie propozycje – „próba całości” Przybosa i „cała jaskrawość” Stachury – wyrażają to samo pragnienie zmiany dotychczasowego uczestnictwa w świecie. Konsekwencją tego jest zmiana nastawienia wobec rzeczywistości, także rzeczywistości literackiej: „Koniec sztuki, czyli nie-życia, poczęcie sztuki-życia, życia pełniejszego o wszystką świetność urzeczywistnianej w nim tylko (a nie poza nim) wyobraźni twórczej? Każda najprostsza czynność byłaby doznawana za każdym razem jak pierwsze doświadczenie świata, tak jak w dzieciństwie, kiedy ono jeszcze się do niczego raz na zawsze nie przyzwyczaiło? Piękno-rzecz, piękno-wszystko, piękno-cokolwiek byłoby ciągle nowe, rodziłoby się i umierało z każdym spojrzeniem na świat, z każdym ru-

---

1961 r. w Warszawie i opracowany graficznie przez żonę poety Danutę Kulę-Przyboś, przywykło się traktować jako przełomowy w twórczości Przybosa. Tytuł tego zbioru tłumaczy się jako podjęta przezeń próba zespolenia się – poprzez poezję – z całością Bytu. [...] W dramatyczny sposób zarysowuje się tutaj dialektyka stałości i zmiany, wszystkiego i niczego, a nawet bunt przeciwko nieustannej zmienności. Ostatni wers utworu brzmi: «mówię wszystko», co oznacza z jednej strony pełnię i doskonałość poetyckiej wypowiedzi, z drugiej zaś ogarnięcie poezją wszystkiego, co istnieje. Można też tu mówić o tożsamości chwilowego, ekstatycznego poczucia jedności bytu i odczuwania wieczności”. J. Duk, *Wysokie powołanie czyli o lirycę Juliana Przybosa*, [w:] J. Przyboś, *Rozbłyśk znaczeń. Wybór poezji*, Łódź 1986, s. 37-38.

<sup>82</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, [w:] PP, t. 3, s. 92.

chem świat kształtującym: ze spojrzeniem nieoswojonym, burzącym przyzwyczajenia, chwytającym tysiące sprzecznych sił, spojrzeniem – nie kończącym się ruchem natury? Zniknęłaby sprzeczność między pracą a twórczością, życie byłoby sztuką?”<sup>83</sup>.

Słowo opisujące świat zawsze będzie wyrażać nieograniczoność jedynie przez chwilę i nie może zastąpić bezpośredniego obcowania z rzeczywistością. Zapisany tekst wprowadza element obcości między przeżywającego i przeżywane, ogranicza bezpośredniość doznań. Jedynym prawdziwym kontaktem ze światem jest kontakt zmysłowy, cielesny. Taka tęsknota za kontaktem ze Wszystkim wymaga w konsekwencji zrezygnowania z pisania i odnalezienia poezji w sposobie bycia podmiotu w świecie. Przyboś nie zerwał z pisaniem wierszy, choć jego ostatnie utwory ujawniają rozluźnienie kompozycji, zwrot w stronę gadaniny-mowy świata, wskazującej na nienormalny żywioł językowy<sup>84</sup>.

Projekt, do którego zmierzał Przyboś, starał się urzeczywistnić Stachura. We *Wszystko jest poezja* czytamy:

I to właśnie, tę dziwną radość w nieszczęściu, zawdzięczałem poezji. Nie mam żadnych wątpliwości. [...] To, że byłem bardzo smutny, bardzo zmartwiony nieszczęściem, lecz jakby wręcz przeciwnie – radością dziwną przepelniony, spokojem wielkim, siłą ducha, ale i też siłą obolałego ciała – zawdzięczałem poezji. Nie poezji pisanej, wierszowi napisanemu (czy pomyślanemu do napisania), lecz poezji daleko pozatekstowej. Poezji tej, o której mówię, że jest sposobem życia, sposobem bycia, takiego bycia, które jest sposobem nie-bycia, to znaczy nie-tego-bycia. [...] Zawdzięczałem poezji, o której powiem, że jest wyobraźnią wyobrażoną, zjawą jak najbardziej realną, dotykalną, namacalną; o której powiem, że jest poezją nie teoretyczną już, ale wreszcie praktyczną; poezją za której sprawą samotność przestaje być panicznym strachem przed samotnością, bo gdziekolwiek się obrócę, wszędzie jest pełno poezji.

Ja to istnienie, to zaistnienie PEŁNO JEST POEZJI, GDZIEKOLWIEK SIĘ OBRÓCĘ przewidywałem już od dłuższego czasu<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> J. Przyboś, *Znak przedstówny*, [w:] tenże, *Rozbłysek znaczeń*, s. 465-466. Zob. K. Rutkowski, *Pozaliteracka koncepcja*, s. 130.

<sup>84</sup> Zob. K. Rutkowski, *Pozaliteracka koncepcja*, s. 131.

<sup>85</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 45-46. W swojej książce Barbara Czocharalska przywołuje jeden z wieczorów autorskich Stachury (wieczór miał miejsce w Detroit), na którym przed wykonaniem piosenki *Nie rozdziabiaj nas kruki* wyjaśniał okoliczności powstania tekstu. Wypowiedź

Główną cechą pozaliterackiej koncepcji literatury jest poszukiwanie poezji kryjącej się bezpośrednio w świecie. Coraz więcej piszących zdaje sobie sprawę z istnienia innego niż dotychczasowy sposobu traktowania twórczości. Interesująca na tym tle jest wypowiedź Tadeusza Różewicza, który w rozmowie z Teresą Krzemień, powiedział:

T.K.: Co sprawia Panu – dzisiaj – równoważną i porównywalną z pisaniem wierszy satysfakcję? Jeżeli jest coś takiego...

T.R.: Coś, co ma... – hm, wie Pani, zacząłem pisać taki wiersz, który może naprowadzi Panią na ślad, bo ja tego Pani nie mogę powiedzieć – ale ten nienapisany wiersz zaczyna się tak: (dokładnie nie pamiętam żadnego swojego wiersza w całości) idę do parku, który jest wierszem – potem to przekreśliłem i napisałem: siedzę w parku, ale nie siedzę w parku tylko siedzę w wierszu, a potem... bo to był mój spacer zimowy – że jechałem tramwajem, ale nie tramwajem tylko wierszem – tramwajem jechałem do parku, który nie jest parkiem tylko wierszem i w tym parku były czarne drzewa, których konary były pokryte warstwą białego śniegu, na tych grubszych siedziały czarne wrony, ale i to drzewo, i śnieg, i wrony to był wiersz, było słońce i usiadłem na zielonej ławce otworzyłem tygodnik jakiś – społeczno-literacki czy kulturalno-społeczny, nie wiem, jak się to teraz nazywa i na czym to polega – no i zacząłem czytać te drukowane wiersze i wyrzuciłem pismo do kosza... – Nie skończyłem swojego wiersza, ale jego napisanie było mi już niepotrzebne, niekonieczne. [...] I to nie jest tak, że tylko park-wiersz, nastrój-wiersz, także przedmioty, słowa, uczucie. Osoby?... Może jest to jakieś otwarcie, do którego dążę, może to jedna z dróg...<sup>86</sup>

Powyższa wypowiedź Tadeusza Różewicza pozwala przypuszczać, że opisane zjawisko nie jest jednorazowe i było bliższe większej liczbie twórców. Na pewno koresponduje ono z postawą i słowem pisanym Stachury:

---

podsumował takimi oto słowami: „Było to, zanim wpadłem na to, że poezja to sposób bycia”. Zob. B. Czochrańska, *Wrażliwość materii*, Warszawa 1998, s. 15. Na słowa korespondujące z powyższymi trafiamy w jednym z listów Kafki: „możliwe, że istnieje jakaś inna twórczość, ale ja wiem tylko tyle: pamiętam, kiedy strach nie daje mi zasnąć, wiem tylko to. [...] Pisanie zachowuje mnie, ale czy nie lepiej powiedzieć, że zachowuje ono ten oto sposób bycia”. F. Kafka, *List do Maksa Broda z 5 VII 1922*. Cyt. za: W. Toporov, *O jedności poety i tekstu*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4, s. 283-284.

<sup>86</sup> *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza. Rozmowa Teresy Krzemień z Tadeuszem Różewiczem*, „Kultura” 1977, nr 17.

Pół dnia rąbałem drzewo na podwórzu domostwa dwu dzielnych kobiet pomiędzy Obornikami Śląskimi (Ślicznymi, jak mówią niektórzy) a Trzebnicą. Był to piękny wiersz, ta wielka kupa porąbanego drzewa. Ogień tego wiersza wiele razy zaludni żywym, ciepłym blaskiem długie jesienne chłodne wieczory i krótkie marcowe poranki<sup>87</sup>.

Tomasz Burek, komentując twórczość Różewicza i dostrzegając w niej zamiary przełamania konwencji literackich, co nieobce było również Stachurze, pisał: „Tak już daleko bowiem zaszły sprawy, że rangi współczesnej klasyki literackiej dostępują tylko te dzieła, których intencją jest protest przeciw literaturze i dążenie do nie-literatury, tylko te utwory, które spełniają sprzeczną w sobie zasadę niedopełnienia i urzeczywistnienia się w konwencji jako antyformy; współczesnymi klasykami są tylko ci pisarze, którzy – pisząc, mówiąc, opowiadając – wyrażają nie duchowe wyzwolenie bynajmniej, nie świadomość pojednanych przeciwieństw, nie tożsamość pisarstwa z samym sobą, ale coś zupełnie różnego: dławiące poczucie nie-identyczności, owo napięcie i rozdarcie powstające w samym procesie pisania, mówienia, posługiwania się skażonymi słowami, pokruszonymi symbolami, zdegradowanymi do poziomu klisz i stereotypów pojęciami współczesnego języka, owo udęczenie niemożliwą literaturą”<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, s. 26. Na temat poszukiwań literatury pozatekstowej Stachura wypowiadał się na kartach swoich książek. Wyjaśniając swoją teorię, przywołuje starożytnych filozofów, fakt ten będzie miał znaczenie dla dalszych rozważań: „Poezji tej, o której mówię, że jest sposobem życia, sposobem bycia, takiego bycia, które jest sposobem nie-bycia, to znaczy nie-takiego-bycia. (Atomiści greccy: Parmenides, Anaksagoras, Empedokles, Leukippos – nazywali próżnię nie po prostu «niebytem», lecz «nie tym-bytem»)”. Tamże, s. 46. Na pewne punkty styczne pomiędzy pismami Stachury i klasycznością wskazywał Waław Tkaczuk: „Wbrew pozorom, nie ma w *Falując na wietrze* udawania, że narratorowi obce są kategorie ogólniejszej moralności, nie kryguje się on również na prostaczka; naiwności jest w nim tyle, ile wymaga godność i poczucie pokory. Przyczynia się to do osiągnięcia klasycznej jasności, jak choćby w określeniu, czym jest sen: przyjmując «pomocnicze» bieguny życia i śmierci, narrator odpowiada pytającemu: *Nie wiem. Ale chyba coś trzeciego. Jakiś trzeci stan*. Nie zdziwiłbym się spotkawszy taką kwestię w pismach, powiedzmy, Seneki i w tym podwójnym znaczeniu mówię o klasyczności”. *Co jasne – co skryte w mroku*, s. 132.

<sup>88</sup> T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, [w:] tenże, *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 144.



Przyjmowanie ścisłego związku między twórczością i życiem prowadzi w konsekwencji do odmiennego sposobu funkcjonowania w świecie. Już od pierwszych opowiadań do Stachury przylgnęły określenia, które miały charakteryzować tę twórczość: „św. Franciszek w dżinsach”, „Rodziewiczówna w dżinsach”, „włóczęga z gitarą” itp. Określenia te odnosiły się jednak jedynie do części artystycznych działań poety, ale w związku z tym, iż były bardzo wyraziste i łatwo przyswajalne – przysłoniły resztę, tj. to, co było w samej twórczości. Niemniej droga u Stachury stanowi ważny wyznacznik egzystowania w świecie, a samo wędrowanie stało się realizacją poezji, jej urzeczywistnieniem, poruszeniem, ożywieniem. Przemieszczanie się było jednocześnie sposobem poznawania coraz to nowych miejsc, zjawisk, sposobem przybliżenia się do „Wszystkiego”. Oczywiście zatem się staje, iż odniesienia do wędrowania – nie tyle potrzeby, ile konieczności bycia w drodze – odnajdujemy zarówno w wierszach, opowiadaniach, powieściach, jak w listach i notatnikach Stachury. W poemacie *Przystępuję do ciebie* czytamy:

trzeci miesiąc jak na pensji zagościłem  
ale już ubliżają mi ściany tego domu  
co zrobię powiem gdy przyjdzie czas

ubliżają mi ściany tego domu  
tętno się moje tu wciąż obija  
i niewoleje mi dzikuska krew

co powiem zrobię bo przyszedł czas  
obalę ściany tego domu – jak płatki  
obalę je na cztery wiatry

i tam podążę<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> E. Stachura, [Przystępuję do ciebie – z różą nie rozkwitła...], [w:] *Przystępuję do ciebie*, Warszawa 1968, s. 24. Teksty poetyckie Stachury nigdy nie zdobyły uznania krytyki. Zarzucano im koślawość języka, dziwną poetykę, brak komunikatywności. Istotnie, wiersze Stachury sprawiają wrażenie, jakby nie zostały dokończzone, jakby autor niespodziewanie przerwał pracę i już nie powrócił. Mało prawdopodobne jest to, iż świadomie grał formą fragmentu, jaką zasygnalizował Norwid w jednym z listów: „[...] mogę nawet nie dokończyć listu tego [...]”. C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 10, s. 88. U Stachury nie widać tego, iż działanie to było rozmyślne. Biorąc jednak pod uwagę fakt, iż poezja ta wkomponowuje się w pewną całość i w niej czynnie uczestniczy, możemy

Przebywanie w zamknięciu, niemożność przemieszczania się są nienaturalne, budzą sprzeciw. Wszystko wraca do normy, kiedy jest się „w drodze”:

Wyspałem się, co to jest za wielkie szczęście. Dziesięć godzin prawie spałem [...]. Tak idę w podnieceniu, bo wesoły jestem, wesoły jestem nad wyraz, cały jestem napełniony wesołością. Wielkim szczęściem. A ile sił mi przybyło przez to spanie długie dziesięciogodzinne: dziesięć sił.[...] Żeby tak spał co dzień [...] to mógłbym przez cały dzień wiele pięknych czynów wykazać. Mógłbym tak chodzić i promieniować [...]<sup>90</sup>.

Korespondujące fragmenty odszukać można także w notatkach Stachury. Zanotował wizję osoby siedzącej w zamknięciu i jej rąk wydłużających się dopóty, dopóki, aż ściany uległy zniszczeniu, co pozwoliło na wydostanie się z pułapki<sup>91</sup>. Wydostanie się na świat, komunikowanie się, zjednoczenie się z nim jest potrzebne po to, by nie dopuścić do zatracenia ścisłego związku pomiędzy człowiekiem i światem. Chodzi o przełamanie poglądu, wedle którego skończone dzieło literackie, utrwalone na papierze, jest jedynym wartościowym aktem ekspresji poetyckiej, artystycznej. Literatura, która ma być słowem o świecie, a nie „słowem świata”, poezja, która jest statycznym, zakończonym aktem ekspresji, a nie poezją – sposobem bycia i działaniem – zapomina o jedności człowieka i przyrody, wyrzeka się całościowej próby zrozumienia przytomności człowieka wobec świata i przytomności świata wobec człowieka<sup>92</sup>.

#### IV. SPÓŻNIONY ROMANTYK

Poczynając od notatników, poprzez listy, a kończąc na poezji i prozie Stachury – na wszystkich polach literackiej aktyw-

---

nabrać dystansu, dzięki któremu łatwiej dostrzegalne są wewnętrzne powiązania w dziele pisarza. Dzięki świadomości istnienia tego typu połączeń jasne się staje, iż forma poezji podporządkowana była artystycznemu projektowi całej twórczości. Świadomość tej całości uruchamia jej komunikatywność.

<sup>90</sup> E. Stachura, *Miecz Damoklesa*, [w:] PP, t. 2, s. 102.

<sup>91</sup> E. Stachura, *Luźne notatki*, t. 3, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>92</sup> K. Rutkowski, *Pozaliteracka koncepcja*, s. 134.

ności pisarza widoczne są nawiązania do romantyzmu. Trafiamy tam na fragmenty z dzieł romantycznych klasyków (najczęściej Norwida), aluzje w tekstach oraz polemiki. Jednakże związki dzieła Stachury z romantyzmem na tym się nie kończą i są o wiele głębiej zakorzenione. Najważniejszymi koligacjami były te, w sferze idei, które odbijały się echem nie tylko w cytatach czy polemikach, ale przede wszystkim w podejmowanych próbach realizacji, nierzadko utopijnych, przedsięwzięć.

Jednym z założeń artystycznej koncepcji Stachury była próba przekraczania granic:

[...] Andrzej Moszyński, który mówi, że jego zdaniem fizyka się jeszcze nie zaczęła, mówi też, że fizykę można rozumieć, nie przeprowadzając ani jednego doświadczenia. Ja sobie myślę [...] że poezja, być może albo bardzo być może, też się jeszcze nie zaczęła, że na pewno można ją rozumieć, nie przeprowadzając żadnego doświadczenia, na przykład nie pisząc ani jednego wiersza (zakładając, że pisanie wiersza jest jakimś przeprowadzeniem doświadczenia w domenie poezji)<sup>93</sup>.

Zatem:

Odejźmy od literatury i wróćmy do nie-literatury, czyli czegoś o wiele bardziej realnego i prawdziwego dla kogoś, kto w nie-literaturze swoje istnienie: widzi, słyszy, czuje, dotyka, smakuje, cierpi, raduje, myśli i tak dalej. Natomiast dla kogoś innego literatura może być czymś bardziej realnym i prawdziwym od nie-literatury, absolutnie nie mówię, że nie; świat jest bogaty we formy, a i w treść niebiedny, jak mówi Edmund Szerucki. Ale tu nie mamy do czynienia z tym drugim przypadkiem. 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 literaturą. O tyle, o ile. O tyle, o ile literatura zostaje dopuszczona do nie-literatury jako co? Jako jedna z tysiącliczebnych form nie-literatury oczywiście. Dla kogoś innego natomiast ten opis może mieć coś wspólnego z literaturą, nie mówię, że nie<sup>94</sup>.

W innym miejscu czytamy:

- Czym są słowa?
- Słowa są właśnie opisem.

<sup>93</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, s. 86.

<sup>94</sup> Tamże, s. 160-161.

- I opis nie jest tym, co opisuje?
- Nigdy nie jest.
- A gdyby, założmy, był taki opis, który by doskonale wiernie opisywał rzecz opisywaną?
- To nie byłby opis.
- Aha, no tak. To byłaby wtedy rzecz opisywana.
- To byłaby rzecz opisywana. To byłby fakt. Czyli nic wspólnego z opisem. [...] Opis pozostaje zawsze opisem<sup>95</sup>.

Według Stachury za pomocą znanych technik pisarskich i gatunków literackich można przedstawić jedynie fragment rzeczywistości i jej różnorodności. Dlatego podejmował on próby odnalezienia takich środków wyrazu, które pełniej oddawałyby pisarskie zamysły. Miał on świadomość tego, że nawet kiedy w utworze literackim stykamy się ze skomplikowaną sytuacją czasoprzestrzenną, niczego to nie zmienia, a więc czas „infinitus” i taki świat, jaki wyobrażał sobie Stachura, nie zdoła być wyrażony<sup>96</sup> w pełni, czyli w „całej jaskrawości”<sup>97</sup>. Ta pełna, całkowita wypowiedź, „wypowiedź zupełna”, nie może zostać zilustrowana jakimś jednym tytułem, ponieważ wszystkie książki Stachury w pewnym stopniu ową ideę wcielały w życie.

Chęć ogarnięcia całości, totalność zamiarów, determinowała różnorodność form przekazu w ujmowaniu problemu. Różnorodne co do swojego charakteru, w rzeczywistości były tym samym: przypadkiem powszechnego dyskursu, objawieniem uniwersum w zwykłym słowie, w tych „chwilach, kiedy widać wszystko”<sup>98</sup>. W odniesieniu do problemu ujmowania całości (w literaturze współczesnej) trudno znaleźć lepszą ilustrację niż fragment z Różewicza, który miał świadomość, iż zawsze odchodzi się z fragmentem:

<sup>95</sup> E. Stachura, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, Olsztyn 1985, s. 75.

<sup>96</sup> „Kto to wszystko spotrafiłby JEDNOCZEŚNIE powiedzieć, ten mógłby oznajmić, że mówi prawdziwe pełne zdanie o wieczności [...]”. E. Stachura, *Ocean*, [w:] *Wszystko jest poezja*, s. 246.

<sup>97</sup> Sytuację, kiedy pełniejszy, lepszy obraz świata możliwy jest jedynie dzięki iluminacji, przywołuje w swoim tekście Toporov. Jako przykład przywoływany jest tekst *Boskiej komedii*: „Więc ja mu na to: «Człek jestem takowy / Że gdy tchnie miłość, śpiewam i w tej mierze, / Jak mi dyktuje, wypowiadam słowy”. Poeta pisze jak gdyby pod dyktando, z trudem nadażając z notowaniem tego, co mu się objawia. Zob. W.N. Toporov, *O jedności poety i tekstu*, s. 270.

<sup>98</sup> A. Rudnicki, *Niebieskie kartki. Kupiec łódzki*, Warszawa 1963, s. 82.

ja martwy  
 tak bardzo zajęty  
 piszę ciągle  
 choć wiem że odchodzi się  
 zawsze  
 z fragmentem  
 z fragmentem całości  
 całości  
 czego  
 czy jestem larwą nowego<sup>99</sup>

Charakter powyższej idei doskonale opisuje jedno z opowiadań Borgesa, którego Stachura dobrze znał i tłumaczył<sup>100</sup>: „Jeden jedyny raz w życiu miałem okazję przeczytania piętnastu tysięcy aleksandrynów «Polyolbionu», tej topograficznej epepei, w której Michael Drayton zarejestrował faunę, florę, hydrografię, orografię oraz zarówno militarną, jak i monastyczną historię Anglii. Jestem przekonany, że dzieło to, poważne, jakkolwiek ograniczone, jest mniej nudne od rozwlekłego i podobnego do niego przedsięwzięcia Carlosa Argentino. Ten powziął bowiem zamiar zwersyfikowania całej planety. Już w 1941 roku załatwił się z pewną liczbą hektarów stanu Queensland, z przeszło kilometrem rzeki Ob, z gazociągami na północ od Veracruz, z głównymi domami handlowymi parafii Concepcion, z posiadłością Mariany Cambaceres de Alvear przy ulicy 11 Września na Belgrano i z łaźnią turecką nieopodal znanego akwarium w Brinhton”<sup>101</sup>.

Zamysł Carlosa Argentino z cytowanego opowiadania jest właśnie próbą wypowiedzi całkowitej, której fundamentem jest opis. Jednostajność czasu modeluje jego charakter, który jest linearny, podporządkowany istocie języka. Zamiar opisanie wszystkiego znosi wszelkie podziały ze względu na ważność. Ważne staje się wszystko, nawet najdrobniejsza rzecz lub zjawisko. Stąd na kartach książek Stachury pojawiają

<sup>99</sup> T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 415.

<sup>100</sup> Być może, nadużyciem byłoby tu mówienie o kalkach myślowych. Wpływ Borgesa na krystalizowanie się literackiej postawy Stachury jest jednak na tyle wyraźny, że warto o tym wspomnieć. Zob. J.L. Borges, *Antologia osobista*, tłum. E. Stachura, A. Sobol-Jurczykowski, Z. Chądzyńska, Kraków 1974.

<sup>101</sup> J.L. Borges, *Alef*, [w:] tenże, *Alef*, tłum. Z. Chądzyńska, M. Potok-Nycz, Warszawa 2003, s. 167.

się niejednokrotnie długie, często ganione przez krytyków, wyliczenia:

Cały park niepospolitych, ozdobnych drzew. Cała plejada: aliantry, bożodrzewy, żywotnik olbrzymi, platany, czarna olsza, miłorząb japoński, klony srebrzyste, trójgigliczne, robinie, wierzby białe, brzozy omszone, sosna, sosna limba, czerwone kasztanowce, oliwnik wąskolistny i tak dalej. Na tabliczkach pod drzewami widniały łacińskie ich nazwy: alianthus aetissima, thuja gigantea, platanus aceffolia, alnus glutinosa, salisburia adiantifolia, acer saccharinum, gleditschia triacanthos, robinia pseudacacia, salix alba, betula pubescens, pinus cembra, aeskulus rubicunda, alaeagnus angustifolia et caetera<sup>102</sup>.

Ta pedanteria w opisywaniu rzeczywistości jest rezultatem poszukiwań „wypowiedzi całkowitej”. Wypowiedź ta miała ściśle sprecyzowane zadanie – zrelacjonować czasoprzestrzenną jedność świata, która w tej wersji jawi się jako rozbudowany katalog. Dlatego też ślady takich działań odnajdujemy w książkach Stachury, ale także, a może przede wszystkim, w jego notatnikach. W nich to znajdujemy rozkłady jazdy pociągów i autobusów; karty dań z barów; ogłoszenia z murów, prasy; zasłyszane na ulicy rozmowy. Część zgromadzonego materiału trafiało na karty książek, aby zdać relację ze świata:

Wszystko, co napisałem – przepisałem z przestworzy. Ja tylko przeniósłem to wszystko stamtąd i naniósłem tu, na białe przestworza papierowych kartek, karteluszków, świstków i strzępków [...]. Ta opowieść mogłaby liczyć sobie (Tobie oczywiście, Tobie) nie trzysta, lecz na przykład trzy tysiące stron i jeszcze miałbym coś do powiedzenia, dużo do powiedzenia, do przepisania z przestrzeni wkoło, w krąg [...]; do przełożenia tego z jednego języka, doskonałego może, ale zaszyfrowanego, trudno czytelnego (bo obojętnego) – na drugi język, ułomny, kaleki, ale chyba łatwiej czytelny (bo nie-obojętny)<sup>103</sup>.

Stanisław Barańczak, zwracając uwagę na podobne zjawisko w prozie Buczkowskiego, napisał coś, co mogłoby odnosić

<sup>102</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, s. 8. Ciągi wyliczeń były jedną z dróg prowadzących do odnalezienia formy ogarniającej „całość”. Nie przerodziło się to w manierę „wszystkoizmu”.

<sup>103</sup> E. Stachura, *Rzeka*, [w:] *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 276. Por. K. Rutkowski, *Przeciw*, s. 220-222.

się do pisarstwa Stachury: „Wszystkie te typy przekazu, każdy w wyznaczonym sobie zakresie, próbują zrealizować ideał pełni, starają się dla pewnych celów dydaktycznych opisać pedantycznie i do końca któryś z wycinków rzeczywistości poprzez całkowite wyczerpujące wyliczenie jego składników”<sup>104</sup>.

W pisemnych wypowiedziach autora *Siekierzady* zauważalny jest także inny typ „wypowiedzi całkowitej” – iluminacyjny:

Popatrzyłem półkolem. Tak jakoś na równi z równymi. I... zobaczyłem jaskrawość. Zobaczyłem jaskrawie wszystko. Całość. Całą jaskrawość<sup>105</sup>.

W cytowanym już opowiadaniu Borgesa *Alef* czytamy: „W tym bezmiernej wielkości momencie ujrzałem miliony zdarzeń precudownych i straszliwych; nic jednak nie zdumiało mnie tak, jak to, że wszystkie one zajmowały to samo miejsce ani nie nakładając się na siebie, ani nie będąc przezroczyście. Wszystko, co ujrzały moje oczy, było równoczesne – to, co opiszę, będzie sukcesywne, bo taką ma naturę język. Mimo to coś niecoś udało mi się uchwycić”<sup>106</sup>.

Czym zatem jest owo jaskrawe postrzeżenie całości? Chodzi przede wszystkim o świadomość niemożności zbudowania takiej zmaterializowanej w postaci graficznej wypowiedzi, która w pełni oddałaby odczuwaną czasoprzestrzenną jednię świata. Okazuje się, że „wypowiedź całkowita” w postaci lite-

<sup>104</sup> S. Barańczak, „*Kilka tysięcy zdań*” i to, co z nich wynika, „Nurt” 1971, nr 4, s. 59.

<sup>105</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, [w:] PP, t. 3, s. 92.

<sup>106</sup> J.L. Borges, *Alef*, s. 177-178. Jan Marx, którego ulubionym pisarzem Stachura na pewno nie był, komentując Borgesowskie wycieczki Stachury, pisał: „Widać tu starannie ukrywaną pogardę dla rozumu. A zważywszy, że ów sceptycyzm, co do roli rozumu w pisaniu poezji, zaczerpnął Stachura od Baudelaire’a, sprawa wydaje się przesądzona. No tak, tylko że Baudelaire jednak rozumu używał, dzięki czemu stał się największym poetą Francji w ubiegłym stuleciu i zestawia się go nawet z Dantem. Natomiast Stachura rozumem zrazu posługiwał się niechętnie, a potem rozum mu się pomieszał. Oto dramat zdolnego poety. Prawda, że Borges jest kostyczny i wiersze jego to galerie mumii, ale zwolniony z rygorów intelektu żywiołowy sensualizm Stachury stworzył w poezji galerię straganowych świecidełek. A mam tu na myśli nie tylko bezwartościowe literacko piosenki, ale także tak zwane wiersze wysokie Stachury”. Zob. J. Marx, *Tramp i trubadur*, [w:] tenże, *Legendarni i tragiczni*, Warszawa 2000, s. 427.

rackiej nie jest możliwa<sup>107</sup>, a powyższe opisy, które są niczym więcej niż opisami właśnie, zdając sprawę z doświadczenia, ujawniają bezradność technik literackich. W tej sytuacji zadaniem wypowiedzi literackiej (w postaci graficznej) jest dawanie świadectwa o wypowiedzi innego rodzaju – takiej, która byłaby zespolona z czynem. Zauważając to zjawisko, Jerzy Jarzębski pisał: „Stachura także odżegnuje się od fabuł i literackości na rzecz «przemiany przeżycia w życie», tzn. pisarstwu przyznaje funkcję swojego rodzaju pasa transmisyjnego, który pozwala ukrytej w świecie poezji zmanifestować swą obecność. [...] W tych warunkach utwór przestaje być sam w sobie propozycją ładu (zdarzeń i wartości), staje się natomiast zadaniem dla autora i czytelnika [...]”<sup>108</sup>.

W literackiej koncepcji Edwarda Stachury odbija się echem głośna w romantyzmie gloryfikacja działania, czynu. Romantyczne korzenie tych działań polegają na nieprzerwanym doskonaleniu własnej osobowości, na niemożliwej do zrealizowania wierze w całościowe poznanie i na aktywnym uczestnictwie w życiu. Wszystko to bliskie jest myśli romantycznej, w której odnajdujemy radykalny program kształtowania twórczej osobowości.

Trudno tu mówić o kontynuacji jakiegś jednej filozofii, gdyż „z wieloznaczności tradycji romantycznej wynika konieczność ujęcia jej jako szeregu opozycji, uchwycenia jej dialogicznego i dramatycznego charakteru”<sup>109</sup>. Można jednak wskazać na wyznaczniki tej tradycji, które odbiły się echem w twórczości Stachury: „postulat romantycznego indywidualizmu: kreacja bohatera romantycznego; centralny konflikt romantyczny: jednostka – świat; sposób rozumienia twórczości, roli artysty i sztuki jako «otwartej», wieloznaczeniowej, niczym nie skrepowanej, odzwierciedlającej autentyczne ja twórcy”<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> „Całą jaskrawość można zobaczyć całym ciałem i całym tym, co nie jest ciałem. Całą jaskrawość można zobaczyć całą jaskrawością. Z tego wynika jaskrawie, że kiedy mówię «zobaczyć», to jest to niedokładne. Całej jaskrawości się nie widzi, ale i słyszy, czuje, dotyka, smakuje, oddycha, śni, jawi, nawet rozumie. I tak dalej i tak dalej. To wszystko z osobna i jednocześnie”. E. Stachura, *Cała jaskrawość*, s. 227-228.

<sup>108</sup> J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 357-358.

<sup>109</sup> D. Patkaniowska, *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 957.

<sup>110</sup> Tamże, s. 958.



We fragmencie poematu *Przystępuję do ciebie* Stachura pisał:

[...] mnie już nic nie spęta  
nie skruszy, nie stratuje  
nie spopieli, nie spotrafi  
bo dokazałem wyczynów przecież, o Kamilu [...] <sup>111</sup>

W tekstach komentujących twórczość Stachury trafiam na takie, które wskazują na związki z twórczością Norwida: „jest to odwołanie do norwidowskiego pojmowania czynu jako związanego z etyką, czynu twórczego [...]”. I dalej: „Bliska Norwidowi wydaje się u Stachury heroiczna łączność artysty i dzieła sztuki, bliskie przeświadczenie o pieśni jako pracy i jako ofiary: «coś takiego jak u ujścia rzeki nurt powabny coś takiego jak rozlewnie krew płynąca z rany»” <sup>112</sup>.

W *Myśli romantycznej* Bohdan Urbankowski pisał: „Mimo [...] surowości romantyzm nie jest chłodnym stoicyzmem, ani też oderwaną od życia teorią. Dzięki sile przenikających go uczuć romantyzm jest myślą angażującą do czynu; jest filozofią twórczości nastawionej na praktykę i na przyszłość [...]” <sup>113</sup>.

W tym miejscu warto przypomnieć cytowane już słowa autora *Siekierzady*, które wskazują na potrzebę działania:

Są ludzie, którzy «zajmują się» literaturą, są drudzy, którzy próbują coś zrobić. O nic mi tutaj innego nie chodzi, tylko o to, ile to kosztuje jednych, a ile to kosztuje drugich. Drugich to kosztuje sporo [...] <sup>114</sup>.

Norwid nawiązuje do Platońskiej triady Piękna, Dobra i Prawdy. Piękno winno być powiązane z dobrem, które nazywa „kształtem miłości”, oraz z pracą. Sztuka powinna być więc użyteczna, powinna łączyć idee z materialną praktyką, duchowość z fizycznym trudem. Dzieło sztuki powinno determinować czyn. Za ilustrację niech posłuży fragment poematu:

<sup>111</sup> E. Stachura, *Przystępuję do ciebie*, s. 42.

<sup>112</sup> [Brak inf. o autorze], *O liryce E. Stachury*, „Integracje” 1980, nr 8, s. 70-71.

<sup>113</sup> B. Urbankowski, *Myśl romantyczna*, Warszawa 1979, s. 227. Zob. także: tenże, *Absurd – ironia – czyn*, Warszawa 1981.

<sup>114</sup> E. Stachura, *Wartość poezji*, [w:] PP, t. 5, s. 289-290.

Bo nie jest światło, by pod korcem stało,  
 Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,  
 Bo piękno na to jest, by zachwycało  
 Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.

\*

I stąd największym prosty lud poeta,  
 Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,  
 A wieszcz periodem pieśni i profeta,  
 Odlatującym z pieśniami od ziemi.  
 I stąd największym prosty lud muzykiem,  
 Lecz muzyk jego płomiennym językiem.  
 I stąd najlepszym Cezar historykiem,  
 Który dyktował z konia – nie przy biurze –  
 I Michał-Anioł, co kuł sam w marmurze...<sup>115</sup>

W 1842 roku Adam Mickiewicz w liście do Aleksandra Chodźki pisał: „Zdaje się, że Bóg chce czego innego po tobie. Czego chce, sam musisz odgadywać! Przejąć się aż do dna ducha tą myślą, że my nie przyszedliśmy dawny dom cicho zamieszkiwać, bo po cóż byłoby tłuc się po świecie i między ludzi tyle niepokoju robić, tyle im biedy robić? Po co poezja! Czyż to nasza poezja ma być w książkach, a w nas ma zostać proza, mamyż jak posągi Memnona głos wydawać o wschodzie, nie wiedzieć dlaczego, kiedyśmy martwi i nieruchomi? Mamyż obmalować życie dziełami pięknymi zewnątrz, a wewnątrz być grobami pełnymi kości spróchniałych? Czas, bracie, robić poezją! Tylko tym zwyciężymy wszystkich poetów, a o ile zrobim, o tyle tylko zdołamy zaśpiewać”<sup>116</sup>.

Leszek Szaruga, opisując „ważniejsze wątki dyskusji literackich 1939-1989”, zwracał uwagę na to, iż poeci występujący z programami nierzadko nawiązywali „do koncepcji romantycznych z ich dialektyką słowa i czynu”<sup>117</sup>. Dalej powołuje się na Zagajewskiego, który pisał: „Mówienie wprost jest czynem romantycznym, romantycznej proweniencji jest też maksymalistyczne rozumienie literatury”<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> C. Norwid, *Promethidion. Bogumił*, [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, s. 439-440.

<sup>116</sup> A. Mickiewicz, List do A. Chodźki z 8 lutego 1842 roku, [w:] tenże, *Dzieła*, t. XV, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1955, s. 410-411.

<sup>117</sup> L. Szaruga, *Literatura i życie. Ważniejsze wątki dyskusji literackich 1939-1989*, Lublin 2001, s. 116.

<sup>118</sup> J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 150. Zob. L. Szaruga, dz. cyt., s. 116.

Stachurze bliskie było takie pojmowanie tradycji romantycznej. W jego przekonaniu działanie to jeden z warunków „bycia poetą”. Narrator we *Wszystko jest poezja* wypowiada znamienne słowa:

Być poetą to tak się zachowywać, żeby to nie pozostawiało żadnych wątpliwości, że się jest poetą. [...] 1. Nie uchylać się od udziału w sztafecie. Nie uchylać się w tym biegu rozstawnym, w tym, co Grecy nazywali, o ile się nie mylę, lampadetrioną, czyli biegiem z płonąca pochodnią przekazywaną z rąk do rąk przez jednego biegacza drugiemu biegaczowi i tak dalej [...]. To znaczy pamiętać o tych, którzy sztafetę tworzyli, którzy swój odcinek, nie szczędząc sił, przebiegli. To znaczy zaprzęgać się do dyszla i ciągnąć te wozy. Ciągnąć te wszystkie trudy zaczęte i nieskończone, bo może niekończące się są. [...] Więc jak mówił młodzieniec pewien, posępny i porywczy, Artur Rimbaud: „Przyjdą inni straszliwsi pracownicy; zaczną od horyzontów, gdzie tamten stracił siły”<sup>119</sup>.

Stachura nie uchylał się od udziału w sztafecie. Miał pełną świadomość, że kontynuuje romantyczne idee. Romantyczny model artysty zakładał jedność życia i sztuki. Jeden z pierwszych niemieckich romantyków, Wilhelm Wackenroder, snuł takie rozważanie w *Charakterystyce sposobu życia dawnych niemieckich artystów*: „W minionych czasach był zwyczaj traktowania życia jako rzemiosła lub pięknego zawodu, który wykonywali wszyscy ludzie. [...] Każdy moment miał dla nich znaczenie...”<sup>120</sup>.

Postawa Stachury jest bardzo zbliżona do powyżej opisaanej, przy czym nie chodzi tu jedynie o „piękny zawód”, lecz także o „codzienne świętowanie”, mowa tu o poezji:

<sup>119</sup> E. Stachura, *Rzeka*, [w:] *Wszystko jest poezja*, s. 271-272. Także w listach Stachury trafiamy na fragmenty odwołujące się do potrzeby kontynuacji idei podjętych przez wielkich poprzedników. W jednym z listów do poety i malarza Mieczysława Czychowskiego czytamy: „walczyć będziemy o prawdziwą poezję nie sztandarową, sloganową, socrealistyczną, ale o poezję, której dziećmi byli Norwid, Czechowicz i Jesienin. Naszym zadaniem winno być prowadzenie dalej ich chwalebne i piękne dzieła”. List z 10 listopada 1957 roku. Na podstawie rękopisu: BG PAN, nr akc. 1432/84. Jeśli nie zaznaczono inaczej, pozostałe listy do tego adresata cytowane będą na podstawie tego samego źródła.

<sup>120</sup> Cyt. za: J. Pieszczachowicz, *Edward Stachura – łagodny buntownik*, „Twórczość” 1994, nr 12, s. 56.

[...] daleko pozatekstowej. Poezji, tej, o której mówię, że jest sposobem życia, sposobem bycia [...], o której powiem, że jest wyobraźnią wyobrażoną, zjawą jak najbardziej realną, dotykalną, namacalną; o której powiem, że jest poezją nie teoretyczną już, ale wreszcie praktyczną<sup>121</sup>.

Towarzyszająca Stachurze postawa, która miała za zadanie zbliżyć literaturę i życie, bardzo często przez komentatorów rozumiana była opacznie. Formuła „życio-pisanie”, która na długie lata miała przylgnąć do tej twórczości, jak już wyżej wspomniano, nie oddawała istoty artystycznej propozycji. Nie chodziło w niej przecież o kalkowanie rzeczywistości, ale o akt twórczy, kreację – dlatego sam Stachura buntował się przeciw takiemu schematycznemu i zbyt pospiesznemu sprowadzaniu jego roli do „kopisty rzeczywistości”<sup>122</sup>.

W utworach autora *Siekierzady* widoczne są, choć stworzone, nawiązania do romantycznej krytyki rozumu:

– Czy w książkach jest mądrość?

– W książkach nie ma mądrości. Bo jeżeli jest, to ten, kto sam nie jest mądry, nigdy jej nie dojrzy. Będzie ją mieć przed samymi oczami, na samych oczach, lecz nie w oczach i dlatego jej nie zobaczy. Będzie po niej ślizgać się jak na łyżwach po lodzie. Będą podobać mu się przeróżne figury stylistyczne, metafory, porównania i temu podobne, ale nie będzie wiedzieć, o czym jest tekst. Będzie

<sup>121</sup> E. Stachura, *Upadek z drzewa, poezja wzajemności, być w ruchu, Wisła-Wisła*, [w:] *Wszystko jest poezja*, s. 45. Artystyczna koncepcja Stachury odnosząca się do słowa, które nie może być bierne, była zestawiana z poetycką praktyką Białoszewskiego (K. Rutkowski, *Przeciw*). Moje stanowisko bliższe jest temu, jakie prezentuje Piotr Michałowski, polemizując z treścią wspomnianej książki: „Otóż «poezja czynna» Białoszewskiego w praktyce sprowadzała się do kontemplacji świata i zanurzenia w codzienności. Koncepcja Stachury wymagała ofiary dla osiągnięcia poezji tożsamej z prawdą i czynem. Autor *Donosów rzeczywistości* przerabiał codzienność na literaturę, a Stachura dążył do transgresji, której zasadnicza trudność nie polega wyłącznie na nieprzekładalności świata na słowo”. Michałowski zwraca także uwagę na to, że Białoszewskiemu chodziło przede wszystkim o zerwanie z konwencją dla stworzenia własnej poetyki „mieszczącej się jeszcze w pojemnych granicach literatury”. Nieprzekładalność „żywej mowy” stała się dla Białoszewskiego tematem poezji. Stachura natomiast występował przeciw literaturze, jako tandetnej atrapie życia oraz „przeciw martwemu zapisowi nieskończonego bogactwa świata”. P. Michałowski, *Źródła i ujścia „poezji czynnej”*, „Nowe Książki” 1988, nr 5, s. 55.

<sup>122</sup> Zob. *Zmagania z krytyką*, w niniejszym rozdziale.

analizować, interpretować, komentować, filozofować, teologizować, egzegezować, ale te wszystkie poczynania oczywiście nie będą odczytaniem mądrości.

W książkach nie ma mądrości. Bo jeżeli jest, to tylko dla kogoś, kto sam jest mądry i dlatego będzie w stanie tę mądrość odczytać. Ale mądry po co miałby szukać w książkach potwierdzenia swojej mądrości? Co by znaczyło, że jednak nie jest mądry. Mądry nie czyta książek<sup>123</sup>.

Pozostając w kręgu myśli romantycznej, warto w tym miejscu przypomnieć słowa Andrzeja Towiańskiego, który nazywał siebie „człowiekiem niepiśmiennym”, to jest „nieksiążkowym”, przedkładając prawdy żywe nad wszelką mądrość książkową. Dla Towiańskiego wszelki skodyfikowany system myślenia i wiedzy był kolejną zasłoną ukrywającą światło „prawdy żywej”. Ponadto wiedza zdobyta z książek nie jest wiedzą praktykowaną, ponieważ prawdziwa wiedza uruchamia cały organizm człowieka (oprócz rozumu także zmysły i całe ciało). Ma ona spełnienie w działaniu, w procesie życia. Konsekwencją odrzucenia wiedzy rozumowej jest odrzucenie ksiąg. Człowiek książkowy nie może ani napotkać, ani odkryć prawdy, ponieważ uruchamia jedynie słuch i wzrok. Człowiek żywy, rozumiejący, nie musi być wykształcony<sup>124</sup>. „Spółka duchowa” Towiańskiego i Mickiewicza była faktem, przesadna jednak byłaby wiara, iż to Towiański nakazał wieszczowi milczenie. Bezspornie jednak, jako „człowiek żywy”, wyrażał pogardę dla słowa pisanego. Podobnie dla Mickiewicza, od pewnego momentu, wytwory literackie były jedynie słowami, książkami, które w istotny sposób niczego nie zmieniają. Prawdziwą literaturą jest tylko słowo-czyn, słowo mające wpływ na życie<sup>125</sup>. Mickiewicz był przekonany, iż sztuka życia jest o wiele trudniejsza od działalności literackiej. Ilustruje to choćby fragment ze *Zdań i uwag*, który do dziś funkcjonuje jako złota myśl:

W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę,  
Trudniój dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę<sup>126</sup>

<sup>123</sup> E. Stachura, *Fabula rasa*, s. 74.

<sup>124</sup> Zob. K. Rutkowski, *Projekt Stachury i cień Towiańskiego*, „Nowy Wyraz” 1981, nr 1, s. 81.

<sup>125</sup> Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 234.

<sup>126</sup> A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena* (w. 19-20), [w:] tenże, *Dzieła*, t. 1, cz. 3, Wier-

Podczas ilustrowania teorii słowa-czynu konieczne jest zastrzeżenie: dla Towiańskiego projekt czynnego słowa był rozpięty między dwoma sprzecznymi biegunami: beczynnością i nakazem doskonalenia wewnętrznego, dla Mickiewicza zaś jednym z biegunów byłoby objawienie, a drugim realistyczne, zdroworozsądkowe działanie<sup>127</sup>. W projekcie Stachury chodziło o takie oddziaływanie na czytelnika, które w konsekwencji doprowadzi do przełamania bierności. Nie chodziło o literaturę piękną, lecz skuteczną. Tomasz Burek dostrzegał w tej literaturze: „Interesowność ducha, nieustępliwy płomienny fanatyzm wiedzy moralnej, huraganowy głód prawdy, która wypala w słowach prawie wszystko, co jest w nich zbędne, odrzuca z literatury psychologię, intrygę, wszelką małośćkowość i kombinatorykę, aby u końca procesu redukcji móc odbudować i zatrzymać kilka niewzruszonych wartości”<sup>128</sup>.

Koncepcja „czynnego słowa” i krytyka rozumu to nie jedyne płaszczyzny porozumienia pomiędzy artystycznym projektem Stachury i romantycznymi ideami. Krzysztof Rutkowski pisał, iż jedną z charakterystycznych cech romantycznej utopii antropocentrycznej była walka z własnym „ja”, próba dezintegracji własnej tożsamości. Echo tej utopii u Stachury jest bardzo wyraźne, a można by je nazwać „rozmyciem (w) się”<sup>129</sup>. Pozostając jeszcze w kręgu idei Towiańskiego i działań Mickiewicza, wypada powiedzieć, iż w tym wydaniu przekroczenie „ja” wiązało się z odseparowaniem jednostki od świata. Jest tu też nakaz samodoskonalenia wewnętrznego, które wymagało wyrzeczenia się interesowności i nastawienia na zaspokajanie własnych potrzeb. Towiański pisał: „Trzeba [...] wyzuć się ze wszystkiego, co swoje, wypróżnić się, wyjść ze świata, z siebie”<sup>130</sup>. Najważniejszym celem, do jakiego takie działanie mia-

---

sze 1829-1855, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1981, s. 26.

<sup>127</sup> Zob. K. Rutkowski, *Projekt Stachury*, s. 82. W notatnikach Stachury odnaleźć można ślady lektury pism Mickiewicza. Zob. zapis z 20 sierpnia 1973 r., Notatnik, t. 9, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>128</sup> T. Burek, *Mgła i pierwsze przebłyty jasności*, „Twórczość” 1966, nr 11, s. 124.

<sup>129</sup> Problem pozostawał w obszarze zainteresowań filozofii niemieckiej, przede wszystkim Fichtego, Schległów i Goethego. Zob. K. Rutkowski, *Ani było, ani jest*, Warszawa 1984, s. 191.

<sup>130</sup> A. Sikora, *Postannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Warszawa 1967, s. 194. Zob. także: I. Bittner, *Odkrywanie własnego „ja”*, [w:]

ło doprowadzić, była gotowość do czynu i otwarcie na wiedzę prawdziwą, która zostałaby dopiero teraz zauważona i przyjęta. „Ach – wzdychał Mickiewicz – ileż to w nas tych zasłon. Ileż to łupin musimy z siebie zedrzeć”<sup>131</sup>.

U Stachury zaś czytamy:

- Czy ja mogę rozumieć?
- Tyś jest swoim Ja. Ty nie możesz rozumieć.
- Kto może rozumieć?
- Nikt rozumie.
- Nikt nie może zrozumieć?
- Nikt rozumie. Człowiek-nikt rozumie.

[...]

– Kim jest człowiek-nikt?

– Człowiek-nikt nie jest kimś. Ja jest kimś. Ja jest zmuszone być kimś. Tyś jest swoim Ja. Ty jesteś kimś. Tyś jest zmuszony być kimś.

[...]

– Ale człowiek-nikt to człowiek-który-rozumie, człowiek-który-jest-stanem twórczym, człowiek-czyn, człowiek-trzy, człowiek-tu, człowiek-teraz, człowiek-fakt, człowiek-kwiat, człowiek-ptak, człowiek-słońce, człowiek-in-flagranti, człowiek-radość, człowiek-zadość, człowiek-który-nie-potrzebuje-nic<sup>132</sup>.

Stachura do takich przekonań nie doszedł od razu. Sygnały, zapowiedzi drogi prowadzącej ku zatraceniu osobowości pojawiają się zarówno w powieściach, jak i w opowiadaniach. Przełomowym momentem jest ukazanie się tomu *Się*, w którym czytamy:

To nie ja. Ja to jad. Ja to waż. Ja to rak. [...] Umarł rak. Umarł rak na raka. Ja umarło. Położyło sobie kres. Koniec biografii. Koniec bibliografii. Koniec biobibliografii [...] Nie ma ja. Się jest. Się jest stanem. [...] Ja umarło na ja. Nie ma ja. Się jest. Się jest się. Się jest duch. Się jest nikt<sup>133</sup>.

To tu rodzi się człowiek-nikt, na którego ślad trafiamy później w *Fabula rasa*, gdzie autor dokonał „rozdwójenia» jaźni

---

tenże, *Romantyczne „ja”*. Studium romantycznego indywidualizmu, Warszawa 1984, s. 97-109.

<sup>131</sup> A. Sikora, *Postannicy słowa*, cyt. za: K. Rutkowski, *Ani było*, s. 192.

<sup>132</sup> E. Stachura, *Fabula rasa*, s. 18-21.

<sup>133</sup> E. Stachura, *Się, [w:] Się*, Warszawa 1977, s. 197-198.

bohatera-narratora na człowieka-Ja i człowieka-nikt, wolnego od jarzma jakiegokolwiek *persony*”<sup>134</sup>.

Dla autora *Fabula rasa* przekroczenie „ja” poprzez przejście w stan „się” staje się także sposobem na paradoksalne odczucie społeczności poprzez odizolowanie. Ten paradoks nie był obcy Mickiewiczowi:

Ja

Gdyby szatan na chwilę mógł wyniść sam z siebie,  
To by w tej samej chwili już ujrzał się w niebie<sup>135</sup>.

Ja

Muzyk zmiesza orkiestrę najlepšíę dobraną,  
Jeśli grając stara się żeby go słyszano<sup>136</sup>.

Dla Mickiewicza dążenie do samotności stało się początkowym etapem wcielenia w życie projektu, którego najważniejszym czynnikiem było działanie. Poezja poświęcana własnym życiem i wpływaniem na rzeczywistość poprzez przemianę sposobu życia było substytutem działalności militarnej<sup>137</sup>.

Herman Hesse, którego książkę *Wilk stepowy* Stachura nosił w chlebaku<sup>138</sup>, pisał w *Demianie*, iż życie każdego człowieka jest drogą do samego siebie. Żaden człowiek nie był nigdy w pełni samym sobą, mimo to jednak każdy ku temu podąża<sup>139</sup>.

Działanie takie nie było Stachurze obce. Postulował on samoobserwację. Uważał, iż przyczyną cierpienia jest rozdarcie świata na Ja i nie-Ja<sup>140</sup>, co oddziela jednostkę od otaczającego świata, całości, którą można dostrzec jedynie dzięki degradacji i dezintegracji Ja<sup>141</sup>, owego Ja, które wcześniej przysłańiało ogrom świata i uniemożliwiało pełną jego percepcję. Uwolnienie

<sup>134</sup> W. Szyngwelski, *Się jest nikt. Problem nie tylko gramatyczny*, „Topos” 2002, nr 3, s. 78.

<sup>135</sup> A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi z dzieł*, s. 28.

<sup>136</sup> Tamże, s. 32.

<sup>137</sup> Zob. K. Rutkowski, *Projekt Stachury*, s. 83-84.

<sup>138</sup> O uważnej lekturze książek Hessego mogą świadczyć także notatnikowe zapiski.

<sup>139</sup> H. Hesse, *Demian*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 2001, s. 71-72.

<sup>140</sup> W notatniku Stachury pod datą 19 września 1974 r. czytamy: „Gdybyż mógł człowiek wewnętrzny i człowiek zewnętrzny – stanowić jedno. Sokrates”. Stachura, *Notatnik*, t. 12, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>141</sup> Na temat dezintegracji Ja w twórczości Stachury i nawiązań do tradycji w związku z pojęciem „samoświadomości” (Budda, Freud, Sokrates, Jung,



nie się od Ja jednocześnie uwalnia od cierpienia i pozwala na zrozumienie siebie, poznanie siebie. Tu, niczym Mickiewiczowski Konrad, umiera człowiek-ja, a rodzi się człowiek-nikt. Podobieństwo istnieje oczywiście jedynie w związku z aktem przemiany, punkt dojścia jest dokładnie przeciwny. W jednym z listów do Bogusława Żurakowskiego czytamy:

Obserwuj siebie, swoje „ja” czysto, bez potępienia, bez usprawiedliwiania, bo jeżeli będziesz usprawiedliwiać lub potępiać, to Twoje „ja” będzie to robić, nikt inny, i w ten sposób będzie się manifestować. Musisz zrobić miejsce, żeby przyszło to nieznane. To nieznane nie może przyjść do tego, co jest znane. Musisz wyrzucić z siebie wszystko. Negacja totalna wszystkiego [...]. Zawsze „ja” chce. Człowiek-nikt nie chce nic. Nawet tego nie chce. Bo nie chcieć nic, chcieć nie chcieć nic. Człowiek-który-rozumie, rozumie, że chcieć i nie-chcieć – to to samo. Więc ani chce, ani nie chce. Ten problem dla niego nie istnieje. Żaden problem. Pytaj mnie, jeśli się zaciukasz, ale najlepiej stwierdź fakt, że się zaciukałeś i zapytaj siebie dlaczego. Pewnie dlatego, że czegoś chciałeś, że chciałeś zrozumieć. Nie chciej zrozumieć, bo nie zrozumiesz. Obserwuj „ja”. Bądź zdrow. Idę spać. Idę umrzeć<sup>142</sup>.

W *Traktacie o Wilku stepowym* czytamy: „Człowiek nie jest wszak jakimś mocnym i trwałym kształtem... jest raczej próbą i stanem przejściowym, jest niczym innym, jak wąskim, niebezpiecznym mostem między naturą a duchem”<sup>143</sup>.

Chęć maksymalnego rozszerzenia „ja”, takiego, które byłoby gwarantem wtopienia się we „wszystkość”, zrodziło stan „się”. Według Stachury stan ten to przebudzenie, otwarcie się na świat i jednoczesne przewyciężenie przemijania, czasu – z czym pisarz od dawna się zmagał. Ponadto „się” jest wyraźnym nawiązaniem do filozofii Martina Heideggera, który utożsamiał w niej „się” z egzystencją całowicie pozbawioną autentyzmu, z bytowaniem zautomatyzowanym, którego znakiem rozpoznawczym jest bezruch oraz rutyna. U Stachury

---

Krishnamurti, Rogers) zob. J. Brach-Czaina, *Jednostka a możliwość innej postaci istnienia*. „Inny stan” Stachury, [w:] *taż, Etos nowej sztuki*, s. 101-134.

<sup>142</sup> Zob. List z 11 marca 1977 r. Na podstawie autografu przechowywanego w zbiorach autora pracy. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty listów do Bogusława Żurakowskiego pochodzą z tego źródła.

<sup>143</sup> H. Hesse, *Traktat o Wilku stepowym*, [w:] *tenże, Wilk stepowy*, przekł. G. Mycielska, Poznań 1984, s. 45-71.

dzięki „się” – to znaczy dezintegracji „ja” – możliwe jest „zlanie ze światem” w jedność<sup>144</sup>.

Twierdzenie, iż Stachura jedynie dublował artystyczne pomysły romantyków, byłoby z gruntu fałszywe. Autor *Catej jaskrawości* świadomie starał się odbudować tradycję myślenia o sztuce, która została niemal zapomniana. Wiele wskazuje na to, iż w swoim zamiarze nie pozostawał odosobniony. Pod koniec XX wieku reaktywował się sposób myślenia, którego romantyczne korzenie były bardzo wyraźne. Przyczyn takiego stanu rzeczy można się doszukiwać w złożoności polskiego romantyzmu, w jego wielowymiarowości oraz wewnętrznych sprzecznościach. Stachura zdawał sobie sprawę z tego, że pomiędzy nim i jego romantycznymi poprzednikami występował silny związek. Zapraǳnął przekroczyć granicę istniejących norm literackości, co w znacznym stopniu było związane z dążeniem do zminimalizowania pogłębiającego się rozdźwięku pomiędzy wypowiedzianym słowem a działaniem, które nierzadko stoi z nim w sprzeczności. Idealizm zamierzeń Stachury przypomina idealizm romantyków<sup>145</sup>. Różnego typu działania cząstkowe podporządkowane były dążeniom do skonstruowania całości. Analogie są tak silne, że poniższe słowa o całości w myśli Mickiewicza mogłyby, przynajmniej w jakiejś mierze, odnosić się do zamysłów Stachury: „[...] Mickiewicz buduje swą wielką całość. Buduje ją ze zmienną konsekwencją w sensie trafności przedsięwzięć autorskich i dojrzałości pisarskich spełnień, ale czyni to z rozwagą i w zgodności z programem literackim, nad którym wciąż intensywnie pracuje. Założenie myślowe budowania polega na celebrowaniu wielkiej organicznej całości, kosmicznej jedności; na eksodusie duchowo przebudowanej jednostki z «martwego świata» egoizmu i indyferentnego praktycyzmu, pozornych więzi, trujących autorytetów i fałszywych reputacji, obłudnych uczuć, minimalistycznej a zuchwałej filozofii; rudymenarnego symbolizmu, żywej jaźni, wielkich idei”<sup>146</sup>.

