

GRA O ŻYCIE. POETYCKA AUTOBIOGRAFIA STANISŁAWA JAWORSKIEGO

CEZARY ZALEWSKI*

Danuta Ulicka tworząc pojęcie tzw. literatury literaturoznawczej podkreślała jej hybrydyczny status, który był bezpośrednią konsekwencją dialogicznej relacji między dyskursem teoretycznoliterackim a literackim (szczególnie epickim)¹. Autorka precyzyjnie wyznacza też granice opisywanego zjawiska, formułując aż sześć warunków, które muszą tu zostać spełnione. W tej perspektywie jest oczywiste, że poetycki tomik Stanisława Jaworskiego pt. *Którędy* do tej domeny nie należy; nie jest jednak oczywiste – dłaczego. *Prima facie* odpowiedź na to pytanie nie sprawia problemu: częstym tematem tych wierszy jest akt artystycznej kreacji (odstępstwo od pierwszego warunku), który poeta ujmuje tak, jak opisał go teoretyk w pracy „*Piszę, więc jestem*”. *O procesie twórczym w literaturze* (odstępstwo od pozostałych warunków). Tryb (auto)alegacji – potwierdzania własnych koncepcji za pomocą artystycznej kreacji – eliminuje sferę napięć, która jest niezbędna dla literatury literaturoznawczej.

Rozpoznanie takie ma charakter zaledwie wstępny. Aby dotknąć istoty problemu, należy przywołać specyficzne ujęcie samej liryki, które *implicite* niejednokrotnie pojawiło się już w analizach Jaworskiego poświęconych awangardzie, a *explicite* zostało wyartykułowane w pracy dotyczącej procesu twórczego. W ramach dociekań bazujących na dokonaniach krytyki genetycznej możliwe stało się ujęcie monologu lirycznego poza kategoriami funkcjonalnymi czy strukturalnymi, ale jako wypowiedzi głęboko zakorzenionej w egzystencji autora. Wniosek wypływający z tego przekonania był dla Jaworskiego następujący:

Skoro liryka ma (?) charakter autobiograficzny, to być może właśnie tutaj najbardziej [...] autor zbliża się do bohatera, czy inaczej: ukazane przeżycie jest najbliższe wewnętrznemu doświadczeniu (w odniesieniu do liryki mówi się często o zwiększonej asertoryczności). O wierszu lirycznym, który w jakiś sposób pozostaje w związku z częstką przynajmniej biografii twórcy,

* Cezary Zalewski – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

¹ Zob. D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 278–279 i 303–308. Zob. też H. Markiewicz, *Badacze literatury jako literaci* [w:] tegoż, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003.

da się powtórzyć słowami Bachtina: „Przez biografię lub autobiografię (życiorys) rozumiemy tę najprostszą formę transgredientną w której można artystycznie zobiektywizować siebie oraz swoje życie” (Bachtin 1986: 208). Podobnie jak w autobiografii – autor wydzielając z siebie cząstkę swego życia – patrzy na nią z zewnątrz, innymi oczami jakby innego człowieka. Jest więc w stanie dokonawszy tej samoobiektywizacji – lepiej poznać i zrozumieć swój własny byt.²

Przywilejem liryki jest więc genetyczny autentyzm: taki rodzaj ekspresji, która wynika z tego, co faktycznie stało się udziałem piszącego. Dla niego monolog liryczny przypomina wiernie utrwalony zapis, który wszelako – i na tym polega paradoks tej propozycji – nie jest zrozumiały sam przez się, nie udostępnia sprecyzowanego sensu nawet temu, kto dokonał kreacji. Jaworski określa zatem autointerpretację w kategoriach „dramatu poznawczego”, w którym rozumienie samego siebie wiąże się z pokonywaniem efektu obcości³.

W tej perspektywie należy, jak się wydaje, spojrzeć na utwór, który otwiera cały tom:

* * *

skądś mi to wszystko znane
 co czytam w swoich wierszach
 jakieś uczucia? czy moje?
 może wymyśliłem to wszystko

ułożyłem z żetonów
 teraz gram tym w domino
 taka zabawa w której gra się
 o życie

(K, 9)⁴

Doświadczenie liryczne podlega tu swoistemu zawieszeniu, gdyż jest już poza poetą, ale ten dystans nie jest na tyle radykalny, aby nastąpiła całkowita separacja. Wręcz przeciwnie: to właśnie dzięki stałej oscylacji między identycznością a różnicą możliwe staje się tyleż pisanie („układanie”), ile – czytanie („granie”). Obie procedury pod pewnym względem są podobne, gdyż zakładają rozmaite możliwości konfigurowania i rekonfigurowania znaczeniowych jednostek (płytki domina); i za każdym razem cel operacji pozostaje analogiczny. Nie liczą się tu efektowne zestawienia, ale wysiłek zmierzający do odtworzenia i odnalezienia siebie samego: własnej egzystencji, która pozostaje niepowtarzalna, mimo że jej uzewnętrznienie wymaga określonego języka i literackich konwencji („żetonów”).

