

UNIwersytet Rzeszowski

Wydział Filologiczny

JACEK LECH

***W KRĘGU AUTOBIOGRAFIZMU I ESEIZOWANEJ PROZY
Twórczość prozatorska Andrzeja Stasiuka w latach 1992-2010***

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Zbigniewa Andresa

Rzeszów 2017

Spis treści

Literatura po przełomie. Wprowadzenie	4
1 Dyskurs nad istotą literackiego przełomu po 1989 roku	7
2 Idee wpływające na kształt „nowej prozy”	14
3 Wiodące problemy związane z rozwojem prozy w latach dziewięćdziesiątych	17
4 Poetyka „nowej prozy”	23

ROZDZIAŁ 1

Nie można żyć w pustce... Zarys wczesnej prozy oraz pisarstwa fabularnego

Andrzeja Stasiuka	33
1 „Szkicowanie” – wprowadzenie do twórczości	33
2 „Zagęszczanie” – strategia pisania jednej książki	39
3 Zdezorientowani trzydziestoletni	42
4 Pomędzy inicjacją a apokalipsą	49
5 Męskość w prozie Stasiuka z lat dziewięćdziesiątych	56

ROZDZIAŁ 2

W kierunku metafizyki, czyli Stasiukowa transcendencja w późnej nowoczesności

1 Poszukiwanie transcendencji	70
2 Pisarz-metafizyk	73
3 Galicyjski los	78
4 Znaczenie światła	85

ROZDZIAŁ 3

Andrzeja Stasiuka sposoby mówienia o sobie. Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)

Andrzeja Stasiuka sposoby mówienia o sobie. Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)	90
1 Literatura naznaczona autobiografizmem	90
2 Generacyjny portret?	98
3 Sprawozdanie z młodości	100
4 To były czasy – temporalny wymiar powieści autobiograficznej	104
5 Historyczność contra prywatność	106
6 Autokreacja, autotematyzm, status tekstu autobiograficznego	108
7 Fikcja-autentyk	115

ROZDZIAŁ 4

Ze spojrzeń przez samochodową szybę. Proza podróżnicza

Ze spojrzeń przez samochodową szybę. Proza podróżnicza	120
1 Uwagi wstępne	120
2 Flaneur czy turysta?	123
3 Zbudować swoje „ja” i zanurzyć się w minionym	131
4 Stamtąd sący się negatywność	136
5 Wziąć w posiadanie przestrzeń	144
6 Dwie prozatorskie odmienności na tle „tekstów drogi”	150

ROZDZIAŁ 5

Patrzę na mapę, spoglądam w nicość... Melancholia i nuda

Patrzę na mapę, spoglądam w nicość... Melancholia i nuda	155
1 Filozofia spod znaku Saturna	155
2 „Jestem zbyt stary, by pogodzić się ze stratą”: Stasiukowa fenomenologia pamięci	160
3 Bezruch, nuda i cykliczność	174

ROZDZIAŁ 6

Mój kraj przywykły do łomotu... Andrzej Stasiuk dialog z tradycją i polemika z paradygmatem postromantycznym

Mój kraj przywykły do łomotu... Andrzej Stasiuk dialog z tradycją i polemika z paradygmatem postromantycznym	182
---	------------

1	Ciągłość tematyczna prozy i novum.....	182
2	O tożsamości raz jeszcze: w wymiarze narodowym.....	187
3	Wiwisekcja polskości. Dekonstrukcja postromantycznej i neosarmackiej mitologii „spajającej” tożsamość narodową	197
4	Polityczność <i>Dziennika pisanego później</i>	214
Podsumowanie zamiast zakończenia		218
Wykaz skrótów		225
Bibliografia.....		226

Literatura po przełomie. Wprowadzenie

W niniejszej pracy uwaga skoncentrowana zostanie na dwóch centralnych formach wypowiedzi literackiej uwidaczniających się w twórczości prozatorskiej Andrzeja Stasiuka: na autobiografizmie oraz eseistyce. W tych organizujących pisarstwo autora *Fado* literackich rejestrach, pisarz wypowiada się najczęściej i najpełniej. Od jego debiutanckich *Murów Hebronu* obcujemy w utworach literackich Stasiuka z nasyceniem autobiografizmem. Oba te wskazane powyżej centralne problemy, które w niniejszej pracy stały się przedmiotem rozważań, występują w całej twórczości prozatorskiej Andrzeja Stasiuka i stanowią jej fundamentalną płaszczyznę; przez ich pryzmat można także całościowo czytać jego literaturę. Co również bardzo istotne, rejestry te, pomimo przemian formalno-tematycznych jego twórczości, stanowią niezmiennie ogniwa wyróżniające pisarstwo Andrzeja Stasiuka na tle twórców literatury z jego pokolenia, pomimo iż inni twórcy, nie tylko urodzeni w latach sześćdziesiątych, także sięgali po ten kod. Ponadto proza autora *Zimy* stanowi symptomatyczny wyraz przemian polskiej prozy po 1989 roku. Na tle, które poniżej zostało nakreślone, sytuuje się twórczość jednego z najważniejszych polskich pisarzy współczesnych, który z powodzeniem sięga po tematy z rezerwuaru przypisanego pisarzom klasycznym. Przyjrzyjmy się zatem na początek, jaki jest jego status w literaturze najnowszej.

Okolo roku 1989, w momencie kiedy w przeszłość odchodził system PRL-u, także i literatura polska znalazła się w zupełnie nowym położeniu, w zmienionej rzeczywistości społeczno-politycznej. Stanęła przed innymi niż dotychczas wyzwaniem, biorąc na siebie przede wszystkim obowiązek bycia medium społecznej komunikacji w rodzącym się społeczeństwie obywatelskim, bowiem takim powoli stawała się Polska. Przeobrażenie politycznego ustroju, zniesienie cenzury prewencyjnej, a także coraz bardziej aktywne po transformacji ustrojowej uczestnictwo zbiorowości w życiu politycznym, na nowych, demokratycznych zasadach, stały się czynnikami, które

zdeteminowały dalszy rozwój literatury. Pierwotne złudzenia pisarzy oraz czytelników po roku 1989, dotyczące jej wycofania się z orbity zainteresowań kwestiami narodowymi, i politycznymi, a łączące się ze zmianą jej powinności i optyki podejmowanych problemów, zostały szybko rozwiane. Możemy zatem postawić tezę, że przeobrażenia natury politycznej przyspieszyły proces diametralnych zmian w literaturze. Podobnie jak w okresie dwudziestolecia międzywojennego, na bardzo krótko zrzuciła ona symboliczny „płaszcz Konrada”. Problematyka, z którą musiała się zmierzyć, dotyczyła między innymi przebudowy tożsamości zarówno zbiorowej, jak i indywidualnej w nowych warunkach społeczno-ekonomicznych, destruktywnego (jak uważało wielu pisarzy podejmujących problematykę społeczną) wpływu kapitalizmu na społeczeństwo oraz określenia się wobec przeszłości powojennej, a na płaszczyźnie kultury – recepcji idei postmodernistycznych.

Moim założeniem nie jest bynajmniej charakterystyka polskiej prozy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, lecz wskazanie na pewne istotne węzłowe czynniki, na płaszczyźnie jej poetyki oraz idei ją kształtujących, które znacząco łączą się z twórczością prozatorską Andrzeja Stasiuka, bo ona właśnie stanowi główny przedmiot rozważań. Wyczerpujący opis prozy najnowszej w różnorodnych ujęciach i kontekstach można znaleźć między innymi w publikacjach Przemysław Czaplińskiego poświęconych temu zagadnieniu¹.

Aby wyeksponować wyznaczniki charakteryzujące „nową prozę” – bo takiego określenia będziemy często tutaj używać – należy wspomnieć o jej kondycji pomiędzy rokiem 1976 a 1989, przy czym zarówno jedna, jak i druga data zostały umownie przyjęte². W drugiej połowie lat osiemdziesiątych literatura polska znalazła się w kryzysie. Wyczerpaniu ulegała bowiem zużyta już konwencja prozy afabularnej, programowo antyfikcyjnej, nastawionej na

¹ Charakterystykę oraz stan polskiej prozy po roku 1989 krytyk literacki oraz badacz literatury współczesnej wyczerpująco przedstawia w następujących publikacjach: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976 – 1996*, Kraków 1997, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90*, Kraków 2002, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa, 2009, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, czy w ostatniej książce zatytułowanej *Poruszona mapa*, Kraków 2016.

² Rok 1976 stanowił wyodrębnienie się II obiegu, natomiast 1989 został przyjęty ze względu na zespół polityczno-gospodarczo-społecznych przemian, które w nim się rozpoczęły.

prezentyzm, a zarazem zaangażowanej w charakterystyczny dla tamtych czasów dyskurs polityczny skupiony wokół wyraźnie uwidocznionej po stanie wojennym antynomii „my” – społeczna zbiorowość przeciwko „nim” – opresyjnej, komunistycznej władzy. Oczekiwania odbiorców przywykłych do literatury w ten spór uwikłanej przeniesione zostały wówczas na zupełnie nowy model twórczości prozatorskiej. Nadzieje zniechęconych czytelników, być może również i znużonych dotychczasowym kształtem literatury mocno zaangażowanej politycznie, nakierowane zostały na nowe, dotąd nie podejmowane tematy, nierozważane dotychczas w prozie problemy, odmienne poetyki, a jednocześnie na twórczość odzégnującą się od etosu walki narodowowyzwoleńczej, literackiego patriotyzmu, ogólnie rzecz ujmując, od literatury postrzeganej w sposób romantyczny. Zatem stanęły przed nią dylematy podobnej natury, jak w początkowej fazie dwudziestolecia międzywojennego, kiedy Jan Lechoń opublikował *Karmazynowy poemat*. Czytelnicy końca XX wieku głodni byli także nowych nazwisk. I około roku 1989 takowe się pojawiły. O ile w poezji po roku 1989 zwyciężyła pokoleniowa perspektywa jej rozumienia i kształtowania – autonomia tak zwanych poetów „urodzonych po 1960 roku”, którzy wyszli z kręgu „bruLionu”, w prozie należy raczej mówić o pisarzach debiutujących około roku 1989, ale urodzonych przed 1960 rokiem – a więc Jerzy Pilch, Magdalena Tulli, czy Tomasz Tryzna³. Ci dojrzały już wiekiem twórcy debiutują późno, niemal równocześnie z młodszymi pisarzami, takimi jak Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Izabela Filipiak czy Manuela Gretkowska.

Nie bez przyczyny dokonałem tej lapidarnej charakterystyki, która w niniejszym wprowadzeniu pełni określoną funkcję. Sytuuje bowiem twórczość prozatorską Andrzeja Stasiuka na określonym społecznie, historycznie i kulturowo polu. Jego literacki debiut u zarania wolności, staje się jednym z najbardziej obrazowych przykładów twórczości zakorzenionej w epoce, przykładem „dziecka swoich czasów”, pisarza podejmującego problematykę odzwierciedlającą okres, w jakim przyszło mu tworzyć. Taka również jest jego proza, niemożliwa do interpretacji oraz lektury poza kontekstualnymi ramami kodów o charakterze społecznym, politycznym oraz kulturowym. Andrzej

³ Zob. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, Warszawa 2006, s. 174.

Stasiuk być może nie jest pisarzem wybitnym; bywa twórcą „nierównym”, co potwierdza jego wczesna proza, lecz bez wątpienia można go uznać za autora wybitnie interesującego (choćby nawet ze względu na jego biografię, dającą asumpt do różnorodnych interpretacyjnych tropów i odczytań) oraz jest prozaikiem niezwykle ważnym i docenionym przez krytykę. Jawi się jako pisarz, który w sposób konsekwentny oraz odważny potrafi stawiać fundamentalne diagnozy oraz wyrażać błyskotliwe rozpoznania. Idealnie rozeznał on i przedstawił zagrożenie duchowości w ponowoczesnym świecie oraz wskazał remedium na desakralizację rzeczywistości. Stasiuk jest również jednym z najbardziej reprezentatywnych pisarzy po roku 1989, w twórczości którego odbijają się najbardziej adekwatne tematy, problemy naszych czasów; ich awersy i rewersy, o czym niejednokrotnie się przekonamy. Ponadto w jego pisarstwie z końca pierwszej dekady XXI wieku, którego przykład stanowi *Dziennik pisany później* bardzo dogłębnie uobecnia się zagadnienie wiwisekcji polskiej tożsamości zbiorowej. Andrzej Stasiuk jest pisarzem świadomym radykalnych przemian tożsamości we współczesnym świecie. Pomimo deklarowanego przezeń przywiązania do pewnego etosu, to bez wątpienia prozaik na wskroś ponowoczesny, ale i z ponowoczesnością polemizujący.

1 Dyskurs nad istotą literackiego przełomu po 1989 roku

Przemysław Czapliński zauważa:

„Przełom – czy tego chcieliśmy, czy nie – trwa. Nie jest więc przełomem, lecz przesileniem, nie jest wydarzeniem, lecz procesem. Nie objawił się pod postacią dziesiątków arcydzieł wnoszących do naszej kultury nowe style ekspresji i nowe gatunki, choć nie poskąpił książek ważnych i wartościowych. Nie pociągnął za sobą wielkich sporów o idee, ale je zapoczątkował i uświadomił konieczność poszerzenia formuł debatowania”⁴.

Przekonująca konstatacja badacza polskiej literatury najnowszej z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu wskazuje, że jest to proces ciągły, dynamiczny

⁴ P. Czapliński, *Ruchome marginesy, szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 5-6.

i zmieniający kształt literatury, bo porównując prozę lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku z tym samym rodzajem twórczości, ale już z pierwszej dekady nowego stulecia, widzimy wyraźnie powolną zmianę poetyk, języków czy tematów, ale także rozwinięcie dyskursów podjętych jeszcze w fazie początkowej formowania się „młodej” literatury, czyli właśnie w latach dziewięćdziesiątych. Jakby te języki, poetyki i style były zbyt mało pojemne semantycznie, bardzo szybko się dewaluowały i zużywały. Mam na myśli tutaj między innymi tematykę feministyczną czy genderowo-queerową. Wraz z charakterystyczną dla późnej nowoczesności liberalną etyką, w Polsce także zaczęły się wyodrębniać mniejszościowe ruchy emancypacyjne⁵. Możemy nawet postawić tezę, iż *Mury Hebronu* jawią się jako załączek tych implikacji w polskiej literaturze współczesnej, o czym powiem więcej w rozdziale temu zagadnieniu poświęconym.

W czasie transformacji ustrojowej, kiedy literatura również ulegała przeobrażeniom, pojawiły się głosy inicjujące społeczny dyskurs nad jej kondycją. Oczekiwania odbiorców, rozbudzone debiutancką twórczością prozaików, którzy wnieśli do prozy odświeżające *novum*, zderzone zostały z jej wizją funkcjonowania w społeczeństwie o ustroju demokratycznym, gdzie literatura poddana zostaje prawom rynku, co jak wiadomo, obniża jej poziom intelektualno-artystyczny. Zagroženiem dla niej w takim układzie kulturowych zależności staje się przede wszystkim dominująca kultura masowa, spychająca literaturę piękną, wysoką lub tę – aspirującą do miana wysokiej – na margines obecności w życiu społecznym. Przemysław Czapliński rozważając istotę centrum i marginesu stwierdza, że w kulturze ruchomych marginesów żadnemu pisarzowi czy książce gorsza pozycja nie może przypaść na zawsze, w każdej chwili bowiem pozycja książkowa czy twórca może ulec przesunięciu bliżej centrum. Podobnie relatywizuje on pojęcie środka – z tak rozumianej literatury nie znika nigdy podział na centrum i obrzeża. Literatura wówczas, o czym już wspomniałem, funkcjonuje jako środek komunikacji społecznej⁶. Dyskurs medialny, który reguluje i napędza życie kulturalne w społeczeństwie ponowoczesnym lub wchodzącym dopiero w tę fazę kulturowego rozwoju,

⁵ Problem ten jest w sposób wyczerpujący omówiony przez Przemysława Czaplińskiego w rozdziale *Nasi odmieńcy*, będącym obszerną częścią jego publikacji – *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, z roku 2009.

⁶ P. Czapliński, dz. cyt., s. 7.

częstokroć promuje książki mizerne, pozbawione artystycznych walorów, literackości, natomiast te wybitne mogą zostać niezauważone. Wraz z upadkiem dawnego politycznego systemu zniknął również mecenat państwa nad pisarzami, pojawiły się za to nagrody literackie promujące wybitną twórczość.

Tak więc przełom, który się niewątpliwie dokonał, przeorientował pojęcie literatury, podważając jej dotychczasowy status. Młodzi twórcy, piszący prowokacyjne pod względem obyczajowym teksty, określani często mianem „immoralistów”, z przekorą dekonstruowali obowiązującą do tej pory funkcję literatury. Wśród nich znajdował się również i Andrzej Stasiuk ze swą głośną, debiutancką książką zatytułowaną *Mury Hebronu* oraz drugą, nie mniej mocną, czytaną w duchu rewizji pojęcia męskości powieścią – *Białym krukiem*. Łamanie obyczajowego tabu przez Stasiuka wyglądało inaczej niż feministyczne prowokacje Manieli Gretkowskiej. Wokół prozatorskiego debiutu Stasiuka pojawiła się aura skandalu, bowiem tekst określany często mianem „epifanii spod celi” podejmował w sposób niesłychanie drastyczny, przedstawiając wręcz z naturalistyczną dokładnością obrazowania eksplorację środowiska kryminogennego. Brutalność więziennej rzeczywistości z jej skrajnościami w postaci homoseksualnych gwałtów odzwierciedla wulgarny język, którym komunikują się postaci pochodzące ze środowiska przestępczego. Recepcja książki została dodatkowo wzmocniona wątkiem biograficznym jej autora, który jak wiadomo wszystkim, którzy znają życiorys Stasiuka, odbywał wyrok za dezercję z wojska. Z fenomenologicznej perspektywy dzieło wchodzi na rynek jako fikcja literacka, twór intencjonalny i jego racja bytu istnieje w umyśle odbiorcy, tak więc doszukiwanie się analogii pomiędzy bohaterem stworzonym przez świadomość autorską w świecie przedstawionym utworu z postacią autora jest bezprawne. Pojawiła się u Stasiuka konstrukcja bohatera – człowieka wykluczonego ze społeczeństwa, ale bardzo dobrze funkcjonującego na jego marginesie. Obrazoburczość zogniskowana jest tutaj wokół usiłowań mających na celu zbudowanie etyki indywidualnej, odmiennej od etycyzmu prozy lat osiemdziesiątych. Do tematu wieloaspektowego wykluczenia jednostki w społeczeństwie Stasiuk w swojej prozie wracać będzie wielokrotnie.

Skupiając się na wątku przemian w literaturze okresu przełomu wypada zaznaczyć dwie istotne, lecz sprzeczne z sobą koncepcje i stanowiska

jego dotyczące – teorię wspomnianego już w niniejszym wywodzie Przemysław Czaplińskiego oraz tezę Jerzego Jarzębskiego. Należy także zaznaczyć, że są to głosy próbujące syntetyzować oraz podsumowywać literaturę powstałą po 1989 roku. Czapliński uważa, że przełom dokonał się na trzech płaszczyznach – na poziomie poetyki, idei oraz instytucji.

W pierwszej z nich przełom dokonuje się wtedy, gdy kryzys przeżywają jedne gatunki i konwencje, a funkcje nośnika treści istotnych przejmują inne, gdy wyczerpują się formy dotąd akceptowane, a w ich miejsce pojawiają się nowe, wyraźnie odmienne od dotychczasowych, ucieleśnione w wybitnych dziełach. Sferę drugą, obszar idei, przełom zagarnia wtedy, gdy nowy mit sztuki usuwa idee dotychczasowe, gdy zmieniają się sposoby patrzenia na literaturę (...). I wreszcie w sferze trzeciej, instytucjonalnej, przełom rozgrywa się wtedy, gdy zmieniają się zasady produkcji i rozpowszechnienia literatury, relacje między pisarzem a mecenasem, między urzędem i wydawcą, szkołą i rynkiem, gdy pojawiają się nowe techniki promocji i pravidła debiutu, kryteria sukcesu i obiegi czytelnicze⁷.

Cytowany badacz wskazuje też na fakt braku arcydzieł odzwierciedlających moment zwrotny w procesie historycznoliterackim. Wiąże się to z kryzysem, jaki dotknął prozę fabularną i wysokoartystyczną. Ten sam problem sygnalizuje Jerzy Jarzębski, tęskniący za wielkimi powieściami na miarę zmieniających się czasów. Podobnie widzi ten problem Anna Nasiłowska⁸.

Jarzębski, w przeciwieństwie do wyżej przywołanego historyka literatury i jej krytyka, wyraża głęboko przemyślaną wątpliwość w ideę literackiego przełomu. Podkreśla wagę politycznych zmian, które zaszły w naszej części Europy, ale uważa, że właśnie przebudowa systemu politycznego i euforia wynikająca z zachłyśnięcia się wolnością w krajach byłego bloku wschodniego sztucznie wygenerowały silne czytelnicze pragnienia nastawione na przeformułowanie koncepcji literatury. W *Apetycie na Przemianę*

⁷ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 5.

⁸ Na łamach numeru 13-11-2005 „Tygodnika Powszechnego” Anna Nasiłowska zainicjowała polemikę zatytułowaną *Literatura. Polska bez pisarzy*. Autorka użalała się w niej na marną kondycję literatury polskiej ostatnich piętnastu lat, wyrażając tęsknotę za wielkimi powieściami. W owym sporze o literaturę wypowiedzieli się między innymi Michał Paweł Markowski, Przemysław Czapliński, Julian Kornhauser, Marta Wyka, Piotr Śliwiński oraz Jarosław Klejnocki.

Jarzębski konstatuje, że owo oczekiwanie zmian wyraża chęć radosnego, bezrefleksyjnego przyjmowania literatury lekkiej, niezaangażowanej, nie „zbawiającej” a „zabawiającej”. Jak wiadomo, demokracja niesie swobodę, tak więc czytelnicy skłaniali się ku zmianie dotychczasowych powinności literatury. Takie postrzeganie odbiera jej jednak doniosły i znaczący charakter. Nie jest ona już nośnikiem ważnych idei, nie uwrażliwia, nie jest płaszczyzną sporu o moralne pryncypia, lecz sprowadza się jedynie do sfery ludycznej. Literatura pozbawiona funkcji społecznych, aby stwarzać pozór atrakcyjności przyciągający czytelnika czyni ukłon w kierunku gustu kretyna⁹.

Pytania, które zadawano w momencie coraz większej ekspansji prozy tworzonej przez młodych, sprowadzały się zasadniczo do dociekań nad jej epistemologiczną i tożsamościową naturą. Rozważano, czy książka „zapraszająca” odbiorcę do intertekstualnej gry, wymagająca od niego erudycji może nieść istotne treści. Pojawił się trudno rozstrzygalny dylemat: sprowadzony do pytania – etyka czy estetyka? Uzasadnione niepokoje Jarzębskiego wynikają z kryzysu, który dotknął fabulację. Kategoria ważności tego, co mówi tekst literacki tożsama jest z mimetycznością. W podobnym duchu Adam Zagajewski i Julian Kornhauser w *Świecie nie przedstawionym* domagali się w latach siedemdziesiątych XX wieku powrotu wielkiego realizmu.

Ujęcia literatury, a ściślej rzecz ujmując, prozy w wydaniu Czaplińskiego i Jarzębskiego dokonane zostały z perspektywy kilku lat, które upłynęły od roku 1989, będącego wyznacznikiem symbolicznej cezury dla nowej literatury w przebiegu procesu historycznoliterackiego. W czasie sporu o jej kształt Maria Janion ogłosiła zmierzch romantycznego paradygmatu. Artykuł przynoszący metaforyczne ujęcie wyczerpania bardzo żywotnego, kulturowego wzorca wyrażał głębokie przekonanie, że oto odchodzi w przeszłość sztuka, z jednej strony wytyczająca drogi życiu zbiorowemu, z drugiej zaś mająca sankcję metafizyczną. Badaczka literatury wskazała, że obowiązujący w kulturze polskiej od czasów porozbiorowych, aż do stanu wojennego styl kultury symboliczno-romantycznej uległ już na dobre wyczerpaniu, pomimo że poddawany był już wcześniej rewizji. Dla Janion rok 1989 przynosi definitywne i ostateczne przewartościowanie romantyzmu

⁹ Zob. J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1996, s. 78.

i demitologizujący kres kulturowej utopii, która przez wieki konstytuowała narodową tożsamość Polaków. Początkiem ostatniej dekady XX wieku w kulturze objawiły się różnorakie priorytety i dążenia, a literatura została włączona w zupełnie odmienny kontekst społecznych celów i oczekiwań z nimi związanych. Maria Janion pisze:

*Jednolita kultura, która pełniła dotychczas przede wszystkim funkcje kompensacyjne i terapeutyczne, nie może tak samo jak dotąd – funkcjonować w społeczeństwie, które ma stać się demokratyczne, to znaczy zróżnicowane i zdecentralizowane, objawiające rozmaite potrzeby, również kulturalne*¹⁰.

Dla literatury oznaczało to przenicowanie tradycji wyznaczającej jej dotychczasowy status. Janusz Sławiński pisze wręcz o rozpadzie tak pojmowanej tradycji¹¹. Co bliskie ustaleniu Marii Janion, kres PRL-u wyrażał powszechne przeświadczenie o rozdzieleniu dwóch dotąd sprzężonych sfer – polityki i literatury. Przywrócona literaturze autonomia nie oznaczała jednak wcale ostatecznego odcięcia się pisarzy od stanowisk ideowych przez nich obieranych. Jednak z czasem określenie „literatura zideologizowana” wyrażało dość mocno pejoratywne skojarzenia związane z tekstem, o którym w ten sposób napisano. Okazało się bowiem, że pomimo wolności twórczej i przyzwolenia pisarzowi na dowolność i swobodę w dobieraniu tematów, lepiej dla niego było, by politycznego zaangażowania nie wybierał¹². Taka jest też proza Andrzeja Stasiuka z lat dziewięćdziesiątych. Poza małymi wzmiankami z pogranicza socjo-polityki nie wyraża ona żadnych politycznych diagnoz. Mocna ocena polityczna pojawia się w jego twórczości dopiero w *Dzienniku pisanym później*, a więc w książce z roku 2010.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły również dyskusje nad kanonem literackim oraz nad zagrożeniami, jakie dla kultury elitarnej stwarza jej surogat,

¹⁰ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 14-15.

¹¹ Chodzi tutaj o *Zanik centrali*, słynny artykuł literaturoznawcy orientacji strukturalistycznej, opublikowany w 18 numerze „Kresów” z 1994 roku. Dekonstrukcja stabilnej tradycji, będącej do tej pory układem odniesienia, w rozumieniu Sławińskiego, prowadzi do wielości hierarchii i rozmnożenia stylistyk.

¹² Zob. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 151-152.

kultura masowa. Kinga Dunin zadała w połowie lat dziewięćdziesiątych prowokujące pytanie dotyczące fundamentów polskiej literatury, która obarczona obowiązkiem narodowym przestała komunikować się z czytelnikiem. Bardzo krytycznie i zdecydowanym tonem, z pozycji intelektualisty na temat kultury masowej wypowiedział się Czesław Miłosz w swoim słynnym esej *Życie na wyspach*. Noblista konstatuje:

*Dzisiaj muszę przyznać, że inwazja kultury masowej, którą w Polsce obserwuję, pomaga mi uświadomić sobie do jakiego stopnia jestem immunizowany. To znaczy, nie ukrywam swego wstrętu do cywilizacji filmu, telewizji i kolorowych magazynów, czyli do zniewolenia umysłu przez pieniądz i mogę okazywać ten wstręt nie otwierając telewizji i nie chodząc do kina (...)*¹³.