<sup>144</sup> Zob. M. Januszkiewicz, *Edward Stachura: od buntu do mistyki*, [w:] tenże, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku*, Poznań 1998, s. 200.

<sup>145</sup> Zob. K. Rutkowski, *Ani było*, s. 84.

<sup>146</sup> B. Dopart, *Cykl Mickiewiczowski a romantyczna wielka forma poetycka*, [w:] *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004, s. 196-197.

Jednym z przejawów Stachurowego projektu było m.in. zmierzenie się ze słowem. Literackie realizacje zamysłów nie rzadko były źródłem wielu nieporozumień. Krytycy, omawiając jego twórczość, posługiwali się formułą „życio-pisanie”, pod którą rozumieli jedność działań literackich z biograficznymi. Jedynie nieliczni badacze postawili środek ciężkości w innym miejscu. Twierdzili, iż w artystycznej propozycji Stachury istotna jest nie tyle zgodność tekstu z biografią, ile zgodność tekstu z ideą, życiową postawą. Stachura realizację swojego projektu zaczął stosunkowo wcześniej i konsekwentnie ją prowadził. W swych maksymalistycznych i niekonwencjonalnych pomysłach, które nie były jedynie pozami czy jednorazowymi happeningami, dążył do odnalezienia takich środków wyrazu, które przekraczając same siebie, nie byłyby przeszkodą (pośrednikiem?) pomiędzy czytelnikiem świata a światem. Projekt Stachury angażował całą jego twórczość, włączając bruliony i listy.



## LISTY

Od śmierci Edwarda Stachury minęło już niemal trzydzieści lat. Przez ten czas na jego temat na łamach prasy pojawiło się wiele artykułów. W swoich pracach badacze najczęściej skupiali się na omawianiu problemów związanych z prozą pisarza. Mimo iż poezja dotąd pozostaje w cieniu prozy i piosenek, które to w dużej mierze przysporzyły autorowi popularności, to jednak była przedmiotem zainteresowania krytyki już za życia Stachury.

Wyjątkiem są badania poświęcone listom autora *Siekiere-zady*. Ograniczają się one do prac powstających w ośrodkach uniwersyteckich. W większości są to próby edycji listów, w których – z przyczyn oczywistych – akcent kładzie się na działania tekstologiczne i edytorskie. Do minimum zredukowane są wszelkie dociekania historycznoliterackie bądź genologiczne. Zanim w niniejszym rozdziale podjęte zostaną kroki analityczne – oparte na listach Stachury – poprzedzi je próba ukazania problemów, z jakimi zmagają się badacze epistolografii (w szczególności współczesnej). Twórczość prozatorska i poetycka Stachury będzie kontekstem niniejszych dociekań.

## I. METODOLOGICZNE PROBLEMY BADAŃ NAD EPISTOLOGAFIĄ

Do dziś trwa dyskusja dotycząca statusu genologicznego listu i metod jego badania. „Wszak list to zjawisko o charakterze efemerycznym, a przecież jak żaden inny twór literatury sprzęgnięte nieodwołalnie z pismem, z tekstem. Epopeja nie napisana, epopeja skandowana tylko ustami rapsodów jest

epopeją; list nie napisany nie jest listem”<sup>1</sup> – pisała Stefania Skwarczyńska w swojej *Teorii listu*, wskazując na ściśle związki listu z tekstem. Spostrzeżenie to wskazuje na dwie, na pozór podążające w przeciwne strony, drogi refleksji: z jednej strony genologiczną, a z drugiej – metodologiczną. W istocie jednak jest między nimi bardzo silny związek, albowiem narzędzia badawcze są statusem genologicznym badanego obiektu. List na ogół był przedmiotem zainteresowania badaczy właśnie ze względu na swą specyficzną, gatunkową niejednorodność. Dociekania teoretyczne determinowała potrzeba opisanie cech charakterystycznych listu, by ostatecznie wyznaczyć jego miejsce wśród innych gatunków. Zwykle sprowadzało się to do rozważań, które zamknąć można w formule: „dokument czy literatura”. Niemały wpływ na kształt listu ma odbiorca. Implikuje on wewnętrzną konwersacyjność, która ma źródło w zapotrzebowaniu partnerów na bezpośrednią rozmowę<sup>2</sup>. Potrzeba ta z jednej strony wprowadza elementy kolokwialne, a z drugiej jest podstawą do powstania dialogu intymnego<sup>3</sup>.

Poniższa propozycja odnosiłaby się w mniejszym stopniu do badania listu jako pojedynczej i zamkniętej całości<sup>4</sup>, a raczej wskazywałaby jego miejsce w większym zbiorze, grupie listów, która także tworzy nową jakość. Ta z kolei zmienia się w zależności od czytelnika, którym kolejno może być: adresat, osoba różna od adresata, edytor, którego efektem pracy jest edycja listów, trafiająca następnie do odbiorcy „bezinteresownego”, czyli zwykłego czytelnika. Szczególne miejsce w niniejszej rozprawie zajmą rozważania dotyczące wpływu listów na

---

<sup>1</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 2.

<sup>2</sup> „List doświadczany jest często – i przez piszącego, i przez czytającego – jako pewnego rodzaju substytut osobistej rozmowy: «rozmowa na odległość» czy «rozmowa z nieobecny». J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 87.

<sup>3</sup> Zob. A. Kałkowska, *Wprowadzenie w problemy językowej spójności listu*, „Polonica” 1978, nr 4, s. 56. Stanowisko autorki jest zbieżne z wypowiedziami badaczy sprzed wieku: „Przez list właściwy rozumiemy znoszenie się, czyli korespondencją osób, to jest: o czym one, w osobistym widzeniu się miałyby z sobą do mówienia, o tem samem nieobecne i oddalone, wzajemnie się przez listy uwiadamiają; słowem list jest rozmową nie przytomnych”. I.P. Legatowicz, *Rozprawa o listach*, „Tygodnik Wileński” 1817, nr 78-79, s. 385-386.

<sup>4</sup> „Jako przedmiot genologii literackiej jest rodzajem autonomicznym, tworzącym całość kompletną (treściowo) i zamkniętą (formalnie)”. Zob. A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982, s. 5.

inne obszary pisarskich realizacji (w tym przypadku będą to bruliony i opowiadania Edwarda Stachury). Niektóre z powyższych zagadnień były osobno podejmowane w badaniach literackich, raczej na zasadzie wskazywania zjawisk, którym warto by poświęcić więcej uwagi.

Listy, a w mniejszym stopniu bruliony, będą pełniły funkcję probierza zjawiska, które występuje w całej twórczości Stachury. Uruchomienie kontekstu brulionów i opowiadań lub powieści jest konieczne, bez tego bowiem nie udałoby się wykazać totalności w literacko-artystycznym przedsięwzięciu autora *Siekierzady*.

Wśród badaczy, którzy w swoich pracach podejmowali problemy związane z epistolografia, warto wspomnieć przynajmniej o kilku. Ich metodologiczne stanowiska są rzetelnymi propozycjami badawczymi, które wzajemnie się dopełniając, tworzą odpowiedni punkt wyjścia i jednocześnie zaplecze dla dalszych rozważań, które będą podejmowane w niniejszej dysertacji.

Spójną propozycję metodologicznych punktów widzenia przedstawił Kazimierz Cysewski<sup>5</sup>. Zauważa on, iż badania listów mogą się realizować w trzech, zazwyczaj powiązanych ze sobą aspektach: dokumentacyjno-źródłowym, teoretycznym i opisowo-historycznym.

Aspekt dokumentacyjno-źródłowy wiąże się z podejściem do listu jako podstawy rozstrzygnięć dotyczących różnych sfer rzeczywistości. W tym przypadku koncentrujemy się głównie na:

- 1) poszukiwaniu podstaw do stwierdzeń biograficzno-psychologicznych i socjologiczno-literackich oraz ich dokumentacji;
- 2) dostarczania komentarza do twórczości uznanej za literacką, ułatwiającego jej zrozumienie i wyjaśnienie;
- 3) docieraniu do wpisanej w teksty listów świadomości artystycznej i ideowej epoki;

---

<sup>5</sup> Zob. K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografia*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 95-110; tenże, *Epistolografia jako literatura na przykładzie listów Zygmunta Krasińskiego*, „Prace Polonistyczne” 1994, seria 49, s. 113-155; tenże, *Uwagi o listach C. Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985-86, nr 3-4, s. 131-152.

4) rekonstruowaniu reguł komunikacji społecznej, których przejawem, mającym swoją historycznie zmienną retorykę, są listy<sup>6</sup>.

Aspekt teoretyczny badań nad listami polegałby na:

1) poszukiwaniu statusu komunikacyjnego listu i zbioru korespondencji;

2) określaniu zróżnicowania gatunkowego epistolografii;

3) rozpatrywaniu zagadnienia sformułowanego czy to jako literackość w listach, czy to wartości literackie korespondencji, czy wreszcie – epistolografia jako literatura, list jako dzieło literackie;

4) poszukiwaniu adekwatnych do specyfiki gatunkowej listu i korespondencji metod badania i opisu konkretnego materiału epistolarnego<sup>7</sup>.

Aspekt opisowo-historyczny Cysewski wiąże z badaniem konkretnego materiału epistolarnego, za który uważa pojedyncze listy, różne zespoły korespondencji, korespondencje określonych autorów. W kręgu zainteresowań badawczych, ze względu na powyższy aspekt, znalazłaby się świadomość epistolarna w rozwoju historycznym. Ściśle mówiąc, chodziłoby tu o zwrócenie uwagi na tematykę, poetykę, nadawczo-odbiorcze reguły porozumiewania się, konwencje epistolarne, oddziaływanie listów na literaturę i funkcje, jakie miałyby spełniać listy.

Należyta uwagę autor poświęca również problematyce tekstologiczno-edytorskiej, której znaczenie w odniesieniu do omawianej problematyki jest szczególnie duże. Jak bowiem zauważa Cysewski: nie chodzi jedynie o udostępnienie materiału epistolarnego od strony jego wartości źródłowej lub literackiej. Niewystarczające są też ustalenia edytorskie (autor, adresat, kształt tekstu) i komentarz mający pokonać barierę komunikacyjną, która pojawia się w sytuacji, gdy mamy do czynienia z listem jako sposobem porozumiewania się indywidualnego nadawcy i indywidualnego odbiorcy, zwłaszcza gdy mamy na względzie zmieniający się kontekst kulturowy. Mimo że list realizuje przede wszystkim reguły komunikacyjne istniejące w danej przestrzeni i danym czasie, to jednak na porozumienie wpływać mogą także normy o charakterze mniej powszechnym lub wprost indywidualnym, jak również wiedza,

<sup>6</sup> K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy*, s. 95.

<sup>7</sup> Tamże.



do której wypowiedź się odwołuje i którą włącza niejako w swój tekst. W przypadku listu wiedza ta niejednokrotnie jest efektem doświadczenia jednostkowego i jej dostarczenie stanowi równie ważne zadanie edytora, jak wyjaśnienie indywidualnych reguł porozumienia<sup>8</sup>. Powyższe uwagi uzupełnić należy dopowiedzeniem: chodzi o podkreślenie statusu epistolografii jako przede wszystkim tworu tekstowego, językowego, który jako taki znajduje się w orbicie zainteresowań badawczych literaturoznawcy „w celu zrozumienia i opisania estetycznych, egzystencjalnych i aksjologicznych wymiarów człowieczeństwa, jakie w listach się ujawniają”<sup>9</sup>.

Epistolografia jest zjawiskiem różnorodnym gatunkowo. Ulega historycznym przemianom. Badacze literatury zajmowali się zazwyczaj listami pisarzy, traktując je jako dokument uzupełniający biografię lub komentarz do twórczości. Listy, jako samoistne dzieło, najczęściej stawały się przedmiotem zainteresowania historyków literatury przede wszystkim w wypadku autorów, których listy wyróżniały się „objętością i estetyką”. Lektura i interpretacja korespondencji jako źródła historycznego, jako dokumentu i komentarza do twórczości, ma w polskiej nauce o literaturze najbogatszą tradycję<sup>10</sup>.

Jak zauważa Małgorzata Czermińska: list, pojmowany jako autonomiczny rodzaj w obrębie literatury stosowanej, ma swoją bogatą, sięgającą antyku tradycję. Wyodrębniły się na tym polu różne warianty oraz swoista poetyka normatywna, zamknięta w listownikach lub „sekretarzach”, zawierających ogólne przepisy i wzory listów na różne okazje. Znamienne jest to, iż owe listowniki znikają w połowie XIX wieku, co ma niewątpliwie związek z romantycznym pojmowaniem listu jako bardziej osobistej, intymnej wypowiedzi, koncepcją listu-wyznania i załamaniem się poetyki klasycznej.

List, jak zauważa Czermińska, może być podręcznym magazynem informacji o autorze, środowisku lub epoce. Wiadomości o stylu epistografa byłyby tu ograniczone do minimum. Ponadto autorka widzi możliwość uszanowania autono-

<sup>8</sup> Tamże, s. 96.

<sup>9</sup> Tamże, s. 100.

<sup>10</sup> Zob. M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, [w:] *taż*, *Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000, s. 252-271. Podobne ujęcie zagadnienia przynosi monografia S. Skwarczyńskiej, opublikowana w 1937 roku, w której list nazwany jest „autonomicznym rodzajem literackim” i zaliczony do tzw. literatury stosowanej. Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*.

mii gatunkowej wypowiedzi listownej, co jednak pociągnęłoby za sobą konieczność wyłączenia jej z tzw. literatury czystej. Wreszcie można dojść do wniosku, że ciekawsza od ścisłego wytyczania granic pomiędzy tekstem użytkowym a literaturą czystą jest obserwacja punktów stykowych. Badaczka podkreśla, iż każde poważne studium poświęcone osiemnastowiecznej powieści epistolarnej musiało podjąć kwestię związku pomiędzy listem a literaturą. Kwestia ta jednak wymaga ponownego podjęcia co najmniej z dwu względów. Po pierwsze, możliwe jest dzisiaj zupełnie nowe metodologicznie potraktowanie listu w kontekście twórczości poetyckiej, powieściowej czy dramaturgicznej badanego pisarza. Po drugie, literatura współczesna, wyciągnawszy najdalej idące wnioski z romantycznego rozluźnienia podziałów gatunkowych, przyzwyczaiła nas do dzieł hybrydycznych oraz usankcjonowała wtargnięcie do literatury żywiołu form potocznych lub – z innej strony – form właściwych wypowiedzi naukowej, będących przecież domeną najdosłowniej pojętej użytkowości. Mówiąc o takiej możliwości metodologicznej, która pozwala uchylić służebne, dokumentarne potraktowanie listu i uczynić go tekstem równorzędnym z wypowiedzią tradycyjnie uznaną za literacką, badaczka ma na myśli francuską krytykę tematyczną. W myśl jej założeń, wszystko, cokolwiek wyszło spod pióra pisarza, łącznie z najdrobniejszą notatką na marginesie czytanej przezeń książki, jest częstką niepodzielnej całości jego dzieła, może odsłaniać jakiś aspekt ukrytego tematu, organizującego i nadającego sens tej twórczości. Rozróżnienia gatunkowe są całkowicie zewnętrzne i powierzchowne wobec autentycznego, swoistego porządku, do którego interpretator musi dotrzeć w akcie utożsamiającego rozumienia. Ta perspektywa metodologiczna może być wykorzystana jedynie przy założeniu, że przedmiotem badania jest twórczość jednego pisarza – bez względu na epokę, w której żył<sup>11</sup>.

To, co badaczka uważa za najważniejsze i najciekawsze we wzajemnych oddziaływaniach epistolografii i literatury, dzieje się na terenie pomiędzy listem a powieścią. Obszar ten można podzielić na dwa rozległe pola. Pierwsze nazywa polem oddziaływania listu na powieść i tu możemy obserwować analogie i różnice pomiędzy blokiem korespondencji a powieścią epistolarną, przede wszystkim osiemnastowieczną. W obrębie dru-

---

<sup>11</sup> M. Czermińska, dz. cyt., s. 254.

giego pola dostrzeżemy silniejszy kierunek działania odwrotnego: wpływ powieści na list. Chodzi o lekturę bloków autentycznych listów z perspektywy doświadczeń czytelnika powieści, i to niekoniecznie epistolarnej. Oczywiście w obrębie każdego z tych pól występuje również oddziaływanie w kierunku odwrotnym: konwencje powieści epistolarnej wywarły ogromny wpływ na sposoby listowania uprawiane przez rzeczywistych korespondentów w zupełnie niefikcyjnym świecie, a w drugim z wyróżnionych pól – zainteresowanie dla autentycznych listów, przede wszystkim listów intymnych, listów-wyznań, zbiega się z psychologizacją, z hasłem zwrotu do wnętrza, głoszonym przez powieść od wielu lat. Przy tym na polu pierwszym (wpływ listu na powieść epistolarną) będziemy mieli do czynienia raczej z zależnością widzianą od strony szeroko pojętej genezy, od strony zamiaru autora, który nadaje fikcyjnym wypowiedziom literackim kształt i pozór autentycznych listów lub własną korespondencję świadomie stylizuje na powieść epistolarną. Na polu drugim (wpływ konwencji powieściowych na odczytywanie listu) analogia zostaje przeprowadzona od strony odbioru, a nie genezy, tj. przez odbiorcę odczytującego opublikowany zbiór korespondencji w sposób, do którego przywykł jako czytelnik powieści.

Uznanie dla autonomicznych wartości literackich listu mogło się najłatwiej ujawnić w badaniach nad korespondencją, która swoimi walorami „przyciągała” badaczy. W polskich badaniach widać to najwyraźniej w studiach nad listami Krasińskiego<sup>12</sup>. Znany wydawca tych listów, Zbigniew Sudolski, przypomina, że pierwszego wyłomu w tradycyjnej postawie, ustalonej przez dziewiętnastowiecznych wydawców i komentatorów tej korespondencji, dokonał Kleiner, pisząc w 1913 r., że listy Krasińskiego są „nie tylko zbiorem materiałów biograficzno-psychologicznych, nie tylko komentarzem do dzieł i życia, lecz [...] samoistną dziedziną twórczości”<sup>13</sup>.

List, jako nośnik potencjalnych cech nowej struktury literackiej, nie może ulegać procesom transformacyjnym. Mam tu na myśli te cechy, które gwarantują jego tożsamość. Nie mniej

<sup>12</sup> Por. M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962, zwłaszcza s. 152 i n.; też, *Tryptyk epistolograficzny*, [w:] też, *Romanizm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969, oraz Z. Sudolski, *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego. Studium monograficzne*. Warszawa 1968.

<sup>13</sup> Z. Sudolski, *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego*, s. 11.

istotne są także właściwości funkcjonalne, które list zyskuje niejako wtórnie w ramach nowej struktury (dzieła literackiego), ponieważ dopiero ona ujawnia „potencję” tworzących ją elementów<sup>14</sup>.

Opracowaniem dotyczącym epistolografii, do którego – mimo upływu lat – niezmiennie warto sięgać, pozostaje *Teoria listu*<sup>15</sup> Stefanii Skwarczyńskiej. Badaczka dostrzega istotną kwestię, jaką jest pozycja listu w korespondencji. Jest to szczególnie okoliczność, gdyż nie można listu pojmować jako fragmentu większej całości, jest bowiem przecież samoistną całością, skończonym w sobie „aktem”. Jego związek ze zdarzeniami życiowymi jest bezpośredni i swobodny: odzwierciedla je i stwarza, pozostając stąd w konsekwentnym związku z listami chronologicznie sąsiadującymi.

Skwarczyńska zauważa, iż dwojaki charakter listu: jego samoistność i jego związek z całością korespondencji, sprawia, że muszą zaistnieć dwie metodyczne drogi przy jego badaniu. List pozbawiony kontekstu korespondencyjnego ma prawo być badany jako samodzielna całość, którą był w chwili powstania, i to zarówno w zamiarach autora, jak i w odczuciu odbiorcy. Równocześnie jednak powinien być badany w perspektywie całej korespondencji, by mógł być uratowany – niezmiernie ważny dla listu – ślad odcisniętej rzeczywistości.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż listy Edwarda Stachury nie były dotąd przedmiotem refleksji krytyków literatury. Przechodząc do zagadnień, które pretendują do miana uzupełnienia, dopełnienia obrazu, jaki powstał dzięki zaprezentowaniu powyższych stanowisk badawczych, chciałbym przedstawić problemy, jakie pojawiają się ze względu na zmieniającego się odbiorcę, zwracając jednocześnie uwagę na trudną i odpowiedzialną rolę edytora w procesie kształtowania nowej całości, którą jest edycja listów. Dorobek Stachury i jego założenia artystyczne są odpowiednim materiałem do podjęcia próby ukazania, jak korespondencja funkcjonuje w całości twórczości i tę całość współorganizuje. Opracowujący – przy okazji ogłaszania bloków listów – zamieszczali swoje spostrzeżenia, przy czym miały one najczęściej charakter czysto techniczny lub wspomnieniowy<sup>16</sup>. Poniższe uwagi mają wprowadzić czy-

<sup>14</sup> R. Sulima, *Dokument i literatura*, Warszawa 1980, s. 21.

<sup>15</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937.

telnika w problematykę związaną z badaniem brulionów i listów. Dążąc do ukazania totalności i jej przejawów w twórczości Stachury, chciałbym zaprezentować korzyści, jakie niesie ze sobą badanie brulionów i listów w kontekście całej twórczości, oraz przełamać impas w zainteresowaniu badaczy tymi obszarami literackiej działalności autora *Siekierezady*.

## II. EPISTOLOGRAFICZNE ŚWIATY

W odniesieniu do epistolografii należy zastosować rozróżnienie, które będzie przydatne w dalszych dociekaniach. Terminy: „nadawca” i „odbiorca” są nieprecyzyjne i niewystarczające, a przynajmniej wymagają odpowiedniego komentarza. Droga, jaką przechodzi list po wyjściu od nadawcy, domaga się dodatkowych terminów i uściśleń. To, w jakim stopniu jego odbiór będzie zgodny z zamierzeniami nadawcy, jest zależne m.in. od tego, w jakim stopniu nadawca „wkomponował” tego konkretnego odbiorcę w treść listu. Obrazy świata wyłaniające się z tego samego listu, pakietu listów, mogą być różne: intencja nadawcy i rzeczywisty odbiór mogą biec równolegle, nigdy się nie przecinając. Może to wynikać z różnych powodów. Aluzje zawarte w liście, które nadawca uznał za oczywiste, dla odbiorcy z jakichś względów mogą być nieczytelne lub – co gorsza – przyjęte opacznie. Będzie to z kolei miało wpływ na komunikację lub wręcz spowoduje jej brak. Sprawy, do których odwołuje się list, mogą być również zupełnie nieznanne lub zapomniane (jeśli odnosiły się do poprzednich listów). W zależności od stopnia nasilenia okoliczności dezorganizujących komunikację między autorem listu i adresatem wyłaniające się wizje światów będą zbieżne lub skrajnie oddalone.

<sup>16</sup> Por. *Listy Edwarda Stachury do Janusza Żernickiego*, oprac. J. Żernicki, „Poezja” 1981, nr 1, s. 46-51; C.M. Szczepaniak, „Cholernie bolą mnie pięty od tego myślenia”, „Akcent” 1999, nr 1, s. 43-49; *Dwadzieścia listów Edwarda Stachury do Wincentego Różańskiego*, oprac. A.K. Waśkiewicz, „Integracje” 1987, nr 21, s. 59-61; *Listy Stachury do Kluczkowic i Lublina*, oprac. M. Derecki, „Akcent” 1988, nr 1, s. 190-200; *Trzynaście listów Edwarda Stachury do Bogusława Żurakowskiego*, oprac. B. Żurakowski, „Poezja” 1981, nr 1, s. 46-51; *Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosty*, oprac. F. Ziejka, „Regiony” 1989, nr 1, s. 70-75.

Nie należą do rzadkości sytuacje, kiedy adresat listu przyjmuje na siebie dodatkową rolę – edytora<sup>17</sup>. W takich okolicznościach nie powinno być rozdziwienki między odbiorcą adresata i edytora, to oczywiste. W związku z tym wizja całości, jaką adresat-edytora<sup>18</sup> proponuje odbiorcy<sup>19</sup>, może być skażona percepcją tego pierwszego, kiedy był jeszcze w roli adresata<sup>20</sup>. Ten szczególny przypadek adresata-edytora godny jest uwagi. Jego odbiór, a później wizja całości nierzadko różni się od odbioru i wizji całości każdego innego edytora, co wreszcie ma niebagatelny wpływ na to, jak ukierunkowana zostanie percepcja „odbiorcy ostatniego”, tj. czytelnika edycji.

To, z czym w ostateczności styka się czytelnik, cechuje swoista dramatyczność i akcja, poprzez karty listów konstruuje się rodzaj odrębnej, nowej rzeczywistości. Stwarza to podatny grunt dla emocjonalnego zaangażowania i doznań estetycznych: „Toteż korespondencja, płynąca wzdłuż wzajemnego stosunku korespondentów, zwłaszcza stosunku zacieśniającego się lub rozluźniającego, towarzysząca zdarzeniom życiowym, w których głównie przez swój bliski stosunek biorą udział, daje czytelnikowi poczucie całości i tę całość daje mu estetycznie przeżyć”<sup>21</sup>.

Całość, którą czytelnik, dzięki akcji i bohaterom, „estetycznie przeżywa”, zbliża się do literatury<sup>22</sup>. Pierwszy czytelnik

<sup>17</sup> W przypadku listów Stachury, o których poniżej, sytuacje takie miały miejsce wielokrotnie.

<sup>18</sup> Jerzy Ziomek rozpatruje sytuację, kiedy to między nadawcą a adresatem może pojawić się jeszcze jedna osoba – „wykonawca”. np. ksiądz odczytujący list pasterski w kościele. *Projekt wykonawczy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 86.

<sup>19</sup> Mam tu na myśli czytelnika opublikowanych listów.

<sup>20</sup> Niemały wpływ na to, jak skonstruowana będzie całość przygotowana przez adresata-edytora, ma fakt, iż do rzadkości należą takie sytuacje, w których dysponuje on odpowiednią wiedzą i umiejętnościami, by blok listów profesjonalnie opracować. W związku z tym drugi człon określenia „adresat-edytora” funkcjonuje raczej na zasadzie informacji o działaniu i nie niesie ze sobą wartościowania.

<sup>21</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 350.

<sup>22</sup> Chciałbym w tym miejscu zaznaczyć, iż ujmuję w badawczy nawias rozważania dotyczące wyznaczników literackości listu. Z punktu widzenia niniejszej pracy nie jest istotne zajmowanie stanowiska we wciąż trwającym sporze o status genologiczny listu. Zastrzeżenie to pojawia się ze względu na styczność poniżej prezentowanych propozycji z zagadnieniami literackości. Zob. S. Dąbrowski, *Zagadnienie określi i wyznaczników literackości. Próba*

nik-adresat nie mógł przeżywać korespondencji jako całości, lecz – list po liście – zmieniał się raz w adresata, raz w nadawcę. „Zestawienie obok siebie list za listem, w ciągłą serię korespondencyjną tego, co w rzeczywistości jest rozdzielone upływem czasu i tym czasem naprawdę przesiąknięte, stwarza skrót rzeczywistości, skrót taki, jakim operuje sztuka. W skrócie tym zbliżają się ku sobie w odczuciu, czy przeżyciu autora nieraz oddalone momenty akcji”<sup>23</sup>. O ile więc pojedynczy list jest ściśle związany z życiem i jest fragmentem tego życia, to listy zebrane w całość nacechowane są literacko. Kazimierz Cysewski zwracał uwagę na to, że zbiory listów tworzą nową całość, kształtującą nowe sensory, które nie są prostą sumą sensów poszczególnych listów. Ta nowa semantyczna całość raczej nie mieściła się w interesach realnego autora, dochodzą tu bowiem decyzje drugiego nadawcy (edytora) oraz kształtują się nowe związki ze światem zewnętrznym. Zbiór listów może być traktowany jako – posłużmy się tym terminem z braku lepszego – powieść; pojedyncze listy pozostają w jakichś związkach z odcinkami życia, odnoszą się do różnych jego aspektów, z kolei suma listów oddaje pewien ciąg życia, „uzupełniany” odbiorczą wiedzą o rzeczywistości oraz literackimi jej odzwierciedleniami. Powieść zawsze najbardziej „wciągała” życie w swoje ramy i niejako zacierała granice pomiędzy tekstami literackimi i nieliterackimi, dokonywała transformacji tekstów funkcjonujących w rzeczywistości pozaliterackiej (rozmowa, list, wywód itp.), umieszczając je w kontekście fikcji i czyniąc je literacko funkcjonalnymi bez formalnej, „doliterackiej” kosmetyki. W rezultacie fikcjonalna z założenia powieść epistolarna i zbiór rzeczywistych listów sporządzony przez edytora spotkać się mogą na jednej płaszczyźnie, wola odbiorcy zaś uczynić może z takiego zbioru dzieło czytane analogicznie do twórców z założenia fikcjonalnych i literackich<sup>24</sup>.

Zanim jednak zbiór listów trafi do rąk przyszłego czytelnika, staje się materiałem, nad którym pracuje edytor. To on decyduje o kompozycji i zaopatruje je w komentarz, jak pisał

ujęcia, „Ruch Literacki” 1974, z. 6, s. 26-31; H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, [w:] tenże, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966, s. 50-64; J. Lalewicz, *Semantyczne wyznaczniki literatury*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 9-22.

<sup>23</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 350.

<sup>24</sup> K. Cysewski, *Epistolografia jako literatura*, s. 144-146.

Trzynadlowski: „komponuje z nich całość jako organizm”<sup>25</sup>. Kazimierz Cysewski nazywa edytora „drugim autorem”<sup>26</sup>. Nie wątpił dzięki niemu powstaje nowa całość<sup>27</sup>, choć sam termin nie wydaje się fortunny. Trafniej problem ujął Janusz Maciejewski, który słusznie zauważył, że edytor zajmuje wobec autora listów pozycję służebną<sup>28</sup>. To, że decyduje o układzie korespondencji, dba o to, by były zrozumiałe dla czytelnika, przybliża go do roli reżysera pracującego w materiale, jaki stanowią listy. Nie może tu być mowy o dowolności i całkowitej swobodzie. Edytor powinien respektować związki, w jakie wchodzi ze sobą poszczególne listy, oraz nie ignorować okoliczności, które wynikają np. z osobistego charakteru korespondencji. Zważywszy na powyższe, można postawić pytanie: jak powinien się zachować badacz stykający się z niezwykle delikatnymi sprawami poruszonymi w listach?

Odnosząc się do tego problemu, Skwarczyńska zajmuje dosyć jasne stanowisko: „Z punktu widzenia dokumentu list wydrukowany w skrótach jest tylko połowicznie grzechem, o ile, oczywiście, wydawca w przypisach zaznaczył kształt i wielkość skrótów, natomiast z punktu widzenia dzieła sztuki jest grzechem nie do darowania. Niweczy możliwość oceny estetycznej. Każdy osąd wydawcy o nim musi być ograniczony zastrzeżeniami, ograniczony nieznaną pełnego tekstu, musi być oparty na koniunkcjach”<sup>29</sup>.

Kwestia ta urasta do rangi osobnego i ważnego problemu, szczególnie w odniesieniu do listów pisarzy współczesnych. Poruszane w nich zagadnienia jeszcze nie przebrzmiały, a osoby, których nazwiska zostały w liście wymienione, żyją. Edytor staje przed dylematem: czy pozostawić fragment, który odnosi się do osób jeszcze żyjących i którego skomentowanie mogłoby naruszyć ich dobra osobiste? Powyższy przypadek może być pretekstem do rozważań dotyczących metodologicznych roz-

---

<sup>25</sup> J. Trzynadlowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 91.

<sup>26</sup> K. Cysewski, *Epistolografia jako literatura*, s. 115.

<sup>27</sup> W starożytności znana była sztuka komponowania zbiorów listowych. Słynęli z niej m.in.: Pilinusz Młodszy, Kasjodor czy Sydoniusz. Listy Cyncerona do Atticusa Seneka rozumiał jako całość i całość z nich komponował. Zob. S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 351.

<sup>28</sup> Wcześniej Juliusz Kleiner działania edytorów ujął w formułę: „Słudzy wielkości”. Zob. J. Maciejewski, *List jako forma literacka*, [w:] *Sztuka pisanania*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 216-217.

<sup>29</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 319.



wiązań, które muszą uwzględniać zróżnicowane okoliczności. Często chodzi o rozstrzygnięcia natury moralnej. Pojawiają się pytania, które jednocześnie stają się problemami edytorskimi. Gdzie kończy się badawcza rzetelność, a zaczyna uleganie chęci zaspokojenia ciekawości czytelnika<sup>30</sup>? Czy, w pewnych ściśle określonych sytuacjach, edytor jest uprawniony do pozbawienia tekstu kontrowersyjnych fragmentów? Rzecz jasna, nie jest to problem nowy. Listy Zygmunta Krasińskiego opracowane przez Ignacego Janickiego w znacznym stopniu zostały poddane zabiegom „retuszującym”. Stało się to za sprawą zarówno samego edytora, jak i interwencji rodziny Krasińskich<sup>31</sup>. 4 października 1880 roku, w liście do Izabeli Zbigniewskiej, Kraszewski odpowiadał na jej wątpliwości co do publikowania listów Narcyzy Żmichowskiej: „[...] trudno stanowczo orzec, co obowiązkiem, co nadużyciem, a co konieczne. Ja sam jestem w położeniu tym z pozostałością po śp. Zyg. Krasińskim, która ma być wydana, ale częściowo. Zasadniczo niepodobna rozstrzygnąć pytania i musi ono zawsze poddanem być poczuciu tego, co właściwe i potrzebne. [...] Jestem tego przekonania, że gdyby nie wzgląd na żywych, należałoby pozostałość zmarłych ogłaszać całą, nie wając się obcinać, bo obcinanie zmienia charakter i rzecz przeistacza. Lecz żywi mają też prawo, aby ich spokój poszanowano [...]. Stąd płynie, że co w czas ogłoszone byłoby blask rzuciło na zmarłego, później rzuca mroki i cienie [...]. Pozostawić więc potrzeba sumieniu i przekonaniom każdego, jak ma postąpić, z tym jednak, że lepiej coś zrobić albo częściowo lub niezbyt trafnie, niż nie zrobić wcale nic”<sup>32</sup>.

Należałoby postawić w tym miejscu kilka pytań: czy ewentualna publikacja przyniesie więcej pożytku, czy szkody? Czy ktokolwiek może czuć się uprawniony do wydawania listów współczesnych (sobie) pisarzy? I nie tyle chodziłoby o warsztat, ile o rozstrzygnięcia dotyczące etyki zawodowej. Wątpliwości tego typu są uzasadnione, gdyż zwykle dotyczą listów, w których wymieniane są osoby jeszcze żyjące (bywa, że łącznie z adresatem), a poruszane sprawy (czasem bar-

<sup>30</sup> Julian Klaczko widział w publikowaniu korespondencji prostą „lokajską” ciekawość względem wielkiego człowieka. Zob. S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 318.

<sup>31</sup> Zob. Z. Sudolski, *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego*, s. 100.

<sup>32</sup> Cyt. za: tamże, s. 100-101.

dzo delikatnej natury) jeszcze nie wybrzmiały do końca. Trudno tu o jednoznaczne rozstrzygnięcia, gdyż zawsze otwarta pozostaje kwestia arbitralności sądów. W przypadku wspomnianych listów Krasińskiego, dzięki szczęśliwie zachowanym autografom, możliwa była konfrontacja. Jak zauważa Sudolski, największych cięć dokonywano w tych listach, w których poeta oceniał krytycznie i niekiedy bardzo złośliwie ludzi swojej epoki. Komentował ich działania i cechy charakteru. Dla zilustrowania działań cenzorskich przywołajmy taki oto fragment z listu (23 sierpnia 1834 r.) Zygmunta Krasińskiego do Konstantego Gaszyńskiego: „Mickiewicz ożenił się z Żydówką Szymanowską. Teraz o Syonie coś napiszę. Że te Żydy muszą w Polsce wszystko zagarnąć pod siebie”<sup>33</sup>. Tego rodzaju fragmenty były z korespondencji Krasińskiego usuwane<sup>34</sup>. „Brak tych opinii i sądów niesłychanie zuboża korespondencję, odbierając jej znaczenie źródła do poznania ludzi epoki, a jednocześnie pozbawiając nas cennych rysów do charakterystyki samego Krasińskiego” – pisał Sudolski w cytowanej już monografii<sup>35</sup>.

Sygnalizowane przez Sudolskiego konsekwencje nie są jedyne, gdyż taka ingerencja w materię listu dodatkowo radykalnie przekierowuje czytelniczy odbiór korespondencji na inne

<sup>33</sup> Cyt. za: tamże, s. 102.

<sup>34</sup> Inne fragmenty, które zostały usunięte z listów Krasińskiego: o Henryku Krasińskim – „największym wariacie, który kiedy zwariuje, to się będzie miał za Napoleona lub lorda Byrona”; o Antonim Edwardzie Odyńcu – „jużi ja głupszego człowieka jako poetę nie znam od Odyńca”; o Zenonie Brzozowskim: „Słowacki jest w Egipcie, przybrawszy sobie za towarzysza wędrowki największego głupca pod słońcem i księżycem, jakiegoś Ukraińca złotem nadzianego i głupstwem, a nazywającego się przed Bogiem Zenon, przed ludźmi zaś Brzozowskim”; o Zamoyskich: „Ojciec stary pierdoła, ale grzeczny bardzo. Matka taka pełna wdzięku, że o niej nie sposób powiedzieć: «stara». Syn tęgi i przyjemny chłopiec. Panna śliczna – zdaje im się, że mnie złapia za męża”; o Potockich: „ten ród metysów, cnotliwych i wolnych, przeklęty ten ród mnie ściga począwszy od Aleksandra, którego język plotkarski nic nie utrzyma, a gdzie nie ma co utrzymać, musi wynaleźć, by stało się zadość wiecznym furorom impotencji, przeciwko tym, co nie są pozbawieni zmysłów, idąc dalej przez Kisielową wietrznicę, jakiej drugiej Bóg nie stworzył, babę tłustą, ciężką, a ruchawą, z wiszącymi pyski, z fajką w zębach fałszywych, która co posłyszysz od Aleksandra, rozgłasza po świecie, ornamenta własne swoje przydając, przechodząc przez Branicką, babę poważną, ale nieznośną, dotykając Mieczysława, najogromniejszego z gałganów, a kończąc na Oldze Greczynce”. Cyt. za: Z. Sudolski, dz. cyt., s. 126-127.

<sup>35</sup> Tamże, s. 101.

tory<sup>36</sup>. Nie daje możliwości zbudowania indywidualnego świata na podstawie samodzielnej lektury – krótko mówiąc, ogranicza i wypacza recepcję, każąc jej maksymalnie się zbliżyć do wizji edytora. Z tego typu, nieuzasadnioną chyba, ingerencją edytora stykamy się w przypadku listów Bolesława Leśmiana do Dory Lebenthal. Trzy ocalałe listy, w opracowaniu Jacka Trznadla, zostały ogłoszone w tomie *Utwory rozproszone*<sup>37</sup>. Nietrudno się domyślić źródła takiej decyzji. Zapewne był to fakt, iż usunięte fragmenty mają charakter erotyczny, by nie powiedzieć – obsceniczny<sup>38</sup>. Cenzorskie działania, o których mowa powyżej, pozbawiły czytelników możliwości dostrzeżenia, że plastyczna, poetycko-erotyczna wyobraźnia autora Łąki miała swoje refleksy również w epistolografii. Trudno powiedzieć, czy w pozostałych listach, tych, które nie ocalały, podobnych fragmentów było więcej. Biorąc pod uwagę to, iż na trzy ocalałe listy, dwa zawierają takie fragmenty, możemy przypuszczać, że było ich więcej. Jeśli tak – stanowiłyby istotny element konstrukcyjny, byłyby jednym z gwarantów spójności listu<sup>39</sup> oraz barwną ilustracją Leśmianowskich erotyków. Powyższe motywy – pomijając konwencje wydawnicze – powinny warunkować takie działania edytorów, które nie pomijałyby praw czytelnika do indywidualnych sądów i przemyśleń o całości spuścizny pisarza.

Sytuacja jest mniej skomplikowana i nie powinna nastroczać edytorowi rozterek, kiedy autor zostawia informacje o tym, jak potomni powinni postępować z jego spuścizną. Autor, myśląc o przyszłym czytelniku – nietożsamym z adresatem – konstruuje list tak, iż nie grzęźnie on w idiolekcie zrozumiałym jedynie dla pary korespondentów. Pojawia się tu potrzeba uwzględnienia czytelnika zbiorowego. Kiedy głos woli autor-

<sup>36</sup> Znakomitym przykładem, jak praca edytora może wpłynąć na koloryt listów, są wydane w „Przeglądzie Polskim” (1912) *Listy Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej* oraz opracowanie tego samego pakietu w „Tygodniku Ilustrowanym”: *Nieznanne listy. Korespondencja Krasińskiego do Delfiny Potockiej*. Skwarczyńska, zauważywszy rozbieżności w opracowaniach, pisała: „Ton tam poważny, beznamiętny, tęsknota, czułość, niemal pruderia w wyrazach pożegnania. Wydana przez Ziolkowskiego *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej* daje zupełnie inny obraz ich stosunku i inne walory estetyczne”. Dz. cyt., s. 317.

<sup>37</sup> B. Leśmian, *Utwory rozproszone*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

<sup>38</sup> Kontrowersyjne fragmenty zostały przytoczone przez Piotra Łopuszańskiego (*Leśmian*, Wrocław 2000, s. 149-150).

<sup>39</sup> Zob. A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, s. 51-75.

skiej nie zostanie usłyszany lub zostaje świadomie zignorowany, dochodzi do nieporozumień.

Andrzej Werner, omawiając listy Brzozowskiego, konstatował: „Nie ma śladu konwencji sztuki epistolarnej, owej podwójnej świadomości, charakterystycznej nie tylko dla korespondencji romantyków, ale na przykład w listach Tomasza Manna: to będzie czytał nie tylko i nie przede wszystkim bezpośredni adresat, nie on jest najważniejszy”<sup>40</sup>. Brzozowski jednak nie tylko chciał opublikować swoje listy, więc musiał je pisać, przynajmniej jakiś czas, ze świadomością ich publicznego przeznaczenia, ale też określił zasady, których powinien przestrzegać edytor: „Jeśli kiedyś dziennik ten lub inne, które jeszcze napisać i zostawić mogę, zarówno jak i moje listy, będą drukowane – a pragnę, aby były – zastrzegam, że nie wolno nikomu czynić dowolnych skrótów, opuszczeń itp.”<sup>41</sup>.

W sytuacji, kiedy autor uwzględnił przyszłych czytelników, a do tego pozostawił dla przyszłego edytora instrukcję – postępowanie tego ostatniego powinno być wyjątkowo rozważne. Przede wszystkim jednak sygnały woli autorskiej powinny być zauważone i wzięte pod uwagę<sup>42</sup>. *Editiones castigatae* są efektem próby ujawnienia czytelnikowi tekstu przeznaczonego jedynie dla adresata, np. w związku z zawartą w nim informacją, której wyjawienie której wiązałoby się z naruszeniem czyichś dóbr osobistych. Przypadek powyższy zaistniał, kiedy Bogusław Żurakowski ogłaszał skierowane do siebie listy Edwarda Stachury<sup>43</sup>. Autor *Siekierezady* w znanych listach<sup>44</sup> nie

<sup>40</sup> A. Werner, *Brzozowski w świetle listów*, „Polityka” 1970, nr 48, s. 6.

<sup>41</sup> S. Brzozowski, *Listy*, oprac. M. Soroka, t. 2, Kraków 1970, s. 586. Cyt. za: M. Czerwińska, dz. cyt., s. 263.

<sup>42</sup> W przeszłości miały miejsce przypadki „rzucania się” na listy po niedawno zmarłym pisarzu. (Zob. Z. Herbert, *Listy do muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości. Listy dotąd nie publikowane*, red. M. Marchlewska, Gdynia 2000. Herbert bardzo wyraźnie, właśnie w publikowanych listach, wyraził swoją wolę: „Spal listy i wiersze, i wszelkie ślady” – pisał do ukochanej, która rok po jego śmierci podała listy do druku. Zob. tamże, s. 5. List z 15 stycznia 1951 roku). Takie zachowanie podającego listy do druku budzi co najmniej niesmak, a użyte przy tym argumenty, usprawiedliwienia, niezależnie od tego, jakie są, nie mogą być wiarygodne. Zupełnie naturalne będzie budzące się w czytelniku odczucie, iż listy ogłaszano, mając na uwadze niezbyt czytelne i czyste przesłanki.

<sup>43</sup> *Trzyście listów Edwarda Stachury do Bogusława Żurakowskiego*, s. 46-51. Usunięte fragmenty komentowały nielojalne zachowanie się znajomego Stachury wobec niego.

<sup>44</sup> Chodzi o listy ogłaszane na łamach prasy.

wypowiedział się na temat ich ewentualnej publikacji, ale na komentarz taki można natrafić na stronach *Oto*:

Nie przez palenie listów człowiek staje się czystszy, z bagiennej przepaści pamięci wychodzi, z martwoty Czasu wydostaje się na cudne manowce dziewiczości. Przez poznanie siebie człowiek staje się czystszy. [...] Więc dlaczego ten ogień, a w nim setki listów pokreślonych tyłoma słowami i takimi słowami, że samolubność adresata tych słów mogłaby do twardej śmierci pławić się w nich z chorobliwą, brudną rozkoszą; dlaczego więc to „całopalenie”, to ognisko niezależnie od wszystkiego przepięknie płonące [...]? Dlatego, żeby pewna setka ludzi-Ja, o których należy zawsze najpierw powiedzieć: nieszczęśliwi, a z kolei dopiero można powiedzieć: hieny cmentarne – nie ekshumowała tego (z grobów szuflad, kuferków, kartonów, teczek i temu podobne) dla prywatnej czy publiczno-prywatnej nekrofilii<sup>45</sup>.

To radykalne stanowisko w odniesieniu do publikowania listów pozostaje w sprzeczności z innymi wypowiedziami Stachury na ten temat<sup>46</sup>.

Wątpliwości wciąż będą towarzyszyły edytorowi. Jeśli jednak zdecyduje się na ogłoszenie listów, bardzo ważne jest wybranie odpowiedniego momentu. Coś, co uznane zostało powyżej za kwestię istotną i kłopotliwą zarazem, tj. pamięć o wymienionych w listach, a żyjących osobach, jest (powinna być) jednocześnie motorem napędzającym badawczą rzetelność. Dzięki tym osobom możliwe jest odtworzenie dialogu korespondencyjnego. Listy wydawane zbyt wiele lat po śmierci pisarza, pozbawione możliwości zestawienia ich ze wspomnieniami odpowiednich osób – błędą wraz z atramentem, a przecież mogą się stać elementem doskonale wpisującym się w obszar badawczych dociekań związanych z twórczością konkretnego pisarza. Nie mam tu na myśli drugorzędnej roli zaplecza, do którego odwołujemy się jedynie w przypadku biograficznych wątpliwości. Nie ma motywów, z powodu których można by odmówić listom funkcjonowania jako komponentu całości, którą jest dorobek literacki pisarza. W udostępnianiu czytel-

<sup>45</sup> E. Stachura, *Oto*, [w:] PP, t. 5, s. 214-215.

<sup>46</sup> Mam tu na myśli rozmowę Edwarda Stachury z żoną jego przyjaciela Mieczysława Czychowskiego – Haliną Jerzak. Wspomina ona, iż zapytała Stachurę o to, co powinna zrobić z jego listami – odpowiedział, iż najlepiej umieścić w jakimś muzeum lub bibliotece. Informacja na podstawie rozmowy telefonicznej Dariusza Pachockiego z Haliną Jerzak z 5 maja 2004 r.

nikowi tej całości niełatwe zadanie stoi przed edytorami. Przyjmując je na siebie, odpowiadają oni przed autorem. Ważna jest tu świadomość zadania, którym jest uprzywilejowanie czytelnikowi epistolograficznego dialogu. Priorytetem w tym działaniu powinna być potrzeba utrzymania kontaktu między nadawcą (autorem listu) a odbiorcą (czytelnikiem). Przeszkodą w tej komunikacji nie powinien być edytor i jego wizja epistolograficznej całości.

Współczesnej epistolografii nie jest obca myśl wyrażona w starożytności przez Demetriosa: „człowiek, pisząc list, rysuje niejako wizerunek własnej duszy”<sup>47</sup>. Skłonność do eksponowania osobowości piszącego, jako jednego z ważniejszych elementów składowych listu, spotkała się z uznaniem szczególnie w romantyzmie. W ten właśnie sposób list towarzyski poszerzył znacznie zakres swych treści, a w kształtowaniu jego charakteru coraz większą rolę zaczął odgrywać odbiorca. W okresie, o którym mowa, nastąpiło jeszcze jedno znaczące zjawisko: list wyzwolił się spod jarzma norm i funkcji czysto użytkowych i sformułowana została wówczas teoria listu-wyznania. Miała ona nieocenione znaczenie dla rozwoju epistolografii nowożytnej. Fakt ten nie jest oczywiście równoznaczny z tym, iż wszyscy piszący listy automatycznie zaczęli tworzyć literaturę. „Ponieważ list nowożytny [...] należy do gatunku, na którym osobowość piszącego wyciska swe wyraźne piętno, dlatego też wielcy pisarze niemal z reguły tworzą wielką epistolografię. Jeśli tak nie jest, list staje się przynajmniej ważnym dokumentem mówiącym o autorze i jego epoce”<sup>48</sup>.

W listach Edwarda Stachury trudno byłoby doszukać się wypowiedzi na temat epistolografii. Inaczej niż np. u Norwida – nie znajdziemy tu informacji, które zaświadczałyby o dobrej orientacji w tradycji tego gatunku<sup>49</sup>. Dopiero na kartach prozy

---

<sup>47</sup> Cyt. za: Z. Sudolski, *Listy Norwida wobec tradycji epistolarnej*, „Studia Norwidiana” 1985-1986, nr 3-4, s. 117.

<sup>48</sup> Z. Sudolski, *Polski list romantyczny*, Kraków 1997, s. 19.

<sup>49</sup> Norwid w jednym z listów przywołuje nazwiska Juliusza Cezara i Pliniusza Młodszego, wskazując na antyczne źródła gatunku. W 1873 roku pisał do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej: „Cesarowi to Juliuszowi przyznawamy listów wynalazek, lubo może i straszne czegoś doszukać się w tej mierze potrafilibyśmy. Nie przeto «boski» Juliusz pozostanie wynalazcą tej formy pisarskiej, tak jak oprawianie książek, do dziś we świetnie urosłe rzemiosło, wynalazł on. [...] Zdaje się mnie lub przynajmniej ja listowego stylu doskonał-

Stachury trafiamy na słowa, które bezpośrednio odnoszą się do pisania listów:

1. Pisać listy (więc jednak nie obejdzie się bez pisania). Niekoniecznie pisać teksty zwane wierszami lub też szumnymi, o wiele nazbyt szumnymi zwane poezją, ale koniecznie pisać teksty zwane listami. [...] Czy można jednocześnie „być” i „nie być”? Tak jakby. Jeżeli ja gdzieś z kimś jestem i potem wyjeżdżam, to ta osoba, czy te osoby, z którymi byłem, nie mają właściwie żadnego dowodu na to, że ja gdzieś tam dalej jestem. Żadnym ze znanych podstawowych zmysłów nie jestem dla nich uchwytny, czy, mówiąc językiem filozoficznym, postrzegalny. Można by powiedzieć, że mają raczej dowód na to, że nie jestem. I odwrotnie. Te osoby, czy ta osoba, z którą się rozstałem – ja nie mam żadnego dowodu na to, że ona dalej jest. Oczywiście mnie normalnie nawet nie przychodzi do głowy, że ta osoba nie jest, myślę o niej, czasami widzę ją w snach, ale żadnego tak zwanego realnego dowodu nie mam na to, że ona jest. I oto przychodzi list. I oto tak: mam dowód na to, że ta osoba nie jest, bo jej nie widzę, nie słyszę, nie dotykam jej ręki czy włosów – i jednocześnie mam dowód na to, że ta osoba jest: od niej list.

Dlatego pisz listy, Przyjacielu, pisz listy, Przyjaciółko, żebyś – nie mając dowodu na to, że jesteś, a mając raczej dowód na to, że nie jesteś – miał jednocześnie dowód na to, że jesteś. W ten sposób Twoje istnienie, Twoja obecność nabiera dla mnie cech wieczystych [...]. I odwrotnie: moje istnienie, moja obecność nabiera dla Ciebie cech wieczystych, wtedy kiedy ja piszę do Ciebie list<sup>50</sup>.

Tekst, z którego pochodzi cytowany fragment, mówi o powinnościach poety i zwykłego śmiertelnika. Jedną z nich ma być pisanie listów. Pada tu bardzo ważne stwierdzenie, deklaracja. Pisanie listów przedłożone zostaje nad pisanie wierszy, poezji. List ma być gwarantem istnienia osób, które się rozstały, i substytutem ich „fizycznej obecności”<sup>51</sup>. Jest oczekiwany,

---

szego nie znam nad ów Pilinusa Młodszeo, zwłaszcza kiedy nic nie robił i przechadzał się w bukszpanowym cieniu willi swojej –”. C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 5, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1980, s. 684-685. Podkreślenie zgodne ze źródłem.

<sup>50</sup> E. Stachura, *Rzeka, [w:] Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 274-275.

<sup>51</sup> „I tak, w nieustannym będąc ruchu, przyjeżdżając i odjeżdżając, pojawiając się i znikając, topiąc się i znów wynurzając lub pisząc listy, wtedy kiedy tak się układają koleje losu, że nie można samemu się pojawić pod postacią żywego listu, tak to zatem żyjąc, zwyczajnie życie przeżywać można w wymiarach ostatecznych, wieczystych”. Tamże, s. 275.

pożądany, cenny – ponieważ uobecnia osobę korespondenta, jednocześnie nadając mu rys trwałości. Jest więc list pośrednikiem i sposobem ukazywania się innym. Proces uobecnienia piszącego temu, do kogo list jest kierowany, nie polega jedynie na informowaniu o wydarzeniach dnia powszedniego czy rozterkach duszy, ale także na obecności w sensie dosłownym, fizycznym: „Dziękuję Ci, że często piszesz do mnie. Albowiem tym jednym sposobem, jaki jest dla ciebie możliwy, stajesz przede mną. Zawsze kiedy odbieram twój list, natychmiast czuję, że jesteśmy razem. Jeśli miłe są nam wizerunki nieobecnych przyjaciół [...], to o ileż przyjemniejsze są listy, które przynoszą ze sobą prawdziwe znaki poczynione przez mego przyjaciela, prawdziwe jego pismo? Czego doznanie jest bowiem najmiłsze, gdy mamy przyjaciela przed oczami, tego dostarcza również jego ręka, jak gdyby odcisnięta w liście”<sup>52</sup>.

W myśli Seneki – podobnie u Stachury – wymienione są dwa ważne „składniki” uobecnienia się korespondentów. Chodzi o nośnik treści duchowych, „odbicie ręki” nadawcy (pismo), oraz o przestrzeń, która to umożliwia (papier). To właśnie pismo staje się łącznikiem między korespondentami, obustronnym lustrem, „dlatego, że list należy pojmować zarówno jako spojrzenie zwrócone ku adresatowi (pismo sprawia, że czuje się on oglądany), jak też sposób wystawienia się na jego spojrzenie poprzez to, co mówi mu się o sobie”<sup>53</sup>.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej korespondencji Stachury i wyłowić jej cechy charakterystyczne. Obserwacje tu poczynione ograniczają się do listów, których adresatami byli pisarze. Pomocna będzie tu także analiza podmiotu, „ja epistolarnego”. Dociekania pomogą stwierdzić, czy mamy w przypadku tych listów do czynienia z epistolarną strategią. Wyraźnej epistolarniej strategii dopatrywał się Kazimierz Cysewski w listach Norwida i Krasińskiego – odpowiednio: „na przedmiot” i „na kontakt”. Jego wnioski zaopatrzone są w komentarz, który zastrzega, iż strategia „na przedmiot” nie jest utożsamiana ze służebnością wszystkich zabiegów wobec funkcji informacyjnej, owym „przedmiotem”, tak jak strategia „na kontakt” nie

---

<sup>52</sup> Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1998, s. 157. Zob. M. Foucault, *Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował T. Komendant, tłum. B. Banasik, T. Komendant i in., Warszawa 1999, s. 314. Na temat toposu uobecnienia patrz: J. Domański, *Tekst jako uobecnienie*, Warszawa 1991.

<sup>53</sup> M. Foucault, dz. cyt., s. 314.



musi być powiązana z lingwistycznie wyczuwalną przewagą funkcji fatycznej.

Najbardziej zauważalne cechy strategii „na kontakt” to:

1) niewielkie i czysto powierzchniowe uzależnienie charakteru listów od osoby adresata;

2) kształt listów zależy przede wszystkim od przedmiotu wypowiedzi i zadań, którym jest podporządkowany;

3) stosunek do adresata uwarunkowany jest głównie jego stosunkiem do Norwidowskiej aksjologii i zagadnienia w jej perspektywie rozpatrywanego;

4) uzyskanie akceptacji dla siebie to u Norwida uzyskanie akceptacji dla wartości i postaw (których jest idealnym reprezentantem – jako taki wprost lub *implicite* się przedstawia);

5) dążenie do maksymalnie obiektywnego, niezależnego ujęcia przedmiotu wypowiedzi (stąd np. pisanie w ten sam sposób, nawet tymi samymi słowami, do różnych adresatów; uznanie adekwatności wyrazu do intencji powoduje, że nie ma potrzeby starać się o zmianę);

6) powtarzalność tematów, sposobów ujęcia czy interpretacji w listach do różnych osób (co wynika z założenia, że winny one interesować adresata, choćby go nie interesowały, i że mają obiektywny charakter, którego nie należy zniekształcać z jego powodu)<sup>54</sup>.

Inne cechy charakteryzują listy Krasińskiego. Dostrzeżona w nich strategia „na kontakt”, oprócz uzależnienia charakteru listu od osoby adresata, odznacza się tym, iż:

1) „bardziej lub mniej jaskrawe «unieważnienie» prawdziwości (nie fałszowanie, lecz właśnie «unieważnienie» [...] powoduje, że ujęcie czy interpretacja «przedmiotu» nie są czymś względnie stałym, jak u Norwida, lecz zmieniają się w zależności od adresata i potrzeb;

2) pozytywna w zasadzie waloryzacja adresata [...] nie wyklucza krytycyzmu, jest to jednak krytycyzm nie zrywający więzów pomiędzy obu respondentami; nie potępia totalnie, do końca, służyć ma nawet pogłębieniu związku; równocześnie pozytywna waloryzacja adresata nie zawsze znajduje potwierdzenie w listach od kogoś innego, gdy u Norwida istnieje tendencja do zgodności w tym zakresie;

<sup>54</sup> K. Cysewski, *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Sztuka pisania. O polskim liście XIX-wiecznym*, red. E. Dąbrowicz, J. Sztachelska, Białystok 2000, s. 82-83.