² S. Jaworski, „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 72.

³ Zob. tamże, s. 75–76.

⁴ W ten sposób odsyłam do: S. Jaworski, *Którędy*, posłowie E. Zechenter-Spławińska, Kraków 2018; cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

Uważna lektura przedmowy, jaką opatrzony został tom (por. K, 5), nie pozostawia wątpliwości, że autor nie jest w stanie ująć istnienia w sposób linearny, poddany określonym następstwom. Poetyckie zapisy bliższe są raczej temu, co w jednym z późnych esejów Jaworski określił mianem autobiografii punktowej. Charakteryzuje się ona tym, że:

przedstawia życie ludzkie nie jako chronologiczny ciąg wydarzeń, lecz jako teraźniejszość świadomości, przywołująca pewne punkty, momenty, które współformowały tę teraźniejszość [...]. I nie chodzi tu o ciąg „magdalenek”. Jest to montaż wieloaspektowy, polifoniczny⁵.

W zbiorze „punktowych” monologów „ja” faktycznie odstawia się z różnych stron czy perspektyw. Celem niniejszego szkicu jest rekonstrukcja autobiograficznych „stanów istnienia” zawartych w tej poezji. Są one niewątpliwie różnorodne, niemniej od razu przyjąć trzeba rozpoznanie, zgodnie z którym doświadczenie – najpierw przewidywanej, a później faktycznej – utraty, odejścia bliskiej osoby, powtarza się tu najczęściej, tworząc motyw perseweracyjny spinający całość tomu (z wyjątkiem juveniliów).

1.

Zrekonstruowana powyżej perspektywa dostarcza oglądu wybitnie teoretycznego. Podejmując próbę interpretacji konkretnego doświadczenia, niemal natychmiast można dojść do wniosku, że skala autobiograficznej ekspresji podlega w tej poezji starannie opracowanym ograniczeniom, niekiedy wręcz restrykcjom. Funkcjonuje tu rodzaj dyskretnego wycofania, w wyniku którego wiele danych i szczegółów – składających się na liryczną autobiografię – pozostaje utajonych, nawet ukrytych. Przedmowa zapowiada teksty zbierane „z tyłu lat” (K, 5), ale sama kwestia upływu czasu, specyfiki kolejnych etapów egzystencji obecna jest tu w sposób zaledwie śladowy. Bez tego (i innych) kontekstu liryczne wyznania stają się enigmatyczne czy zagadkowe, wciągając tym samym odbiorcę w „grę o życie” – życie skrywane – tego, który je wypowiada⁶.

W takiej właśnie pozycji znajduje się czytelnik zaskoczony uporczywą tematyzacją przeżycia utraty. Dopiero uzupełnienie dotyczące metryki, by tak rzec, zjawiska dostarcza pewnych intuicji. Jest to sytuacja tzw. wieku późnego, w którym często pojawiają się:

⁵ S. Jaworski, *Autobiografia punktowa* [w:] tegoż, *Maski, gesty, słowa*, Tarnów 2014, s. 44.

⁶ Sytuacja jest tu podobna do tej, o której pisał sam autor w eseju *Mówić o sobie i milczeć*, dochodząc do konkluzji, zgodnie z którą w pisarstwie autobiograficznym „Autor proponuje określoną grę, czytelnik, jeśli nawet podejmuje wyzwanie, stara się przeniknąć nie tylko zamiary autora, ale także jego nieuświadomione intencje. Odkryć to, co kryje się za milczeniem pisarza” (S. Jaworski, *Zakręty i przełomy. Studia o literaturze XX wieku*, Kraków 2003, s. 183).

tożsamości pogrążonych w żałobie, tych, którzy owdowieli [...]. To nie są tożsamości, które ktokolwiek wybiera; i nie są to również takie, które można udawać w sposób łatwy i autentyczny. Trauma żałobnego doświadczenia wywołuje niemożliwą do powielenia autentyczność. Niekwestionowalna autentyczność tego przeżycia jest jakością dającą mocne i potencjalnie użyteczne doświadczenie tym, którzy jeszcze pozostali przy życiu.⁷