Nieprzypadkowo wspominam w tym miejscu o literaturze popularnej. W okresie późnej nowoczesności pewne konwencje i schematy charakterystyczne na przykład dla prozy kryminalnej, sensacyjnej, czy podróżniczej, były często podejmowane i twórczo przetwarzane przez młodych prozaików, a powieści *Biały kruk* i *Dziewięć* Andrzeja Stasiuka, czerpiące ze schematów prozy sensacyjnej nie są jedynymi reprezentacjami tej literackiej mody. Sięganie po określony rodzaj klisz mających proveniencję w kulturze popularnej, a z których można było skonstruować opowieść, wiązało się z przemodelowaniem prozy fabularnej i zjawiskiem metafikcji, o czym więcej w dalszej części pracy. *Biały kruk* i *Dziewięć* są powieściami, których oś fabularną stanowią wydarzenia zbudowane na pewnym, bardzo nośnym schemacie. *Biały kruk* przedstawia zimową wyprawę w góry grupy zaprzyjaźnionych z sobą trzydziestolatków w celu odbycia prawdziwie męskiej przygody. Kiedy w punkcie kulminacyjnym dokonują oni zabójstwa funkcjonariusza WOP-u, wyczerpani muszą w ciężkich zimowych warunkach ukrywać się oraz uciekać przed, jak im się wydaje, nieuchronnym pościgiem. W zamierzeniu autora miała powstać powieść o męskiej przyjaźni oraz o śmierci dzieciństwa. Bohaterowie nie mogąc odnaleźć się w nowej rzeczywistości, częstokroć powracają z nostalgią do czasów PRL-u, co prawicowa krytyka niejednokrotnie pisarzowi zarzucała.

¹³ Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 92.

Z kolei w powieści zatytułowanej *Dziewięć* z roku 1999, prozaik z Wołowca posługując się fabularnym schematem, typizacją bohatera i uproszczeniem świata przedstawionego, dokonał ważnych podsumowań na płaszczyźnie socjologicznej obserwacji. Kapitalizm, który miał przynieść ogólny dobrobyt okazał się gospodarczym systemem powodującym społeczne rozwarstwienia, generującym bezrobocie oraz wyodrębnienie się zorganizowanej klasy przestępczej, która, jak pisze Stasiuk, jest wszechobecna. O transformacyjnych konfliktach na tle społecznym, które dostrzegła literatura, szerzej będzie mówione w trakcie analizowania kwestii związanych z rozwojem prozy w latach dziewięćdziesiątych, natomiast bardziej szczegółowy rozbiór poszczególnych tekstów Andrzeja Stasiuka pojawi się również w dalszej części rozprawy, we właściwych rozdziałach temu poświęconych. W tym miejscu jedynie ów problem sygnalizuję.

2 Idee wpływające na kształt „nowej prozy”

Momentem przełomowym wiążącym się z fundamentalnymi zmianami, jakim podległa polska proza, było niewątpliwie otwarcie się na nowe nurty i tendencje, które wyrosły na gruncie zachodnioeuropejskiej oraz anglosaskiej refleksji humanistycznej. Spóźniona na naszym gruncie formuła postmodernizmu, która w Europie Zachodniej wpływała na tamtejszą kulturę, również i w Polsce, tuż po upadku PRL-u, znalazła swoich literackich przedstawicieli. Nie ograniczała się, rzecz jasna, tylko do obszaru literatury. Była refleksją nad całokształtem kulturowego dorobku. Postmodernizm w Stanach Zjednoczonych pojawił się, kiedy za skończoną zaczęto uważać literaturę tworzoną przez T.S. Eliota, Jamesa Joyce’a, Thomasa Manna, czy Marcela Prousta. Kluczowe rozpoznania dla kultury rodzącej się po modernizmie dotyczyły paradygmatu lektury opartej na: opozycji między konstrukcją i dekonstrukcją, rozmyciu granic pomiędzy kulturą „niską” i „wysoką”, gatunkowym eklektyzmem oraz przeświadczeniu o wyczerpaniu się sztuki. Warunkiem umożliwiającym narodziny dzieła postmodernistycznego jest świadomość jego tworzenia. Filozoficzną podbudowę dla tego nurtu stworzyli –

Derrida, Foucault, Deleuze i Lyotard. Poststrukturalizm wraz z krytyką feministyczną, dekonstrukcją i dekonstrukcjonizmem amerykańskim przeorientowały zupełnie teoretyczne podejście do tekstu i jego odbioru.

Rozpoznanie zmian widocznych po modernizmie na gruncie anglosaskim nijak się ma jednak do tego, w jaki sposób przebiegał polski proces historycznoliteracki. Nie jest ważne również, by omawiać tutaj wszystkie wyznaczniki postmodernizmu, bowiem na tym etapie rozważań znaczące jest to, co łączy się szerzej – z polską prozą po przełomie oraz zjawiskami z tego zakresu, widocznymi w szeroko pojmowanej twórczości prozatorskiej Andrzeja Stasiuka. O wczesnej prozie pisarza z Wołowca mówiono, że była tworzona w duchu postmodernistycznym, generacyjnie należy bowiem Stasiuk do pokolenia pisarzy, uprawiającego ten rodzaj pisarstwa. Owszem, wspomniany wyżej immoralizm wczesnej, bo nie całej prozy autora *Dukli*, stałby się przejawem postmodernistycznej wolności od narzuconych w sposób arbitralny hierarchii, próbą poszukiwania indywidualnej poetyki, własnej drogi literackiej ekspresji oraz, co chyba najistotniejsze – odzwierciedleniem autentyczności zagrożonej wszelkim ładem i systemowością. Stąd bez wątpienia buntowniczość i kontestatorski rys bohaterów wczesnych powieści Stasiuka.

Istotny problem fabularności dotyczy również kwestii metafikcji – szerzej na ten temat w dalszej części wprowadzenia, kwestii realizmu magicznego wywodzącego się z modelu powieści iberoamerykańskiej, bardzo poczytnej w naszym kraju w czasie, gdy rodzima literatura pozbawiona była elementów fabularnych, czy postmodernistycznej powieści wchodzącej w ironiczną grę z tradycją. Krzysztof Varga i Paweł Dunin-Wąsowicz, autorzy *Parnasu Bis* w taki sposób definiują postmodernizm przyjęty na gruncie polskim:

POSTMODERNIZM – słowo-wytrych, najpopularniejszy chyba określnik dotyczący młodej prozy, najczęściej nadużywany przy okazji omawiania książek młodych autorów. Dobrze brzmi w tytule recenzji. (...) Łatwo się nim może posłużyć krytyk, jeśli nie wie co napisać. Działa również

w drugą stronę – jeżeli autor nie wie co pisać, a bardzo chce, zakłada, że będzie postmodernistą (...) ¹⁴.

Istotne, choć podszyte ironią spostrzeżenia, które dotyczą postmodernizmu w Polsce łączą się z jego różnorodną recepcją. Abstrahując od powyższego sądu autorów *Parnasu*, ponowoczesność stawała się metodologiczną wskazówką konstruowania prozy, konglomeratem wytycznych oraz zasad jak pisać, choćby przywołać tu przykład modelu wczesnej twórczości prozatorskiej w wydaniu Gretkowskiej, który wypracowała na początku lat dziewięćdziesiątych. Bardzo krytycznie o prozie postmodernistycznej wypowiadał się Jerzy Jarzębski w przywołanym już wcześniej *Apetycie na Przemianę*. Krytyk stawiał znak równości między powieścią popularną a postmodernistyczną.

Jak słusznie stwierdza Przemysław Czapliński, nadejście epoki postmodernistycznej poprzedza nieufność wobec metanarracji. Pojęcie to weszło do refleksji filozoficznej za sprawą *Kondycji ponowoczesnej* Lyotarda. Badacz dowodzi, że ma ona zdolność porządkowania dziejów:

Metanarracja odczytuje kierunek historii, zaopatruje działania społeczne w sankcję metafizyczną i staje się uniwersalnym układem odniesienia dla wszelkich działań ludzkich. Wielka opowieść zamienia chaos społecznych aktywności w spójną historię toczącą się w jednym kierunku (...) i wreszcie staje się miernikiem sensowności każdej aktywności społecznej ¹⁵.

Istniały dwie najistotniejsze metanarracje wpisane w tradycję nowoczesnej Europy, a które uległy rewizji. Pierwsza z nich, wypracowana przez Kartezjusza i Kanta, dotyczyła idei prawdy, druga zaś łączyła się z wolnością, za patrona której uchodził Prometeusz, postać, która w dziejach kultury europejskiej uważana była za ucieleśnienie figury odrzucającej wszelkie krępujące człowieka arbitralnie narzucane zakazy, nakazy i autorytety. Z kolei Richard Rorty mówi o zastąpieniu prawdy ideą wolności ¹⁶. Przenicowanie tych idei przyniosło kres metafizyce w jej tradycyjnym rozumieniu. Inny aspekt, nie mniej ważny dla

¹⁴ *Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, opracowali Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga, wydanie II poprawione i rozszerzone, Warszawa 1995, s. 104.

¹⁵ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 8.

¹⁶ Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, Warszawa 2009.

rozumienia koncepcji postmodernistycznej literatury, dotyczy tego, co wydarzyło się na podłożu historiozoficznym, a mianowicie o poddanie w wątpliwość przez Francisa Fukuyamę dalszego sensu biegu dziejów¹⁷.

Za kluczowe natomiast dla istoty literatury po modernizmie uchodzi ustalenie poczynione przez Johna Bartha. Amerykanin w 1967 roku wytyczył literaturze nową drogę, konstatując że wielka sztuka powstała w przeszłości, a pisarz współczesny za pomocą, powiedzmy pastiszu, może ją tylko dowolnie przetwarzać i od-twarzać. Intertekstualność i kod literackości pozwalają czytelnikowi wydobyć z takiej książki pożądane przez autora znaczenia. Do tak rozumianej koncepcji tworzenia literatury nawiąże Harold Bloom, tworząc teorię poezji wyrosłą na lęku przed wpływem¹⁸.

3 Wiodące problemy związane z rozwojem prozy w latach dziewięćdziesiątych

U progu nowego okresu literackiego pojawiło się bardzo ważne pytanie dotyczące trwałości fundamentu rzeczywistości, w której literatura ma się rozwijać. Zasadniczo, w odpowiedzi można wskazać trzy znaczące elementy ten fundament tworzące: po pierwsze – wolny rynek, po drugie – wzmożony udział obywateli w życiu politycznym, i po trzecie – przekształcenie obyczajowości. Należy również w toku rozważań wymienić istotne zagadnienia mające swoje reprezentacje w powstającej prozie. Skupiałyby się one na kwestii tożsamościowej wynikającej z redefinicji pojęcia polskości, ustosunkowania się literatury do „dziejstwa” PRL-u, problematyzowania transformacyjnych konfliktów oraz tematyki genderowej, przejawiającej się w polaryzacji na męskie i żeńskie – temat również eksplorowany przez Stasiuka w jego debiutanckiej książce oraz w powieści następnej.

Po zmierzchu paradygmatu, lata dziewięćdziesiąte nie przyniosły

¹⁷ W 1989 roku Fukuyama opublikował słynny esej zatytułowany *Koniec historii?* Amerykański politolog stawiał tezę, że ludzkość osiągnęła już szczytowy punkt ideologicznej ewolucji w postaci uniwersalizowanej zachodniej demokracji liberalnej. Więcej już wypracować nie zdoła, ponieważ wyczerpały się wszelkie alternatywy dla tego politycznego systemu. Po kryzysie niebezpiecznego nacjonalizmu, jego skrajnej odmiany w postaci faszyzmu oraz skrajnej lewicy w wydaniu komunistycznym pozostała tylko demokracja liberalna jako forma nieprzekraczalna.

¹⁸ Słynna rozprawa Harolda Bloom zatytułowana *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*.

żadnej nowej formy zbiorowej identyfikacji. Wszystkie dotychczasowe reprezentacje tożsamości zbiorowej takie, jak religijność w duchu katolickim, typowo polski, płytki nacjonalizm, czy antykomunizm zostały zdekonstruowane, wyczerpały się, bądź też poddane zostały demonizacji albo wykpieniu. Jedyne, co należało uczynić w kontekście przebudowy tożsamości, to na nowo przemyśleć i zakreślić granice jednostkowej wolności oraz wyznaczyć jej zakres odpowiedzialności i powinności względem społeczeństwa. Wolność nadana jednostce dzięki narodzinom demokracji stawia ją przed koniecznością samookreślenia się wobec mnogości różnorodnych idei, światopoglądów oraz ideologii charakterystycznych dla pluralistycznej ponowoczesności.

Szukają więc autorzy chwytów, ale i fundamentów, na których można oprzeć można tożsamość – konstatuje Przemysław Czapliński. Wolność bowiem nie stawia oporu, pozbawia oparcia i tym samym zmusza do rewizji dotychczasowych uzasadnień i do poszukiwania nowych racji. Taki rewizjonistyczny los dotknął przede wszystkim „polskość”. Była ona zasadniczym dziedzictwem, tradycją ośrodkową, najsilniejszym spoiwem charakterów i biografii (...). Kimkolwiek był polski bohater literatury mijającego okresu był lokowany wobec problemu polskości¹⁹.

Ustalenia autora *Ruchomych marginesów* pozwalają wysnuć wniosek, że tożsamość jednostki najłatwiej ugruntować na wyznaczeniu jej wyrazistych granic. Jednak w latach dziewięćdziesiątych tożsamość trwale oparta na więzi jednostki ze zbiorowością traciła swoją dawną jednoznaczną ostrość. Etos narodowy, wywodzący się z tradycji sarmackiej i tyrtejsko-mesjanistyczno-martyrologicznej, należało przetworzyć na zespół wartości korespondujących z nowym modelem społeczeństwa. Zagadnieniem polskiej tożsamości zajmę się szerzej analizując *Dziennik pisany później* Andrzeja Stasiuka. Przy tej okazji, dla zestawienia, warto byłoby jeszcze wspomnieć bodajże najwybitniejszą powieść Jerzego Pilcha, która wpisuje się w ten dokonujący się wówczas dialog z tradycją. *Spis cudzołożnic* podejmuje bowiem problem ciążenia romantycznej tradycji oraz kłopot stworzony przez nadrzędność języka wyrażającego prymat ofiary i poświęcenia.

¹⁹ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 226-227.

Drugi newralgiczny problem stanowiący tło dla rozwijającej się prozy, ale jednocześnie łączący się z powyższym zagadnieniem, dotyczy ustosunkowania się pisarzy wobec niechlubnego dziedzictwa PRL-u. W narracji o historii powojennej punktem kulminacyjnym stał się okres stanu wojennego. Jak pisze Czapliński, polska kultura symboliczna przywołała w tym czasie różnorakie znaki oporu ze wszystkich tradycji niepodległościowych²⁰. W początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy próbowano uniezależnić się od kulturowego dziedzictwa demokracji ludowej i wyrazić jednocześnie oczyszczenie, pojawiły się dwa spersonifikowane wyobrażenia przeszłości²¹. Literatura w nowej rzeczywistości opowiadając PRL-owską przeszłość punkt ciężkości przeniosła z realizmu na wątki biograficzne. Prymarne w stosunku do obrazu życia codziennego w minionych czasach stało się zagadnienie dotyczące na przykład wchodzenia w dorosłość, swoistej inicjacji – temat ten w sposób retrospektywny podejmuje *Biały kruk* oraz *Jak zostałem pisarzem* Andrzeja Stasiuka, czy eksponowanie swoistej „zaradności” – cechy niekoniecznie jednoznacznie pozytywnie waloryzowanej pod względem etycznym, ale niezwykle charakterystycznej dla tamtych czasów. Dlatego też na poziomie fabularnym pojawiły się elementy pozwalające „oswoić” okres władzy komunistycznej, spojrzeć na niego z dystansem. Przewaga elementów biograficznych nad warstwą realistyczną uwidacznia się bardzo wyraźnie w książce Stasiuka zatytułowanej *Jak zostałem pisarzem. Próba biografii intelektualnej*. Młodzieńcza inicjacja w czasach komunistycznej szarości lat siedemdziesiątych, nosząca znamiona młodzieńczego buntu, pokazanie państwa, które nie jest w stanie kontrolować wszystkich sfer życia społecznego, bardzo wyraźnie stereotypizowało tamten okres. W ten sposób wygenerowało się, również replikowane przez literaturę, jego potoczne postrzeganie. Nie wszystkie ujęcia PRL-u w prozie ostatnich dwudziestu lat są istotne dla naszych

²⁰ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 106.

²¹ Pierwsza personifikacja, której autorem był Józef Tischner nosiła nazwę „Homo sovieticus” i sprowadzała się do stwierdzenia, że resztki PRL-u tkwią w każdym z Polaków. Pomniejszała Tischnerowska metafora dorobek PRL-u, przy jednoczesnym niezwykle trafnym rozpoznaniu polskich lęków związanych z początkiem przebudowy systemu politycznego. Z kolei metafora zwana „Homo Polonius” Marka Nowakowskiego wiązała się z przeświadczeniem, że starzy ludzie wywodzący się z PRL-u wchodzą w zmienioną rzeczywistość radząc sobie w niej lepiej niż pozostała część społeczeństwa. Wytworzył się w ten sposób nośny stereotyp, do którego odwołują się nadal pravicowi publicyści, a który upatruje nowej klasy w karierowiczach niezaangażowanych w opozycyjną działalność, zarabiających duże pieniądze kosztem biedniejszego społeczeństwa.

rozważań. Kluczowy z wiadomych względów wydaje się być nurt prozy nostalgicznej, w który wpisują się wczesne książki Stasiuka, Kowalewskiego, ale też na przykład *Tysiąc spokojnych miast* Pilcha czy *Dziecko Peerelu* Sobolewskiego, a który starał się dowodzić, że okres władzy ludowej udało się przetrwać funkcjonując poza państwowym systemem, gdzieś w oderwaniu od PRL-owskiej rzeczywistości.

Połowa lat dziewięćdziesiątych przyniosła również ukonstytuowanie się w świadomości społecznej dwóch skrajnych stereotypów przedstawiających powojenną przeszłość – pierwszego w wersji prawicowej, drugiego o proveniencji *quasi*-lewicowej. Tym skonfliktowanym wersjom widzenia PRL-u proza nostalgiczna przeciwstawiała relatywizujące narracje niepasujące zupełnie do trywialnego klucza „całkowite zło” i „względne dobro”²². Przywołując *Białego kruką*, uruchamiamy kontekst dotyczący problemów społecznych wynikających z transformacji ustrojowej, a mających przedstawienie w nurcie nostalgicznym. Bohaterowie Stasiukowej powieści doznali upokorzenia po przełomie polityczno-gospodarczym. Lata osiemdziesiąte w ich prywatnej, chłopięcej mitologii stanowią pozytywnie wartościowany bohaterski okres, stanowiący punkt przeciwwagi dla trudnej teraźniejszości, w której sobie nie radzą.

Proza lat dziewięćdziesiątych zauważyła także i podjęła istotny społeczny temat, który można określić pojemnym pod względem problemowym mianem transformacyjnych konfliktów. Początkowo kapitalizm przedstawiano w dość ambiwalentny sposób. Przeświadczenie, które upowszechniło się w społeczeństwie okresu transformacji wyrażało niezachwianą wiarę w przekonanie, że oto nastał czas, kiedy można przestać się już troszczyć o dobro ojczyzny, a zająć prywatnymi sprawami. Z czasem jednak prozaicy rozpoczęli konstruować narracje opowiadające o bezrobociu, biedzie, upokorzeniu, wykluczeniu oraz społecznym niedostosowaniu jednostki. Zastanawiano się, w jakim stopniu wpływa na te negatywne zjawiska przemodelowany system gospodarczy. Postawił on Polaków przed nieznanym. Transformacyjne obawy wynikające z tej zmiany trafnie ujmuje Jerzy Pilch w felietonie zatytułowanym *Rozpacz z powodu utraty furmanki*. To, co

²² P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 121.

oswojone, pewne i przynależne każdemu członkowi społeczeństwa zostało zastąpione czymś nowym, niepewnym oraz wymagającym od obywateli przedsiębiorczości i aktywności. W latach dziewięćdziesiątych oraz w dekadzie następnej powstało wiele powieści dewaluujących, demonizujących, poddających krytycznej ocenie kapitalistyczną rzeczywistość.

Pisarze podejmujący tematykę pozwalającą wpisać ją w jawnie manifestowany antykapitalizm nie zawsze wyrażali opcję polityczną bliską lewicy. Nie próbowali także przeobrażać rzeczywistości, domagali się, jak konstatuje Przemysław Czapliński, wynegocjowania normalności przejawiającej się sprawnie zarządzanym państwem, wiarygodnymi instytucjami wojska i policji gwarantującymi suwerenność, w tradycyjnych relacjach pomiędzy płciami, możliwościami rządowej ingerencji w gospodarkę, gdy ta spycha obywateli na margines życia społecznego lub ich z niego wyklucza²³. Przytoczone niżej stwierdzenie, pochodzące z jednej z najważniejszych niedawno wydanych książek, a dotyczącej kondycji polskiej prozy dwóch ostatnich dekad, pozwala wyodrębnić takie oto wyznaczniki, które niesie z sobą kapitalizm:

Apokalipsa [w prozie o wymowie antykapitalistycznej – J.L.] jest szara i przewlekła; przejawia się raczej w beznadziei niż w nagłym końcu, posługuje się raczej bronią upokorzenia wartości nacjonalistycznych niż raptowną zagładą. Pluralizm, globalizacja, polityczna poprawność, kres suwerenności państwa narodowego, denacjonalizacja rynku, obszary dziedzicznego upośledzenia – oto imiona jeźdźców apokalipsy²⁴.

Rzeczywistość wyłaniająca się z powieści negatywnie waloryzujących kapitalizm niejednokrotnie przedstawiała odhumanizowanie oraz zamianę człowieka w towar.

Co istotne, polski kapitalizm w literaturze przeszedł swoistą ewolucję, od bazarowego w latach dziewięćdziesiątych – widocznego między innymi w *Opowieściach galicyjskich* Stasiuka – do tego o dekadę późniejszego, kapitalizmu korporacyjnego, napędzanego przez obcy kapitał, a o którym piszą prozaicy urodzeni w latach siedemdziesiątych – Sławomir Shuty czy Mariusz

²³ P. Czapliński, *dz. cyt.*, s. 42.

²⁴ P. Czapliński, *dz. cyt.*, s.42.

Sieniewicz. Korporacjonizm na kartach powieści tych młodych pisarzy jest wrogi człowiekowi, podporządkowuje go sile pieniądza, zniewala i wyjaławia. O ile wczesny kapitalizm, trochę bałaganiarski, ale swojski, pozwalał zarabiać i bogacić się na drobnych oszustwach możliwych z powodu niestabilności i nietransparentności prawa, o tyle dojrzały nosił już cechy ustroju skrywającego faktyczną przemoc, powodującego zarazem rosnące rozwarstwienie społeczne. O ludziach niedostosowanych, nie mogących znaleźć sobie miejsca w obszarze przekształconych, gospodarczych realiów nowej Polski częstokroć będzie pisał Stasiuk. Oprócz tych, którzy próbowali być aktywnymi i przedsiębiorczymi, w jego prozie funkcjonują zarówno bohaterowie posiadający pochodzenie przestępcze, jak i postaci zakorzenione w PRL-u, nie znające innego życia i odczuwające paraliżującą niemoc w nowej rzeczywistości. Aspekt wielokrotnie w niniejszym wprowadzeniu podkreślany dotyczy w prozie zjawisk nowych, których występowanie ilustrowało osiągnięcie względnej stabilizacji oraz pewnej normalności. Kolejnym ważnym dla nas zakresem problemowym uwidaczniającym się w nowej prozie była jej dwukierunkowość, wyznaczająca opozycyjne w stosunku do siebie linie rozwoju – na model prozy męskiej i żeńskiej. Ten drugi biegun dla naszych rozważań jest mniej istotny. Ujawnienie się w literaturze po 1989 roku silnej tożsamości kobiecej związane było rzecz jasna z napięciami wokół drugiej fali feminizmu, teorii gender oraz żywą recepcją zachodniej, feministycznej krytyki. Były to orientacje, które mogły się rozwinąć w społeczeństwie wyzwolonym z totalitarnej opresji, lecz ostrze swej krytyki stanowczo kierowały w stronę coraz bardziej ekspansywnych konserwatywno-prawicowych ideologii. Piszące kobiety zaproponowały spojrzenie na świat ze swojej perspektywy.

Literatura początku lat dziewięćdziesiątych w znacznym stopniu skupiała swoje zainteresowanie na poszukiwaniu wyrazistych tożsamości płci. W momencie, kiedy ważność traciły wszelkie jej ujęcia doszło do ujawnienia się fundamentalnej antropologicznej polaryzacji na męskie i żeńskie²⁵. Co istotne, próbę restytucji mitu męskości w świecie pozbawionym kobiet podjął we wczesnej twórczości Andrzej Stasiuk, jego dwie pierwsze książki ten temat realizujące staną się w dalszej części pracy przedmiotem szczegółowej analizy.

²⁵ Zob. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, Warszawa 2006, s. 180.

Wspomnieć również można, że ów mit zupełnie inaczej reprezentowany był w prozie Jerzego Pilcha. Bohaterowie jego wczesnych powieści, zgoła odmiennie niż twardzi mężczyźni z *Murów Hebronu*, czy *Białego kruka*, bez kobiet oraz zmysłowej miłości nie są w stanie funkcjonować.

Sądzę, iż najważniejsze problemy prozy po przełomie zostały nakreślone w taki sposób, by ewolucyjnie przebiegająca twórczość prozatorska Andrzeja Stasiuka stała się czytelna. Niemożliwe w ramach niniejszej pracy byłoby rozpatrywanie całokształtu różnorodnych uwarunkowań mających wpływ na kształt prozy interesującego nas okresu. Skupiłem się wyłącznie na tych, które w twórczości prozatorskiej autora *Fado* będą stanowiły czytelny, wyrazisty kontekst.

4 Poetyka „nowej prozy”

Przewartościowania na poziomie teorii literatury, które zainicjował poststrukturalizm oraz postmodernistyczna refleksja nad kulturą, od początku lat dziewięćdziesiątych stawiały przed polską literaturą potencjalne możliwości jej rozwoju w różnych kierunkach. Spóźniona recepcja nowych nurtów teoretycznej refleksji sprowadziła się do zakwestionowania zastanych form prozatorskich oraz zaproponowania przez twórcę czytelnikowi erudycyjnej, literackiej gry.

Odejście od form prozy zaangażowanej, ale pozbawionej literackości było naturalnym etapem przebiegu procesu historycznoliterackiego. Krytyczny stosunek do prozatorskiej spuścizny późnego PRL-u zainicjował dyskurs nad istotą prozy w zmienionych warunkach społeczno-politycznych. Zadawano pytania o źródło jej atrakcyjności dla odbiorcy oraz szukano fundamentu jej „porozumienia” z czytelnikiem. Wspominałem wcześniej, że po antymimetyczności prozy dwóch wcześniejszych dekad, lata dziewięćdziesiąte charakteryzował powrót do fabularnego modelu prozy. Czytelnicy znów zapragnęli opowieści. Częściowo jest to słuszna teza, bowiem obok fabularnej i mimetycznej formuły konstruowania prozy istniała druga strategia, afabularna, bardziej powszechna, a charakteryzująca się szczątkową i zaburzoną narracją,

odzwierciedlająca za to na poziomie formy postmodernistyczny chaos. Za przedstawicielki najbardziej reprezentatywne dla modelu prozy afabularnej, wywodzącego się z ponowoczesnej koncepcji rzeczywistości, uchodziłyby dwie niezwykle hermetyczne pisarki – Magdalena Tulli oraz Natasza Goerke.

Odrzucone dziedzictwo antyfikcji i realizmu antysocjalistycznego uwarunkowane było postrzeganiem przez młodych tego modelu prozy, jako negatywnego sposobu komunikowania się z czytelnikiem. Powieść światowa przyswajana w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, o której była mowa wyżej, wzbogacona o recepcję książek wybitnych prozaików – Milana Kundery, Umberto Eco, Bohumila Hrabala, czy Güntera Grassa, stała się pozytywnym czynnikiem zmieniającym zarówno czytelniczą świadomość, jak i pisarską praktykę. Przydatna w toku dalszych rozważań może okazać się obserwacja Przemysława Czaplińskiego, który podkreśla, że na antyfikcyjność w prozie ósmej dekady, „nowa proza”²⁶ zareagowała wzmożoną literackością oraz zjawiskiem metafikcji. W ten oto sposób badacz ją definiuje:

*Określenie „metafikcja” odniesione do prozy polskiej przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oznacza przynajmniej trzy elementy strategii pisarskiej: nazwanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposób ukazywania i interpretowania rzeczywistości*²⁷.

Przekładając powyższy cytat na język teorii literatury, wymienione przez Czaplińskiego aspekty należy rozpatrywać jako architekstualność wyrażającą relację tekstu do jego reguł gatunkowych, intertekstualność rozumianą jako relację pomiędzy tekstami oraz transmimetyczność ujmowaną jako związek tekstu z rzeczywistością pozaliteracką.