3) odmienny w poszczególnych blokach epistolarnych obraz autora (w efekcie oddziaływania adresata, eksponowania określonego aspektu osobowości autorskiej, potrzeb dotyczących nawiązania czy utrzymania kontaktu i «dopasowania» obu respondentów, funkcjonalnego «dopasowania» wszystkich elementów listu czy danej korespondencji);

4) autokreacja obecna w listach Krasińskiego jest w pewnym sensie autokreacją «przypodobania się» (określenie to nie ma tu negatywnie zabarwionych asocjacji, raczej służy realizacji jakichś istotnych wartości – nie tylko wiążąc się ze zdobyciem sympatii);

5) strategia «na kontakt», w różnych blokach różnorodnie realizowana, staje się podstawowym elementem działań, współtworząc realizację zadań innych; uzyskanie kontaktu emocjonalno-duchowego i aksjologicznego, uzyskanie akceptacji adresata stają się celem, ale i środkiem (jest rzeczą zdumiewającą owa wielokierunkowość działań zmierzających do uzyskania kontaktu w zróżnicowanej psychologicznie siatce respondentów, bogactwo i adekwatność sposobów temu służących)<sup>55</sup>.

Pojęcie „strategia epistolarna” związane jest z próbą ogólnego ujęcia jakiegoś zespołu korespondencji i wskazania na jej podstawowe cechy jednostkowe. Chodziłoby więc tu o *sui generis* źródło określające rodzaj i naturę decyzji autorskich. Naturalne wydawałoby się przypuszczenie, iż wspomniana strategia powstaje przy udziale świadomości celu. W przypadku korespondencji nie jest to takie oczywiste i pewne cele mieściłyby się raczej poza świadomością epistolografa. Samo zjawisko wynika z cech osobowości piszącego i jego relacji ze światem zewnętrznym<sup>56</sup>.

Zestawianie pism autora *Siekierzady* z pismami autorów romantycznych nie jest działem przypadku. O tym, że myślenie Stachury było głęboko zakorzenione w romantyzmie, świadczą nawiązania do utworów z tej epoki, które odnajdujemy na przestrzeni całej jego twórczości. Zjawisko to zauważalne jest także w listach. Szczególnie silne są aluzje do twórczości Norwida. W odniesieniu do listów bliska Stachurze była „romantyczna dążność do zrównania literatury i życia”<sup>57</sup>. Ze

<sup>55</sup> Tamże, s. 83.

<sup>56</sup> Zob. K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy*, s. 110.

<sup>57</sup> K. Cysewski, *Problem autokreacji*, s. 78.

zjawiskiem takim stykamy się w listach Zygmunta Krasińskiego, gdzie „Życie własne jest przeżywane jako sztuka, w zgodzie z jej wzorami, komunikowanie zaś tego życia «podciąga» je do wymogów literatury epoki. Wyrastając z przeżywanego (literacko) doświadczenia, listy zbliżają się do literatury, pozostając jednocześnie bliskie życiu”<sup>58</sup>. Dlatego zestawianie problemów badawczych, których dostarcza twórczość wymienionych poetów, mimo iż dzielą ich pokolenia, wydaje się usprawiedliwione, a analiza listów Stachury może dzięki temu wzbogacić się o nowe elementy.

Istotną kwestią, wartą podjęcia podczas badań nad relacjami komunikacyjnymi w korespondencji, są zagadnienia związane z tożsamością nadawcy. Trzeba zdawać sobie sprawę z niejednoznaczności relacji pomiędzy „ja” epistolarnym i autorem. Rzeczywisty autor, pisząc list, używa „ja”, które traktuje jako swoje „ja” i z którym powiązane są zabiegi mające stworzyć jego pożądaną obraz. Jednakże z punktu widzenia tekstu (jako formy literackiej) bezspornie mamy tu do czynienia z kategorią podmiotu epistolarnego. Ma on, rzecz jasna, wiele punktów stycznych z autorem, podobieństw, które świadomie na niego wskazują. Autokreacja wpływa na zagadnienia związane z komunikacją<sup>59</sup>. Często stykamy się z sytuacjami, w których autor stara się przekonać czytelnika, że mówi tu nie on, lecz ktoś inny – jakiś „on”.

Stachura realizował projekt, którego konstrukcja może łatwo zwieść czytelnika na manowce autobiografizmu<sup>60</sup>. Małgorzata Czermińska pisała, iż „z postawą autobiograficzną mamy do czynienia wówczas, kiedy stworzone zostają wyraźne punkty styczne, zarysowują się wyraźne relacje pomiędzy podmiotem wypowiedzi z podmiotem owego społecznego tekstu biografii, funkcjonującego jako schematyczne minimum wiedzy o rzeczywistym autorze”<sup>61</sup>. Całość nie dzieje się jednak bez

<sup>58</sup> Tamże. Sygnalizowała to też Maria Janion: „Raz jeszcze w korespondencji Krasińskiego potwierdza się romantyczna tendencja do negocjowania przedziału między własnym życiem a literaturą, wszystko poddane zostaje tej samej zasadzie kształtotwórczej stwarzającej całość, w której dziś z podziwem odnajdujemy jedność «ducha czasu»”. *Tryptyk epistolograficzny*, s. 222.

<sup>59</sup> Zob. K. Cysewski, *Epistolografia jako literatura*, s. 147.

<sup>60</sup> Na temat autokreacji u Stachury zob. J. Jarzębski, *Kariera autentycznyku*, [w:] tenże, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 337-364.

<sup>61</sup> M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] taż, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 16.

udziału twórcy: „ów schemat wiadomości o życiu autora, funkcjonujący we współczesnej mu świadomości społecznej, w znacznym stopniu współtworzony jest i kontrolowany przez samego pisarza”<sup>62</sup>. Zestawienie wynikającej z książek Stachury wiedzy o jego bohaterze z wiedzą o samym autorze może skłonić czytelnika do odczytywania utworów przez pryzmat biografii. Poddawszy się nurtowi takiego odczytywania, trudno się później z jego mocy wyzwolić. Trudność ta związana jest z pokrewieństwem występujących zjawisk. Autobiografizm, zarówno jawny, jak ukryty, byłby tu jednak zupełnie odrębnym problemem, do tego problemem nie najważniejszym. Chodzi o dwie różne techniki pisarstwa. Zofia Nałkowska w recenzji powieści Gabrieli Zapolskiej pisała: „Pierwotny motyw twórczy powstaje poza nią. Wskutek tego znajduje się ona całkowicie na zewnątrz tego, co opisuje”<sup>63</sup>. Takiemu sposobowi pisania Nałkowska przeciwstawia inną metodę: „Twórca, który punkt wyjścia swojej twórczości znajduje wewnątrz siebie, to znaczy w odrębności swojego stosunku do zagadnień świata, da tej odrębności w swym dziele wyraz immanentny. Jego filozoficzny, estetyczny i społeczny pogląd na życie wyrazi się zawsze przez wybór z całokształtu życiowych zagadnień tej specjalnej ich sfery, która rodzajowi jego temperamentu artystycznego zapewnia najbujniejszy rozkwit [...]. Pisarza tego typu zawsze można w jego utworze odnaleźć. [...] Jego osobista, ludzka w dziele obecność zapewnia najgłębszą wewnętrzną prawdę stworzonej przezeń rzeczywistości”<sup>64</sup>. Powyższe refleksje Nałkowskiej dotyczące jej własnego pisania można odnieść do koncepcji twórczej Stachury. W obu przypadkach stykamy się z techniką nadającą twórczości cechę, którą jest pisanie nieustannie tak samo i tego samego tekstu. Fakt zaś, iż czytel-

---

<sup>62</sup> Tamże, s. 15. Na takie stanowisko Czerwińskiej zwrócił uwagę Jerzy Smulski. Zob. tenże, *Autobiografizm jako postawa*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 86. Badacze w swoich tekstach powołują się na kanoniczną pracę w tej materii: Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5. Artykuł znalazł się później w zbiorze tegoż autora: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przekład W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 21-52.

<sup>63</sup> Cyt. za: M. Marszałek, „*Życie i papier*”. *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: Dzienniki 1899-1954*, Kraków 2004, s. 186.

<sup>64</sup> Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 159. Zob. M. Marszałek, dz. cyt., s. 186. Zob. także: A. Foltyniak, *Między „pisać Nałkowską” a Nałkowskiej „czytaniem siebie”: narracyjna tożsamość podmiotu w „Dziennikach”*, Kraków 2004.

nik może dopatrzeć się pewnych zbieżności między życiem bohaterów a osobą autora, powinien przede wszystkim uwrażliwić go na literackość przekazu. Powinien wzbudzić czujność, nie zaufanie, ponieważ: „Pisząc nie «do wierzenia podajemy», tylko «do wspólnego rozważenia»”<sup>65</sup>.

Przedmiotem dalszych rozważań uczynię, wiążące się z powyższymi rozważaniami, kategorię dialogu oraz specyficzną (u Stachury) sytuację komunikacyjną i powiązania między nadawcą a odbiorcą.

### III. MONOLOG, CZYLI DIALOG CZŁOWIEKA Z „NIKIM”<sup>66</sup>

W budowie językowej listu natrafiamy na charakterystyczny konflikt, wynikający ze zderzenia sytuacji, w jakiej list powstaje, z celem, któremu służy. Każdy list, oprócz inicjalnego, zamknięty formalnie, jest ogniwoem, repliką w bloku listów. Połączone są one ze sobą na poziomie spójności zewnętrznej – odwołującej się do nowej rzeczywistości pozatekstowej w wyniku spotkania, które wzbogaca o nowe treści. Mamy tu do czynienia z dialogowością naturalną<sup>67</sup>, wynikającą z założeń korespondencji<sup>68</sup>. Natomiast wewnętrzna konwersacyjność

<sup>65</sup> Z. Nałkowska, dz. cyt., s. 67. Cyt. za: M. Marszałek, dz. cyt., s. 188.

<sup>66</sup> Stachura odkrył pojęcie „człowieka-nikt”, który – jego zdaniem – jest do odkrycia w każdym z nas. Trzeba tylko przestać wędrować (także dosłownie) koleinami wiodącymi ku ludzkiej ścianie płaczu, a wejrzeć w siebie, poddać własne istnienie wnikliwej obserwacji, bez z góry przyjętych tez, hipotez i oczekiwań. Stachury człowiek-Ja i człowiek-nikt stanowią nierozzerwalną jedność. Jak zauważył Marian Buchowski, część krytyki doszukała się w tym odkryciu przejawów depersonalizacji i myślenia przesyconego mistycyzmem. Stachura sam taką ścieżkę interpretacyjną podpowiadał. Oto fragment *Pogodzić się ze światem*: „Wtedy się napisało *Fabula rasa* (rzecz o egoizmie) oraz drugi tekst pod tytułem *Oto*. Mówię: się napisało, a nie: napisałem, bo to tak, jakbym nie ja to napisał, ale ktoś inny. Ten ktoś inny nazwał siebie człowiekiem-nikt. Ja nim byłem i zarazem nim nie byłem. Nie mogę tego inaczej powiedzieć”. Cyt. za: M. Buchowski, *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1993, s. 157. Na temat mistycyzmu u Stachury i nawiązań do filozofii wschodu zob. M. Wójcik, *Człowiek-Nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyżmu zen*, Kielce 1998.

<sup>67</sup> Warunki zaistnienia dialogu opisał i zanalizował Jan Mukařowski w rozprawie *Dwa studia o dialogu*, tłum. J. Mayen, [w:] tenże, *Wśród znaków i struktur*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1970.

poszczególnych jednostek ma źródło w zapotrzebowaniu partnerów na kontakt, rozmowę. Prowadzi to do uaktywnienia w przekazie elementów kolokwialnych oraz inicjuje powstanie dialogu imitowanego<sup>69</sup>. Michał Głowiński dopatruje się tu także cech formy literackiej, którą formułuje jako „monolog wypowiedziany”<sup>70</sup>. Gwarantem jego istnienia jest kategoria odbiorcy. Między nim a nadawcą tworzy się napięcie wynikające z tego, iż: „Mówiący znajduje się pod nieustannym wpływem swojego milczącego słuchacza, ów słuchacz zaś istnieje o tyle tylko, o ile jego obecność odbija się na wypowiedzi monoligisty. Jest drugim aktorem, którego czytelnicy poznają pośrednio [...]. Ów nieustanny kontakt motywuje właśnie użycie monologu jako zasadniczej formy narracji wszystkich znajdujących się w jego obrębie środków językowych”<sup>71</sup>. Monolog wypowiedziany pełni więc funkcję dialogu, a to dzięki aktywnemu, choć istniejącemu poza sferą werbalizacji, współudziałowi odbiorcy<sup>72</sup>. Właściwość ta łączy go z listem, monologiem napisanym, istniejącym ze względu na adresata.

W przypadku listów, których autorem jest pisarz, właściwie nie istnieją takie, które miałyby charakter czysto informacyjny. Zabarwienie literackie, mniej lub bardziej wyraźne, może być efektem przepuszczania słów przez filtr świadomości przyszłego czytelnika. Może to też być – i jest tak w przypadku Stachury – warunkowane pewną (zamierzoną lub nie) homogenicznością stylu, która obejmuje swym zasięgiem wszystkie obszary literackiej aktywności. Jak wspomniano powyżej, list istnieje ze względu na adresata. To właśnie jego obecność determinuje fakt powstania i do pewnego stopnia – co zostanie

---

<sup>68</sup> Porozumiewanie się dwu stron w liście już teoretykom antycznym pozwoliło widzieć tu pokrewieństwo z dialogiem. Artemon, starożytny wydawca listów Arystotelesa z II w. p.n.e, miał powiedzieć, iż list jest niczym innym jak – połową dialogu. Zob.: J. Schnayder, *Dokumentarne znaczenia listu jako wizerunku duszy ludzkiej*, [w:] *Antologia listu antycznego*, Wrocław 1959, s. VI.

<sup>69</sup> Zob. A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, s. 14.

<sup>70</sup> M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany* [w:] tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa 1972, s. 108-121.

<sup>71</sup> Tamże, s. 115.

<sup>72</sup> Robert Humprey tego typu monolog nazywa soliloquium, które „różni się od monologu wewnętrznego pod tym przede wszystkim względem, że chociaż mówione solo, jednak przedstawiane jest w oparciu o założenie, że istnieje formalne i bezpośrednie audytorium. To z kolei nadaje mu swoisty charakter różniący je od monologu wewnętrznego”. R. Humprey, *Strumień świadomości – techniki*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 264.

dalej ukazane – wpływa na treść. Można tu jednak mówić o co najmniej dwu sytuacjach komunikacyjnych: nadawca – czytelnik historyczny (adresat); nadawca – czytelnik założony. Bywa i tak, że nadawca „ponad głową” czytelnika historycznego „posyła” informację do kogoś innego. Jeden z listów Edwarda Stachury do Andrzeja Babińskiego kończy się następującymi słowami: „Ściskam Cię mocno i cieszę się, że się trzymasz. Pisz wolno, nie spiesz się i przysyłaj. Masz czas. Niedługo wszystko to ułożymy i zaniemiemy do jakiegoś wydawnictwa. Ty możesz wydać tylko jedną książkę, ale ona musi być jedyna. Sam to zresztą, lepiej niż kiedykolwiek, rozumiesz. Pisz. Na Babilon i do mnie. Dochodzą listy [podkr. moje – D.P.]”<sup>73</sup>. W rozszyfrowaniu tej aluzji pomocny będzie wiersz Norwida, do którego twórczości Stachura, na kartach swoich książek, niejednokrotnie się odwoływał. Zaczniemy od cytatu:

Piszę – ot! czasem... piszę NA BABYLON  
DO JERUZALEM! – i dochodzą listy –  
To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon  
Albo nie?... piszę pamiętnik artysty,  
Ogryzmołony i w siebie pochylon –  
Obłądny!... ależ – wielce rzeczywiście!  
.....<sup>74</sup>

Jak pisał Józef Fert: „Obok licznego grona ludzi, znających Norwida ze spotkań towarzyskich, tak samo ważną grupę stanowią ci, z którymi poeta utrzymywał więzi korespondencyjne”<sup>75</sup>. Pisarz nastawiony był na dialog z czytelnikiem, a listy były dlań środkiem, który miał go ochronić przed zniknięciem z życia kulturalnego<sup>76</sup>. Czy zatem Stachura, odwołując się do tej myśli Norwida, podpowiada przyjacielowi otwarcie się na dialog? Pisanie ze świadomością obecności przyszłego czytelnika – „wnuka”, który:

<sup>73</sup> List z 11 sierpnia 1970 roku. Na podstawie autografu. BUW akc. 4208. Jeśli nie zaznaczono inaczej pozostałe listy do tego adresata cytowane będą w oparciu i to samo źródło.

<sup>74</sup> C. Norwid, *VADE-MECUM*, [w:] tenże, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 2004, s. 13.

<sup>75</sup> J. Fert, *Piszę na Babilon*, [w:] tenże, *Norwid – poeta dialogu*, Wrocław 1982, s. 37.

<sup>76</sup> To oczywiście jedna z funkcji listu. Por. uwagi J. Ferta, tamże, s. 43 i n.; Z. Sudolski, *Listy Norwida*, s. 123.

Tak znów odczyta on, co ty dziś czytasz,  
Ale on spomni mnie bo mnie nie będzie!<sup>77</sup>

To jedno z możliwych rozwiązań. Pisanie „na Babilon” odnosiłoby się do wierszy Babińskiego, które powinny być, przynajmniej według Stachury, wyjątkowe, jedyne w swoim rodzaju. Taka dbałość zapewni im przetrwanie i uwagę „późnego wnuka”. Natomiast formuła: „I do mnie” odnosiłaby się do samych listów, które Babiński miałby wysyłać do Stachury, zachęcającego nadawcę słowami: „Dochodzą listy”. Taka lekcja jest prawdopodobna, ale można Stachurę podejrzewać również o to, że adresat i jego sytuacja stały się przyczyną (pretekstem) wypowiedzi, która jedynie pozornie jest dialogiem. W rzeczywistości jest to głośne formułowanie poglądów i postaw. Jeśli nie adresat, to kto miałby być odbiorcą tych słów? Możliwości są dwie. Może to być sytuacja z gruntu teatralna, w której autor mówi niejako ponad głową aktorów wprost do publiczności. Mamy tu jednak rozmowę, dialog między aktorami. Bliższa rozpatrywanemu przypadkowi jest sytuacja monologowa determinowana „rekwizytem”. Nadawcy listu i jego sytuacji nie można jednak zestawić np. z bohaterem Hrabala mówiącym do kota Cassiusa lub z Hamletem mówiącym do czaszki – cechuje je odpowiednio: potencjalność dialogu z bezpośrednim adresatem i jej brak. Podobieństwo natomiast jest w tym, że w chwili artykułowania wypowiadający jest pozostawiony sam sobie, skazany na monolog. Przez to jednak, że wypowiedź skierowana jest do odbiorcy niejako „ponad”: kotem, czaszką, adresatem listu, wypowiadający zakłada obecność innego jeszcze uczestnika, który warunkuje tę wypowiedź i jednocześnie jest jej celem. Na scenie pozostaje tylko on i czytelnik.

Babiński, w czasie, kiedy powstawał cytowany list, był jeszcze przed debiutem książkowym, Stachura zaś miał na swoim koncie już kilka publikacji, zatem relacje, w jakich pozostawali korespondenci, były jasne i nie były one partnerskie (przynajmniej jeśli idzie o literaturę). Jeden z korespondentów miał już ugruntowaną pozycję w literaturze, kiedy drugi był na

---

<sup>77</sup> C. Norwid, dz. cyt., s. 153. Por. u Stachury: „Kiedy umrę, w co nie wierzę, więc kiedy umrę, nie ja będę muskał życie, ale życie musnie mnie, kiedy ktoś żywy o mnie pomyśli. Może Ty, który w tej chwili nienarodzony jeszcze, ty, który w tej chwili już narodzony, pomyślałeś o mnie w tej chwili, kiedy mnie już nie ma”. *Cała jaskrawość*, [w:] PP, t. 3, s. 93.



początku tej drogi. Poza tym nie bez znaczenia pozostaje fakt, że sam Stachura wyrażał zwątpienie co do lekturowego wykształcenia korespondenta<sup>78</sup>. Wzmocnia to tezę, iż aluzja Stachury mogła nie zakładać Babińskiego jako odbiorcy. Dodatkowym argumentem może być to, iż w listach do tego właśnie adresata stosunkowo rzadko spotykamy aluzje literackie<sup>79</sup>. Postulat zatem: „Pisz na Babilon”, był realizowany już w trakcie pisania. Powyższe przesłanki implikują odczucie, iż możemy te słowa traktować jako monolog. Wykładnią „Pisz na Babilon” byłyby słowa: piszę na Babilon, piszę ze świadomością przyszłego czytelnika. Aluzję, obecnie czytelną tylko dla mnie, ponad głową adresata listu „wysyłam” do przyszłego odbiorcy-czytelnika. Oprócz porady, która wpisana jest w to sformułowanie, by tworzyć w sposób niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju, niezależnie od czasowych uwarunkowań, wyczuwa się dopowiedzenie – „tak, jak ja to robię”. Wyczuwalna jest tu stara konwencja: mistrz–uczeń. Można także dopatrywać się jednego z licznych sygnałów narcyzmu<sup>80</sup> pojawiającego się na kartach pism Stachury<sup>81</sup>.

Pozostając w obszarze, jaki wyznaczają kategorie: dialog i monolog, warto zwrócić uwagę na pewną osobliwość. Wśród listów Stachury odnajdujemy takie, w których stworzona jest dosyć nietypowa sytuacja komunikacyjna. Chodzi o pocztę, którą Stachura wysyłał na własny adres. Krzysztof Rutkowski, który redagował piąty tom *Poezji i prozy*, w nocy redakcyjnej pisał: „Edward Stachura nie rozstawał się przez wiele lat z brulionami, w których notował wszystko, co uznawał za godne notowania [...]. Zachowało się kilkanaście takich brulionów. Nazwałem je zeszytami podróжными. [...] W zeszytach podróжных znajdują się urywki i pomysły utworów nie napisanych,

<sup>78</sup> „To tyle na razie. I weź się trochę za czytanie. Jesteś strasznie niedouczony”. List E. Stachury do A. Babińskiego z 2 grudnia 1972 r.

<sup>79</sup> Zupełnie różna od powyższej sytuacja rysuje się w odniesieniu do listów adresowanych do innych korespondentów Stachury: Przybosia, Iwaszkiewicza, Czychowskiego.

<sup>80</sup> Michał Głowiński, pisząc o kierunkach interpretacyjnych mitu o Narcyzie, wskazuje na trzy różne drogi: Narcyz – przykład konsekwencji zakochania we własnym obliczu; narcyz – bohater tragiczny; narcyz – piękny lekkoduch, który nie potrafi dostrzec nic poza sobą. Zob. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, [w:] tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1990.

<sup>81</sup> Więcej uwagi poświęcę temu zjawisku w dalszej części pracy.

uwagi, komentarze, powiedzonka [...] pocztówki wysyłane do siebie i podpisywane: Michał Kątny<sup>82</sup>.

To jedyna wzmianka o tym, że do liczного grona korespondentów autora *Siekierezady* należał także on sam. Dziś trudno powiedzieć, czy takich kartek (listów) było więcej. Większość kierowanych do siebie listów Stachura najprawdopodobniej zniszczył<sup>83</sup>. Jedna z interesujących nas pocztówek została wysłana z Sarpsborg, podczas krótkiego postoju w porcie<sup>84</sup>. We *Wszystko jest poezja* czytamy:

Jakiś tam początek prawie-zagłady nastąpił po północy. Na wodach Skagerraku. Sztorm. [...] Niesamowite było patrzeć, jak zasłona odsuwa się od koi, powoli, centymetr po centymetrze. I bezszelestnie. Ta bezszelestność była dużo straszliwsza niż cała litania przeróżnych dźwięków<sup>85</sup>.

I dalej:

Rano byliśmy w Sarpsborg, małym porcie w Östlandzie nad największą rzeką Norwegii Glommą. [...] Półtora dnia staliśmy w Sarpsborg. Ładowano na statek nowy towar, wyładowawszy zeń przedtem żelastwo, które podczas sztormu przesuńło się w ładowni i to było przyczyną wiadomych skutków<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> Kartka wysłana z Francji została przez Krzysztofa Rutkowskiego wpleciona do wyboru notatek z zeszytów podróży zatytułowanego: *Miłość czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie Michała Kątnego zaśpiewana, wypłakana i w niebo wzięta przez edwarda stachurę*, [w:] PP, t. 5, s. 467-468.

<sup>83</sup> „Niejaki Edward Stachura, który sam siebie zanegował. Którego spalił setki listów i setki swoich fotografii, i wyrzucił notesy z adresami [...]”. Tamże, s. 440-441. Potwierdza to również znajoma Stachury, Danuta Pawłowska. Niechybnie z tego właśnie powodu edytorom ogłaszającym listy Stachury, jak dotąd, nie udało się zbudować dwugłosu. Istnieje jednak duże prawdopodobieństwo, że Stachura zniszczył tylko te listy, których był adresatem, nie czynił tego jednak z listami, których sam był autorem, niezależnie od tego, do kogo były kierowane. Jak wynika ze wspomnień żyjących adresatów: Włodzimierza Antkowiaka, Istvána Kovácsa, Danuty Pawłowskiej, Bogusława Żurakowskiego, Stachura nie prosił ich – jak to w przeszłości czynili czasem inni pisarze (chodzi o cytowany list Herberta: „Spal wszystkie listy i wiersze moje”) – o zniszczenie ani o zwrot przesłanych listów.

<sup>84</sup> Stachura wracał z miesięcznego (drugiego) pobytu w Norwegii. Relację z tej podróży odnajdujemy na kartach *Wszystko jest poezja*.

<sup>85</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 122-123.

<sup>86</sup> Tamże, s. 125-126.

Po uporządkowaniu zawartości ładowni rejs można było kontynuować. Sztormową przygodę skwitował Stachura trawestacją słów Norwida, do którego nieraz odwoływał się na kartach swoich książek: „Dosyć. Żyję. Bo opisuję. Lecz wyniosłem z tego pół serca”<sup>87</sup>. Jeszcze tego samego roku Stachura wyjechał do Szwajcarii odebrać trzy tysiące franków szwajcarskich nagrody „za twórczość powieściopisarską”, przyznaną przez Fundację Kościelskich. Ze Szwajcarii postanowił wyruszyć do Francji – miejsca swych urodzin<sup>88</sup>. To stąd właśnie została wysłana druga z omawianych kartek. Chodząc po drogach Delfinatu, starał się wyłowić z pamięci zatarte przez czas obrazy. Jak podróż do kraju dzieciństwa wpłynęła na samopoczucie nadawcy? „Kochany Stedzie [...] nawiewam stąd czym prędzej, bo dziwny smutek i pustka niewymowna. Nie przyjeżdżaj tu. Niedługo się zobaczymy i, ech, Santa Polonia i wy, cudne manowce” – pisał na kartce wysłanej na własny adres. Dwa dni później sporządził obszerną listę osób, z którymi postanowił zerwać kontakty<sup>89</sup>. Podczas powrotnej drogi do Polski, przy przekraczaniu granicy w Zgorzelcu, Urząd Celny

<sup>87</sup> Tamże, s. 125. Jest to aluzja do sformułowania Norwida z wiersza pt. *Nerwy*:

Lecz uniosłem pół serca – nie więcej –  
Wesołości?... – zalewo ślad!  
Pominałem tłum, jak targ bydłęcy;  
Obmierzył mi świat (w. 9-12)  
(C.Norwid, *Vade-mecum*, s. 150).

<sup>88</sup> Reveil, Pont-de-Chéry, Charvieu to miejscowości, które Stachura, przy różnych okazjach, wymieniał jako miejsce urodzenia. Marian Buchowski w monografii poświęconej Stachurze wyjaśnia: „Jedno nie ulega wątpliwości: zarówno w skróconym odpisie aktu urodzenia, jak i we wszystkich podstawowych dokumentach (np. w dowodzie osobistym), jako miejsce urodzenia pisarza figuruje Charvieu”. *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992, s. 11.

<sup>89</sup> Lista sporządzona w dzienniku podróжным 20 września 1973 (Pont-de-Chéry). *MLit.*, inw. 2551, t. 10. Listę opublikowano w cytowanej już monografii Buchowskiego. Tam, gdzie autor uznał za stosowne, nazwiska zastąpił kolejnymi literami alfabetu. Tamże, s. 95-96. Z Pont-de-Chéry Stachura przez Lyon pojechał do Paryża. W konsulacie francuskim w Genewie wpisał do formularza wizowego: cel podróży do Francji (Pau i Cherleville) – sprawdzenie szczegółów topograficznych w związku z przygotowaniem doktoratu z Lautreamonta i Rimbauda. „Bujnałem w tym punkcie. Nie mam nic przeciwko doktorom, doktoratom i doktorantom, ale co do mnie, to żebym się miał zabrać za pisanie doktoratu, musiałoby nastąpić jakieś dłuższe zaćmienie słońca, bo wtedy być może nie miałbym nic lepszego do roboty [...]”. *Wszystko jest poezja*, s. 181-182.

zarekwiował mu m.in.: trzy tomy *Dzienników* Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza *Miasto bez imienia* oraz *Prywatne obowiązki*, osiem egzemplarzy zbioru wierszy Jana Brzękowskiego *Odyseje* i powieść tegoż autora *Dwudziestu czterech kochanków* *Perdity Loost* oraz dziesięć numerów londyńskich „Wiadomości”<sup>90</sup>.

Obydwie kartki sprowadzić można do wspólnego mianownika – Michał Kątny<sup>91</sup>. To, obok Edmunda Szeruckiego i Janka Pradery, kolejne alter ego autora *Oto*. Pierwszy raz Michał Kątny przemówił w *Siekierzadzie*. Parę dialogową współtworzy tam wraz z Jankiem Praderą. Na kartach dzieł Stachury (w jego brulionach) raz tylko spotykamy aluzję do tego dialogu: „Raz jeden w *Ktoś, kiedyś, gdzieś* i w *Fabula rasa* Michał Kątny mówi do siebie: – Trzymaj się, Sted”<sup>92</sup>.

Stefania Skwarczyńska, w cytowanej już *Teorii listu*, pisała, iż jednym z typów rodzajowych, które „kuszają się” o formę listu, jest monolog. Wtedy to „wypowiedzeniu swojego «ja», jego treści czy to na płaszczyźnie zdarzeń rzeczywistych, przeszłych lub teraźniejszych, czy na płaszczyźnie zdarzeń urojonych, marzeń, towarzyszy pragnienie bezwzględnej szczerości. Dlatego też odosobnienie, samotność, pozostawanie zupełnie sam na sam ze sobą, jest najczęściej związane z takim założeniem treściowym. Soliloquia, rozważania, medytacje, wreszcie dziennik i pamiętnik zdają się powstawać tylko ku satysfakcji piszącego, w niechęci, w oddaleniu się od drugich. Tymczasem pokrewieństwo założeń monologicznych z formami dialogicznymi nie jest psychologicznie nieumotywowane. Rozmyślanie rozgrywa się w duszy człowieka nieraz na punktach sprzeciwu

<sup>90</sup> Informacja na podstawie listu Stachury do Urzędu Celnego w Zgorzelcu z 24 października 1973 roku. BUW rkps. nr akc. 4208. Por. M. Buchowski, dz. cyt. s. 98.

<sup>91</sup> Ciekawe spostrzeżenia na temat problemu tożsamości wcieleni głównego bohatera Stachurowej prozy możemy odnaleźć w książce Mirosława Wójcika: *Człowiek-Nikt*.

<sup>92</sup> E. Stachura, *Miłość, czyli życie*, [w:] PP, t. 5, s. 390. Zarysowujący się tu problem tożsamości wiąże się z ryzykiem poddania się silnej presji psychologicznego rozpatrywania problemów związanych z kategoriami nadawcy i odbiorcy. Szczególnie okoliczności związane z przeobrażeniami podmiotu mówiącego usprawiedliwiłyby ten model komentarza. Rozważania na ten temat, choć znalazły miejsce w niniejszej rozprawie, nie pełnią tu funkcji klucza interpretacyjnego. Sygnalizowanie ich ma jedynie na celu zwrócenie uwagi na rodzaj drogi badawczej, która ze względu na charakterystykę pracy nie będzie tu szerzej podejmowana.

ze samym sobą. Żywioty duchowe w człowieku walczą ze sobą. Autorowi wolno przedstawić albo sam rezultat tych walk wewnętrznych i wtedy forma monologiczna jest najprostsza, albo ich przebieg najłatwiejszy do ujęcia w formie dialogu. Tędy przebiega droga zbliżenia do listu, który w pewnej mierze operuje tym samym żywiołem, co dialog. Na skrzyżowaniu dróg dialogu i monologu leży list<sup>93</sup>.

Wspominane przez Skwarczyńską sposoby realizacji zma- gań z własnym umysłem znajdują potwierdzenie także w pisar- stwie Stachury. Zasięg *soliloquium* nie ogranicza się tu jednak jedynie do listów i dzienników, ale sięga dalej, wchodząc na pole innych gatunków literackich uprawianych przez Stachu- rę. Postać Michała Kątneho, którego nazwiskiem podpisywane były pocztówki wysłane na adres Stachury, jako współtwórca dialogu, pojawia się także w brulionach:

– A ty po co jesteś? Ja – powiedział Michał Kątny – ja jestem między innymi po to, żebyś się we mnie przejrzał, zobaczył to, czym nie jesteś i chyba już nigdy nie będziesz. Michał Kątny stał: przyglądał się czemuś, czego nigdy przedtem nie widział, choć widział już to i tamto. Była to jego własna głowa wisząca w powietrzu, jakiś metr nad ziemią, sama tylko głowa<sup>94</sup>.

Być może, zbyt pospiesznie użyłem powyżej słowa „dialog”, ponieważ także i w monologu mogą brać udział dwie osoby. I nie musi być on przez mówiącego w jakiś szczególny sposób „adresowany”, a jeśli nawet jest – zabarwia to monolog dialo- gicznie<sup>95</sup>. Każda wypowiedź pisemna przewiduje co najmniej dwa podmioty, między którymi znak graficzny pośredniczy: podmiot, od którego znak wychodzi (piszący), i podmiot, do którego się ten znak zwraca (czytelnik). W przypadku monolo- gu jeden z tych podmiotów jest trwale czynny, a drugi – trwale bierny. Pojęcie podmiotu nie musi być równoznaczne z poję- ciem „konkretny psychofizyczny osobnik”. W praktyce języko- wej nie jest novum zjawisko „rozmawiania ze sobą”, w którym ktoś zwraca się z wypowiedzią językową pomyślaną lub wypo- wiedzianą do samego siebie. W takim przypadku jeden psy- chofizyczny osobnik jest podczas rozmawiania z samym sobą

<sup>93</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 344.

<sup>94</sup> Zapis z 31 grudnia 1974 roku, Notatnik, t. 13, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>95</sup> Zob. J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, [w:] tenże, *Wśród znaków i struktur*, s. 191.

nosicielem obu podmiotów (czynnego i biernego) potrzebnych do wypowiedzi językowej<sup>96</sup>.

Wybór monologu jako techniki narracyjnej związany jest z sytuacją, w jakiej znajduje się autor. Przekazanie głosu bohaterowi nabiera znamion ekspresji<sup>97</sup>, koncentrowanie uwagi czytelnika tylko na nim sygnalizuje napięcie pomiędzy światem doznań podmiotu mówiącego a światem zewnętrznym. Taki stan może być sygnałem osamotnienia<sup>98</sup>. Stachura nie pierwszy raz uciekałby się do tego rodzaju konstrukcji. Na podobnej zasadzie opiera się oś powieści *Cała jaskrawość*, gdzie postać Witka (alter ego pisarza) stała się elementem budowy konwersacji, w której uczestniczy także Edmund Szerucki. W rzeczywistości jednak mówi tu tylko jedna osoba:

– 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 – dodałem<sup>99</sup>.

Witek jest tu zwierciadłem, w którym mogą „przejrzeć się” poglądy i postawy bohatera. Postać mówiąca „wydobywa siebie” ze słów partnera. Budowanie porozumienia między postaciami sobowtórowymi jest przykładem monologu wewnętrznego, staje się „dialogizacją samowiedzy”<sup>100</sup>. Jak wspominał

<sup>96</sup> Zob. tamże, s. 203.

<sup>97</sup> „Mechanizm myślenia ludzkiego realizowany jest w dwóch przeciwstawnych ogniwach: w kodzie przedmiotoobrazowym (mowa wewnętrzna) oraz w kodzie aparatu mowy (mowa ekspresywna)”. N.I. Żynkin, *O kodowych pierzechodach wo wnutriennej rieczii*, „Woprosy jazykoznanija” 1964, nr 6, s. 36. Cyt. za: E. Grodziński, *Mowa wewnętrzna*, 1976, s. 29.

<sup>98</sup> Zob. S. Nowak, *Monolog jako światopogląd*, Kraków 2001, s. 66.

<sup>99</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, [w:] PP, t. 3, Warszawa 1982, s. 117. Pierwovzór książkowego Witka – Wincenty Różański – twierdzi, że scena z karawanem w całości została przez Stachurę wymyślona, podobnie jak większość ich przygód.

<sup>100</sup> M. Bachtin, *Monologowe słowo bohatera i słowo narracji w dłuższych nowelach Dostojewskiego*, [w:] *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 335. Zob. W. Szyngwelski, *Sobowtór w labiryncie*, Warszawa 2003, s. 301.

w przeprowadzonym z nim wywiadzie Różański o *Catej jaskrawości*: „Jestem w niej alter ego Stachury, tym prymitywnym alter ego, jego korzeniem, a on jest wyrafinowanym penetratorem «dalszych rejonów»”<sup>101</sup>. W obydwu przypadkach środkiem ciężkości pozostaje nadawca<sup>102</sup>. Obserwujemy tu szczególny rodzaj monologizacji, który „powstaje wtedy, kiedy jedno-myślność rozmówców dochodzi do tego stopnia, że znika zupełnie wielość kontekstów potrzebna dla dialogu; w takim wypadku dialog jako całość zmienia się w monolog wygłaszany częściami”<sup>103</sup>.

Ponownie odwołując się do brulionów Stachury, można za cytować fragment, który konstrukcją monologu z cechami dialogiczności komentuje inny monolog: „[...] w dialogu z Edwardem Stachurą człowiek-nikt doszedł do prawdy, która nie poddaje się dalszym podziałom. Tą oczywistością stało się doświadczenie cielesności, materii, «Się». Nie podlega ona podziałom, ale jednocześnie gwarantuje intersubiektywność. W taki sposób wartość słowa poetyckiego znajduje swe spełnienie, dokonuje się jego materializacja w sugestywnym milczeniu”<sup>104</sup>.

#### IV. NARCYZ PRZED LUSTREM LITER

Musisz tak wieczność sobą zachwycić,  
Żeby nie mogła się bez ciebie obejść<sup>105</sup>.

„Jestem chyba stracony. Gdybym tylko mógł dokończyć ostatni wiersz. Nie! Nikt nie wie więcej ode mnie o poezji!” – pisał Stachura w jednym z listów do Juliana Przybosa<sup>106</sup> –

<sup>101</sup> P. Kepiński, A. Sikorski, *Któż to opisze, któż to uciszy*, Poznań 1997, s. 21.

<sup>102</sup> Podobną konstrukcję nadawcy odnajdujemy w dziennikach Nałkowskiej. Píše ona o swoim *alter ego*: „osoba mająca słuszność”. Zob. M. Marszałek, *„Życie i papier”*, s. 137.

<sup>103</sup> J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, s. 219.

<sup>104</sup> Zob. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 207.

<sup>105</sup> Zapis z sierpnia 1974 r. Stachura, *Notatnik*, t. 12, Muz. Lit., inw 2551.

<sup>106</sup> *Trochę włóczęgi i trochę pisania. Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosa*, oprac. D. Pachocki, „Akcent” 2001, s. 200-211.

wypowiadając wprost słowa, które w innych miejscach maskowane są aluzją. Jednocześnie bardzo precyzyjnie budowana jest hierarchia partnerów dialogu Stachury. Na końcu listy (pod względem wagi) jest niewątpliwie adresat. Jak się okazuje, idealnym rozmówcą dla Stachury jest on sam!

W innym liście do Przybosia (z 9 grudnia 1958 r.) Stachura pisał: „[...] że jestem zupełnie niewinny, że wszystko jest bardzo, bardzo smutne, że bardzo, bardzo kocham siebie, coś mogę Panu napisać?! Oto dwa ostatnie wiersze. Są niewątpliwym strzępem mojej duszy”<sup>107</sup>.

Tego typu odbicie w liście stanu psychicznego piszącego, jakie w powyżej cytowanym fragmencie obserwujemy, bliskie jest pisaniu, o jakim mówi teoria listu-wyznania. Nie może jednak tu być mowy o zupełnej tożsamości. Listy Stachury nie realizują do końca wyznaczników tej teorii. Przede wszystkim dlatego, że uwaga piszącego najczęściej rozkłada się niemal równomiernie między własną osobę i adresata. I jedynie w pewnych fragmentach postulat listu-wyznania jest realizowany, najczęściej tam, gdzie narcyzm autora *Siekierezady* odbija raz właściwości intelektualne, a innym razem uczucia. Wtedy właśnie, tak jak w przypadku omawianej konstrukcji epistolograficznej, celem jest „płynące z lubowania się sobą wypowiedzenie się przed sobą, bardziej nawet, niż przelanie tego wypowiedzania na drugą osobę”<sup>108</sup>. Realizacja tego postulatu rozciąga się na przestrzeni całego listu. Przypisywanie wszystkim listom Stachury formuły tego typu byłoby dużym uproszczeniem, a jednocześnie należy zauważyć, iż pojawiające się w tych listach cechy listu-wyznania są tak częste i wyraźne, iż uprawniają do przyjrzenia się im pod kątem narcyzmu. Dostrzeżenie tej cechy jego pisarstwa, która nie respektuje barier genologicznych, pozwala m.in. skutecznie przeanalizować proces transformacji „ja”. Mimo jego dezintegracji i wielopostaciowości, tj. rozczłonkowania na jednostki sobowótowe, możliwe staje się wychwycenie występujących między nimi ścisłych paranteli.

To właśnie „ja” jest głównym bohaterem pisarskiego doświadczenia Stachury. Jej zasadniczą cechą stanowi wyróżniona tożsamość, integralność bytu przeciwstawionego wszystkiemu, co nie jest częścią „ja”<sup>109</sup>. Piętno opowieści

<sup>107</sup> List podpisany jest „Śp. Sted”. Zob. tamże, s. 206.

<sup>108</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, s. 32.

<sup>109</sup> Zob. M. Wójcik, dz. cyt., s. 21.



o Narcyzie odcisnięte jest na przestrzeni całej twórczości autora *Oto*: „Utwory tego pisarza, jeśli potraktujemy je jako logicznie powiązany ciąg, stanowią przykład obszernej relacji o człowieku pogrążonym w miłosnej tęsknocie do samego siebie, pragnieniu połączenia z wizerunkiem w jedność. Są opowieścią o poszukiwaniu ideału, przemijaniu, krótkotrwałości miłości, ciekawości i silnie umotywowanej chęci przeniknięcia niejasnej tajemnicy losu, wnikliwym dążeniu do samopoznania, odkrycia istoty tożsamości, «zwróceniu ku sobie», ucieczce od rzeczywistości w imaginację”<sup>110</sup>. Narcyz, pozbawiony silnego poczucia „ja”, doświadcza pustki i bezsensu życia. Trwa w odosobnieniu<sup>111</sup>. Wyobcowanie i samotność to jedna z konsekwencji narcyzmu: „Niezwykła samotność otacza tego chłopca – w tej samotności wyrósł, jego Ja, idąc za głosem natury, parło ku komuś drugiemu, ale zostało przechwycone przez lustrzane odbicie [...]”<sup>112</sup>. Owo lustrzane odbicie zostało utworzone przez tekst.

Jacek Łukasiewicz nakreślił taką oto charakterystykę bohatera Stachury: „Wściekły młody człowiek, widzący wokół siebie same złe twarze, całkowicie wolny, niepodległy nikomu artysta. Kocha cały świat z wyjątkiem złych jego mieszkańców i kocha siebie, idealnego Narcyza [...]”<sup>113</sup>.

O ile z końcowym fragmentem opisu można się zgodzić, to początek wydaje się wyolbrzymiony. Bohater istotnie jest zauroczony sobą, wolny i nieufny w stosunku do otoczenia. Jednakże słowo „wściekły” sugeruje agresję, kiedy w rzeczywistości bohater ucieka od świata, szuka miejsc odosobnionych<sup>114</sup>.

Już we wczesnej twórczości autora *Siekierezady* często bohaterem jest młodzieniec eksponujący swą sprawność fizyczną. Z takim stanem rzeczy mamy do czynienia niemal we wszystkich przejawach pisarskiej aktywności Stachury i bez

<sup>110</sup> W. Szyngwelski, *Sobowtór w labiryncie*, s. 103.

<sup>111</sup> A. Lowen, *Narcyzm. Zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, tłum. P. Kołyszko, Warszawa 1995, s. 11.

<sup>112</sup> Zob. W. Hilsbecher, *Apologia Narcyza*, [w:] tenże, *Tragizm, absurd, paradoks*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 63.

<sup>113</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Dobry dzikus*, „Odra” 1963, nr 5.

<sup>114</sup> Sytuacja bohatera Stachury bardziej przystaje do tej, o jakiej pisał Michel Beaujour, gdzie „podmiot szuka sobie podobnych, twierdząc, że jest zupełnie różny” (*Autobiografia i autoportret*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 325). Zob. także: M. Wójcik, *Dzieci, starcy, psychopaci – faworyzowane kategorie „innych”*, [w:] tenże, *Człowiek-Nikt*, s. 53-58.

mała do jej końca. Wyraźne ślady narcyzmu pojawiają się w debiutanckim tomie opowiadań *Jeden dzień*:

[...] zawsze będę młody, a na pewno będę żył młodo, choć może miałbym zawsze co oglądać i zawsze gdzie iść, nie tylko przez dwieście lat, ale nawet przez dwieście pięć albo pięćset. Tylko że jak ja bym wyglądał, jak ja bym mógł siebie kochać zgarbionego, łysiego, o mięśniach jak nici lub masło, nie mógłbym niczego przeskoczyć, chodzić po drzewach bym nie mógł [...] jak ja bym siebie kochać potrafił, takiego kraba? [...] Ale teraz jestem mężny, szlachetny i mężny, i tylko tak będę żył, i zawsze będę miał prężność w kolanach jak dzisiaj po tym mieście<sup>115</sup>.

Miłość bohatera do samego siebie, zafascynowanie sobą wyraża także motyw lustrzanego odbicia pojawiający się w twórczości Stachury. Zauważalne to jest już w pierwszych wierszach poety:

Moje lustro  
ma wychudłe policzki  
i dobre niebieskie oczy  
[...]  
Moje lustro  
ma zielone spodnie  
wytarte na kolanach  
i brązowe skarpetki  
z dziurami na piętach  
[...]  
Ale kolorowe jest moje lustro<sup>116</sup>

<sup>115</sup> E. Stachura, *Jeden dzień*, [w:] PP, t. 2, Warszawa 1982, s. 13. We wczesnych opowiadaniach Stachury częsty jest motyw wysportowanego młodzieńca: „Skakałem ze skarpy w piasek zбочa biały ciepły albo kładłem się na plecy i z samego szczytu zesuwałem się po piasku jak po ślizgawce, albo odbiegałem do lasku sosnowego zaraz na lewo i wchodziłem na jakieś drzewo, i przechodziłem z jednego na drugie [...]. Przeskakiwałem z jednego drzewa na drugie, aż do samego brzegu jeziora, a niektóre drzewa, to były nawet całe pochylone nad jeziorem. Wchodziłem na nie i z samego czubka skakałem do wody”. E. Stachura, *Jak mi było na Mazurach*, [w:] tenże, *Jeden dzień*, s. 42-43.

<sup>116</sup> Zob. J. Uszczyńska, *Konstrukcje sobowtórowe w twórczości Edwarda Stachury*, [w:] *Bohater w kulturze współczesnej*, red. T. Kłak, Katowice 1990, s. 92. Zob. także: A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego*. „Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy, [w:] tenże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 117-135; S. Sawicki, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] tenże, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, s. 84-110;

Jak zauważyła J. Uszczyńska, „mimo wprowadzenia «sytuacji z lustrem», nie dokonuje się akt rozbicia «Ja» na «rzeczywiste» i «odbite» (czyli na osobnika-observatora i jego sobowtóra). Zaimiek «moje» – kilkakrotne powtarzanie go – mocno akcentuje poczucie tożsamości podmiotu, jego pojedynczość, brak rozszczępienia osobowości na dwie odrębne postaci (Ja – anty-Ja). [...] A zatem zwierciadlane sytuacje nie są u Stachury sposobem kreacji sobowtóra, siebie drugiego, innego (anty-Ja), lecz potwierdzeniem tożsamości i jedności «Ja», utwierdzeniem więc jakby siebie w sobie”<sup>117</sup>.

Motyw ten znany jest także ze Stachurowej prozy. W *Siekierzadzie* odnajdujemy taki oto opis:

Siedząc naprzeciw prostokątnego dużego lustra, trudno było nie patrzeć na nie i na tego, który tam w głębi lustra siedział na fotelu, pałac papierosa. Trudno, mówię, było na niego nie patrzeć, i trudno mi było na niego patrzeć, jak by tu powiedzieć, bezuczuciowo. Z obojętnością<sup>118</sup>.

Zdarzenie nie zamyka się milczącym przypatrywaniem:

Ale wróćmy do nich. Wróćmy do tych dwóch siedzących naprzeciw siebie w jednakowej pozycji, jednako palących papierosa, jednako na siebie patrzących, z jednakim uczuciem. Jeden w głębi lustra i drugi w głębi lustra.

– No i jak to będzie? Z tym wszystkim – zapytał cicho z głębi lustra jeden z nich.

– Dobrze będzie. Musi być dobrze – odpowiedział cicho z głębi lustra drugi z nich.

– Najwięcej niebezpieczna ta mgła ta mgła...

– Tak. Straszliwe są jej ataki. I straszliwie słodkie jednocześnie, straszliwie uwodzicielskie... straszliwie rzewne...

– Rzewność nad rzewnościami, co chcesz... Gdyby nie Gałązka Jabłoni....

– Tak. Gdyby nie Gałązka Jabłoni, to już by nas nie było. Już byśmy dali się uwieść...

– Tak. Już byśmy byli duchami<sup>119</sup>.

S. Skwarczyńska, *Konstruowanie w dziele „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*, [w:] *taż*, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 281-301.

<sup>117</sup> J. Uszczyńska, dz. cyt., s. 92-93.

<sup>118</sup> E. Stachura, *Siekierzada*, [w:] PP, t. 3, s. 212.

<sup>119</sup> Tamże, s. 214-215. Na ten fragment w kontekście narcyzmu zwraca uwagę Waldemar Szyngwelski (*Sobowtór w labiryncie*, s. 319).

Dla bohatera Stachury oglądanie siebie w taflí lustra staje się aktem potwierdzania identyczności z samym sobą. Ponadto jest to przeżycie ujawniające dążenie bohatera do odnajdowania siebie w samodoświadczeniu – uprzedmiotowić siebie (odbić w lustrze), by móc zobaczyć siebie obok siebie w aktach własnej świadomości i wskutek tego „osiągnąć pełnię”<sup>120</sup>.

Obserwowanie siebie odbijało się echem i w listach Stachury. Postawę taką sugerował jednemu ze swoich przyjaciół: „Obserwuj siebie, swoje «ja» czysto, bez potępiania, bez usprawiedliwiania”<sup>121</sup>. U Stachury nie ma miejsca na patrzyenie z nienawiścią. Wśród „lustrzanych motywów” nie znajdzie się ani jeden podobny temu, który pojawił się u Dostojewskiego: „Nienawidziłem [...] własnej twarzy, uważałem, że jest odstręczającą, i nawet dostrzegłem w niej wyraz jakiegoś spodlenia”<sup>122</sup>. Niejednokrotnie introwertywne pisanie bywa jednocześnie autoterapią oraz autokreacją. Bywa, że proces obserwacji własnego „ja” przerodzić się może w świadome pozowanie. Wtedy to autoanaliza dokonuje rozszczepienia JA na analizowane i analizujące. W *Moraljach* Aleksandra Wata znajdujemy taki zapis: „Myślę, to znaczy: prowadzę dialog ze sobą. Wszelkie myślenie zakłada rozszczepienie «ja» na innego rzędu «ja»: «nie-ja». Monolog wewnętrzny, czy wypowiedany, jest tylko pewną formą retorycznego dialogu – kogoś przekonuję, komuś się przeciwstawiam, komuś się podporządkuję, z kimś się układam – oto myślenie, zarówno w swoich formach archaicznych i magicznych, jak i na szczytach sokratesowych”<sup>123</sup>.

Podobne świadectwo sygnalizujące samoobserwację odnajdujemy w dziennikach Czapskiego: „Maj 1979. Co to znaczy, że nie mogę zabrać się do niczego bez paru choć minut z moim dziennikiem (ucieczka pamięci, mus porządkowania i podporządkowania), jedyną formą wewnętrzną, która mnie ratuje? [...] Ale trzeba mieć swój świat tajny, żeby być, żeby dawać im [ludziom] coś więcej niż pozory. Lusterko? Narcyzm? NIE. Konieczność, obowiązek docierania w sobie do bodźców zasadni-

<sup>120</sup> J. Uszczyńska, dz. cyt., s. 95.

<sup>121</sup> List Edwarda Stachury do Bogusława Żurakowskiego z 11 marca 1977 r.

<sup>122</sup> F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*. Cyt. za: J. Uszczyńska, dz. cyt., s. 94.

<sup>123</sup> A. Wat, *Moralia*, [w:] tenże, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 35.

czych, bez których moje życie staje się jakimś gruzowiskiem, w którym nawet praca staje się pozorem [...]. Musisz się obserwować”<sup>124</sup>.

Badania nad notatnikami Stachury wykazują pewne podobieństwa. Motyw lustra, jaki się tam pojawia, możemy odczytywać w bliźniaczej optyce:

Stałem i patrzyłem w ciemną szybę, w tę twarz, co po drugiej stronie. Ile tysięcy razy patrzyłem na nią w podobnych sytuacjach? Przez ile już? Z podziwem ciągle patrzę na ciebie, arcydzielny wojownika. I zawsze prosto w oczy. I oby tak nieskończenie!<sup>125</sup>

Badania literackie skupiały się dotąd przede wszystkim na utworach prozatorskich Stachury. Powiększenie spostrzeżeń o kontekst korespondencji oraz dzienników pisarza wydaje się właściwe przede wszystkim dlatego, iż dostrzegalna autointertekstualność pozwala na ujmowanie w jednej optyce badawczej listów, brulionów i np. opowiadań. Może ona być zjawiskiem poszerzającym badania nad twórczością Stachury o nowe jakości. Uwypuklenie tego zjawiska podkreśla jednolitość, spójność w pismach Stachury, ich całościowy charakter, dodatkowo uwiarygodniając taki zamysł badawczy<sup>126</sup>.

Listy Stachury ogłaszane na łamach prasy nierzadko pozabawione były rzetelnego komentarza edytorskiego, co utrudniało czytelnikowi zrozumienie podstawowej warstwy tekstu. Przejawiające ścisłe związki z innymi obszarami literackiej działalności Stachury, listy nie stały się dotąd przedmiotem badań literaturoznawców. Jeśli nawet były wykorzystywane, to jedynie jako źródło biografii pisarza. Możliwe są studia ograniczające się jedynie do listów autora *Siekierezady*, nawet jednak przy ujęciu całościowym nie mogą być pomijane, gdyż stanowią integralną część tej twórczości i silnie ku niej ciążą.

<sup>124</sup> J. Czapski, *Wyrywane strony*, oprac. J. Pollakówna, [Lausanne] 1993, s. 155. Cyt. za: M. Czermińska, *Autobiografia i powieść*, s. 32.

<sup>125</sup> E. Stachura, Notatnik, t. 3, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>126</sup> Elementem spajającym jest tu również język. Kwestia ta zostanie podjęta w dalszej części pracy.



## NOTATNIKI

Do dziś zachowało się osiemnaście zeszytów Edwarda Stachury, które przechowywane są w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Co najmniej jeden zeszyt jest w rękach rodziny<sup>1</sup>. Notatnikom – podobnie jak listom tego pisarza – nie poświęcano osobnych studiów. Jeśli informacje o nich pojawiały się w pracach naukowych, odgrywały rolę marginalną, ilustracyjną, wspomagały autorów, którzy przedmiotem swojego zainteresowania czynili biografię pisarza<sup>2</sup>. W poniższych dociekaniach podejmę próbę ustalenia statusu genologicznego zeszytów pisarza oraz ukazania ich funkcji w budowaniu formuły obejmującej całość twórczości Stachury.

## I. „BĘDĘ PISAŁ WSZYSTKO”.

## STATUS GENOLOGICZNY ZESZYTÓW STACHURY

Kupiłem dzisiaj ten zeszyt. Będę w nim pisał to wszystko, co się ze mną będzie działo. Tego, co było – nie będę opisywał. [...] Będę pisał w tym zeszycie wszystkie moje myśli, tzn. te które będę pamiętał, bo wszystkich na pewno nie dam rady, bardzo dużo ucieknie [...]. Ale przede wszystkim będę pisał to, co będzie się ze mną teraz działo. I to, co się będzie w mojej głowie działo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Informacja na podstawie rozmowy z bratem Edwarda Stachury – Janem (z 10 lutego 2004 r.).

<sup>2</sup> Por. M. Buchowski, *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992, s. 125, 151, 162.

<sup>3</sup> Dalej następują redakcje stylistyczne zapisanego fragmentu. Mogłoby to przemawiać za tezą, iż Stachura od początku pisania notatników zakładał obecność przyszłego czytelnika, co z kolei determinowało zabiegi zbliżające je do wytworu o charakterze literackim.

Takimi słowami zaczyna się pierwszy zeszyt, w którym autor *Siekierzady*, jak się okazało, jedynie przez pewien okres notował to, co na wstępie zadeklarował. Z czasem zeszyty przybrały formę czegoś w rodzaju „papierowej szuflady”, która poza zapiskami przyjmowała także pojedyncze kartki, serwetki, wyćinki z gazet, zdjęcia itp.

Panuje powszechne przekonanie, iż Stachura rozpoczął notowanie w zeszytach w 1966 roku<sup>4</sup>. Pogląd ten opiera się m.in. na informacji zawartej w jedynej monografii poświęconej autorowi *Siekierzady*, autorstwa Mariana Buchowskiego. Oto odpowiedni fragment: „[...] w okolicach roku 1966, Stachura zaczyna prowadzić rodzaj dziennika, który potem Krzysztof Rutkowski nazwie w przedmowie do pięciotomowego wydania [...] «zeszytami podróжными»”<sup>5</sup>.