W ramach tego opisu można również znaleźć eksplikację intrygującego związku między odejściem ukochanej osoby, a jej – lirycznymi – „powrotami”. W wieku późnym:

miłość jest ujmowana jako więź duchowa, estetyczna, z natury poza-cieleśna; i dlatego może trwać w starości oraz przetrwać śmierć. Niekiedy ludzie pozostają „wierni” swoim zmarłym partnerom. Potrafią nawet wciąż kochać swoich partnerów, których wygląd zewnętrzny i umysł tak podupadły, że nie można już w nich rozpoznać ich poprzednich osobowości. Wszystko to jest możliwe do osiągnięcia za pomocą rozmaitych procesów psychologicznych, które wymagają odrzucenia bieżącego doświadczenia oraz aktywizacji pamięci, która zabezpiecza „rzeczywistość” tych poprzednich osobowości jako wymarzonych obiektów miłości.⁸

Na tym polega, jak się wydaje, specyfika liryki Jaworskiego: trauma utraty zostaje niemal natychmiast powiązana z „innymi” stanami obecności, z „innym” rodzajem więzi. Konsekwencją tego zespolenia jest brak ekspresji o charakterze ściśle (i wyłącznie) dolorystycznym, która byłaby (auto)analizą dotyczącą przebiegu i skali doznawanego cierpienia. Można tu jedynie natrafić na lakoniczne stwierdzenie:

życie jeszcze trwa
jak wąska strużka bólu spod niedomkniętych drzwi
(K, 27)

Efekty tej redukcji egzystencji można natomiast obserwować w sposób pośredni, symptomatyczny. W przywołanym liryku pojawia się mechanizm tracenia znaczeń: to, co było znane, oswojone – przedmioty, pomieszczenia itp. – okazuje się dysfunkcyjne, do niczego nieprzydatne, a więc pozbawione sensu. W innym utworze pojawia się klaustrofobia w wyniku przebywania w „zatrzaśniętym” wymiarze (por. K, 58); w jeszcze innym – jakiś rodzaj anihilacji, osuwania się świata w niebyt (por. K, 66).

Wiele jednak wskazuje na to, że to zawieszenie czy swoiste rozluźnienie reguł rządzących rzeczywistością jest – paradoksalnie – zarówno symptomem traumy, jak i próbą jej przekroczenia. Świat w tej liryce wyraźnie traci autonomię; nie tylko podlega perspektywnym oglądom, ale jeszcze w ich wyniku nabiera subiektywnych właściwości i – w konsekwencji – staje się podatny na podmiotowe projekcje. Zasada ich funkcjonowania jest podobna: to, co jest,

⁷ J. Vincent, *Old Age*, London 2003, s. 123.

⁸ Tamże, s. 156–157.

nabiera sensu tylko o tyle, o ile może zostać przekształcone w „ślad” ewokujący minioną obecność.

W poezji Jaworskiego mechanizm ten odgrywa niezwykle ważną funkcję, chociaż z trudem poddaje się ona analizie. Już w punkcie wyjścia natrafia się tu na sytuację prowadzącą do stwierdzenia, że:

w samo pojęcie śladu wpisana jest pewna dwuznaczność – może on być rozumiany jako zarazem „ślad po czymś” – ślad tego, co już nieodwołalnie należy do przeszłości (ten jego wymiar dobrze oddają znaczenia śladu jako resztki – greckie *ichnos*), jak „ślad czegoś”, ślad tego, co choć nieobecne, wciąż „śladowo” właśnie występuje i oddziałuje w teraźniejszości (ten aspekt śladu znajduje swój najpełniejszy wyraz w semantyce odcisku – grecki *typos*).⁹

Osoba, która nieodwołalnie odeszła, także zostawiła po sobie – dwojakiego rodzaju – ślady, będące obiektem poetyckiej medytacji. Ich prezentacja została spolaryzowana w zależności od sposobu, w jaki dokonuje się kontakt z nimi. Po jednej stronie występują rozmaite akty percepcji o charakterze bądź zmysłowym (postrzeganie, obserwacja), bądź mentalnym, związanym przede wszystkim z czytaniem; po drugiej stronie natomiast występuje wyłącznie praca pamięci: odtwarzanie lub wręcz odnajdywanie dawnych wspomnień. Paradoks polega na tym, iż to doświadczenie memoratywne dokonuje konstytucji śladu w sensie słabym, „resztkowym”. Jest bowiem zbyt egocentryczne, skoncentrowane na samym wspominającym (***) idąc przeszłością; K, 53) lub ma w większym stopniu charakter projektu czy pewnego postulatu niż rzeczywistego wysiłku pamięci (***) umówiłem się z tobą na wczoraj; K, 59). Dopiero kiedy pojawia się spojrzenie obejmujące dookólną – chociaż wybraną nieprzypadkowo – rzeczywistość, wówczas ujawniają się:

te wszystkie ślady które pozostały
gdzie byliśmy razem
i jesteśmy nadal
choć nie ma ciebie