Trzeci aspekt – uznanie świata realnego za fikcję, nadanie rzeczywistości charakteru fikcyjnego – ma swoje uzasadnienia. Wydaje się, że wsparciem w tej światopoglądowej przemianie była – spowodowana

²⁶ Prozatorskie debiuty końca lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych: Paweł Huelle – *Weiser Dawidek* (1987), Jerzy Pilch – *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* (1988), Tomasz Tryzna – *Panna Nikt* (1994).

²⁷ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 116.

przez antropologię strukturalną – semiotyzacja świata kultury, czyli uznakowanie rzeczywistości ludzkiej. (...) Równie silnym wsparciem światopoglądowym – ale i egzystencjalnym – była estetyzacja rzeczywistości, a także dokonujące się w ramach przełomu metodologicznego zaakceptowanie tezy, iż świat jest tekstem²⁸.

Zatem wyznacznikiem literackości nowej prozy stanie się ufikcyjnienie rzeczywistości, a metafikcja sprowadzona zostaje do języka bytu. Strukturalne składniki fikcji takie, jak bohater, narracja, fabuła wyrażać będą kategorie epistemologiczne, dzięki którym można dokonywać rozpoznania świata. Tekst tożsamy staje się wówczas na poziomie ontologicznym z rzeczywistością spoza jego granic. Czytanie tekstu-świata nie wyraża relacji uprzedniości realiów spoza literatury w stosunku do fabuły. Narracja uruchamiająca opowieść nadaje dopiero sens rzeczywistości.

Metafikcja w nowej prozie rozwijała się dwubiegunowo, wyodrębniając model prozy fabularnej oraz afabularnej, który Czapliński określa mianem nieepickiego. Niezwykle pomocne w rozumieniu i badaniu zagadnienia mogą się okazać konstatacje tego badacza, który fabularność uważa za rodzaj reakcji na zdemontowaną kompozycyjnie i wyczerpaną literaturę.

Fabulacyjny model prozy wyraża się w reaktualizacji znanych, poręcznych wzorców kompozycyjnych powieści, w wykorzystywaniu schematów prozy kryminalnej, podróżniczej i historycznej jako struktur dających oparcie (przede wszystkim) zróżnicowanym wariantom powieści inicjacyjnej. W prozie tabulatorów dostrzec można wyrazistą intrygę, ład kompozycyjny, dominację finalizmu, osiągnięcie spójności dzięki ciągłowi przyczynowo powiązanych wydarzeń, a szerzej – opieranie całości na wielkich figurach semantycznych: postaci, akcji, czasie, przestrzeni²⁹.

Nowością w tej prozie stało się przetwarzanie realizmu w myśl zasady mówiącej, że niemożliwe jest odtworzenie świata w jego skomplikowaniu. Oś konstruktu fabularnego powieści, jak już było wspomniane, często stanowił

²⁸ P. Czapliński, *dz. cyt.*, s. 123.

²⁹ P. Czapliński, *dz. cyt.*, s. 131.

schemat wywiedziony z literatury popularnej. Za przykład może posłużyć tutaj również przywołany w tej pracy kilkakrotnie *Biały kruk* Andrzeja Stasiuka, powieść, w której schemat niezbędny do zbudowania opowieści zaczerpnął autor z literatury sensacyjno-przygodowej, co wielu krytyków miało pisarzowi za złe. Wyeksponowanie walorów narracyjnych, sprawnie przeprowadzona opowieść, logiczna spójność opowiedzianej historii w drugiej książce Stasiuka łączą stylistyczny kunszt pisarza z atrakcyjnością tej książki dla czytelnika, mówiąc językiem Jerzego Jarzębskiego – z wymiarem ludycznym, któremu literatura musiała się podporządkować. Jak natomiast konkluduje Czapliński, wzorce fabularne występujące w tej prozie nie są bynajmniej naiwne, czy strywializowane. Stasiuk zapytany, czy nie jest zmęczony konstruowaniem fabuł, odpowiedział na to pytanie przecząco³⁰. Śledząc rozwój jego prozatorskiej twórczości możemy stwierdzić, że proza fabularna stanowi tylko część jego pisarskiego dorobku. Pisarstwu tworzonemu przez Stasiuka można postawić zarzut nikłej literackości. Można go odeprzeć, rozpatrując twórczość prozatorską autora *Zimy* właśnie poprzez formułę metafikcji, której wyznaczniki dostrzec możemy w niej na każdym poziomie.

Można na początek zadać pytanie dlaczego akurat proza Andrzeja Stasiuka? W odpowiedzi odniosę się do sformułowania Doroty Różyckiej, która twierdzi, iż twórczość Andrzeja Stasiuka została już doskonale opisana³¹. Z tezą postawioną przez badaczkę można polemizować, ponieważ od powyższego stwierdzenia upłynęła już ponad dekada, a całościowe ujęcie dorobku pisarskiego nie pojawiło się. Nie otrzymaliśmy nawet syntezy twórczości prozatorskiej Andrzeja Stasiuka. Fakt, iż w głoszonym przez „Magazyn Literacki” na rok 1997 rankingu najczęściej komentowanych i omawianych pisarzy zajął pierwsze miejsce, wcale nie przesądza o dogłębnym i całościowo (w konkretnych, rzecz jasna, ramach czasowych) ujętym zbadaniu jego pisarstwa.

³⁰ Nawiązanie do wywiadu z pisarzem, jaki przeprowadził Maciej Gloger. Rozmowę zatytułowaną *To raczej jest zamęt*, można przeczytać w numerze 2. czasopisma „Pro Arte” z 1996 roku.

³¹ Zob. D. Różycka, *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobrażenia w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 2, pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 295.

Fundamentalnym problemem badawczym, przed którym stanąłem, będzie opisanie zagadnień przesądzających o ewolucyjnym charakterze jego prozy oraz wpisanych weń biegunów rozwoju tej twórczości prozatorskiej na tle przemian w literaturze polskiej po roku 1989 – jej dynamicznej zmienności oraz zróżnicowaniu. Temat ewolucyjności prozy Andrzeja Stasiuka nie został jeszcze naukowo opracowany, zatem wyrażam nadzieję, iż niniejsza rozprawa przyczyni się do jego pogłębienia, wskazując na jej antynomiczny i złożony charakter. Poza artykułami naukowymi, tekstami krytycznoliterackimi oraz publikacjami zbiorczo ujmującymi literaturę lat dziewięćdziesiątych i pierwszych, twórczość autora *Jadąc do Babadag* nie doczekała się szerszego opracowania. Niniejsza rozprawa stanie się zatem próbą wypełnienia tej luki w badaniach nad twórczością jednego z najważniejszych pisarzy urodzonych w latach sześćdziesiątych.

Zakres analizowanych tekstów zamyka się w latach 1992-2010 – od debiutu głośnymi *Murami Hebronu* po *Dziennik pisany później*, książkę wyznaczającą swoistą tematyczną granicę w jego dorobku. Teksty poddane interpretacji obejmować będą szeroko rozumianą prozę, którą twórca *Wschodu* tworzy, a więc powieści fabularne (*Biały kruk*, *Dziwięć*, *Taksim*), zbiory opowiadań (*Opowieści galicyjskie*, *Przez rzekę*, *Zima*) eseizowana, afabularna proza podróżnicza (*Dukla*, *Fado*, *Dojczland*, *Jadąc do Babadag*, *Dziennik pisany później*) oraz teksty dyskursywne (*Dziennik okrętowy* wchodzący w skład literackiego dwugłosu z Jurijem Andruchowyczem w książce *Moja Europa*). Celem niniejszej rozprawy jest chronologicznie prześledzić twórczość Stasiuka oraz wskazać na przyczyny przemian poetyki, języka, tematyki, sposobów obrazowania, zbadać przyczynę początkowego sięgania wołowieckiego pisarza po fabularne gatunki prozy, by w końcu dociec przyczyny, bądź przyczyn od nich odejścia w kierunku afabularnej, hybrydycznej pod względem gatunkowym, refleksyjnej prozy podróżniczej. Motywy i tematy zawarte w prozatorskiej twórczości Stasiuka, które zostaną poddane analizie, wpisują się, rzecz jasna, w tendencje uwidaczniające się w literaturze po przełomie. Skłaniam się bowiem ku koncepcji Przemysława Czaplińskiego, dotyczącej zmian w literaturze po roku 1989.

Ze względu na wytyczne natury genologicznej, aby zachować elementarną spójność przedmiotu badań, w rozprawie pominięte zostaną teksty

sceniczne Stasiuka (dramaty: *Noc, Czekając na Turka, Ciemny las*) oraz stanowiąca marginalną część jego literackiego dorobku twórczość poetycka (tomik *Wiersze miłosne i nie*). Są to zagadnienia, które można poddać odrębnym rozpatrywaniom.

W badaniach nad interesującym nas zagadnieniem, nieuniknione jest pojawienie się zjawisk spoza literaturoznawstwa, ale w sposób znaczny wpływających na jego kształt. Mam na uwadze przede wszystkim sfery: socjologii, polityki, historii kultury wsparte poprzez refleksje natury antropologicznej. Wybór tematu narzuca konieczność odwołań do publicystyki, krytyki literackiej, pism filozoficznych oraz teoretycznoliterackich, jako ważnych kontekstów dla problemów omawianych w pracy. Posługuję się również w niniejszej rozprawie często określeniem „nowa proza”. Odsyła ono, rzecz jasna, do zjawisk w niej zaistniałych po przełomie ustrojowym.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, iż dysertacja *W kręgu autobiografizmu i eseizowanej prozy. Twórczość prozatorska Andrzeja Stasiuka w latach 1992-2010* nie będzie posiadać charakteru monografii, z racji ciągłej aktywności literackiej twórcy i postępującym modyfikacjom formalnym uprawianej przezeń twórczości. Nie stawia ona sobie też za cel, kompleksowego opisu twórczości autora *Wschodu*, w jego uwikłaniach rodzajowych oraz w różnorodnych z tym związanych aspektach artystycznych. Granicę refleksji nad prozą Stasiuka w kontekście jej rozwoju stanowi tekst pod tytułem *Dziennik pisany później*, choć oczywiście na zasadzie dygresji konieczne stanie się odwołanie do jego późniejszych, wydanych po 2010 roku utworów. W odniesieniu do budowy dzieła literackiego w niniejszej rozprawie nawiązywać będę zarówno do teorii strukturalistycznej, jak i do metodologicznych osiągnięć postrukturalizmu, z racji przynależności Stasiuka do generacji polskich postmodernistów. Kwestie związane z kategorią płci oraz męskości we wczesnej prozie autora *Fado* rozpatrywane będą na płaszczyźnie ustaleń w badaniach genderowych. Fundamentalne w pisarstwie Stasiuka zagadnienie pamięci zamierzam rozpatrywać w kontekście fenomenologii husserlowskiej i oprzeć je na badaniach Paula Ricoeura zawartych w rozprawie zatytułowanej *Pamięć, historia, zapomnienie*. Nie mniej skompilowana kwestia przestrzeni, w prozatorskim dorobku Stasiuka z pamięcią skorelowana, rozpatrywana będzie również w oparciu o fenomenologię. Z kolei zagadnienie

melancholii, również podjęte w niniejszej dysertacji, opierać się będzie na melanchologii rozumianej jako całość dyskursu metamelancholijnego, w którym interesująca nas kategoria poddana zostaje historycznej i filozoficznej refleksji. Fundamentem refleksji nad strukturą twórczości Stasiuka stała się hyfologia Rolanda Barthesa wyłożona przez już wówczas przez teoretyka-poststrukturalistę w *Przyjemności tekstu*. Rozważania związane z problemem autobiografizmu rozpatrywane będą w odniesieniu do teorii „paktu autobiograficznego” Lejeune’a, natomiast kategoryzacja pojęć skorelowanych z poetyką fragmentu oparta została na ustaleniach K. Bartoszyńskiego oraz J. L. Galaya. Ostatnia część pracy, w całości poświęcony wiwisekcji polskości oraz rozbijaniu mitów, na których budowana jest tożsamość zbiorowa w *Dzienniku pisanym później*, nie obejdzie się bez sięgnięcia do badań dekonstrukcjonistycznych.

W związku z powyższym, niemożliwe jest czytanie literatury pisanej przez Stasiuka w duchu jednej, skodyfikowanej metodologii. Odwołując się do związków pomiędzy humanistyką a doświadczeniem oraz jej interdyscyplinarnym wymiarem, sięgnę do różnych tradycji i strategii krytycznych, nie obdarzając jednak żadnej statusem metodologii nadrzędnej, akcentując raczej ich równorzędność. Wszystkie wskazane metody interpretacyjne staną się spektrum, przez które na prozę Stasiuka można spojrzeć z szerszej, ponowoczesnej perspektywy, jest to bowiem twórca zanurzony we współczesności.

Początkowy rozdział tejże dysertacji dotyczy problemu antynomiczności prozy Andrzeja Stasiuka. Zasadniczym pytaniem w nim postawionym, będzie kwestia – czy jego prozę można interpretować jako Barthesowską sieć, której znaczenia zagęszcza każdy nowy tekst.

Fundament rozdziału następnego stanowić będzie ustalenie, że Stasiuk ewoluował od twórcy zakorzenionego w postmodernistycznym „immoralizmie” w kierunku pisarza metafizycznego. Oglądowi poddane zostaną: z jednej strony, motyw miasta pojętego jako złowroga przestrzeń degradująca człowieka oraz – jako przeciwstawienie Stasiukowemu antyurbanizmowi – balladowej wizji galicyjskiej prowincji stanowiącej remedium na miejskie, cywilizacyjne piekło. Podobnie jak przestrzeń miejska, wrogo człowiekowi przedstawiony jest pejzaż gór. Zakres tematyczny tej części rozprawy

obejmować będzie przede wszystkim rozważania nad znaczeniową pojemnością słowa „metafizyka” w odniesieniu do twórczości autora *Dukli*.

Problematyka związana z autobiografizmem, metodą konstruowania literackich fabuł opartych na wątkach biograficznych twórcy stanie się podstawą kolejnej partii rozprawy. Analizując pierwszą część autobiografii Stasiuka zatytułowanej *Jak zostałem pisarzem*, postaram się udzielić odpowiedzi na pytanie, czy życiorys pisarza może stać się tkanką fikcyjotwórczą, tworzywem umożliwiającym generowanie świata przedstawionego tekstów zaliczanych do prozy fabularnej oraz zdemaskować Stasiukowe strategie autobiografizacji tekstu literackiego, udowodnić, że jego powieść z 1998 roku można czytać jako ufikcyjniony autoportret z czasów młodości z wyraźnym zapisem stawania się świadomym tradycji twórcą.

W następnej części pracy podjęta zostanie kwestia związana z budowaniem tożsamości w wymiarze zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym w odniesieniu do prozy podróżniczej. Zagadnieniem wiodącym stanie się topika podróży pozwalającej, według Stasiuka, do tożsamości jednostkowej dojrzeć. Tak zwana „problematyczna” tożsamość, a więc rozbite „ja” wpisuje się w wizję literacką budowaną przez Stasiuka. Jawi się ona jako nośna metafora kondycji człowieka ponowoczesnego. Wołowiecki prozaik trafnie diagnozuje atrofię sił tworzących cywilizację, a jego pesymistyczne diagnozy śmiało porównać można do konstatacji jednego z najważniejszych pisarzy współczesnych – Michela Houellebecqua. Poddany oglądowi zostanie także problem przestrzeni skorelowanej z podróżą ujmowaną przez pisarza jako egzemplifikacja ludzkiego losu. W kontekście rozważań nad prozą podróżniczą podjęty został także wątek dotyczący wizerunku Europy postkomunistycznej.

Z kolei istotne zagadnienie melancholii jako kategorii estetyczno-kulturowej wimplikowanej w prozę pisarza z łemkowszczyzny, które zostanie omówione dalej, będzie analizowane dwubiegunowo i rozpatrywane pod kątem melancholii związanej z podróżą (bowiem eseizowane teksty podróżnicze stanowią oś Stasiukowego pisarstwa), przemieszczaniem się i byciem w ruchu oraz czytane w kategorii melancholii galicyjskiej, sprzężonej z miejscem oraz noszącej znamiona *acedii* będącej reprezentacją dla stanów znużenia, stagnacji, bierności i jałowej powtarzalności.

Korespondować z tymi ustaleniami będzie rozdział ostatni, którego podstawa oprze się na ustaleniach dotyczących społeczno-politycznego wymiaru twórczości prozatorskiej Stasiuka. Pisarz w *Dzienniku pisanym później*, szerzej przygląda się historii, co jest w jego prozie pewnym *novum*, ale czyni to w charakterystycznym niemal reporterskim, migawkowym ujęciu. Zawsze jednak przywoływane zdarzenia analizowane są z perspektywy polskiej, autodestrukcyjnej skłonności do ofiary. Postaram się wykazać, że świadomie redefiniowany przez niego jest martyrologiczny trzon narodowej tożsamości, wywiedziony z doświadczenia „traumatycznej historii” oraz jak daleko posunięta została dekonstrukcja utrwalonych, kulturowych, tożsamościotwórczych mitów. *Dziennik pisany później* odczytany zostanie jako utwór o charakterze politycznym. O polityczności tego tekstu świadczyłaby żywa reakcja prawicowej krytyki, kiedy został on przez Stasiuka ogłoszony. Świadomy jestem faktu, że dotykane zagadnień natury politycznej jest – mówiąc krótko – poruszaniem się po grząskim gruncie, bowiem w rzadkich wypadkach polityce i literaturze jest „po drodze”. Jednak – jak twierdzą poststrukturaliści – naiwne jest myślenie, że posługujący się skonkretyzowaną konwencją czy językiem twórca nie wikła swego dzieła w polityczny kontekst. Podejmę jednak to wyzwanie, gdyż nie sposób odseparować literatury od życia społecznego i udawać, że istnieje w próżni, nie posiadając politycznych implikacji.

Warstwa formalna twórczości prozatorskiej Stasiuka również wymaga rozpatrzenia, gdyż kwestie związane ze zróżnicowaniem genologicznym w obrębie prozy uprawianej przez autora *Fado*, a więc fragmentarycznością konstruowanych przez niego tekstów, hybrydyzacją formy, trudnościami z przeprowadzeniem gatunkowej kwalifikacji wynikającej z braku ich genologicznej jednolitości, przy jednoczesnej analizie warstwy językowo-stylistycznej prozy pisarza z Beskidu Niskiego są charakterystyczne dla poetyki utworów prozatorskich Andrzeja Stasiuka. Zatem będą także w niniejszej pracy podejmowane przy okazji rozważań nad pisarstwem podróżniczym.

Analizę problematów fundamentalnych dla twórczości prozatorskiej twórcy *Opowieści galicyjskich* zakończy próba uogólnień, oparta na wnioskowaniu wynikającym z interpretacji tekstów jego autorstwa, w odniesieniu do zagadnień ważnych dla prozy po przełomie, a przywołanych

w niniejszym wprowadzeniu. Przy okazji zaznaczam, że dysertacja nie posiada charakteru *stricto* interpretacyjnego. Niemożliwe jest podsumowanie prozy Andrzeja Stasiuka, ponieważ prozaik ciągle tworzy, dodając do swojego literackiego dorobku średnio jeden utwór w ciągu roku, co trafnie podsumowuje Przemysław Czapliński:

*Stasiuk nie ma brzegów. Pisze i wydaje książki niczym wezbrana rzeka (...), ciągnie zdania, które sprawiają wrażenie, że nic ich nie zdoła zatrzymać, a przy tym ustawicznie zmienia poetyki, jakby każda z nich zużywała się po jednej opowieści*³².

Zatem analizowanie prozy Andrzeja Stasiuka jest przedsięwzięciem wielce ryzykownym, nie tylko dlatego, że jego twórczość literacka ciągle jest zagęszczana i uzupełniana, co nie wyklucza powstania utworu radykalnie odwracającego dotychczasowe odczytania książek autora *Murów Hebronu*, ale także dlatego, że beskidzki pisarz ciągle zmienia literackie metody ekspresji, żongluje poetykami, lawiruje nie tylko pomiędzy gatunkami, ale także pomiędzy rodzajami literackimi. Oprócz tego, że dużo pisze, bardzo często w wywiadach dokonuje autoegzegezy swojej twórczości, zatem jego refleksje wypadłoby poważnie potraktować jako istotny głos w krytycznym dyskursie wokół pisanych przezeń tekstów. Jedyną więc stałością charakteryzującą tę „wywrotową” prozę jest jej dynamiczna zmienność.

³² P. Czapliński, *Zagłada centrum (Dziewięć A. Stasiuka)* [w:] *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 128.

ROZDZIAŁ 1

Nie można żyć w pustce... Zarys wczesnej prozy oraz pisarstwa fabularnego Andrzeja Stasiuka

[Wolność – J. L.] *jest dziedzictwem nieco kłopotliwym*

Zygmunt Bauman

1. „Szkicowanie” – wprowadzenie do twórczości

Koncepcja niniejszego rozdziału została ukierunkowana na próbę prześledzenia najwcześniejszej twórczości Andrzeja Stasiuka pod kątem tematów, które w swym późniejszym pisarstwie właściwie całkowicie lub częściowo porzucił. Wątki tematyczne, niezmiennie obecne w jego pisarstwie, rzecz jasna, ulegały transformacji i uzupełnianiu o nowe konteksty. Pisząc poniższe refleksje, starałem się wskazać obszary problemowo-tematyczne stanowiące punkt wyjścia do rozważań nad dynamiką ewolucyjności jego pisarstwa, które na poziomie fabularnym zdecydowanie różni się od jego prozy z pogranicza fikcji i reportażu – co, mam nadzieję, w niniejszej rozprawie udało mi się uchwycić. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż twórczość wołowieckiego prozaika nie jest przedzielona granicą, która wyraźnie odseparowywałaby jego twórczość fabularną od afabularnej, zmaconej pod względem gatunkowym, by posłużyć się określeniem Clifforda Geertza¹. Stasiuk z upodobaniem uprawia literacki „płodozmian”, wkomponowując w szereg kilku tekstów gatunkowych powieść, zbiór krótkich form bądź tekst sceniczny.

Mając na uwadze nie tylko trafne rozpoznania Przemysława Czaplińskiego, które jednoznacznie wskazują na bardzo mocno zróżnicowany

¹ Por. C. Geertz, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113-115.

i pełen napięć sposób pisania przez Andrzeja Stasiuka literatury, ale przede wszystkim przybliżają kondycję polskiej prozy po przełomie (na przestrzeni której owa twórczość się sytuuje) – o czym czytaliśmy powyżej – nie sposób przeoczyć, że niewątpliwie zróżnicowane pisarstwo warszawskiego buntownika, który wyemigrował w połowie lat osiemdziesiątych w region Beskidu Niskiego i został jednym z najbardziej rozpoznawalnych prozaików, debiutujących tuż po upadku PRL-u, podlega przemianom nie tylko tematyczno-formalnym, lecz może posłużyć za przykład użycia własnej biografii jako materiału o charakterze literackim. Twórczość Stasiuka przenika głębokie nasycenie autobiografizmem i autotematyzmem, co w okresie post-postmodernistycznego zachwiania form literackich nie powinno specjalnie dziwić, a o czym przekonamy się w dalszej części niniejszej pracy. Nie ulega także wątpliwości, iż jest to pisarz mocno kontrowersyjny, przede wszystkim ze względu na jego burzliwy, zakorzeniony w kontestacji systemu życiorys oraz poprzez wyraziste stanowisko w kwestiach społeczno-politycznych, czemu daje wyraz w swoich tekstach dyskursywnych. Posiada on także opinię twórcy, który nigdy nie cofał się przed eksplorowaniem najbardziej brutalnej tematyki, by odsłonić szokującą prawdę. W tę genezę wpisują się jego cztery pierwsze książki będące wyrazem namysłu nad niepokojami natury egzystencjalnej, gnębiącymi współczesnego człowieka, rzuconego w wir niezrozumiałego i wrogiego mu świata. Podkreślić również należy, iż jako jeden z nielicznych twórców swojego pokolenia rozpoczynał prozatorską drogę od eksplorowania mrocznej przestrzeni ludzkiej egzystencji, tematu, co prawda nie nowego i bez wątpienia już w literaturze zakorzenionego. Bohaterowie jego wczesnych książek uchodzą za znakomite egzemplifikacje podmiotowości niespójnej i rozbitej. Stasiuk podkreśla, że człowiek żyjący współcześnie nosi w sobie ogromne złogi obcości, jest ekscentryczny oraz postawiony przed koniecznością definiowania samego siebie. Wprost proporcjonalnie do gatunkowego zróżnicowania pisanej przezeń prozy, tematyka ta zyskiwała w twórczości Stasiuka nowe realizacje i eksponowana bywała w nowych odsłonach. Przede wszystkim jednak – mając na uwadze jego prozatorski dorobek – ugruntował w rodzimej literaturze swój status pisarza wybitnego i osobnego, gdyż funkcjonującego poza centrum, z dala od głównych ośrodków życia kulturalnego i literackiego.

Analizując dynamikę rozwoju jego twórczości prozatorskiej bez wątpienia należy podkreślić wyjątkową aktywność Andrzeja Stasiuka w dziedzinie literatury po roku 1989 oraz nadmienić, iż był on jednym z najbardziej wyrazistych literackich głosów ówczesnej „młodej prozy”, a dziś uchodzi za uznanego przedstawiciela literatury tworzonej przez pisarzy średniego pokolenia. Tkana – rzekłbym – przezeń proza, pełna zarówno napięć, jak i wielorakich prób ogarnięcia całego uniwersum ludzkiego doświadczenia, niemożliwa do zamknięcia w ramach jednej skodyfikowanej poetyki, ewoluuje od opowieści² przesiąkniętych brutalnością i weryzmem w kierunku afabularnego dyskursu *quasi*-filozoficznego. Wspomniany już na początku niniejszego rozdziału Przemysław Czapliński określił Stasiuka mianem metafizycznego kłusownika, który jako wrażliwy artysta poszukuje ładu i kontempluje świat³. A że kontempluje, to ma także na jego temat wiele napisania. Trudno o bardziej adekwatny sposób zaprezentowania Stasiuka jako twórcy realizującego pewien przemysłany literacki projekt. Pomimo różnic na płaszczyźnie formy; często zmienianych przez pisarza rejestrów gatunkowych, można wyodrębnić Stasiukowy zestaw tematów rozwijanych każdą kolejną książką. Jakie to tematy? Przekonamy się, analizując jego bardzo obszerną twórczość prozatorską.

Debiutował w 1992 roku zbiorem opowiadań zatytułowanym *Mury Hebronu*. Mikronarracje opowiadające o życiu w więzieniu, mające niewątpliwie swoje źródło w biografii autora⁴, przyniosły Stasiukowi uznanie nie tylko krytyki, ale także czytelników. Jerzy Pilch te mikroopowieści określił mianem „epifanii spod celi”. Inna rzecz, że sam pisarz nie jest zwolennikiem odseparowywania biografii twórcy od jego literatury, gdyż jak uważa, poststrukturalistyczne szkoły czytania oraz interpretacji nie dają pełnego oglądu pisarstwa będącego przejawem artystyczno-intelektualnej aktywności

² Sens powyższej wypowiedzi wynika ze stwierdzenia Macieja Urbanowskiego odnośnie sposobu oraz perspektywy postrzegania rzeczywistości w *Białym kuku*. Zob. M. Urbanowski, *Rewolucja cynizmu*, „Acana” 1995 nr 3, s. 108.

³ P. Czapliński, *Zamieszkać w krajobrazie* [w:] *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat 90-tych*, Kraków 2001, s. 133.