Waldemar Szyngwelski w *Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury* pod datą 18 maja 1966 podaje m.in.: „Od drugiej połowy 1966 roku, prawdopodobnie za namową Leopolda Buczkowskiego<sup>6</sup>, zaczyna Stachura prowadzić dziennik, niekiedy bardziej przypominający notatnik, szkicownik lub pamiętnik wydarzeń biograficznych oraz literackich pomysłów. [...] Ustalenie dokładnej daty powstania pierwszych notatek wydaje się niemożliwe, ponieważ nie są one sygnowane informacjami określającymi czas i okoliczności zapisu”<sup>7</sup>.

Jedną z przyczyn ugruntowania się przekonania, iż pierwsze wpisy pochodzą z 1966 roku, może być to, iż biografowie zbyt dosłownie przyjęli jeden z zapisów pochodzący z notatków Stachury:

Łódź, 1 czerwca 1972. Przedwczoraj w nocy, w nocy z 30 na 31 straciło się wszystko: plecak, chlebak i gitarę. W plecaku i chlebaku oprócz wielu rzeczy zwanych osobistymi było 5 grubych zeszytów, notatek do *Fabula rasa*. Prowadziło się to od 1966 roku. Sześć lat. Pięć grubych zeszytów.

<sup>4</sup> Zob.: M. Buchowski, dz. cyt., s. 74.

<sup>5</sup> Tamże. Powyższy cytat domaga się drobnej korekty. Rutkowski pisał o „zeszytach podróжных” nie we *Wstępie* (t. 1), ale w *Nocie redakcyjnej* (t. 5) wspomnianego wydania „dżinsowego”. Ponadto nie podaje on roku, w którym Stachura rozpoczął notowanie.

<sup>6</sup> Informacja prawdopodobnie na podstawie monografii Mariana Buchowskiego (tamże) lub artykułu Zygmunta Trziszki: *Edwarda Stachury zmaganie z samym sobą*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 7, s. 30.

<sup>7</sup> W. Szyngwelski, *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Warszawa 2003, s. 73-74.



Powyższe dociekania wymagają komentarza. Pierwszy datowany zapis z notatnika Stachury pochodzi z 7 maja 1966 roku, a więc z pierwszej, a nie drugiej połowy roku<sup>8</sup>. Trudno zaprzeczyć konkluzji autora kalendarium, iż ustalenie dokładnej daty powstania pierwszych zapisów nie jest łatwe, ponieważ wpisy w pierwszym zeszycie nie zawierają dat. Przypuszczenie, iż rzeczywiście jest to pierwszy zeszyt, można wysnuć na podstawie zawartych w nim informacji.

W jednym z pierwszych notatników pisarza pojawiają się fragmenty, które pozwalają sądzić, iż pierwsze zapisy powstały przed 1966 rokiem. Zacznę od cytatu:

Obudziła mnie ta sama młoda sprzątaczką, co wczoraj i przedwczoraj. Przychodzą tu o szóstej sprzątać wagony, myją te szyby zamiatają i tak dalej, bo ta wielka myjka, co tryska wodą z mydłem wszystko [- -], bo potem przyjeżdża lokomotywa i zabiera pociąg na stację, normalnie, podstawia go na jakiś tor umówiony, ludzie już tam czekają, żeby wsiąść i pojechać. Obudziła mnie lekko i patrzyła jak się przeciągam, jak prostuję kości.

Powyższy fragment – z nieznacznymi zmianami – wszedł później do opowiadania *Płynięcie czasu*:

Obudziła mnie ta sama sprzątaczką, co wczoraj, przedwczoraj i trzy dni temu. Przychodzą tu o szóstej posprzątać wagony, umyć, wytrzeć szyby od środka, pozamiatać w korytarzach i w przedziałach, bo ta wielka myjka, co tryska wodą z mydłem i pod którą się puszcza wagony, wymyje je tylko od zewnątrz. W środku muszą posprzątać sprzątaczkę. Potem przyjeżdża lokomotywa i zabiera skład, żeby go podstawić na jakiś tor przy umówionym peronie, gdzie już czekają ludzie, żeby wsiąść i zająć dobre miejsce albo jakiegokolwiek.

Obudziła mnie lekko, dotknęła mi ręki leciutko i patrzyła, jak otwieram oczy i jak znowu zamykam, bo zobaczyłem, że to ona, i spać mi się chciało bardzo<sup>9</sup>.

Opowiadanie, z którego pochodzi powyższy passus, weszło w skład wydanego w 1966 roku tomu *Falując na wietrze*<sup>10</sup>,

<sup>8</sup> Zob. E. Stachura, Notatnik, t. 2, Muz. Lit., inw. 2551. Badacz, prawdopodobnie pomijając pierwszy wpis, natknął się na następny, pochodzący z 21 sierpnia 1966.

<sup>9</sup> E. Stachura, *Płynięcie czasu*, „Twórczość” 1965, nr 1, s. 53.

<sup>10</sup> Warszawa 1966, s. 22-39.

jednak wcześniej, tj. w roku 1965, publikowane było na łamach „Twórczości”<sup>11</sup>. Możemy zatem przypuszczać, iż zapiski w notatniku prowadzone były przynajmniej od roku 1965. Interesujący, z punktu widzenia niniejszych rozważań, jest fakt, iż podobny motyw pojawia się w opowiadaniu, które nie weszło w skład żadnego tomu. Opublikowane zostało na łamach „Kamenu” w 1960 roku:

Około jedenastej wieczorem wjeżdżał na peron pociąg pospieszny z J. Kwadrans przed dwunastą zjeżdżał na bocznice. Ukryty za wagonami licznie zgromadzonych tam pociągów, czekałem dopóki konduktor, dokonawszy przeglądu, nie opuści go. Po czym, rozejrzawszy się dookoła i nasłuchując małą chwilę, wskakiwałem do niego [...]. W I klasie siedzenia były miękkie, pokryte przyjemną w dotyku tkaniną. Kiedy nie mogłem zasnąć w zupełnej ciemności, przeważnie tak było, zapalałem to mroczne, niebieskie światełko, przy którym podróżni próbują zasypiać [...]. Drugiego dnia przyszła mnie zbudzić tylko jedna sprzątaczką. Była młoda, a skóra jej pleców i nóg była nieporównanie gładzsza niż skóra jej dłoni<sup>12</sup>.

Cytowane opowiadanie, opublikowane w 1960 roku, kończy taki oto fragment:

Trzeba się podnieść i iść. Zawsze trzeba iść. Jak nie ma gdzie iść, tym bardziej<sup>13</sup>.

Podobne zdania pojawiają się w zakończeniu listu do Juliana Przybosia:

Wtedy wstaję i idę. Zawsze trzeba iść. Jak się nie ma gdzie iść, tym bardziej. Otrzymałem kartkę od Pana. Obok snu jest to dla mnie największe ukojenie. Tak jak Pan przewidział, włóczę się i piszę. Posyłam Panu trochę włóczęgi i trochę pisania. Ale włóczę się dużo i dużo piszę [...]<sup>14</sup>.

Wiele wskazuje na to, iż „Notatnik bez dat” prowadzony był przed rokiem 1966. Analizując go pod kątem powtarzalności motywów lub fragmentów tekstu, niejednokrotnie od-

<sup>11</sup> „Twórczość” 1965, nr 1, s. 51-59.

<sup>12</sup> *Dwa hotele*, „Kamena” 1960, nr 17, s. 4-5.

<sup>13</sup> Tamże, s. 5.

<sup>14</sup> List Stachury do Przybosia napisany w Gdyni, 1 września 1959 roku. Zob. *Trochę włóczęgi i trochę pisania*, s. 210.

należć możemy takie, które później znalazły się w innych, wczesnych opowiadaniach. Ponownie zestawmy odpowiednie zapisy:

- To pan, panie Sted?
- Tak, proszę pani.
- Niech pan zapali światło.
- Nie, nie trzeba. Pójdę do kuchni.
- O Jezuu, chyba znowu pan pobity, jak pan nie chce zapalić światła<sup>15</sup>.

Niemal identycznym dialogiem rozpoczyna się opowiadanie *Strzeżcie mnie, zorze miłe*:

- To pan?
- To ja, proszę pani.
- Niech pan zapali światło. Ja i tak nie śpię.
- Nie, nie trzeba. Pójdę do kuchni.
- O Jezuu, chyba znowu pan pobity, jak pan nie chce zapalić światła.
- Nie. Nie chcę zapalać światła, żeby oczy pani odpoczywały w ciemności. Choć pani nie śpi. Tak sobie dzisiaj pomyślałem. I pobity nie jestem. Idę do kuchni trochę posiedzieć i coś zjeść<sup>16</sup>.

Opowiadanie to po raz pierwszy zostało ogłoszone drukiem w roku 1964, w związku z tym wysoce prawdopodobne jest, iż zapiski w „Notatniku bez dat” prowadzone były przynajmniej od tegoż właśnie roku<sup>17</sup>. W kilku początkowych kartach notatnika między różnymi wpisami są i takie, które sugerują, iż pochodzą one z okresu dużo wcześniejszego, niż mogłoby się wydawać, bo jeszcze z czasów szkoły w Gdyni<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Pierwszy notatnik Stachury, w którym wpisy nie zostały opatrzone datami, nazywany będzie dalej „Notatnikiem bez dat”. E. Stachura, „Notatnik bez dat”, t. 1, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>16</sup> E. Stachura, *Strzeżcie mnie, zorze miłe*, „Życie Literackie” 1964, nr 28, s. 8.

<sup>17</sup> Powyższe ustalenia wprowadzają korektę do powszechnie panującej wśród biografów Stachury opinii, jakoby rozpoczął on prowadzenie zeszytów w 1966 roku.

<sup>18</sup> Dociekania te są w dużym stopniu poszlakowe, zostaną jednak podjęte ze względu na ich duże prawdopodobieństwo i fakt, iż w znacznym stopniu korygują biografię pisarza.

## Oto fragmenty:

Dzisiaj w nocy działo się ze mną niedobrze. Jeszcze nie było nocy, wieczór był jeszcze, szedłem wolno, [- - -] Śpię od kilku dni w wagonach na bocznicach, w I klasie, gdzie są siedzenia z materii, a nie z desek. Do wieczora siedzę w szkole, która jest wielka i przepiękna i gdzie jest ciepło. Odrabiam lekcje, i potem wyciągam ten zeszyt mój najbliższy i piszę. Śpię od kilku dni w wagonach na bocznicach. Przyszła mi ta myśl kilka dni temu właśnie, kiedy wyszedłem ze szkoły i chodziłem nad morzem długi czas, a potem koło portu, a potem po torach na bocznicach mnie zaniósł [...] Mam 19 lat, w sierpniu skończyłem 19 lat, cztery miesiące temu [...]”<sup>19</sup>.

Zasadności powyższych dociekań przydaje fakt, iż brulionowe zapisy odnajdują potwierdzenie w biografii. Edward Stachura musiał się przenieść ze szkoły w Ciechocinku do Gdyni (był uczniem jedenastej klasy). Wspomina brat Stachury, Ryszard: „Przyjechał do mnie. Wiem, że miał kłopoty w Ciechocinku, był nawet zawieszony w prawach ucznia i musiał zmienić szkołę. Szczegółów nie znam, ale tak najogólniej, to aroganczość i krnąbrność, wagary, karty, papierosy... Przeniósł się więc do Gdyni, załatwiłem mu tu internat”<sup>20</sup>.

Zachowało się niewiele listów z tego czasu. W jednym z nich (wysłanym z Gdyni) Stachura informuje Janusza Żernickiego o trudnej sytuacji materialnej:

Wiem, że jesteś monumentalny, pomnikowy, posagowy, obeliskowy itp., ale czy łaskawy „maestro” nie raczyłby zstąpić kilka stopni niżej i maznać kilka słów do swego byłego ucznia<sup>21</sup> pędzącego ży-

<sup>19</sup> E. Stachura, „Notatnik bez dat”, t. 1, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>20</sup> M. Buchowski, dz. cyt. s. 25.

<sup>21</sup> Poeci byli kolegami z ciechocińskiego liceum, ale to Janusz Żernicki jako pierwszy zaczął pisać wiersze. „Pochodził z nauczycielskiej rodziny (jego ojciec był kierownikiem szkoły powiatowej w Ciechocinku), już jako licealista korzystał z księgozbioru biblioteki uniwersyteckiej w Toruniu, górował nad Stachurą czytaniem i ogólną ogładą, pewnie mu trochę swą inteligencją imponował i – sam mając artystyczne ambicje – oswajał młodego Stachurę z możliwością zostania «artystą»”. Tamże, s. 24. O początkach swojej twórczości Stachura wypowiedział się w *Fabula rasa*: „Bardzo to jest znamienne. Jak również to, co mówiłeś na spotkaniach autorskich. To, że zaczęłeś pisać zupełnie przypadkowo. Że był w liceum jeden piszący wiersze chłopak, z którego wielu kolegów i koleżanek drwiło: «poeta, tylko głowa nie ta» i temu podobne, więc wziąłeś się też za pisanie wierszy, żeby przejąć na siebie połowę drwin i w ten sposób ulżyć mu w niedoli”. E. Stachura, *Fabula rasa (apendyks)*, [w:] PP, t. 5, s. 139.

wot w „dumnej i radosnej nędzy”<sup>22</sup>. Wybacz krztę ironii, ale jak mówi wielki Norwid „czas tak szybko goni, że nie zostawia nic oprócz ironii”<sup>23</sup>. Janusz, mocno zdziwiło mnie Twoje milczenie<sup>24</sup>.

Więcej informacji przywołujących interesujące nas lata znajdziemy w kalendarium Waldemara Szyngwelskiego. Pod datą „Przełom listopada i grudnia 1954” trafimy m.in. na wypowiedź Ryszarda Stachury, który wspomina czas, kiedy Edward Stachura mieszkał u niego w Gdyni: „[...] w ostatnim roku nauki [...] brat został wydalony z internatu. Znając charakter brata decyzja kierownictwa internatu z pewnością była uzasadniona [...] nie było innego wyjścia jak sprowadzić brata do Gdyni, do siebie i dać mu możliwość zdania matury. Nie była to dla mnie łatwa decyzja biorąc pod uwagę dwupokojowe mieszkanie zaludnione 4-ma osobami. Żona [...] знаła pewnych ludzi, którzy pomogli uzyskać dla brata miejsce w jednym z gdyńskich gimnazjów. Wszystko układało się pomyślnie [...] do czasu, kiedy zabrakło mnie w domu na okres pięciu miesięcy<sup>25</sup> [...]. Edward poczynął sobie coraz śmieiej, negując nawet prawo mojej żony do wspólnego naszego mieszkania. Żona była w zaawansowanej ciąży i pewne prace były dla niej uciążliwe. Brat tak jak zawsze [...] nie chciał pomagać, zachowywał się bardzo niegrzecznie [...] zachowanie [...] wobec żony było skandaliczne [...]. Człowiek, który otrzymuje lokum, wikt, opierunek i kieszonkowe winien okazywać minimum szacunku [...] po tym incydencie żona dała bratu do zrozumienia, że jest *persona non grata* w tym mieszkaniu. Przez krótki stosunkowo czas [...] wałęsał się to tu, to tam”<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Cytatu nie udało się zlokalizować. Pojawia się on także w innych listach z tego okresu (do Juliana Przybosia: *Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosia*, i Mieczysława Czychowskiego: *Listy i wiersze Stachury do Mieczysława Czychowskiego*, „Poezja” 1982, nr 9, s. 44-75.

<sup>23</sup> Aluzja do sformułowania z wiersza Cypriana Norwida pt. *Do Walentego Pomiana Z.*:

O! Tak, o! Tak, mój drogi... czas idzie... śmierć goni,

A któż zapłacze po nas – kto? – oprócz I r o n i i (w. 180-181).

Cyt. za: C.K. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. J.W. Gomulicki, s. 307.

<sup>24</sup> List z 19 VI 1956 r.

<sup>25</sup> „Ryszard Stachura przebywał wówczas w areszcie, jak wspomina, w ten sposób ukarany został przez komunistyczne władze za rzekome przestępstwo gospodarcze”. W. Szyngwelski, *Sted*, s. 25.

<sup>26</sup> Tamże, s. 25.

Napięta atmosfera i kłótnie z rodziną odbiły się echem w *Notatniku bez dat*:

Dla mnie oni przypadli. Dla nich ja przypadłem. Chciałbym tak samo, żeby i oni nie wymawiali mojego imienia w różnych rozmowach okazyjnych. Ja też postaram się w tym moim pisaniu nie wymieniać niektórych pewnych słów. [...] To tak wygląda jakbym się bał tych słów, że one mi będą pamięć podpalać. Podkładać pod nią ogień. Żeby się tamte ciemne sprawy znowu rozświetliły na moją zgubę. Na mój koniec może tym razem. Nie powstrzymam żarliwości i pójdę tam do nich, pójdę z tym ogniem i podpale ten dom przeklęty raz na zawsze własną głową, własnymi włosami jasnymi. Uspokój się [- - -] mój głupi, kochany. [...] Bo jedna rzecz wprowadziła mnie w wielki gniew, że oni będą wypowiadać czasami moje imię w różnych rozmowach okazyjnych. Więc to nie może mnie wprowadzać w wielki gniew, bo jak oni dla mnie przypadli, to ja dla nich też i moje imię w ich ustach, to będzie takie samo martwe słowo jak każde inne. W ich ustach. Jak mi jest dobrze, że na to wpadłem, że to sobie wykombinowałem w głowie [...] <sup>27</sup>.

Wiele wskazuje na to, iż pierwsze zapisy w „Notatniku bez dat” pochodzą z okresu, kiedy Stachura chodził do ostatniej, maturalnej, klasy w gdyńskim gimnazjum. Treść zapisków świadczy o tym, iż pełniły one funkcję terapeutyczną, z czego zdawał sobie sprawę także piszący. Dokładne określenie daty powstania zapisków nie jest chyba możliwe. Czujność budzą kreatywne zabiegi autora <sup>28</sup>. Z dużym jednak prawdopodobieństwem można twierdzić, iż zdanie z pierwszego zeszytu Stachury: „Dziś kupiłem ten zeszyt [...]” zostało zapisane w 1955 lub w 1956 roku <sup>29</sup>.

<sup>27</sup> E. Stachura, „Notatnik bez dat”, t. 1, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>28</sup> Zapisy noszą ślady redakcji i kreacji, które pochodzą prawdopodobnie z różnego czasu (różne kolory pióra, ołówki). Za ilustrację niech posłuży zestawienie początkowych wpisów z „Notatnika bez dat” z jednym z opowiadań. Wszędzie tam, gdzie w notatniku występowało słowo „szkoła”, „w szkole”, w opowiadaniu *Płynięcie czasu* zostało zamienione na: „robotą”, „w robocie”, natomiast wiek zapisującego „Notatnik bez dat” – 19 lat – zmienił się w opowiadaniu o 4 lata – narrator ma 23 lata. Zob. E. Stachura, *Płynięcie czasu*, s. 53.

<sup>29</sup> Takie datowanie korygowałoby o dekadę informację dotyczącą pierwszych brulionowych zapisków Stachury. W tym miejscu warto nadmienić, iż nie zachowały się wszystkie zeszyty pisarza, co mogłoby tłumaczyć kilkuletnią przerwę w zapiskach.

Zwracając uwagę na terminologię, jaką posługują się badacze w odniesieniu do notatników Stachury, nietrudno spostrzec, iż nie jest ona precyzyjna i jednorodna. Czy status genologiczny tych zapisków jest tak trudny do ustalenia, czy uczeni pozwalają sobie na daleko posuniętą dowolność?

W rozważaniach dotyczących genologicznego statusu zapisków Stachury nie może zabraknąć pewnej istotnej kwestii. Chodzi o niejednorodność zapisków. W notatkach, o których mowa, widoczna jest wyraźna cezura, którą jest rok 1977. Do tego roku zapisy w zeszytach mają charakter notatnikowy. Natomiast w roku 1979 (od maja do lipca) Stachura prowadzi zapiski, których nie waham się nazwać dziennikowymi. Są one regularne, konsekwentne i pozbawione wszystkich dodatków, wtrętów, które przydawały *Notatnikowi* charakteru sylwy. Dzienniki prowadzone pod koniec życia wydano po śmierci Stachury pod tytułem *Pogodzić się ze światem*. Niewątpliwie miały one wymiar terapeutyczny. Biograf Stachury tak napisał o tym dokumencie: „Pod koniec maja 1979 r. Stachura lewą ręką zaczyna pisać dziennik, któremu dano tytuł *Pogodzić się ze światem*. Dziennik ten ma formę datowanych zapisków obejmujących okres od 28 maja do 20 lipca 1979 r., a więc ostatni zapis został wykonany na cztery dni przed śmiercią autora. Początkowo (od 16 czerwca) zapiski prowadzone są codziennie, potem pojawiają się kilkudniowe przerwy w notowaniu. *Pogodzić się ze światem* to wstrząsający dokument zmagania się konkretnego człowieka z konkretną chorobą i lękiem przed jej nawrotami, ale także utwór literacki o wysokich walorach artystycznych, tłumaczący się i trafiający do odbiorcy bez przywołania spoza tekstu jakiegokolwiek dodatkowej wiedzy o biografii autora. [...] A także – świadectwo ogromnej samowiedzy, najtrafniejsza charakterystyka osobowości Stachury, autoanaliza sporządzona z niesamowicie rozpaczliwym chłodem”<sup>30</sup>.

Nie chodzi tu o nic więcej, jak o stwierdzenie faktu, iż Stachura nie zaprzestał prowadzenia zapisków kilka lat przed końcem życia, zmienił się jednak ich charakter. Dziennik, którym bez wątplenia jest *Pogodzić się ze światem*, zwrócił uwagę innego diarysty – Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który po lekturze zanotował: „13 sierpnia. [...] Krótki dziennik Edwarda Stachury *Pogodzić się ze światem* w tegorocznej «Twórczość-

<sup>30</sup> M. Buchowski, dz. cyt., s. 188-189.

ci»<sup>31</sup> jest przejmujący i piękny, chociaż Bogiem a prawdą używam tu niechętnie określeń, jakim kwitowane są zazwyczaj lektury «pamiętne». Rzadko, niezmiernie rzadko, autorzy dzienników zapominają albo w ogóle nie myślą o czytelnikach. Gdy się to zdarza i gdy dziennik taki staje się szeptem duszy, czymś w rodzaju mówienia do siebie językiem poruszonym niemal bezgłośnie – jak w modlitwie – warg, z zakłopotaniem posługujemy się zwrotami «utwór literacki», «piękny i przejmujący tekst». Czujemy, że to inny niż literatura wymiar, ten na przykład, w którym upłynął ostatni dzień życia dwóch bolońskich kobiet. Chyba tylko Dostojewski potrafił się w nim niekiedy poruszać, wychodząc nagle poza literaturę. [...] Dziennik Stachury jest dla mnie dziwnym połączeniem dwóch obrazów: człowieka modlącego się cicho, coraz ciszej do Boga, który odwraca ciągle, chowa swoją twarz; dopalającej się świecy, która przed zagaśnięciem jarzy się chwilę wysokim, strzelistym płomieniem»<sup>32</sup>.

W dzienniku Stachury, inaczej niż u Herlinga-Grudzińskiego, brak elementów prowokujących czytelnika do gry z tekstem. Pisarz tworzy spójny ciąg faktów, pozbawiony wewnętrznych pęknięć.

Czytelnicy *Dziennika pisanego nocą* pod datą 3 czerwca 1976 trafiają na historię opisującą podróż do Pragi. Zapis z dnia następnego ujawnia mistyfikację. Taka forma stanowi wyzwanie rzucone przez pisarza czytelnikowi. Tekst o podróży został tak wkomponowany w całość, iż trudno było mu odmówić wiarygodności. Michał Głowiński pisał, iż odbierał tekst,

<sup>31</sup> E. Stachura, *Pogodzić się ze światem*, „Twórczość” 1980, nr 1, s. 66-91.

<sup>32</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980-1982*, Warszawa 1986, s. 51-53. Warto przy okazji zauważyć, iż w cytowanym fragmencie pojawia się, ważny dla tej pracy, aspekt pisania, które stara się wyjść poza literaturę. Na ostatnie utwory Stachury spoglądano także pod innym kątem i zgoła inaczej twórczość tę oceniano. Kazimierz Brandys w *Miesiącach* zapisał: „Mówię, że sporo jest dzisiaj literatury o znamionach choroby psychicznej, piszących schizofreników, a również istnieje pewien rodzaj krytyki, który jedynie w nich widzi prawdziwych twórców i nie lubi «zdrowych» pisarzy. Wiem, tak, dostateczne są powody, aby w dzisiejszym świecie być chorym. Ale na miłość boską, mówię, jak długo mam czuć się zdeptanym robakiem, obdarzonym zmysłem absurdu i rozbitą osobowością [...]”. K. Brandys, *Miesiące* [1978-1979], Warszawa 1980, s. 126. Przez ostatnie lata swego życia Stachura istotnie walczył z chorobą, jednakże dzieło jego jest znaczące mimo to, a nie dzięki temu.



jakby był on: „Normalnym zapisem w dzienniku, jakby stanowił relację o rzeczywistej przygodzie autora w jednym z krajów realnego socjalizmu. Dziwiłem się, że [...] fascynacja twórczością i osobą Franza Kafki pchnęła go do czynu tak ryzykownego – i denerwowałem się razem z nim”<sup>33</sup>.

Ponadto pisarz stosuje chwyt narracyjny potęgujące poczucie niejednoznaczności, gdyż mieszczą się one zarówno w porządku faktograficznej narracji dziennikowej, jak i w konwencji pierwszoosobowego fikcjonalnego opowiadania<sup>34</sup>.

Dziennik Stachury zaś, jego konstrukcja fabularna, wkomponowuje się w szerszy plan budowania spójnej biografii bohatera. W dzienniku nie odnajdziemy sugestii nieprawdziwości ani prób podważenia prawdziwości wcześniejszych wypowiedzi. Pisarz nie rzuca czytelnikowi wyzwania polegającego na pilnym śledzeniu wydarzeń i ich weryfikowaniu. Widoczne są nawiązania do biografii autora, jednak oddzielenie prawdy od fałszu byłoby bardzo trudne lub wręcz niemożliwe. Czynność taka nie byłaby ani ważna, ani potrzebna. Autor stara się zdobyć zaufanie czytelnika, by konsekwentnie tworzyć biografię bohatera, która docelowo ma być quasi-autobiografią autora.

Inną naturę mają zapiski, jakie Stachura prowadził prawdopodobnie już od 19[55/56] do 1977 roku. Swoim charakterem przypominają zapisy dziennikowe, ale dziennikami nie są<sup>35</sup>. Jedną z ważniejszych cech określających te ostatnie jest fakt, iż prowadzono je „na bieżąco”<sup>36</sup>. Określenie „dziennik” nie jest tu jednak zbyt fortunne, ponieważ jego forma zakłada pisanie z dnia na dzień<sup>37</sup>, a w przypadku zeszytów Stachury

<sup>33</sup> M. Głowiński, *Muza zmyślonych podróży*, [w:] *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997, s. 291.

<sup>34</sup> Zob.: R. Zimand, „Prawda”, „zmyslenie” i „Dniownik pisatela”, [w:] *Eros i arcyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch i R. K. Przybylski, Poznań 1991, s. 209. Por. M. Czermińska, *Trzy postawy autobiograficzne*, [w:] *taż, Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000, s. 48-49.

<sup>35</sup> Zob. L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” seria VIII, Łódź 1950, s. 253-280; A. Mielecki, *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Kraków 1983; M. Czermińska, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [w:] *Autobiograficzny trójkąt*, s. 272-294; R. Lubas-Bartoszyńska, *Styl wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983; J. Trzynadłowski, *Wokół wypowiedzi*, [w:] *Mate formy literackie*, Wrocław 1977, s. 70-81; J. Podolska, *Refleksje nad kształtem dziennika literackiego*, „Prace Polonistyczne” 1990, seria XLVI, s. 197-223.

<sup>36</sup> Inaczej niż pamiętniki i wspomnienia.

nie możemy mówić o takiej konsekwencji<sup>38</sup>. W odniesieniu do zeszytów Stachury znajdzie chyba potwierdzenie formuła Michała Głowińskiego, iż „regułą jest brak wszelkich reguł”<sup>39</sup>. Do tego, że autor *Siekierezady* nie notował systematycznie, dołączyć możemy fakt, iż równocześnie notował w kilku zeszytach. Zarówno forma, jak i podejmowana tematyka zbliżają zapiski Stachury do *Dzienników intymnych* Baudelaire’a. Wydawcy tych dzienników podważyli zasadność użycia tytułu *journaux intimes*, wskazując, iż właściwszym określeniem byłby tu „notes” lub  *carnets*<sup>40</sup>. Odnajdujemy w nim, oprócz utrwalonych myśli, sentencji, także notatki praktyczne: wydatki, adresy, planowane wizyty. Warto zaznaczyć, że przeznaczeniem  *carnets* jest także rejestrowanie luźnych pomysłów, refleksji czy spostrzeżeń, które odnaleźć można w późniejszych dziełach Baudelaire’a<sup>41</sup>. Wszystko to znajdujemy w notatnikach Stachury, co zbliża je do form sylwicznych. Jak zauważył Ryszard Nycz: „[...] pojęcie brulionu, prostej formy, fragmentu, a także przywoływane cytacje pozwalają ukonkretnić niejasny status wypowiedzi sylwicznej, czyli czegoś, co jeszcze nie jest litera-

<sup>37</sup> „Journal (od łac. *diurnalem* – odnoszący się do dnia) – po angielsku «dziennik» w rozmaitych, niżej podanych znaczeniach, które często istniały obok siebie w różnych dziedzinach życia: 1. W XIV i XV w. [...] oznaczał księgę zawierającą porządek dziennych nabożeństw [...]. 2. Do XVI w. – księga podróży, w której zapisywano odległość od miejscowości do miejscowości, wskazówki dotyczące dziennych etapów podróży na pewnej trasie, wydatki ponoszone i inne informacje dla podróżników [...]. 3. W XVI, XVII, XVIII i XIX w. codzienny zapis transakcji handlowych [...]. 4. [...] dziennik okrętowy. 5. Od XVII w. – codzienny zapis zdarzeń lub wypadków osobiście interesujących prowadzony przez kogoś na własny użytek dzień po dniu”. W. Ostrowski, [Journal], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1988, z. 1, s. 115. „Powstawanie dziennika (diariusza) to wypadkowa zdarzeń i przemyśleń narastających w miarę upływającego czasu mierzonego «dniami»”. J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, [w:] *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 83.

<sup>38</sup> Natrafiamy tu na kilku- lub kilkunastodniowe przerwy w notowaniu.

<sup>39</sup> M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [w:] tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 31.

<sup>40</sup> *Carnet* (fr.) – notes, notatnik, zeszyt do notatek.

<sup>41</sup> Zob.: R. Lubas-Bartoszyńska, *Bliskie pokrewieństwa: formy pamiętnikarskie*, [w:] też, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, s. 185, 188-189. „Innym razem będziemy mieli do czynienia z materiałem niekompletnym albo poprawionym dla celów efektu literackiego. I tak *Voyage en Amérique* Chateaubrianda (zapiski z podróży autora), zawiera znaczne luki, gdyż – jak autor sam wyjaśnia – materiały pierwotnego rękopisu zostały przez niego zużytkowane do innych dzieł [...]”. L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty*, s. 255.

turą, w połączeniu z czymś, co przychodzi po niej”<sup>42</sup>. Sylwiczna forma notatników autora *Siekierzady* była próbą wyjścia poza literaturę „przez obnażenie jej chwytów, zakwestionowanie swoistości, przez krytykę i odnowienie języka – aby dojść do kulturowego usankcjonowania (a więc w konsekwencji – zinstytucjonalizowania) rodzącej się właśnie odmiennej koncepcji praktyki pisarskiej, jak i «próbnych» kodyfikacji własności tekstowych”<sup>43</sup>.

Jako pierwszy na notatniki Stachury (i ich literacki potencjał) zwrócił uwagę Krzysztof Rutkowski. W nocy redakcyjnej do piątego tomu *Poezji i prozy* zauważył: „Edward Stachura nie rozstawał się przez wiele lat z brulionami, w których notował wszystko, co uznawał za godne notowania, do których wklejał wycinki z gazet, wkładał pocztówki i listy, luźne kartki, wizytówki, zaproszenia, serwetki, rachunki z restauracji, barów i innych instytucji użyteczności publicznej, liście z drzew oraz trawy z pól”<sup>44</sup>. Zachowało się kilkanaście takich brulionów. Nazywałem je zeszytami podróznymi. Zeszyty podrózne są rozmaite, zarówno pod względem zawartości, jak i kształtu. Oprócz wypisków z Norwida, Villona, Pascala, Márqueza, Baudelaire’a, Rimbauda, Borgesa, Sabato, Heisenberga i innych, notatek prowadzonych po polsku, francusku i hiszpańsku, dotyczących wpływów i długów, planów dnia i nocy, fragmentów utworów wykorzystanych gdzie indziej<sup>45</sup>, opracowanych i rozpoczętych wierszy, piosenek, esejów, opowiadań, przekładów oraz powieści, oprócz tych wszystkich różności w zeszytach podróжных znajdują się urywki i pomysły utworów nie napisanych, uwagi, komentarze, powiedzonka, fragmenty wypowiedzi zasłyszanych i zapisanych w trakcie słuchania, świadectwa zmagania ze słowem, pocztówki wysłane do siebie i podpisane: Michał Kątny”<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 32.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Zob. list Stachury do W. Antkowiaka z 11 IX 1974 r. „Możesz dołączyć w liście jakiś listek znad Wisły albo trawki żdźbło”. Na podstawie autografu BG PAN nr akc. 1589/87. Jeśli nie zaznaczono inaczej, pozostałe listy do tego adresata cytowane będą na podstawie tego samego źródła.

<sup>45</sup> Zjawisku występowania tych samych lub podobnych motywów w listach, brulionach i opowiadaniach czy powieściach będzie poświęcony czwarty rozdział pracy.

<sup>46</sup> K. Rutkowski, *Nota redakcyjna*, [w:] E. Stachura, PP, t. 5, s. 468. Jedna z pocztówek została przez badacza uznana za integralną część dziennika. Zob. tamże, s. 351.

Po wzmiance w wydaniu „dżinsowym” szersza publiczność dowiedziała się o istnieniu zeszytów, które zaczęły budzić coraz większe zainteresowanie. Ciekawość czytelniczą podsycało zamieszczenie we wspomnianej edycji kilkudziesięciostrońnicowego wyboru z tych brulionów. „Nazwano we wstępie ten dziennikowy zapis «zeszytami podróżnymi». Krzysztof Rutkowski pisze w redakcyjnej nocie do piątego tomu, że takich brulionów zachowało się kilkanaście. Zapiski miały charakter raptularza, prowadzonego tak, jak radził Stachurze Leopold Buczkowski<sup>47</sup>. Jaka szkoda, że mimo nieustannej rewolucji artystycznej, mającej miejsce w polskiej literaturze, taka książka nie może zaistnieć w pełni, bo nie należałaby do «kultury książkowej», jak zauważa redaktor tomu piątego”<sup>48</sup>.

Rok później ten sam autor w swoich uwagach, dotyczących wydania dzienników w wyborze, posunął się dalej. Tym razem są to już jawnie formułowane zarzuty w stosunku do redaktorów pracujących nad wydaniem dzieł wszystkich Stachury: „Trzeba pamiętać, że z powodu nieumiejetności edytorów ta zasadnicza część twórczości Stachury została częściowo zaprzepaszczona. Myślę, że nie jest jeszcze za późno, by to naprawić i wydać całość zapisków raptularzowych”<sup>49</sup>.

Być może, pretensje autora artykułu byłyby nieco mniejsze, gdyby wiedział, iż w kilka lat później jeden zeszyt zostanie wydany (w formie faksymilowej) z okazji wystawy poświęconej życiu i twórczości Edwarda Stachury. Zorganizowano ją w 1987 roku w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza

<sup>47</sup> Nie udało się definitywnie potwierdzić, iż Stachura zaczął prowadzić omawiane zeszyty za namową Leopolda Buczkowskiego. Jednak w pierwszym zeszycie w jednym z pierwszych wpisów jest cytata właśnie z Buczkowskiego: „Życie to jest rzecz przejściowa – Buczkowski”. Notatnik, t. 1, Muz. Lit., nr inw. 2551.

<sup>48</sup> Z. Trziszka, *Edwarda Stachury zmaganie z samym sobą*, s. 30. W tym miejscu należy chyba zabrać głos w imieniu Krzysztofa Rutkowskiego. Chodzi tu o przypisywane mu przez Trziszkę słowa-zarzuty dotyczące książki *Fabula rasa*, iż wydanie jej w formie zakładanej przez Stachurę nie mieściłoby się w obszarze „kultury książkowej”. Sformułowanie Rutkowskiego było aluzją do recenzji wydawniczych omawianej książki, które jeszcze po śmierci Stachury przychodziły na jego adres. W recenzjach powtarzały się słowa: „tego się nie praktykuje”. Wspomina Marta Kucharska: „Jeszcze po lipcu 1979 roku nadchodziły na Rębkowską zwroty z wydawnictw, gdzie po zdecydowanym «nie» – redaktor wyrażał jednak nadzieje na dalszą współpracę, skromnie sugerując, że «interesują nas teksty bardziej nasycone problematyką społeczną»”. Cyt. za: M. Buchowski, dz. cyt., s. 275.

<sup>49</sup> Cyt. za: tamże, s. 74.

w Warszawie<sup>50</sup>. Dla porządku wypada zaznaczyć, iż z niewiadomych przyczyn wybrano zeszyt chyba najmniej ciekawy i (w porównaniu z innymi) zapisany w stosunkowo niewielkim stopniu. Od czasu wystawy nie podejmowano prób wydania wspomnianych brulionów. Przycichły także głosy, które wcześniej na łamach prasy postulowały taką edycję. Dziś, po dwudziestu latach, które minęły, odkąd notatniki znalazły swoje miejsce w muzeum, zainteresowanie nimi wśród badaczy nie wzrosło. Wpisy do karty ewidencyjnej świadczą o tym, iż prace magisterskie i dysertacje doktorskie na temat Stachury wciąż powstają, zeszyty jednak stanowią lekturę niejako przy okazji. Jak dotąd nie były one przedmiotem literaturoznawczej analizy, w najlepszym razie tworzyły barwną ilustrację. Czy w związku z tym uzasadniony byłby postulat publikacji notatników w całości? Mimo wszystko, chyba nie. Nie ulega wątpliwości, że znajdziemy tam wiele ciekawego materiału literackiego oraz informacji, które wzbogaciłyby wiedzę biograficzną. Znajdziemy tam wiele powtórek i kolejnych redakcji tekstu. Mogłoby to stanowić podstawę do badań nad procesem twórczym. Oprócz tego notatniki zawierają „magazyn różności”: nazwiska dłużników i pożyczkodawców, wycinki z gazet, ulotki, adresy pensjonatów, magli, a obok tego plany na konkretny dzień, ale i te dotyczące twórczości. Znaczną część zeszytów zajmują notatki typowe dla pisarza: zasłyszane dialogi, scenki z przedmieść i autobusów, napisy z murów, tablic informacyjnych. Odnajdziemy tam także rysunki autorstwa Stachury, które były nawiązaniem, dopowiedzeniem do konstruowanych fabuł<sup>51</sup>. Cały ten materiał mógłby skłonić przyszłych wydawców do publikacji, ale podobnie jak w listach Stachury, znajdują się tam także zapiski, które nie powinny jeszcze być ujawniane. Ponadto, w zestawieniu z listami zawierającymi informacje, których ujawnienie godziłoby w dobra osobiste żyjących osób, notatniki zawierają takich fragmentów zdecydowanie więcej. Zapiski odnoszą się także do prywatnego życia Stachury i jego relacji z żoną. Kwestia ta jest do dziś

<sup>50</sup> Zeszyty wraz z innymi rękopisami zostały przekazane w 1985 roku do muzeum przez Martę Kucharską. Spory dotyczące prawomocności daru, jakie powstały między rodziną a muzeum, odbiły się echem na łamach prasy. Zob. W. Antkowiak, *Scheda Steda*, „Fakty” 1986, nr 20, s. 7; B. Majewska, *Szarpanie Stachury*, „Razem” 1985, nr 7, s. 14-17.

<sup>51</sup> Rysunki Stachury: opowieść rzeka, opowieść wiatr, opowieść słońce-wszystko jest poezja. Zob. E. Stachura, *Notatnik*, t. 12, Muz. Lit., inw. 2551.

jedną z bardziej tajemniczych spraw, na której temat przyjaciele i znajomi konsekwentnie milczą lub odpowiadają bardzo ogólnie. Równie konsekwentnie milczy także jedyna osoba, która mogłaby wiele spraw ostatecznie wyjaśnić i pozamykać – ówczesna żona Stachury, Anna Zyta Bartkowska. Szacunek wobec informacyjnej ciszy mógł być przyczyną, w związku z którą wspomniane fragmenty nie znalazły się w wyborze z zeszytów dokonany przez Krzysztofa Rutkowskiego i zamieszczonym w piątym tomie dzieł zebranych<sup>52</sup>.

Nielatwym zadaniem, jakie czekałoby przyszłego wydawcę, byłby także kształt owej edycji. Wśród różnych możliwości istniałyby dwie niemal idealne: opublikowanie dzienników w całości, najlepiej w formie faksymilowej (jak to uczyniono z jednym notatnikiem), albo publikacja takiej postaci, jaką przewidział sam autor – *Fabula rasa*, czysta opowieść, bez nazwiska autora na okładce i z pustymi kartkami, by czytelnicy sami mogli je wypełnić. Czy jednak takie rozwiązanie wydawnicze, już bez fizycznej obecności autora, miałyby rację bytu? Czy jego obecność jest konieczna, by dzieło mogło być w pełni i przede wszystkim właściwie odebrane? Czy był to jedynie „chwyt” mający przyciągnąć literacką publiczność, happening wydawniczy? Czy może zupełnie nowa, oryginalna forma artystycznego wyrazu? Przyjrzyjmy się, jak się zrodziła i czym była idea „Czystej opowieści”.

## II. JAK SIĘ POZBYĆ LITERATURY, CZYLI HISTORIA „CZYTEJ OPOWIEŚCI”

Stachura już na początku swojej przygody z pisaniem stanął przed poważnym problemem: w jaki sposób nadażyć z zapisywaniem życia? Nie był on pierwszym, który zmagał się z takim zagadnieniem. Dużo wcześniej Zofia Nałkowska zanotowała w swym dzienniku: „Jedynym powodem pisania u mnie jest chęć zatrzymania życia, ustrzeżenia go przed zgubą i zni-

<sup>52</sup> E. Stachura, *Miłość, czyli życie śmierć i zmartwychwstanie Michała Kątnego zaśpiewana, wyptakana i w niebo wzięta przez Edwarda Stachurę*, [w:] PP, t. 5. s. 322-402.

szczeniem. Ponieważ najtrudniej jest mi zapisywać zdarzenia, utrwaląc jakieś cudze sprawy, wychodzi więc na to, że ostatecznie tylko utrwalam siebie. Przemijanie bez śladu napęnia mnie przerażeniem<sup>53</sup>.

Dziennikowi przypadło zadanie zatrzymania upływającego życia, uchwycenia go jak w kadrze filmu. Ze względu na potrzebę bycia „na bieżąco”, opis rzeczywistości, notowany w pośpiechu, jest surowy (bezrefleksyjny) i tak dalece wierny, jak to możliwe. „Pisząc – spieszę się zawsze, by umieścić jak najwięcej, by możliwie mało opuścić – o formę nie dbam, fakty tłoczę jeden na drugim, opuszczam refleksję i efekty. Tym sposobem osiągam pewną bezpośredniość, pewną świeżość życia, którą bardzo cenię [...], Jest [tu] akcent pośpiechu i szczerości jak w starej «letopisi», jak w szkicu, z którego artysta zrobi obraz, jak w notatce do psychologicznego studium<sup>54</sup>. Diarystka spostrzega, iż nie podoła zadaniu. Nie nadaży z pisaniem za życiem: „Jestem kimś w łodzi, płynącej pod prąd, [...] sama woda, sama istota ruchu życia wciąż mi się wymyka. Tak płynąc, zostawiam wciąż siebie na tych brzegach i zarazem sama siebie opływam tą wodą. – I zamiar utrwalenia nie daje się wykonać. Nigdy nie zdołam, nigdy nie zdążę, nie ogarnę, nie poradzę, nie pamiętam<sup>55</sup>”.

Dziennik jest miejscem przechowywania pomysłów literackich i polem ćwiczeń. Z czasem funkcję tę stopniowo przejmować będą „równoległe kanały”. Nałkowska umieszcza notatki do planowanych powieści na oddzielnych paskach papieru. Następnie komponuje z nich większe całości. Dziennik, który diarystka określa jako pisanie luksusowe, stopniowo staje się formą skoncentrowanej na osobie piszącej, autobiograficznej aktywności<sup>56</sup>. Stachura także zdał sobie sprawę z tego – dając temu wyraz w brulionie – iż nie jest w stanie zrealizować postanowienia notowania wszystkiego „na bieżąco”:

24 XII 1971, Damaszek, Wigilia *Fabula rasa*: Nigdy nie nadażałem z pisaniem za życiem. Przez ostatnie dwa, trzy, cztery nawet, tak cztery lata – nawet w jednej czterechsetnej nie nadażałem z pisaniem za życiem, tak ono, życie, obłędnie galopowało. Jak suchoty w chudych piersiach młodego, genialnego poety, którego już nie

<sup>53</sup> Z. Nałkowska, *Dziennik*, red. H. Kirchner, t. 5, Warszawa 1996, s. 423.

<sup>54</sup> Z. Nałkowska, *Dziennik*, red. H. Kirchner, t. 1, Warszawa 1975, s. 196.

<sup>55</sup> *Dziennik*, t. 5, s. 362.

<sup>56</sup> Zob. M. Marszałek, dz. cyt., s. 98.

spotkam, bo załała go krew. Cały mokry był, był mokry cały od krwi. Ani suchej nitki na nim. I nerwy doszczętnie stargane<sup>57</sup>.

Świadomość porażki nie spowodowała zaprzestania starań łapania życia „w biegu”. Notatniki Stachury, inaczej niż dzienniki Nałkowskiej, oprócz tego, że były miejscem gromadzenia literackich pomysłów i ćwiczeń, przede wszystkim miały posłużyć jako materiał do „Czystej opowieści”. Stachura stanął przed dwiema, krańcowymi możliwościami. Jego literacka biografia dowodzi, że doświadczył obydwu. Pierwszy skrajny wybór – to ciągłe pisanie, w drodze, wtedy, kiedy się idzie. Zapisywanie wszystkiego, co się na oczy napatoczy i o czym się pomyśli (przepisywanie z powietrza)<sup>58</sup>. Stachura rzadko rozstawał się ze swoimi zeszytami podróжными. Wciąż notował. Próbował uchwycić świat. Innym skrajnym wyborem jest milczenie. Ponieważ nie można nadążyć z pisaniem za życiem, trzeba spróbować innego języka, bardzo wymownego, chociaż zapomnianego. Języka, którym mogłaby być napisana bezkompromisowa i konsekwentna opowieść *Fabula rasa* – „Czysta opowieść”. Nie tylko nasycona zapachem drzew, wody, powietrza i wszystkich czterech żywiołów, przesilona trudem licznych wędrówek, spotkań i rozczarowań, lecz także będąca tym wszystkim jednocześnie. Oczywiście, sprzeczność nie do przezwyciężenia. Utopia. Stachura próbował na różne sposoby. Chciał wprowadzić do książki kącik porad praktycznych, po to, by każdy „Ewentualny Czytelnik” wiedział, co zrobić we wszelkiej możliwej życiowej „okoliczności-przypadłości”. Myślał o wprowadzeniu do tej opowieści dużo światła, przerw i pustych miejsc („przecież nie zawsze się pisze”), aby uzyskać jedność czasów fabularnych, pisarskich i życiowych. Planował zostawić tylko jedną kartę, na której widniałby napis *Fabula rasa*, i nic więcej<sup>59</sup>.

„Wśród tych wszystkich fragmentów są wyraźne dwa tropy. Pierwszy – to trop Michała Kałnego, najbardziej tajemniczego wśród wszystkich bohaterów Edwarda Stachury. Michał Kałny pojawia się w jego podróжных zeszytach coraz częściej,

<sup>57</sup> E. Stachura, *Miłość czyli życie*, s. 330. Korespondujące stwierdzenie odnajdujemy w jednym z listów Norwida do Marii Trębickiej (z 29 lipca 1857 roku): „Pisać można tylko procent od życia i czynów”. Zob. C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 8, s. 314.

<sup>58</sup> Por. K. Rutkowski, *Zeszyty podróжные*, „Poezja” 1981, nr 8, s. 42.

<sup>59</sup> Zob. tamże, s. 43.



w ostatnich latach wręcz obsesyjnie często. Drugi – to trop książki-nie-do-napisania pt. *Fabula rasa*. Stachura rozpoczął pracę nad tym utworem około 1966 roku i nie ukończył jej nigdy [...]. «Prawdziwa» *Fabula rasa* nie mogła być napisana, nie mogła należeć do «kultury książkowej». Stąd rodzi się nieprzewycięzalna trudność utrwalenia tej potencjalnej, czystej opowieści pt. *Fabula rasa*. Zeszyty podrózne zdają sprawę z tej innej, prawdziwszej, czystej opowieści. Są śladem nieznanego przybysza, odcisniętym w piasku słów<sup>60</sup>. Wszystkie zeszyty, luźne kartki z notesu oraz pozostałe materiały to „rodzaj negatywu”<sup>61</sup> nieukończonyj czystej opowieści. Andrzej Falkiewicz nazwał książkę, która przecież była jedynie pewnym kompromisem wydawniczym, najwybitniejszym utworem, jaki powstał w Polsce, „no nie będę drażnił i nie powiem od ilu lat”<sup>62</sup>. Starając się odszukać słowa, które by odpowiednio rzecz charakteryzowały, pisał: „Najpierw czym nie jest. Nie jest traktatem filozoficznym, polemiką ze współczesnym humanizmem (w istocie narcystycznym antropocentryzmem) – choć oczywiście jest także tą polemiką. Nie jest dyskursywnym komentarzem do pozostałych dzieł Stachury – choć może być także komentarzem [...]. Nie jest wyjawem umysłowej choroby. Nie jest dziełem sztuki, literaturą – choć oczywiście jest także literaturą i nawet wielką [...]. W takim razie czym jest? Jest po-literaturą, zapisem po konflikcie, kiedy to wszystkie przyczyny, rodzące literaturę, a także inne manifestacje Ja, wszystkie jego duchowe i materialne spiętrzenia – przyczyny rodzące samą potrzebę – ustały. Jest dziełem ostatnim”<sup>63</sup>. Mimo że tu i ówdzie emocje i fascynacja postacią Stachury nakładają na autora więzy, z których trudno mu się wyzwolić – w książce padają słowa trafne i ważne. O ile skłonny byłbym przychylić się do opinii, iż książka ta chce wyjść poza literaturę, nawiązując kontakt z czytelnikiem, ominąć ją, o tyle, oczywiście, nie jest to możliwe. Trudno mi jednak nie zauważyć, iż Falkiewicz w swych uwagach traci krytyczną perspektywę i dokonuje brzemiennych w skutki uproszczeń. Przede wszystkim wydaje się, iż autor zapomniał, jak wielkie znaczenie dla konceptu „Czystej opowieści” miały bruliony i ostateczna konstrukcja

<sup>60</sup> Zob. K. Rutkowski, [Nota redakcyjna], s. 468.

<sup>61</sup> K. Rutkowski, *Zeszyty podrózne*, s. 42.

<sup>62</sup> A. Falkiewicz, *Nie-Ja Edwarda Stachury*, Wrocław 1995, s. 10.

<sup>63</sup> Tamże, s. 33.

dzieła, jaką obmyślił Stachura. Przecież to, co opisuje Falkiewicz – wydawniczy kompromis – jest jedynie cieniem pierwotnego zamysłu i niewiele ma z nim wspólnego. Poza tym korzenie *Fabula rasa* sięgają dużo głębiej, niż by to chciał widzieć krytyk. Już w *Się* Stachura zapisał:

To nie słowa. To nie ta mowa. Ta tu mowa – niemowa. Ta tu mowa literaturowa. To nie literatura. To nie fabuła. To *fabula rasa*. To się nie da napisać. To się nie da namalować. To nie coś. To nie ktoś. To niezłomny los. Ciągłe nowy niewymowny los niezłomny. To jest wszystko. To w sam raz. To jest zadość. To jest radość. To jest jedno. To jest jedność. To jest pełność. To jest całość<sup>64</sup>.

W tym tomie są już bardzo wyraźne ślady i zapowiedzi tego, co zostanie rozwinięte, tak dalece, jak to będzie możliwe, w *Fabula rasa*. Jednakże informację o tym, iż prace nad projektem trwały od dawna, przekazuje sam Stachura. W jednym z notatników odnajdujemy taki oto – pochodzący z 1972 roku – zapis: Łódź, 1 czerwca 1972. Przedwczoraj w nocy, w nocy z 30 na 31 straciło się wszystko: plecak, chlebak i gitarę. W plecaku i chlebaku oprócz wielu rzeczy zwanych osobistymi było 5 grubych zeszytów, notatek do *Fabula rasa*.

O fakcie tym pisze też w liście do Andrzeja Babińskiego:

Teraz próbuję się dźwignąć ze straszliwej zagłady, która dopadła mnie w Łodzi, w mieście Łodzi. Straciłem wszystkie „papiery” – 5 grubych zeszytów. Siedem lat zapisków do *Fabula rasa*<sup>65</sup>.

Los niemal zatoczył tu koło – informacja o straconych notatkach trafiła do brulionów i być może stałaby się surowcem literackim. Jeszcze jednak tego samego miesiąca Stachura napisał do Babińskiego: „Papiery moje się znalazły<sup>66</sup>.”

<sup>64</sup> E. Stachura, *Się*, [w:] tenże, *Się*, Warszawa 1977, s. 197.

<sup>65</sup> *Listy Stachury do Babińskiego*, „Radar” 1984, nr 33, s. 8.

<sup>66</sup> List Edwarda Stachury do Babińskiego (Warszawa, 30 czerwca 1972 r.). Zob. E. Stachura, *Listy do pisarzy*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2005, s. 235. Niektórzy wydawcy Stachury długo byli przekonani, iż wspomniane zeszyty nigdy się nie odnalazły i apelowali o zwrot do uczciwego znalazcy: „[...] w nocy z 30 na 31 maja 1972 r. w Łodzi poeta stracił plecak, chlebak i gitarę, a w plecaku i chlebaku pięć grubych zeszytów, notatek do *Fabula rasa*. Wobec tego uczciwego znalazcę [...]”. W. Pogonowski, *Inedita Edwarda Stachury*, [w:] E. Stachura, *Postscriptum*, Warszawa 1989, s. 6.

W notatnikach znajdujemy także opisy sytuacji, które mają sugerować, iż wydarzenia zewnętrzne potwierdzają słuszny wybór formy „Czystej opowieści”:

Michał Kątny sięgnął z półki tom wierszy P. Eluarda (w wydaniu kieszonkowym), zamknął oczy i otworzył książkę na chybił-trafił. Chybił-trafił na nie zapisaną białą stronę papieru oddzielającą jeden cykl wierszy od drugiego.

Popatrzył przez chwilę na białą stronę, potem uśmiechnął się, „dobrze” – powiedział i odłożył tom na swoje miejsce na półce<sup>67</sup>.

Stachura zdawał sobie sprawę z tego, iż konsekwentna *Fabula rasa* musiałaby stać się *tabula rasa*<sup>68</sup>. Notatniki są świadectwem dramatycznej drogi, jaką przeszedł autor *Oto*, poszukując wyjścia z labiryntu, z którego wyjścia nie było. Stachura, czyniąc swą opowieść czystą, chciał, by nie była ona czymś do czytania, ani tym bardziej do pisania, lecz do zrobienia własnym życiem. Jednakże wyjście poza literaturę było możliwe jedynie przez słowo pisane i dzięki słowu pisanemu, dlatego *Fabula rasa* jako książka byłaby kompromisem. W jednym z ostatnich, bo pochodzącym z roku 1976, brulionów Stachury znajdujemy obszerny fragment dotyczący tego trwającego dekadę przedsięwzięcia:

Napiszę jeszcze tylko jedną książkę. Potem już nigdy więcej nie będę pisać. Ale tę jeszcze napiszę. Chcę napisać.

– Chcesz napisać?

– Tak, chcę. Ona jest prawie gotowa. Mam może dziesięć zeszytów zapisków i notatek. Tylko usiąść i przepisywać. To będzie niezwykła książka. Nic się nie dzieje. Żadnej akcji. *Fabula rasa*. Bohater idzie drogą i głośno mówi do siebie. Są białe miejsca między partiami jego monologu, ćwierć stronicy, pół, niekiedy półtoorej, bo nie mówi do siebie bez przerwy, tylko co jakiś czas, a raczej co jakąś przestrzeń, którą pokonuje. W pewnym miejscu nawet mówi o tym, tak mówi: «Tak sobie idę drogą i głośno ze sobą rozmawiam». A gdybym tak napisał książkę o tym, jak idę drogą i głośno ze sobą rozmawiam. To byłaby taka książka, w której by było dużo światła, dużo białego, dużo białych miejsc pomiędzy poszczególnymi partiami mojego do siebie mówienia [...]. Ewentualny czytelnik takiej książki mógłby w tych miejscach pisać swoje uwagi, swoje myśli,

<sup>67</sup> E. Stachura, Notatnik, t. 14, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>68</sup> Zob. K. Rutkowski, *Poeta jak Nikt*, [w:] tenże, *Ani było, ani jest*, Warszawa 1984, s. 154.

każdy czytelnik własne myśli, i w ten sposób ta książka byłaby wreszcie nie moją książką, a w najgorszym razie nie tylko moja, ale książką każdego czytelnika [...]. I ja bym wreszcie mógł to opublikować bez nazwiska, tak jak już to chciałem zrobić przy *Catej jaskrawości*, ale się wydawnictwo nie zgodziło. Tym razem nie zbyliby mnie tak łatwo żelaznym argumentem „Tego się nie praktykuje”<sup>69</sup>. Więc wszystko, co tu mówię, powiedziałaby w tej książce narrator, byłaby to jedna z partii tej książki, jeden z jego do siebie monologów. Czyż to nie nadzwyczajne?