(K, 65)

Właściwością owych śladów-odcisków jest nie tylko przechowywanie obecności, ale generowanie rozmaitych konsekwencji stąd wynikających. Ślad bowiem wyzwala pragnienie dalszej wspólnej wędrówki (por. K, 65), bądź zintensyfikowania tej specyficznej formy obecności, w jakiej znajduje się ukochana-utracona (por. K, 47) czy wreszcie daje możliwość empatycznego wglądu w doznania tej, która ślad zostawiła (por. 45). Owe doświadczenia ulegają kolejnemu wzmocnieniu, kiedy sam ślad pojawia się nie tylko w obrębie materii, ale także wkracza w obszar – dowolnie, wręcz przypadkowo ujmowanego – tekstu.

Zdarza się tu, że ta mocna – chociaż tylko śladowa – obecność okazuje się trudna. Poeta z niejaką bezradnością wyznaje:

⁹ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 66.

nie potrafię cię schować wśród metafor zbyt boleśnie jesteś
z drgającymi wargami nad pełną popielniczką

(K, 39)

Na tym polega „alchemia śladu”: on sam, jako taki, znika i pozostawia po sobie coś innego – obraz, który jest wizualizacją, ikonicznym przywołaniem obecności. Ten mechanizm jest wzorowany na procesie percepcji (ew. tworzenia) tekstu, kiedy słowa wywołują określony rezonans w czytelniku. Nie dziwi zatem fakt, iż to właśnie akt lektury stanowi dla poety najlepszy, najpewniejszy i najbardziej upragniony sposób obcowania ze śladami utraconej (***) te wszystkie ślady które pozostały; K, 67). Można nawet zauważyć, że model ten ulga ekstrapolacji na to, co już tekstem nie jest:

ślad twoich palców jest jeszcze
na pożółkłych kartkach tej książki
a treść
odczytam w sobie
na resztę istnienia

(K, 66)

Odcisk – w znaczeniu dosłownym – staje się znakiem, „pismem śladu”, który wypełnia się treścią (tj. obecnością) w trakcie obcowania z nim. I ta „lektura” staje się czymś fundamentalnym: wypełnia sensem to, co doświadczenie utraty uczyniło bez-sensownym, absurdalnym.

2.

Ufundowane na doświadczeniu śladu poczucie dalszego trwania relacji chroni przed absolutną samotnością, niemniej pozostawia ewidentny niedosyt, tworząc nawet paradoksalne doznanie jednoczesnego dystansu i bliskości (por. *** więc pokochałem ciebie; K, 32). Dlatego właśnie, jak się wydaje, poeta często sięga po motyw onirycznego spotkania, w którym obecność staje się jeszcze bardziej konkretna, jeszcze mocniej odczuta. Wynika to z „naturalnych” właściwości snu, które uchylają to, co już nieodwołalnie dokonane, pozwalając na tworzenie innych – równie prawdopodobnych – scenariuszy (por. *** wszystko jest jeszcze możliwe; K, 22). Mimo to w jednym z wierszy poeta wyznaje:

ta miłość
nie była przeznaczona dla mnie
nie wiedziałem o tym
wybuchła tak późno
we śnie

(K, 21)

W tej wypowiedzi wszelki opór zostaje wyciszony. Zaskoczenie okazuje się duże, ale jeśli poza snem nie pozostaje nic (albo tylko ślad), to trzeba skorzystać także z tej szansy, byleby tylko ta „obecność” mogła przekształcić się w „miłość”.