⁴ Nie będziemy w tym miejscu zagłębiać się w powiązania pomiędzy biografią Stasiuka a tworzoną przezeń literaturą. Zagadnieniu temu poświęciłem dość obszerny rozdział III. Na tym etapie wystarczy wiedzieć, że miał on w swoim bogatym w różnego rodzaju doświadczenia życiu epizod więzienny. Za dezercję z wojska został skazany i osadzony w kilku zakładach karnych. Zatem *Mury Hebronu* należy traktować jako literacką fikcję mającą jednak swe źródło w doświadczeniach i przeżyciach autora.

jednostki twórczej. Poświęcimy jeszcze temu zagadnieniu nieco uwagi. Twierdzi, że *kiedy literatura wiąże się nierozzerwalnie z życiem pisarza, to jest głębsza i bardziej wstrząsająca*⁵. Na tle ówczesnej prozy *Mury Hebronu* były tekstem, po pierwsze nowatorskim – i nie ukrywajmy – tematycznie atrakcyjnym dla czytelnika, po wtóre zaś, mocno subwersywnym, o czym bez wątpienia świadczą już wstępne zdania opowiadania *Maria*:

Kobiece imię i bezużyteczny penis. Zawsze pojawia się na końcu. Na końcu dwuszeregu stojącego o szóstej rano w lodowatym korytarzu przed wyjściem do pracy. Na końcu kolejki po wypiskę, na końcu węża pełzającego spacerniakiem. Mańka Maryśka Marycha. Maria. W ubraniu nie pranym od zawsze, tak szarym, że niewidocznym na tle ścian, krat, borych okien. Tak, jak jej twarz. Właściwie trudno było dostrzec, gdzie kończy się gors koszuli pełen plam śliny i spermy, a gdzie zaczyna się twarz pełna krost, strupów, pokryta rzadkim wielomiesięcznym zarostem. Twarz myta bardzo rzadko, bo cwel nie może dotykać naczyń z czystą wodą (MH, s. 17).

Mury Hebronu są literacką konsekwencją wprost wynikającą z potrzeby, jaka zaistniała w prozie po 1989 roku; są następstwem konieczności „sprywatyzowania” literatury. Oznaczało ono zmarginalizowanie powinności obecnych w obiegu oficjalnym oraz dowartościowanie narracji czytelniczo atrakcyjnych. Zatem pisarze z pokolenia Stasiuka zaczęli opowiadać o tym, co istotne w ich biografiach. W pierwszej książce autora *Grochowa* niewątpliwym przejawem nowatorskiego podejścia do treści eksponowanej przez literaturę (pamiętajmy, że jest to okres tużpoprzelomowy i proza najnowsza usilnie stara się zrzucić symboliczny, ale i mocno uwierający „płaszcz Konrada”) była próba odkrywczego problematyzowania tematyki więziennej, której autor poprzez częstokroć zbrutalizowany i naturalistyczny opis rzeczywistości oraz zobrazowanie stosunków społecznych panujących w zamknięciu, kreślone z perspektywy człowieka wywodzącego się z marginesu, wpisał w nowe parable egzystencjalne. Autor skupił się na tematyce, która nijak nie korespondowała z politycznie zaangażowaną problematyką literatury

⁵ *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Danutą Wodecką*, Wołowiec-Warszawa 2015, s. 38.

poprzedniej dekady. Krytycy literaccy w reakcji na pierwszą książkę Stasiuka być może trochę na wyrost porównywali go do Tadeusza Borowskiego i Wałama Szalamowa. Do wielkich osadzonych literatów, złamanych przez wrogi człowiekowi system. Następne książki publikowane przez młodego pisarza przyniosły kolejne w pełni zasłużone zestawienia: z Markiem Hłaską, Markiem Nowakowskim, Jean'em Genetem.

Znamienne jest, iż po lekturze, tym razem pierwszej powieści Stasiuka, Maciej Urbanowski stwierdził, iż słowem-kluczem, za pomocą którego można było opisać polską rzeczywistość połowy lat dziewięćdziesiątych jest cynizm. W *Białym kruku* krakowski literaturoznawca upatruje wręcz przyczyn rewolucji tej postawy wobec rzeczywistości⁶. Na wzór ojca wszystkich kontestatorów, Diogenesa z Synopy, Stasiukowi bohaterowie, którzy wyruszają w Bieszczady, by przeżyć ekstremalną przygodę i utrwalić męską przyjaźń, w tragicznym finale tracą złudzenia, co do kondycji otaczającego ich świata, w którym przyszło im funkcjonować. Cynicy dostrzegają wartość życia w odniesieniu do praw natury, potępiając wszelkie instytucje i systemy, za ich sztuczność oraz iluzoryczność. Dlatego właśnie największa siła *Białego kruka* wcale nie tkwi w atrakcyjnej sensacyjnej fabule (która w istocie jest pretekstowa), lecz w demistyfikatorskim przesłaniu powieści, ogniskującym się wokół przyjmowania przez bohaterów cynicznej zasady braku złudzeń, bowiem świat postrzegany poprzez optykę pozorności i szeregu oczekiwań budzi zarówno lęk oraz pogardę. Tego rodzaju naiwna postawa wobec rzeczywistości naznaczona jest tylko cierpieniem i niespełnieniem. Niebagatelną rolę odgrywa w powieści też górską przyrodą, która przytłacza bohaterów swą złowieszczością i wrogością, potęgując ich nieuchronnie zbliżającą się klęskę, co zauważył Marek Nalepa:

Góry nie są dla Stasiuka mitycznym i idealnym miejscem, na krańcach Polski, gdzie człowiek głębiej i intensywniej odczuwa swoje życie. (...) Góry dla Stasiuka są miejsce wyklętym, amorficznym, odczuwalnym jako chaos i nieporządek. Przypominają wielką fabrykę,

⁶ Zob. M. Urbanowski, dz. cyt., s. 108.

*czasami grobowiec, prosektorium, pustynię; są przede wszystkim przeklętą przestrzenią udręki i poniżenia*⁷.

Tak więc swoimi pierwszymi książkami Andrzej Stasiuk wkracza w przestrzeń ludzkich lęków, obsesji, trawiących człowieka frustracji. Poza tym, pisarz z Wołowca jest twórcą o dużej wrażliwości artystycznej, choć być może nie do końca przemawiają za tym jego dwie pierwsze książki oraz cykl opowiadań pod tytułem *Przez rzekę*. Są to co prawda teksty brutalne i odsłaniające istotę rzeczywistości, ale jednocześnie przesiąknięte głębokim namysłem nad ludzką egzystencją – wydziedziczonych żyjących w teraźniejszości.

Spośród współczesnych twórców literatury bez wątpienia wyróżnia go oryginalność podejmowanej problematyki oraz sposoby jej ujmowania. Utwory Stasiuka jawią się jako ciąg refleksji natury ontologicznej, epistemologicznej, wreszcie metafizycznej⁸ z widocznym odniesieniem do sfery mitu, o czym przekonamy się czytając poszczególne rozdziały składające się na niniejszą dysertację. Próbując dokonywać zestawień utworów skonstruowanych przez Stasiuka pomiędzy debiutanckimi *Murami Hebronu* a *Dziennikiem pisanym później*, porównywać je w określonym i nie tak krótkim przecież wycinku czasowym, prześledzić użyte poetyki, tematy i rejestry gatunkowe, dojdziemy do wniosku, iż twórczość autora *Opowieści galicyjskich* można określić mianem antynomicznej przede wszystkim pod względem genologicznym. Stasiuk czuje się dobrze w każdym rejestrze gatunkowym. Wiadome jest, iż proza fabularna, którą pisał na początku swej literackiej drogi, czy to w formie powieści czy opowiadań, w porównaniu z późniejszą twórczością, afabularną i hybrydyczną pod względem gatunkowym, wypada nieznacznie słabiej. Jest on mistrzem zaburzania porządków gatunkowych, sięgania po formy eklektyczne w obrębie tworzonego przez siebie dzieła literackiego; ponadto jego teksty potwierdzają tezę, iż jest on znakomitym stylistą, a najmocniejszą stroną na tle jego spuścizny literackiej jest rozbudowany opis i podobne jak u Zygmunta Haupta, drobiazgowo wręcz skupienie na szczególe.

⁷ M. Nalepa, *Andrzeja Stasiuka ucieczka z gór*, „Fraza” 1995, s. 112.

⁸ W jednej z rozmów z Dorotą Wodecką Stasiuk tak oto powiada: *Przecież one [książki Stasiuka – J. L.] wszystkie są religijne, bo opisują świat, w którym jest deficyt Boga, ale i miejsce dla Niego. Wydaje mi się, że moja narracja jest jakoś metafizyczna, choć nie w nachalny sposób, nie w manifestacyjny (...). Zob. Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Danutą Wodecką, Wołowiec-Warszawa 2015, s. 50.*

Czytając jego teksty w porządku chronologicznym, nietrudno dostrzec, iż obsesyjne wręcz zainteresowanie Stasiuka złożoną problematyką ludzkiej egzystencji – co zostało już powiedziane – zagadnieniami epistemologicznymi, granicznym ludzkim doświadczeniem, zderzeniem świadomości podmiotu będącego w ruchu z przestrzenią tworzą gęstą sieć połączonych z sobą znaczeń, zmierzających w kierunku rozważań nad istotą pamięci, życia, śmierci, zapominania. Analizując Stasiukowe pisarstwo niejednokrotnie dojdziemy do wniosku, że jego narratorów oraz postaci przezeń skonstruowanych nierzadko określa minione. Rację ma zatem Anita Monika Frankowiak, która twierdzi, że *paradygmatem egzystencji bohaterów prozy Stasiuka jest przeszłość, konkret społeczny, środowiskowy oraz ogarniająca ich alienacja*⁹. Usilnym i fundamentalnym dążeniem Stasiuka jako pisarza (szczególnie w okresie pierwszej dekady jego twórczości) jest także bez wątpienia próba odnalezienia punktów stycznych pomiędzy przestrzenią i pamięcią, wskazanie zależności pomiędzy zakorzenieniem i szukaniem sensu w świecie. Problematyka ta, rzecz jasna, znajdzie swoje rozwinięcie w jego prozie podróżniczej. Słusznie zatem tę kwestię ujmuje Zygmunt Ziątek: Stasiukowych bohaterów naznacza

*odzyskiwanie czegoś znajomego i na zawsze, zdawałoby się, utraconego, ale i poczucie nietrwałości, ulotności i rezultatów tego wysiłku – ich uzależnienia od własnych dyspozycji i możliwości poznawczych*¹⁰.

2 „Zagęszczanie” – strategia pisanía jednej książki

Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że Andrzej Stasiuk w istocie snuje tę samą opowieść. Swoją narracją, na którą składają się kolejne książki, stwarza on swoiste tekstowe uniwersum, literacką strukturę wyższego rzędu, którą można ogarnąć dopiero po zaznajomieniu się z całą jego twórczością –

⁹ A. M. Frankowiak, *Stasiukowe miscellanea*, „Fraza” 2003, nr 1-2, s. 171.

¹⁰ Z. Ziątek, *Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości)*, „Kresy” 1999, nr 4, s. 143.

paradoksalnie – zróżnicowaną, choć wewnętrznie konsekwentną i spójną. Uprawia rodzaj pisarstwa, który charakteryzuje nieciągłość, nieskończoność, niegotowość. Podobnie przed nim czynili Fiodor Dostojewski, Franz Kafka, czy współcześnie: Herta Müller drążąca temat uwikłania jednostki w totalitarny system lub Michel Houellebecq, którego twórczość skupia się na cynicznie obsesyjnym wręcz poruszaniu się w obrębie tych samych tematów. Można więc uznać tego rodzaju strategię pisania za przejaw rekapitulacji swojej twórczości. W przypadku Andrzeja Stasiuka, jego proza wyrasta z życia i karmi się zdarzeniami w nim zakotwiczonymi. Zatem słynną maksymę Maurice’a Blanchota o pisaniu całe życie jednego utworu można odnieść również i do artystycznego profilu autora *Zimy*. Jego twórczość to literacka wędrówka wokół mocno eksplorowanych i powtarzanych wątków oraz motywów, które da się uporządkować w pewną spójną całość, zestawiając strukturę tych tekstów napisanych na przestrzeni ponad dwudziestu lat, zaś ich uwieńczeniem i dopełnieniem stanie się dopiero ostatnia książka.

Bez wątplenia taka twórcza strategia wynika z niemożności opisu świata jako całości, jego percypowania we fragmencie, z deficytu pamięci, który podmiot twórczy musi zasilać wyobraźnią, czy w końcu z nierealności zamierzenia, jakim jest ogarnięcie całości egzystencji w jej różnorodnych skomplikowaniach. Słusznie więc znów określa to Marek Nalepa, stwierdzając, że:

Pisanie fragmentem jest swoistym wyrazem życia, sposobem postrzegania i relacją z tej czynności. Nie ma w nim miejsca na dystans przetwarzający przeżycia w formę, na porządkowanie, troskę o kompozycję, jak w tradycyjnych gatunkach. Jest to pisanie poniekąd automatyczne, którego pełnię określa dopiero ostatni utwór¹¹.

Pisarstwo Andrzeja Stasiuka, poczynawszy od debiutanckich *Murów Hebronu* należy traktować właśnie jako twórczość zbudowaną z fragmentów, o czym więcej w dalszej części pracy. Stasiuk rzadko sięga po formy epickie, częściej czynił to na początku swej pisarskiej drogi – ewoluując w kierunku twórczości

¹¹ M. Nalepa, „Trzeba wciąż gdzieś jechać, wyruszać, przemierzać...”, *Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, „Fraza” 2014, nr 4, s. 45.

nieepickiej, eklektycznej pod względem formy. Niejednokrotnie zarzekał się, iż skończył już z pisaniem fabuł, co niewątpliwie świadczy o ewolucyjności jego prozatorskiego dorobku i podporządkowaniu się ściśle określonego twórczego zamysłowi. Śledząc jego pisarstwo zobaczymy, iż autor chętnie sięga po tak zwaną krótką formę – bardzo często pisze lapidarne opowiadania, szkice, felietony, zaś małe formy narracyjne, w strukturze jego obszerniejszych tekstów, budują całość składającą się z tekstowych urywków i wyimków.

Idealną koncepcją, która objaśnia Stasiukową strategię pisania, jest hyfologia Rolanda Barthesa. Francuski badacz w *Przyjemności tekstu* pisze:

Tekst jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako hyfologia (hyfos to tkanina i sieć i pajęcza)¹².

Zatem tekst w koncepcji teoretyka literatury jawi się jako tkanina i sieć, która jest ciągle rozbudowywana – tkana, uzupełniana poprzez dodawanie nowych sensów i znaczeń. Twórczość Stasiuka da się oczywiście czytać jako Barthesowska sieć łącząca i zagęszczająca znaczenia w nią implikowane. Każdy bowiem pojedynczy tekst dodawany przez autora *Fado* bardzo mocno zagęszcza warstwę znaczeniową jego prozy. Jest kolejnym segmentem rozbudowującym i spajającym jego tematy-klucze, podejmowane przez pisarza nieraz na nowo i często usilnie powtarzane, wciąż rozwijane i domykane każdym nowym utworem. Rezerwuar Stasiukowych literackich obsesji jest bardzo szeroki, co zobaczymy, czytając dalsze rozdziały niniejszej rozprawy. Do najczęściej zagęszczanych bez wątpienia należą: motyw peryferii widzianych jako remedium na jałowość kultury Zachodu, obrzeża gnostycko pojmowanej metafizyki, dyskurs o melancholii oraz spleciona z nią nostalgia, ruch podmiotu, pamięć, wyobrażenia i przestrzeń. Tak w skrócie wyglądałby

¹² R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

szkielet, na którym osadzone jest jego pisarstwo. Wróćmy jeszcze jednak na chwilę do poststrukturalistycznej teorii tekstu Rolanda Barthesa, która w przypadku twórczości Stasiuka jest wielce inspirująca i znajduje swoje zastosowanie. Produkowanie tekstu literackiego to tkanie, zagęszczanie znaczeń – powiada teoretyk literatury. Z kolei strategia fragmentaryczności, której podlega jego twórczość, prowadzi do rozpoznania, iż całe jego pisarstwo można czytać jako jeden ogromny tekst, z którego wyodrębniają się odgałęzienia w postaci poszczególnych książek uzupełniających strukturę semantyczną tej jednej książki.

W kontekście Barthesowskiej teorii mniej istotna jest instancja autora. Andrzej Stasiuk jest przeciwny oddzielaniu autora od jego literackiego tworu. U Barthesa odwrotnie – „pajęczyna tekstu” ulega odpodmiotowieniu, a więc wyswobodzeniu się od swojego producenta, by wygenerować wolną przestrzeń dla czytelnika, autentycznego wytwórcy tekstu¹³. Poststrukturalista odsuwa na bok sensotwórczą instancję autora. Stasiukowe teksty naznaczone są jednak jego obecnością, przede wszystkim poprzez konstrukcję narratora, który nosi cechy pisarza oraz często stosowaną przez wołowieckiego prozaika strategię autobiografizacji tekstu.

Poczyniliśmy lapidarne wprowadzenie w strategię twórczą Andrzeja Stasiuka, poznaliśmy tło, na jakim rozwijała się jego twórczość. Przyjrzyjmy się na początku tematowi wpisanemu w jego prozę fabularną, od której (nie licząc nieepickich *Murów Hebronu*) rozpoczął swoją twórczą drogę, konsekwentnie ewoluującą w kierunku twórczości nieepickiej, ku „gatunkom zmaconym”, lecz rejestrom niezwykle pojemnym.

3 Zdezorientowani trzydziestoletni

Jak mogliśmy się przekonać na wstępie niniejszego rozdziału, Andrzej Stasiuk zadebiutował mocną męską prozą więzienną. Ów temat, właściwie podjęty tylko w dwóch książkach, został przez niego zarzucony,

¹³ Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007 s. 410.

zbagatelizowany, ale udało mu się zagospodarować w ten sposób obecność w literaturze przełomu dziewiątej i dziesiątej dekady tematyczną niszę. Jego druga książka – powieść *Biały kruke* – również ogniskuje się wokół tematyki jednoznacznie konotującej się z pojęciem męskości. To jeden z wielkich tematów jego wczesnej prozy. Próżno w Stasiukowej twórczości szukać pogłębionych charakterologicznie bohaterów, gdyż w świecie przedstawionym przezeń kreowanym, kobiety występują na marginesie. Przyglądając się tematyce wczesnej prozy autora *Fado*, postaramy się odpowiedzieć na pytanie, jakie czynniki sprawiają, że literatura pisana przez Andrzeja Stasiuka, szczególnie zaś proza *stricte* fikcyjna, skupia się wyłącznie na problematyce męskiego doświadczenia. Zarówno debiutanckie *Mury Hebronu*, *Biały kruke*, jak i zbiór opowiadań *Przez rzekę* można włączyć w obszar literatury opisującej pewien paradygmat postrzegania i doświadczania świata. Także i *Opowieści galicyjskie* zdominowane są przez problematykę męskiego doznawania straty. Lidia Burska dwadzieścia lat temu słusznie napisała: *W opinii krytyków, bardzo przychylnych jego twórczości* [Andrzej Stasiuk – J. L.] *uchodzi za najbardziej męskiego pisarza i najlepszego w naszej literaturze znawcę męskich spraw*¹⁴. Jeżeli za wyznaczniki męskości przyjmiemy kolejno: kontestację społecznego porządku, bunt, doprowadzoną do granic manifestację jednostkowej wolności, niebezpieczną egzystencję na krawędzi, poddawanie się ryzykownym przygodom, intensyfikację doznań poprzez niebezpieczne używki oraz eksplorowanie granicznych doświadczeń w celu zyskania samoświadomości, słowem – bezustanną transgresję – to proza Andrzeja Stasiuka od debiutu do powieści *Dziewięć* bez wątpienia mieści się w obszarze spraw, które krytyka feministyczna określiłaby mianem męskocentrycznych. Charakterystyczne dla tego okresu twórczości Stasiuka jest balansowanie na granicy pomiędzy ambitną próbą mierzenia się w literaturze z tematami wielkimi, lecz już w niej obecnymi a sposobem eksplorowania tej tematyki, poprzez sięganie po klisze i rejestry gatunkowe charakterystyczne dla literatury popularnej, o czym pisałem we wprowadzeniu. Podporządkowując się dyscyplinie metodologicznej i zachowując spójność wywodu, spróbujmy się najpierw zastanowić nad zagadnieniem formy,

¹⁴ L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 34.

stylistyki oraz kontekstami społeczno-kulturowymi obecnymi w interesującym nas pisarstwie, by pod koniec rozdziału podjąć próbę zgłębienia zagadnienia płci we wczesnej twórczości prozatorskiej Andrzeja Stasiuka.

Śledząc pierwsze utwory prozatorskie beskidzkiego pisarza zauważymy, iż bardzo mocno eksponuje on w niej męskie gesty i bardzo drobiazgowo jego narrator opisuje bohaterów owe gesty wykonujących. Takim chyba najbardziej oczywistym przykładem byłoby palenie papierosów. Bohaterowie beskidzkiego prozaika ich nie gaszą ani nie odrywają od ust. Również nader częstym skojarzeniem w czasie czytania tejże prozy jest to związane z fascynacją Stasiukowych męskich herosów ideą buntu, ryzykownej, podszytej (niczym w twórczości francuskiego prozaika Louisa-Ferdinanda Céline'a) symboliką podróży do kresu, by w ten jedyny z możliwych sposobów mogli zyskać wiedzę o samym sobie. Jeżeli potraktować poważnie pierwszą tezę o aluzji literackiej postawioną przez Andrzeja Stoffa, zakładającą, że jest ona przejawem personalistycznego rozumienia literatury jako przestrzeni ludzkiego porozumiewania się, obiegu myśli i doświadczania wartości¹⁵, nad wczesną prozą Stasiuka unosi się duch autora *Podróży do kresu nocy*. Myślę, iż jest to jego celowy zabieg, stanowiący punkt wyjścia do tożsamościowego dyskursu, który jawi się jako jeden z fundamentalnych tematów wpisanych w twórczość autora *Opowieści galicyjskich*, dyskursu o tożsamości, który, jak widać, ma swoje zakorzenienie w literaturze o proveniencji naturalistycznej. Jednak, jak się przekonamy, nie tylko sięganie po tę tradycję wypracowaną przez pisarzy z kręgu Emila Zoli, czy później twórczo podejmowanej przez Céline'a, określa dynamikę wczesnej twórczości prozaika z Wołowca. Kapitałnie tę sprawę rozjaśnił Jan Błoński, twierdząc, że jako twórca, Stasiuk wiele czerpie z tradycji naturalistycznej, łącząc ją z estetyzmem. W jego książkach *związek naturalizmu z estetyzmem* – powiada krakowski literaturoznawca – *ma tak solidną genealogię, że nie muszę dłużej usprawiedliwiać Stasiukowej mizantropii, mizoginii i upodobania w okrucieństwie!*¹⁶ Niech za egzemplifikację powyższych stwierdzeń posłuży poniższy cytat:

¹⁵ Por. A. Stoff, *Tezy o aluzji literackiej* [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, pod red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007, s. 19.

¹⁶ J. Błoński, *Stasiuk u natury bram*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 19, s. 12.

Ciało chude, nieproporcjonalnie długie. Szmaciana lalka skąpo wypchana trocinami. Skulona i czujna. Wsluchana w mruknięcia mężczyzn. Odgłosy wściekłości albo pożądania. (...) Nietoperz kierowany zachciankami facetów. ... siadaj, Mańka, przy kiblu i pilnuj, żeby nie ukradli... (...) Marycha kurwiszynie przechodzący, chcesz peta, bo wyrzucam. (...) pomiędzy wybitych zębów snuje się cienka smuga szarego dymu (MH, s. 17).

Analogicznych opisów, abstrahując od *Murów Hebronu*, w drugiej książce Stasiuka oraz w zbiorze *Przez rzekę* nie brakuje. Anektując elementy tradycji naturalistycznej, pisarz poszukiwał formy, za pomocą której mógłby wprowadzić do literatury poddany rewizji mit wyobcowanego, twardego, silnego, nieugiętego mężczyzny, jakich znamy z twórczości Marka Hłaski czy Ernesta Hemingwaya. Tworząc eklektyczną estetykę, na którą składały się te dwie wymienione przez Błońskiego tradycje, Stasiuk wypracował w ten sposób charakterystyczną dla swojego wczesnego pisarstwa formę, jednocześnie za pomocą estetyzmu poddając rewizji literaturę tworzoną poprzez wymienionych wyżej poprzedników. Nie był on więc naśladowcą, lecz twórczym imitatorem tradycji, z którą w ten sposób wchodził w dyskurs. Ponadto dokonywał w ten sposób swoistej i przemyślanej operacji na znaczeniach, wzbogacając pojemność semantyczną własnego tekstu o wyznaczniki przywołane od innych twórców, wchodząc przy okazji w inteligentną grę z czytelnikiem odkrywającym literackie nawiązania.

Naturalizm przejawiający się w interesującej nas prozie uobecnia się za pośrednictwem brutalności i bezwzględności wpisanej w interakcje zachodzące pomiędzy więźniami (*Mury Hebronu*) oraz w postaci drwiącej, sarkastycznej narracji. Jako drugi biegun stylistyczny wyróżnić możemy estetyzm. Stasiuk zestawia bowiem werystyczne opisy więziennych gwałtów, przemocy przede wszystkim o charakterze seksualnym – czy w *Białym kruku* – opisuje zmagania bohaterów z ograniczeniami, jakie stawiają im ciała oraz surowość górskiej przyrody, której muszą stawić czoła, z partiami tekstu o zupełnie odmiennych właściwościach językowo-stylistycznych. Słowem, we wczesnym etapie pisania ma on skłonność do sięgania po metafory czy

tworzenie parabol z pojedynczych egzystencji ludzkich. Słusznie więc powiada wspomniana powyżej Lidia Burska:

W „Murach Hebronu” zafascynowanych literackim rytuałem buntu i wolności, biografia złodzieja ukazana jest jako symboliczne życie na krawędzi, los wyjątkowy, wyobcowany, osobny. Osobni są także bohaterowie „Białego kruka” – przerośnięci trzydziestoletni chłopcy, unikający rutynowych ról i obowiązków dorosłości, izolujący się od „głupiej, tandetnej normalności”, scementowani chłopięcą przyjaźnią i marzeniem o życiu, które byłoby wyzwaniem, ryzykiem, powtórzeniem pięknego mitu¹⁷.

Ustaliliśmy, iż wczesna proza Stasiuka tematycznie ogniskuje się wokół problematyki męskiej solidarności. W książkach *Przez rzekę* i *Dziewięć* następuje swoiste uzupełnienie rezerwuaru tematycznego pisarza i jego twórczość przechodzi ewolucję w kierunku udanych prób mierzenia się z trudnym, ale i literacko trochę wyeksploatowanym problemem niepokojów egzystencjalnych współczesnego człowieka. Opisując wczesną twórczość prozatorską Stasiuka, za nadrzędne kryterium przyjąłem przede wszystkim ewolucję tematyczną jego fabularnego dorobku, by pokazać, w jakim kierunku zmierzała jego literacka droga – od prozy inicjacyjnej w kierunku twórczości wyrażającej dyskurs tożsamościowy.

Książek Stasiuka z lat dziewięćdziesiątych nie sposób także czytać w odseparowaniu od kontekstu społecznego (szczególnie *Murów Hebronu*, *Biały kruk* i *Dziewięć*), dlatego nie dziwi fakt, że twórczość ta wpisuje się w przestrzeń tak zwanej literatury inicjacyjnej. W odniesieniu do tego stwierdzenia, powieść *Biały kruk* bywa nazywana powieścią powtórnej inicjacji¹⁸. Jak się przekonamy dalej, zbiór opowiadań *Przez rzekę* jest swoistym komentarzem do *Białego kruka* w postaci krótkiej formy, gdyż tematycznie ów zbiór opowiadań koresponduje z powieściowym debiutem Stasiuka. Przede wszystkim za pośrednictwem złożonej problematyki egzystencjalnej dotyczącej młodych ludzi.

Aby zrozumieć, czemu Stasiuk zaprojektował w swej pierwszej

¹⁷ L. Burska, dz. cyt., s. 34.