<sup>69</sup> Z podobnymi wydawniczymi problemami zmagał się Stanisław Czycz, kiedy chciał opublikować *Arwa*: „*Arwa* jest legendą polskiej literatury – nie boję się użyć tego określenia – chociaż poemat ten w całości widziało/przeczytało zaledwie kilka osób. Napisany pod koniec lat 70. dla Andrzeja Wajdy, jako wielogłosowy scenariusz o życiu i dziele Andrzeja Wróblewskiego, stanowi przykład dzieła niemożliwego. W tym utworze nakłada się na siebie historia polskiego kina, literatury i malarstwa. Dzieło odkrywane przez młodych twórców jest inspiracją dla najnowszych kierunków w naszej literaturze [...]. *Arwa* to przykład dzieła, które – głównie ze względów technicznych – przerosło swoje czasy i swojego autora. Nic więc dziwnego, że (u)twór Czycza nie doczekał się publikacji («tak się nie pisze, tak się nie będzie pisać»). Dzieło to przeznaczone jest do realizacji w środowisku hipertekstowym, które pojawić miało się kilkanaście lat po jego napisaniu. W chwili, kiedy edytowanie komputerowe daje nieograniczone możliwości typograficzne, Czycz nie musiałby już przytwierdzać wałka swojej maszyny do klamki od drzwi. Łatwo sobie wyobrazić dzisiaj *Arwa* jako wielowarstwowy projekt multimedialny”. P. Marecki, *Arwa*, „Kino” 2004, nr 12, s. 7. Zob. także S. Czycz, *Arwa* [fragmenty], „Poezja” 1980, nr 7, s. 28-39. Ostatnio zaobserwować można wzrastające zainteresowanie utworami, w których równie ważne jak tekst są inne elementy, np. graficzne (układ słów, rysunki, okładki książki itp.). Tego typu literackie realizacje nazwano „liberaturą”: „*Liber, libra, liberatura*. Liberatura to wolność, otwartość artystyczna, przekraczanie granic między gatunkami i sztukami, to literatura nie spętana ograniczeniami narzuconymi przez reguły, kanony, krytyków. To pisanie-ważenie liter (czcionek, obrazów, elementów graficznych) w celu zbudowania książki. To pisanie-tworzenie, które bierze pod uwagę fakt fizyczności książki. Nie chodzi tu jednak o książkę artystyczną, która jest zjawiskiem bliższym sztucek plastycznym niż literaturze [...]. Słowem chodzi o to, że wszystkie składniki książki są – w mniejszym lub większym stopniu – znaczące, a warstwa graficzna staje się nie mniej istotna niż fonetyczna – obie współtworzą warstwę semantyczną utworu”. K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, red. tenże, Kraków 2002, s. V-VI. Terminem „liberatura” po raz pierwszy posłużył się Zenon Fajfer w tekście *Liberatura (aneks do słownika terminów literackich)*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5-6, s. 8-9. Zobacz także: tenże, *Liberatura jako literatura totalna (Aneksu do Słownika terminów literackich)*, „FA-art”, 2001, nr 4, s. 10-17; tenże, ~~tytuł, epika, dramat~~, liberatura, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, s. 233-239.

- Sztuczka.
- Tak, sztuczka. Ale jaka niezwykła sztuczka.
- Sztuka. Oszukasz tym na pewno i siebie, i takich jak ty.
- Czym?
- Że idziesz skrajem drogi i rozmawiasz ze sobą i niby jednocześnie to piszesz.
- Przecież mogę iść z chlebakiem, czy dwoma, czy nawet trzema chlebakami na plecach, a ręce mam wolne i w jednej trzymam zeszyt albo lepiej mały notes w twardych okładkach, a w drugiej długopis. I piszę. Przecież to nie jest niby. Wtedy jednocześnie idę i piszę.
- Wtedy ani nie idziesz, ani nie piszesz. Naprawdę można robić tylko jedną rzecz.
- Napoleon robił kilka rzeczy jednocześnie.
- Naprawdę to nie robił żadnej.
- Ile razy zdarzyło mi się słuchać muzyki i na przykład cerować skarpetki. Jednocześnie.
- Ani nie słuchałeś muzyki, ani nie cerowałeś skarpetek.
- Do diaska, kto to wszystko tu pisze?
- Ty piszesz. SIĘ nie pisze. SIĘ nie musi pisać. SIĘ rozumie. SIĘ śpiewa<sup>70</sup>.

Forma edycji zaplanowana była w najdrobniejszym szczególe. Drugiego marca 1979 roku Stachura wysłał do Tadeusza Burniewicza list, który zawierał rysunek projektu okładki (jego autorstwa):

[...] zrób taką okładkę jaką załączam do tego listu. Wydawnictwu ani komukolwiek nie musisz o tym meldować, bo po co? Posyłam Ci za robotę 500 zł. Jeżeli więcej, powiesz mi. Jak widzisz, rzecz jest łatwiutka i twarzowa. Czoło: człowiek-nikt; nos: FABULA RASA; usta: (rzecz o egoizmie). Usta chyba trochę niżej niż jest na rysunku. Tak, żeby były zachowane naturalne proporcje ludzkiej twarzy. Usta są jedynym rysunkiem na okładce. Nazwiska: edward stachura nie ma, gdyż jest całkowicie zbędne. Litery czarne (widzę je pisane ręcznie, nie pod linijkę). Tło białe. To wszystko<sup>71</sup>.

Niby mimochodem rzucona w liście wzmianka z prośbą o zachowanie milczenia na temat okładki była zapewne rezultatem wcześniejszych trudności, jakie towarzyszyły projektom wydawniczym Stachury. I tym razem nie obyło się bez kompli-

<sup>70</sup> E. Stachura, *Miłość, czyli życie*, [w:] PP, t. 5, s. 401-402.

<sup>71</sup> Cyt. za: M. Buchowski, dz. cyt., s. 185.

kacji. Jak wspomina Henryk Bereza – kilka wydawnictw odrzuciło złożoną im przez Stachurę propozycję druku *Fabula rasa* w formie książkowej. Ostatecznie na druk zdecydowało się Wydawnictwo „Pojezierze” z Olsztyna. Stachura do końca starał się o to, by na okładce zamiast jego nazwiska widniał napis: CZŁOWIEK-NIKT<sup>72</sup>. Problemy zaczęły się jednak już wcześniej, kiedy Stachura starał się o publikację fragmentów utworu na łamach „Twórczości”. Jak wspomina Henryk Bereza: „decyzja druku utworu w «Twórczości» doprowadziła do dramatycznych wydarzeń w zespole redakcyjnym”<sup>73</sup>. Jednakże postanowienie Jarosława Iwaszkiewicza – ówczesnego redaktora naczelnego – sprawiło, iż utwór opublikowano. Po ukazaniu się *Fabula rasa* na łamach prasy rozgorzała dyskusja, która przyniosła skrajnie różne oceny. Ziemowit Fedeciński uznał tekst za oznakę „niedyspozycji artystycznej czy psychicznej autora”<sup>74</sup>; były też takie, jak cytowana już wypowiedź Falkiewicza, uznająca rzecz za „jeden z najwybitniejszych utworów w światowej literaturze (nazwijmy to tak) konfesyjnej”<sup>75</sup>. Projekt Stachury nierzadko określano mianem utopii. W jednym z pierwszych notatników Stachury trafiamy na taki oto zapis:

Ciekawe jest, na jakiej podstawie można orzekać, że coś jest utopią. Swego czasu narodowy socjalizm w Niemczech też uważano za utopię, a Hitlera za nieszkodliwego maniaka. Czy przy pewnych sprzyjających warunkach nie byłyby możliwe do zrealizowania [...] teorie Morus’a, państwo Ikarii Cabeta, czy nawet państwo Słońca Campanelli?<sup>76</sup>

Ktokolwiek miałby rację w tym sporze, nie można zapominać o tym, iż *Fabula rasa* wydana i *Fabula rasa* zawarta w notatnikach to dwa zupełnie różne utwory, między którymi jest przepaść tak wielka, jak schematy, z którymi zmagają się artyści poszukujący własnego, oryginalnego środka wyrazu. Wysyłając do redakcji „Twórczości” kolejny tekst – *Oto* – Stachura zdawał sobie sprawę, że walkę ze stereotypami (przynajmniej wydawniczymi) przegrał:

<sup>72</sup> Cyt. za: tamże, s. 162.

<sup>73</sup> Cyt. za: tamże, s. 160.

<sup>74</sup> Z. Fedeciński, *Moda na Stachurę*, [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1986, s. 270.

<sup>75</sup> A. Falkiewicz, *Stachura* (I), „Teksty” 1981, nr 1, s. 81.

<sup>76</sup> Notatnik, t. 2, ok. 1966 r. Muz. Lit, inw. 2551.

Do pracowników miesięcznika «Twórczość». Ten kolejny *Oto* tekst – w «odróżnieniu» od fabularasa-owego, niewidzialnego podpisania tekstu *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)* – jest podpisany widzialnie. W ten sposób unikniemy wszyscy tego nieporozumienia, które zdarzyło się w przypadku wzmiankowanego *Fabula rasa*<sup>77</sup>. Powiedzmy jasno z góry: w przypadku zamieszczenia tego tekstu na łamach waszego czasopisma – tak zwane honorarium autorskie za ten tekst byłoby nieporozumieniem; w każdym razie jeżeli nawet będzie – się go nie podejmie. Ten tekst jest darem. Jak darem jest wszystko. Cały bezgraniczny świat, a w tym świecie każdy najdrobniejszy kamyczek. Gdyby to, co się tu mówi odnośnie honorarium, miało spowodować nie wydrukowanie tego tekstu – byłoby to także nieporozumienie, ale już straszliwe [...]»<sup>78</sup>.

Wobec zdecydowanego sprzeciwu, z jakim spotkał się projekt Stachury, nie pozostało mu nic innego, jak w książce – w „tradycyjnej” formie – przestrzec czytelnika przed niebezpieczeństwem „zachłyśnięcia się słowami”, czego efektem będzie brak inicjatywy, działania:

Ta książka nie jest do przeczytania. Ta książka jest do odkrycia. Co jest w tej książce do odkrycia? To między innymi, ale przede wszystkim, że każda książka jest zawsze tylko książką; że wszystkie słowa są zawsze tylko słowami, nigdy nie są tym, co – z mniejszym lub większym popisem – starają się opisać.

Ta książka jest opisem czegoś, co jest. To coś to nieśmiertelnie żywe życie. Możesz to odkryć, jeśli nie utkniesz na słowach, jeśli nie zachłyśniesz się słowami, nie zadusisz słowami i nie spocznieś na słowie jak w trumnie. Jeśli zawieruszysz się dalej, poza słowo, poza grób. Komu w drogę, temu teraz<sup>79</sup>.

Metoda, którą posługiwał się Stachura, prowadząc notatniki, tj. zarówno to, co w nich notował, jak i to, w jaki sposób to robił, nasuwa pewne skojarzenia. Mam na myśli podobieństwo do praktyk starożytnych. Prowadzili oni zapiski nazywane hypomneumata. Podobieństwo jest tak wyraźne, iż trudno o nim nie wspomnieć. Bruliony autora *Oto* w dużym stopniu przypominają starożytny odpowiednik. U Stachury jednak wszystkie zapiski, poza tym, iż podobnie jak w przypadku hypomneumat, mogą służyć jako punkt wyjścia do realizacji li-

<sup>77</sup> Tekst, wbrew woli autora, został podpisany jego nazwiskiem.

<sup>78</sup> Cyt. za: M. Buchowski, dz. cyt., s. 162-163.

<sup>79</sup> E. Stachura, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, Olsztyn 1985, s. 5.

terackich (w tym listów<sup>80</sup>), przede wszystkim urzeczywistniają jeden, spójny projekt – „Czystej opowieści”.

### III. „ZAWSZE PISZĘ TAK SAMO”. RZECZ O KONCEPCJI JĘZYKA

Styl jest samym człowiekiem: stylu nie można nikomu odebrać, ani przekazać<sup>81</sup>.

Jednym z ważnych elementów wiążących wszystkie wychodzące spod pióra Stachury utwory jest język<sup>82</sup>. Można by temu stwierdzeniu zarzucić banalność, gdyby nie fakt, iż w sposobie posługiwania się przez autora *Siekierzady* językiem tkwił zamysł ukierunkowany na nowy model artystycznej ekspresji. Konsekwentny styl nierzadko ujawniał niepewność, a czasem wręcz nieudolność autora podczas poruszania się w obszarze gramatyki języka polskiego. Cała twórczość jednak niewątpliwie jest świadectwem szczególnego stosunku do języka: poprawność wyznacza tutaj kryterium użyteczności. Przy zawieszeniu obligatoryjności językowych prawideł budowany jest indywidualny styl, odrębny zarówno ze względu na środki ekspresji, jak i na specyficzną nieufność, z jaką użytkownik podchodzi do utrwalonych w kulturze sposobów ujmowania treści w słowa. Uleganie istniejącym w obrębie języka stylistycznym normom, które wyznaczają użytkownikowi abstrakcyjny model mowy doskonałej, posługiwanie się dla ekspresji, większej wyrazistości, kilkoma wariantami stylistycznymi mowy byłoby tu oznaką nieszczerości, świadectwem ulegania myślowym schematom i braku samodzielności<sup>83</sup>. U Stachury czytamy:

<sup>80</sup> Zagadnieniu temu poświęcony zostanie czwarty rozdział niniejszej książki.

<sup>81</sup> Por. objaśnienia do wiersza Norwida *Pamięci Alberta Szeligi hrabi Potockiego – pułkownika – zmarłego na Kaukazie*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 2003, s. 147-148.

<sup>82</sup> To ogólne stwierdzenie zostanie uszczegółowione w dalszej części pracy.

<sup>83</sup> Zob. M. Wójcik, dz. cyt., s. 128-129.



Wierzę, że ktoś mnie kiedyś odkryje, moje dobre serce, mój język jeden, a nie dwa. Ktoś mnie kiedyś doceni całego: jaki jestem prosty. Zawsze w to wierzyłem. Od samego początku<sup>84</sup>.

Stachura był głęboko przekonany o rozległych możliwościach kreatywnych słowa pisanego. Jego proza jest dowodem na to, że starał się przezwyciężyć ograniczenia stwarzane przez mowę, jest próbą sprawdzenia, na jak wiele może sobie pozwolić w testowaniu elastyczności języka. Proces ten przebiegał jednocześnie dwutorowo: z jednej strony chodzi o wypowiedziane wprost sądy podkreślające niewystarczalność języka wobec potrzeby odzwierciedlenia konkretnego doświadczenia, z drugiej o wyraźne dowody dokumentujące mozolną pracę nad tekstem. Rezultatem tych działań jest dojście do prawdy, że „wszystkie słowa są zawsze tylko słowami, nigdy nie są tym, co – z mniejszym lub większym popisem – usiłują opisać”<sup>85</sup>.

Polem, na którym toczyła się walka o „nowe słowo”, „nowy styl”, były nie tylko dzieła prozatorskie czy poetyckie, ale także bruliony i listy. W mniemaniu Stachury działania, które ograniczałyby się jedynie do wybranych obszarów literackiej aktywności, nie byłyby próbą dojścia do prawdy (także poprzez postawę, która staje się gwarantem głoszonych słów), ale literacką stylizacją. Wtedy to wiara w słowa: „mój język jeden, a nie dwa”, zawiodłaby czytelnika na interpretacyjne manowce.

W recenzjach książek często zarzucano Stachurze nieporadność, kaleczenie języka i skrywanie niewiedzy za „murzyńskimi” frazesami<sup>86</sup>, a to, że autor stosunkowo późno, bo w wieku 11 lat, zaczął regularnie uczyć się w polskiej szkole, było dobrym pretekstem. Niewielu badaczy dostrzegało w tekstach Stachury programowość, która w tym przypadku była o tyle zajmująca, o ile wynikała z życiowej postawy, z istotnej prawdy, która miała być przekazana, zakomunikowana czytelnikom. Ich zadanie miało polegać nie tylko na przyjęciu informacji, ale przede wszystkim na wcieleniu jej w życie.

<sup>84</sup> E. Stachura, *Nocna jazda pociągiem*, [w:] PP, t. 2, s. 76.

<sup>85</sup> E. Stachura, *Fabula rasa*, [w:] PP, t. 5, s. 7.

<sup>86</sup> Do podobnych sądów mogły prowokować nierzadko spotykane u Stachury konstrukcje: „W sen zobaczę co tam śpiewać i modlić/ żrenica twoja dla mnie gospoda/ gdzie mnie dopada nabożność jednak”. E. Stachura, *Olga*, [w:] *Dużo ognia*, Warszawa 1963, s. 17; „to już zawsze moje ciało magnesować/ do przęnej białej gumy te schody epopei/ po których schodzić to spadać gdzie jesteś”. *Uniewinnienie*, [w:] *Dużo ognia*, s. 11.

Już po śmierci pisarza Piotr Kuncewicz pisał: „Trzeba jeszcze powiedzieć kilka słów o języku Stachury. Zależnie od punktu widzenia, można go nazwać odkrywczym bądź kalekim. Czy rzeczywiście wynika to z późnego zetknięcia się z polszczyzną literacką – nie wiem i wcale pewien nie jestem. Raczej myślałbym o niewystarczalności słowa, której na taki sposób usiłował zaradzić”<sup>87</sup>.

Komunikat Stachury, choć zakładał i krytyków jako odbiorców, spotkał się z ich strony z kompletnym niezrozumieniem, prawdopodobnie przede wszystkim dlatego, iż „ugrzęźli w słowach” – przed czym już w końcowej fazie twórczości przestrzegał autor. To, że doświadczył ignorancji, jaką wykazali się krytycy literaccy, nawet dla tak osobnego pisarza nie było bez znaczenia. Rozdźwięk między komunikatem Stachury a jego przyjęciem (przez krytykę) ujawnił się stosunkowo wcześniej. Pisał o tym Henryk Bereza: „Źródła wszystkich nieporozumień upatruje Stachura w braku wyobraźni i tu trzeba się z nim zgodzić całkowicie, nawet wtedy, gdy niektóre jego szczegółowe pretensje są przesadne, ponieważ jest to pisarz tak wrażliwy, że każda, nawet najrozumiejsza próba określenia go sprawia mu ból jak od niespodziewanego ciosu w oczy. Nie ma jednak przesady w żadnym jego słowie, którym napiętnuje brak wyobraźni i jak Kasandra wieszczy groźne konsekwencje tego braku. Jeśli świat zginie z ludzkich rąk, to jedno jest pewne, że zniszczą go ci, w których umarła wyobraźnia”<sup>88</sup>.

Takimi oto słowami autor *Siekierezady* odpowiadał na zarzuty recenzenta, który negatywnie odniósł się do tłumaczeń wierszy Borgesa:

W wielu miejscach recenzent wytknął mi niezręczności i niepoprawności z domeny gramatyki języka polskiego, z której wiem, nie jestem, mówiąc łagodnie, orłem. Z językiem polskim zetknąłem się dopiero w dwunastym roku życia. Polską Szkołę Podstawową przeleciałem w trzy lata dzięki mojej wyniesionej ze szkoły francuskiej wiedzy arytmetycznej, ale też to przeskakowanie z klasy do klasy odbiło się ujemnie na mojej znajomości gramatyki języka polskiego, której reguł już sobie nigdy nie przyswoiłem. Ale jednocześnie ja właśnie (pomimo nieznanomości kilku czy kilkunastu

<sup>87</sup> P. Kuncewicz, *Edward Stachura*, [w:] tenże, *Agonia i nadzieja*, t. III, Warszawa 1993, s. 342.

<sup>88</sup> H. Bereza, *U źródeł*, [w:] tenże, *Związki naturalne*, Warszawa 1978, s. 307-308.

reguł gramatyki) pokazałem w moich chyba złośliwie nie wznawianych książkach (nadejda dla nich lepsze czasy), jakie niezwykłości można osiągnąć w języku polskim. Te dokonania na pewno będą kiedyś zauważone<sup>89</sup>.

Powyżej cytowane zdania nie są pozbawione żalu, jest w nich także wiele prawdy, gdyż przy wszystkich – świadomych przecież – lukach w wiedzy gramatycznej Stachura starannie i z rozmysłem projektował świat przedstawiony w swojej prozie. Zwracał on uwagę krytyki już od książkowego debiutu. Jedni dostrzegali tu powiew zupełnie nowego narracyjnego wiatru, inni uznawali taki dyskurs za bełkot. Henryk Vogler, recenzując debiutancki tom opowiadań Stachury pt. *Jeden dzień*<sup>90</sup>, napisał: „[...] język *Jednego dnia* jest ułomny, nieporadny, zająkliwy. Lepka nudna papka ciągnie się z pozorną bełkotliwością i upartymi monotonnymi nawrotami opowiadań imbecyla, autor nie ucieka nawet przed oczywistymi błędami i jaskrawymi potknięciami gramatycznymi, które – chciałoby się sądzić – są zupełnie świadome”<sup>91</sup>.

Takiej ocenie opowiadań wtórował Zbigniew Żabicki: „[...] I wreszcie ta natrętnie zaznaczana nieporadność narracji! Stachura raz po raz popełnia błędy gramatyczne, brnie w niekończące się zdania, z których jak gdyby sam nie potrafił się wyplątać”<sup>92</sup>.

Tego typu recenzje mogły być miazdzące dla młodego, wrażliwego na punkcie swej twórczości autora. Dowodem takiego stanu rzeczy może być wypowiedź-odpowiedź Stachury, jaką w formie listu skierowanego do Zygmunta Mikulskiego zamieścił na łamach lubelskiej „Kameny”:

Ale otrzymałem Twój list, Drogi Mój! Przeczytałem go kilka razy. Długi jest i trochę ponury i tak niewiele jest w nim słów dla mnie, a prawie wszystkie nie do mnie. Także między słowami nie potrafiłem nic odszukać żadnych sfumato, prócz trochę smaków gorzkich piołunowych.

Ty mi piszesz tak: „Twój język! Twoje niby zachowująca bezpośrednią tkankę doznania antyskładnia... Modne. Butor pisze an-

<sup>89</sup> E. Stachura, *Historia pewnego przekładu*, [w:] PP, t. 5, s. 298.

<sup>90</sup> E. Stachura, *Jeden dzień*, Warszawa 1962.

<sup>91</sup> H. Vogler, *Obserwacje i okrzyki*, „Życie Literackie” 1963, nr 10, s. 5.

<sup>92</sup> Z. Żabicki, *Stachury podróż sentymentalna*, „Nowe Książki” 1963, nr 8, s. 416-418.

typowieści, więc u nas trzeba pójść jeszcze dalej i kombinować (za sprawą Gombrowicza) coś w rodzaju antyjezyka. Pokusa niemała, skoro ulegnie jej i Lovell i – zdaje się, kiedyś – Kijowski, nie licząc przygodnych wolontariuszy «unowocześniających» w ten sposób swoje teksty”. To ja, tak jak Cię miłuję szeroko, nie wiem, co chcesz przez to powiedzieć, co chcesz przez to dać mi do zrozumienia, a odnajduję tu tylko trochę tych smaków gorzkich powyższych.

Potem są Twoje pytania do mnie: (Czy sądzisz?). Powiem Ci moje sądzenia. Będą używał tu Twoich słów, tak jak one widnieją w Twoim liście. Posłuchaj więc Atticusie: nie, nie sądzę chyba, chyba że konwencja stylistyczna odgrywa decydującą rolę filozoficzną; tak, sądzę na pewno i bardzo często, że prawidła gramatyczne gubią adekwatność przekazu; nie, nie sądzę, chyba, że nowe widzenie świata staje się faktem, kiedy dokonane są perturbacje w dziedzinie przyjętych związków słownych.

Ale potem mi piszesz: „– Pozwól zresztą, że zaargumentuję na Twój punkt najwrażliwszy, mianowicie na postulat nowości”. Ty się chyba mylisz. Drogi Mój! czy Ty pamiętasz, żebym ja kiedykolwiek „postulat nowości” uważał za jednego ze swoich bogów? To nie było nigdy dla mnie bóstwo. Ja do tego nigdy nie zanośiłem swoich myśli poważnych. To mnie zawsze śmieszyło: „postulat nowości”! Ja myślę, że nie ma nic nowego. Ja myślę, że wszystko jest kolejne, jak po dniu jest noc, a po gniciu na powrót urodzajne nawozy, na nich na powrót dojrzewanie, na powrót rośnięcie[...]”<sup>93</sup>.

Prawdopodobnie tę gorzką pigułkę nieprzychylnych recenzji pomogły przełknąć Stachurze przychylnie głosy, i to nie byle kogo. W dyskusji wypowiadały się takie tuzy literackiej sceny, jak: Iwaszkiewicz, Przyboś czy Mach. Ten ostatni, omawiając debiutancki tom opowiadań, napisał: „[...] Złożonym,

---

<sup>93</sup> E. Stachura, *Drogi Mój!*, „Kamena” 1960, nr 21, s. 9. Powyższy cytat warto zestawić z fragmentem tekstu pochodzącego z *Wszystko jest poezja*, na której kartach Stachura wyraził taką oto opinię: „Szyja kobiety jest na pewno jednym z lepszych miejsc dla sznura pereł, ale czy na przykład nawet w kuble na śmieci perła przestaje być perłą? Są treści chyba niezależne od formy. Idzie o to, by treści te zostały wypowiedziane, a jak, w jaki sposób, to już sprawa drugorzędna, trzeciorzędna: literacka. Treść jest ludzka, nadludzka; forma może być co najwyżej boska. Jest w doskonałym artyzmie coś, co mi się nie podoba, mimo że równocześnie ogromnie mi się podoba [...] wieczny, morderczy niedosyt doskonałości: można było chyba jeszcze lepiej, jeszcze piękniej. Może to, ale chyba jeszcze coś innego. Będziemy tego dochodzić”. E. Stachura, *Wszystko jest poezją, każdy jest poetą*, [w:] *Wszystko jest poezją*, Warszawa 1975, s. 14.

a nawet przeciwstawnym substancjom treściowym odpowiada forma wyrazu: jednoczesny dwugłos rzeczowego rubasznego sprawozdania z włóczęgi, wagarów, chłodów i głodów i lirycznych aktów strzelistych. Relacje narratora wyłaniają się jak gdyby z milczącego monologowania, przypominają bezwiedne mówienie na głos do samego siebie, momentami mają kształt najprostszej, kolokwialnej opowieści, skierowanej do kogoś słuchającego bezpośrednio; ale już w ten strumień żywej, potocznej mowy wnikają intonacje stylistyczne «zwyżkujące», poetyczne, patetyczne, refleksyjne, litanijne, bardzo różnorodne w genealogii i nastroju, i to już nie jest mówienie wprost do domyślnego partnera, a raczej uwzniośnione, wyawansowane w samotnym myśleniu wyobrażenie siebie takiego głośnego do kogoś przemawiania [...]»<sup>94</sup>.

Jarosław Iwaszkiewicz w stałym felietonie na łamach „Życia Warszawy” zarzucił krytyce literackiej chłód poznawczy i niedostrzeżenie w polskiej literaturze współczesnej zjawisk niezwykłych: „Nawet im do głowy nie przyjdzie, że w naszej literaturze współczesnej może się zdarzyć coś niezwykłego! Takim niezwykłym zjawiskiem jest niewątpliwie twórczość Edwarda Stachury. [...] Przeczytajcie sobie zakończenie noweli *Nocna jazda pociągiem*. Ta modlitwa franciszkańska jest jedną z najpiękniejszych kart naszej powojennej prozy»<sup>95</sup>. 11 lipca 1963 roku ta sama gazeta wydrukowała wypowiedzi uznanych pisarzy i krytyków, którzy odpowiadali na pytanie: „Na kogo pan liczy?”. Tadeusz Konwicki w tym sondażu stawia na Remigiusza Napiórkowskiego, Jan Brzechwa na samego siebie, Stanisław Mackiewicz nie dostrzegł wśród młodych żadnego godnego rekomendacji. Jarosław Iwaszkiewicz wśród swoich typów na pierwszym miejscu wymienił Edwarda Stachurę<sup>96</sup>.

Krytyczne opinie swoimi wypowiedziami neutralizował także Julian Przyboś. W 1966 roku, w artykule *Osobliwa proza*, omówił tom opowiadań *Falując na wietrze*. Przyboś pisał: „Zdania Stachury odbiegają od zwyczajnej składni i słownictwa, a jednak nie wiadomo, czy autor przybiera świadomie osobliwą postawę prostaczka – poety, czy też ten rzucający się w oczy sposób wyrażania się jest osobistym tonem autora

<sup>94</sup> W. Mach, *Jeden dzień*, „Nowa Kultura” 1963, nr 14, s. 2.

<sup>95</sup> J. Iwaszkiewicz, *A może tak coś fabularnego?*, „Życie Warszawy” 1963, nr 304, s. 4.

<sup>96</sup> Zob. M. Buchowski, *Stachura*, s. 60.

[...]. Zająłem się tym zbiorem Stachury, bo inny od pospolitej prozy jego rówieśników. Bohater [opowiadań – przyp. D.P.] jest sympatyczny, czuły, życzliwy światu i ludziom, ale i po męsku mściwy [...]. Tak inny, niż brutalni złodziejaszkwowie, niepodobny do knajpianych lumpów, jakimi zajmowała się do niedawna młoda tzw. hałaśliwa proza<sup>97</sup>.

Tadeusz Kłak, recenzując poemat *Przystępuję do ciebie*, wskazywał na odrębność poetyki Edwarda Stachury, któremu – jak pisał recenzent – „Chodzi [...] o stwarzanie sytuacji idealnych, można by po dawnemu powiedzieć – wzniosłych”<sup>98</sup>. Archaizację języka, która, uznana za manierę, niejednokrotnie była przedmiotem krytyki, uznał Kłak za zaletę tej poezji: „Żaden poeta współczesny nie użyłby – jak Stachura – partykuły li czy lubo – bez zamiarów stylizatorskich – takich archaizmów jak «śpią duchowie» czy «utrafiön». U Stachury jest to wszystko naturalne, wtopione całkowicie we własny system językowy. Ma ten poeta dar osławiania i odmieniania słów obcych, niepoetyckich i tworzenia określeń, które odbierają słowom ich dosłowność bez pozbawiania ich wartości obrazowej. Stachura ma znakomite poczucie języka, przenika go intuicją, dostrzega tkwiące w nim wielorakie możliwości interpretacyjne”<sup>99</sup>.

Pomimo całej życzliwości dla poety recenzent wyraził także niedosyt, jaki odczuł po lekturze wierszy: „Wydaje się, że Stachura niedaleko postąpił od pierwszego zbioru *Dużo ognia*. To, co stanowiło o nowości i świeżości, tu – nie pogłębione i nie doskonalone, staje się zwykłe”<sup>100</sup>.

Zapiski w notatnikach Stachury świadczą o tym, iż śledził on wypowiedzi na łamach prasy, które odnosiły się do jego pisarstwa<sup>101</sup>. W Muzeum Literatury w Warszawie znajduje się luźna kartka (trudno dziś ustalić datę powstania), na której znajdują się słowa odnoszące się do krytycznych głosów:

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 wtedy Szeruckiemu<sup>102</sup> o to samo, co mnie teraz. O wyplątanie je-

<sup>97</sup> J. Przyboś, *Osobliwa proza*, „Życie Warszawy” 1966, nr 184, s. 3.

<sup>98</sup> T. Kłak, [Moje lektury], „Kamena” 1968, nr 14, s. 6.

<sup>99</sup> Tamże.

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> Zapis bez daty. E. Stachura, Notatnik, t. 1, Muz. Lit, inw. 2551.

<sup>102</sup> Jeden z bohaterów prozy, alter-ego Stachury.

zyka z czasu, o wyprowadzenie go z czasu na cudowne manowce wieczystości. I kiedy teraz patrzę na te jego „murzyńskie” bezkoliczniki to, – to ja ci bić brawo, Szerucki i ja tobie mówić: ty dobrze, o jak dobrze ty pisać po polsku i w ogóle<sup>103</sup>.

Repliki skierowane w stronę krytyków, według Stachury mijających się z prawdą w ocenach jego twórczości, później znalazły się także w powieści *Cała jaskrawość*:

Tak było [...] Kto nie wierzy, niech rozpruje sztywny kołnierzyk koszuli i wyciągnie trochę szyję. Zobaczy, czy kłamie. Powiedziałem: nikt tutaj nikogo nie będzie oszukiwał [...] Wyciągnąć trochę szyję, mówię, a nie klepać uparcie o prostocie tego świata, o prozie poetycznej, romantycznej włóczędze, filozofii nóg, zwrocie do natury [...] to jest jawna ślepotą. Kto tu jest naiwny. Zaprawdę, panowie, nie rozumiemy się. I nie mamy, jak to się mówi, wspólnych zainteresowań [...] <sup>104</sup>.

Słowa świadczące o bezkompromisowości i determinacji pojawiają się również w listach i brulionach:

Co do języka „odpowiedzi”, który zdaniem autora byłby „znośny może w poezji lub prozie artystycznej, ale nie na terenie publicystyki, jest pretensjonalny i groteskowy”, to mogę powiedzieć, że zawsze piszę tak jednakowo, czy to pisząc opowiadanie, czy list do przyjaciela, czy podanie do Związku Literatów o stypendium [...] <sup>105</sup>.

W jednym z dzienników z 1968 roku czytamy taki oto nieopatrzonej datą zapis:

Ja też [...] tak jak Fernando Vidal-Olmas, mogę powiedzieć, że zajmowałem się całe życie jednym tematem, który powinien interesować ludzkość <sup>106</sup>.

<sup>103</sup> E. Stachura, Notatniki, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>104</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, [w:] PP, t. 3, s. 94.

<sup>105</sup> E. Stachura, (List do redakcji) „Nowa Kultura” 1962, nr 27, s. 8. Cytowany tekst jest polemiką odnoszącą się do artykułu zamieszczonego w „Nowej Kulturze” 10 czerwca 1962 roku, atakującego osoby skupione w Orientacji Poetyckiej „Hybrydy” oraz piśmie „Widzenia”. W piśmie tym Stachura prowadził pocztę literacką.

<sup>106</sup> Zapis z 16 maja 1968 r. E. Stachura, Notatnik, t. 2, Muz. Lit., inw. 2551.

Kilka lat później, bo w roku 1975, zanotował:

Jedną książkę w życiu można napisać [...] jedną piosenkę ułożyć, raz się zakochać i jednym życiem żyć, jednotorowym. Ponadto [...] wszystko jest rozpusztą<sup>107</sup>.

Stachura miał pełną świadomość tego, że przepaść dzieląca sferę doświadczeń jednostki od wartości tkwiących w użytym dla ich wyartykułowania języku tworzy napięcie między formą i treścią wypowiedzi. Autor *Catej jaskrawości* wprowadził do swej prozy formę listu urzędowego, np. listy pisane przez pracowników Państwowego Ośrodka Maszynowego, adresowane do władz administracyjnych i partyjnych. Nieprawny styl tych pism obnaża iluzyjny charakter świata budowanego na podstawie obowiązujących w określonych warunkach społecznych ustaleń językowych i karykaturalność ludzi, którzy zamieniają prawdę swojego doświadczenia na językowe abstrakcje, nawet wówczas, gdy stoją one w jawnej sprzeczności ze zdrowym rozsądkiem. Stachura opisywany świat parodiuje. Potoczność myśli w zestawieniu z niepowtarzalnością formy nabiera znamion karykatury wszędzie tam, gdzie forma dominuje nad treścią<sup>108</sup>. Stanisław Wyspiański w liście (z 18 czerwca 1890 roku) do Lucjana Rydla pisał: „Pewnie że gramatyka jest potrzebna; ale wystarcza wiedzieć że jest potrzebna – nie rozumiem, żeby się kto uczył gramatyki swojego języka; – powinno się mieć poczucie – wrażenie – i wrażenie odbierać w tym kierunku. – Gramatyką jest anatomia np. i jej ogólnik; – a każdy człowiek ze swoim usposobieniem, charakterem, werwą życia: jest inny. – Tamto to szablon”<sup>109</sup>.

Podobna postawa nie jest obca bohaterowi jednego z opowiadań Stachury:

Szkoły są po to – się pomyślało – żeby było łatwiej żyć. Do szkoły chodzi się po to, żeby się samemu za dużo nie nauczyć. Bo gdyby nie chodzić do szkół za dużo więcej, to można by dużo więcej samemu się nauczyć, za dużo więcej, wtedy już zupełnie nie można by było żyć wśród ludzi i ich szkolnych problemów<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> E. Stachura, *Miłość czyli życie*, s. 384. Na ten fragment zwrócił uwagę w cytowanej książce Waldemar Szyngwelski.

<sup>108</sup> M. Wójcik, dz. cyt., s. 130.

<sup>109</sup> Cyt. za: M. Wojtak, *Uwagi o języku listów Stanisława Wyspiańskiego jako przyczynek do charakterystyki polszczyzny końca XIX w.* (cz. 1), „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, sectio FF, 3(1985), s. 89.



Maria Wojtak w cytowanym artykule zwraca uwagę na to, że pisarze mają szczególne skłonności do tego, by język uważać za niedoskonały środek porozumiewania się, przekazywania przeżyć i uczuć, a co za tym idzie, eksperymentować i przekształcać formy językowe<sup>111</sup>. Na kartach swych pism Stachura daje do zrozumienia „nieewentualnemu” czytelnikowi, iż reprodukcja we własnym języku wartości kulturowej spuścizny jest „życiem jemioli”, pasożytnictwem i bezproduktywnym odtwarzaniem oraz „zwykłym złodziejskim spijaniem bratniej krwi i innych soków”<sup>112</sup>.

W jednym z notatników Stachury natrafiamy na zapis mówiący o ograniczeniach języka, na który zdany jest pisarz:

1. Odkrycie ostatnie i może największe, że w alfabecie brakuje pewnych liter, a co z tym idzie, w języku, w mowie brakuje pewnych słów. To odkrycie dokonane po licznych przykładach niemożności nazwania pewnych moich stanów i uczuć. Ale nie myśli<sup>113</sup>.

Myśli, które mają swoją określoność w intelekcie, stają się punktem wyjścia do działań, których celem ma być uchwylenie słowem jeszcze nienazwanej pozasłowności. To karkołomne przedsięwzięcie determinuje dążenia zmierzające do takiego zmodyfikowania, poszerzenia języka, by w pełni odpowiadał na zapotrzebowanie uwiecznionych stanów i uczuć<sup>114</sup>. Próby uelastycznienia języka widoczne są w obszarze leksyki. Stachura w swoim pisaniu uaktualnia archaiczne formy leksykalne, otwiera język na przeszłość, rozszerza słownictwo, wspomagając ekspresję<sup>115</sup>. Stylistyczną odmienność archaizmów w pisaniu

<sup>110</sup> E. Stachura, *Wesele*, [w:] PP, t. 2, s. 254.

<sup>111</sup> M. Wojtak, dz. cyt., s. 89.

<sup>112</sup> Zob. M. Wójcik, dz. cyt., s. 130.

<sup>113</sup> Zapis z kwietnia 1969 r. Notatnik, t. 3, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>114</sup> Zamiar zbliżenia opisu do przedmiotu opisywanego w konsekwencji na każdym etapie rodził nowe komplikacje w sferze języka. Być może, uświadomiwszy sobie niemożność absolutnego zwycięstwa, Stachura chciał zrezygnować z pisania w języku polskim: „Postanowiłem żyć dalej, między innymi po to, żeby przełożyć teksty Marca Schalla z języka francuskiego na język polski; tak więc, w związku z tym, i porzucenie języka polskiego odkładam na pewien czas”. Zapis z 31 maja 1974 r., [w:] PP, t. 5, s. 357.

<sup>115</sup> Stachura wzbogaca język swoich wypowiedzi o słowa, które wyszły z użycia lub funkcjonują na obrzeżach języka. Zob.: „Milczenie Twe godne jest zaiste kamiennej Niobe”. Listy E. Stachury do J. Żernickiego (Gdynia, 19 czerwca 1956 r.); „Raduj się, bo jest z czego” (W-wa, 5 chyba lutego 1965); „To, że – rzecz jasna – bardzo mnie raduje, że Pana tak bardzo uradowałem”.

Stachury tonuje fakt, iż język współczesny pojawia się tu w stosunkowo specyficznej postaci. Być może, najtrafniejsze byłoby określenie: „potoczny”, ale nie pozwalają na to wyraźne zabiegi kreacyjne. Niezwykle trafna wydaje się w tym miejscu formuła Stanisława Balbusa, który twórczość Stachury postrzegał jako „pisanie na głos”<sup>116</sup>. Potoczność wypowiedzi w tekstach Stachury, o której tak często i z taką zajadłością pisano, istotnie jest niezwykle charakterystyczna, ale interpretowanie jej w oderwaniu od kontekstu może doprowadzić jedynie do mylnych wniosków<sup>117</sup>. Kontekstem powinno się uczynić pozostałe elementy, które dopiero po połączeniu dają pełny, prawdziwy obraz językowego świata Stachury i rzucają światło na jego celowość. Jak zauważył Mirosław Wójcik: „Najważniejszą motywacją używania wyrażeń potocznych było dążenie do przywrócenia słowu jego żywej wyrazistości, która sprawniej funkcjonuje w codziennym życiu niż w literaturze, wyjąłkującej ją sterylnymi konwencjami języka artystycznego”<sup>118</sup>. Jak dalej

---

List do J. Iwaszkiewicza (W-wa, 17 XII 76); „Chyżonogi” – list do J. Przybosa (Lublin przekłety, 10 kwietnia 1959); „ruszać” – wyjeżdżać – list do W. Antkowiaka (W-wa, 26 VI 74 Druga ranna); „poezyj” – list do M. Czychowskiego (Aleksandrów Kuj., 8 X 1956). Podobnie w notatnikach: „odrynek” – zapis z 22 maja 1971 r. (t. 5); „galera” – zapis z 5 maja 1972 r. (t. 7); „łóżo” – zapis z 2 czerwca 1973 r. (t. 8); „czynię” – zapis z 1 września 1974 r. (t. 12). Ciekawe przykłady odnajdujemy także na kartach poezji i prozy Stachury: „nadobne” (II, 12); „zbawiennaś” (V, 202); „zaiste” (III, 287); „przeto” (V, 213); „pomnę” (III, 228); „atoli” (I, 86); „utrafiön” (I, 101). Cyfry rzymskie oznaczają numer tomu, arabskie zaś numer strony.

<sup>116</sup> S. Balbus, *Burze, pioruny, niewypaty*, „Życie Literackie” 1969, nr 23. Cyt. za: M. Wójcik, dz. cyt., s. 148.

<sup>117</sup> Potoczność języka nierzadko była przedmiotem ataków krytyki zarzucającej pisarzowi nieliterackość i manieryczność stylu. Zob. Z. Dumowski, *Dlaczego nie reformator, dlaczego sielankopisarz?*, „Nurt” 1979, nr 1, s. 23; W. Kaliszewski, *Poemat o wielkiej wędrówce*, „Ład” 1983, nr 46, s. 6; J.Z. Słowej-Hamilton, *Święty Franciszek w dżinsach*, „Kultura” 1966, nr 35(6), s. 3; J. Marx, *Chlebak, kufel i gitara*, „Odrodzenie” 1986, nr 44, s. 10; B. Zadura, *Rodziewiczówna w dżinsach*, „Twórczość” 1972, nr 11, s. 108-109; A. Szałagan, *Stachura w drodze*, „Twórczość” 1987, nr 10, s. 136-138. Od śmierci Stachury, tj. od roku 1979, w artykułach poświęconych jego twórczości niewiele się zmieniło. Wciąż jeszcze Stachura i jego pisarstwo przyciąga uwagę przede wszystkim tych, którzy bardziej są zainteresowani tą legendą niż odkryciami na polu literatury.

<sup>118</sup> M. Wójcik, dz. cyt., s. 148. Oto kilka przykładów z korespondencji: List do B. Żurakowskiego (W-wa, 22 XI 1975); „W ogóle to chodzi o to, że jestem goły dosyć. Bez waluty. I dlatego”. List do W. Antkowiaka (Krynica, 26 XI 1973); „Ale nie miałem sił w tej nadrannej godzinie (była szósta, pociąg przy-

zauważa autor: charakterystyczne są także próby oddawania poprzez budowę zdań specyfiki toku dyskursywnego, właściwego mowie. Stają się one kolejnym przejawem stylizowania języka prozy Stachury na przekaz ustny, w tekście występują częste wzmianki zwracające uwagę na czynność opowiadania: „opowie”, „opowiem dalej” (II, 9)<sup>119</sup>; „mogę jeszcze trochę powiedzieć” (II, 94); „tyle o tym mówię” (II, 94); „dlaczego tak nie mówię?” (II, 103)<sup>120</sup>. Zjawisko jest szersze i nie ogranicza się jedynie do prozy. Dostrzegalne jest także w obszarze listów: Listy do Andrzeja Babińskiego: „co by się nie mówiło” (list z 9 II 1970); „Bo jeszcze raz Ci mówię” (list z 28 V 1970); „Już Ci tysiące razy mówiłem” (list z 21 III 1976); listy do Mieczysława Czychowskiego: „Nie jest to nieskromność, to co mówię” (list z 2 III 1964 r); „o którym Ci opowiadałem” (list z 13 XII 1957); listy do Janusza Żernickiego: „i ja mówię” (list z 7 II 1964); „Ja mówię”, „Mówiąc skromnie” (list z 5 II 1965); „Mówię to również do siebie”, „Rób swoje zawsze, Ci mówię” (list z 24 II 1965); „eufemistycznie mówiąc” (list z 5 IX 1968)<sup>121</sup>. Podobnie w bru-

był z 2 i pół godz. opóźnieniem do Torunia) ciągnąc do Grudziądza. Tym bardziej, że zjadłem na dworcu coś nieświeżego raczej i tak dalej. Co Pan robi z początkiem Nowego Roku? Czy można by wtenczas pojawić się na Fortecznej ulicy przed zwodzonym mostem?/ Dlatego tu się zamelinowałem”; (Szczecin, 18 II 1974): „Teraz tak. Stąd, ze Szczecina, chcę podskoczyć do Berlina, bo niedaleko i mam parę marek wschodnich do przeputania”; (7. 8. 1974. Pod Annopolem); „Dziękuję bardzo za list długi i obszerny i jak zwykle ciekawości pełen. Ten dom, który wyniuchałeś – to, zdaje się, potęga”; List do A. Babińskiego (Kalisz, 9 VI 72): „Niedługo spadnę do Poznania, to Cię poszukam”; List do J. Żernickiego (W-wa, 31 VII 68): „Siedzę i ciągnę *Catą jaskrawość*. Zyta szuka pracy. Bidujemy”. W brulionie Stachury pod datą 25 maja 1974 roku odnajdujemy zapis, który świadczy o świadomym konstruowaniu wypowiedzi na potoczną oraz wskazywanie na odrębność danego słowa: „Do *Fabula rasa*: cały fragment z katarynkowo powtarzającym się zwrotem: «jak to się mówi». Co słowo, co zwrot, co zdanie pisać: «jak to się mówi». Np.: – Dzień dobry, jak to się mówi./ – Dzień dobry./ – Co słyhać, jak to się mówi? [...] – Co pan tak bez przerwy z tym, «jak to się mówi»?/ – No, bo używam nie mojego języka, tylko cudzego. [...]”. PP, t. 5, s. 356. Podobne konstrukcje odnajdujemy także w listach Stachury: List do W. Antkowiaka (Jadów, 2 II 1974): „Siedzę pod szerokim rondem czerwonego kapelusza, który mam na głowie i, jak to się mówi, kreślę do Ciebie tych kilka słów”; List do I. Kovácsa (W-wa 18 VI 1976): „Wysłałam Ci parę zdjęć, na których pięknie figurujesz, jak to się mówi”. Na podstawie autografu ze zbiorów adresata. Jeśli nie zaznaczono inaczej, pozostałe listy do tego adresata cytowane będą na podstawie tego samego źródła.

<sup>119</sup> E. Stachura, *Poezja i proza*, Warszawa 1982.

<sup>120</sup> Zob. M. Wójcik, dz. cyt., s. 163.

lionach: „A mówiłem już od dawna, że zmęczenie jest najświętszym stanem człowieka”<sup>122</sup>; „Mówiąc łagodnie, ciężko jest być trochę mniej zawodnym od innych zawodników”<sup>123</sup>; „przede wszystkim do siebie mówiłem”<sup>124</sup>; „to właśnie chciałem powiedzieć”<sup>125</sup>; „dzisiaj szedłem po Starym Mieście i mówiłem”<sup>126</sup>.

Próba odnalezienia indywidualnej, niepowtarzalnej pisarskiej drogi, przy udziale nowych środków wyrazu, doprowadziła do tego, iż Stachura bezgranicznie poddał się literacko wystylizowanemu „żywiolowi mówienia”. Był zafascynowany nie tylko możliwościami, jakie daje język i pisanie, ale także własnymi, konkretnymi realizacjami. Brało się to z przekonania, iż kierunek, który obrał, jest właściwy i doprowadzi go do nowatorskich rozwiązań. Rozgoryczenie i frustracja, którymi są przepełnione jego wyżej cytowane wypowiedzi, były reakcją na zupełny brak zrozumienia dla projektu literackiego, jaki realizował, a właściwie nie tyle niezrozumienia, ile ograniczoności percepcji artystycznych urzeczywistnień. Walka o indywidualną, oryginalną formę wypowiedzi toczyła się na wszystkich polach literackiej aktywności pisarza.

Omawiane tu zagadnienia są częścią rozleglejszego problemu, wymagającego szczególnej uwagi<sup>127</sup>. Wiele listów, brulionów i np. opowiadań powiązanych jest ze sobą w sposób niezwykle charakterystyczny. Pokrewne motywy, a czasem i całe fragmenty, pojawiają się kolejno w brulionach, listach i opowiadaniach. Czy można w związku z tym mówić o świadomym dublowaniu, czy raczej o konstruowaniu międzytekstowych

<sup>121</sup> Równie często w swoich listach używa czasowników określających mówienie pierwszy mistrz Stachury – Norwid: „Powiem Pani łaskawej jeszcze”; „A powiadam Pani, że”; „Chcę Ci powiedzieć, że”. Tu jednak podporządkowane one są zasadzie „Piszę jakbym gadał”. „Znaczy to, że sytuacja komunikacyjna, w której Norwid umieszcza swoje listy, jest przezeń w tak dużym stopniu utożsamiana z sytuacją rozmowy bezpośredniej, że wymusza ona stylizację na potoczną mówioność [...]”. H. Zagórska, *Piszę jakbym gadał*, „Nurt” 1983, nr 5, s. 22.

<sup>122</sup> Zapis z listopada 1971 r. E. Stachura, Notatnik, t. 5, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>123</sup> Zapis z 18 października 1972 r. Notatnik, t. 7, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>124</sup> Zapis z 26 grudnia 1975 r. Notatnik, t. 15, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>125</sup> Zapis z 7 maja 1973 r. Notatnik, t. 7, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>126</sup> Zapis z 31 maja 1974 r. [w:] PP, t. 5, s. 356-357.

<sup>127</sup> Mam tu na myśli zarówno problem tożsamości stylu, jak i nawiązania do starożytnych praktyk pracy nad sobą (*askésis*).

powiązań? Już na obecnym etapie dociekań można pokusić się o stwierdzenie, iż samo zwrócenie uwagi na problem pozwala lepiej zrozumieć wieloaspektową tożsamość na niemal wszystkich polach literackiej aktywności Stachury, do której trzeba zaliczyć także bruliony i listy.



## MIĘDZY TOTALNOŚCIĄ A FORMĄ

Powyżej zarysowano powiązania pomiędzy notatnikami, listami i prozą Stachury. Wskazano na związki przede wszystkim na płaszczyźnie języka, ale i w konstrukcji bohaterów lub w sposobie organizacji tekstu. W niniejszym rozdziale przedstawiona zostanie propozycja, która miałaby tłumaczyć artystyczną determinantę, wpływającą na pewne niezależne od formy, powtarzalne rozwiązania. Ponadto rozdział niniejszy podejmuje próbę ukazania mechanizmów, w mocy których pozostawały teksty autora *Siekierzady*, a które dostrzegalne są jedynie po przeanalizowaniu całości dzieła tego pisarza. Tekstowe powiązania w dziele Stachury tworzą bardzo rozbudowaną i skomplikowaną sieć odniesień. Trafiamy tu na cytaty z własnych tekstów, autoparafrazy, jak również kompozycje oparte na technice centonu<sup>1</sup>, w których elementami składowymi są urywki tekstów zarówno własnych, jak i cudzych.

Kolejnym stopniem wewnętrznych powiązań różnych utworów Stachury jest zjawisko przemieszczania się motywów lub całych fragmentów tekstu. Możliwe jest zaobserwowanie tu pewnych prawidłowości: wspomniane motywy przechodzą drogę od notatnika, poprzez list, trafiając w końcu do opowiadania lub powieści. Ponadto ważnym elementem wiążącym zarówno autobiograficzne, jak i nieautobiograficzne teksty Stachury jest postać „Głównego Narratora”. Warto prześledzić także ten aspekt jego twórczości. Jest on kolejnym, ważnym sygnałem sugerującym, iż Stachura precyzyjnie tkął sieć powiązań pomiędzy swoimi utworami, niezależnie od tego, jaką formę tekst ostatecznie przybierał. Przesłanki powyższe

---

<sup>1</sup> Jak podaje słownik terminów literackich, kategoria ta (w szerokim rozumieniu) odnosi się do tekstów zarówno dawnych, jak i współczesnych. W niniejszych dociekaniach skupiam się na współczesnych odmianach centonu: kolażu i centonowej mowie.

wskazują na to, iż jego dzieło może być zinterpretowane we właściwy sposób jedynie dzięki całościowemu ujęciu. Takim badaniom powinno towarzyszyć poczucie równoważności form. Notatniki, listy, powieści, opowiadania – pominięcie któregośkolwiek z tych elementów zaburzyłoby prawidłowy odbiór. Dlatego wszystkie one zostaną wzięte pod uwagę i podane analizie.

## I. TEKST UWIKŁANY

Precyzyjna tkanina powiązań pomiędzy tekstami Stachury zyskuje na czytelności w perspektywie badań intertekstualnych. Po raz pierwszy terminem „intertekstualność” posłużyła się Julia Kristeva (w roku 1967), pisząc o poglądach Bachtina. W swoim tekście zwracała uwagę na to, iż Bachtinowi zawdzięczamy „odkrycie tego, że każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu [...]. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstualności”<sup>2</sup>.

Badaczka trafnie oceniła doniosłość prac Bachtina, które stały się podwalinami badań nad intertekstualnością. Dowodziły tego kolejne teksty podejmujące problematykę intertekstualności, których wspólnym mianownikiem były teorie Bachtina<sup>3</sup>. Również w nich możemy się doszukiwać korzeni

<sup>2</sup> J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść* [1967], [w:] Bachtin. *Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1983, s. 396. Cyt za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] tenże, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198. Michał Głowiński, mówiąc o pierwszym użyciu terminu „intertekstualność”, wskazuje na rok 1969 i tekst Julii Kristevej, *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969. Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tenże, *Intertekstualność, groteska, parabola*, Kraków 2000, s. 5.

<sup>3</sup> Mam tu na myśli prace m.in.: M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 183-208; R. Lachmann, *Płaszczyny pojęcia intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 209-215. Obszerną bibliografię podaje Włodzimierz Bolecki w swojej książce *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 10-12. Oprócz kanonicznych tekstów, do których należą artykuły Henryka Markiewicza oraz Michała Głowińskiego, wśród wymienionych pozycji są m.in.: W. Bolecki, *Intertekstualność, stylizacja i kolarcja...*, „Teksty Drugie” 1991, nr



ujęcia relacji zachodzących pomiędzy tekstami zaproponowanego przez Genette'a w książce *Palimpsestes*<sup>4</sup>. Nadrzędną kategorią jest tu transtekstualność, która mieści w sobie pięć typów relacji międzytekstowych:

- intertekstualność (cytat, aluzja);
- paratekstualność (komentarze do utworu zawarte w nim samym – przedmowy, posłowania);
- metatekstualność (występujące w tekście komentarze do innego tekstu);
- hipertekstualność (mamy z nią do czynienia, kiedy widoczne są powiązania pomiędzy tekstem późniejszym – hipertekstem – a tekstem wcześniejszym – hipotekstem);
- architekstualność (tekst odsyła do ogólnych reguł, według których został zbudowany)<sup>5</sup>.

Odpowiednim uzupełnieniem powyższego, ogólnego ujęcia powiązań między tekstami są badania Małgorzaty Czermińskiej. W obrębie jej zainteresowań znalazły się, co ważne dla niniejszych dociekań, teksty autobiograficzne.

Badaczka, pisząc o powiązaniach międzytekstowych, mających początek w „autobiografii duchowej”<sup>6</sup>, zwracała uwagę na to, iż odniesienia do innych tekstów, na jakie natrafiamy

3; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; tenże, *Między stylami*, Kraków 1993; L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falićcy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 256-295. Zob. także: J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, tłum. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297-312.

<sup>4</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Patrz: M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 10. Podziałowi temu poświęcam więcej uwagi, gdyż bliski jest temu, co zostanie przedstawione w dalszej części pracy, a co odnosić się będzie do związków między tekstami Stachury.

<sup>5</sup> Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 11. Henryk Markiewicz w swoim tekście poświęconym intertekstualności dokonuje podziału transtekstualności na dziewięć ogólnych, mieszczących w sobie mniejsze elementy, części składowych, wyróżnia: 1. Intertekstualizacje, 2. Przekłady, 3. Transformacje, 4. Nawiązania tematyczne, 5. Ikonizacje, 6. Imitacje, 7. Konfrontacje, 8. Nawiązania do uogólnień zawartych w pro/arche/tekstach, 9. Metatekstualizacje. Dla wytłumaczenia jednak powiązań międzytekstowych w dziełach Stachury nie ma potrzeby uruchamiania tego podziału. Mimo swej szczegółowości nie obejmuje on w pełni tego, z czym stykamy się w omawianych utworach.

<sup>6</sup> Zob. M. Czermińska, *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej*, [w:] taż, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 99-114.

w pismach autobiograficznych, można podzielić na cztery kategorie. Są to:

- 1) autokomentarz, tj. odniesienie do własnego tekstu autobiograficznego;
- 2) nawiązanie do tekstów autobiograficznych innych autorów;
- 3) odwołania do własnych tekstów nieautobiograficznych;
- 4) odniesienie do cudzych tekstów nieautobiograficznych.

Sytuacja pierwsza powstaje, kiedy piszący nabiera dystansu do własnego tekstu. Patrzy nań jak na tekst nowy wobec powstającego. Opisywana kategoria powiązana jest z drugą spośród wymienionych. Nawiązania do obcych tekstów autobiograficznych są wyrazem poczucia ciągłości gatunkowej oraz świadomości tradycji. Pod trzecią kategorią kryją się związki, jakie zachodzą pomiędzy tekstem autobiograficznym a innymi tekstami pisarza. Niejednokrotnie trafiamy tu na relacje dwukierunkowe. Tekstem pierwotnym może być utwór literacki, przywoływany i komentowany w zapisie diarystycznym, równie dobrze jednak może być odwrotnie. Tekstem źródłowym może być zapis autobiograficzny, którego części przeredagowane możemy później znaleźć w powieści opowiadaniu lub wierszu.

Ostatnią kategorię stanowi otwarta, i chyba niedająca się zamknąć, wielość odniesień do różnego rodzaju tekstów. Skonstruowanie rejestru odniesień do innych tekstów odsłania, charakterystyczne dla danego pisarza, pojmowanie tradycji i jego w niej miejsca. Pojawia się tu także perspektywa pogrupowania powyższych kategorii ze względu na nadawcę (wypowiedzi moje/ wypowiedzi cudze). Nawiązania do tekstów własnych nie wiążą się jedynie z krytyczną lekturą, mogą być także częścią aktu samopoznania. Odniesienie do tekstów innych twórców nie jest jedynie świadomością konwencji podejmowanego gatunku, ale także celowym dialogiem<sup>7</sup>.