W poezji Jaworskiego bardzo wyraźnie zaznaczona zostaje kwestia „umieszczenia” onirycznych scen wobec ich przeciwieństwa – jawy. Dominują tu dwa – poniekąd opozycyjne – scenariusze: w pierwszym monolog liryczny jest zapisem „uciekającej” przed światem wizji; natomiast w drugim pojawia się (niekiedy tylko *implicite*) moment przekroczenia jawy i wejścia w świat snu. Pierwszy wariant najlepsze realizacje uzyskał w juveniliach (por. 74, 75, 78) pozostając w związku z młodzieńczym buntem wobec tzw. rzeczywistości. Sytuacja liryczna zakłada tu bowiem możliwość konfrontacji między (niedawnym jeszcze) snem a (właśnie doświadczaną) jawą; konfrontacji, która operuje jaskrawymi kontrastami mającymi na celu zdeprecjonowanie świata realnego.

W późnej twórczości sytuacja ta zostaje niemal zupełnie zastąpiona przez rodzaj oniryzmu inicjacyjnego, w którym owo przekroczenie granicy za każdym razem – paradoksalnie – okazuje się tak fundamentalne, jakby wcześniej było nieznanne. Powodem intensyfikacji doznania jest możliwość spotkania utraconej:

[...] we śnie
 jesteś ze mną
 w dygotaniu liści
 w każdym drgnieniu jest wszystko
 (K, 43)

Możliwe jest nawet, że:

[...] z tobą której nie ma
 usypiamy
 przytuleni we śnie
 (K, 63)

Zatem kontakt może być pośredni (wykorzystujący doznania płynące z natury), jak i bezpośredni, najbliższy – i najbardziej intymny. A za każdym razem efekt jest podobny: obcowanie we śnie nie tylko przekreśla stan utraty, ale pozwala na odzyskanie (równie zaprzepaszczonej) dawniejszej perspektywy oglądu. Jeśli tylko dojdzie do onirycznego spotkania, to – jak wyznaje poeta – „świata jeszcze wystarczy” (K, 63); i tylko wówczas las nadal „mówi do mnie ciszą” (K, 43). Oniryczne wizje są warunkiem zadomowienia oraz zapewniają nieprzerwane trwanie subtelnym doznaniom; ostatecznie – tworzą jedyne podstawy dalszego istnienia. Dlatego właśnie w tej poezji brak jest zarówno dokładniejszych relacji z przebiegu snu (sen jako anegdota), jak i nie staje się on wzorcem dla ujmowania jawy (sen jako model wizji poetyckiej); jest on wyłącznie

tematem¹⁰, którego wprowadzenie dokonane zostaje bardziej, jak się wydaje, ze względu na prezentację jego efektów niż – z powodu analizy jego samego.

Hipotezę taką podtrzymują także te utwory, które realizują przeciwstawny schemat oparty na doświadczeniu wybudzania (por. *** ten świat, *** biegniesz jeszcze; K 37,44). Nieuchronny kres onirycznej wizji okazuje się tu początkiem: nie tyle początkiem dnia, ile wejściem w rzeczywistość, która wciąż – i na różne sposoby – pozostaje zależna od tego, co zdarzyło się we śnie. Zatem nawet jeśli ukochana odchodzi, to pozostawia po sobie już nie ślad, ale – świat: całe uniwersum, w którym można od nowa podjąć wysiłek zadomowienia. Konsekwencje te można zresztą przenieść z poziomu bardziej zobiektywizowanego na bardziej subiektywny, podmiotowy (wręcz interpersonalny). Świadczy o tym przejmujący monolog, w którym poeta wyznaje:

kiedy się obudziłem
 ciebie już nie było
 znalazłem tylko te monety
 wyjąłem ją ze swoich ust

teraz ci ją daję
 żebyś dotknęła nią swojego ciała
 żeby cię uchronić od zła

(K, 56)

Ascetyczna forma tekstu w sposób jeszcze bardziej czytelny wyznacza nawiązania do kulturowej tradycji¹¹. Zarazem jednak ewidentna jest tu transformacja mitologicznego przekazu, która aluzyjnie zmierza w kierunku odwołań bajkowych. To nie zmarłemu zatem włożona zostaje do ust moneta (tzw. obol zmarłych), mająca pomóc mu w przeprawie przez Styks. Monetę ma ten, który właśnie skończył śnić – a więc także skończył przebywać w obecności utraczonej – i teraz powraca do życia. Nie wiadomo, kto i dlaczego wsunął monetę do ust, ale tak właśnie postępuje baśniowy donator, który obdarza magicznym środkiem¹². O jego mocy świadczy nie tylko „cud” samego przebudzenia: oto bowiem przejście na stronę jawy nie niweluje doświadczenia bliskości; ono trwa mimo że „wybudzająca się” świadomość już przypomina o stracie, o śmieci ciała¹³.