¹⁸ Zob. P. Czapliński, *Będą nas ścigać, a my będziemy uciekać*, „Kresy” 1995, nr 23, s. 145.

fabularnej powieści powtórzenie z wejścia w dorosłość, należy przyrzeć się fabule, w której grupka dorosłych mężczyzn w lutym 1993 roku podejmuje trudną, zimową wyprawę w Bieszczady. Wycieczka miała stać się symboliczną eskapadą, lecz w wyniku niespodziewanego zdarzenia, tragicznej w skutkach koincydencji, diametralnie zmienia ona swe oblicze; pięciu przyjaciół podejmuje ucieczkę przed rzekomą obławą, kiedy okazuje się, że jeden z nich zadaje, być może śmiertelny, cios pogranicznikowi. Jak już wcześniej zaznaczyłem, fabuła powieści Stasiuka jest pretekstem do wypowiedzenia przezeń gorzkiej refleksji na temat swojego pokolenia. Uciekając, koledzy muszą się zmierzyć z problemami dezintegrującymi ich małą, zdawać by się mogło trwałą, wspólnotę. Nawiązując do idei ich pierwszego wtajemniczenia, trzeba od razu dopowiedzieć, że jawi się ono jako bezwartościowe i spychane przez bohaterów w głębiny niepamięci. Była to inicjacja, która nie przyniosła pożądanych efektów, wtajemniczenie zmarnowane. Dlatego potrzebują jej ponowienia. Zresztą wszystkich bohaterów *Białego kruka* trawi poczucie bezsensu i zmitrężenia dotychczasowego czasu. Jak słusznie stwierdza Przemysław Czapliński, w Bieszczadach dochodzi do powtórnej inicjacji, która weryfikuje wewnątrzspołnotową więź i odsłania kruchość męskich relacji w grupie. Jak również powiada wspomniany badacz z Poznania, bohaterowie zapragnęli ponownego wtajemniczenia w sens życia i tym samym, oczyszczenia¹⁹.

Przyjrzyjmy się wyznacznikom twórczości autora *Murów Hebronu* i spróbujmy poczynić pewne uogólnienia. Fabularność drugiej książki Stasiuka była bez wątpienia podyktowana chęcią szerszego zaistnienia wśród czytelników. Nawiązując do powyższych stwierdzeń przypadek tego pisarza nie był jedyny. Fabuły w tamtym czasie pisało wielu prozaików, o czym wspominam we wprowadzeniu do niniejszej rozprawy. Można *Białego kruka* potraktować jako książkę będącą pokoleniowym rozrachunkiem, ale również czytać jako tekst o imponderabiliach, o sprawach najistotniejszych. Nie można zaprzeczyć, iż opowiada ona o wartościach uniwersalnych. W szeroko zakrojonym planie czasowym pisarz postanowił w *Białym kruku* – jak już wiemy – w realistycznej konwencji, przeprowadzić wiwisekcję swojej

¹⁹ P. Czapliński, *dz. cyt.*, s. 145.

generacji, opowiedzieć o zmarnowanych szansach i straconych złudzeniach w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej, kiedy gwałtowne i nieprzewidywalne zmiany ekonomiczne przynosiły bardzo negatywne skutki, doprowadzając w sensie społecznym do wzrostu poczucia zagrożenia warunków bytowych oraz utraty dotychczasowego bezpieczeństwa socjalnego i materialnego²⁰. Bohaterowie analizowanej powieści nie potrafią odnaleźć się w nowych realiach, cały czas określa ich minione oraz doświadczenia nabyte w PRL-u. Jak trafnie rzecz ujmuje Łukasz Tomczyk, *zaniepokoiło [ich – J.L.] rozstanie z wczesną młodością; mają trochę więcej niż trzydzieści lat i bolesne odczuwanie upływającego czasu*²¹. Niewątpliwym łącznikiem pierwszej powieści autora *Dukli* z poprzedzającymi ją *Murami Hebronu* bez wątpienia jest sugestywne operowanie parabolą i metaforyzacją znaczeń. Przede wszystkim odnosi się ona do tytułowego białego kruka, surowej górskiej, wrogiej człowiekowi przestrzeni, by w końcu wymienić metaforę wielkiej ucieczki, która definiuje ich okaleczone istnienia. Każdego z pięciu przyjaciół coś upokarza, każdy ma swoje frustracje, jak mniemają – nikogo nie obchodzi ich los. Beskidzki prozaik portretuje pokolenie, które żyło po rewolucji obyczajowej 1968 roku. Konstatują oni z goryczą, iż co prawda w sferze obyczajowej przyniosła ona wolność, lecz kiedy po 1989 roku uwolniono się od komunistycznej ideologii, ta generacja kontestatorów komunizmu, pomimo zmiany sytuacji politycznej, nie potrafiła się odnaleźć w nowej Polsce. W nawiązaniu do cytatu otwierającego niniejszy rozdział, wolność w ich przypadku jest wartością wielce kłopotliwą, bowiem wyznacza granice życia wypełnione wątpliwościami, niepewnością i lękiem. Stąd więc bez wątpienia ta ewolucja cynizmu, na którą słusznie zwraca uwagę Maciej Urbanowski. Ci młodzi buntownicy, którzy poszukują swej prawdy w formie różnorodnych transgresji na granicy społeczeństwa, czynią to już poza kontekstem politycznym. Ich kontra wymierzona w system nie posiada ciężaru bycia politycznym opozycjonistą sprzeciwiającym się opresyjnej władzy. Bohaterowie Stasiuka poprzez swoją społeczną alienację próbują zakomunikować, iż społeczeństwo jest obłudne, przepełnione hipokryzją

²⁰ Sens powyższej wypowiedzi wynika z tekstu: I. Pięta, *Wybrane aspekty prozy po roku 1989 w perspektywie antropologicznej* [w:] *Inna proza? Dwudziestolecie 1989-2010*, pod red. Z. Andresy, J. Pasternskiego, t. I, Rzeszów 2010, s. 89.

²¹ Ł. Tomczyk, *Smutni trzydziestoletni*, „Nowy Nurt” 1995, nr 5, s. 7.

i w swej istocie przerażająco nudne. Co więc im pozostaje? Cynizm oraz pogarda dla etosu powszechnie uznanego przez ogarnięte konformizmem społeczeństwo.

4 *Pomiędzy inicjacją a apokalipsą*

Obracając się w kręgu mrocznej wczesnej prozy Stasiuka dla porównania warto przywołać i zestawić jego kolejne książki – zbiór opowiadań *Przez rzekę* i powieść *Dziwięć*, którą można określić mianem nieformalnej, tematycznej kontynuacji *Białego kruka*. O ile analizowana powyżej powieść dotyczyła wtórnej inicjacji, o tyle opowiadania zebrane w wielokrotnie tutaj przywoływanej książce pod tytułem *Przez rzekę* tematycznie zogniskowane są wokół problem(ów) doświadczania rzeczy pierwszych. W *Przez rzekę* ma miejsce zagęszczenie i domknięcie pewnej charakteryzującej wczesną prozę Stasiuka tematyki, ujęcia topiki podróży jako ucieczki – na co wskazuje Arkadiusz Bałajewski²² – ale także pisarz sugestywnie obrazuje pustkę egzystencjalną, wypalenie i brak sensu istnienia, co bez wątpienia można odczytywać jako swoiste preludium do twórczości późniejszej, reprezentowanej przez teksty takie, jak *Opowieści galicyjskie* czy *Dukla*. Nie jest też odkryciem nowym, że literatura polska przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przepełniona jest tekstami o rysie inicjacyjnym. W odniesieniu do doświadczeń bohaterów *Przez rzekę*, które bardzo mocno eksponują przekraczanie granicy pomiędzy dorosłością i dzieciństwem, trzeba na samym początku powiedzieć, że ich jednostkowe przypadki obrazują biografię postaci nie w sposób całościowy, lecz punktowy. Stasiuk nie prowadzi narracji linearnie, akcentując ciąg zdarzeń, które doprowadziły ich do pewnego stanu świadomości, lecz skupia się na wydarzeniach prowadzących do wewnętrznej przemiany bohaterów²³. Jak wiadomo, powieść inicjacyjna odbija ludzkie dążenia do poszukiwań i ciągłego potwierdzania siebie na nowo. Dla naszych rozważań nad ewolucyjnością prozy Stasiuka wielce istotne jest rozpoznanie, że zarówno jego pierwsza

²² Zob. A. Bałajewski, *Mapy dwudziestolecia 1989-2009. Linie ciągłości*, Lublin 2012, s. 175.

²³ Zob. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O polskiej prozie 1976-1996*, Kraków 1997, s. 193.

powieść, jak i interesujący nas w tym momencie zbiór opowiadań podejmują problem drogi, ruchu i przemieszczania się. Już sam tytuł będący wyrażeniem przyimkowym, na to wskazuje, a jeżeli prześledzimy tytuły poszczególnych tekstów: *Chodzenie do kościoła*, *Chodzenie na religię*, *Chodzenie do biblioteki* – i wymieniając dalej – *Pościg*, *Podróż*, *Na północ*, stwierdzimy, że Stasiukowych bohaterów nie określa zastój. Mariusz Jakimowicz w tekstach Stasiuka słusznie dopatruje się korelacji pomiędzy ruchem w czasie i przestrzeni:

(...) następuje wędrówka ku czasom i przestrzeniom minionym, ku dzieciństwu. W wyniku tej podróży świadomości rodzi się napięcie pomiędzy czasem teraźniejszym i związanym z nim poczuciem bezładu, samotności a czasem przeszłym – przestrzenią uporządkowaną, stabilną, bo kontrolowana przez reguły społecznych zachowań, które jednocześnie podporządkowywały jednostkę nieuświadomioną – oraz czasem przyszłym, który zdominowany jest przez poczucie pustki i nicości²⁴.

To istotne rozpoznanie wiedzie nas do stwierdzenia, że motyw drogi w *Przez rzekę* nierozzerwalnie związany jest z procesem inicjacyjnym, ale również z błędzeniem i wędrówką niejednokrotnie podejmowaną przez narratora-bohatera w stanie upojenia alkoholowego. W późniejszych tekstach wołowieckiego prozaika, temat przemieszczania się, doświadczania przestrzeni zostanie rozbudowany o dyskurs melancholiczny oraz zespolony z ideami tożsamości i pamięci.

Mircea Eliade napisał, że z punktu widzenia filozofii inicjacja jest zagadnieniem równorzędnym z ontologiczną przemianą porządku egzystencjalnego²⁵. Jeśli w ten sposób potraktować owo zagadnienie, powrót do dzieciństwa jawi się jako ponowne przyjęcie pewnego porządku i harmonijnie poukładanego świata; w rzeczywistości świata przedstawionego opowiadań Stasiuka jest dokładnie odwrotnie. Oczywiście jest iż, dzieciństwo

²⁴ M. Jakimowicz, „Przez rzekę” i dalej. Wyprawy inicjacyjne Andrzeja Stasiuka [w:] *Człowiek w drodze. t.2. Między tekstem a osobą. Materiały z III Międzynarodowej Sesji z cyklu "Świat jeden, ale nie jednolity"*, Bydgoszcz 3-5 listopada 1999, s. 24.

²⁵ Zob. M. Eliade, *Inicjacje, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 8.

bywa przedstawiane jako początkowy etap wtajemniczania w poszczególne obszary życia ludzkiego – wówczas rodzą się nadzieje, ale i rozczarowania. Czytając poniższy fragment, dochodzimy do przekonania, że rytuał odwiedzania świątyni ma charakter arbitralnie narzucony, paradoksalnie sytuuje się pomiędzy zniewoleniem a porządkiem:

Kolejne klęknięcia i dzwonki ministrantów popychały nieruchomą godzinę. To było jak bicie jakiegoś ogromnego zegara albo niezmiernie powolny ruch wahadła, które odcinało kolejne porcje czasu, bo czas Mszy był gęsty, ciężki materialny. Czytane albo śpiewane słowa rozciągały go w nieskończoność (PR, s. 7).

Na przestrzeni kolejnych lat chodzenie na nabożeństwa w niedzielę urasta do rangi wchodzenia w dorosłość i wędrówkę ku samotności jako drogi do dojrzałej kontemplacji świata. Ponadto narrator opowiadania Stasiuka dokonuje rozpoznania na płaszczyźnie społecznego wymiaru religii – zaczyna ją postrzegać jako rytuał nacechowany pustką. Oprócz wprowadzenia w dorosłość następują kolejne inicjacje – w absolut oraz świat wiedzy i erotyki: (...) bibliotekarki powtarzają jedynie gest Ewy: podają chłopcom owoce z Drzewa Poznania (...) (PR, s. 17). Niebagatelne znaczenia posiada w tych opowiadaniach Nadia, jedyna kobieta zajmująca istotne miejsce w tym wykreowanym męskim świecie, lecz jawiąca się jako zagrożenie. Wątek ten jednak rozwinę pod koniec rozdziału, w trakcie omawiania kategorii płci wpisanej prozę fabularnej.

O ile powrót do dzieciństwa w pierwszych opowiadaniach cyklu *Przez rzekę* jawi się jako tęsknota za harmonią, o tyle dalsze teksty obrazują nieukierunkowanie oraz przypadkowość kolejnych peregrynacji bohatera, czego przykładem może być brak orientacji w czasie i przestrzeni: *Nie mieliśmy pojęcia, która jest godzina, nie wiedzieliśmy, w którą stronę świata jedziemy* (PR, s. 44). Zatem – ujmując rzecz w sposób symboliczny – czas, w którym człowiek był na to zorientowany, jak ukierunkować swoją drogę, bezpowrotnie minął. Nastąpił okres pędu w nieznaną, błądzenia po omacku w nieznanej przestrzeni. Maciej Jakimowicz powiada, że ów nieukierunkowany intensywny ruch nie jest w stanie ugasić nienasycenia

bohatera²⁶ chłonnego świat wszystkimi zmysłami. Niewątpliwie rzeczywistość opowiadań *Przez rzekę* określana jest przez sensualne doświadczanie świata. Świat widziany przez narratora w drodze jawi się jako rozmyty, posiadający nieostre kontury, wręcz niedotykalny i dostrzegany niczym w malignie. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że niecierpliwość i intensywność, z jaką Stasiukowe postaci usiłują absorbować świat, badać miejsca styku życia i śmierci, doświadczać przeżyć granicznych, osiągać ekstrema, posiada w sobie coś z frenezji. Tak więc Stasiukowe opowiadania z roku 1996 można uznać za próbę opisanie transgresji. Bohater przekracza trzy granice: dorosłości i życia. Trzecia wiąże się już ściśle z wymiarem epistemologicznym. Poznanie staje się ostatnim etapem kształtowania siebie, kiedy pod natłokiem wrażeń i niedostatkiem rozumienia musi pojawić się sens.

Wartym odnotowania tekstem, który został utrzymany w analogicznej poetyce, jest powieść *Dziewięć*, pod względem literackim jeden ze słabszych tekstów Andrzeja Stasiuka, pomimo iż autor uważa tę książkę za swój najlepszy utwór. Nie będziemy w tym miejscu zagłębiać się w „niedoróbki” formalne tej powieści, które drobiazgowo odsłonił Przemysław Czapliński. Konieczne jest jednak sięgnięcie po nią, gdyż w naszym ujęciu prozy Stasiuka jako pewnej literackiej całości, potwierdza ona tezę, iż na tym etapie rozwoju jego twórczość obraca się jeszcze w kręgu fabulacji i prozaik sięga po bardzo mocną w polskiej literaturze tradycję, a mianowicie po realizm. Obrazuje także, w jaki sposób urbanistyczna przestrzeń naznacza ludzką egzystencję doświadczeniem fundamentalnym – stratą. Ponadto *Dziewięć* jest tekstem potwierdzającym założenie, iż po raz kolejny Stasiuk, posługując się sztafażem powieści sensacyjnej (a więc znów zapośredniczenie elementów z literatury popularnej), używa tego rejestru gatunkowego w celu wyartykułowania istotnych prawd i refleksji o świecie.

Andrzej Stasiuk w powieści *Dziewięć* podjął nie lada wyzwanie, na co również zwrócił uwagę Przemysław Czapliński. Chodziło o uchwycenie przez prozaika skomplikowanych zagadnień natury społecznej, po pierwsze, po wtóre zaś Stasiukowe zamierzenie w moim ujęciu dotyczyło także wskazania przyczyn obecnego stanu rzeczy i udzielenia odpowiedzi na pytanie

²⁶ M. Jakimowicz, dz. cyt., s. 26.

o konsekwencje likwidacji dawnego stabilnego centrum. W rezultacie powieść, w oparciu o zręby marksistowskiej teorii walki klas przedstawia sposób oglądu rzeczywistości poprzez optykę przeciętnego, niczym szczególnym się nie wyróżniającego bohatera, a pisarz obrazuje w ten sposób współczesność²⁷ po zmianach, jakie zaszły, po pierwsze w czasie dogłębnego przemodelowania struktury społecznej po II wojnie światowej i otwarcia awansu społecznego ludności wiejskiej, która szturmem zdobyła stolicę, po wtóre, w czasie zachwiania ładu w wyniku transformacji ustrojowej. Bohaterowie *Dziwięciu* wywodzą się bowiem z półświatka, każdy z nich w jakiś sposób styka się z organizacjami przestępczymi warszawskiego podziemia.

W kontekście naszych rozważań, powieść *Dziwięć* sytuuje się dość blisko rozważań podjętych w opowiadaniach zatytułowanych *Przez rzekę*. Przede wszystkim z dwóch powodów. Powieść jest fabularnym odzwierciedleniem lęków egzystencjalnych współczesnego człowieka zanurzonego – tym razem w wirze złowieszczej miejskiej przestrzeni. Podobnie jak w *Białym kuku* góry, w powieści z 1999 roku to miasto stanie się przestrzenią amorficzną i niszczącą bohatera – Pawła, drobnego przedsiębiorcę, który w wyniku nieudanego interesu popada w długi, a w ich następstwie, w konflikt ze stołeczną mafią. Istotne jest jednak, iż Stasiuk – na co zwrócił uwagę Przemysław Czapliński – po raz kolejny nawiązując do tradycji naturalistycznej, swą powieścią usiłował zinterpretować zmiany, jakie zaszły w Warszawie w powojennej rzeczywistości. Tym razem elementem naturalistycznym przeszczepionym do powieści stała się teoria walki o byt. Typowe dla naturalizmu było przedstawienie nizin społecznych, proletariatu, środowisk kryminalnych, słowem, społecznego marginesu w kontekście determinizmu, jakiemu ci bohaterowie podlegali. Analogicznie jest u Stasiuka, postępowanie bohaterów determinowane jest poprzez zespół dążeń podporządkowanych przetrwaniu w miejskim, brutalnym świecie.

Opowiadając historię Pawła, narrator Stasiuka nie ma wątpliwości co do kondycji współczesnych ludzi wywodzących się z marginesu. Burzy on kolejny mit, który został ugruntowany w takich powieściach, jak choćby *Zły* Leopolda Tyrmanda, a zakładający, że ludzie z peryferii kierują się wrodzoną

²⁷ Zob. P. Czapliński, *Zagłada centrum (Dziwięć A. Stasiuka)* [w:] *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 128.

szlachetnością czy wypracowanym kodeksem. W tej książce Stasiuk pokazuje, że nic takiego nie ma miejsca. Drążąc uporczywie swój temat metafizyki zła, mówi, że nie pociąga ich nic innego, jak chęć dominacji nad innymi, szczególnie słabszymi, a ich egzystencji nie określa żaden stabilnie nakreślony projekt życiowy. Trafnie więc twierdzi badacz, że:

*Jedyne, co ich napędza, to niejasne poczucie, że jeszcze nie wszystko osiągnęli, że zostało im jeszcze coś do zdobycia – kawałek władzy, więcej pieniędzy, piękniejsze kobiety*²⁸.

Ponadto jeszcze jedna istotna kwestia zdaje się być z tym problemem związana. Rzec dotyczy pochodzenia bohaterów, czy ich przynależności do klasy społecznej. Są oni naznaczeni piętnem nie do przełamania, zamknięci w życiu, jakie prowadzą ich rodzice, co bez wątpienia obrazuje poniższy fragment:

Wszystko pachniało potem, metalem, szybkim myciem na fajrant i nawet w nocy, w łózkach ciągnęła od nich woń wielkiej fabryki, bo ojcowie przekazywali ją synom, a synowie swoim synom, tak jak przekazuje się cechy i talenty (DZ, s.99).

Uwięzienie w okowach złowrogiej, miejskiej przestrzeni wzmocnione poprzez niemożliwość przekroczenia doli rodziców wiedzie więc ku innym formom realizacji siebie.

Osobny problem wpisany w tę powieść stanowi sposób zobrazowania miejskiej przestrzeni. Ponury i mroczny obraz miasta wyłania się z powieści Andrzeja Stasiuka. W odniesieniu do powyższego warto przyrzeć się, co na temat miasta pisze Iwona Jacyna:

Coraz powszechniej i coraz donośniej brzmią zarzuty przeciw miastom. Obwinia się je niemal o wszystko: rozłazą się coraz szerzej na powierzchni globu, dziewiętnastowieczne tworzyły warunki

²⁸ P. Czapliński, dz. cyt., s. 133.

niehigieniczne, niehumanitarne; współczesne „blokowiska”, a nie miasta zatraciły skalę człowieka²⁹.

W opisie tym znajdujemy jednoznacznie negatywny wydźwięk wręcz kapitalnie korespondujący z tym, jak Warszawa widziana jest oczami bohatera Stasiuka. I co istotne, nie jest to jedyna tego typu narratorska konstatacja. Można powiedzieć, że *Dziewięć* jest powieścią zrodzoną z idiosynkrazji do miasta jako przestrzeni, w której toczy się bezwzględna walka o przetrwanie, obszarem przesiąkniętym patologią i złem. Dla porównania warto dodać, iż w najnowszej prozie, tworzonej przez młodych pisarzy, Warszawa nie posiada ani przyszłości, ani przeszłości, odczułowiecza mieszkańców, jest podobnym ucieleśnieniem rozczarowań, frustracji, przestrzenią brutalnej walki o byt. W ten oto sposób w powieści, wydanej piętnaście lat po narracji Stasiuka, widzi stolicę narrator powieści Jakuba Żulczyka. Dla porównania cytuję:

Miasto wygląda jak nabazgrane kolorowymi flamastrami na czarnej płachcie przez ogromne, nadpobudliwe dziecko. (...) Miasto otwiera oczy, zamknięte w dzień, budzi się cicho i ciężko, przypomina schlanego mężczyznę. Jego powieki rozchylają się powoli, zmęczone, sklezione ropą. (...) Miasto otwiera się przede mną jak wymięty egzemplarz taniej książki. Na chwilę otwieram usta, jakbym miał zacząć bezgłośnie śpiewać. Zaraz je zamykam. Z perspektywy tylnego siedzenia wygląda to tak, jakbym po prostu ziewnął. Miasto również otwiera usta. Obudziło się. Chce jeść³⁰.

Warto przyjrzeć się znaczeniom wpisanym w przywołany fragment, gdyż, analogicznie, jak w *Dziewięciu*, stolica „pożera” kolejnych ludzi, skazując ich na życie w świecie, w którym nie sposób rozdzielić wyobrażone od realnego. Warszawa nie dostarcza opisanym przez Stasiuka bohaterom możliwości realizacji siebie w ramach normatywnie prowadzonej, ułożonej egzystencji. Nie pokazuje drogi w kierunku okiełznania chaosu i przemienienia go w ład. Pokazuje raczej w wymiarze materialnym możliwość alternatywną – brutalną

²⁹ I. Jacyna, *A jednak miasto?* Warszawa 1984, s. 6.

³⁰ J. Żulczyk, *Ślepnięć od światła*, Warszawa 2014, s. 9-10.

walkę każdego dnia, bo zauważmy, każda osoba, z którą styka się Paweł w swej peregrynacji po wyklętej przestrzeni Warszawy, w jakimś sensie „ociera się” o świat przestępczy, co już sygnalizowałem. Nie inaczej Jacek – bohater przywołanej powyżej narracji *Ślepnięć od światła*, diler handlujący kokainą. Mniej istotny staje się fakt, czy o stolicy czytamy u Stasiuka czy u Żulczyka, obraz miasta jaki się wyłania z obu powieści, posiada twarz potwora. Nie dziwi zatem fakt, iż główny bohater Stasiuka chce z tej przestrzeni wyemigrować:

I pomyślał sobie, że spróbuje iść jeszcze, iść, żeby już nigdy nie wrócić, ale jak w bajce obejrzał się za siebie i zobaczył, że na wschodzie niebo czerwienieje, podnosi się purpurowy blask i wstają czarne kontury miasta. Były ciemne i ciężkie jak góry. Pałac, Marriott, Terminal, Forum, Intraco i reszta. Wynurzały się z mroku jak z oceanu albo spod ziemi i wtedy opuściły go siły (DZ, s. 132).

Warto przyjrzeć się znaczeniom wpisanym w przytoczony fragment, szczególnie w odniesieniu do *Białego kruka* sugestywne jest zestawienie miasta z górami – jak wiemy, przestrzenią przez Stasiuka przeklętą.

5 Męskość w prozie Stasiuka z lat dziewięćdziesiątych

I wracamy do zasygnalizowanego na początku rozdziału tematu. Została tam podjęta problematyka, której, w moim przekonaniu, należy przyjrzeć się nieco bardziej szczegółowo, choć oczywiście refleksja nad nią nie zostanie wyczerpująco opisana. Wskazuję jedynie zakres tematyczny, z którym już próbowano się mierzyć – i jak sadzę – warty zgłębienia oraz rozwinięcia. Temat wątpliwej skądinąd męskości Stasiukowych bohaterów i wpisany w prozę fabularną autora *Zimy* problem konstrukcji płci, wydaje się być jednym z wiodących tropów określających wczesną twórczość Stasiuka. Szczególnie pod tym kątem interesujące są narracje z *Murów Hebronu*, powieści *Biały kruk* oraz zbioru opowiadań *Przez rzekę*, tekstów, które

Andrzej Stasiuk poświęca męskim sprawom, ostentacyjnie marginalizując kobiece doświadczenie. Wczesne teksty prozatorskie Stasiuka dokumentują kryzys, jaki pojawił się w okresie nowoczesności i ponowoczesności. Trafnie również pisarz z Wołowca odzwierciedla impas męskości, który już bezsprzecznie przeczuwał ponad wiek temu Stanisław Przybyszewski. Niepodważalnym faktem jest współczesna redefinicja męskości jako próba określenia jej w stosunku do zdekonstruowanego przez myśl feministyczną patriarchatu. Jak konstatuje Gabriela Matuszek, Przybyszewski do opisu rozpadu męskości posłużył się idiolektem choroby, który stał się interesującym kodem przekazującym lęki i zagrożenia męskiej tożsamości³¹. Inaczej Stasiuk, który kreuje raczej bohaterów niedojrzałych, niezdolnych do podjęcia przypisanych im w polityce płci ról społecznych. Także na długo przed *Lubiewem* Michała Witkowskiego w kręgu zainteresowań prozaika znalazły się tematy, które można ująć w obszarze teorii queerowej. Słusznie więc w odniesieniu do chybionych prób wejścia w paradygmat męskości poprzez bohaterów Stasiuka powiada Zbyszek Melosik. Uważa on, iż wspomniana kategoria nie posiada charakteru esencjalnego, gdyż przez wieki kryteria męskości, jakim mężczyźni musieli podołać, były jasno określone, czytelne i łatwe do przyswojenia. Niezwykle pomocne bywało również wpisywanie tychże wyznaczników męskości (kobiecości, rzecz jasna, też) w ciało i tożsamość, co stanowiło podstawę ostrego rozróżnienia pomiędzy płciami; fundament męskiej dominacji oraz budowanych na patriarchacie stosunków społecznych³². Taką właśnie mocną opozycję pomiędzy płciami w prozie Stasiuka będącej przedmiotem naszych analitycznych zainteresowań, łatwo jest wskazać i zobrazować wieloma przykładami.

Abstrahując od stwierdzenia, że prozaik z Beskidu Niskiego w swej debiutanckiej książce wiele uwagi poświęca więziennej relacji budowanej pomiędzy mężczyznami (bardzo silnie nacechowanej brutalnością o charakterze homoseksualnym), należy podkreślić, iż istotą złożonej przecież problematyki męskości, jaka wyłania się z jego literatury fikcjonalnej, jest w istocie jej regres, kryzys tradycyjnie pojmowanych ról społecznych, jakie

³¹ Por. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 371.

³² Zob. Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006, s. 39.

mężczyzna winien spełnić bądź podporządkować się określonym kryteriom ową tradycyjnie pojętą męskość definiujących, by mógł być on uważany za mężczyznę właśnie. Chyba najdoskonalszą literacką realizacją owego wątku tematycznego na tle jego pisarstwa jest *Biały kruk*. Sięgnijmy więc w tym podrozdziale do cennych ustaleń na gruncie *Gender Studies*, by przyjrzeć się Stasiukowym (nie)męskim mężczyznom – jak trafnie określił ich Dariusz Janiszewski³³.