Interesującą ilustracją opisanych powyżej kategorii, związanych z tekstami diarystycznymi, są utwory Anny Kamińskiej. Analizując je pod kątem autokomentarzy, zwracamy uwagę na powściągliwość autorki oraz silnie akcentowane przekonanie o Nieliterackości zapisków (ich cechą ma być skrótowość i spontaniczność). Ze względu na podobieństwo

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 99-102.

relacji międzytekstowych u Stachury i Kamińskiej – poniżej poddane zostaną analizie jedynie te nawiązania międzytekstowe Kamińskiej, w których treścią pierwotną był zapis w *Notatniku*<sup>8</sup>. Oto sytuacja, kiedy to pierwotny zapis notatnikowy stał się kamieniem węgielnym tekstu poetyckiego: „11 października [1970]. Książeczka do nabożeństwa w ręku starej kobiety w kościele – to poemat. Spuchnięta, brunatna od palców i ust, splekana o dużych literach, już niemal zatarta. Ile pokoleń z niej się modliło...”<sup>9</sup>.

Po kilku miesiącach trafiamy na podobny zapis: „11 stycznia [1971]. Książeczka do nabożeństwa, zaśliniona, zgniła, spuchnięta. Wielkie litery. Księga życia. Napisać o tym”<sup>10</sup>.

W roku 1972 wydany został tom *Herody*, w którym znajduje się wiersz *Litania*<sup>11</sup>. Niewątpliwie jest on poetycką realizacją cytowanych powyżej notatnikowych zapisów:

#### Litania

Księgo brunatna jak jesień  
 spuchnięta jak nogi praczki  
 gorzko ośliniona  
 księgo modlenia  
 księgo skargi  
 [...]
   
 twoje karty jary głębokie  
 dla wołów paluchów zgrubiałych  
 księgo śliny i żółci  
 śluzu i wybroczyn  
 języka suchego  
 [...]
   
 wargami całowana  
 księgo pogrzebana  
 księgo ponad wszystko  
 księgo

Z cytowanego już tomu *Herody* pochodzi wiersz *Ciało*. Pierwsze sygnały pojawiające się w *Notatniku* Kamińskiej,

<sup>8</sup> Wszystkie przykłady powiązań międzytekstowych u Kamińskiej podaje za tekstem Czermińskiej, tamże, s. 106-110. Wszystkie cytaty z notatników podaje za: A. Kamińska, *Notatnik 1965-1972*, t. 1, Poznań 1988.

<sup>9</sup> A. Kamińska, dz. cyt., t. 1, s. 135.

<sup>10</sup> Tamże, s. 156.

<sup>11</sup> A. Kamińska, *Litania*, [w:] też, *Herody*, Warszawa 1972, s. 7-8.

które możemy z tym wierszem powiązać, pochodzą z roku 1969: „Mit o Anteuszu, który uzyskuje na powrót siły przez dotknięcie ziemi. Ziemią jest dla człowieka inny człowiek. Tylko stąd może on czerpać siły. Inaczej więdnie, starzeje się i umiera”<sup>12</sup>. Rok 1970 przynosi zapis: „Ciało jest ziemią anteuszową. Błogosławieństwo otrzymuje człowiek cały. Nie pogardzać zmarłym tylko dlatego, że nie ma ciała. Modlę się o Jego ciało, aby żyło i ożyło”<sup>13</sup>.

Próżno by szukać w tomie *Herody* daty powstania wiersza *Ciało*. Odnajdujemy tam jednak fragment o ciele Anteusza jako jedynej ziemi. Końcówka wiersza brzmi:

Wszystko się dzieje jak w jasełkach starych  
Jest człowiek śmierć anioł i szatan  
Szatan o dusze idzie z mieczem  
A mądry Anioł zgadza się wziąć tylko ciało  
Bo wie że z nim zabiera wszystko<sup>14</sup>.

Prawdopodobnie nową perspektywę interpretacyjną przyniosłoby przebadanie korespondencji Kamińskiej pod kątem przemieszczania się motywów lub późniejszego wykorzystywania fragmentów notatnika w innych utworach.

Z punktu widzenia powyższych dociekań ciekawie przedstawia się lektura dzienników Nałkowskiej. Charakterystyczna w nim jest „intensywna refleksja metadiarystyczna, ale także interferencje między diarium a powstającą jednocześnie prozą, odbijające się w dzienniku tego okresu w jego narracyjności i formalnej różnorodności. W swej funkcji zeszytu literackich ćwiczeń – a więc literackiej inicjacji – wczesny dziennik Nałkowskiej przypomina młodzieńczy dziennik Żeromskiego, który kończy się wraz z podjęciem przez diarystę decyzji zostania pisarzem. Taką decyzją kończy się również młodzieńczy dziennik Nałkowskiej”<sup>15</sup>.

W pisarskiej refleksji zawartej w dzienniku dostrzec można konflikt pomiędzy pisaniem a życiem. Znamienne jest to, że trudno byłoby przeprowadzić granicę oddzielającą obydwie obszary. Sytuację taką zastajemy już na wczesnym etapie dzien-

<sup>12</sup> A. Kamińska, *Notatnik*, t. 1, s. 56.

<sup>13</sup> Tamże, s. 82.

<sup>14</sup> [W:] A. Kamińska, *Herody*, s. 14-15.

<sup>15</sup> M. Marszałek, „*Życie i papier*”, s. 97.

nikowych zapisów: rzeczywistość i zmyslenie pojawiają się na równych prawach i łączą ze sobą. Pod datą 8 stycznia 1902 odnajdujemy autokomentarz dotyczący takiego stanu rzeczy w diariuszu: „Wszystko, co spotyka mnie w życiu, rozpatruję literacko; mam specjalną formę przyjmowania wrażeń, specjalną formę marzeń i wspomnień, w ogóle myśli – formę, że tak powiem – epiczną. Siebie przedstawiam sobie zawsze w trzeciej osobie, akcję – w czasie przeszłym, uczucia w formie wyrazów twarzy, póż i gestów, marzenia – w formie czegoś, co już się stało i jest opowiadane. Najdrobniejszy epizod w moim życiu przyjmuje w mym umyśle formę nowelki, jakiś nowo spotkany typ człowieka jest moim bohaterem powieści, czyjeś trafne lub charakterystyczne wyrażenie – mottem do jakiegoś utworu. W mym życiu nie ma bezpośredniości wrażeń; w godzinach rozmowy, śmiechu, zabawy – mózg pracuje mi nieustannie, z natężeniem i uporem, nad literacką formą wszystkiego, co przyjmuje z zewnątrz”<sup>16</sup>.

Mające źródło w wydarzeniach rzeczywistych, dziennikowe zapisy świadomie są konstruowane tak, by od początku były częścią literackiego dzieła Nałkowskiej. Dzieło to zachowuje spójność dzięki precyzyjnie realizowanemu zamysłowi. Różnorakie motywy, sekwencje akcji odnoszą się wzajem do siebie, splatają i uzupełniają. Realizuje się to tak, że np. nakreślona w dzienniku postać znajduje swoje odbicie w studium *Charaktery*, następnie sam „charakter” znajduje swój odpowiednik w wersji powieściowej lub puentowany jest w aforyzmie. Powiązanie pomiędzy autobiograficznymi i nieautobiograficznymi tekstami Nałkowskiej odsoniło opublikowanie *Dzienników*<sup>17</sup>.

Godny uwagi jest także model powiązań międzytekstowych, jakie odnajdujemy w tekstach Miłosza<sup>18</sup>. Jak zauważył

<sup>16</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 1, red. H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 195 n. Por. M. Marszałek, dz. cyt., s. 99.

<sup>17</sup> Por. M. Marszałek, dz. cyt., s. 185.

<sup>18</sup> W Muzeum Literatury zachował się brulion listu Edwarda Stachury (Xalpa, 18 lutego 1975 roku), który prawdopodobnie miał być posłany do Czesława Miłosza: „Zaproponowała mi «Revista de la Universidad» [...] przełożenie kilku Pańskich wierszy na język hiszpański [...] Katedra Fil. Słow. Un [sic!] w Berkeley, gdzie jak formalnie wiadomo, jest Pan Głównym Wykładowcą [...]. Rozmawiałem kiedyś w W-wie o Panu ze Zbigniewem Herbertem, potem w Ann Arbor z prof. Skolimowskim [...] czy byłby Pan uprzejmy przesłać mi sześć wierszy, jak się mówi, najbardziej reprezentatywnych. Będę w Meksyku do 20 marca [...] wracam do Polski statkiem z Montrealu 25 kwietnia [...]”. Cyt. za: W. Szyngwelski, *Sted*, s. 157.

Włodzimierz Bolecki: „Wszystkie teksty Miłosza, a więc powieści, eseje, recenzje, wiersze, a także wywiady, stanowią system naczyń połączonych. Nie ma w powieściach takich spraw, o których Miłosz nie wspominałby w eseistyce. Co więcej, w narracyjnej twórczości Miłosza istnieją pewne sformułowania, motywy, które w każdym typie wypowiedzi są inaczej artykułowane. Zmienia się ich opracowanie stylistyczne, zmienia się ich sens, funkcja kompozycyjna, ale są to niemal te same sformułowania, myśli, słowa, czasem zdarzenia. Można w tym widzieć składniki myślowej i tekstowej ciągłości, można widzieć próbę wariacyjnego opracowania tych samych motywów. Można też fakt ten uznać za jeden z głównych mechanizmów poetyki tekstów Miłosza, pamiętając jednak, że wariacyjność ta jest świadectwem procesu twórczego, a nie zamierzonych działań intertekstowych”<sup>19</sup>.

Tworzone przez Miłosza więzi między tekstami silniej wiążą jego teksty między sobą niż z ich pozaliterackimi kontekstami (np. prawdą biografii). Ilustracją powyższego niech będzie jeden z kilku przykładów zjawiska podanych przez Boleckiego: „Jajko wydmuchuje się w ten sposób, że robi się na końcu mały otvorek i wciąga się, co jest we środku, przez słomkę. Podobnie ze wszystkiego na około zostawał pozór, skorupa. Niby to, co dawniej, a nie to”<sup>20</sup>.

A oto fragment *Rodzinnej Europy*: „Zawieszony przez portiera hotelu na dwudzieste piętro, siedząc w pluszowym i przegrzanym pokoju przy skrzynce radia, skąd sączyła się muzyka, widząc w dole neony, garaże, krążenie metalowych ryb w akwariu, doznawałem tak silnego nacisku powszechnego tutaj zniżczenia ludzkich dążeń, że galopowały przeze mnie obrazy wysysania człowieka od wewnątrz, jak kiedy przez słomkę wysysa się jajko. I powstał z tego wiersz o wydarciu człowieka samemu sobie, o alienacji”<sup>21</sup>:

Nie ma wzroku, ani słuchu, ani smaku,  
Ani powonienia, ani dotyku  
Ten, którego miękko na dwudzieste piętro  
Wiezie miękką windą i lukrowaną piąstką, *girl*,

<sup>19</sup> W. Bolecki, *Wariacje tekstowe*, [w:] tenże, *Pre-teksty i teksty*, s. 188. Zob. także: Z. Łapiński, *Między polityką a metafizyką. (O poezji Czesława Miłosza)*, Warszawa 1980, s. 7.

<sup>20</sup> C. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1981, s. 247.

<sup>21</sup> C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Paryż 1980, s. 230-231.

Nucała lukrowaną piosenkę.  
 Bez wzroku, słuchu i bez smaku,  
 Bez powonienia i dotyku  
 Wrzuca pieniądź w lukrowaną skrzynkę radia  
 I fosforyzuje piosenka,  
 Woda w której zabito bakterie,  
 Wiosenne źródło napelnione syntetyczną perfumą,  
 Życie, odjęto śmierć,  
 Organa płciowe wystrzyżone z błyszczącego papieru.

Dokoła ustawiona pusta noc bez barwy  
 I akwaria, gdzie ustaje ruch blaszanych ryb.  
 Sypią się pokarmy, które zapomniały  
 Tajemnicę pracy minerałów.  
 [. . . . .]  
 I ze strachu że nie czuje przerażenia  
 Wrzuca pieniądź w lukrowaną skrzynkę radia.  
 Za piosenkę papierowe liście palm,  
 Za życie bez śmierci,  
 za nikczemność<sup>22</sup>

W powyższym zestawieniu widoczne są zmiany realiów i szczegółów w zależności od kontekstu, np. windziarzem raz jest portier, drugim razem młoda dziewczyna. To jeden z sygnałów, który powinien być ostrzeżeniem dla tych, którzy zbyt pośpiesznie chcieliby widzieć w książkach Miłosza ścisłą wierność biograficznym realiom. W dziele Miłosza jest to rzecz drugorzędna, najważniejsze jest „ogólne znaczenie, jak gdyby sens słownikowy, który w każdym kontekście inaczej został osadzony w słowach, tekście, w realiach”<sup>23</sup>.

Nawiązania do własnych utworów spotykane u różnych pisarzy mogą być zarówno zupełnie przypadkowe, jak i precyzyjnie konstruowane. W dziele Edwarda Stachury dostrzegalne są bardzo silne i wielopłaszczyznowe związki intertekstualne. Posiłkując się odpowiednimi przykładami, dowieść można, iż te związki są przejawem świadomego i konsekwentnie realizowanego zamysłu. Powtarzające się motywy lub czasem całe fragmenty tekstu spajają i wzajem

<sup>22</sup> C. Miłosz, *Nie ma wzroku*, Detroit 1949. Cyt. za: W. Bolecki, dz. cyt. s. 191.

<sup>23</sup> W. Bolecki, dz. cyt., s. 193.

do siebie odsyłają: listy, notatniki, opowiadania, powieści, eseje i wiersze.

Intensywność wyżej opisanych związków przeprowadzona została na zupełnie wyjątkową skalę. Tak rozbudowana sieć powiązań miała być m.in. gwarantem spójności konsekwentnie realizowanego planu uwiarygodnienia przed czytelnikiem biografii bohatera-narratora. Ponadto jest to jeszcze jeden argument wspierający tezę o totalności w literackich ambicjach autora *Siekierzady*.

## II. STACHURA INTERTEKSTUALNY

Jednym z artystycznych przedsięwzięć Stachury, o których bez wątplenia można powiedzieć: totalne, był opisany powyżej „zamach na wszystko”. Literacką realizacją tego pomysłu miała być „czysta opowieść” – *Fabula rasa*. Utopijny zamiar ogarnięcia całości rzeczywistości odbijał się wieloma tomami zapisków. Notatniki dały początek siatce powiązań, od których rozpoczęło się tworzenie całości z fragmentów. Wszystkie literackie realizacje Stachury są dowodem na to, iż jego literatura nie jest ograniczona do samej siebie. Bez trudu odszukać można nawiązania, aluzje, cytaty odsyłające poza czytany tekst, a także poza utwory autora. Przedmiotem zainteresowania niniejszej pracy są jednak związki utworów Stachury z innymi jego tekstami oraz ich funkcja.

Jeden z najważniejszych utworów Stachury – *Fabula rasa* – rozpoczyna się, przytaczaną już w poprzednim rozdziale, *Notą do czytelnika*:

Ta książka nie jest do przeczytania. Ta książka jest do odkrycia. Co jest w tej książce do odkrycia? [...] że każda książka jest zawsze tylko książką; że wszystkie słowa są zawsze tylko słowami [...].

Ta książka jest opisem czegoś, co jest. To coś to nieśmiertelnie żywe życie. Możesz to odkryć, jeśli nie utkniesz na słowach, jeśli nie zachłyśniesz się słowami, nie zadusisz słowami i nie spocznieś na słowie jak w trumnie. Jeśli zawierysz się dalej, poza słowo, poza grób. Komu w drogę, temu teraz<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> *Fabula rasa*, s. 5.



Cytowany fragment jest przykładem „paratekstualności”. Otrzymujemy wyjaśnienie dotyczące utworu. Tekst zwraca uwagę przede wszystkim na to, czym komentowany tekst nie jest, a nie jest życiem. Jest jedynie jego imitacją, opisem. Nagłówek poprzedzający zasadniczy tekst przesuwając środek ciężkości z tekstu na czytelnika. Mamy tu bezpośredni zwrot do czytelnika, próbę nawiązania z nim kontaktu już od pierwszych słów. W tym krótkim fragmencie odbija się echem podjęty przez Stachurę zamiar wyniesienia czytelnika do rangi współtwórcy<sup>25</sup>. Podobną sytuację opisywał Gomulicki w *Dziłkach muzach*: „Tak sam materiał zazwyczaj podpowiada swoją budowę. Architektura, która jest niezależna od nas. [...] Odbiorca nie powinien, według mnie, w podobnych wypadkach, pozostać bierny. Jest ze mną na równych prawach: w tym samym stopniu – ocenia, wybiera i komponuje”<sup>26</sup>.

Stachura, zwracając się do czytelnika z apelem o świadomą lekturę, która powinna wyjść poza tekst i zmienić się w działanie, w zwartej formie określił formę i funkcję utworu zaproponowanego czytelnikowi<sup>27</sup>.

Liczne są przykłady autocytatów w utworach autora *Całej jaskrawości*. Chwył taki nie jest w literaturze niczym wyjątkowym. Nawiązania do własnych utworów znajdziemy w prozie m.in. takich autorów, jak: Stanisław Lem, Tadeusz Konwicki, Włodzimierz Odojewski, Kazimierz Brandys czy Teodor Parnicki. W dziele tego ostatniego powiązania przyjmują postać bardzo wyrazistą. Na opus magnum składają się powieści, które tworzą kilka cykli połączonych ze sobą nie tylko fabułą, ale przede wszystkim postacią wspólnego „narratora-demiurga-pisarza”<sup>28</sup>.

Utwory Stachury łączą silne więzi budowane na różnych polach, ale – podobnie jak u Parnickiego – najsilniejszym spoiwem jest bohater-narrator tekstów. W pierwszych opowiada-

<sup>25</sup> Zobacz w rozdziale drugim podrozdział: *Jak się pozbyć literatury...*

<sup>26</sup> L. Gomulicki, *Dziłkie muzy*, Łódź 1968, s. 173.

<sup>27</sup> W pierwotnym założeniu *Fabula rasa* miała zawierać puste strony, które czytelnik mógłby zapełnić. Zob. w rozdziale pierwszym niniejszej rozprawy: „*Zamachy na wszystkość*”.

<sup>28</sup> Por. M. Wołk, *Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek „Nierzeczywistości” i „Ronda” Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3, s. 107. Zob. także o kryptoautotematyzmie u Konwickiego: J. Kandziora, *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s. 55-56.

niach albo nie poznajemy imienia bohatera-narratora, albo pojawia się raz, jakby mimochodem. W tytułowym opowiadaniu z debiutanckiego tomu *Jeden dzień* nie poznajemy imienia bohatera-narratora, otrzymujemy jednak wyraźny sygnał odwołujący nas do opowiadania następnego:

Przeszedłem przez jezioro korytarza na piętach i po schodach wyszedłem na zewnątrz.

Powitało mnie od razu inne powietrze, wieczorne i świeże, nie tak jak na polu lub w lesie, ale dosyć świeże, dużo więcej niż w „Schronie” [...]. Teraz jestem na dworcu, w poczekalni dworcowej, gdzie nie ma czułości [...].

Ktoś podejdzie do mnie, weźmie mnie za rękę, zaopiekuje się mną, weźmie mnie za rękę i powie: „[...] na imię mi Olga. Zamknij oczy. Będę ci wszystko opowiadała”<sup>29</sup>.

Opowiadanie, do którego jesteśmy odsyłani, następuje po cytowanych powyżej słowach. Została tu wykorzystana konwencja listu, zapisy porządkowane są datami, na które składa się dzień i miesiąc. Tekst pod pierwszą datą (1 kwietnia) ujawnia imię bohatera: „Pisałem tego ptaka, kiedy Jurek wszedł do pokoju i powiedział: «Sted, Olga cię prosi»”<sup>30</sup>.

Następne strony przynoszą imię bohatera, odsyłając jednocześnie do opowiadania poprzedniego, w którym bohater snuł rozważania w podrzędnym lokalu gastronomicznym „Schron”:

4 kwietnia. Pojechałem do „Schronu”, usiadłem tam przy barze i wszystko we mnie płakało. A dookoła wszyscy inni pili i tańczyli, i krzyczeli, a ja siedziałem przy barze. Siedziałem i nieśmiało czekałem, że przyjdiesz niepostrzeżenie, położysz mi rękę na ramieniu i powiesz „Edward”, tak jak nikt tego nie potrafi [...]”<sup>31</sup>.

Łatwo zauważyć, iż zmienia się kontekst przeżyć wewnętrznych postaci, o której wiemy coraz więcej. W opowiadaniu *Jak mi było na Mazurach* (z tego samego tomu) pojawiają się fragmenty wskazujące na ich związek z biografią autora:

[...] jeszcze dawniej, kiedy wszystko było jeszcze nieprzypuszczalne nawet, 14 lipca w święto wielkie narodowe, na placu w Pont de Cheruy, wypełnionym ciasno tłumem świętującym, wchodziłem

<sup>29</sup> E. Stachura, *Jeden dzień*, [w:] tenże, *Jeden dzień*, s. 23.

<sup>30</sup> E. Stachura, *Listy do Olgi*, [w:] tamże, s. 25.

<sup>31</sup> Tamże, s. 27.

na słup wysoki śliski, posmarowany parafiną naumyślnie [...] zaczynałem wspinanie, nie patrząc w dół, bo to mogło zaszkodzić, a na dole chłopaki i starszy brat krzyczeli: „Vas-y, Edziu, vas-y”<sup>32</sup>.

W początkowych tekstach Stachury bohater-narrator obdarzony jest przymiotami, które sugerują pokrewieństwo z autorem: imię, wygląd zewnętrzny, pochodzenie. W kolejnych książkach ulega to zmianie jedynie po części, stopniowo coraz wyraźniej ujawnia swoją obecność „Główny Narrator”<sup>33</sup>. Rozszczepia się on na kilka innych, podporządkowanych mu, postaci<sup>34</sup>. Mają one różne imiona, które nie nawiązują bezpośrednio do autora. Po pierwszej powieści Stachury *Catej jaskrawości* oprowadza nas Edmund Szerucki, w drugiej powieści – *Siekierezadzie* – dialog prowadzą Jan Pradera i Michał Kątny. Ta różnorodność osób jest pozorna, z dużą dozą prawdopodobieństwa można twierdzić, że jest to jedna rozszczepiona postać, która ma wszelkie cechy alter ego autora. Kropkę nad „i” możemy postawić po lekturze fragmentu z *Wszystko jest poezja*:

<sup>32</sup> [W:] *Jeden dzień*, s. 43. Edward Stachura, wraz z rodzicami i rodzeństwem, przeniósł się w 1948 roku z Francji (Pont de Cheruy) do Polski (Łazieniec obok Aleksandrowa Kuj.). Zob. M. Buchowski, dz. cyt., s. 12-14.

<sup>33</sup> Jacek Łukasiewicz posłużył się terminem „Narrator Główny”, który jest „kreacją, w gruncie rzeczy liryczną, nadającą jednolitość wielkiej ilości ksiąg, powodującą, że ich wątki zazębiają się i łączą [...]. Jego stylem przemawiają wszystkie postacie, wszystkie są jego głosami wewnętrznymi, w pewnym przynajmniej stopniu. Wszystkie są «osobami» w jego niespokojnym, nerwowym «dialogu wewnętrznym»”. J. Łukasiewicz, *Gliniane dzbany*, „Twórczość” 1967, nr 4, s. 68. Cyt. za: M. Czerwińska, *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 51. Zobacz także: taż, *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 79-88., Tadeusz Kłak, komentując debiutancki tom poezji Stachury, zwrócił uwagę na bliskie związki pomiędzy podmiotami w prozie i poezji pisarza. Zob. T. Kłak, *Dwa portrety jednego bohatera*, „Kamena” 1963, nr 12, s. 8. Zob. także tenże, *Do Edwarda Stachury list prywatny*, „Kamena” 1960, nr 15/16, s. 8.

<sup>34</sup> Małgorzata Łukaszuk, analizując poezję Wata, pisała o podobnym rozszczepieniu: „Rozbite «amorficzne» JA wygłasza pozorny tylko monolog – poemat jest bowiem we wszystkich swoich momentach dialogiem, rozpisana na szereg głosów «wewnętrznych» rozmowa, polifonia; jest «akcją» na iście teatralnej scenie [...] budowana przez różne wcielenia tego samego podmiotu mówiącego [...]. M. Łukaszuk, *...i w kołysankę już przemieniony płacz... Obiut... Natus est w poezji Aleksandra Wata*, Londyn 1989, s. 34.

Wszystko, co napisałem – przepisałem z przestworzy. Ja tylko przyniosłem to wszystko stamtąd i naniósłem tu, na białe przestworza papierowych kartek, karteluszków, świstków i strzępków, takich samych jak te, które Michał Kątny kiedyś – siedząc z Pradera na zrębie po siekierzadzie – wyciągnął z kieszeni i zaczął porządkować, na poły w blaskach gasnącego dnia, na poły w blaskach ogniska [...]. A potem Michał Kątny i Jan Pradera, jak jeden mąż (brakowało Edmunda Szeruckiego do tego kompletu) – patrzyli w ogień zwyczajnie i dyszeli w kosmos legendarnie<sup>35</sup>.

Oto fragment *Siekierzady*, do którego odwołują się powyższe zdania:

Po dłuższym i starannym milczeniu Michał Kątny poruszył się, przerywając nasze patrzenie w ogień zwyczajne i dyszenie w kosmos legendarne. Wyjął jakieś papiery, taki plik luźnych kartek i karteluszków z wewnętrznej kieszeni kurtki, i zaczął przeglądać je, na poły w blaskach gasnącego dnia, na poły w blaskach dopalającego się ogniska. Wiele kartek, po krótkim lub trochę dłuższym rzuceniu na nie okiem, zmiął i wrzucił do ogniska<sup>36</sup>.

Edmund Szerucki, którego zabrakło na zrębie, przywoływany jest we wspomnieniach Jana Pradery – tym samym wiążąc tę książkę z *Całą jaskrawością*, tak jak wcześniej wiązane były ze sobą opowiadania. Poza postacią „Głównego Narratora” dodatkowym spoiwem są cytaty:

– Jak ci na imię? – spytałem go, kiedy wysiadł na jakiejś małej stacyjce [...].

– To jest nieważne, jak mam na imię. Nie ma znaczenia. O to też nie chodzi. Bądź zdrow [...].

Otworzyłem okno z korytarza pociągu na peronie i on wtedy podszedł do mnie do okna. Podał mi rękę i powiedział:

– Edmund. Edmund Szerucki. A ty?

– Janek Pradera.

– Bądź zdrow, Janek.

– Trzymaj się, Edmund.

Peresada nie wracał, a ja na tym skraju lasu, oparty o drzewo z rękami w kieszeniach, patrzyłem, jak wali śnieg, myśląc o całej jaskrawości Szeruckiego. Wielka, niebywała sprawa ta jego cała jaskrawość, ale coś straszliwego, coś straszliwego i nieludzkiego

<sup>35</sup> E. Stachura, *Rzeka*, s. 276-277.

<sup>36</sup> [W:] PP, t. 3, s. 363.

było w tym wszystkim. Tu nie chodzi ni o życie, ni o śmierć, ni o sens i bezsens, istotę i istnienie, przyczynę i skutek, materię i ducha [...]. Chodzi o to wszystko razem wzięte i podane na tacy<sup>37</sup>.

Słowa Pradery odnoszące się do brakującego Edmunda Szeruckiego, z którym byłiby „jak jeden mąż”, stają się zrozumiałe dopiero w perspektywie „Głównego Narratora” – alter ego pisarza, w którym wszyscy wymienieni bohaterowie się ogniskują. Tom opowiadań Stachury *Się*, oprócz rozmycia osobowości bohatera, przynosi słowa potwierdzające duchową tożsamość kolejnych bohaterów-narratorów ogniskujących się w postaci „Głównego Narratora”, który również jest wykreowany:

Ja to rak. Edmund Szerucki – rak. Janek Pradera – rak. Ja Michał Kątny – rak. Edward Stachura, który nas trzech wymyślił (on, co go też wymyślono przy jego jednocześnie niezastąpionej pomocy) – po trzykroć rak<sup>38</sup>.

Obecność „Głównego Narratora” rozciąga się także na najbardziej autointertekstualną książką Stachury *Wszystko jest poezja*. Jest ona przepelniona cytatami i aluzjami do własnych utworów na zupełnie niespotykaną skalę. Dwa eseje zostały zbudowane na podobieństwo centonu. Poruszająca w swoich badaniach problem zjawiska centonu Teresa Cieślukowska pisała: „Godne uwagi w związku z kwestią intertekstualności wydają się niektóre – dość skrajne – przykłady gatunków lub tekstów literackich. Jednym z nich – jako przykładem więzi między tekstami – jest centon. Gatunek ten, będący wytworem schyłkowej literatury epoki bizantyjskiej [...], kształtowany z urywków [...], posiadający własną poetykę normatywną, stanowi – choć absurdalny – lecz jednak przykład związków tekstowych i swoisty rezultat intertekstualności”<sup>39</sup>.

Tak budowane teksty Stachury sugerują swój model konstrukcyjny, począwszy od tytułów: *W labiryncie świata bez wijącej się nitki Ariadny cytatów ciąg jak wędrowny ptaków klucz* (ten tytuł pojawia się dwukrotnie na oznaczenie różnych

<sup>37</sup> Tamże, s. 306-307.

<sup>38</sup> *Się*, [w:] PP, t. 2, s. 421.

<sup>39</sup> Zob. T. Cieślukowska, *Tekst intertekstualny. Tekst – Kontekst – Intertekst (sytuacje graniczne)*, [w:] taż, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, s. 103; S. Morawski, *O cytacie bez cytatu*, „Nurt” 1966, nr 8, s. 9.

tekstów) oraz *W labiryncie świata z niewyraźnie wijącą się nitką Ariadny cytatów dalszy ciąg jak wędrowny ptaków klucz*. Zgodnie z zapowiedzią tytułów, znajdujemy w tekstach fragmenty książek różnych autorów, wśród których są quasi-cytaty wypowiedziane przez bohaterów-narratorów próz Stachury – Edmunda Szeruckiego i Janka Praderę:

Ty zaś uczyn tak, abym słów na wiatr nie rzucał.

(Lukrecjusz, *De rerum natura*)

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)

Gatunek kartofli, które pan ma na talerzu, nazywa się orły. Może to pana pocieszy.

(Edmund Szerucki w odpowiedzi powyższemu)<sup>40</sup>.

W tak konstruowanym tekście wyczuwalna jest także obecność „Głównego Narratora”, którego kompetencje i wiedza o poszczególnych bohaterach-narratorach z wcześniejszych utworów jest niemal nieograniczona:

Słońce jest chyba w bardzo nieszczęśliwym położeniu.

(Na skrawku papieru w lewej kieszeni bluzy Jana Pradery)

[...]

Słucham pana jak zepsutego radia.

(Edmund Szerucki do znanego krytyka literackiego)<sup>41</sup>.

Otrzymujemy także deklarację nierozzerwalnej więzi pomiędzy wszystkimi trzema bohaterami-narratorami:

- Zawsze będziemy żyć!
- Tak. Zawsze będziemy żyć!
- Tak. Zawsze będziemy żyć!

(Edmund Szerucki, Jan Pradera, Michał Kątny)<sup>42</sup>

<sup>40</sup> E. Stachura, *W labiryncie świata...*, [w:] PP, t. 4, s. 81.

<sup>41</sup> Tamże, s. 82-83.

<sup>42</sup> Tamże, s. 85.

Pozostałe eseje nie nawiązują swoją konstrukcją do centonu, nie ma w nich charakterystycznej fragmentaryczności. Litą bryłą tekstu przypominają raczej opowiadania. W odniesieniu do tego typu formacji stosuje się termin „centonowa mowa”. „Polega ona na przeplataniu tekstów literackich przytoczeniami różnego rodzaju – odcinkami innych tekstów: cytatami, parafrazami, pastiszami, ogólnie mówiąc zapożyczeniami”<sup>43</sup>.

Założenia „centonowej mowy”<sup>44</sup> są w utworach Stachury realizowane, ale ich cechą charakterystyczną jest mnogość autocytatów. Wśród nich znajdziemy zarówno fragmenty wierszy<sup>45</sup>,

<sup>43</sup> T. Cieślukowska, *Centon i centonowa twórczość*, [w:] taż, *W kręgu genealogii*, s. 155. Ryszard Nycz używa w odniesieniu do tego typu zjawisk terminu „kolaż literacki”. Zob.: R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 247-258. W badaniach nad omawianym zagadnieniem pojawiło się także określenie „sampling”. Zob. W. Browarny, *Od intertekstualności do samplowania. Proza lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*, Białystok 2002, s. 193-213.

<sup>44</sup> Ze zjawiskiem „centonizacji” Stachura mógł zetknąć się w książkach autorów z kręgu kultury iberoamerykańskiej, których czytał w oryginale, a niektórych tłumaczył: J.L. Borgesa i J. Cortazara. W literaturze polskiej wskazać można na utwory J. Słowackiego, T. Hollendra, T. Parnickiego, S. Lema. Zob. T. Cieślukowska, *Centon*, s. 157. Oto fragment *Antologii osobistej* Borgesa, w tłumaczeniu Stachury, w którym autor centonową mową wskazuje na pozaczasowość zdarzeń: „Zgiełk placu zastaje za mną i wchodzi do Biblioteki. W niemal fizyczny sposób odczuwam grawitację książek, pogodny nastrój ładu, czas na którym dokonano selekcji i magicznie zakonserwowano [...]. Przypominam sobie, że w tym miejscu już kiedyś przyszła mi na myśl ta retoryczna figura i potem inne określenie, które również definiuje kontur, *jałowy wielbłąd z Pieśni do Księżycy*, i potem heksametr ten z *Eneidy*, w którym użyta jest ta sama figura, w sposób jeszcze doskonalszy: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*. [...] Wchodzi; [...] wręczam panu tę książkę. Jeżeli sam siebie nie oszukuję, to pan, Lugones, nie czuł do mnie niechęci i byłoby panu przyjemnie, gdyby jakiś mój tekst zyskał pańskie uznanie. [...] przewraca pan kartki i z aprobata odczytuje jakiś wiersz [...]. W tym miejscu rozpuszcza się mój sen, jak woda w wodzie [...]. Tak to jest (mówię sobie), lecz jutro ja też umrę i pomieszą się nasze czasy, i kolejność dat i zdarzeń zgubi się w sferze symboli [...]”. J.L. Borges, *Dla Leopolda Lugones*, [w:] tenże, *Antologia osobista*, tłum. E. Stachura, Kraków 1974, s. 64. Na fragment ten wskazała także Teresa Cieślukowska. Zobacz: M. Dąbrowski, *Buczkowski i Borges – modele intertekstualności*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 3, s. 37-44.

<sup>45</sup> Lokalizacja stron według wydania *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1982: [Z ostatniej powodzi...], s. 77; [Na wieść o trzęsieniu ziemi w Chile...], s. 59-60.

piosenek<sup>46</sup>, opowiadań<sup>47</sup>, powieści<sup>48</sup>, jak i tłumaczeń<sup>49</sup> autorstwa Stachury. Niektóre z występujących w „centonowej mowie” Stachury zjawisk łatwiej zrozumieć w perspektywie obecności „Głównego Narratora”. W jednym z esejów czytamy:

Szerucki już dawno pytał w *Falując na wietrze*: „Co to jest takiego muzyka? Co to takiego gra? Nie kto gra i na czym: harfa, skrzypce, trąbka, bęben. Nie to, tylko co to takiego gra, że albo leci się w górę, albo w dół, albo się rozsypuje wszystko, czołga się cała struktura i naraz podnosi się wszystko, wiatr, liście wracają na drzewa, bramy się podnoszą, łuki, ręce się same w górę wyrzucają, płacz radości wstrząsa podwaliny. Ach”<sup>50</sup>.

Powyższy fragment jest dokładnym cytatem z opowiadania *Strzeżcie mnie, zorze miłe* (tom *Falując na wietrze*)<sup>51</sup>. Zarówno jednak w opowiadaniu, jak i w całym tomie nie ma, wymienionego w cytacie, nazwiska Szeruckiego. Bohater-narrator we wszystkich opowiadaniach pozostaje w ukryciu. Jest to jedynie pozorna niekonsekwencja. Takie swobodne dysponowanie postaciami poszczególnych bohaterów-narratorów jest jednym z przejawów obecności „Głównego Narratora”, który we fragmencie *Wszystko jest poezja* wyznaje:

Dużo cytuję Szeruckiego. Dlatego między innymi, że chcę mu pokazać, że był jeden uważny czytelnik jego nieliterackich, czystych opisów. Chcę mu pokazać, że nie mówił w próżnię, a jeżeli, to w tym sensie (o którym Szerucki też mówi), że próżnię moją, te słynne straszliwe łuki, wypełnił swoim zdyszczanym, nierytmicznym, do innego rytmu czołgającym się oddechem<sup>52</sup>.

Inny fragment, w którym „Główny Narrator” się ujawnia, pokazuje próbę nawiązania bezpośredniego kontaktu z czytelnikiem oraz rozluźnienie więzów łączących tekst z autorem na rzecz zacieśnienia ich z przemawiającym:

<sup>46</sup> Tamże: *Ballada dla Potęgowej*, s. 173; *Gloria*, s. 202; *Na błękitach jest polana*, s. 204; *Nie brookliński most*, s. 250; [Z ostatniej powodzi...], s. 77.

<sup>47</sup> Tamże: *Strzeżcie mnie zorze miłe*, s. 88; *Falując na wietrze*, s. 153; *El condor passa*, s. 154; *Pod Annopolem*, s. 240.

<sup>48</sup> *Cała jaskrawość*, s. 127, 140, 234; *Siekierzada*, s. 241, 246.

<sup>49</sup> J.L. Borges, *Jonathan Edwards (1703-1758)*, s. 141; J.C. Onetti, *Bob*, s. 175.

<sup>50</sup> E. Stachura, *Opowieść się dzieje...*, [w:] PP, t. 4, s. 139.

<sup>51</sup> E. Stachura, *Strzeżcie mnie, zorze miłe*, [w:] tenże, *Falujące na wietrze*, Warszawa 1966, s. 88-89.

<sup>52</sup> E. Stachura, *Labirynty, wiza tranzytowa i doktorat...*, s. 169-170.



Dobrze więc. Teraz tych paru Ewentualnych Czytelników, którzy niczego ode mnie nie oczekują, tylko sobie czytają i sobie myślą. Tym wszystkim dziękuję za właściwą postawę wobec narratora tego pisania. Dziękuję im za otwarte drzwi, za otwarte okna i za wolną drogę dla samotnego długodystansowca<sup>53</sup>.

W tekstach autora *Catej jaskrawości* pojawiają się też bardzo interesujące i rozległe sieci powiązań międzytekstowych, które pozbawione są bezpośredniego „patronatu” „Głównego Narratora”.

Jednym z przykładów może być list, jaki posłał Stachura do Przybosa. Większość tekstów, do których przyjdzie mi się odwoływać, dołączono do listu. Może to świadczyć o tym, iż utwory powstawały prawdopodobnie w tym samym czasie.

Lublin, 13 XI 1958

Drogi Panie Julianie,

dobroć Pana wzruszyła mnie w równym stopniu, co onieśmiewiła. Czymże mogę się Panu odwdzięczyć? Chyba tylko poezją, którą obaj tak mocno kochamy. Zresztą nic oprócz niej, podartego do maksimum płaszcza, dziurawych butów i od czasu do czasu rzadkich niedziel paranoi, nie posiadam. Ale to jest dużo. Nie wiem, czy tworzy to absolutną harmonię. [...]

Moja nienawiść do wszystkich przechodzi ostatnio, powoli, dziwną metamorfozę. Trudno mi to określić, ale kiedy do niedawna miałem czasami ochotę kopania kogoś w brzuch<sup>54</sup>, to teraz miemam tylko ochotę na ból zębów. Mam jednak wrażenie, że to niewątpliwie wyższe stadium cierpienia. [...]

Będę w Warszawie za tydzień. Odwiedzę Pana w redakcji „Przeгляdu [Kulturalnego]”. Posyłam Panu dwa ostatnie wiersze a także jedną prozę poetycką, która jest mi bardzo droga, a możliwe, że aktualna.

Proszę przyjąć wyrazy wysokiego szacunku  
 śp. E. Stachura<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> E. Stachura, *Opowieść się dzieje...*, [w:] PP, t. 4, s. 138.

<sup>54</sup> Podobny motyw pojawił się w jednym z opowiadań z tamtego czasu: „Powiedzmy że ukaże się w drzwiach piękna kobieta, która obudzi we mnie pożądanie. Albo jakiś pan, który zmierzy mnie pogardliwym spojrzeniem i przyjdzie mi nagle ochota kopnąć go w brzuch”. E. Stachura, *Zbawienne konsekwencje sadyzmu*, „Życie Literackie” 1959, nr 19, s. 7.

<sup>55</sup> Anagram taki pojawił się także w listach Stachury do Mieczysława Czychowskiego. Najprawdopodobniej miał on podkreślić tragiczną sytuację

W liście pojawiają się nawiązania także do opowiadania, które nie zostało doń dołączone. Z uwagi na datę pierwodruku można przypuszczać, iż powstawało wtedy, kiedy teksty pozostałe.

Fragment, w którym mowa o „kopaniu kogoś w brzuch”, odszukać można w opowiadaniu *Zbawienne konsekwencje sadyzmu*:

Przede mną długa, wąska rura korytarza. Na jej końcu prostokątne, duże okna. W tej chwili dzieli mnie od nich odległość mniej więcej czterdziestu kroków. Za chwilę odległość ta „powinna się zmniejszyć”. Napisałem „powinna się zmniejszyć” w cudzysłowie, gdyż przypomniały mi się niespodzianki epilepsji, która ostatnio nawiedza mnie coraz częściej. Ale żywię nadzieję, że w tak uroczystym dniu pozostawi mnie w spokoju.

[...]

Tak, do najbliższych drzwi mam, mierząc na oko, osiem kroków. Czyli o tyle kroków muszę zmniejszyć odległość, potem zapukać w drzwi i zrównoważyć stratę ośmiu kroków kilkoma zdaniem, które zamienię z nieznaną osobą. Między tymi drzwiami a mną nic mnie prawdopodobnie nie zatrzyma. Gdyby jakaś fotografia,

---

materialną, w jakiej ówczesnie znajdował się poeta. List z 25 X 1957 do Czychowskiego: „Inaczej wyobrażałem sobie swoje studia. Nie mam akademika, ani stypendium. W dodatku jestem bardzo chory, mam gorączkę i co dziwniejsze coraz częściej nawiedzają mnie krwotoki z nosa. Mietetk! Jestem prawie w beznadziejnej sytuacji. Nie mam złamanego grosza przy duszy, i nie mam gdzie spać. Mieszkam gdzie się da, raz tu, raz tam, trafiając najczęściej na dworzec”. List z 13. 07. 1958: „[...] żebyś ty zobaczył jak chodzę ubrany. Spodnie wytarte i brudne do maximum. Nędzny płaszcz z koca jeszcze bardziej. Cieszę się tylko, że nie może się bardziej zabrudzić”. *Listy i wiersze Stachury do Mieczysława Czychowskiego*, „Poezja” 1982, nr 9, s. 44-75. Złą sytuację finansową poety potwierdza ojciec, w archiwum KUL (sygn. H 16208) zachowała się notatka następującej treści: „Aleksandrów, 4 V 1957. Niniejszym zaświadczam, że syn mój Edward Stachura nie otrzymuje ode mnie żadnej pomocy pieniężnej i materialnej. Niezmiernie mi przykro o tym pisać, ale ja mu nie mogę nic dopomóc. Stanisław Stachura”. W listach Stachury bez trudu odszukać można aluzje i cytaty odnoszące się do utworów zarówno własnych, jak i cudzych, nie ma jednak takich listów, które całe byłyby tworzone ze strzępów, fragmentów na kształt centonu. Tego typu listy znane są z literatury rosyjskiej: „w rosyjskiej korespondencji przyjacielskiej znajdują się listy stanowiące zlepek prozy i wierszy, wstawek i cytatów, parodii i żarcików literackich [...]”. N. Stiepanow, *Drużeskoje pismo naczała XIX wieka* [w:] *Russkaja proza*, pod redakcją B. Ejchenbauma i J. Tynianowa, Haga 1963, s. 74-101. Cyt. za: A. Aleksandrowicz, *Z problemów epistolografii przedromantycznej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” sectio FF, 2(1984), s. 58.

obrazek na ścianie, ale nie na nic. Skutek rozmowy nie może być nieoczekiwany. Ale któż to może wiedzieć? Powiedzmy, że ukaże się w drzwiach piękna kobieta, która obudzi we mnie pożądanie. Albo jakiś pan, który zmierzy mnie podejrzliwym, może pogardliwym spojrzeniem i przyjdzie mi nagle ochota kopnąć go w brzuch. W takim razie [...]<sup>56</sup>.

Po lekturze listu znajoma wydaje się formuła „rzadkich niedziel paranoi”.

Bohater-narrator opowiadania, iż epilepsja, która go czasem nawiedza: „w tak uroczystym dniu pozostawi mnie w spokoju”. Jak już wspomniano, do listu Stachura dołączył utwory podejmujące motyw epilepsji – wiersz i prozę:

\* \* \*

W okolicy jadowitych do syczenia tygodni<sup>57</sup>  
 spoczywa moja głowa na złotogłowiu  
 z kluczykami na uszach  
 na wszelki wypadek epilepsji  
 Od czasu do czasu  
 zapachy deszczu czynią powolność  
 języczkom węzów  
 i zasypiają swój niepokój

a jednak wokół mojej szyi

Takie niedziele są rzadkie  
 i na pewno spalone  
 zbyt długie czekanie na Matisa  
 parasole

Ale na chwilę  
 mogę unieść głowę  
 ze złotogłowa że epilepsja  
 zakolysze mnie lekko

<sup>56</sup> E. Stachura, *Zbawienne konsekwencje sadyzmu*, s. 7.

<sup>57</sup> Nie udało się ustalić pierwodruku. Podobnie kończy się wiersz pt. *Śpiewanie przez sen*: „W okolicy jadowitych do syczenia poduszek spoczywa moja głowa płowa na złotogłowi”. Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1960, nr 1, s. 1.

Prozą dołączoną do listu jest mniej znana wersja utworu *Wielki Testament*. Motyw epilepsji został tu zrzęcznie wkomponowany w całość. Słowo „epilepsji” zostało zaszyfrowane w literach wyznaczających kolejne elementy dedykacji. Dopiero jej właściwe odczytanie odsłania fakt, iż motyw epilepsji, na pozór nieobecny w tekście, jest elementem organizującym całość. Poniżej odpowiedni fragment:

[...] Wszystkie ryby rzek moich, jezior i mórz ofiarowuję rybakom słonecznych wybrzeży Atlantydy. Łuski ryb należy przed tym oddać dzieciom indiańskich wodzów Peru i Meksyku. Z jednej części mają zrobić sobie pióropusze, a z pozostałej niech uszyją suknie dla mojej biednej siostry Racheli. Oczy ryb niechaj podrzucają wysoko w niebo. Na pewno zastygną w gwiazdy. Będą przyświecać mojej najwyższej włóczędze.

[...]

Wysokie chwile mojego wzruszenia, jak również rzadkie klejnoty paranoi zostawiam:

**e)**<sup>58</sup> zachodowi słońca w Prowansji

**p)** pewnej norze, gdzie nocą brakowało tylko fletu dla harmonii ze szczurami

**i)** czystej pościeli u państwa Ogrodnik

**l)** wysokim stołkiem barowym i kontemplacji równo ułożonych butelek na półkach za kontuarem

**e)** „Pieśni nad pieśniami” Salomona

**p)** „Śpiącej cygance” Celnika Rousseau

**s)** „Głosom bożonarodzeniowym”

**j)** nocom wszystkim z brzuchami lśniącymi jak pudełka wonnej tabaki (może było ich 1001)

**i)** Tobie

Z włosów moich niech będzie ciepły, letni, łagodny deszcz dla dłoni twoich, o matko moja. To nic mamusiu, że nie zostałem inżynierem<sup>59</sup>.

Związki pomiędzy różnymi typami tekstów Stachury, takie jak te opisane powyżej, wprowadzają w obszar intertekstualności między tekstami autobiograficznymi i nieautobiograficznymi autora. W przypadku powiązań występujących pomiędzy

<sup>58</sup> Wyróżnienie moje – D.P.

<sup>59</sup> Pierwodruk: „Współczesność” 1958, nr 31, s. 6. Wersja dołączona do listu różni się od późniejszej, znanej z wydania „dżinsowego”. Por. *Wielki Testament*, [w:] PP, t. 1, s. 40.

tekstami Stachury narzucają się skojarzenia ze starożytnymi praktykami mającymi na celu pracę nad własną osobowością.

### III. ASKĒSIS – DROGA DO SAMEGO SIEBIE

W literackiej praktyce Stachury odnaleźć można uderzające podobieństwo do starożytnej techniki pracy nad sobą – *askēsis*. Koncepcja Stachury zakładała, że nie można zrozumieć świata, nie poznawszy wcześniej siebie. Należy poznać swoje „ja” i pracą nad nim dostroić się do harmonii (wszech)świata<sup>60</sup>. Rzecz jasna, udowodnienie, że Stachura świadomie nawiązywał do starożytnej praktyki, byłoby zadaniem niezmiernie trudnym, choć na kartach zarówno notatników, jak i książek trafiamy na wypiski i odwołania, które mogą świadczyć, iż nieobce mu były pisma starożytnych filozofów.

W ujęciu starożytnych praktykę *askēsis* należy rozumieć jako pracę nad samym sobą. Była to jedna z podstawowych zasad, którym hołdowali pitagorejczycy, sokratycy i cynicy. Spośród wszystkich form treningu (w którego skład wchodziły: wstrzemięźliwość, rozpamiętywanie, rachunek sumienia, medytacja, milczenie i słuchanie kogoś innego) pisanie – dla samego siebie i dla drugiego – dość późno zaczęło odgrywać znaczącą rolę. Jednakże teksty z czasów cesarstwa mówiące o pracy nad sobą odwołują się często do pisania. Należy czytać, powiada Seneka, ale też pisać. Epiktet zaś, który nauczał ustnie, wielokrotnie kładł nacisk na rolę pisania jako ćwiczenia osobistego – należy:

- ćwiczyć (*gimnazein*);
- rozmyślać (*melatan*);
- pisać (*graphein*).

W tekstach Epikteta pisanie zwykle pojawia się w połączeniu z „rozmyślaniem”, ćwiczeniem myśli, która przywołuje to, co stało się już jej własnością, która odsyła do jakiejś zasady, reguły lub przykładu, zastanawia się nad nimi, przyswaja je i w ten sposób gotowa jest stawić czoło światu. Okazuje się jednak także, że pisanie wiąże się z ćwiczeniem myśli na dwa

<sup>60</sup> Te aspekty twórczości Stachury sygnalizowane były w części *Spóźniony romantyk*.

różne sposoby. Jeden z nich przybiera formę „linearną” – zmierzając od medytacji do czynności pisania i dalej do *gimnazein*, czyli do realnego ćwiczenia i do próby, którą jest praca myśli, praca pisania, praca fizyczna. Drugi sposób ma strukturę koła: medytacja poprzedza notatki, które umożliwiają lekturę prowadzącą na powrót ku medytacji. W obu przypadkach, niezależnie od tego, jak wyglądałby cykl ćwiczeń lub gdzie miałyby one miejsce, pisanie stanowi najważniejszy etap w procesie, do którego zmierza *askesis*. Istotnym składnikiem ćwiczenia się w pisaniu było pisanie hypomneumat i listów<sup>61</sup>.

Hypomneumata w sensie technicznym to księgi rachunkowe, rejestry publiczne, zapiski prywatne służące do utrwalania rzeczy ulotnych. Używanie ich jako przewodników duchowych było, jak się zdaje, stałą praktyką ludzi wykształconych. Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń, których było się świadkiem lub o których czytano, refleksje i przemyślenia, które usłyszano lub które przyszły właśnie komuś do głowy. Tworzyły one materialną pamięć rzeczy przeczytanych, usłyszanych lub przemyślanych; stanowiły ich skarbiec, z którego czerpano później materiał do późniejszych lektur, rozważań lub systematycznych traktatów. Nie należy traktować hypomneumatów jako zwykłej podpórki pamięci, do której można by się czasami odwoływać, ani też zastępczych form wspomnień. Tworzą one raczej materiał i ramy dla częstych ćwiczeń: wielokrotnej lektury, medytacji, spotkań z samym sobą. Pisanie hypomneumatów jest istotnym narzędziem w upodmiotowieniu wypowiedzi. Mimo iż bardzo osobiste, hypomneumata nie powinny być traktowane jako dzienniki intymne lub refleksje z doświadczeń duchowych. Nie chodzi tu o tropienie niewypowiadalnego, objawienie ukrytego, lecz o pochwycenie już powiedzianego, zebranie tego, co można było usłyszeć lub przeczytać i czego celem jest zbudowanie samego siebie, doskonałej relacji z samym sobą. Hypomneumata należy rozpatrywać w kontekście napięcia charakterystycznego dla epoki: we wnętrzu kultury silnie naznaczonej tradycją, tym, co już powiedziane, powtarzalnością wypowiedzi, praktyką „przytaczania”. Seneka podkreślał, iż „praktykowanie siebie” zakłada lekturę, gdyż nie sposób wszystkiego wyciągnąć z własnych zasobów. Nie prowadząc notatek i nie gromadząc

<sup>61</sup> Zob. M. Foucault, *Szaleństwo i literatura*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 306.

w skarbcu materiału do dalszej lektury, nic na nich nie skorzystamy. Ważne było także stworzenie stałych punktów odniesienia do „przeszłości”, która jako poznana była bezpieczna, w przeciwieństwie do przyszłości, która wzbudzała niepokój<sup>62</sup> (postawa epikurejska i stoicka – odrzucenie postawy umysłowej zwróconej ku przyszłości)<sup>63</sup>.

Zapiski, które same w sobie stanowią podstawę własnych ćwiczeń pisarskich, mogą stać się zaczynem tekstów przesyłanych innym osobom. List, tekst z definicji przeznaczony dla kogoś innego, również umożliwia ćwiczenie duchowe. Seneka przypomina, iż pisząc, czytamy to, co piszemy, tak jak mówiąc, słyszymy to, co mówimy. List poprzez pisanie wpływa na nadawcę, tak jak dzięki lekturze (najlepiej wielokrotnej) wpływa na odbiorcę. Mimo iż korespondencja bliska jest hypomneumatom, nie powinno się jej traktować jako przedłużenia praktyki hypomneumatów. Jest ona sposobem ukazywania się samemu sobie i ukazywania się innym. List „uobecnia” piszącego temu, do kogo jest skierowany (chodzi tu zarówno o informacje o życiu, jak i sam fakt uobecnienia poprzez pismo – fizyczną obecność)<sup>64</sup>.

W literackiej praktyce i życiu Stachury odnajdujemy daleko idące podobieństwo do starożytnych praktyk. Elementy, jakie składają się na *askésis* w wykonaniu Stachury (szczególnie praca fizyczna i umysłowa), były przyczyną nieporozumień pomiędzy autorem a odbiorcami jego komunikatu. Nieporozumienia, którym nierzadko towarzyszyła irytacja Stachury<sup>65</sup>, związane były z wybijającą się na plan pierwszy, narzucającą się czytelnikowi fabułą. Bohaterowie książek autora *Siekierezady* bardzo często angażują się w pracę. Nierzadko motyw pracy staje się szkieletem organizującym tekst. Sam Stachura sygnalizował związek pracy fizycznej, umysłowej i pisanania. Za-

<sup>62</sup> „– A Lema pan czytał? Stanisław Lem. / – Nie. Słyszałem tylko o nim. / – On uprawia gatunek sajesz fikszyn. Nauka fikcyjna. Opisuje życie na innych planetach i życie na Ziemi, ale w przyszłych czasach. Wybiega daleko myślami naprzód. / – To musi być bardzo ciekawe. Każdy jakoś tam wybiega myślami naprzód. Ale nie wiem. Nie bardzo mnie ciągnie do czytania tego. Kiedy ja myślę o przyszłych czasach, o tych po roku dwutysięcznym i dalej, to nie podoba mi się to, co widzę”. E. Stachura, *Siekierezada*, [w:] PP, t. 3, s. 320.

<sup>63</sup> Zob. M. Foucault, *Szaleństwo i literatura*, s. 306-309.

<sup>64</sup> Zob. tamże, s. 311-312.

<sup>65</sup> Jedno ze spotkań autorskich Stachura zakończył słowami: „No to ja państwu bardzo dziękuję, jak na 500 zł, które dostają za to spotkanie, to już żeśmy się narozmawiali”.

chwianie recepcji powodowane było, sygnalizowaną już, zachłannością czytelników na biografię pisarza. Zgubne okazały się próby śledzenia zgodności opisywanych wydarzeń z rzeczywistością. Takie zamiary zawiodły czytelników w ślepy zaułek. Domniemywali oni, iż Stachura jest jedynie piewcą natury spod znaku św. Franciszka. Ponadto pogląd taki oznaczał manowce interpretacyjne ograniczające dystans, który jest konieczny do całościowego ujęcia tej twórczości. Fakt, iż bohaterowie Stachury na kartach książek zaangażowani są w pracę fizyczną, nie jest dziełem przypadku.

Już w debiutanckim tomie opowiadań znajdujemy fragment wpisujący się w opisywane zjawisko. Bohater *Jednego dnia*, mieszkający w szałasie nad rzeką, najmuje się do koszenia trawy, by zarobić na potrzebne produkty:

Koszę. Stary człowiek już poszedł. Ma mnie zawołać na obiad w południe. Zgodziliśmy się po 150 od morgi z jedzeniem. Podobałem mu się. On był zadowolony i ja byłem. I jestem. Ucieszony jestem bardzo. Zarobię trochę pieniędzy i jeść będę dobrze<sup>66</sup>.

Warto zwrócić uwagę na to, iż takim opisom towarzyszą dodatkowe sygnały. To właśnie one, w zamierzeniach autora, miały być poddawane analizie. Przez długi czas jednak były one na tyle słabe, że zostały przysłonięte przez tło: fabułę, która miała do nich doprowadzić. Któż by się zastanawiał nad sensem wtrąceń czy metafor wypowiedzianych przy pracy?

Minęły cztery dni. Pracowałem ciężko przez te cztery dni. Pracowałem ciężko nad szukaniem, nad wyszukaniem tych bram nieśmiertelnych, tych bram zatraconych poszukując. Najgorsze były bąble na dłoniach, które mi wystąpiły<sup>67</sup>.

Nieporozumienia interpretacyjne wynikające z niedostatecznej ostrości konstrukcyjnej opowiadań Stachury przyniosły efekty widoczne w kolejnych tekstach. W pierwszej powieści *Cała jaskrawość* kanwą są wydarzenia związane z pracą. Dwu przyjaciół najmuje się do oczyszczenia zamulonego stawu, który usytuowany jest przy uzdrowisku:

Pod ów czas trafiła nam się okazjonalna robota. Z ust do ust, tradycją niepisana, pieśnią gminną, doszła nas wieść, że pobliskie słynne uzdrowisko zamierza oczyścić i pogłębić fatalnie zamulony

<sup>66</sup> E. Stachura, *Jeden dzień*, s. 67.