¹⁰ Przywołuję tu ustalenia dotyczące „poetyki snu” z klasycznego studium A. Okopień-Sławińskiej. Zgodnie z jej ustaleniami tematyzacja snu może prezentować „sformułowany światopogląd poety” (zob. A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 13–14).

¹¹ Warto zaznaczyć, iż jako historyk literatury Stanisław Jaworski dostrzegał taką właśnie możliwość istnienia pośrednich czy niejawnych związków. Pisał, iż we współczesnej literaturze „są jednak sytuacje, które odwołują nas do [...] mitu” (S. Jaworski, *Narczy [w:] Mit – człowiek – literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 149).

¹² Por. W. Propp, *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 111–115.

¹³ Wnikliwie pisał o tego rodzaju sytuacji lirycznej Janusz Sławiński, analizując *sen* J. Czechowicza. Badacz stwierdzał m.in., że w niej „śniący przeżywa w pewnym momencie rozdwojenie

Ale ta refleksja – niczym przeciwnik w bajce – zostanie pokonana magicznym przedmiotem, który zarazem „zwróci” ciało ukochanej. Otrzymany dar (wbrew ponowoczesnym koncepcjom¹⁴) funkcjonuje tu w obrębie ekonomii wymiany, która nie pozwala obdarowanemu zatrzymać go dla siebie.

Cisza, jaka zapada na zakończenie tego monologu, pełna jest dramatycznych pytań i niedopowiedzeń. Jedno wszakże nie ulega wątpliwości: już samo powiązanie doświadczenia onirycznego z cudownością zakłada konieczność innego rodzaju podmiotu. Przetrawić utratę, to stać się kimś innym – może bardziej naiwnym, może silniej wierzącym.

3.

Nie bez powodu zatem szukając autocharakterystyk podmiotu, natrafiamy w tej poezji na figurę dziecka. Wprawdzie nie pojawia się ona ani często, ani zbyt manifestacyjnie, jednak zasięg jej oddziaływania jest wyraźny. Siła doświadczenia dzieciństwa – jak przypomina Gaston Bachelard, wytrawny egzegeta tego zagadnienia – polega na operacjach niemalże ontologicznych:

W [...] marzeniu ku dzieciństwu głębie czasu nie są metaforą zaczerpniętą z wymiarów przestrzeni. Głębia czasu jest czymś konkretnym, konkretnie czasowym. [...] Kiedy w wieku sędziwym, u kresu lat, odkrywamy takie marzenia, wycofujemy się o krok, uznając, że dzieciństwo jest studnią bytu.¹⁵

Docieranie do owego obszaru zawiera ponadto zamiar:

przekraczania granicy, przewycięzania biegu, odnalezienia pewnego jeziora o spokojnych wodach, gdzie czas odpoczywa od bezustannego upływu. [...] Kiedy poeci przywołują nas w te regiony, zaznajemy czułego marzenia, marzenia zahipnotyzowanego przez to, co odległe. Takie właśnie napięcie marzeń dzieciństwa, z braku lepszego określenia, nazywam pre-bytem. Aby móc dotrzeć tam myślą, trzeba wykorzystać odczasowienie stanów wielkich marzeń. Wierzę, że sposobem tym można poznać stany, które są ontologicznie usytuowane poniżej bytu, a powyżej nicości. Łagodzi się w nich sprzeczność bytu i nie-bytu. Mniej-byt dokonuje prób bytu. Pre-byt nie ma jeszcze odpowiedzialności bytu. Nie zna też solidności bytu ukonstytuowanego, który uważa, że może się mierzyć z nie-bytem.¹⁶

Kiedy pamięć przenosi poetę w czas dzieciństwa, okazuje się, że sam upływ czasu jest pozorny, iluzoryczny: daje się wprawdzie obserwować pod postacią

swojej sytuacji: tkwiąc we śnie, ustosunkowuje się zarazem bezpośrednio do swoich zobowiązań ze świata jawy” (J. Sławiński, *Józef Czechowicz: sen [w zb.:] Czytamy utwory współczesne*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1967, s. 108).

¹⁴ Por. M. P. Markowski, *Pomyśleć niemożliwe. Marion, Derrida i filozofia daru*, „Znak” 2001, nr 1.

¹⁵ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 132.