Na początek spróbujmy ustalić, co tak naprawdę stanowi *meritum* męskiej więzi, tematu naznaczającego przecież dwie pierwsze książki prozaika z Wołowca. W *Murach Hebronu* trzonem męskiej relacji – przypomnijmy – generowanej w realiach więziennych, a więc w przestrzeni zamkniętej, odizolowanej od jakiejkolwiek styczności z kobiecością, jest nacechowana homospołecznie, lecz bardzo mocna więź, którą można określić mianem „męskiej przyjaźni”, „męskiej solidarności” czy „sztamy”. Słusznie więc pisze w odniesieniu do tekstowej rzeczywistości *Murów Hebronu* Błażej Warkocki:

*Taka perspektywa nie ma zamiaru udowadniać, że relacje homospołecznie są rodzajem sublimacji homoseksualności. Raczej jest to strategia „podpatrzenia” struktury męskich relacji z innymi mężczyznami*³⁴.

I w konsekwencji przetransmitowanie jej do więziennej celi. Wynika z tego, iż cechująca wszelkie relacje w męskim świecie homofobia nie tyle jawi się jako narzędzie represji wobec homoseksualistów, lecz można w niej widzieć przede wszystkim strategię nicowania jej pierwotnej semantyki oraz aparat manipulacji w całym męskim spektrum. Wiemy przecież doskonale od Judith Butler, iż tożsamość jest katalizatorem ciągłych problemów i siedliskiem

³³ Podjął on udaną próbę od-czytania wczesnej prozy Stasiuka poprzez pryzmat ustaleń na gruncie badań genderowych, zwracając uwagę na problem, iż autor swoją konstrukcję męsko-chłopięcego świata, przesiąkniętego mizoginią, wcale nie traktuje bezkrytycznie. Do owego artykułu będę się odwoływał w dalszej części tekstu.

³⁴ B. Warkocki, *Mężczyźni między mężczyznami*, „Pogranicza” 2004, nr 4, s. 68.

nieuchronnych trudności³⁵ Drugim regulatorem interakcji pomiędzy osadzonymi mężczyznami jest nic innego jak przemoc:

Rękawice uszyte są z kawałków koca i wypchane gąbką wygrzebaną z poduszek. Ring jest wolną przestrzenią w środku płataniny żelaznych łóżek. Judasz jest zasłonięty plecami. Sędzia jest jednocześnie trenerem. Kibice są podnieceni, ale tłumią krzyki (MH, s. 23).

Tak więc kategoria męskości, jaka wyłania się z debiutanckiej książki Stasiuka bynajmniej, nie ma charakteru raz na zawsze ustalonego, cechuje ją dynamizm. Choć paradoksalnie *Mury Hebronu* przepełnione są ostentacyjną i wszechobecną w rzeczywistości jej świata przedstawionego nienawiścią do homoseksualizmu, lecz w istocie ów rodzaj wzajemnego na siebie oddziaływania więźniów, wsparty brutalnością oraz przemocą reguluje więzi pomiędzy nimi. Paradoksalnie, owa emblematyczna „bliskość” pomiędzy więźniami, którą w istocie porównać można do męskiej przyjaźni oraz braterstwa żołnierzy przypieczętowanych wspólną dolą, losem, doświadczeniem, podporządkowana jest w książce Stasiuka wierze w „święty” kodeks skazańca. Oto – myślę – bardzo trafna egzemplifikacja:

Tak, tak małaś, kryminał to takie samo życie jak na wolności, tyle tylko, że masz mniej miejsca do chodzenia i dziwek brak. Ale są cwele. (...) Jak [ktoś – J.L.] został cwelem to na całe życie. (...) Tutaj nic się nie ukryje. (...) Trzeba wiedzieć, kto jest kurwą, a kto człowiekiem. Tu się nie siedzi dla zabawy. (...) Patrz komu ufasz. Widziałeś, co mam wydziarzone na plecach. „Vide cul fide”, to po łacinie małaś. Patrz i ucz się (MH, s. 91).

Pokrewną kwestią związaną z powyższą jest konstytuowanie męskości w opozycji do jej przeciwieństwa – zniewieścienia. Strategia spajania męskiej wspólnoty w obrębie więziennych murów oraz polityka budowania jej tożsamości poprzez wykluczanie elementów kojarzonych z tym, co niemęskie

³⁵ Zob. J. Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 90.

stanowi rozpoznawalny paradygmat wpisany w pierwsze książki Stasiuka. W *Murach Hebronu* – jak słusznie konstatuje Błażej Warkocki – wydalenie i zniszczenie cwela sprawia, że silne w gruncie rzeczy, wewnątrzgrupowe relacje pomiędzy mężczyznami stają się „czyste”, „niewinne”, pozbawione kontekstu homoerotycznego³⁶. *Mury Hebronu* są książką, która obrazuje kilka węzłowych relacji zachodzących pomiędzy mężczyznami w jednopłciowych grupach – jak objaśnia Błażej Warkocki – stanowią wręcz modelowy obraz homospołecznego kontinuum³⁷. W *Murach Hebronu* skonstruowany przez Stasiuka bohater musi wejść do męskiej grupy, aby przejść – jeśli możemy tak powiedzieć – inicjację do męskości, ale męskości pojętej w opozycji do normatywnego rozumienia tego pojęcia. W celi musi się sprawdzić jako mężczyzna. Homospołeczność męskiej zbiorowości podkreśla głównie fakt braku fizycznej obecności kobiet, co nie znaczy, że nie ma ich w tekście zupełnie. Istnieją jako przedmiot dyskursu oraz męski fantazmat, gdyż bohaterowie bardzo często na ich temat rozprawiają. Z debiutanckiej książki Andrzeja Stasiuka wypływa konkluzja, że bycie mężczyzną zamyka się w obszarze pewnej autonomii, bo jak obrazuje przykład narratora z *Opowieści jednej nocy*, mężczyzną trzeba się stawać, umieć nim być, co przekazuje młodemu więźniowi w swej historii. W przypadku bycia kobietą działa jakby odwrótny mechanizm – kobietą się jest po prostu, czegokolwiek by się nie zrobiło³⁸. Tak więc wspomniana w niniejszym rozdziale Maria funkcjonuje w tym zbiorze „epifanii spod celi” jako pewne egzemplum Innego. Ba, można powiedzieć nawet, że jest swoistym antyprzykładem, jeżeli bowiem inicjacja ku męskości w realiach więzienia nie zostanie odpowiednio przerobiona, podmiot zostaje zredukowany do statusu cwela, najniższego, pozbawionego podmiotowości bytu w więziennej hierarchii.

Przywołany powyżej cytat znakomicie obrazuje, iż środowiskowo skonstruowana wersja męskości i próba budowania twardej, męskiej tożsamości – także w relacji z odmienną płcią – o czym mówi narrator *Opowieści jednej nocy*, będą się odbywać poprzez replikę hiper-męskich

³⁶ B. Warkocki, dz. cyt., s. 71.

³⁷ Zob. B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 103.

³⁸ B. Warkocki, dz. cyt., s. 103

zachowań. Tego typu opisów, często ocierających się wręcz o pornografię, Andrzej Stasiuk w trzech pierwszych książkach czytelnikowi nie szczędzi.

Pozostawmy na razie męski świat więzienia oraz jego środowiskowy etos i spróbujmy, dla porównania, przyrzeć się interakcjom wewnątrz męskiej wspólnoty zawarty w powieści *Biały kruk*. Poszukajmy także przyczyn niedostosowania postaci skonstruowanych przez Stasiuka do realiów współczesności oraz odnaleźć siłę sprawczą niemożności podolania przypisanym płci rolom społecznym, które w myśl tradycyjnie pojmowanej męskości winny bohaterów określać. Analogicznie jak książki omawianej powyżej, męskość stanowi jej uniwersum, określa całe spektrum powieściowych zdarzeń. Kobiet w *Białym kuku* niestety brakuje, a jeżeli się pojawiają, to przedstawione jako postaci z drugiego i trzeciego planu oraz odmalowane w sposób przesiąknięty mizoginizmem – nie jako podmiot, lecz jako przedmiot seksualnego spełnienia męskich bohaterów oraz obiekt ukierunkowanej wrogości, czy – jak w *Murach Hebronu* – istoty zdegradowane. Oto przykładowy dla powyższego stwierdzenia fragment powieści:

Dopadaliśmy Gżankę z tyłu, by na kilka sekund zamknąć w dłoniach te dwa kawałki dziwnej ustępliwej materii (...) Musiała w tym być i ciekawość, i pogarda, jaką zawsze żywiłmy do przedmiotu agresji (BK, s. 215).

Nie sposób zbagatelizować kwestii, iż w społeczeństwach Zachodu ekstremalnym wizerunkiem męskości dominującą jest męczyzna typu *macho*, który w okresie kryzysu męskości zdaje się ponownie zyskiwać popularność³⁹ – jak pisze wspomniany już socjolog Zbyszko Melosik. Dla porównania, w tradycyjnych społeczeństwach latynoamerykańskich określenie męczyzny mianem „macho” nobilituje go, ponieważ zakres znaczeniowy owego miana odsyła do wartości o pozytywnych konotacjach, takich, jak odwaga, odpowiedzialność i troska o rodzinę. Możemy to zaobserwować na przykład w powieściach Mario Vargasa Llosy, choć oczywiście i tak wpisana jest w nie mocna ambiwalencja, co potwierdzają inne książki peruwiańskiego

³⁹ Z. Melosik, *dz. cyt.*, s.149.

noblisty, choćby wskazać *Miasto i psy* oraz opowiadania *Wyzwanie. Szczeniaki*. Anglojęzyczne użycie słowa „macho” z kolei degraduje mężczyznę kulturowo, gdyż odnosi się do już do skojarzeń jednoznacznie negatywnych powiązanych z opresyjną męskością; oznacza szowinistę, człowieka prymitywnego, brutalnego w każdej sferze życia, z seksualną włącznie. W zbliżonym kształcie istotę kobiecości pojmują bohaterowie *Białego kruka*; kobieta postrzegana bywa przez nich jako siła niszcząca fundament męskiej wspólnoty oraz żywioł zagrażający męskiej przyjaźni.

Zatem wszystkie właściwie relacje rozgrywające się pomiędzy nimi – co już zostało powiedziane – mają na celu umocnienie więzi wewnątrzgrupowej. Paradoksalnie, do Kostka, Małego, Gąsiora, Bandurki oraz narratora, który jest jednym z pięciu bohaterów powieści Stasiuka, idealnie pasuje trawestacja słynnej maksymy Simone de Beauvoir – *nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi*⁴⁰. Nie rodzimy się zatem mężczyznami – stajemy się nimi w długim i żmudnym procesie socjalizacji, chciałoby się powiedzieć, gdyż trzydziestolatkowie opisani przez Stasiuka, mężczyznami stać się nie umieją, ani stać się nie chcą. Nie jest też żadnym *novum* przeświadczenie, iż to właśnie społeczeństwo oraz kultura czynią nas mężczyznami i kobietami. Wprowadzony poprzez badania genderowe podział na płęć biologiczną oraz tę kształtowaną w procesie społeczno-kulturowym wyraża przeświadczenie, iż płęć kulturowa w istocie jest konstruktem kultury, i jak powiada Judith Butler:

*Z tego powodu płęć kulturowa nie wynika wprost z płci biologicznej ani nie jest w takim stopniu ustalona, jak wydaje się ta ostatnia. Owo rozróżnienie pozwala dostrzec w kulturowej płci rozmaite interpretacje biologicznej płci i już samo w sobie daje możliwość zakwestionowania jedności podmiotu*⁴¹.

Są to ustalenia fundamentalne dla rozważania podjętego w tym miejscu wątku myślowego. Warto również w tym miejscu przywołać rozpoznania Rolanda Barthes'a:

⁴⁰ S. de Beauvoir, *Druga płęć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003, s. 299.

⁴¹ J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 50.

*Ciało nie jest „obiektem ‘wiecznym’ wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie*⁴².

Za antropolożką Margaret Mead można także dodać, iż w płeć wpisane są określone różnice, mające charakter konstrukcji pojęciowych wytwarzanych przez społeczeństwo. Tak więc – jak słusznie konstatuje Anna Burzyńska:

*Przypisywanie kobietom i mężczyznom specyficznych cech charakteru jest pewnego rodzaju praktyką społeczną, która pociąga za sobą wyznaczanie konkretnych ról w przestrzeni społecznej i kulturowej*⁴³.

Nic więc dziwnego, że od chłopców, już od najwcześniejszego dzieciństwa oczekuje się określonych wzorów zachowań, podporządkowania pewnemu ukształtowanemu paradygmatowi norm uznawanych powszechnie za wyznaczniki męskości. Dlatego – uważam – *Biały kruk* odzwierciedla wręcz modelowy wzorzec kształtowania się męskości w naszych czasach. Warto zaznaczyć – męskości pękniętej, nadwątłonej, zachwianej, dalekiej od kształtu, jaki wyznaczają jej ramy w sposób tradycyjny definiujące to pojęcie. Czemu bohaterowie pierwszej fabularnej powieści Stasiuka mężczyznami stać się nie potrafią i nie chcą? Odpowiedź znajdziemy w partiach retrospektywnych tej fabuły, które można odczytać jako klucz do zrozumienia ich zachowań w dorosłym życiu. Stasiuk drobiazgowo skonstruował misterną sieć połączeń pomiędzy dwiema płaszczyznami czasowymi fikcji, szczegółowo obrazującą wyboistą drogę dojrzewania chłopców do męskości. Zapracowani rodzice skazali ich na realizację siebie od najmłodszych lat w ich małej pięcioosobowej wspólnotce, której więź pęka podczas osławionej wyprawy w Bieszczady. Mając na uwadze trafne rozpoznanie Freuda, bohaterowie powieści na stałe chcieliby zostać na tym etapie życia, gdzie bezpieczeństwo jest niepodważalne, z góry zagwarantowane i wpisane

⁴² R. Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 1982, 424; cyt za H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 14.

⁴³ A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 443.

w egzystencję. Z tego więc względu jako dorośli mężczyźni permanentnie orientują się na przeszłość, uporczywie mitologizują minione, bo wydaje im się, że właśnie tam pozostawili najbardziej wartościową i godną ocalenia część siebie. W efekcie tego retrospektywnego nastawienia, nie do końca w nią wierząc, usiłują za wszelką cenę utrzymywać legendę męskiej wspólnoty, która zaczęła korodować. Oto egzemplifikacja wyrażająca tę dojmującą świadomość:

No więc kiedy się to stało? Jak i kiedy? Właściwie nigdy, bo stawało się to powoli, niezauważalnie, krąg kruszał, wypadaliśmy ze swoich nawzajem splecionych orbit, przedsiębraliśmy samotne wyprawy w tę drugą, równoległą dziedzinę istnienia, by powracać potem jak synowie marnotrawni, pobici, zawiedzeni, zdziwieni niezrozumiałością obcych praw (BK, s. 214).

Uciekają więc oni w błogą niedorosłość, naiwnie ufając, iż można będzie z niej później łatwo przejść do normalnego życia⁴⁴. Symptomatyczne dla okresu transformacji ustrojowej jest również inne zjawisko, które bez wątpienia da się wskazać, patrząc na bohaterów *Białego kruka*. W pierwszych latach po upadku komunizmu zaczął się kształtować kuriozalny model męskości wprost wywodzący się z popkulturowych wzorców macyzmu. Owe filiacje łatwo w pierwszej powieści Stasiuka wskazać, gdyż odwołania do popkultury wcale nie są w niej mocno skrywane. *Biały kruk* poniekąd opisuje więc narodziny męskości niedostosowanej, bo owe podszyte skrajnym patriarchatem wzorce – co również obrazuje fabuła powieści – okazują się mrzonką i fantazją. Stąd więc pokłady frustracji. Dla porównania, rówieśnice Kostka, Małego i Gąsiora, poszły na studia, przyswoiły języki obce, przeszły przyspieszoną, po komunistycznej zapaści, rewolucję obyczajową i zdeterminowane wypracowywały sobie miejsca w kapitalistycznej gospodarce. Chłopcy – jak w *Białym kruku* Stasiuka – w tym czasie dorastali nie kwestionując bynajmniej dziecinnego ideału mężczyzny tak długo, jak tylko było to możliwe. Koniec końców, wejście

⁴⁴ Zob. D. Janiszewski, *Andrzej Stasiuk i jego (nie)prawdziwi mężczyźni*, „Dialog” 1999, nr 6, s. 166-167.

w wiek obligujący mężczyznę do podejmowania dojrzałych decyzji, okazało się bolesne i frustrujące.

Do porzucenia bezpiecznego azylu „chłopackiej” rzeczywistości popychała ich oczywiście żądza zdobycia seksualnej inicjacji. Owemu aspektowi życia narrator *Białego kruka* poświęca sporo uwagi. Wszelkie kwestie związane ze sferą ludzkiej seksualności zajmują we wczesnej prozie Stasiuka wiele miejsca, szczególnie wyeksponowane zostały – rzekłbym – w zbiorze opowiadań *Przez rzekę*, gdzie postacią wręcz seksualizującą rzeczywistość świata przedstawionego będzie Nadia, wykreowana na wulgarny wizerunek *femme fatale* heroina wiodąca swoich kochanków do zguby. Ale ów problem zostanie w tej pracy później jeszcze nieco rozwinięty.

A wracając do kwestii niemożności podołania paradygmatowi męskości warto przytoczyć, co na jej temat ma do powiedzenia przywoływany już tutaj Zbyszko Melosik:

*Pojęcia „mężczyzna i „kobieta” nie są już postrzegane jako bieguny antynomii, między którymi nie można przerzucić mostu, krzyżują się między sobą i mieszają, co wynika także z faktu przyjmowania przez kobietę tradycyjnie męskich ról społecznych. Tożsamość stanowi w coraz większym stopniu mozaikę, w której „typowe” męskie i kobiece cechy tracą swoją dawną jednoznaczność (...)*⁴⁵.

Zatem cechujące bohaterów *Białego kruka* niedostosowanie do gotowych i w istocie ograniczających ich wolność ról społecznych, z którymi skonotowana jest jedynie nuda i jednostajność, brak umiejętności aklimatyzacji do nowej współczesności, pokazują, iż ci mężczyźni znaleźli się w socjalizacyjnej pułapce. Bez trudu można zauważyć również rozwój ich męskich cech, zmierzający w kierunku ukonstytuowania się tożsamości mężczyzny jako patriarchalnego seksisty w typie macho, który usiłuje dominować nad kobietą – uprzedmiotawiać ją zarówno w sensie społecznym, jak i seksualnym. W *Białym kuku* znajdziemy na to szereg egzemplifikacji, podobnie jak w *Murach Hebronu*. Jedynie Kostek, wrażliwy, niespełniony artysta, jedyny z pięciu przyjaciół podejmujących „wszawą odyseję”, który

⁴⁵ Z. Melosik, dz. cyt., s. 39-40.

wyrywa się spod kurateli nadopiekuńczej matki, jest skłonny stwarzać swą tożsamość poprzez rozwijanie kobiecych stron swej psychiki – zresztą w powieści pada sugestia jednoznacznie dotycząca jego homoseksualizmu. Widzimy zatem, iż dyskurs o dominującej męskości – nie tylko w prozie Stasiuka – pełni rolę czynnika wzmacniającego rozróżnienie płci. Takie dyskursy stanowią reakcję na emancypację kobiet, a ich popularność jest wyrazem kulturowych niepokojów związanych ze współczesną ambiwalencją wokół pojęcia męskości⁴⁶.

Analizując owe napięcia związane z kryzysem męskości, czy – jak chcą inni – z męskością w odwrocie – warto przyjrzeć się zagadnieniu badanemu przez *Gender Studies*, również bardzo mocno naznaczającemu szczególnie zbiór opowiadań *Przez rzekę*. Dotyczy ono męskiego strachu przed silną i płciowo wyzwoloną kobiecością. Nadia, postać doskonale w moim odczuciu, przez Stasiuka skonstruowana, ukształtowana została na kobietę niezwykle zmysłową, godną pożądania, ale i zatrważająco nieszczęśliwą. Podporządkowana jest ona także naczelnemu żywiołowi cielesności, pełniąc funkcję łącznika pomiędzy opowiadaniem ze zbioru *Przez rzekę*. Można za takiego bohatera spajającego te teksty uważać także Wasylą. Stasiukowy opowiadacz uwikłany jest w dziwną, seksualno-przyjacielską relację z Nadią. Sceny, w których opisuje on jej zmysłowość oraz relacjonuje przeżyte wspólnie erotyczne uniesienia, w moim odczuciu balansują na granicy wyrafinowania i wulgarności, ale – sędzę – uchodzą za sceny warte zapamiętania, nawet chociażby z tego względu, że w pisarstwie autora *Murów Hebronu* nie znajdziemy wyraźnie zarysowanych konstrukcji kobiecych postaci. Momentami Stasiuk bywa obsceniczny, jednak mniemam, iż wynika to w znacznym stopniu z przyjętej przezeń na tym etapie twórczości stylistycznej konwencji opisu.

Wspominałem powyżej, iż bohaterką obecną w opowiadaniach z cyklu *Przez rzekę* jest postać bohaterki będącej częścią trójkąta narrator-Wasyl-ona. Opowiadanie *Nadia*, będące radykalnym zobrazowaniem samczego wręcz pożądania i projekcją męskiego fantazmatu o kobiecie wyemancypowanej z okowów stereotypowo przypisywanych jej ról,

⁴⁶ Z. Melosik, *dz. cyt.*, s. 122.

rozpoczyna się bardzo sensualnie nacechowaną narratorską relacją na widok kąpiącej się tytułowej heroiny. Spojrzenia opowiadającego są bardzo silnie naznaczone fantazmatycznym, podszytym erotyką, pragnieniem jej obecności, która – jak słusznie zauważa Błażej Warkocki – w dalszych partiach tekstu będzie stać pod znakiem zapytania, będzie mocno relatywizowana⁴⁷ i niepewna. Swoją status ontologiczny sama będzie podkopywać, mówiąc, że jest czystą energią bądź pustką. Nas, rzecz jasna, interesuje jednak jej wymiar cielesny, bowiem w męskim świecie Stasiukowych bohaterów pojawia się w końcu znaczący pierwiastek kobiecy – niebezpieczny i zmysłowy. Oto – myślę – adekwatna egzemplifikacja:

Gdy Nadia pojawiła się w naszym życiu, ani mnie, ani jemu nie przyszło do głowy pytać, skąd się wzięła i dlaczego. Przyjęliśmy jej istnienie zupełnie naturalnie. Chłoniliśmy jej obecność ze zwierzęcą bezmyślnością. (...) Gdy zniknęła nie mogliśmy w to uwierzyć (PR, s. 43).

W odróżnieniu od kobiet obecnych w poprzedzających omawiany zbiór krótkich form prozatorskich tekstach, Nadia jest postacią znaczącą – by po raz wtóry powołać się na Judith Butler – w zderzeniu z narratorem jej „żeńskość” przestała być sztywnym pojęciem, a jej znaczenie sprawia tyle kłopotów, i jest tak niestałe, jak pojęcie „kobieta”⁴⁸. Często bywa postrzegana jako byt istniejący w stanie idealnym, wspomniany fantazmat, nierealna męska projekcja snu o abstrakcyjnej wręcz kobiecości. Nie ulega wątpliwości, iż dla męskiego podmiotu jej chimeryczność stanowi zagrożenie, wprowadzając chaos w i tak niezwykle skomplikowaną egzystencję męskich bohaterów. Stasiuk, konstruując postać Nadii, akcentuje jej (nie)obecność w tekście, jak i stara się w jej figurze zawrzeć ideę „wiecznej kobiecości”. Nadia cały czas się wymyka, rozplywa, znika. Jest przez narratora-bohatera poszukiwana i irracjonalnie pożądana. Łatwo we fragmentach traktujących o jego relacjach z Nadią zauważyć pewną prawidłowość. Kiedy jest ona namacalna, obecna, w tekście pojawiają się opisy naturalistyczne, wręcz

⁴⁷ B. Warkocki, dz. cyt., s. 77.

⁴⁸ J. Butler, dz. cyt., s. 35.

ocierające się swą dosłownością o granicę wulgarnej erotyki. Najbardziej liryczne i poruszające erotyczne fragmenty to te, kiedy bohater doświadcza jej braku, nieobecności. Jednak mimo wszystko Nadia jawi się jako zagrożenie. I warto dopowiedzieć, że podlega męskiemu światu, gdyż funkcjonując w nim, jest przez mężczyzn wykorzystywana, traktowana jak przedmiot, obiekt seksualnej rozrywki. Jedyne narrator jest zdolny dostrzec w niej rysy subtelności, dojrzeć w jej kruchej postaci kobietę wrażliwą i piękną; bywa dla niej czuły, ale często też odnosi się do niej z bezwzględną obojętnością. Nadia co prawda przystaje na podległą relację, choć, rzecz jasna, na jej warunkach i w granicach przez nią wyznaczonych. Nasz bohater nie wykazuje wyraźnego zainteresowania wówczas, kiedy Nadia znika na całe noce. Sam w mieszkaniu, podczas jej nieobecności, oddaje się melancholijnym rozmyśleniom, odurzaniu oraz słuchaniu alternatywnej muzyki. Charakterystyczny i bardzo wymowny w tym kontekście jest opis zwierzęcego wręcz stosunku seksualnego bohaterki i opowiadacza w ciemnej wilgotnej piwnicy. Ów akt narrator odczytuje jak zasadzkę, pułapkę zastawioną nań poprzez kobiecość. Nadia wówczas jawi się jako wysłanniczka mrocznych sił wciągająca mężczyznę w piekło grzesznej materii. Ich ciała tak silnie naznaczone płciowością, są w gruncie rzeczy ciałami asemantycznymi, zredukowanymi w swej istocie do podległości silnej sferze popędowej. Stasiuk na tym etapie swej pisarskiej drogi lubował się w kreowaniu kobiet upadłych, skrajnie wyzwolonych, ale silnych i niezależnych w granicach, jakie wytycza patriarchat. Odwraca on w ten sposób – świadomie bądź nie – utrwalone relacje pomiędzy płciami, które zawsze naznaczone były męską dominacją. Tak więc określenie go mianem mizogina przez Jana Błońskiego nie było już po *Białym kuku* epitetem w pełni adekwatnym. Wystarczy przypomnieć, iż to mężczyźni wchodzili w rolę – użyjmy przenośni często stosowanej w krytyce feministycznej – konkwistadorów podbijających i kolonizujących delikatne kobiece ciała. W myśl tej tradycyjnej opozycji kobiecość-męskość, płciowa aktywność kobiety zarezerwowana była wyłącznie dla kobiet lekkich obyczajów. W książkach Stasiuka to Nadia jest inicjatorką seksualnych aktów z narratorem, to ona – enigmatyczna, tajemnicza i fatalna heroina – powoduje, że mającąc poszukuje jej, by obydwójce mogli doświadczyć

kompulsywnego, erotycznego spełnienia. Jej nieobecności nie potrafi on ukończyć nawet odurzeniem. Obracając się w kręgu Stasiukowych heroin, warto jeszcze na koniec nadmienić, iż podobnie ukształtowana została Maryśka z *Opowieści galicyjskich*, kobieta naznaczona tragicznym losem, daleko odsunięta od społecznych ram, w obszarze których we wsi funkcjonowały jej rówieśnice i sąsiadki. Maryśka płaci najwyższą cenę za swój kolidujący z wiejskim wzorcem egzystencji indywidualizm.

Kończąc refleksje nad zróżnicowaną wczesną twórczością prozatorską Stasiuka, należy podkreślić, że starałem się jedynie dotknąć problematyki, która wydaje się dla tego pisarstwa najbardziej reprezentatywna i zapowiadająca kolejny etap rozwoju jego twórczości. Po tekstach nacechowanych weryzmem i sensualnością na poziomie opisu, w warstwie semantycznej zaś odsłaniających złożone dylematy egzystencjalne, autor *Grochowa* wyraźnie zmierza w kierunku metafizyki. Dygresje, które możemy wyczytać w *Opowieściach galicyjskich* czy *Dukli* posiadają wyraźne konotacje ze zmianą optyki autorskiego spojrzenia na skomplikowaną strukturę rzeczywistości. Jeżeli założymy, że *Przez rzekę* jest książką o ucieczce, a *Biały kruk* literackim odzwierciedleniem paranoidalnej wręcz alienacji, to *Opowieści galicyjskie* i *Dukla* będą tekstami traktującymi już o zagadnieniach bardziej immanentnych, wprost wynikających z odwrócenia się od świata zewnętrznego. Słowem, podejmie Stasiuk fenomenologiczne próby zgłębienia istoty rzeczywistości.