<sup>67</sup> Tamże, s. 68.



staw w parku zdrojowym. Zgłosiliśmy się z Witkiem w biurze dyrekcji i po wysłuchaniu zwanych warunków zostaliśmy przyjęci. Wydano nam z magazynów robocze ubranie, gumiaci i utensylia, czyli szpadle, i teraz staliśmy na pozycjach: w mule tej epoki<sup>68</sup>.

Pierwowzorem jednego z bohaterów (Witka) był przyjaciel Stachury – Wincenty Różański. Zagadnięty o wydarzenia z powieści wspominał: „Nie wszystko jest prawdziwe. Wiele jeździliśmy po Polsce. Na wiosnę pogłębialiśmy staw, wywalaliśmy muł w Ciechocinku. Mnóstwo rzeczy w *Całej jaskrawości* jest fikcją literacką, mnóstwo szczegółów zdarzyło się naprawdę. Choć mieszkaaliśmy razem, nie wiedziałem tak naprawdę, czy on tę powieść pisał na gorąco, bo Sted z reguły pisał w nocy”<sup>69</sup>.

Rzecz jasna, istniał silny związek artystycznej koncepcji Stachury z pracą, trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, iż literackie aspekty całego przedsięwzięcia były najistotniejsze. Wydarzenia, które miały miejsce w rzeczywistości i mogą być poświadczane przez żyjących znajomych Stachury, były najczęściej pretekstem do podjęcia przezeń literackiej aktywności. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż Stachurze nie zależało na tym, by czytelnicy uwierzyli w to, że jakaś praca w rzeczywistości została wykonana. Ważne było zwrócenie ich uwagi na jej ideowy wydźwięk i związek z artystyczną koncepcją pisarza. Taki stan rzeczy może potwierdzić pewne wydarzenie. Danuta Pawłowska podczas pobytu z pisarzem w Ciechocinku zapytała go o to, czy rzeczywiście pogłębiali staw przy uzdrowisku – Stachura miał odpowiedzieć, że więcej pisali, niż pracowali<sup>70</sup>. Pisarz niejednokrotnie, zarówno na kartach swoich pism, jak i w wypowiedziach ustnych, zwracał uwagę na doniosłość czynności pisania, która pojawia się w kontekście pracy fizycznej. W związku z barwną biografią pisarza to właśnie wydarzenia, które miały być jedynie kontekstem, przyciągały uwagę czytelnika. Mimo wszystko Stachura z tego kontekstu nie zrezygnował. W cytowanej już powieści *Całą jaskrawość* trafiamy na fragment zmieniający proporcje pomiędzy opisem wysiłku

<sup>68</sup> E. Stachura, *Całą jaskrawość*, Warszawa 1969, s. 5.

<sup>69</sup> P. Kępiński, A. Sikorski, *Pot przypominał mi, że jestem człowiekiem*, [w:] *Któż to opisze, któż to uciszy. Rozmowy z Wincentym Różańskim*, Poznań 1997, s. 21.

<sup>70</sup> Informacja na podstawie listu Danuty Pawłowskiej do Dariusza Pachockiego z 19 czerwca 2004 r.

fizycznego i intelektualnego. Praca fizyczna nie jest już czynnością, która zostanie opisana, ale pisanie przedstawione zostaje jako praca fizyczna:

Zjedliśmy zupę, potem piliśmy herbatę i paliliśmy papierosy. Przy stole Witek męczył się nad białą kartką papieru. Znałem ten ból. Nad białą kartką papieru leżącą przede mną na stole czy na innym podłożu, mam na myśli parapet okna, podłogę albo na podłodze siedząc, krzesło [...]. 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<sup>71</sup>.

Mimo że wciąż odbiór mijał się z jego założeniami, Stachura nie pozbył się zupełnie kontekstu pracy fizycznej oraz łączenia jej z nietypowymi, jak na takie okoliczności, wypowiedziami. W poprzednim rozdziale zwracano uwagę na dialog pracujących przyjaciół. Jeden z bohaterów – Edmund Szerucki – niespodziewanie zaczyna skrupulatnie opisywać otaczającą staw florę. Stosuje przy tym nazewnictwo polskie i łacińskie. Ta pedanteria w opisywaniu rzeczywistości jest jednym z przejawów poszukiwań „wypowiedzi całkowitej”. Wypowiedź ta miała ściśle sprecyzowane zadanie – zrelacjonować czasoprzestrzenną jedność świata, która w tej wersji jawi się jako katalog wszechrzeczy. Dlatego też ślady takich działań odnajdujemy w książkach Stachury, ale też, a może przede wszystkim, w jego notatnikach. Znajdujemy w nich rozkłady jazdy pociągów i autobusów; karty dań z barów; ogłoszenia z murów, prasy; zasłyszane na ulicy rozmowy.

Bohater-narrator drugiej powieści Stachury *Siekierzada* – Jan Pradera – wyjeżdża w obce sobie tereny kraju, by zatrudnić się jako pracownik przy wyrębie lasu. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż niejednokrotnie na spotkaniach autorskich pytano autora o to, czy np. *Siekierzada* jest książką o pracy. Stachura miał odpowiedzieć, iż istotnie „jest to książka o pracy, a szczególnie o pracy umysłu”. W tej książce sygnały artystycznych zamiarów były już stosunkowo ostre, wciąż jednak pokutował obraz, jaki powstał i rozpowszechnił się przy okazji omawiania pierwszych opowiadań Stachury. Dlatego nie mogą dziwić tytuły recenzji *Siekierzady*<sup>72</sup>, które sugerują, iż kryty-

<sup>71</sup> E. Stachura, *Cała jaskrawość*, Warszawa 1969, s. 79-80.

<sup>72</sup> Tytuły recenzji również nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że tekst zakładał innego czytelnika: J. Pluta, *Poeta z siekierą*, „Kultura” 1972,

cy ponownie bardziej przejęli się czymś, co miało spełniać funkcję tła, tj. pracą na zrębnie. O tym, że w książce szło nie tylko o zwrócenie uwagi na ciężką dolę robotnika, niech świadczy choćby poniższy fragment:

Siedziałem po siekierzezdzie przy ogniu i czekałem, aż się dopieka kartofle w żarze. Przed chwilą sprawdzałem je patykami, ale jeszcze twarde były. Czekałem więc, siedząc na kapocie przy pniu, patrząc w ogień i dysząc po ciężkim dniu. Ale o czym? O czym dyszałem, patrząc w ogień, w tej szybko zapadającej przedwieczornej godzinie tego styczniowego dnia tego tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego któregoś tam roku? [...] dlaczego ciągle nie odkrywałem tego sposobu ułożenia ust, żeby nazwać to, o czym w tej przedwieczornej godzinie dyszałem [...]. A może, może ten sposób nie istnieje? Ale czy to możliwe? Czyżby nie było na to słów? Czyżby w języku, w mowie, brakowało pewnych słów, to znaczy pewnych liter w alfabecie, bez których nie można ułożyć pewnych słów, bez których nie można nazwać pewnych stanów [...].

Posłyszałem kroki za mną i zerwałem się na nogi, już z toporkiem w rękę. Cofnąłem się w mrok, poza koło bijącego od ognia blasku.

– Co jest? Co ty tak zerwał się jak zając spod krzaka?

– A to ty, Peresada.

– Ja, ja. Ty myślał, że kto?

– Nie. Nic. Nie usłyszałem, jak idziesz, i przestraszyłem się trochę. [...]

– A z kim ty gadał, Pradera? Bo ja tu nie widzę, żeby kto był. Ze sobą ty gadał czy jak? [...]

– Z Bogiem ja rozmawiałem, Peresada, ale nie mogłem się dogadać.

– Ze samym Panem Bogiem ty gadał?

– Chciałem. Ale nie chciał ze mną gadać. Ani słuchać chciał<sup>73</sup>.

Ogromnie ważną rolę w tej powieści odgrywają „dialogi wewnętrzne”, które podejmują kwestie kondycji człowieka w perspektywie ostateczności. W powieści mamy do czynienia z technicznym zabiegiem rozszczepienia narratora. Dzięki temu możemy obserwować dwie alternatywne postawy. W sferze pozafabularnej, kreślonej monologami wewnętrznymi lub dialogami pomiędzy sobowtórowymi postaciami bohaterów, rozgrywa się akcja równoległa<sup>74</sup>. Przeanalizowanie jej ma kluczo-

nr 7, s. 126-128; J.B. Ożóg, *Stachura wśród drwali*, „Życie Literackie” 1972, nr 11, s. 12; A. Brożek, *Drwal Stachura*, „Radar” 1986, nr 6, s.6-7; Z. Trziszka, *Droga do Siekierozady*, „Poezja” 1981, nr 8, s. 79-86.

<sup>73</sup> E. Stachura, *Siekierozada*, [w:] PP, t. 3, s. 301-304.

<sup>74</sup> Zob. J. Uszczyńska, dz. cyt., s. 92-93.

we znaczenie dla odnalezienia właściwej ścieżki interpretacyjnej<sup>75</sup>. Powyższe uwagi nie mają redukować znaczenia fizycznego wymiaru pracy na rzecz aspektu świadomościowego i ideowego. Byłoby to powtórzeniem błędu krytyków, którzy wynosili jedynie fizyczny aspekt pracy. Należy podkreślić, iż obydwie wymiary, w książkach Stachury wzajemnie się przenikające i dopełniające, są równie ważne. Można powiedzieć, że ważne zarówno dla bohaterów książek Stachury, jak i dla niego samego. Zdecydowanie więcej jednak możemy powiedzieć o bohaterach Stachury niż o nim samym.

Wypowiedzi pojawiające się na kartach powieści i opowiadań mówiące o pracy fizycznej bohatera, którego cechy charakterystyczne zbliżają go do Edwarda Stachury, należy jednak traktować jako literaturę i nie dać się zwieść melodii wypowiedzi bohatera-narratora. Czytelnik bombardowany jest informacjami odsyłającymi do biografii autora. Istnieją świadectwa potwierdzające fakt, że Stachura systematycznie pracował fizycznie<sup>76</sup>. Niemal rokrocznie Stachura jeździł na żniwa do Leżachowa, mieszkali tam rodzice jego przyjaciela – Jana Czopika. Echo tych wydarzeń odnajdujemy na kartach *Wszystko jest poezja*:

Minał ten tydzień, długi jak jeden dzień (z czasem jest czasami przedziwnie), i Andrzej pojechał na zachód, do Poznania, a ja na południowy wschód, w Rzeszowskie, do wsi Leżachów nad Sanem.

<sup>75</sup> Jest to tylko jeden z elementów, na który trzeba zwrócić uwagę. Warto wskazać również na powiązania (i ich funkcje) z innymi tekstami Stachury – przede wszystkim z pierwszą powieścią *Cała jaskrawość*.

<sup>76</sup> Temat pracy fizycznej w życiu pisarzy był niejednokrotnie przez badaczy podejmowany. Interesujące ujęcie zagadnienia w literaturze rosyjskiej znajdujemy w książce Dymitra Mereżkowskiego, który tak napisał o Tołstoju i Dostojewskim: „Wszystko, o czym marzył [...] zdaje się podobne do zabawy – pozbawienie [się] własności, praca fizyczna, zbliżenie z ludem – wszystko musiał Dostojewski doświadczyć rzeczywiście, i to z taką dławiającą srogością, jaka tylko być mogła. [...] L[ew] Tołstoj może, ile chce, zrabować drzew dla biednych włościan, może, ile chce, orać ziemię w pocie czoła własnego, to nie praca, lecz tylko zachcianka, ascetyczne ćwiczenie i gimnastyka. Treść pracy zarówno fizycznej, jak i umysłowej zawiera się w świadomości nie tylko moralnej, lecz i fizycznej konieczności, w istotnej obawie, w upokorzeniu i bezsilności, jaką tworzy nędza [...]. Pod tym względem Dostojewski był szczęśliwszy od L[w]a Tołstoja: los zesłał mu sposobność doświadczenia w katordze, co znaczy praca i nędza ludzi prostych, poznał on strach śmierci nie w abstrakcyjnych myślach o niej, lecz w zbliżeniu się do niej o włos, stojąc na szafocie”. D. Mereżkowski, *Leon Tołstoj i Dostojewski jako ludzie*, przeł. NN, Lwów 1914, s. 160-161. Cyt. za: R. Romaniuk, *Dramat religijny Tołstoja*, Warszawa 2004, s. 24.

Na żniwa. Umówiłem się tam z poetą piszącym wiersze – Janem Czopikiem, zwanym też Jaśkochanym<sup>77</sup>. Po krótkim i serdecznym powitaniu, nie namyślając się długo, wzięliśmy naklepane kosy i poszliśmy w pole<sup>78</sup>.

A w innym miejscu czytamy:

Zboże gniło na polach; ani tego skosić jak należy, ani tego potem zwieźć do stodoły albo na stóg (opowiadał mi jeden pasażer promu na Sanie, pomiędzy Leżachowem a Gorzycami, że ksiądz ogłosił z ambony, że można pracować w polu nawet w świętą niedzielę [...])<sup>79</sup>.

Dowody na to, iż sam Stachura brał udział w pracach polowych, odnajdujemy w jego notatnikach:

21 VII 73. Koszenie żyta kosą na Bukowince koło Sanu opodal Baku [- -]. Wiązałem snopki. Od 8 do południa. Dobrze szło. W południe już w chałupie ścięło mnie trochę z nóg i położyłem się<sup>80</sup>.

Dla niniejszych rozważań nie ma znaczenia to, czy opisywane wydarzenia są prawdziwe. Ważne jest, że postawa głoszona na kartach książek Stachury nie jest pustym hasłem i znajduje potwierdzenie w postawie pisarza. Ponadto, podobnie jak w starożytnych praktykach, obserwacja rzeczywistości i będące efektem tego zapiski przenikają później do listów i na karty książek. Poniżej prześledzimy, jak ten proces realizowany był przez Stachurę. Przedstawiony zostanie jeszcze jeden aspekt powiązań międzytekstowych, w dużym stopniu przypominający starożytne praktyki.

#### IV. SŁOWO W DEPOZYCIE

W ujęciu starożytnych *askésis*, *hypomneumata* i listy są odrębnymi, równorzędnymi technikami. U Stachury, co zostanie dalej wykazane, nastąpiło przegrupowanie. Polegało

<sup>77</sup> W rzeczywistości Stachura nazywał Jana Czopika Jaśkolubym. Zob. W. Tkaczuk, *Jaśkoluby*, „Poezja” 1981, s. 17-20, nr 9, s.

<sup>78</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezją, każdy jest poetą*, [w:] *Wszystko jest poezją*, s. 14.

<sup>79</sup> *Wszystko jest poezją*, s. 282.

<sup>80</sup> Notatnik, t. 9, Muz. Lit., inw. 2551.

ono na podporządkowaniu hypomneumatów, tj. notatników i listów, technice *askésis*, a dokładniej jednemu z jej elementów – „pracy pisania”. W przypadku Stachury praca nad sobą przejawiała się w:

- a) pracy fizycznej;
- b) pracy myśli;
- c) pracy pisania:
  - bruliony;
  - listy;
  - „pozostała twórczość”.

W niniejszym rozdziale przedmiotem zainteresowania będzie zjawisko powtarzalności zarówno motywów, jak i całych fragmentów tekstu w utworach Stachury. Zjawisko to polegało na tym, że odpowiedni motyw lub fragment tekstu przechodził drogę od brulionu, poprzez listy, trafiając wreszcie na karty opowiadania lub powieści. Zauważalne jest podobieństwo działań Stachury do starożytnej praktyki pracy nad sobą (*askésis*), trudno jednak byłoby dowieść, iż było to celowe nawiązanie. Bez względu na świadomość autora zjawisko jest niezwykle interesujące i godne przeanalizowania, szczególnie ze względu na fakt, iż współtworzy sieć powiązań, jakie Stachura tworzył między swymi tekstami. Wszystkie te działania, w ostatecznym rozrachunku, bardzo mocno spajają całą jego twórczość i stają się jednym z poważniejszych elementów budujących quasi-autobiografię pisarza.

Pierwszy z przytoczonych poniżej związków międzytekstowych ograniczony jest do notatnika i listu. Nie udało się odszukać rozwinięcia tego motywu. Mimo iż przykład nie należy do rozbudowanych, przytaczam go, ponieważ świadczy o tym, iż opisywane zjawisko rodziło się już od pierwszych brulionowych zapisów<sup>81</sup>. W „Notatniku bez dat” Stachura zanotował:

---

<sup>81</sup> Opisywane zjawisko mało charakter przemyślanego i konsekwentnego działania. Inne przykłady omawianego zjawiska to: zapisy z notatnika pomiędzy 17 a 21 sierpnia 1973 r. (t. 9); pocztówka, którą Stachura wysłał do siebie z Charvieu, Pont-de-Chéruy, 18 IX 1973 r.; fragment eseju *W krainie dzieciństwa...* ([w:] tenże, *Wszystko jest poezja*, s. 161-175). Zapisy w notatniku pomiędzy 12 a 19 kwietnia 1975 r.; list Stachury do Gali Dołżenko (*List Stachury*, „Zdanie” 1983, nr 1, s. 31-32); fragment opowiadania *Stodysz i jad*, „Twórczość” 1977, nr 7, s. 37-48. Zapis z 18 kwietnia 1975 roku (Piątek, Cambridge Springs, Pensylwania); widokówka do Włodzimierza Antkowiaka

„Opowiadanie o tym, jak zbijałem skrzynki w spółdzielni ogrodniczej. Małe miasteczko”<sup>82</sup>.

W jednym z pierwszych listów autora *Siekierzady* do przyjaciela Mieczysława Czychowskiego czytamy:

Serdecznie dziękuję Ci za Twój list i za szczerą ocenę moich poezyj. Bardzo mało piszę ostatnio, gdyż pracuję od 7 do 17. Zbijam skrzynki w spółdzielni ogrodniczej. Żadnej innej pracy nie mogłem otrzymać, a muszę koniecznie zarobić parę groszy, by ubrać się na zimę.

Prawdopodobnie w tym czasie należałoby doszukiwać się początków mechanizmu quasi-autobiografii, który niepodzielnie rządzić będzie w wielu tekstach Stachury i stanie się przyczyną wielu nieporozumień. W tym miejscu interesuje nas przede wszystkim sam proces, tj. próba odtworzenia migracji pomysłów, motywów czy całych fragmentów tekstu. Już tam widoczne są wyraźne ślady pracy redaktorskiej nad tekstem na etapie brulionu<sup>83</sup>. Przemawia to na korzyść tezy, iż Stachura stosunkowo wcześniej zaczął świadomie konstruować swoje teksty na podstawie realnych wydarzeń, jednakże biografie: pisarza i jego bohatera-narratora, nie miały być tożsame.

W poprzedniej części, w której podjęto próbę ustalenia, kiedy Stachura rozpoczął prowadzenie notatników, założone tezy ilustrowano m.in. zbieżnościami pomiędzy notatnikami, korespondencją i publikowanymi później opowiadaniem<sup>84</sup>. Ważna jest obserwacja wskazująca na odmienne realizacje jednego motywu, którego późniejsza forma podporządkowana była aktualnej potrzebie. Fragment z „Notatnika bez dat”, który był już cytowany, został przeredagowany na potrzeby opowiadania *Płynięcie czasu*. W notatniku czytamy o dziecinnastolatku mieszkającym w wagonie na boczniczy kolejowej, skąd co rano wyrusza do szkoły. W opowiadaniu zaś śledzimy losy dwudziestotrzyletniego bohatera, który pracuje na

---

– Pensylwania, C. Springs, 17 IV 75 r. Zapis z 7 i 8 sierpnia 1974 roku; fragment opowiadania *Pod Annopolem*, „Kamena” 1974, nr 12, s. 6-7.

<sup>82</sup> Stachura, „Notatnik bez dat”, t. 1, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>83</sup> Odnajdujemy tam kolejne wersje tekstu opatrzone licznymi poprawkami.

<sup>84</sup> Poczynione tam obserwacje nie będą tu powtarzane, informacja jednak pojawia się tu ze względów porządkowych. Wspomniane zapisy i powiązanie między nimi są najwcześniejszymi, do jakich udało się dotrzeć.

budowie. Redakcyjne przygotowywanie tekstu na potrzeby opowiadania widoczne jest po przesłaniu rękopisu.

Sygnalizowane zjawisko dobrze ilustrują także listy pisane do Juliana Przybosia – niektóre z nich, wybrane, poddawane były redakcjom i funkcjonowały później jako opowiadania<sup>85</sup>. Znane są takie opowiadania, w których wiele jest aluzji do listów i odwrotnie. Ponadto sieć powiązań rozciąga się także na lirykę i tłumaczenia. Niestety, nie udało się odnaleźć notatników Stachury z tego okresu, dlatego w zestawieniach zabraknie tego elementu. Zaczniemy od fragmentu z listu do Przybosia:

Moja nienawiść do wszystkich przechodzi ostatnio, powoli, dziwną metamorfozę. Trudno mi to określić, ale kiedy do niedawna miałem czasami ochotę kopania kogoś w brzuch, to teraz miewam tylko ochotę na ból zębów. Mam jednak wrażenie, że to niewątpliwie wyższe stadium cierpienia<sup>86</sup>.

Podobny motyw pojawia się później w jednym z opowiadań: Powiedzmy że ukaże się w drzwiach piękna kobieta, która obudzi we mnie pożądanie. Albo jakiś pan, który zmierzy mnie pogardliwym spojrzeniem i przyjdzie mi nagle ochota kopnąć go w brzuch<sup>87</sup>.

Inny fragment tego samego listu odbił się echem w opowiadaniu i wierszu:

Wegetuję w Lublinie bez jakichkolwiek racji. Flecista z Flandrii tak długo zwleka, że coraz bardziej zaczynam się bać. A szczury mnożą się tak szybko w jaskółczych gniazdach przegubów wyciągniętych promieniście po niebo moje z płonącym oczodołem zachodu<sup>88</sup>.

Oto odpowiedni urywek z opowiadania:

Była to pierwsza noc i jedyna jaką spędziłem w łaźni. Leżąc na ławkach, przykryty czystymi prześcieradłami, które służyły za ręczniki, poznałem wtedy nocną łaźnię i szczury, które nie dały mi, które nie chciały, bym zmrzył oko, by owinął mnie, otulił dobry sen. Przykryłem szczelnie głowę i czekałem świtu, i pragnąłem świtu. Przypomniała mi się tej nocy legenda o fleciście flamandz-

<sup>85</sup> Na ten temat zob.: *Trochę włóczęgi i trochę pisania*.

<sup>86</sup> List Stachury do Przybosia z 13 XI 1958 r. Zob. tamże, s. 203. Cytowane już fragmenty służyły wcześniej pomocą przy rekonstruowaniu daty powstania pierwszych notatnikowych zapisków Stachury.

<sup>87</sup> E. Stachura, *Zbawienne konsekwencje sadyzmu*, s. 7.

<sup>88</sup> List Stachury do Przybosia z Lublina, 13 XI 58. Zob. *Trochę włóczęgi i trochę pisania*, s. 203-204.



kim i czekałem na niego, i pragnąłem go jak snu, albo świtu, wszystko jedno<sup>89</sup>.

Na koniec wspomniany, niepublikowany dotąd wiersz<sup>90</sup>:

\* \* \*

Szczury mnożą się tak szybko  
w jaskółczych gniazdach przegubów  
wyciągniętych promieniście  
po niebo moje  
z płonącem oczodołem zachodu

a przecież nie poskąpiły mi deszcze  
i Weroniki wszystkie  
rzadko litościwe  
chłodnych palców na oczodoły

więc za flecistą flamandzkim  
mi tęsknić  
albo za żoną jego  
tylko litościwą

<sup>89</sup> E. Stachura, *Błogostawiona bądź łaźnio*, „Kamena” 1959, nr 21, s. 7.

<sup>90</sup> Maszynopis wiersza znajduje się w archiwum Józefa Bursewicza w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie (rkps. 649). Zjawisko przemieszczania się motywów, na które trafiamy najpierw w korespondencji, a następnie w poezji, dostrzegalne jest także u mistrza Stachury – Norwida. W liście do Juliana Fontany z 26 marca 1866 roku czytamy: „mowa piękna zawsze i wszędzie polega na wygłoszeniu słów zarazem ponętym i zarazem dającym uczuć logikę pisowni”. Echo tych słów pojawia się w tomie *Vade-mecum*. Oto fragment wiersza *Dwa guziki*: „Lecz mowa-piękna zawsze i wszędzie polega/ Na wygłoszeniu słowa zarazem ponętnie/ I tak zarazem, że się pisownię postrzeżę”. Cyt. za: J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999, s. L. Reminiscencje motywów spotykamy także u innego mistrza Stachury – Czechowicza. Utwór *Lelela* kończy się zdaniem: „Lecz pod kwiatami nie było dna”. Nawiązuje ono do innego tekstu Czechowicza pt. *Nelly*: „Pod masą kwiatów nie było gruntu... Przedarłszy się przez nie, pograżyłem się w otchłani bez dna... bez dna...”. Podobnym motywem rozpoczyna się wiersz *modlitwa żałobna* z tomu *nuta człowiecza*: „że pod kwiatami nie ma dna/ to wiemy wiemy”. Zob. objaśnienia do tekstu *Lelela*, [w:] J. Czechowicz, *Koń rydzy*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990, s. 458. Zjawisko to rozciąga się również na teksty autobiograficzne. *Z dziennika 1922 r.* to dziennik z czasu, kiedy Czechowicz pracował jako nauczyciel w Słobódce na Wileńszczyźnie (między 1921 a 1923 r.). Wybrane motywy z tego tekstu zbiegają się z motywami *Opowieści o papierowej koronie* z 1923 r. Zob. objaśnienia wydawcy do *Z dziennika* [w:] J. Czechowicz, dz. cyt., s. 463.

Na tym rozpiętość intertekstualnej siatki się nie kończy. Powyższy wiersz nawiązuje do innego listu Stachury do Przybosia:

Drogi Panie,

cóż mogę Panu napisać; że głód jest ciągle moim najwierniejszym totumfackim, że oczarowała mnie pewna reprodukcja Miró, że odmówiono mi wczoraj talerza zupy w KUL-owskiej stołówce, że świetny był wiersz tego Jugosłowianina na I str. „Przeglądu K[ulturalnego]”<sup>91</sup>, że drugi był nieprawdopodobnie słabszy<sup>92</sup>, że marzę za czystą pościelą, że bardzo chciałbym być czasami rzeźnikiem lub członkiem chóru, że mógłbym już oddać do muzeum płaszcz i buty, że Weronika jest nielitościwa, że pokłuto nożami mój obraz El Greca, że jestem zupełnie niewinny, że wszystko jest bardzo, bardzo smutne, że bardzo, bardzo kocham siebie, coż mogę Panu napisać?!<sup>93</sup>

We wszystkich przypadkach pojawia się postać „nielitościwej Weroniki”. Rozwiązanie przynosi notka informacyjna, która ukazała się w 1959 roku na łamach „Współczesności”: „Podczas pobytu w Moskwie przedstawiciele «Współczesności», Tadeusz Strumff i Władysław Lech Terlecki odwiedzili redakcję miesięcznika literackiego «Junost». Tak rozpoczęła się nasza współpraca. Dziś publikujemy [...] nie drukowane dotąd opowiadanie Inny Hoff”<sup>94</sup>.

Cytowana notka odnosi się do opowiadania *Papierowe kwiaty*. Ważne jest to, że jednym z tłumaczy tego tekstu był Edward Stachura<sup>95</sup>. Bohaterką opowiadania jest Weronika, której mąż pracuje w szpitalu jako chirurg. Weronika robi mu nieustanne wyrzuty, ponieważ leczy i pomaga on swoim pacjentom także po ich wypisaniu. Możemy przypuszczać, iż tu jest początek intertekstualnych odniesień.

Oto kolejne przykłady, które wskazują na przemieszczanie się większych całości tekstu:

<sup>91</sup> Prawdopodobnie chodzi o wiersz Milorada Panića Surepa *Ogień* („Przegląd Kulturalny” 1958, nr 48, s. 1).

<sup>92</sup> Chodzi o wiersz Miodraga Pavlovića *Murarze* („Przegląd Kulturalny” 1958, nr 48, s. 4).

<sup>93</sup> List pisany w Lublinie, 9 grudnia 1958.

<sup>94</sup> Zob. „Współczesność” 1959, nr 21, s. 5-7.

<sup>95</sup> Pozostałymi tłumaczami byli: E. Bryll, E. Brzozowska, S. Grochowiak, T. Strumff.

Lublin przeklęty, 21 III 1959

Drogi i szanowny Panie!

Taka dziwna jest choroba. Od ośmiu dni straciła mnie z nóg. Korzystam z gościnności młodych ludzi i leżę w „gołębniku”<sup>96</sup>. „Gołębnik” – jest to prostokątne, duże pudło nad drzwiami, służące do umieszczania w nim walizek, paczek, pustych butelek etc.... Zwane jest również „wiszącą trumną” [...]. Magnesowałem każdy przedmiot ogniem i lekko mgłą. Leżąc, zdawało mi się, że końce palców, uszy, wargi pęcznieją mi do wielkich rozmiarów, a każde dotknięcie, przypominające szczypanie uda schwytanego skurczem, sprawiało mi ból i przyjemność jednocześnie. Później przyłapałem się na tym, że milczę tylko dlatego, gdyż jest to konieczne, bym mógł wdrapać się na trzy wysokie słupy. Słupy wyobrażały trzy imiona: Wiktor, Dominik i Kamil. Skąd te trzy imiona nieznane mi zupełnie? Żadnego z tych imion nie nosi mój ojciec, brat ani przyjaciel. Nie przypominam sobie również, bym miał jedno z tych imion nadać oczekiwanemu (jak długo jeszcze) synowi.

Przygoda z „gołębnikiem” opisana została także w opowiadaniu *Tyfus*:

Jaka dziwna jest moja choroba. Dziwna jest moja choroba. Moja choroba. Od półtora tygodnia straciła mnie z nóg. Korzystam z gościnności studentów i leżę w „gołębniku”. Gołębnik – to prostokątne, duże pudło nad wejściowymi drzwiami. Służy do umieszczania w nim walizek, paczek, pustych butelek i wielu innych rzeczy. [...] Przyłapałem się w tej chwili na tym, że milczę tylko dlatego, gdyż muszę wspiąć się na wysokie słupy [...]. Udało mi się wdrapać na trzy z nich. Na szczycie, na głowie każdego słupa odczytałem wydrażone w kamieniu imię: EHAVE, UOLI, MANOLIS. Skąd te trzy imiona nie znane mi zupełnie? Żadnego z tych imion nie nosił mój ojciec, brat, drugi brat. Nie przypominam sobie również, bym jednym z tych imion syna przywoływał<sup>97</sup>.

Zakończenie historii z „gołębnikiem” opisane zostało w kolejnym liście do Juliana Przybosa:

Lublin przeklęty, 10 kwietnia 1959

Drogi, kochany Panie!

Proszę wybaczyć mi wstęp, który może wydać się Panu zbyt długim. Kilka dni temu Komisja Administracyjna odkryła moje gniaz-

<sup>96</sup> W liście Stachura wyrysował plan wspomnianego „gołębnika”.

<sup>97</sup> Zob. E. Stachura, *Tyfus*, „Życie Literackie” 1959, nr 19, s. 4.

do „gołębnik”, w „gołębniku” moje gniazdo i mnie. W brutalny, brzydki sposób wyrzucono mnie, wypluto z Akademika, nie pozwalając mi przespać do rana. To wszystko działo się kilka minut po 24<sup>00</sup>. Wyrzucony, wypluty stałem chwilę przed drzwiami, nocą i tym przeklętym miastem. Nie myślałem chyba dokąd skierować kroki. Przecież jestem wolny. Mogę pójść przed siebie, do tyłu, na prawo, lewo, dokąd się tylko podoba. Dziwna, okrutna wolność, zaręczam.

Powyższe fragmenty pokazują, jaką drogę przechodził motyw, być może, zaczerpnięty z biografii. Mimo wielu punktów stycznych widoczne są wyraźne ślady pracy redakcyjnej. Ponadto motyw migruje pomiędzy rodzajami literackimi. Zjawisko to nie było jednorazowe ani krótkotrwałe. Kolejny przykład przynosi już wszystkie elementy: fragmenty tekstów przemieszczają się od notatników, poprzez listy, aż do opowiadań. Za ilustrację niech posłuży motyw przemieszczający się od notatnika poprzez pocztówkę wysłaną przez Stachurę do samego siebie, aż do jednego z esejów opublikowanych w „Miesięczniku Literackim”. Zaczniemy od notatnika:

13 VI 73. [...] Odbiliśmy o 17. Duże niesamowicie. Na morzu sztorm, podobno ma się wkrótce uspokoić.

14 VI 73. 2 w nocy. Huśta niemożebnie. Marnie jest. Oddałem morzu wszystkie 6 piw [...]. Wszystko się przewraca. W [- - -] przed chwilą kupa szkła poleciała skądś i rozbiła się z hukiem. Boli mnie głowa, przechyły boczne bardzo duże, zlatują z koi [...]. Ładunek musiał się przesunąć w ładowni na lewą stronę, bo bardzo duże przechyły. Można obliczyć kąt po zasłonkach na koi. 40 stopni liczę na oko [...]. Płynęliśmy 14 godzin z Oslo do Sarpsborgu. Jest awaria maszyny i płynąć [- - -] możemy tylko pół-naprzód.

15 VI 73. Zakupiłem towaru za 115 koron. Kupiłem bluzę zieloną za 25 koron i za 90 koron śpiwór wojskowy, chlebak i kurtkę nieprzemakalną.

W czasie postoju w mieście portowym Sarpsborg Stachura posłał na swój adres pocztówkę podpisaną – „Twój Michał Kątny”<sup>98</sup>. Oto jej treść:

---

<sup>98</sup> Ciekawe spostrzeżenia na temat problemu tożsamości wcieleń głównego bohatera w tekstach Stachury możemy odnaleźć w książce Mirosława Wójcicka: *Człowiek-Nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyzmu zen*, Kielce 1998.

Sarpsborg, 14 VI 73

Drogi Stedzie,

niesamowita była noc. Przechylił statku dochodziły do 40 stopni. Oficjalnie mówi się o 32. Przesunął się ładunek w ładowni na lewą stronę. Moja kajuta po lewej burcie właśnie. Gdybym powiedział, że się nie bałem, ohydnie bym skłamał. Ale bała się cała załoga, większość spędziła noc w kamizelkach ratunkowych, o czym się oficjalnie nie mówi. Mesa rano wyglądała jak pobojowisko, wszystkie fotele zwalone pod lewą ścianę, a pentra pokryta grubą warstwą rozbitego szkła.

Odbijamy stąd jutro po południu. Na Kattegacie dziewiątka podobno. Może się uspokoi morze.

Ściskam Cię. Myśl o mnie. Twój Michał K.

Do zobaczenia w Leżachowie<sup>99</sup> na żniwach.

[Dopisek w lewym górnym rogu:]

Kupiłem Ci przepiękną koszulę za całe 120 koron. Będiesz w niej szczególnie przystojny. Ciesz się<sup>100</sup>.

Treść widokówki przytaczam niemal w całości po to, by pokazać, jakim przeobrażeniom ulegał tekst. Po zestawieniu odpowiednich fragmentów wyraźne są zabiegi kreacyjne: poczawszy od kwoty wydanej na zakupy i tego, co zostało kupione, a kończąc na poprawkach dotyczących przechyłu statku<sup>101</sup>.

*We Wszystko jest poezja czytamy:*

Jakiś tam początek prawie-zagłady nastąpił po północy. Na wodach Skagerraku. Sztorm. Dziesiątka i to, co powyżej. Morze (ten MOKRY SŁONY OGIEN), ach, jak się popisywało [...]. Jak Leonardo da Vinci w niektórych swoich ponurych pomysłach, kiedy to delikatność odchodziła od niego i on wtedy odchodził od zmysłów. Lecz oto ze statkiem zaczęło dziać się coś dziwnego: dziwne boczne przechyły. Dziwne, bo nie dwustronne, na lewą i prawą burzę, ale tylko na jedną. Na lewą. Gdzie miałem kabinę. Niesamowite było patrzeć, jak zasłona odsuwa się od koi, powoli, centymetr po centy-

<sup>99</sup> Jan Czopik, ur. 1 lutego 1938 w Leżachowie k. Rzeszowa, zginął 27 grudnia 1977 w katastrofie samochodowej pod Jarosławiem. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Debiutował w 1956 na łamach czasopisma „Poglądy”. Wydał m.in.: *Oko jedno i drugie, Zabrońcie się żegnać, Jest poranek*.

<sup>100</sup> Na podstawie autografu Muz. Lit., inw. 2551, t. 7.

<sup>101</sup> Przebieg zmian miał taki oto charakter: „Przechylił statku dochodziły do 50-40 stopni. Oficjalnie mówi się o 40-32”.

metrze. I bezszelestnie. Ta bezszelestność była dużo straszliwsza niż cała litania przeróżnych dźwięków<sup>102</sup>.

I dalej:

Dosyć. Żyję. Bo opisuję. Lecz wyniosłem z tego pół serca<sup>103</sup>, jak mówi jeden dwojga imion: Cyprian Kamil. Wesołości ani śladu. Nazbyt Straszliwa była ta oceaniczna łąza, która chciała przemyć moje usta. Rano byliśmy w Sarpsborg, małym porcie w Östlandzie nad największą rzeką Norwegii – Glommą [...]. Półtora dnia staliśmy w Sarpsborg. Ładowano na statek nowy towar, wyładowawszy zeń przedtem żelastwo, które podczas sztormu przesunęło się w ładowni i to było przyczyną wiadomych skutków [...]. O maksymalnej wielkości naszego przechyłu różnie mówiono. Jak to na statku. Od 29 do 35 stopni<sup>104</sup>.

Tekst trafiający do rąk czytelnika w postaci gazetowej publikacji, w stosunku do notatnikowych zapisów, modyfikowany jest tylko w takim stopniu, na jaki pozwala programowe założenie budowania w czytelniku poczucia więzi, intymnego niemal kontaktu z bohaterem opisu. Już lektura wysłanej do samego siebie pocztówki ujawnia (poza samym faktem) zabiegi kreatywne. Tekst wzbogacany jest o elementy nowe, by nie rzecz fikcyjne. W powyższe rozważania wpisują się inne zapiski z notatników oraz listy pisane do Włodzimierza Antkowiaka. Zestawienie odpowiednich zapisów w brulionach, uwzględniając datowanie, z listami, a później z esejami dowodzi, iż treści przechodziły wyżej opisaną drogę.

Za ilustrację niech posłużą dwa przykłady. W notatniku pod datą 8 sierpnia 1974 odnajdujemy opis zabawy w Piotrawinie:

W sobotę kąpałem się na kąpielisku na stawie. Poznałem ratownika Janusza Wilczyńskiego. Wieczorem ruszyliśmy do Piotrawina n/Wisłą – między Kamieniem a Józefowem [...]. Na zabawie w Piotrawinie, ech, wesoło, wesoło. Wódka [- - -], branie się na rękę, tro-

<sup>102</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 122-123.

<sup>103</sup> Aluzja do sformułowania z wiersza pt. *Nerwy*:  
Lecz uniosłem, pół serca – nie więcej –  
Wesołości?... zalewo ślad!  
Pominałem tłum, jak targ bydłęcy;  
Obmierzył mi świat (w. 9-12)

Cyt. za: C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Lublin 2004, s. 120.

<sup>104</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, s. 125-126.

chę bijatyki. Spaliśmy chwilę od czwartej gdzieś do siódmej w obo-  
rze, na górze. O 7 rano ruszyliśmy przez pola na nogę do Kluczkow-  
wic. Zobaczyłem bogactwo ziemi lubelskiej. Wielkie pola pszenicy,  
buraków, słoneczników, maku, prosa, ogórków, grochu i tak dalej.  
Wszystko bardzo dorodne bardzo<sup>105</sup>.

W liście do Antkowiaka rzecz opisana została kilka dni  
później:

12. VIII Poniedziałek. Kluczkowice<sup>106</sup>.

W sobotę byłem z miejscowym ratownikiem wodnym w Piotrawinie  
między Kamieniem a Józefowem – na zabawie<sup>107</sup>. Spiliśmy się jak  
bąki. Wróciliśmy na piechotę do Kluczkowic. W niedzielę rano. O 10  
rano byliśmy na miejscu. Janusz ratownik punktualnie był na  
posterunku na molu kąpieliska [...]<sup>108</sup>.

Na koniec tekst trafia do eseju *Rzeka*:

Na zabawie w Piotrawinie, ech, wesoło, wesoło. Byli muzykanci  
w trochę starszym stylu (akordeon, trąbka, puzon, i bęben, czyli  
basy) i nowoczesna taneczność w wykonaniu miejscowej i okolicz-  
nej młodzieżówki [...] było okazjonalne przemówienie Janusza, mój  
króciutki do tego koreferat; było branie się na rękę (nie suwaj łok-  
ciem, bratku); dużo krzyku było, trochę bijatyki i temu podobne  
[...]. O siódmej ruszyliśmy na skróty przez pola, łąki i lasy – do  
Kluczkowic. Janusz musiał być o dziesiątej na swoim posterunku  
ratownika na pomoście kąpieliska i leciutko popędzał mnie do dal-  
szego marszu, kiedy co raz pokładałem się w cieniu drzew albo przy  
każdej mijanej studni [...]<sup>109</sup>.

<sup>105</sup> Zapis z 8 sierpnia 1974 r. Stachura, Notatnik, t. 12, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>106</sup> W Kluczkowicach mieszkała znajoma Stachury z czasów studenckich – Władysława Zossel. Była nauczycielką polskiego w Technikum Ogrodnictwym, gdzie 30 listopada 1972 roku odbył się wieczór autorski poety. Informacje na podstawie rozmowy z 16 listopada 2002 roku Dariusza Pachockiego z Władysławą Zossel-Wojtysiakową. Zob. *Listy Stachury do Kluczkowic i Lublina*, oprac. M. Derecki, „Akcent” 1988, nr 1, s. 190-200.

<sup>107</sup> Zapis z 8 sierpnia 1974 r.: „Na zabawie w Piotrawinie, ech wesoło, wesoło”. E. Stachura, Notatnik, t. 12, Muz. Lit., inw. 2551.

<sup>108</sup> Na podstawie autografu BG PAN nr akc. 1589/87. Jeśli nie zaznaczono inaczej, pozostałe listy do tego adresata cytowane będą na podstawie tego samego źródła.

<sup>109</sup> E. Stachura, *Rzeka*, [w:] tenże, *Wszystko jest poezja*, s. 283-284. Pierwodruk: „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 4, s. 58-62.

Kolejne etapy przynoszą nowe redakcje tekstu. Redakcja ostatnia w wysokim stopniu naznaczona jest piętnem biografii. Pozwala to zachować bliską więź z czytelnikiem. Kolejnym przykładem ilustrującym omawiane zjawisko jest „migrujący motyw”, którego początki znajdziemy w notatniku pod datą 9 i 10 września [1974 r.]. Czytamy tam o pojawiających się w czasie podróży po oceanie latających rybach, górach lodowych i wielorybach. Kolejne etapy przetwarzania tekstu to list z 11 września i wreszcie esej *Ocean*:

9. 09. 74. Poniedziałek [...]. Słońce wstawało dokładnie za rufą, daleko i blisko jednocześnie. Kolory w chmurach tam na wschodzie nie do opisania. Jak mówi Szerucki – wprost niewiarygodny gest [...]. Młody chłopak myje pokład. Pytam o delfiny. Mówi, że one lubią baraszkować przed dziobem. Pytam o wieloryby (pełno ich tu było kiedyś, wielkie, ogromne stada). Mówi, że niedługo je zobaczymy. Że są cały rok na tych szerokościach. [...] O 11 przed południem zobaczyłem latające ryby. To znaczy ich nie widziałem, tylko lśniące w słońcu wyskakujące z wody i na wietrze rozszerzające się jak wachlarz [...].

10. 09. 74. Wtorek [...] Ocean Atlantycki bardzo Pacyficzny. Mgła. Około 9 zaczęło się rozjaśniać. O stał się cudowny, bezbłędny, słoneczny dzień. Góry lodowe niezwykłych kształtów. Cieniutkie strumienie, złożone jakby z samego pyłu wodnego, taka wodna mgła, wodne obłoki – wystrzeliwują nad powierzchnię morza. To wieloryby. Z lewej strony burty pokazał się młody chyba wieloryb, bo nieduży. [...] Pokazał się i schował. No, wychodź ty pacanie – mówię dziecku stojące obok mnie. Zamknij się, gówniarzu – powiedziałem.

– Jak pan śmie tak mówić do mojego dziecka? Oburzyła się mamusia.

– A jak ono śmie tak mówić do niemojego wieloryba? Powiedziałem. Pani machnęła ręką.

Tekst w brulionie nosi wyraźne ślady kilku redakcji, o czym mogą świadczyć choćby różnokolorowe poprawki i dopiski. Widoczne są poprawki stylistyczne i merytoryczne. Zmiany, jakie zostały naniesione na tekst, świadczyć mogą o tym, iż ostatnie redakcja zawiera wydarzenia realne wzbogacone o fikcję. Zmiany, jakim tekst ulegał, i cel, do którego autor dążył, byłyby lepiej widoczne w aparacie krytycznym. W powyższym fragmencie szczególnie wiele poprawek widzimy przy dialogach: z chłopcem myjącym pokład i mamą z dzieckiem obserwującą wieloryba. W takim zapisie, jak powyższy, przyjmujemy wersję



ostateczną, która przemilcza długi proces twórczy. Wiele wskazuje na to, że cytowany z notatnika tekst przygotowywany był do publikacji, a fakt, iż pojawia się (jego część) w korespondencji, możemy uznać za kolejny etap pracy nad nim:

[11 IX 1974 r.]

Drogi Włodku,

piszę do Ciebie z Zatoki św. Wawrzyńca, a właściwie już z pośredku rzeki o tej samej nazwie. Jutro rano minimy Québec i wieczorem albo pojutrze rano dotrzemy do Montrealu. Dalej autobusem linii „Grey hound”, czyli „Szary Pies”.

Przerażające ludzkie stwory na tym statku flagowym „Stefanie Batorym”. Prawie 2 tygodnie pływania z nimi po morzach i oceanie – to żwawo się będzie od nich uciekało. Ale za to, czego ja nie widziałem. Przede wszystkim góry lodowe wczoraj. Fantastycznych kształtów. I latające ryby na oceanie. I kawałek wieloryba. I te słynne fontanny wielorybie tryskające nad wodę. Ale one nie są takie gigantyczne, jak się je maluje. One są mikroskopijne. Przynajmniej te, które widziałem. Widocznie (niewidocznie) wieloryby były głęboko pod powierzchnią. Napisz: E. S. The University of Michigan. International Center. 603E. Madison Street. ANN ARBOR, Michigan 48104. U. S. A. Przyślij mi ten Twój wiersz o rybie, przepisany skądś tam. Napisz skąd przepisany<sup>110</sup>. Może go wykorzystam do jednego odcinka, jeżeli będę pisał dalej. Chciałbym jeszcze ze dwa, trzy odcinki<sup>111</sup>.

Jednym z zapowiadanych w liście do Antkowiaka „odcinków” był esej *Ocean* opublikowany w „Miesięczniku Literackim”<sup>112</sup>, w którym znajdujemy ostateczną redakcję tego fragmentu:

Dopływaliśmy do Ameryki<sup>113</sup>. Tego dnia około dziewiątej rano rozproszyły się mgły i – jakby na czyjeś życzenie; nie moje – stał się słoneczny dzień. Ocean Atlantycki był Bardzo Spokojny [...]. Naj-

<sup>110</sup> Włodzimierz Antkowiak tak oto skomentował ten fragment listu Stachury: „Wiersz *Znaczenie gospodarcze siei*. Sted chciał o nim pisać w felietonie do M[iesięcznika] L[iterackiego], wspomina o tym w tekście widokówki, napisanej na «Batorym». Wiersz (co Pan może łatwo sprawdzić) składa się z notki wypisanej z *Atlasu ryb* i z dopisanej przeze mnie pointy: «Obecnie giną tylko te osobniki, które oddaliły się od stada». Widziałem w tym metaforę mojego ówczesnego losu. Sted pytał, skąd «przepisałem» ten wiersz, a ja małostkowo obruszyłem się o słowo «przepisał». Tekst na podstawie listu Włodzimierza Antkowiaka do Dariusza Pachockiego z 30 listopada 2004 r.

<sup>111</sup> List E. Stachury do W. Antkowiaka z 11 września 1974 r.

<sup>112</sup> E. Stachura, *Ocean*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 3, s. 73-78.

pierw jedna, potem druga, trzecie, piąta – zjawily się w polu widzenia, zjawily się jak zjawy realne i zamigotały w Słońcu olśniewającą bielą: góry lodowe [...]. Nad powierzchnię morza wystrzeliły mieniające się wachlarze i wąskie strumienie, smugi cieniutkie fontanny jakby z samego pyłu wodnego. To pierwsze to latające rybki, to drugie – wieloryby. Z lewej burty pokazał się jeden, kołysnął nad wodą grzbietem czy ogonem, nie zauważyłem dokładnie, bo szybko. Potem inny pokazał się z drugiej burty. Albo ten sam. Za rufą już pojedyncze ptaki, ale wiele ich. Pierwszego zauważyłem już dwa dni temu [...]. Więc tam skąd leciał – był ład. Ten oto, który teraz wyrastał z wody w dali zmniejszającej się, w dali zbliżającej się, w nieopodali. Skaliste nagie wybrzeże Labradoru<sup>114</sup>.

Powyżej opisywane działania Stachura praktykował niemal do końca swej twórczej drogi. Ilustrując tę tezę, warto wskazać na list do Bogusława Żurakowskiego<sup>115</sup> wysłany dwa lata przed śmiercią (Warszawa, 11 marca 1977 r.). Motywem przewodnim są tu zagadnienia związane z samoobserwacją, poznaniem siebie<sup>116</sup>. Stachura zaleca przyjacielowi takie działanie jako terapię i sposób na zrozumienie świata. Treść listu odpowiada temu, co przeczytamy później w książce *Fabula rasa*<sup>117</sup>. Oto fragment listu z Warszawa, 11 marca 1977 r.:

<sup>113</sup> Z zapisów w notatniku wynika, iż do kontynentu statek miał dopłynąć nocą.

<sup>114</sup> E. Stachura, *Ocean*, [w:] *Wszystko jest poezja*, s. 269-270.

<sup>115</sup> Bogusław Żurakowski – ur. 9 VII 1939. Ukończył Wydział Filologii Polskiej WSP w Opolu. Debiutował na łamach miesięcznika „Odra” jako poeta. Od 1982 roku w Krakowie, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Pedagogicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Poeta, eseista, krytyk literacki. Wydał m.in.: *Taniec bez ludzi*, *Paradoks poezji*, *Poza obiegem*.

<sup>116</sup> Foucault w jednym ze szkiców napisał, iż „Technologie samego siebie [...] umożliwiają jednostce własnymi siłami bądź z pomocą innych dokonywać rzędu operacji na swoim cielesnym lub swojej duszy, swoim myśleniu, swoim działaniu albo na swoim sposobie egzystencji po to, aby zmienić się tak, by móc osiągnąć określony stan szczęścia, czystości, mądrości, doskonałości lub nieśmiertelności”. M. Foucault, *Technologies of the Self*, [w:] *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, red. L.H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton, London 1988, s. 18. Cyt. za: M. Marszałek, dz. cyt., s. 60. Foucault w kilku tekstach starał się uchwycić powiązania pomiędzy praktykami doświadczania i kształtowania siebie oraz czynnościami pisania (listów, diarystyki). Por. M. Foucault, *Kultura siebie*, [w:] tenże, *Historia seksualności*, t. 3, Warszawa 1995, s. 415-446.

<sup>117</sup> E. Stachura, *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, Olsztyn 1985, s. 65-67, 125-128, 130-135.

[...] Możesz zrozumieć. Może przyjść do Ciebie to wieczne, bo jesteś prawy. Każdy może zrozumieć (nie ma wyjątków), ale zwłaszcza człowiek prawy. Zaczynaj siebie obserwować. Czysto. Bez usprawiedliwiania, bez potępiania. Naga, goła obserwacja. Każdego wypowiedzianego zdania, każdego „czynu”, każdej myśli. Zaobserwuj swoje „ja”. Nie obiecuj sobie zrozumienia, nie obiecuj sobie nic, bo się zablokujesz, zablokujesz zrozumienie. Zaobserwuj, że „ja” jest źródłem wszystkich bez wyjątku istniejących w Tobie konfliktów, sprzeczności, lęków i pocieszeń. Bo „ja”, którego istotą jest wymysł, wymyśla lęki, a potem szuka ratunku. I często go wymyśla. Ale jest to zawsze pocieszenie tylko chwilowe, tylko czasowe. Nie może być inaczej, bo „ja” to czas. Zaobserwuj arcygenialność „ja”. Zaobserwuj, jak „ja” dzieli się na rzecz obserwowaną i na obserwatora. Na lęk i na „ja się lękam”. Podczas, gdy jest tak, że „ja jestem lękiem”. To są wszystko fakty. Nie teoria.

[...]

Nie chcesz zrozumieć, bo nie zrozumiesz. Obserwuj „ja”.

Bądź zdrow. Idę spać. Idę umrzeć.  
Bo trzeba umierać codziennie

Sted

Na kartach *Fabula rasa* czytamy:

Tylko obserwacja. Żadna Yoga, koncentracja, samousypianie się, dyscyplina, masochizm, sadyzm, egzorcyzmy, uciekanie z tego świata na pustynię, do pustelni do wieży z kości słoniowej, do sekty takiej, czy takiej, czy jeszcze takiej, nieważne jakiej, bo wszystkie jednakie. Tylko obserwacja. Bo ona jedynie jest naga; wszystko inne jest strojem, czyli ubiera, przebiera, maskuje Ja, umacnia, fortyfikuje, ekwipuje Ja, porusza błędne koło błędnego młyna. Błędne koło może zatrzymać (zobaczyć) tylko czysta obserwacja. Bo ona jedynie nie ocenia, a więc nie zastawia pułapek [...]. Jest jedna prawdziwa podróż i absolutna: w głąb siebie<sup>118</sup>.

Rozważania dotyczące samopoznania i przemiany „ja” odnajdujemy także w utworze *Oto*:

PS. W języku polskim da się mówić poprzez bezosobową formę: *się*. Ale ty nie masz po temu nieodzownej postawy, którą daje tylko jedynie poznanie JA, czyli poznanie siebie, czyli poznanie świata.

<sup>118</sup> E. Stachura, *Fabula rasa*, s. 124 i 133.

Poznaj siebie a poznasz się i będziesz wtedy mógł mówić w tej bezosobowej formie. Będziesz mógł też mówić w osobowej formie: ja. Będziesz też mówić w osobowej formie: my.

Ach, wszystko będziesz mógł<sup>119</sup>.

Akt poznawczy ma się charakteryzować zniesieniem podziału pomiędzy poznawanym a poznającym. Rzeczywistość i świadomość stają się nierozzerwalną jednością<sup>120</sup>:

Ani woda, ani drzewo nie muszą stwierdzać, że są faktami. Bo nimi są. Tak samo ty, gdybyś był, gdybyś mógł być faktem, nie musiałbyś tego stwierdzać. Gdybyś wiedział, kim jesteś, gdybyś rozumiał, kim jesteś, gdybyś siebie znał, po co miałbyś się stwierdzać, potwierdzać, zatwierdzać? Fakt jest faktem, to wszystko. Fakt jest milczącym, niemym, cichym, doskonałym stwierdzeniem faktu<sup>121</sup>.

Nie jest, niestety, możliwe zestawienie odpowiednich fragmentów z zapisami notatnikowymi, ponieważ nie wszystkie bruliony się zachowały (trzeba także zakładać, że Stachura w tym czasie mógł nie notować); m.in. brak zapisków z czasu pomiędzy styczniem 1977 roku a majem 1979 roku<sup>122</sup>.

Fakt, iż te same motywy lub fragmenty tekstu pojawiają się w różnych przejawach literackiej aktywności pisarza, miał być odpowiedzią na potrzebę zupełnie nowego sposobu wyrazu. Zjawisko jednak jest tak złożone, że nie można zamknąć go w stwierdzeniu przychodzącym na myśl w pierwszej chwili: nowy sposób na zneutralizowanie literackich napięć. Rzecz jasna, bardzo wygodne byłoby dołączyć poczynioną obserwację do kategorii, którą od lat tłumaczy się większość zjawisk obserwowanych w przestrzeni tekstów Stachury. Idzie tu oczywiście o termin „życio-pisanie”. Pierwszoosobowy narrator, niektóre cechy bohatera pokrywające się z cechami pisarza oraz pokrywanie się niektórych opisanych wydarzeń z rzeczywistością – to przesłanki, którymi krytyka motywowała zasadność terminu stawiającego znak równości między życiem i pi-

<sup>119</sup> E. Stachura, *Oto*, [w:] PP, t. 5, s. 260.

<sup>120</sup> Szerzej na temat samopoznania u Stachury patrz: J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 112-118.

<sup>121</sup> E. Stachura, *Fabula rasa*, s. 61-62.

<sup>122</sup> W notatniku z 1967 roku znajduje się taki oto wpis: „POZNAJ SAMEGO SIEBIE. Tak brzmiał napis w Świątyni Appolina w Delfach, którego autorstwo przypisywano jednemu z siedmiu wędrowców Talesowi bądź Chilonowi”. E. Stachura, Notatnik, t. 2, Muz. Lit., inw. 2551.

saniem Stachury. Nieporozumienie polegało na tym, iż słowa wypowiedane przez narratora lub bohaterów (np. „Wszystko, co napisałem – przepisałem z przestworzy”<sup>123</sup>) brano za słowa pisarza i odbierano je zbyt dosłownie. Przyjęto mało skomplikowaną ścieżkę interpretacyjną, która redukowała wysiłek Stachury i jego globalne podejście do swojej twórczości do roli „kopisty rzeczywistości”. To zatem, co przyjmowano jako opowieść biograficzną Stachury, traktować należy raczej jako quasi-autobiografię. Byłaby to część precyzyjnie utkanej strategii, a nie relacja z własnego życia, całkowicie pozbawiona elementów fikcyjnych. Pisarz umiejętnie grał różnymi strategiami. Konfesyjność ogarniająca teksty była tak silna, iż nie tylko czytelnicy, lecz także krytycy (ci, z definicji, wnikliwsi czytelnicy) dokonali zintegrowania fikcji literackiej z życiem pisarza<sup>124</sup>. Sygnalizują to zjawisko, gdyż jest jednym z wielu zabiegów<sup>125</sup> stosowanych przez autora niezwykle konsekwentnie. Wpływały ona na organizację tekstów, która nadawała im znamiona cyklu. Krystyna Jakowska dowodziła, iż tom opowiadań Stachury *Jeden dzień* tworzy cykl: „W cyklach tych zasadniczą obserwacją jest dysharmonia świata, coraz częściej jednak przełamywana iluminacyjnym przekonaniem o istnieniu utajonej harmonii (Stachura, Szczepański, Elektorowicz)”<sup>126</sup>.