¹⁶ Tamże, s. 128.

technologicznego rozwoju (zamiast patefonu odtwarzacz CD), niemniej to, co istotne, nie tylko pozostaje poza tym ruchem, ale i jest lepiej dostrzegalne z dziecięcej perspektywy. To bowiem ona pozwala spuentować wiersz retorycznym pytaniem:

ta sama melodia
 to samo życie
 czy coś się zmieniło
 poza płytą

(K, 11)

Dziecięca wrażliwość jest zresztą niezbędna, aby podkreślić paradoksalną kontaminację przemiany i trwania, dzięki której poszczególne etapy egzystencji są ciągle tym samym: jednym, jednolitym życiem, czy – jak podpowiada Bachelard – owym pre-bytem, w którym nie ma ostrych sprzeczności, a są tylko „możliwości półcieniowe” oraz „rozbłyśki i otchłanie”¹⁷. O nich też opowiada przejmujący wiersz, w którym poeta prowadzi „rozmowę” z własnym życiem, które przedstawione zostało pod postacią dziecka. Wewnętrzne rozdwojenie na „ojca” i „synka” zakłada autopsyjne dążenie w kierunku dzieciństwa, a zarazem wskazuje na pewien opór związany z nieuchronnym funkcjonowaniem perspektywy późniejszej, dorosłej. Żeby ją zminimalizować, trzeba wejść w rolę „ojca”, który będzie przemawiał do „synka” jego specyficznym językiem. I w tej wypowiedzi powrót do (własnego) dzieciństwa polega właśnie na przywołaniu serii „rozbłyśków”: to krótkie momenty, w których pojawia się zabawa, pobudzenie wyobraźni przez lekturę czy konieczność codziennej higieny. Oto swoisty rytm owego pre-istnienia, które pozostaje jeszcze poza obrębem odpowiedzialności za siebie i innych. To dopiero próba, jak powiada Bachelard, więc nawet noc – znak „otchłani” – jest niegroźna. „Ojciec” zapewnia „synka”:

przyjdzie wielki sen
 makowy

zobaczysz
 będzie mam razem dobrze
 w ciemności

(K, 53)

Tu już nie pojawia się kulturowo utrwalony związek snu i nie-bytu. Przeciwnie: oto zapowiedź jeszcze bardziej fascynującej wyprawy w oniryczne światy, która odbędzie się „razem”, w bliskiej relacji. Ten, który zbliża się do kresu („ojciec”) i ten, który dopiero rozpoczyna wędrówkę („synek”), pozostają złączeni, wspólnie odseparowani od wszystkiego, oddani nieprzewidywalnej grze wyobraźni, która im całkowicie wystarcza. O tym zaś, że tylko doświadczenie

¹⁷ Tamże, s. 128 i 129.

dzieciństwa pozwala na taką beztronską integrację, przekonuje intrygująca gra między powyższym utworem a innym (por. K, 33), w którym poeta („ojciec”) też zwraca się do siebie, tym razem obecnego pod postacią młodzieńca („syn”). Tu już nie ma intymnej więzi (choć sam rozdźwięk jest dyskretnie przemilczany), gdyż przekazywana nauka o dorosłości jest trudna, odruchowo niemożliwa do zaakceptowania. Polega ona nie tylko na tym, że „wszystko jest naprawdę” (K, 33), ale przede wszystkim na głębokim doświadczeniu niedoskonałości tego, co rzeczywiste; niedoskonałości, której najbardziej dotkliwym i nieusuwalnym przejawem jest asymetria – *implicite* wykazująca skłonność do „triangulacji” – pragnień między ludźmi. Jedynym remedium pozostaje zatem „marzenie ku dzieciństwu”, które może przybrać np. taką realizację:

ucieć od świata
 żeby być go bliżej

w maleńkim kasztanku
 spadłym na asfalt

(K, 46)

W tych dystychach ponownie koegzystują dwa głosy: późny i wczesny; ten doświadczony, poddany rygorom konceptualizacji oraz – ten naiwny, opanowany przez wyobraźnię. Stając się dzieckiem, poeta zagląda do „studni bytu”: pozostaje w bezpośredniej, urzekającej relacji z całym uniwersum i – z sobą samym.

4.

Tę postawę poeta stara się również zachować wtedy, gdy zmuszony zostaje do podjęcia refleksji nad własnym przemijaniem. Próba ta naznaczona zostaje dramatyzmem, gdyż ścierają się w niej dwie przeciwstawne tendencje. Pierwszą można – z pewnym przybliżeniem – scharakteryzować znaną tezą Martina Heideggera, który sądził, że

śmierć jest możliwością możności-niebycia-już-tu-oto. Gdy jestestwo jak ta właśnie możliwość zbliża się do siebie samego, jest w *pełni* odesłane do swej najbardziej własnej możności bycia. Tak zbliżającemu się do siebie rozwiązują się wszelkie relacje z innym jestestwem. Ta najbardziej własna, bez-względna możliwość jest zarazem najbardziej ostateczna.¹⁸

Śmierć jest więc skrajnie indywidualną właściwością każdego *Dasain*, które odkrywa możliwość nieistnienia. Jeśli jednak sytuacja taka okazuje się „najbardziej własna”, to zarazem jej sprostanie wymaga bycia autentycznego; bycia poza tym, co filozof określał jako „upadek w Się”.