ROZDZIAŁ 2

W kierunku metafizyki, czyli Stasiukowa transcendencja w późnej nowoczesności

Gdzie się podziiewa nadprzyrodzona jasność, gdy razem z nocą na wszystkie dusze opada mrok. (...) Gdzie jest to światło, które jak latarka nocnego stróża powinno padać na śpiących, utrudzonych, nieprzytomnych i w złotym krążku zamykać ich serca, by mieli siłę rano wstać i zacząć wszystko od początku.

Andrzej Stasiuk

Gwoli wyjaśnienia na początku wypada zaznaczyć, iż niniejszy rozdział w odniesieniu do pozostałych jest bardziej lapidarny, bowiem problematyka metafizycznych sensów wpisanych w prozę Andrzeja Stasiuka stała się już przedmiotem wcześniejszych obszernych literaturoznawczych analiz. Dla uspoźnienia wywodu na temat implikacji metafizycznych obecnych w *Opowieściach galicyjskich* i *Dukli*, umiejscowię jedynie te jakże ważne dla rozumienia twórczości Stasiuka książki na tle charakterystycznych dla późnej nowoczesności symptomów uwidaczniających się w kulturze i ograniczę się do omówienia najbardziej jaskrawych przykładów uobecniania się problemu metafizyki w jego utworach.

1 Poszukiwanie transcendencji

Jednym z fundamentalnych zdarzeń, które przyniosła nowoczesność była „śmierć Boga”. Wynikają z tej konstatacji poważne kulturowe konsekwencje. Anarchizm metafizyczny Maxa Stirnera, antropoteizm Ludwiga Feuerbacha, pozytywistyczny materializm, ewolucjonizm oraz naturalizm stały się wyznacznikami widocznego już w XIX stuleciu pęknięcia paradygmatu,

które ostatecznie obnażył Fryderyk Nietzsche. Z tej właśnie przyczyny – rozwoju poracjonalistycznej myśli – „śmierć Boga”, którą niemiecki filozof obwieszcza w *Wiedzy radosnej* staje się bez wątpienia jednym z głównych doświadczeń nowoczesności oraz ponowoczesności. Owe symptomy Weberowskiego „odczarowania świata” wzmocnione poprzez odkrycia na gruncie psychoanalizy Freuda oraz ustalenia, do jakich doszedł w swojej koncepcji społeczeństwa Marks, ukształtowały duchowy pejzaż współczesności, tym mocniej ukonstytuowany poprzez idee, które ukształtowały się na gruncie postmodernizmu. Maluje się więc obraz oddziałujący także – a może przede wszystkim – na literaturę. Oczywiście w opozycji do tak radykalnej zmiany poczucia sensu wpływającego z rzeczywistości ukonstytuowały się różnorakie strategie jej kontestacji, traktowane jako bardzo atrakcyjne sposoby łączności z podkopanym przez myśl filozoficzną transcendentnym *sacrum*. „Śmierć Boga” dla cywilizacji Zachodu oznaczała również wstęp do niezwykłego – jeśli możemy tak rzec – metafizycznego spektaklu, którego reperkusje odczuwamy po dziś dzień. Rozpłynął się bowiem sen o obecności człowieka w Absolutie, a nowoczesne indywiduum pogrążone w stanie skrajnego wyczerpania, pozbawione ego logicznej podmiotowości oraz aksjonormatywnego systemu odcięte zostaje przede wszystkim od wielce obiecującej perspektywy wieczności. Literatura współczesna – także i Stasiukowa twórczość – wyrastająca z filozoficznego pnia po Weberowskim „odczarowaniu świata” rodzi rozważania o zlaicyzowanej kondycji człowieka i świata, z którego wyizolowano metafizykę. Woła ona w sposób dramatyczny o sens i potrzebuje transcendencji. Pod maską postmodernistycznej ironii skrywa się dojmujący tragizm człowieka zamieszkującego w Blake’owskiej ziemi Ulro. Jan Krasicki w jednym z esejów *Po „śmierci Boga”* tak oto powiada:

*W nowoczesnym modelu kosmosu dawny, biblijny, i średniowieczny,
teofaniczny, angelofaniczny Boży świat stał się światem bez-bożnym,
niczym, obcym i wrogim człowiekowi, światem poza duchową relacją,
światem nie-ludzkim¹.*

¹ J. Krasicki, *Po śmierci Boga. Eseje eschatologiczne*, Kraków 2011, s. 182

Sądzę, iż warto przyrzeć się temu stwierdzeniu wrocławskiego filozofa religii i polonisty. Żyjemy w świecie, który odrzucił metafizykę – tak więc i sens takiego świata jest dla ludzi głęboko wierzących wątpliwy. To świat naznaczony tymczasowością, przygodnością² ludzkiego istnienia, w którym człowiek i kosmos nadal stanowi zagadkę. Jest to świat daleki od teofanii, rzeczywistość, w której Bóg już nie przemawia do człowieka, albo „słyszy” go niewiele. Tak więc diagnoza, jaką postawił ponad sto lat temu autor *Poza dobrem i złem* nie straciła nic ze swego uniwersalizmu, nawet więcej – nabrała swoistej ostrości. Ciężar Nietzscheańskiej myśli dochodzi do naszej świadomości niejako z opóźnieniem, lecz nie ulega wątpliwości, iż Nietzsche był myślicielem, który nie tyle rozumiał swoją współczesność, co antycypował charakterystyczne dla naszych czasów paradygmaty. Odegrał w związku z tym kluczową rolę w rozwoju europejskiej współczesnej duchowości. Lepiej niż wielu innych sobie współczesnych rozumiał kondycję, w jakiej znalazła się duchowość w tragicznym dla niej splocie z nowoczesnością. W konsekwencji idea „śmierci Boga” skupia w sobie całość cywilizacyjnego doświadczenia Zachodu i niemożliwy staje się bez jej uwzględnienia jakikolwiek istotny dyskurs filozoficzny, teologiczny, antropologiczny, etyczny, polityczny czy literaturoznawczy. W batalistycznej wręcz rozprawie o kształt nowoczesności Nietzsche jawi się, po pierwsze, jako wielki hermeneuta cywilizacji Zachodu, po wtóre, jako uzdrowiciel człowieka ochraniający jego oraz zachodnią kulturę przed zakusami metafizycznych pułapek i złudzeń: – *Czyż to możliwe! Wszak ten święty starzec nic jeszcze w swym, lesie nie słyszał o tym, że Bóg już umarł*³ – nie bez kozery wykrzykuje Zaratustra. Nie przecenia więc roli myśli Nietzschego dla rozumienia naszej współczesności Hanna Buczyńska-Garewicz, pisząc:

Odnalezienie przez Nietzschego prawdy – objaśnia filozofka i semiotyczka – jako rzeczywistości życia (...) okazuje się jej utratą. Prawda to wyłącznie pewność niepewności. (...) W świecie utkanym z nietrwałych złudzeń tylko dalsze złudzenia są możliwe, nie ma

² Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, Warszawa 2009, s. 21-117.

³ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, Kęty 2004, s. 9.

w nim miejsca na nic innego poza pozorem. Złudzenie staje się
jedyną prawdą⁴.

Po bardzo lapidarnym wstępie stanowiącym swoiste i niezwykle potrzebne tło do naszych rozważań, spróbujmy przyjrzeć się bliżej metafizyce, którą w swoje dwa bardzo znaczące dla polskiej prozy po 1989 roku teksty implikuje autor *Białego kruka*, w okresie kiedy tradycyjnie pojęte idee religii oraz metafizyki osiągnęły swoisty kres. Obecna jest jednak nadal w ludzkiej świadomości niejednoznaczność świata oraz ukryta łączność pomiędzy rzeczywistością duchową a materialną.

2 Pisarz-metafizyk

Andrzej Stasiuk – podobnie jak wielu współczesnych myślicieli oraz literatów – próbuje analizować i diagnozować kondycję współczesnej Europy, wskazywać na deficyt systemów aksjologicznych, obwieszczać wręcz metafizyczną pustkę dzisiejszych czasów. Nie jest na tym tle bynajmniej odosobniony, bowiem nie on jedyny snuje filozofującą refleksję na temat współczesności. Jest jednym z ważnych literackich głosów próbujących mierzyć się ze skomplikowaną materią transcendencji. Słuszna więc w tym przypadku wydaje się teza Agaty Bielik-Robson, która za Slavojem Žižkiem twierdzi, iż ponowoczesność wcale nie dokonała totalnej jej negacji i drastycznego odcięcia od naszej codzienności, zmieniły się jedynie formuły praktykowanej duchowości⁵. „Śmierć Boga” naznaczyła współczesność, lecz nie przyczyniła się do całkowitej i nieodwracalnej atrofii transcendentalnego *sacrum*. Badaczka stwierdza, iż przyczyną, dla której człowiek nie jest w stanie się oderwać od namysłu nad sprawami z obszaru wyobrażeń eschatologicznych, jest niewykorzenialna negatywność znajdująca się u podstaw jego relacji ze światem⁶. Tą negatywnością jest świadomość śmierci. By odnieść to stwierdzenie do tematycznego rezerwuaru, w obrębie

⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013, s.256.

⁵ Zob. A. Bielik-Robson, *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 7-9.

⁶ Zob. A. Bielik-Robson, *dz. cyt.*, s. 10.

którego porusza się Andrzej Stasiuk, warto przywołać jego książki, w których śmierć posiada status klucza do ich hermeneutyki. Będą to *Opowieści galicyjskie*, w których duch Kościejnego naznacza swoją mglistą obecnością senną beskidzką przestrzeń, a śmierć staje się płynną granicą pomiędzy dwoma światami oraz – wybiegając poza przyjęte przez nas ramy – zbiór opowiadań pod tytułem *Grochów*. Człowiek – w mniemaniu autorki *Ducha powierzchni* – egzystuje w stanie oderwania od natury i w owej separację widzi bolesną i dojmującą ułomność, wieczny powrót tego samego. Twarda i niemożliwa do przebicia substancjalność bytu sprawiają, że doświadczenie skończoności określa człowieka w sposób istotowy. Ukoronowaniem ludzkiego wybrakowania jest zaś śmierć i radykalna perspektywa, którą ona wnosi, a mianowicie pewność zagłady jednostki ludzkiej w jej jednostkowości. Ludzka relacja ze śmiercią – jednym z fundamentalnych łączników człowieka z *sacrum* – czy raczej splót człowieka i różnorodnych jej doświadczeń w ciągu całej jego egzystencji są głęboko intymne.

Literatura jest tkanką niezwykle wrażliwą na przemiany społeczne, kulturowe oraz cywilizacyjne, dlatego też twórczość literacka Andrzeja Stasiuka – jak komentuje ją sam autor – jest wyrazem dojmującej niezgody na brak obecności transcendencji w życiu człowieka i wyrasta z poczucia deficytu obecności Boga we współczesnym świecie. Wpisuje się jednocześnie – w moim przeświadczeniu – w perspektywę, którą kreśli Agata Bielik-Robson. Autor *Opowieści galicyjskich* ma świadomość, że metafizyka pojmowana jako poszukiwanie teorii, które uchwycą rzeczywistość w całym jej skomplikowaniu, od-tworzą pokłady sensu jest swoistą mrzonką, ponieważ nowoczesne, wyedukowane społeczeństwa, zbudowane na gruncie świeckości uzależnione są – i tutaj słusznie dowodzi Richard Rorty – od istnienia w miarę konkretnych, optymistycznych i wiarygodnych scenariuszy politycznych, a nie scenariuszy odkupienia pozagrobowego⁷. Stasiuk w swych metafizycznych poszukiwaniach – mając świadomość kruchości konstruktyw politycznych i historycznych w naszej części Europy – zmierza w zupełnie innym kierunku. Biorąc pod uwagę autotematyczne wypowiedzi pisarza – jak choćby poniższa – nie dziwi zupełnie fakt, iż twórca implikuje w swoje książki takie, jak

⁷ R. Rorty, *dz. cyt.*, s. 140-141.

Opowieści galicyjskie i *Dukla* treści jednoznacznie odsyłające do pozarzeczywistego świata, jeśli można użyć takiego sformułowania. Opowieścią również (a może najpełniej) określoną poprzez znaczenia metafizyczne, jest książka zatytułowana *Grochów*. Jest to tekst, który czytam jako rozbudowany traktat o kwestii fundamentalnej – doświadczeniu śmierci w całej jej złożoności, bezwzględności i krańcowości. Marek Bieńczyk nazywa ją „krótką książką o umieraniu”⁸, bowiem narrator Stasiuka powracając do dzieciństwa przywołuje stamtąd wspomnienia o doświadczeniu odchodzenia i wygaszania życia. Oddajmy zatem głos Andrzejowi Stasiukowi, który wyraża swój ambiwalentny stosunek do Stwórcy:

*Jak jest piękna pogoda, wychodzę z domu i mówię do Niego. Albo myślę. Czasami mam pewność, że On jest. Całkiem szczerze, bez jakiegoś samooszustwa. Czasami mi się tak wydaje. Wtedy czuję, że wymaga pełnej egzystencji. Czujności na świat. Uważności na ten Jego komunikat, żeby być w świecie odpowiedzialny, intensywny sposób, bo drugi raz nie da mi szansy. Dostałeś dar, zrób z nim coś, nie zmarnuj. Spróbuj dojść swojej prawdy. A potem mi znika. Pojawia się i znika*⁹.

Wprowadzenie tego dość obszernego autokomentarza posiada swój cel, którym jest wyrażenie dojrzałego przeświadczenia, iż religia nie jawi się jako dziecinna, łatwa pociecha. Z tekstów Andrzeja Stasiuka, które w tym miejscu naszej rozprawy poddamy analizie, da się wyczytać raczej dążność do odkrywania swej prywatnej duchowości w świecie odczarowanym, istniejącym po „śmierci Boga”. Oczywisty jest fakt, iż kres oczekiwań mesjanistycznych oraz ideologicznych popycha ludzi w kierunku rzeczywistości, w której naczelną zasadą jest dobre życie, materialny komfort oraz wszelkiego rodzaju zabezpieczenia. Wsłuchajmy się w słowa francuskiej filozofki politycznej Chantal Delsol, której rozpoznania na temat późnej nowoczesności są niezwykle trafne i wydają się korespondować z wykładnią sensów

⁸ M. Bieńczyk, *Krótką książką o umieraniu*, artykuł/815913,856239-Krotka-ksiazka-o-umieraniu.html (dostęp z dnia 09. 07. 2013).

⁹ A. Stasiuk, dz. cyt., s.52.

w interesujących nas książkach Andrzeja Stasiuka. Badaczka tak oto komentuje duchowy pejzaż późnej nowoczesności:

Ale jeśli pragniemy odtąd żyć bez projektów przyszłości powinniśmy odnaleźć wymiar duchowy, dzięki któremu egzystencja nabiera sensu i wykracza poza siebie nawet w codzienności. Natomiast społeczeństwo samego tylko dobrobytu, bez nadziei ni oczekiwań, zamyka nas w materialności i czyni z nas smutnych bohaterów pustki¹⁰.

Ów wymiar duchowy bezsprzecznie tkwi w metafizyce. Metafizyka rozumiana w sposób klasyczny jest pojęciem dopełniającym przestrzeń fizyczności, namacalności, którą można sensualnie poznawać. W tym znaczeniu wykracza ona poza granice pośrednio bądź bezpośrednio poznawalnego. Z metafizycznych tęsknot rodzi się niezwykle wartościowa literatura, którą cechuje uprzywilejowany status ludzkiego ducha w procesie egzystencji. Nie tylko w tym jednym miejscu niniejszej rozprawy będziemy obracać się w kręgu Stasiukowych dążeń odkrywania zapomnianego związku *sacrum* i *profanum*, ponieważ po gnostycku rozumiana religijność autora *Murów Hebronu* staje się nie tylko metodą od-czytywania świata i rozwiązywania tajemnic istnienia, lecz także strategią reprezentowania i ukazywania prawdy na temat rzeczywistości. Andrzej Stasiuk jest twórcą, który świadomie odrzuca pojęciowe spekulacje poprzez powrót „do rzeczy”, usiłuje w ten sposób dokonać swoistej redukcji fenomenologicznej, uzyskać bezpośrednio doświadczenie tego, co dane, a więc odkryć najgłębsze pokłady fenomenów¹¹ – jak słusznie zauważa Anita Monika Frankowiak. W *Dukli* możemy wyczytać taki oto fragment:

Gdy niebo poraża pustką, szukamy znaków na ziemi. – Tak sobie myślałem, siedząc i czekając, aż ktoś zjawi się na Rynku. Ale tam stał tylko Ratusz o białych ścianach, chociaż w zimowe pogodne popołudnia ta biel błękitniała jak powietrze za szybą. (...) popijałem

¹⁰ Ch. Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, Kraków 2003, s. 9.

¹¹ Zob. A. M. Frankowiak, *Stasiukowe miscellanea*, „Fraza” 2003, nr 1/2, s. 178.

leżajskie i zacząłem rozumieć, że ta pustka niedzieli bierze się z ciszy i braku wyraźnych zapachów. Wiatr je wymiół, a poza tym murowane miasta nie wydzielają wyraźnej woni. Zmiany w kamieniu zachodzą tak wolno, że rozkład, jeśli następuje, to poza zakresem zmysłów (D, s. 29-30).

W swoich fenomenologicznych zabiegach Stasiuk usiłuje wszystkimi zmysłami dotknąć rzeczywistości. Lecz w miejsce, gdzie dokonuje się próba jej zgłębienia w całej skomplikowanej istocie wkracza wyobraźnia – kolejna fundamentalna kategoria wpisana w jego prozę. Twórcza imaginacja poprzez chęć dotknięcia niewyraźnego dyktowała prozaikowi z Wołowca frazy jednoznacznie odsyłające do *sacrum*, bez wątpienia, najbardziej wiarygodne zakotwiczenie w metafizyce. Autor jest pisarzem świadomym zarówno w sensie kulturowym, jak i – tak sądzę – posiada rozbudowane refleksje natury epistemologicznej, gdyż sięganiu po rezerwuar topiki związanej z sakralnym wymiarem ludzkiej egzystencji niejednokrotnie towarzyszy mu nostalgia oraz wyraża, przeświadczenie, iż są to wartości, utracone, zdeprecjonowane, czy wręcz anachroniczne. Charakterystyczne dla prozy Stasiuka na etapie *Opowieści galicyjskich* jest przenikanie się światów, przeplatanie nudnej prowincjonalnej codzienności z metafizyką; swoisty realizm magiczny, w którego obszarze zwykło się ten zbiór krótkich form umiejscawiać. Jak słusznie zauważa Marek Nalepa – w prozie galicyjskiej Stasiuka doszukamy się szyfrów niepoznawalnego w realiach ludzkiej codzienności. Wzajemne przenikanie się rzeczywistości materialnej oraz rzeczywistości tajemnicy niewątpliwie komplikują ludzkie doświadczenie ich poznania, otwierają perspektywę różnorodności oraz wielopoziomowości¹².

Odminną realizację ekspozycji problematyki metafizycznej przynosi *Dukla*, którą za Krzysztofem Uniłowskim można nazwać metafizycznym traktatem opisowym, gdzie narrator-podróżnik – późniejsza stała figura opowiadacza wpisana w rzeczywistość Stasiukowych tekstów – stawia

¹² Zob. M. Nalepa, *Metafizyczna szczelina, czyli galicyjskie dotknięcie losu (o pisarstwie Andrzeja Stasiuka)*, „Fraza” 1998, nr 3/4, s. 74.

fundamentalne pytania o ukryte źródła tego, co możemy percypować zmysłami, gdzie znów podejmuje rozważania nad banalnością śmierci, kruchością egzystencji, przeplatające się z urzeczeniem kwestiami najważniejszymi, ponadczasowymi i wiecznymi. *Dukla* więc wabi metafizyczną problematyką – na co wskazuje wspomniany powyżej badacz, a Stasiuk przybywając do małej podkarpackiej miejscowości z Zachodu, pisze w istocie przeciwko niemu¹³.

3 *Galicyjski los*

Analizując problematykę obecności metafizycznych tropów w pisarstwie Andrzeja Stasiuka nie sposób pominąć *Opowieści galicyjskich*, książki która radykalnie przeorientowała perspektywę intelektualną jego prozy, zarzucając częściowo podejmowaną wcześniej tematykę. *Białego kruka* zwykło się uważać za powieść rozliczającą pokolenie ówczesnych trzydziestolatków, o czym mogliśmy przeczytać w rozdziale poprzednim. Książka z 1995 roku idzie o krok dalej. Stasiuk bynajmniej nie porzuca optyki obserwatora posiadającego mocne zacięcie społeczne; zmienia jedynie przestrzeń swoich spostrzeżeń i wypływających zeń konkluzji. Mała grupa mieszcuchów i rozgrywające się między nimi interakcje zostaje zastąpiona społecznością popegeerowskiej wioski, doświadczoną poprzez biedę, bezrobocie i wynikające z nich wykluczenie, bowiem życie w tym zakątku Beskidu Niskiego, gdzie Stasiuk umiejscowił akcję *Opowieści galicyjskich*, jest uciążliwe i skazane na permanentne niespełnienie, gdzie mężczyźni unicestwiają się wypijanym alkoholem, a ich małżonki obarczone gromadami dzieci doglądają podupadających, niszczących gospodarstw. Sądzę, iż niniejszy cytat stanowi adekwatną egzemplifikację owych stwierdzeń:

Tak wygląda Józkowy świat. Nieforemna, gnuśna rzeczywistość, w której ciężenie materii na równi dotyka przedmiotów i ciał. Czas ma postać kulistą – najlepiej wiedzą o tym kobiety. Dla nich dzieli się na

¹³ Zob. K. Uniłowski, *Na zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6, s. 95-98.

dziewięciomiesięczne cykle. (...) Pięcioro dzieci, siedmioro, dziewięcioro, w każdym razie dość, by uwierzyć, że życie to tylko nieskończony łańcuch narodzin i śmierci (OG, s. 11-12).

Wyrwanie się z tego zaklętego kręgu, przekroczenie granicy losu dla tych ludzi jest niemożliwe. Powyższy fragment nie jest jedynym w tekście interesującym nas książki Stasiuka sposobem prezentacji owej problematyki. Galicyjską nudę – o której napiszę więcej w jednym z kolejnych rozdziałów – podkreśla czas biegnący swoim niezmiennym rytmem po okręgu. Stasiuk prowadzi – odnosimy czasem wrażenie – beznamietną narrację, opowiadając fragmentaryczne biografie beskidzkich indywiduów, wszystkich Józków, Władców, Kościejnych, Lewandowskich, zamkniętych w egzystencjach skazanych na permanentną porażkę. Z poszczególnych historii, niczym z fragmentów, Stasiuk komponuje obraz pewnej żyjącej w określonym miejscu i czasie zbiorowości.

Następuje ponadto w interesującym nas utworze również przeorientowanie formalne prozy autora *Zimy*, bowiem po werystycznych *Murach Hebronu* oraz może trochę mniej naturalistycznym *Białym kuku* skłania się on sięgać po zupełnie odmienną formę. Brutalny język i werystyczne obrazy zostają zastąpione refleksyjną narracją oraz zestawianiem konkretnego z metaforą. Metafizyczność *Opowieści galicyjskich* rozpatrywać można na kilku płaszczyznach. Bez wątplenia można w tych tekstach widzieć inspirującą tradycję charakterystycznego dla literatury iberoamerykańskiej realizmu magicznego czy wręcz dopatrywać się apoteozy i mitycznej roli miejsca – w przeciwieństwie do późniejszego doświadczenia podróży jako fundamentalnej egzystencjalnej aktywności podmiotu. Przyjrzyjmy się tym dwom obszarom, które odnoszą czytelnika do metafizycznych sensów.

Babka i duchy:

Świat przedstawiony *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka zadziwia przede wszystkim wyeksponowaną przez prozaika – w chwili pisania książki, niedawnego przybysza z Mazowsza – łącznością pomiędzy żywymi

i umarłymi. Owe spoiwo zauważalne pomiędzy światem materialnym a nadnaturalnym jest trzonem literackich miniatur składających się na książkę Stasiuka. *Opowieści galicyjskie* wpisują się w tradycję prozy luźnej, fragmentarycznej, epizodycznej, scalanej osobą opowiadacza i bohaterów. Bardzo obrazowo pisze o tej wzajemnej przenikalności realiów Anna Jamrozek-Sowa:

Pomiędzy zdziczałymi jabłoniami i domami, po których pozostały już tylko piwnice, bląkają się duchy wysiedlonych Łemków; samobójca Fedor Fećko w rok po śmierci pokazuje się łataczowi gumowców; zabójca Kościejny nie może zagrać miejsca Tam Daleko, po wielokroć przemierza trasę swej ostatniej przedśmiertnej wędrówki¹⁴.

Gdyby nie postać Kościejnego, który jawi się jako wysłannik z nadprzyrodzonego świata, teksty Stasiuka można byłoby odczytywać jako zbiór fragmentów czy szkiców podejmujących problematykę społeczną, opisujących ludzi wykluczonych zamieszkujących popegeerowskie beskidzkie wsie, gdyż formalnie sytuuje się na granicy dokumentu i literackiego zmyślenia. Takich egzemplifikacji w książce bowiem jest wiele. Jednak postać ducha niewątpliwie poszerza pole znaczeniowe utworu, implikując weń nowe sensory natury metafizycznej, które Andrzejowi Stasiukowi na postnaturalistycznym etapie pisania bynajmniej nie są obce. Postać Kościejnego – mordercy, który zamarzył w czasie więziennej przepustki odzwierciedla przeświadczenie, iż świat ukazany w *Opowieściach galicyjskich* jest przefiltrowany przez świadomość twórcy apoteozującego wartości – zdawać by się mogło – zapomniane, nie korespondujące ze współczesnością, której migawkowe oblicza – jak wiemy – zmieniają się w bardzo szybkim tempie. W wykreowanym przez Stasiuka świecie *Opowieści galicyjskich* można dopatrywać się wartościowego remedium na współczesność. Balladowa wizja Galicji wyłaniająca się z tekstu niewątpliwie uprawomocnia takie spostrzeżenia, bowiem jawi się ona jako swoista alternatywa dla zalewającej, zdawać by się mogło, zatrzymaną w czasie prowincję nowoczesności. Jej obraz beskidzkiej prowincji w książce Stasiuka splata się

¹⁴ A. Jamrozek-Sowa, *Powietrze pełne duchów*, „Fraza” 1996, nr 11/12, s. 197.

jednak z atmosferą kresu pewnej epoki, końca, pustki zapowiadających niepewną przyszłość. Podkreśla to obficie występująca w tekście metaforyka końca, kresu, rozpadu i wyczerpania.

Wypełniające natomiast beskidzkie powietrze duchy, współegzystujące z mieszkańcami wioski na swoich własnych zasadach również pełnią formalnie przypisaną im funkcję. Jak wiemy, postać wiejskiego robotnika, który nożem pozbawił życia rzekomego konkurenta, przekształca miniaturowe, fragmentaryczne opowieści w epizodyczną całość, wprowadzając do utworu atmosferę tajemniczości oraz uzasadnia podjęcie wątków metafizycznych. Zgodnie z „prawami obowiązującymi umarłych”, zobaczyć mogą ich tylko ludzie wybrani. Kościejnego dostrzegają jedynie miejscowa kelnerka oraz Rudy Sierżant, tamtejszy stróż prawa. Kościejny, pomimo iż wyzbyty z materialnej powłoki doświadcza męczących pragnień wykonywania czynności, które stanowiły istotę jego ziemskiego życia. *Ty dużo wiesz, z ludźmi gadasz* – powiada do Rudego Sierżanta duch. *Świniobicia mi tam najbardziej brakuje* (OG, s. 84). Problematykę, którą można określić mianem przenikalności światów podejmuje również Andrzej Stasiuk w czasowo bliskim *Opowieściom galicyjskim* opowiadaniu *Babka i duchy*, którego pierwodruk ukazał się w numerze 3 „Tygodnika Powszechnego” z 1993 roku, a tekst prawie po dwudziestu latach od premiery został przedrukowany w zbiorze pod tytułem *Grochów*. Decydując się na podejmowanie zagadnień metafizycznych, które stanowią swoistą dominantę nad ograniczoną racjonalną percepcją rzeczywistości, Andrzej Stasiuk odsłania jej niejednoznaczny wymiar, wskazuje na pęknięcia empirycznego wzorca poznania, a sięgając po perspektywę fideistycznego irracjonalizmu – że posłużyć się adekwatnym określeniem Agaty Bielik-Robson – otwiera przed czytelnikiem nieodkryte pokłady sensów. Tak oto konstataje narrator opowiadania *Babka i duchy*:

Niebawem umrą ostatnie babki, które na własne oczy oglądały świat duchów. Oglądały z wiarą i spokojem, oczywiście z lekiem też. Żywa, istniejąca nadprzyrodzona rzeczywistość odejdzie wraz z nimi. Wyjąwszy rzadkie mistyczne doświadczenia wybranych, będziemy skazani na pełną wysiłku i trudną ufność w istnienie niewiadomego.