Utworki Stachury zdradzają pewne cechy cykliczności, jednak adekwatniejszym<sup>127</sup> określeniem na związki pomiędzy nimi byłaby formuła Marcina Wołka: „autobiograficzne ciągi narracyjne”: „Określam tak zespoły fikcjonalnych i niefikcjonalnych tekstów jednego autora, połączonych intencją autobiograficzną (a w konsekwencji posiadających często wspólne-

<sup>123</sup> E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, s. 276.

<sup>124</sup> Odkrycie przez czytelników fikcyjności opisywanych wydarzeń niejednokrotnie doprowadzało do gniewu i rozgoryczenia. Osoba taka czuła się oszukana przez pisarza. Zjawisko to wymagałoby badań socjologicznych, co wykracza poza zainteresowania niniejszej rozprawy.

<sup>125</sup> Należy tu wymienić także, opisane w poprzednim rozdziale: stronę językową tekstów, organizację czasu, przestrzeni, omawianej problematyki oraz wyjątkowy charakter podmiotu. Na te zagadnienia zwrócił uwagę w swojej pracy Waldemar Szyngwelski. Zob. *Sobowtór w labiryncie*, s. 8.

<sup>126</sup> K. Jakowska, *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 42-43.

<sup>127</sup> Ze względu na to, iż w obrębie ich zainteresowań mieszczą się teksty niefikcjonalne (inaczej niż w przypadku cykli).

go bądź podobnego bohatera-narratora, powiązanych wzajemnymi odniesieniami, odznaczających się tożsamością, ciągłością lub pokrewieństwem świata przedstawionego oraz powtarzalnością motywów), zespoły nie mające formalnych cech cyklu<sup>128</sup>. Z cyklem literackim łączy to zjawisko względności autonomii poszczególnych utworów, nadbudowywanie się sensów i jakości (artystycznych oraz pozaartystycznych) nad całościami większymi niż pojedynczy tekst; różni jego niegenologiczny status: cykl jest fenomenem tekstualnym i gatunkowym, ciąg autobiograficzny nie tworzy struktur o charakterze tekstowym i gatunkowość przełamuje”<sup>129</sup>.

Istnieją dodatkowe łączniki pomiędzy formułą „autobiograficznego ciągu narracyjnego” a zjawiskami zachodzącymi w obrębie tekstów Stachury. Występuje tu próba nawiązania intymnej więzi z czytelnikiem poprzez działania zmierzające do zatarcia granicy między „pisanie” i „życie”. W rezultacie „zamiast statycznego dzieła lub szeregu odrębnych dzieł otrzymujemy dynamiczny, posegmentowany byt o płynnych granicach, który odwzorowuje proces twórczego zmagania się człowieka ze światem, instytucjami literatury i samym sobą; ponawiany – bo skazany na niedoskonałość – zapis istnienia”<sup>130</sup>.

Marcin Kurek, relacjonując poglądy Vargasa Llosy na temat powieści totalnej, konstatował, iż jednym z warunków totalności jest „sięganie po miejsca i bohaterów stworzonych przez autora we wcześniejszych utworach”<sup>131</sup>. Sam Vargas Llosa o powieści totalnej napisał: „Rzeczywistość, jaką opisuje, ma początek i koniec i relacjonując tę «kompletną» historię fikcja obejmuje całą «szerokość» tego świata, wszystkie plany czy poziomy, na których historia ta się odbywa lub na które wpływa [...]. W terminach ściśle liczbowych to «totalne» przedsięwzięcie było utopijne: geniusz autora polega na odnalezieniu osi czy jądra, o wymiarach uchwytnych dla struktury narracyjnej, w których odzwierciedla się, jak w lustrze, to, co

<sup>128</sup> Zob. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, s. 24-35.

<sup>129</sup> M. Wołk, *Autobiografizm i cykliczność*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 20-21.

<sup>130</sup> Tamże, s. 32.

<sup>131</sup> M. Kurek, *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wrocław 2003, s. 152.

indywidualne i zbiorowe, konkretne osoby i całe społeczeństwo, będące przecież fikcją”<sup>132</sup>.

W utworach Stachury jednym z wymiarów totalności jest sieć powiązań międzytekstowych, których osią jest najczęściej postać „Narratora Głównego”. Zjawisko to rozciąga się nie tylko na zbiory opowiadań, lecz także na obszary wykraczające poza ten gatunek, włączając notatniki i listy.

Powyższe przykłady ilustrujące migracje motywów należy uzupełnić wyjaśnieniem. W poprzednim rozdziale dowodzone, iż Stachura rozpoczął pisanie notatników jeszcze przed podjęciem studiów, tj. ok. 1956 roku. Pierwsze poniżej cytowane fragmenty pochodzą z tego właśnie okresu. Ukazując przemieszczanie się pewnych motywów lub całych fragmentów tekstu od notatnika, poprzez listy, do opowiadania, nie udało się odtworzyć „całości”, ponieważ zabrakło części zapisów brulionowych. Istnieją świadkowie, którzy potwierdzają, iż Stachura w czasie studiów często notował i nie rozstawał się z przeróżnymi kartkami i karteluszkami, natomiast nie udało się potwierdzić, iż prowadził w tym czasie notatniki.

---

<sup>132</sup> M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona 1971, s. 480. Cyt. za: tamże, s. 152.





## ZAKOŃCZENIE

Programowość pisarstwa Stachury, która na początku nie była jeszcze wyraźna, nie została przez badaczy literatury dostrzeżona. Zwracano uwagę na nieporadny „murzyński język” oraz franciszkańską postawę bohatera prozy. Każda kolejna książka przynosiła coraz wyraźniejsze akcenty autorskiej „myśli o całości”. Nie wpłynęło to jednak na zmianę odbioru tej literatury przez krytyków.

Propozycja Stachury była wyjątkowa. Doszukiwanie się jej korzeni w romantyzmie nie jest bezpodstawne. Ważne tu było nie tylko słowo, lecz także postawa, która byłaby gwarantem wiarygodności. Być może, pisarstwo Stachury więcej zyskiwało, kiedy czytelnik miał okazję osobiście się przekonać, iż między wypowiedzianym słowem a moralną postawą nie było pęknięcia.

Tę jedność pomiędzy głoszonym słowem i moralną postawą często rozumiano opacznie. Odpowiednią ilustracją może tu być formuła „życio-pisanie”, która miała oddawać charakter omawianej twórczości. Z określeniem tym przez długie lata kojarzone było pisarstwo autora *Całej jaskrawości* (pomimo jego stanowczych protestów). Powody, by oponować, były oczywiste, ponieważ powyższa formuła zakładała nierozzerwalną więź pomiędzy życiem i twórczością autora. Sprowadziła tym samym kreacyjną rolę pisarza do minimum, jednocześnie nazywając go piętnem „kopisty rzeczywistości”.

Dostrzegając powiększającą się przepaść pomiędzy swoim komunikatem a zakładaną recepcją, Stachura z każdą książką wyostrzał swój program. Coraz wyraźniej przekonywał, iż nie jest jego zamiarem jedynie opiewanie natury z pozycji „nawijnego równiachy”, ale m.in. testowanie jej pojemności. Podjął on próbę odzyskania klucza do opisu dostrzegalnej całości, znalezienia graficzno-fonetycznego sposobu na oddanie „wszystkości” i „jednoczesności”. Tak powstał utopijny pro-

jekt „Czystej opowieści” – książki, która miała wyjść poza literaturę.

Pod koniec XX wieku wyraźne były próby reaktywowania sposobu myślenia, którego korzenie tkwiły w romantyzmie. Choć Stachura w swojej twórczości nadał tym odniesieniom rys indywidualny, to jednak idealizm jego zamierzeń wciąż przypominał idealizm romantyków. Różnego typu działania cząstkowe podporządkowane były dążeniom do skonstruowania całości. Działania tego typu nie ograniczały się jedynie do pojedynczej książki.

W badaniach nad życiem i twórczością Stachury akcent stawiano na „życie”, a studia nad dorobkiem autora *Siekiere-zady* skupiały się dotąd przede wszystkim na jego prozie. W niniejszej dysertacji podjęto próbę odnalezienia formuły, która obejmowałaby całość twórczości Edwarda Stachury. W badaniach tak ukierunkowanych powstałoby pęknięcie, gdyby nie obejmowały one korespondencji i notatników autora. Podjęte działania analityczne wykazały, że dopiero uwzględnienie wszystkich obszarów literackiej aktywności pisarza przynosi nową perspektywę badawczą. Dzięki niej można wykazać spójność w finezyjnym zamyśle Stachury. Autor budował totalną jednię swojego dzieła na wielu płaszczyznach. Dopiero wspomniana perspektywa wyjaśnia konsekwencję, z jaką pisarz konstruował stylistyczną niezależność swych bohaterów-narratorów, którzy mieli swoje poetyckie i epistolarne odpowiedniki. Pisarz stworzył także postać „Głównego Narratora” (nazwanego tak na potrzeby niniejszej pracy), którego kompetencje w obszarze wszystkich tekstów Stachury były niemal nieograniczone.

Konstrukcja warstwy językowej utworów lub też sobowótrowe postacie bohaterów-narratorów (z nadrzędnym „Głównym Narratorem”) są jedynie elementami precyzyjnie tkanej siatki międzytekstowych powiązań. Obejmując swym zasięgiem zarówno teksty autobiograficzne, jak i nieautobiograficzne, przypominają spotykane w starożytności praktyki *askésis*. Dowiedzenie, iż działania Stachury były świadomymi nawiązaniami, byłoby trudne, przywołany kontekst jednak wiele mówi o źródłach opisywanego postępowania i wiąże je z pracą nad samym sobą. W przypadku Stachury odniesienie takie nie jest bez znaczenia. Przy okazji dociekań nad romantycznymi konotacjami omawianej twórczości wspomniano o jedności głoszonych treści z moralną postawą autora. Krytyka, dostrze-

gając podobieństwo, postawiła między nimi znak równości, wpadając tym samym w pułapkę autobiografizmu. Faktem jest, że dzieło Stachury jest w dużym stopniu autobiograficzne i nie należy tego przemilczać ani ignorować, lecz świadomość zjawiska powinna być punktem wyjścia, a nie dojścia.

W niniejszej rozprawie nie wyczerpałem, rzecz jasna, refleksji nad spuścizną Stachury, nie było to moim zamiarem. Chodziło mi raczej o poszerzenie perspektywy badawczej przez włączenie do naukowej refleksji pomijanych dotąd notatników i listów. Dużym ułatwieniem dla badań byłaby poprawna edycja dzieł zebranych, która obejmowałaby także korespondencję pisarza oraz utwory, które dotąd pozostają rozproszone w czasopiśmie. W muzeach i bibliotekach na terenie kraju znajdują się niepublikowane jeszcze utwory poetyckie oraz kilka utworów prozatorskich. Do ewentualnej edycji należałoby dołączyć, pozostające w autografach, tłumaczenia, m.in. Márqueza, Cortazara, Onettiego. Wymienione utwory mogłyby się stać przedmiotem naukowej refleksji, wzbogacając wiedzę o literackiej aktywności Edwarda Stachury.

Godna uwagi jest także działalność edytorska pisarza, który pomagał swoim przyjaciołom w wydaniu debiutanckich książek, a część z nich sam redagował. Było tak w przypadku tomu poezji Włodzimierza Szymanowicza czy Janusza Żernickiego. Przetłumaczył z francuskiego i opracował tom poezji Michela Deguy *Wiersz i jego wiara*. Podczas pobytu za granicą zajmował się przekładaniem wierszy swoich przyjaciół, które ogłaszał w czasopiśmie<sup>1</sup>.

Wszystkie pola artystycznej aktywności Stachury są fragmentami rozbitego lustra. Złożenie rozproszonych części nie stworzy obrazu autora, lecz ukaże części odbitego świata, bo właśnie w jego stronę pisarz zwrócił swoją uwagę.

---

<sup>1</sup> Stachura tłumaczył utwory m.in.: Ryszarda Krynickiego, Wojciecha Roszewskiego, Wincentego Różańskiego, Janusza Żernickiego, Bogusława Żurakowskiego. Zob.: „La Palabra el Chombre” 1976, nr 20, s. 57-81.



# BIBLIOGRAFIA

## LITERATURA PODMIOTOWA

### POEZJA I PROZA

- Błogosławiona bądź łaźnio, „Kamena” 1959, nr 21, s. 7.  
*Cała jaskrawość*, Warszawa 1969.  
*Drogi Mój!*, „Kamena” 1960, nr 21, s. 9.  
*Dwa hotele*, „Kamena” 1960, nr 17, s. 4-5.  
*Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*, Olsztyn 1985.  
*Falując na wietrze*, Warszawa 1966.  
*Historia pewnego przekładu*, [w:] PP, t. 5, red. K. Rutkowski, s. 296-321.  
*Iście*, „Twórczość” 1977, nr 7, red. H. Bereza, s. 37-48.  
*Jak mi było na Mazurach*, [w:] PP, t. 2, red. H. Bereza, s. 37-45.  
*Jeden dzień*, Warszawa 1962.  
*Listy do Olgi*, [w:] *Jeden dzień*, Warszawa 1962, s. 24-39.  
*Komu piosenki...*, [w:] *Wszystko jest poezja*. Warszawa 1975, s. 189-197.  
*Miecz Damoklesa*, [w:] PP, t. 2, s. 102-107.  
*Miłość, czyli życie śmierć i zmartwychwstanie Michała Kątnego zaśpiewana, wyplakana i w niebo wzięta przez edwarda stachurę*, [w:] PP, t. 5. s. 322-402.  
*Nocna jazda pociągiem*, [w:] PP, t. 2, s. 76-91.  
*Ocean*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 3, s. 73-78.  
*Olga*, [w:] *Dużo ognia*, Warszawa 1963, s. 16-17.  
*Opowieść się dzieje...*, [w:] *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 149-160.  
*Oto*, [w:] PP, t. 5, s. 197-282.  
*Pod Annapolem*, „Kamena” 1974, nr 12, s. 6-7.  
*Pogodzić się ze światem*, „Twórczość” 1980, nr 1, s. 66-91.  
*Przystępuję do ciebie*, Warszawa 1968.  
*Rzeka*, [w:] *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 271-285.  
*Siekierzada*, [w:] PP, t. 3, red. H. Bereza, s. 199-377.  
*Się*, Warszawa 1977, s. 196-198.

- Siódma jedynka*, [w:] *Wszystko jest poezja*. Warszawa 1975, s. 286-290.
- Śpiewanie przez sen*, „Nowa Kultura” 1960, nr 1, s. 1.
- Tyfus*, „Życie Literackie” 1959, nr 19, s. 4.
- Uniewinnienie*, [w:] *Dużo ognia*, Warszawa 1963, s. 11.
- Upadek z drzewa, poezja wzajemności, być w ruchu, Wiśła-Wiśła*, [w:] *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 44-54.
- Wartość poezji*, [w:] PP, t. 5, Warszawa 1982, s. 289-290.
- Wesele*, [w:] PP, t. 2, s. 251-273.
- Wielki Testament*, [w:] PP, t. 1, red. Z. Feddecki, s. 40-41.
- W krainie dzieciństwa...*, [w:] *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 161-175.
- W labiryncie świata...*, [w:] PP, t. 4, red. K. Rutkowski, s. 79-86.
- Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975.
- Wszystko jest poezją, każdy jest poetą*, [w:] *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1975, s. 5-16.
- Zbawienne konsekwencje sadyzmu*, „Życie Literackie” 1959, nr 19, s. 7.

## LISTY I REKOPISY

- „Cholernie bolą mnie pięty od tego myślenia”, „Akcent” 1999, oprac. C.M. Szczepaniak, nr 1, s. 43-49.
- Dwadzieścia listów Edwarda Stachury do Wincentego Różańskiego*, oprac. A. K. Waśkiewicz, „Integracje” 1987, nr 21, s. 59-61.
- [List do redakcji] „Nowa Kultura” 1962, nr 27, s. 8.
- List Stachury* (List Stachury do Gali Dołżenko), „Zdanie” 1983, nr 1, s. 31-32.
- Listy do pisarzy*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2005.
- Listy Edwarda Stachury do Janusza Żernickiego*, oprac. J. Żernicki, „Poezja” 1981, nr 1, s. 46-51.
- Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosia, oprac. F. Ziejka, „Regiony” 1989, nr 1, s. 70-75.
- Listy i wiersze Stachury do Mieczysława Czychowskiego, do druku podała M. Kucharska, „Poezja” 1982, nr 9, s. 44-75.
- Listy Stachury do Kluczkowic i Lublina*, oprac. M. Derecki, „Akcent” 1988, nr 1, s. 190-200.
- Listy Stachury do Babińskiego*, do druku podał J. Klechta, „Radar” 1984, nr 33, s. 8.
- Notatniki, Muz. Lit., inw. 2551.
- Trochę wtórczy i trochę pisania. Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosia*, oprac. D. Pachocki, „Akcent” 2003, nr 1-2, s. 200-211.

Trzyście listów Edwarda Stachury do Bogusława Żurakowskiego, oprac. B. Żurakowski, „Poezja” 1981, nr 1, s. 46-51.

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Anderman J., *Edward Stachura*, „Tygodnik Kulturalny” nr 31, s. 9.
- Antkowiak W., *Scheda Steda*, „Fakty” 1986, nr 20, s. 7.
- Augustyn W., *Cała jaskrawość życia i śmierci*, „Twórczość” 1972, nr 10, s. 84-89.
- Balbus S., *Burze, pioruny, niewypały*, „Życie Literackie” 1969, nr 23, s. 10.
- Bereza H., *Walka*, [w:] tenże, *Taki układ*, Warszawa 1981, s. 328-335.
- Bereza H., *U źródeł*, [w:] tenże, *Związki naturalne*, Warszawa 1978, s. 302-317.
- Bień A., *Ważne daty*, [posłowie w:] E. Stachura, *Dolina obiecana*, wybór tekstów i nota A. Bień, s. 213-234.
- Bordowicz M.Z., Grzesiek M., *Sted*, „Poezja” 1979, nr 10, s. 92-98.
- Borkowska G., *Edward Stachura: Nie wszystko jest poezją*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995, s. 115-129.
- Brach-Czaina J., *Jednostka a możliwość innej postaci istnienia. „Inny stan” Stachury*, [w:] tenże, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 101-134.
- Bratkowski P., *Zanim zaczniemy go czytać*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 21, s. 12.
- Brożek A., *Drwal Stachura*, „Radar” 1986, nr 6, s. 6-7.
- Buchowski M., *Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992.
- Bugajski L., *Stachura*, [w:] tenże, *Pozy, prozy*, Warszawa 1986, s. 262-270.
- Burek T., *Mgła i pierwsze przebłyski jasności*, „Twórczość” 1966, nr 11, s. 122-124.
- Chelstowski B., *O prozie Edwarda Stachury*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 5, s. 69-76.
- Chrzastowska B., *Sakralizacja świata*, [w:] *Niebo otwarte*, Poznań 1992, s. 167-171.
- Czocharńska B., *Wrażliwość materii*, Warszawa 1998.
- Derecki M., *Lubelskie lata Edwarda Stachury*, „Kamena” 1986 nr 22, s. 1, 6.
- Drawicz A., *Szukanie pełni*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 57, s. 4.

- Drewnowski T., *Próba scalenia*, Warszawa 1997.
- Dumowski Z., *Dlaczego nie reformator, dlaczego sielankopisarz?*, „Nurt” 1979, nr 1, s. 23.
- Falkiewicz A., *Nie-Ja Edwarda Stachury*, Wrocław 1995.
- Falkiewicz A., *Stachura (I)*, „Teksty” 1981, nr 1, 80-108.
- Fedecki Z., *Moda na Stachurę*, [w:] *Kaskaderzy literatury*, pod red. E. Kolbusa, sł. wstępne J.Z. Brudnicki, posłowie J. Marx, Łódź 1986, s. 269-276.
- Iwaszkiewicz J., *A może tak coś fabularnego?*, „Życie Warszawy” 1963, nr 304, s. 4.
- Januszkiewicz M., *Edward Stachura: od buntu do mistyki*, [w:] tenże, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku*, Poznań 1998, s. 177-205.
- Jarzębski J., *Kariera autentyku*, [w:] tenże, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 337-364.
- Kaliszewski W., *Poemat o wielkiej wędrówce*, „Ład” 1983, nr 46, s. 6.
- Karasek K., *Trud istnienia*, [w:] tenże, *Poezja i jej sobowtór*, Warszawa 1986, s. 83-88.
- Kłak T., *Do Edwarda Stachury list prywatny*, „Kamena” 1960, nr 15/16, s. 8.
- Kłak T., *Dwa portrety jednego bohatera*, „Kamena” 1963, nr 12, s. 8.
- Kłak T., [Moje lektury], „Kamena” 1968, nr 14, s. 6.
- Kubasik M., *Się jest nikt*, „Nurt” 1978, nr 7, s. 26-27.
- Kucharska M., *Kamera gotowa!*, „Poezja” 1981 nr 8, s. 87-91.
- Kucharska M., *Ty co zboże powalasz żrate...*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 21, s. 12, 15.
- Lebioda D.T., *Pragnienie śmierci*, Bydgoszcz 1996, s. 17-31.
- Łukasiewicz J., *Dobry dzikus*, „Odra” 1963, nr 5, s. 73-75.
- Łukasiewicz J., *Ponad głowami starszych braci*, [w:] tenże, *Zagłoba w piekle*, Warszawa 1965, s. 154-159.
- Mach W., *Jeden dzień*, „Nowa Kultura” 1963, nr 14, s. 2.
- Maciąg K., *Emocjonalizm umietyczniony*, „Współczesność” 1963, nr 17, s. 6.
- Maciąg W., *Niewinność poezji*, „Nowe Książki” 1975, nr 2, s. 61.
- Majewska B., *Szarpanie Stachury*, „Razem” 1985, nr 7, s. 14-17.
- Marx J., *Chlebak, kufel i gitara*, „Odrodzenie” 1986, nr 44, s. 10.
- Marx J., *Tramp i trubadur*, [w:] tenże, *Legendarni i tragiczni*, Warszawa 2000, s. 415-452.
- Mętrak K., *Dziennik 1969-1979*, Warszawa 1997.
- Mętrak K., *Moja przygoda ze Stachurą*, „Współczesność” 1966, nr 16, s. 10.
- Nawarecki A., *Wierzyńskiego i Stachury wiersze o przemianie. Projekt interpretacji „Pochwały ziemi i prochu”*, [w:] Skamander,



- t. 5, *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, Katowice 1986, s. 159-167.
- Nyczek T., *Radość pisania*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 7, s. 126-128.
- Nyczek T., *Życiodajny, śmiercionośny*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 1, s. 59.
- Ożóg J.B., *Stachura wśród drwali*, „Życie Literackie” 1972, nr 11, s. 12.
- Pieszczachowicz J., *Edward Stachura – łagodny buntownik*, „Twórczość” 1994, nr 12, s. 52-73.
- Pilot M., *Stachura – szkic do portretu z pamięci*, „Scena” 1992, nr 1-2, s. 8-9.
- Pluta J., *Poeta z siekierą*, „Kultura” 1972, nr 7, s. 126-128.
- Pogonowski W., *Inedita Edwarda Stachury*, [w:] E. Stachura, *Postscriptum*, wstęp, wybór i opracowanie W. Pogonowski, Warszawa 1989, s. 5-6.
- Przyboś J., *Osobliwa proza*, „Życie Warszawy” 1966, nr 184, s. 3.
- Rutkowski K., [Nota redakcyjna], [w:] E. Stachura, *Poezja i proza*, t. 5, red. tenże, Warszawa 1982, s. 461-469.
- Rutkowski K., *Koniec literatury i zadanie milczenia*, „Literatura” 1978, nr 31, s. 4.
- Rutkowski K., *Podróż do źródeł straconego czasu*, „Literatura” 1976, nr 28, s. 3.
- Rutkowski K., *Poeta jak Nikt*, [w:] tenże, *Ani było, ani jest*, Warszawa 1984, s. 135-194.
- Rutkowski K., *Projekt Stachury i cień Towiańskiego*, „Nowy Wyraz” 1981, nr 1, s. 79-85.
- Rutkowski K., *Próba całości i poezja świata*, „Literatura” 1976, nr 19, s. 12.
- Rutkowski K., *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirowa Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.
- Rutkowski K., *Zeszyty podróżne*, „Poezja” 1981, nr 8, s. 42.
- Sikora J., *Czy Edward Stachura był „św. Franciszkiem w dżinsach”?*, „Akcent” 2004, nr 1, s. 102-110.
- Słojewski J.Z. (Hamilton), *Święty Franciszek w dżinsach*, „Kultura” 1966, nr 32, s. 12.
- Strzyżewski M., *Stachura i krytycy-mitotwórcy*, „Fakty” 1987, nr 40, s. 9.
- Szałagan A., *Stachura w drodze*, „Twórczość” 1987, nr 10, s. 136-138.
- Szary E., *Złuda realna*, „Poezja” 1969, nr 11, s. 91-93.
- Szybist M., *Uśmiechnięty Dostojewski*, „Życie Literackie” 1970, nr 6, s. 6.
- Szyngwelski W., *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Warszawa 2003.

- Szyngwelski W., *Się jest nikt. Problem nie tylko gramatyczny*, „Topos” 2002, nr 3, s. 76-84.
- Szyngwelski W., *Sobowtór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*, Warszawa 2003.
- Tkaczuk W., *Co jasne – co skryte w mroku*, „Więź” 1967, nr 2, s. 131-134.
- Tkaczuk W., *Jaśkoluby*, „Poezja” 1981, nr 9, s. 5-16.
- Trziszka Z., *Droga do „Siekierzady”*, „Poezja” 1981, nr 8, s. 79-86.
- Trziszka Z., *Edwarda Stachury zmagania z samym sobą*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 7, s. 30-39.
- Trznadel J., *Na marginesie*, „Twórczość” 1963, nr 9, s. 64
- Usczyńska J., *Konstrukcje sobowtórów w twórczości Edwarda Stachury*, [w:] *Bohater w kulturze współczesnej*, pod red. T. Kłaka, Katowice 1990, s. 86-101.
- Vogler H., *Obserwacje i okrzyki*, „Życie Literackie” 1963, nr 10, s. 5.
- Waczków J., *...ten, który to tutaj wyznaje*, „Radar” 1971, nr 2, s. 10.
- Wójcik M., *Człowiek-Nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyźmu zen*, Kielce 1998.
- Zadura B., *Rodziewiczówna w dzinsach*, „Twórczość” 1972, nr 11, s. 108-109.
- „zet”, *Żywioł*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 162.
- Zieliński M., *Edward Stachura*, „Kultura” 1979 nr 31, s. 3.
- Żabicki Z., *Stachury podróż sentymentalna*, „Nowe Książki” 1963, nr 8, s. 416-418.
- Żbikowski Z., *Stos*, „Radar” 1983, nr 44, s. 2-3.
- Żernicki J., *Bruno i Sted*, „Poezja” 1981, nr 9, s. 29-35.
- Żernicki J., *Takie chmury, choć rano*, „Integracje” 1980, nr 8, s. 65.
- Żurowski A., *Koniec wielkiej wody*, „Współczesność” 1970, nr 3, s. 3.

## BIBLIOGRAFIA POMOCNICZA

- Aleksandrowicz A., *Z problemów epistolografii przedromantycznej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1984, sectio FF, vol. II, s. 39-63.
- Bachtin M., *Monologowe słowo bohatera i słowo narracji w dłuższych nowelach Dostojewskiego*, [w:] *tenże, Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 309-358.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Barańczak S., *Kilka tysięcy zdań i to, co z nich wynika*, „Nurt” 1971, nr 4, s. 12.

- Barańczak S., *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1971.
- Bazarnik K., *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. V-XVI.
- Beaujour M., *Autobiografia i autoportret*, tłum. T. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 317-336.
- Bittner I., *Odkrywanie własnego „ja”*, [w:] tenże, *Romantyczne „ja”. Studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984, s. 97-109.
- Bolecki W., *Intertekstualność, stylizacja i kolacja...*, „Teksty Druge” 1991, nr 3, 106-110.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991.
- Bolecki W., *Wariacje tekstowe*, [w:] tenże, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 188-193.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- Borges J.L., *Alef*, [w:] tenże, *Alef*, tłum. Z. Chądzyńska, M. Potok-Nycz, Warszawa 2003, s. 161-184.
- Borges J.L., *Antologia osobista*, przeł. E. Stachura, A. Sobol-Jurczykowski, Z. Chądzyńska, Kraków 1974.
- Borges J.L., *Dla Leopolda Lugones*, [w:] tenże, *Antologia osobista*, tłum. E. Stachura i in., Kraków 1974, s. 64.
- Brandys K., *Dżoker. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1967.
- Brandys K., *Miesiące [1978-1979]*, Warszawa 1980.
- Browarny W., *Od intertekstualności do samplowania. Proza lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, K. Sawicka, Białystok 2002, s. 193-213.
- Burek T., *Bruliony wielkich tematów*, „Twórczość” nr 3, 1970, s. 99-103.
- Burek T., *Nieczyste formy Różewicza*, [w:] tenże, *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 143-153.
- Chodźko R., *Między wyznaniem a tekstem*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 7, s. 40.
- Cieślukowska T., *Centon i centonowa twórczość*, [w:] taż, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, s. 155-159.
- Cieślukowska T., *Tekst intertekstualny. Tekst – kontekst – intertekst (sytuacje graniczne)*, [w:] taż, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, s. 99-111.

- Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, tł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297-312.
- Cysewski K., *Epistolografia jako literatura na przykładzie listów Zygmunta Krasińskiego*, „Prace Polonistyczne” 1994, seria 49, s. 113-155.
- Cysewski K., *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Sztuka pisania*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 73-92.
- Cysewski K., *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografia*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 95-110;
- Cysewski K., *Uwagi o listach C. Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985-86, nr 3-4, s. 131-152.
- Czapski J., *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna, [Lausanne] 1993.
- Czechowicz J., *Brulion 1930-1931*, Muz. Lit., inw. 238.
- Czechowicz J., *Koń rydzy*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990.
- Czermińska M., *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław-Warszawa-Karaków-Gdańsk 1972, s. 51.
- Czermińska M., *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej*, [w:] też, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 99-114.
- Czermińska M., *Pomiędzy listem a powieścią*, [w:] też, *Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000, s. 252-271.
- Czermińska M., *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.
- Czermińska M., *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [w:] też, *Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000, s. 272-294.
- Czermińska M., *Trzy postawy autobiograficzne*, [w:] *Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000, s. 9-52.
- Czyż S., *Arw* [fragmenty], „Poezja” 1980, nr 7, s. 28-39.
- Danek D., *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, 143-174.
- Dąbrowski M., *Buczowski i Borges – modele intertekstualności*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 3, s. 37-44.
- Dąbrowski S., *Zagadnienie określeń i wyznaczników literackości. Próba ujęcia*, „Ruch Literacki” 1974, z. 6, s. 355-362.
- Dopart B., *Cykl Mickiewiczowski a romantyczna wielka forma poetycka*, [w:] *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004, s. 183-218.
- Dostojewski F., *Notatki z podziemia*, [w:] tenże, *Gracze*, tłum. G. Kar-ski, Warszawa 1964, s. 76.
- Duk J., *Wysokie powołanie czyli o liryce Juliana Przybosa*, [w:] J. Przybóś, *Rozbłyśk znaczeń. Wybór poezji*, Łódź 1986, s. 5-59.

- Eliade M., *Sacrum. Mit. Historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Fajfer Z., *Liberatura (aneks do słownika terminów literackich)*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5-6, s. 8-9.
- Fajfer Z., *Liberatura jako literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”)*, „FA-art”, 2001, nr 4, s. 10-17.
- Fajfer Z., ~~liryka, epika, dramat~~, *liberatura*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 233-239.
- Fert J., *Norwid – poeta dialogu*, Wrocław 1982.
- Fert J., Wstęp, [w:] C.K. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999, s. L.
- Fiut A., *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993.
- Fordham F., *Powieści jako podziemne światy: Finnegans Wake Jamesa Joyce’a, Infinite Jest Davida Fostera Wallace’a, Podziemia Dona DeLillo i House of Leaves Marka Z. Danielewskiego*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 139-168.
- Foucault M., *Kultura siebie*, [w:] tenże, *Historia seksualności*, t. 3, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1995, s. 415-446.
- Foucault M., *Szaleństwo i literatura*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Technologies of the Self*, [w:] *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, red. L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton, London 1988.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Głowiński M., *Muza zmyślonych podróży*, [w:] *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997, s. 291-294.
- Głowiński M., *Narcyz i jego odbicia*, [w:] tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 55-83.
- Głowiński M., *Narracja jako monolog wypowiedziany* [w:] tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa 1972, s. 108-121.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] tenże, *Intertekstualność, groteska, parabola*, Kraków 2000, s. 5-33.
- Głowiński M., *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Gombrowicz W., *Kosmos*, [w:] tenże, *Dzieta*, t. 5, red. J. Błoński, Kraków 1988.
- Gomolicki L., *Dzikie muzy*, Łódź 1968.
- Górski K., *Aluzja literacka*, [w:] tenże, *Rozważania teoretyczne*, Lublin 1984, s. 175-199.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.
- Grodziński E., *Mowa wewnątrzna*, Wrocław 1976.

- Herbert Z., *Listy do muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości. Listy dotąd nie publikowane*, red. M. Marchlewska, Gdynia 2000.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1980-1982*, Warszawa 1986, s. 51-53
- Hesse H., *Wilk stepowy*, przekł. G. Mycielska, Poznań 1984.
- Hilsbecher W., *Apologia Narcyza*, [w:] tenże, *Tragizm, absurd, paradoks*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1972.
- Jakowska K., *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 37-47.
- Janion M., *Zygmunt Krasiński, debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Janion M., *Tryptyk epistolograficzny*, [w:] tenże, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, 209-227.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Jenny L., *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, 265-295.
- Kałkowska A., *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982.
- Kałkowska A., *Wprowadzenie w problemy językowej spójności listu*, „Polonica” 1978, nr IV, s. 51-71.
- Kamieńska A., *Ciało*, [w:] tenże, *Herody*, Warszawa 1972, s. 14-15.
- Kamieńska A., *Notatnik 1965-1972*, t. 1, Poznań 1988.
- Kandziora J., *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993
- Kaniewska B., *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 24-35.
- Kepiński P., Sikorski A., *Któż to opisze, któż to uciszy. Rozmowy z Wincentym Różańskim*, Poznań 1997.
- Kornhauser J., A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kristeva J., *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść* [1967], [w:] *Bachtin. Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1983, s. 394-418.
- Kurek M., *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wrocław 2003.
- Kuncewicz P., *Agonia i nadzieja*, t. III, Warszawa 1993.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972.
- Lachmann R., *Płaszczyny pojęcia intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 209-215.

- Lalewicz J., *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.
- Lalewicz J., *Semantyczne wyznaczniki literatury*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 9-22.
- Legatowicz I.P., *Rozprawa o listach*, „Tygodnik Wileński” 1817, nr 78-79, s. 385-389.
- Lejeune Ph., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przekład W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Leśmian B., *Utwory rozproszone*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.
- Lowen A., *Narcyzm. Zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, Warszawa 1995.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Bliskie pokrewieństwa: formy pamiętnikarskie*, [w:] *taż, Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983, s. 185-205.
- Łapiński Z., *Miedzy polityką a metafizyką. (O poezji Czesława Miłosza)*, Warszawa 1980.
- Łopatyńska L., *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” seria VIII, Łódź 1950, s. 253-280
- Łopuszański P., *Leśmian*, Wrocław 2000.
- Łukasiewicz J., *Gliniane dzbany*, „Twórczość” 1967, nr 4, s. 65-73.
- Łukaszuk M., *...i w kotysankę już przemieniony płacz... Obiit... Natus est w poezji Aleksandra Wata*, Londyn 1989.
- Maciejewski J., *List jako forma literacka*, [w:] *tenże, Sztuka pisania*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 211-218.
- Marecki P., *Arw*, „Kino” 2004, nr 12, s. 5-14.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, [w:] *tenże, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198-228.
- Markiewicz H., *Wyznaczniki literatury*, [w:] *tenże, Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966, s. 50-64.
- Marszałek M., *„Życie i papier”. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899-1954*, Kraków 2004.
- Matuszewska A., *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki” 1977, z. 2, 138-146.
- Matuszewski R., *Nieskończone zamachy na wszystko*, [w:] *tenże, Doświadczenia i mity*, Warszawa 1964, s. 374-385.
- Mereżkowski D., *Leon Tołstoj i Dostojewski jako ludzie*, przeł. NN, Lwów 1914.
- Michałowski P., *Źródła i ujścia „poezji czynnej”*, „Nowe Książki” 1988, nr 5, s. 54-56.
- Mielecki A., *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Kraków 1983.

- Miłosz C., *Dolina Issy*, Kraków 1981.
- Miłosz C., *Nie ma wzroku*, Detroit 1949.
- Miłosz C., *Rodzinna Europa*, Paryż 1980.
- Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.
- Morawski S., *O cytacie bez cytatu*, „Nurt” 1966, nr, 8, s. 9.
- Mukařovský J., *Wśród znaków i struktur*, red. J. Sławiński, tł. J. Baluch i in., Warszawa 1970.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. 1, red. H. Kircher, Warszawa 1975.
- Nałkowska Z., *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971.
- Norwid C., *Vade mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999.
- Norwid C., *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Lublin 2004.
- [Nota redakcyj], „Współczesność” 1959, nr 21, s. 5-7.
- Nowak S., *Monolog jako światopogląd*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Kolaż literacki: przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*, [w:] tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* Kraków 2000, s. 258-279.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 247-258.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka „ja” literackiego. „Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy*, [w:] taż, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 117-135.
- Onetti J.C., *Historia kawalera z różą i ciężarnej dziewczicy z Liliputu*, przeł. R. Kalicki, E. Stachura, Warszawa 1977.
- Ostrowski W., [Journal], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1988, z. 1, s. 115.
- Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.
- Panić Surep M., *Ogień*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 48, s. 1.
- Patkaniowska D., *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska i in., Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 957-964.
- Pavlović M., *Murarze*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 48, s. 4.
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 183-208.
- Podolska J., *Refleksje nad kształtem dziennika literackiego*, „Prace Polonistyczne” 1990, seria XLVI, s. 197-223.
- Przyboś J., *Kartka znad Adriatyku*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 8, s. 7.
- Przyboś J., *Pierwszy słowik*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1975, s. 553-554.



- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, z rękopisów wybrał Rościsław Skręt, „Regiony” 1989, nr 1, s. 109-126.
- Przyboś J., *Znak przedstwony*, [w:] tenże, *Utworky poetyckie*, Warszawa 1975, s. 465-466.
- Robbe-Grillet A., *Natura, humanizm, tragedia*, przekł. J. Błoński, „Życie Literackie” 1959, nr 10.
- Romaniuk R., *Dramat religijny Tołstoja*, Warszawa 2004.
- Rudnicki A., *Niebieskie kartki. Kupiec łódzki*, Warszawa 1963.
- Rutkowski K., *Pozaliteracka koncepcja poezji. Granice poezji jako literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 9, s. 127-142.
- Sawicki S., *Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] tenże, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, s. 84-110;
- Schnayder J., *Dokumentarne znaczenia listu jako wizerunku duszy ludzkiej*, [w:] *Antologia listu antycznego*, oprac. tenże, tł. J. Czubek, Wrocław 1959, s. III-VII.
- Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1998.
- Sikora A., *Postannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Warszawa 1967.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, Lwów 1937.
- Skwarczyńska S., *Konstruowanie w dziele „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*, [w:] tenże, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 281-301.
- Stiepanow N., *Drużeskoje pismo naczata XIX wieka*, [w:] *Russkaja proza*, pod redakcją B. Ejchenbauma i J. Tynianowa, Haga 1963, s. 74-101.
- Sudolski Z., *Korespondencja Zygmunta Krasinśkiego. Studium monograficzne*. Warszawa 1968.
- Sudolski Z., *Listy Norwida wobec tradycji epistolarnej*, „Studia Norwidiana” 1985-1986, nr 3-4, s. 117-128.
- Sudolski Z., *Polski list romantyczny*, Kraków 1997.
- Sulima R., *Dokument i literatura*, Warszawa 1980.
- Szaruga L., *Literatura i życie. Ważniejsze wątki dyskusji literackich 1939-1989*, Lublin 2001.
- Tomaszewska W., *Idea „wielkiej powieści”*, [w:] tenże, *Między ideą a rzeczywistością. Andrzeja Kijowskiego wizja literatury*, Warszawa 2002, s. 214-223.
- Toporov W., *O jedności poety i tekstu*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4, s. 269-285.
- Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*. Rozmowa Teresy Krzemień z Tadeuszem Różewiczem, „Kultura” 1977, nr 17, s. 5.
- Trzynadlowski J., *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, [w:] tenże, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 82-97.

- Trzynadlowski J., *Wokół wypowiedzi*, [w:] *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 70-81.
- Urbankowski B., *Myśl romantyczna*, Warszawa 1979.
- Urbankowski B., *Absurd – ironia – czyn*, Warszawa 1981.
- Vargas Llosa M., *Garcia Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona 1971.
- Waśkiewicz A. K., *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
- Wat A., *Moralia*, [w:] tenże, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 11-84.
- Werner A., *Brzozowski w świetle listów*, „Polityka” 1970, nr 48, s. 6.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983.
- Wojtak M., *Uwagi o języku listów Stanisława Wyspiańskiego jako przyczynek do charakterystyki polszczyzny końca XIX wieku* (cz. 1), „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” sectio FF, 5(1995), s. 89-107.
- Wołk M., *Autobiografizm i cykliczność*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004, s.19-34.
- Wołk M., *Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek „Nierzeczywistości” i „Ronda” Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3, s. 107-131.
- Zagórska H., *Piszę jakbym gadał*, „Nurt” 1983, nr 5, s. 21-22.
- Zimand R., *„Prawda”, „zmyślenie” i „Dniewnik pisatielja”*, [w:] *Eros i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R.K. Przybylski, Poznań 1991, s. 197-209.
- Ziomek J., *Projekt wykonawczy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 73-92.
- Žynkin N. I., *O kodowych pieriechodach wo wnutriennoj rieczzi*, „Wo-prosy jazykoznanija” 1964, nr 6, s. 36.

## INDEKS OSOBOWY

- Aleksandrowicz Alina 170  
Anaksagoras 48  
Anderman Janusz 13  
Anteusz 156  
Antkowiak Włodzimierz 98,  
123, 125, 146-147, 182,  
190-191, 193  
Argentino Carlos 53  
Artemon 94  
Arystoteles 94  
Atticus 80  
Augustyn Władysław 27, 31
- Babiński Andrzej 95-97,  
130, 147  
Bachtin Michał 102, 152  
Balbus Stanisław 146, 153  
Banasiak Bogdan 88  
Barańczak Stanisław 40, 54-  
55  
Bartkowska Anna Zyta 125-  
126, 147  
Baudleaire Jean-Paul 55,  
122-123  
Bazarnik Katarzyna 30, 132  
Beaujour Michel 105  
Beckett Samuel 20  
Bereza Henryk 9-10, 24, 26,  
37, 134, 138  
Białoszewski Miron 34, 43, 60  
Bittner Ireneusz 62
- Błaut Sławomir 105  
Błoński Jan 39, 43  
Bolecki Włodzimierz 44, 152,  
158-159  
Bordowicz Maciej Zenon 13  
Borges Jorge Luis 21, 53,  
55, 123, 138, 167-168  
Borkowska Grażyna 9-10  
Brach-Czaina Jolanta 26, 65,  
196  
Brandys Kazimierz 120, 161  
Branicka z Potockich 82  
Bratkowski Piotr 27  
Brentano Franz 43  
Brodzka Alina 9, 56  
Browarny Wojciech 167  
Brożek Adam 179  
Brudnicki Jan Zdzisław 26  
Bryll Ernest 186  
Brzechwa Jan 141  
Brzękowski Jan 100  
Brzozowska E. 186  
Brzozowski Stanisław 84  
Brzozowski Zenon 82  
Buchowski Marian 12, 23-  
24, 93, 99-100, 111-112,  
116, 119, 124, 133, 135,  
141, 163  
Buczowski Leopold 21, 54,  
112, 124  
Budda 63

- Bugajski Leszek 35, 37  
Bujnicki Tadeusz 78-79  
Burek Tomasz 29, 48, 62  
Burniewicz Tadeusz 133  
Bursewicz Józef 185  
Burska Lidia 10  
Butor Michel 139  
Byron George Gordon, lord 82
- Cabet Étienne 134  
Cambaceres de Alvear  
Mariana 53  
Campanella Tomasz 134  
Chądzyńska Zofia 21, 53  
Chełstowski Bogdan 27  
Chilon 196  
Chodźko Aleksander 58  
Chrzastowska Bożena 20  
Cieślukowska Teresa 165, 167  
Cortázar Julio 21, 167, 203  
Culler Jonathan 153  
Cyceron 80  
Cysewski Kazimierz 71-72,  
79-80, 88-91  
Czaplejewicz Eugeniusz 152  
Czapski Józef 108-109  
Czechowicz Józef 37, 59, 185  
Czerwińska Małgorzata 73-  
74, 84, 91-92, 109, 121,  
153, 155, 163  
Czochrańska Barbara 46-47  
Czopik Jan 180-181, 189  
Czychowski Mieczysław 59, 85,  
97, 146-147, 169-170, 183  
Czyż Stanisław 132
- Danek Danuta 31  
Dante Alighieri 55  
Dąbrowicz Elżbieta 89  
Dąbrowski Mieczysław 167  
Dąbrowski Stanisław 78
- Deguy Michel 203  
Demetrios 86  
Derecki Mirosław 13, 77, 191  
Dołżenko Gala 182  
Domański Juliusz 88  
Dopart Bogusław 66  
Dostojewski Fiodor 20, 108,  
120, 180  
Drawicz Andrzej 32  
Drayton Michael 53  
Drewnowski Tadeusz 26  
Ducasse Izidor 43  
Duk Józef 44  
Dumowski Zdzisław 27, 32,  
146
- Ejchenbaum Boris 170  
El Greco 186  
Elektorowicz Leszek 197  
Eliade Mircea 35  
Éluard Paul 131  
Empedokles 48  
Epiktet 173
- Fajfer Zenon 132  
Falicka Krystyna 153  
Falicki Jerzy 153  
Falkiewicz Andrzej 9, 12, 129,  
134  
Faryno Jerzy 47  
Faulkner William 21  
Fedeki Ziemowit 26-28, 134,  
185  
Fert Józef 16, 95, 135, 190  
Fichte Johann Gottlieb 62  
Fiut Aleksander 30  
Foltyniak Anna 92  
Fontana Julian 185  
Fordham Finn 30  
Foucault Michel 88, 174-175,  
194

- Franciszek z Asyżu, św. 20,  
49, 176
- Freud Zygmunt 64
- Gasset Ortega 20
- Gaszyński Konstanty 82
- Gasiorowski Krzysztof 21
- Genette Gérard 153
- Głowiński Michał 94, 97,  
120-122, 152-153
- Goethe Johan Wolfgang, von  
62
- Gombrowicz Witold 20, 39,  
100, 140
- Gomolicki Leon 161
- Gomulicki Juliusz Wiktor 35,  
87, 117, 161
- Grajewski Wincenty 92, 152
- Greczynka Olga 82
- Grochowiak Stanisław 186
- Grochowski Grzegorz 43-44
- Grodziński Eugeniusz 102
- Grześczak Marian 13
- Gutman Huck 194
- Hamilton, zob. Słowjewski Jan  
Zbigniew
- Heidegger Martin 43
- Heisenberg Werner 123
- Herbert Zbigniew 84, 98, 157
- Herling-Grudziński Gustaw  
119-120
- Hesse Hermann 64-65
- Hilsbecher Walter 105
- Hitler Adolf 134
- Hłasko Marek 26
- Hollender Tadeusz 167
- Homer 19
- Hrabal Bohumil 96
- Humphrey Robert 94
- Husserl Edmund 43
- Hutton Patric H. 194
- Iwaszkiewicz Jarosław 97,  
134, 140-141, 146
- Janicki Ignacy 81
- Janion Maria 75, 91
- Jankowska Krystyna 197-  
198
- Januszkiewicz Michał 66
- Jarzębski Jerzy 56, 91
- Jaśkoluby, zob. Czopik Jan
- Jaworski Stanisław 92
- Jellenta Cezary 20
- Jenny Laurent 153
- Jerzak Halina 85
- Jesienin Siergiej 59
- Joyce James 21, 30
- Juliusz Cezar 86
- Jung Carl Gustaw 64
- Kafka Franz 47, 121
- Kalicki Ryszard 21
- Kaliszewski Wojciech 146
- Kalkowska Anna 70, 83, 94
- Kamińska Anna 154-156
- Kandziora Jerzy 167
- Kaniewska Bogumiła 198
- Karasek Krzysztof 20
- Kasjodor 80
- Kasperski Edward 152
- Kępiński Piotr 103, 177
- Kijowski Andrzej 140
- Kirchner Hanna 127, 157
- Kisielowa z Potockich Zofia  
82
- Klaczko Julian 81
- Kleiner Juliusz 75, 80
- Kłak Tadeusz 16, 106, 142,  
163, 185
- Kolbus Edward 26, 134

- Kołyшко Piotr 105  
Komendant Tadeusz 88  
Konwicky Tadeusz 141, 161  
Kornatowski Wiktor 88  
Kornhauser Julian 58  
Kovács István 98, 147  
Kraśnińscy, rodzina 81  
Kraśniński Henryk 82  
Kraśniński Zygmunt 75, 81-82, 88-91  
Kraszewski Józef Ignacy 20, 81  
Krishnamurti Jiddu 65  
Kristeva Julia 152  
Kruszewski Wojciech 14  
Krynicky Ryszard 203  
Kryszak Janusz 24  
Krzemień Teresa 47  
Kubasik Marta 22  
Kucharska Marta 13, 124-125  
Kuczera-Chachulska Bernadetta 66  
Kudelski Zdzisław 121  
Kukliński Janusz 24-25  
Kula-Przyboś Danuta 45  
Kulesza Dariusz 198  
Kuncewicz Piotr 138  
Kurecka Maria 64  
Kurek Marcin 198  
Kwiatkowski Jerzy 41-42
- Labuda Aleksander 92  
Lachmann Renate 152  
Lalewicz Janusz 70, 79  
Lam Andrzej 40  
Lautréamont 21, 99  
Lebenthal Dora 83  
Legatowicz Ignacy Piotr 70  
Lejeune Philippe 92  
Lem Stanisław 161, 167, 175  
Leonardo da Vinci 189
- Leśmian Bolesław 83  
Leukippos 48  
Lima José Lezama 21  
Llosa Mario Vargas 198-199  
Lovell James 140  
Lowen Aleksander 105  
Lubas-Bartoszyńska Regina 92, 121-122  
Lukrecjusz 166
- Łapiński Zdzisław 158  
Łopatyńska Lidia 121-122  
Łopuszański Piotr 83  
Łukasiewicz Jacek 18, 105, 163  
Łukasiewicz Małgorzata 152  
Łukaszuk Małgorzata, zob. Łukaszuk-Piekara Małgorzata  
Łukaszuk-Piekara Małgorzata 16, 163
- Mach Wilhelm 140-141  
Maciąg Krzysztof 18  
Maciąg Włodzimierz 33  
Maciejewski Janusz 80  
Mackiewicz Stanisław 141  
Majewska Barbara 125  
Mann Tomasz 84  
Marchlewska Małgorzata 84  
Marecki Piotr 132  
Markiewicz Henryk 79, 152  
Márquez Gabriel Garcia 21, 123, 203  
Marszałek Magdalena 92-93, 103, 127, 156-157, 194  
Martin Luther H. 194  
Martuszevska Anna 31  
Marx Jan 26, 55  
Matiss Henri 171  
Matuszewski Ryszard 42

- Mayen Józef 93  
 Mereżkowski Dymitr 180  
 Mętrak Krzysztof 20, 24  
 Michałowski Piotr 60  
 Mickiewicz Adam 58, 61-64,  
 66, 82  
 Mielecki Aleksander 121  
 Mikulski Zygmunt 139  
 Miłosz Czesław 29-30, 100,  
 157-159  
 Miró Joan 186  
 Morawski Stefan 165  
 Morus Tomasz 134  
 Moszczyński Andrzej 51  
 Mukařowski Jan 93, 101, 103  
 Mycielska Gabriela 65  
  
 Nałkowska Zofia 92-93, 103,  
 126-128, 156-157  
 Napiórkowski Remigiusz 141  
 Napoleon Bonaparte 82  
 Nawarecki Aleksander 20  
 Norwid Cyprian 35, 42, 49,  
 57, 59, 86-89, 95-96, 99,  
 117, 123, 128, 136, 148,  
 185, 190  
 Norwid Cyprian Kamil, zob.  
 Norwid Cyprian  
 Nowak Sylwia 102  
 Nycz Ryszard 31, 37, 122-  
 123, 167  
 Nyczek Tadeusz 20, 32, 34  
  
 Odojewski Włodzimierz 161  
 Odyniec Antoni Edward 82  
 Ogrodnik, państwo 172  
 Okopień-Stanisławska  
 Aleksandra 106  
 Olech Barbara 197  
 Onetti Juan Carlos 21, 168,  
 203  
  
 Opacki Ireneusz 20  
 Ostrowski Witold 122  
 Ożóg Jan Bolesław 179  
  
 Pachocki Dariusz 85, 103,  
 130, 191, 193  
 Panas Władysław 37-38  
 Parmenides 48  
 Parnicki Teodor 161, 167  
 Pascal Blaise 123  
 Patkaniowska Danuta 56  
 Pavlović Miodraga 186  
 Pawłowska Danuta 98, 177  
 Peiper Tadeusz 40  
 Pfister Manfred 152  
 Pieszczachowicz Jan 59  
 Pigoń Stanisław 58  
 Pilot Marian 13  
 Platon 57  
 Pliniusz Młodszy 80, 86-87  
 Pluta Jerzy 178  
 Podolska Joanna 121  
 Pogonowski Wojciech 130  
 Pollakówna Joanna 109  
 Potęgowa Maria 10  
 Potoccy 82  
 Potocki Aleksander 82  
 Potocki Mieczysław 82  
 Potok-Nycz Magdalena 53  
 Przyboś Julian 39-42, 44-  
 46, 97, 104, 114, 117,  
 140-142, 146, 169, 184,  
 186-187  
 Przybylski Ryszard Kazimierz  
 121  
 Puchalska Mirosława 56  
 Puszkina Aleksander 26  
  
 Rilke Rainer Maria 21  
 Rimbaud Arthur 59, 99, 123  
 Rodziewiczówna Maria 49

- Rogers Julio 65  
Romaniuk Radosław 180  
Rosner Katarzyna 153  
Roszewski Wojciech 203  
Rousseau Henri Julien Félix 172  
Rousseau, zwany Celnikiem – zob. Rousseau Henri Julien Félix  
Różański Wincenty 102-103, 177, 203  
Różewicz Tadeusz 14, 37, 47-48, 52-53  
Rudnicki Adolf 52  
Rutkowski Krzysztof 10, 20-21, 30, 33-34, 37-38, 41-43, 46, 54, 60-64, 66, 97-98, 103, 108, 112, 123-124, 126, 128-129, 131  
Rydel Lucjan 144
- Sábato Ernesto 123  
Salomon 172  
Sawicki Stefan 106  
Schalla Marco 145  
Schległowie 62  
Schnayder Jerzy 94  
Schulz Bruno 37  
Seneka 48, 80, 88, 173-175  
Sikora Adam 62-63  
Sikora Jerzy 20  
Sikorski Andrzej 103, 177  
Skolimowski Henryk 157  
Skręt Rościsław 41  
Skwarczyńska Stefania 70, 73, 76, 78-81, 83, 100-101, 104, 107  
Sławiński Janusz 39, 78-79, 93  
Słojewski Jan Zbigniew (pseud. Hamilton) 20, 146
- Słowacki Julisz 82, 167  
Smulski Jerzy 92  
Sobol-Jurczykowski Andrzej 21, 53  
Sokołowska Katarzyna 197-198  
Sokrates 64  
Sroka Mieczysław 84  
Stachura Jan 111  
Stachura Ryszard 116-117  
Stachura Stanisław 170  
Sterne Anatol 20  
Stiepanow Nikolaj 170  
Strumff Tadeusz 186  
Strzyżewski Mirosław 22, 34  
Sudolski Zbigniew 81, 86, 95  
Sulima Roch 76  
Sydoniusz 80  
Szałagan Alicja 146  
Szaruga Leszek 58  
Szary Ewa 10  
Szczepaniak Czesław Mirosław 77  
Szczepanski [Jan Józef ?] 197  
Sztachelska Jolanta 80, 89  
Szybist Maciej 20, 32  
Szymanowicz Włodzimierz 203  
Szymanowska Celina Felicja 82  
Szyngwelski Waldemar 10-12, 21-22, 64, 102, 105, 107, 112, 117, 144, 157, 197  
Śnieżko Dariusz 163
- Tales 196  
Tatarkiewicz Anna 35  
Terlecki Władysław Lech 186  
Tkaczuk Waclaw 29, 48, 181  
Tołstoj Lew 180



- Tomaszewska Wiesława 29  
Toporov Władimir N. 47, 52  
Towiański Andrzej 61-62  
Trębicka Maria 128  
Trziszka Zygmunt 34, 112,  
124, 179  
Trznadel Jacek 18-19, 83  
Trz nadłowski Jan 80, 121-  
122  
Tynianow Jurij 170
- Urbanowski Bohdan 57  
Usczyńska Joanna 106-  
108, 179
- Vidal-Olmas Fernando 143  
Villon François 123  
Vogler Henryk 139
- Wackenroder Wilhelm 59  
Waczków Józef 23  
Wajda Andrzej 132  
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof  
39-40, 77  
Wat Aleksander 108, 163  
Werner Andrzej 84  
Wierzyński Kazimierz 20  
Wilczyński Janusz 190-191  
Witkacy, zob. Witkiewicz  
Stanisław Ignacy  
Witkiewicz Stanisław Ignacy  
20  
Witkowska Alina 61  
Wojtak Maria 144-145  
Wołk Marcin 161, 197-198  
Woolf Virginie 21  
Wójcik Mirosław 12, 93, 100,  
104-105, 135, 144-147
- Wróblewski Andrzej 132  
Wysłouch Seweryn 121  
Wyspiański Stanisław 144
- Zadura Bohdan 20, 146  
Zagajewski Adam 58  
Zagórska Helena 148  
Zaleska Michalina z  
Dziekońskich 86  
Zamoyscy 82  
Zapolska Gabriela 92  
Zawieyski Franciszek 24  
Zbigniewska Izabela 81  
Zgorzelski Czesław 62  
Ziejka Franciszek 77  
Zieliński Marek 13  
Zimand Roman 121  
Ziomek Jerzy 78  
Ziółkowski, wydawca 83  
Zossel Władysława, zob.  
Zossel-Wojtysiakowa  
Władysława  
Zossel-Wojtysiakowa  
Władysława 191
- Żabicki Zbigniew 20, 139  
Żbikowski Zbigniew 13  
Żernicki Janusz 13, 34, 39,  
77, 116-117, 145, 147,  
203  
Żeromski Stefan 156  
Żmichowska Narcyza 81  
Żurakowski Andrzej 22-23,  
25  
Żurakowski Bogusław 65,  
77, 84, 98, 108, 146,  
194, 203  
Żynkin Nikołaj I. 102