¹⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 352.

W poezji Jaworskiego pojawia się doświadczenie, które polega z jednej strony na samoantycypacji możliwości (Heidegger), a z drugiej – na braku gotowości, którego przyczyną jest problematyczny status samookreślenia. Pytanie: „kim jestem?” ustępuje miejsca pytaniu „kim/jakim umrę?”, jeśli już owa możliwość ma charakter ostateczny. Ostatni wiersz (pomijając juvenilia), w którym poeta milknie, jest świadectwem – pojawiającego się już wcześniej (por. ***chciałem opisać swoje życie; K, 20) – kryzysu tożsamości w obliczu tego, co nieuniknione (por. *** którądy; K, 68). Mimo ironicznego dystansu, śmierć niepokoi tu dlatego, że nie będzie ostatnim „elementem”; puentą, która zwieńczy i podkreśli długo wznoszoną konstrukcję podmiotu. Jej antycypacja przynosi raczej sugestię dotyczącą zbioru konwencjonalnych ról i zachowań, które nie tylko nie były autentyczne, ale „teraz” nie składają się na koherentne „ja”. Jedyna próba przekroczenia tej sytuacji ewidentnie zakłada odrzucenie Heideggerowskiego przecięcia relacji z „innym jestestwem”. Nie bez powodu zatem w tym – wyróżnionym przez umieszczenie również na okładce – wierszu pojawia się aspekt komunikacji z „ty”:

skoro
rozproszyły się słowa
mówię do ciebie
spojrzeniem

więc przymknę oczy
będzie wtedy wyraźniej
to życie wychodzić ze mnie

(K, 34)

Antycypacja kresu może dokonywać się tu nawet ze znacznym wyprzedzeniem. Nie zmienia to jednak faktu, że pytanie o tożsamość zostaje tu uchylone. Zamiast niego jest więź, której nie można ująć inaczej, jak tylko jeszcze jednej wersji kontaktu z osobą utraconą. Komunikacja werbalna jest już z nią niemożliwa, zostaje – tak jak poprzednio – kontakt wizualny, który najpełniejszą realizację uzyskuje we śnie. I dopiero teraz pojawia się wyraźne powiązanie doświadczenia onirycznego z umieraniem¹⁹: owo „wychodzenie życia” dokonuje się po to, aby można było „mówić spojrzeniem”, tj. oglądać się wzajemnie. Śmierć

¹⁹ Tego rodzaju zestawienie jest silnie zakorzenione w tradycji. Już w filozofii neoplatonńskiej panowało przekonanie, zgodnie z którym istnieje „głęboka analogia między snem i śmiercią. Jeden i drugi stan jest wyzwoleniem duszy, umożliwia jej poznanie, nie zakłócone błędami, złudzeniami i namiętnościami cielesnej natury. Jest to filozoficzna wersja mitu greckiego, uwiecznionego w poezji Homerowej i na starych lekythach – mitu o dwóch braciach bliźniaczych: białym i czarnym. Pierwszy nazywa się Hypnos, drugi Thanatos” (I. Dąbska, *Zagadnienie marzeń sennych w greckiej filozofii starożytnej* [w:] *Charakteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. T. Czeżowski, Warszawa 1960, s. 37).

jest nie tyle rezygnacją z życia; jest raczej odchodzeniem w sen, w którym trwa jeszcze to, co na jawie dłużej okazało się niemożliwe.

Cezary Zalewski

A LIFE AT STAKE: STANISŁAW JAWORSKI'S POETIC AUTOBIOGRAPHY

Summary

This article looks at the key themes of Stanisław Jaworski's memoir *Którędy* [*Which way*], published in 2018. They are embedded in a highly personal (autobiographical) idea of poetry with its recurrent motifs of return to childhood, the experience of loss of a beloved person and multifarious reflections on the experience and poetics of oneirism.

Słowa kluczowe: liryka, autobiografizm, dzieciństwo, oniryzm.

Key words: Poetic autobiography – childhood – oneirism – Stanisław Jaworski (1934–2018).