Gładka, wypolerowana powierzchnia codzienności usłużnie podsunie nam nasze własne, płaskie odbicie jako głębię (G, s.13).

Wraz ze śmiercią babek – wieszczcy opowiadacz Stasiuka – w przeszłość odejdzie paradygmat poznania oparty na wierze w nadprzyrodzoną podszewkę naszej rzeczywistości. Perspektywa ta wydaje się być dojmująca, bowiem obnaża naszą codzienność z Tajemnicy. Wbrew Stasiukowym przewidywaniom, sądzę jednak, iż mamy podstawy twierdzić, że człowiek nigdy nie porzuci sfery mito-religijnej, ponieważ porządkuje ona rzeczywistość oraz udziela odpowiedzi na pytania przekraczające ludzkie poznanie. Teza ta nie drażni swoim dogmatyzmem ani myślowym nieprzejednaniem, bowiem u podstaw każdego, nawet najbardziej zsekularyzowanego myślenia, tkwią ukryte odniesienia do sfery *sacrum*. Stasiuk podejmując swoisty literacki kod oraz odnosząc się do określonego *imaginarium*, zabiera głos w debacie o kształt współczesności. Uważam, iż literatura roszcząca sobie prawa do eksponowania topiki metafizycznej (a Stasiukowa do takowej należy) w „odczarowanym świecie” nowoczesności oraz postnowoczesności bynajmniej nie poważy ani nie neguje tezy o całkowitym zlaicyzowaniu naszych czasów. Sugeruje jedynie, iż nie jest ono tak totalne, jak sądzą zwolennicy poświeceniowej myśli. Najpełniej ludzka dążność do transcendentnej jedni przejawia się w finałowym tekście *Opowieści galicyjskich*. Jak stwierdza Marek Nalepa – Stasiuk w opowiadaniu *Koniec*, godzi żywych i umarłych, Boga i człowieka, minione z obecnym, eksponując nadwątlony związek *sacrum* i *profanum*. Owa pęknięta jednia osiąga w ten sposób wymiar eschatologiczny¹⁵.

Mityzacja miejsca:

O wymiarze metafizycznym tekstosfery Stasiuka nie zaświadcza jedynie obecność istot nadprzyrodzonych z innego świata. Płaszczyzna fantastyczna jest tylko jednym z komponentów znaczeniowych tej prozy. Z kolei pracę wyobraźni narratora jednego z opowiadań – o wymownym dla naszych rozważań tytule *Miejsce* – składającym się na galicyjskie miniutwory

¹⁵ M. Nalepa, *dz. cyt.*, s. 77-78.

uruchamia tytułowa pusta przestrzeń po rozebranej cerkwi. Opowieść jest wyrazem niezgody na taki przebieg procesu dziejowego, który destruuje dorobek kulturowy ludzkości, w tym konkretnym przypadku, przejawy duchowości wschodniochrześcijańskiej wkomponowane w kulturowy pejzaż podbeskidzkiej przestrzeni. Warto przyrzeć się temu, co na ten temat pisze przywołany już Marek Nalepa:

Uroczyste światło, obrzędowy znak obecności Najwyższego, unoszący się w górę dym z kadzielnic i śpiew wiernych darowany przez człowieka Bogu, w opustoszałych i zatartych konturach są zjawiskami ulotnymi i krótkotrwałymi. Przepływają między palcami zadumanego obserwatora i dają się tylko na chwilę zatrzymać w płucach, jako resztki skrzywdzonego piękna¹⁶.

Rozpoznanie, które poczynił literaturoznawca z Uniwersytetu Rzeszowskiego wpisują się w pewien widoczny w galicyjskiej prozie Stasiuka topos miejsca. Przeniesiona w inną przestrzeń cerkiew, wyjęta z pierwotnego miejsca, po której *pozostał tylko prostokąt gliniastej ziemi* (OG, s. 38) zmienia się w martwą formę. *W lesistym, bezludnym pejzażu* – powiada dalej narrator – *ta nagość wygląda jak płatek zdartej skóry* (OG, s. 38). Przypisując cerkwi – uświęconemu obiektowi łączności człowieka z *sacrum* – mocy jednoczących z Absolutem, Andrzej Stasiuk wiele mówi na temat wrastania tej sfery w ludzką egzystencję oraz w zbiorowe *imaginarium* człowieka. Miejsce, z którego gwałtownie usunięto ideę świętości, nigdy nie stanie się zwyczajną pustą przestrzenią, którą człowiek może w dowolny sposób architektonicznie zaprojektować¹⁷.

W prozie galicyjskiej Stasiuka kapitalnie splata się idea miejsca z ideą mitu Galicji. Z tego też powodu na tym etapie jego twórczości pisarstwo to za sprawą tekstów takich, jak *Opowieści galicyjskie* czy *Dukla* krytyka literacka określała literaturą małych ojczyzn. Inna sprawa, że był to nurt w dziesiątej dekadzie XX wieku literacko żywotny, a powstające dzieła domagały się klasyfikacji. Galicja w literackim ujęciu Stasiuka ulega swoistej mityzacji.

¹⁶ M. Nalepa, *dz. cyt.*, s. 70.

¹⁷ Zob. M. Nalepa, *dz. cyt.*, s. 70.

Odżywa w niej – sędzę – pewien stereotyp dzikiej, barbarzyńskiej przestrzeni, miejsca opierającego się cywilizacyjnym przemianom, pustki, którą ominęła kulturowa i cywilizacyjna inwazja¹⁸. Warto przyrzeć się znaczeniom wpisany w przytoczone fragmenty:

Wieczorem tam w górze jest ciemno i nie widać prawie nic. Więc tylko te dziczejące łąki i biały wąz drogi, którą nie chodzi prawie nikt (OG, s. 71) albo: Połowa lata, Pogórze, świt nabiera powietrza w płuca i każdy następny wydech jest jaśniejszy. (...) Ta martwa pora, gdy świat powoli staje się widzialny, ale jeszcze jest bezludny (D, s. 6).

Galicję widzianą oczami Stasiuka znaczą ruiny oraz ślady przeszłości; mieszkanie w tym regionie pod koniec XX i w początkach XXI wieku tożsame jest z poruszaniem się pomiędzy śladami, jakie pozostawiło minione. *Opowieści galicyjskie* przedstawiają odchodzący w przeszłość świat, także – a może przede wszystkim – ten przez bohaterów *Opowieści galicyjskich* oswojony. Bez uruchomionego w tekście dyskursu o charakterze historycznym, czytelnik pisanej przez Stasiuka literatury dostrzega splot miejsca oraz czasu, który odsłania rozpad i ruinę. W tym miejscu zasygnalizuję tylko kolejny problem związany z mityzacją miejsca, jakim w prozie Stasiuka jest Galicja. Pojawiające się częstokroć w *Opowieściach* czy *Dukli* odwołania i asocjacje związane z pojęciami brzydoty i rozpadu prowadzą do ich estetyzacji, do przypisania pewnemu miejscu określonych cech. Sędzę, iż jest to temat wart głębszego prześledzenia. Dla naszych rozważań wystarczy powiedzieć, iż postrzeganie estetyczne w tekstach Stasiuka jest mocno ambiwalentne i często niespójne. Estetyzacja przybiera postać tandety, syfu, biedy, kiczu, epatowania obrazami przedstawiającymi pozostawienie naturze rzeczy zbędnych i nikomu niepotrzebnych. Narrator tekstów Stasiuka bardzo często sam penetruje miejsca przesiąknięte dewastacją i rozkładem:

¹⁸ A. Bałajewski, *Mit Galicji a idea „mojej Europy” (Stasiuk-Andruchowycz-Topol)* [w:] *Mapy dwudziestolecia 1989-2009. Linie ciągłości*, Lublin 2012, s. 155.

A potem skusiły mnie te schodki wiodące jakby pod ziemię. To były pozostałości miejskiego szaletu. Szare drewniane drzwi zwiisały wyłamane. Wszedłem. Nic tam nie było, tylko półmrok i szczątki. Żadnej całości same fragmenty. Miejsca po kranach, rdzawe ślady instalacji, fajansowe okruchy kibli i wszędzie farba złuszczona ze ścian (D, s. 48).

Niewątpliwie galicyjskie teksty prozatorskie Stasiuka z lat dziewięćdziesiątych stanowią swoiste preludium do jego słynnego eseju *Dziennik okrętowy*, któremu w dalszej części pracy poświęcimy więcej uwagi.

4 Znaczenie światła

Zawsze chciałem napisać książkę o świetle. Nie potrafię znaleźć innej rzeczy, która bardziej przypominałaby wieczność. Nigdy nie potrafiłem wyobrazić sobie rzeczy, które nie istnieją. (...) Zdarzenia i przedmioty albo się kończą, albo giną, albo rozpadają pod własnym ciężarem i gdy je oglądam lub opisuję to tylko dlatego, że załamują na sobie blask, kształtują go, nadają mu formę, która jesteśmy w stanie pojąć (D, s. 49).

Przywołany powyżej fragment *Dukli* stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych cech Stasiukowego idiolektu wyróżniającego jego dojrzałą prozę artystyczną. W *Dukli* Andrzej Stasiuk podjął udaną próbę opisanie dwóch rzeczy istniejących we wzajemnej asocjacji z metafizyką: światła i nicości. Trafnie zatem konstatuje Agata Juziuk, że wokół tych kluczowych motywów ogniskuje się cała sfera medytacji narratora i fundamentalny powód jego egzystencjalnych refleksji¹⁹. Czytając *Duklę*, uwagę oczywiście zwraca zastosowany w niej język opisu. Przeważa idiom retoryczny nad idiomem potocznym, co oczywiście prowadzi do

¹⁹ A. Juziuk, *Pisarz i jego dzieło. O artystycznej prozie Andrzej Stasiuka* [w:] [w:] 20 lat literatury polskiej 1989-2009, cz.2: Życie literackie po roku 1989, pod red. D. Nowackiego, K. Uniłowskiego, Katowice 2011, s. 137.

stwierdzenia, że funkcja poetycka, będąca tekstową dominantą, przedstawia odbiorcy niejasne i pełne niedomówień dane na temat opisywanego świata, wskazuje na jego dualistyczny charakter. Uważam, iż kapitalnie powyższy wyimek z *Dukli* odzwierciedla kapitulację podmiotu w sferze epistemologicznej. Podobnie niepewność wpisana w byt odzwierciedla fragmentaryczna struktura kompozycji „gnostyckiego traktatu opisowego”. Niejednokrotnie w niniejszej rozprawie będę zwracał uwagę na Stasiukowe pisanie fragmentem. Permanentne zakłócanie przez Stasiuka fabularnego porządku, ostentacyjne odrzucanie naturalnej kompozycji, poetycko-potoczny styl narracji prowadzą do konstatacji zakładającej, że autor *Białego kruka* poszukuje na tym etapie twórczości takich środków językowych, które byłyby na tyle znaczeniowo pojemne i zdolne wyrazić rzeczy niewyraźne, a także – *last but not least* - zobaczyć je i przedstawić w całej swej niejednorodności²⁰. Sądzę, iż w kontekście rozważań nad metafizycznymi implikacjami obecnymi w *Dukli* są to rozpoznania kluczowe, gdyż podobnych do powyższych egzemplifikacji w jej tekście znajdziemy mnogość. Stasiuk w czasowych okolicach twórczej pracy nad *Duklą* wyraźnie porzuca poetykę charakteryzującą narracje fabularne i zmierza w kierunku prozy afabularnej i mocno osadzonej w autobiograficznym doświadczeniu, choć nie ulega wątpliwości, iż całe jego pisarstwo nasiąknięte jest tkanką autotematyzmu. Są to kolejne istotne ustalenia dla naszych rozważań nad przemiennością i dynamiką ewolucji jego pisarstwa. Znacząca jest bowiem kwestia świadomego doboru stylu opisywania rzeczywistości i sprzężone z tym poszukiwania środków artystycznego wyrazu. Przywołana już tutaj Agata Juziuk sugeruje także, iż znaczące w tym kontekście jest również projektowanie przez autora modelu czytelnika. Literaturoznawczyni z Uniwersytetu Opolskiego słusznie zwraca uwagę, że historie, w których przeważa żywioł niefabularności wymagają zupełnie innych strategii lektury, bowiem generują szczególne warunki porozumienia autora z czytelnikiem²¹. *Dukla* rozpoczyna ów ciąg tekstów Andrzeja Stasiuka, którym w dalszej części rozprawy poświęcimy sporo uwagi. Tytułem zasygnalizowania są to teksty: *Jadąc do Babadag, Fado czy Dojczland*.

²⁰ A. Juziuk, *dz. cyt.*, s. 138.

²¹ Zob. A. Juziuk, *dz. cyt.*, s. 138.

Powyższe konstatacje natury formalnej były konieczne dla zwrócenia uwagi na pisarski etap, od którego Stasiuk wyraźnie się oddala. Oto, myślę, bardzo sugestywna egzemplifikacja:

Nie będzie fabuły z jej nadzieją początku i obietnicą końca. Fabuła jest odpuszczeniem win, matką głupców, lecz ginie we wznoszącym się świetle dnia (D, s. 7) – zapowiada narrator.

Zatem jak pokazuje *Dukla*, najlepszym literackim rozwiązaniem zdolnym pomieścić w tekście implikacje natury metafizycznej jest nie fabularność a kompozycja oparta na fragmencie oraz autotematyczne rozważania bohatera-narratora. Nawet w przestrzeni kodowania w utworze literackim treści metafizycznych, Andrzej Stasiuk mocno oddala się od *Opowieści galicyjskich*, które wyrażają łączność z metafizyką poprzez obecność w strukturze świata przedstawionego dobrotliwego upiora funkcjonującego na zasadzie równorzędnego bohatera. Pomimo iż te dwa nieodległe czasowo utwory próbują udanie mierzyć się z problematyką niewyraźnego, są to dzieła krańcowo odmienne. Epistemologiczna rekonstrukcja rzeczywistości, której dokonuje narrator *Dukli*, odbywa się za pomocą afabularnej, nieciągłej formy opisu, bo tylko w taki sposób można próbować odzwierciedlać pękniętą rzeczywistość, poplątany, niespójny i chaotyczny świat. Interesująca nas książka jest również ważna z innego powodu. To właśnie w niej problematyka życia i śmierci, celowości bytu zostały ostatecznie sformułowane.

Na początku niniejszego rozdziału wspomniałem, iż u podstaw genezy *Dukli* legła dążność do opisania istoty światła. Jest ono – jak trafnie zauważa w swych rozważaniach Krzysztof Uniłowski – *przezroczystym fundamentem przedstawienia*²². Jak również wspomnieliśmy powyżej, *Dukla* wyróżnia się na tle wcześniejszych tekstów Stasiuka. W przeciwieństwie do poprzedzających ją utworów fabularnych i fabularyzowanych jawi się ona jako traktat metafizyczny, gdzie padają pytania o źródło widzialnego, gdzie pojawia się – nie pierwszy raz – zaduma nad banalnością śmierci, ale także urzeczenie tym, co prymarne, fundamentalne i wieczne. Można zaryzykować trochę paradoksalne stwierdzenie, że bohater Stasiuka nie zna perspektywy

²² Zob. K. Uniłowski, *Na zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6, s. 95.

metafizycznej. Dla niego stałym punktem, na którym opiera się fundament uniwersum, będzie pamięć – kategoria wpisana w jego prozę na zasadzie pojęcia porządkującego rzeczywistość. W dalszej części rozprawy na temat jej kluczowej roli w prozie Stasiuka będzie można przeczytać więcej. Jak słusznie pisze Wojciech Kaliszewski:

*Istnienie jest wszystkim. Narodziny są początkiem wszystkiego.
W kolejnym wcieleniu objawiają się kształty rzeczywistości, za każdym
razem tworzy się nowa synteza bytów, na nowo rodzi się światło, na
nowo rodzi się czas*²³.

Rozważania nad istotą światła są o tyle znaczące, ponieważ odsyłają do takich sytuacji poznawczych, w których przed człowiekiem odślania się pęknięta, dwoista struktura bytu. Jest to bez wątpienia fundamentalne wręcz doznanie człowieka późnej nowoczesności, który za wszelką cenę usiłuje dotrzeć do skrywanej prawdy o sobie oraz o otaczającym go świecie. Dla Stasiuka kategoria światła jest podstawową zasadą nadającą sens istnieniu – i jak słusznie stwierdza Arkadiusz Bałajewski – łączona zarazem z unieważnieniem czasowości bytu, z przeniesieniem go na „drugą stronę”²⁴. Nie wnikając się w problematykę, która została już dość wyczerpująco opisana²⁵, warto powiedzieć, iż Stasiukowe rozważania o świetle sprowadzają się do konstatacji nad utraconą jednością bytu, nad zatarciem się granicy pomiędzy widzialnym i niewidzialnym. *Od dawna wydaje mi się*, – powiada narrator Stasiuka – *że jedyną wartą opisu rzeczą jest światło, jego odmiany i jego wieczność* (D, s.17). Ślad dukielskiego peregrynator wiedzie zatem przez poszukiwanie śladów rozpadu, związanych z destruktywną działalnością czasu, po dopatrywanie się luminacji i prześwitów związanych z aktywnością światła, prowadzących do „innej” rzeczywistości. W niej właśnie narrator próbuje doszukać się całości, sensu i jedności. Będzie to temat w różnych wariantach przez Stasiuka w późniejszej twórczości rozwijany, problem, do którego będzie stale powracał, ponieważ idea czasowości

²³ W. Kaliszewski, *Podróże do Dukli*, „Więź” 1998 nr 2, s.255.

²⁴ A. Bałajewski, „Podróże do Polski” *Andrzeja Stasiuka*, „Kresy” 2006, nr 3, s. 62.

²⁵ Temat ten wyczerpująco został opisany przez Krzysztofa Uniłowskiego, Przemysława Czaplińskiego, Andrzeja Niewiadomskiego czy Arkadiusza Bałajewskiego.

i wieczności w sprzężeniu z pamięcią, przestrzenią i wyobraźnią stanowią zespół korelatów organizujących tekstosfery autora *Wschodu*.

Niejednokrotnie narrator Stasiuka stara się także podkreślić znaczenie światła, które stanowi niejako punkt wyjścia do opisywanych i przywoływanych przezeń obrazów. Krytycy słusznie upatrywali w *Dukli* cech traktatu podejmującego problematykę natury filozoficznej. Ów tekst jawi się jako traktat o świetle wkomponowanym w beskidzko-podkarpackie pejzaże i w Stasiukowych rozważaniach nie ogranicza się jedynie do wymiaru *stricto* estetycznego, lecz jest nośnikiem głębszych sensów natury epistemologicznej oraz ontologicznej. Światło urasta do rangi nieodłącznego elementu bytu, natomiast *Dukla* jako tekst ugruntowany na kompozycji światła przeradza się – co warto w tym miejscu podkreślić – w zespół obrazów scalonych zmiennym światłem. Stasiuk z impresjonistyczną wręcz pasją pozwala snuć swemu narratorowi-luminiście *quasi*-filozoficzne rozważania o świetle zmieniającym się w różnych porach dnia oraz roku. Niech za egzemplifikację tego stwierdzenia posłuży poniższy cytat:

No i wciąż wracam do tej Dukli, żeby oglądać ją w różnych światłach i porach. 04x11 - The Outsider [Wyrzutek] Na przykład wtedy w lipcu, gdy niebo zasnute było duszną, mleczną poświatą burzowej pogody. (...) Byłem sam i pomyślałem, że obejrzę sobie wszystko dokładnie, żeby w końcu dopaść ducha miejsca, pochwycić tę woń, o której istnieniu byłem zawsze przekonany (...) (D, s. 13).

Warto również w tym miejscu powiedzieć, że światło bynajmniej nie sprowadza się także do lirycznego elementu nasączającego tekst. W ujęciu autora *Zimy* jest ono utożsamiane z wiecznością, posiada zatem transcendentny charakter, uchodzi za potwierdzenie tezy o mitycznej i fizycznej jedności świata, bo światło zawsze *dzieje się* i zawsze wraca do prapoczątku.

ROZDZIAŁ 3

Andrzeja Stasiuka sposoby mówienia o sobie. *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*

Każdej egzemplifikacji autobiograficznej da się przeciwstawić fikcjonalność, a ani jednej, ani drugiej nie da się w pełni sklasyfikować. Próba określenia relacji dzieła do rzeczywistości jest jednoznaczna ze znalezieniem się w absurdzie drzwi obrotowych interpretacji.

Urszula Glensk

1 Literatura naznaczona autobiografizmem

Polska literatura współczesna nosi znamiona bardzo silnego zautobiografizowania. W tym kontekście twórczość prozatorska Andrzeja Stasiuka, a w szczególności jego lapidarna, aczkolwiek niezwykle istotna, bo pozwalająca czytać prozę twórcy *Jadąc do Babadag* w rejestrze autobiograficznym książka *Jak zostałem pisarzem...*, staje się najbardziej reprezentatywną egzemplifikacją tak pojętej literatury.

Nowe koncepcje literackości tekstu wyprowadzone przede wszystkim z teorii poststrukturalistycznych, w odróżnieniu od fenomenologicznych założeń Romana Ingardena, kładą nacisk głównie na wieloznaczność będącą jej podstawowym wyznacznikiem. Pytanie o literackość autobiografii jest pytaniem ciągle otwartym na nowe rozstrzygnięcia. Autobiografizacja tekstu oznacza nasycenie tego, co literackie elementami autentyku, typowymi dla literatury faktu czy biografistyki, sięgające aż do zanotowania w tekście literackim przykładów użycia języka potocznego – jak na poły trafnie, na poły ironicznie ujął tę kwestię strukturalista Edward Balcerzan – mówiąc o „rejestracji gadaniny w sklepach nabiałowych”¹.

¹ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 9.

Żywioł autobiograficzny² stanowi jedno z fundamentalnych źródeł, do jakiego sięgają polscy prozaicy, których debiut przypadł w okresie przełomu ustrojowego, a obecnie reprezentujący literaturę tworzoną przez pisarzy średniego pokolenia. Częstokroć wykazywali oni tendencję do zamazywania w literaturze granicy pomiędzy autentykiem a fikcją. Tak więc w dużej mierze, proza, która została napisana w latach dziewięćdziesiątych, ale również ta powstająca na bieżąco, w różnoraki sposób eksponowała i eksponuje wątki autobiograficzne jej twórców. Problem tutaj wskazany, który po roku 1989 stał się swoistym sposobem na odnowienie literatury, należy rozważyć na kilku płaszczyznach teoretycznych, by dostrzec również jego obecność w tekście Andrzeja Stasiuka, będącym przedmiotem naszych rozważań na tym etapie jego twórczości. Pisarz z Wołowca, podobnie jak Stefan Chwin czy Olga Tokarczuk, poprzez sięganie do biografii mające na celu wydobyć z niej prywatnego doświadczenia, chce odkryć i przedstawić w jakimś sensie ogólną prawdę o życiu, rzeczywistości i ludzkiej kondycji. Używa w tym celu *quasi-filozoficznego* sposobu snucia refleksji. To bardzo istotne, bowiem w przestrzeni, w której pisarz jest zakorzeniony rozgrywa się jego indywidualna historia, toczy się jego życie mogące posłużyć jako fundament dzieła literackiego.

W literaturze przed okresem przełomu mogliśmy zaobserwować osłabienie podmiotowości, stąd też próba jej wzmocnienia poprzez sięganie do prywatności, niepowtarzalności oraz jednostkowości ludzkich przeżyć. Transmisja do literatury artystycznej materii biograficznych posiadających wyraźne rysy autentyczności swoją przyczynę miała, rzecz jasna, w osobliwości jednostkowego, ludzkiego doświadczenia. Rozważając problem, po pierwsze musimy odpowiedzieć na pytanie, co skłania pisarzy do stwarzania swoich literackich życiorysów, które tak chętnie są przez czytelników poddawane wnikliwej lekturze? Czy przyczyną ich powstawania jest zakorzeniona w człowieku wyższa potrzeba zrewidowania swojego życia, jego podsumowania i krytycznego ujęcia, a może raczej artystowska dążność do autokreacji i chęć zbudowania swojej literackiej legendy wynikająca z wewnętrznej potrzeby przekazania pamięci o sobie następnym pokoleniom?

² Zob. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987, s. 7-8.

Druga istotna kwestia dotyczyłaby funkcji autobiografizmu i jego przejawów w literaturze artystycznej. Narracje autobiograficzne częstokroć się w niej pojawiające są zjawiskiem niejednorodnym i zróżnicowanym pod względem genologicznym³. Nie ulega jednak wątpliwości fakt, że mamy do czynienia z wtargnięciem do prozy najnowszej tego, co autentyczne, prawdziwe i wiarygodne, albo tylko stwarzające tylko taki pozór poprzez nadanie fabule opartej na biografii – jak w przypadku książki Stasiuka – znamion wiarygodności. Bo przecież to, co opowiedziane w autobiograficznej konwencji, wcale autobiograficzne być nie musi.

Zmęczenie prozą fikcyjną czy fabularną charakterystyczne dla literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przyniosło jej przemianę w duchu autobiograficznej autentyczności. Jak wiemy, twórczość fabularna przeżywała wówczas kryzys, który częściowo zażegnany został dopiero powrotem do realistycznej fikcji w literaturze lat dziewięćdziesiątych. Pożądanie przez czytelników autentyzmu, z pewnością także i znużenie tradycyjną formą powieści, chęć kontaktu z osobą, a nie słuchania głosu narratora w tekście, bez wątpienia stały się czynnikami konstytutywnymi, wyróżniającymi teksty o charakterze autobiograficznym. Odbiorca być może w sposób ostrzejszy i bardziej pełny postrzega opowiadanie o czymś poprzez kogoś autentycznego – „z krwi i kości”, realnie istniejącego, a nie poprzez figurę abstrakcyjnego narratora ukrytego w fikcyjnej postaci świata przedstawionego powieści. Podkreśla ten fakt również i Małgorzata Czermińska, która stwierdza, że rozwój takiej literatury daje się odczytać jako zwycięstwo przeświadczenia o istocie osobistego doświadczenia nad wiarą

³ Nadużyciem jest mówienie o autobiografii jako o literackim gatunku, ponieważ w polskiej literaturze trudno znaleźć teksty, które spełniałyby w sposób pełny kryteria klasycznej autobiografii. Istnieje z kolei cały szereg tekstów, które możemy określić mianem autobiograficznych, takich jak na przykład pamiętnik, dziennik, czy list. Innymi regułami rządzą się autobiografie ufikcyjnione, czyli utwory będące rodzajem powieści wykazujących tylko pewne cechy autobiograficzne. Rozróżnia się także teksty sylwiczne spajające eseistyczność z literackością. Dość szeroko problem sylwiczności rozważa Przemysław Czapliński. Ujęcia tematu przez badaczy pod kątem krytycznoliterackim, czy historycznoliterackim częstokroć nie nadążają analizować dynamiki zmian w powstających na bieżąco materiałach literackich o charakterze autobiograficznym. A takich utworów w literaturze lat dziewięćdziesiątych oraz literaturze następnej dekady powstało bardzo wiele i co także bardzo istotne, wykazują one zróżnicowanie formalne na wielu płaszczyznach. W wymiarze autobiograficznym bez wątpienia można odczytywać książki Jerzego Pilcha, powieść *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk, wczesną twórczość Manieli Gretkowskiej czy niektóre utwory Izabeli Filipiak, Zbigniewa Kruszyńskiego i Grzegorza Musiała. Parafrazując słowa Dariusza Nowackiego (*Zawód: czytelnik*) możemy powiedzieć, iż bardzo Trudno jest odwrócić wzrok od osoby autora, jego doświadczeń, poglądów, tak więc wiele utworów literackich wyrasta z biograficznego konkrety.

w możliwość poznawczą i siłą literackiej atrakcyjności fikcyjnej fabuły powieściowej⁴. Proza fabularna w dziesiątej dekadzie ubiegłego wieku miała, rzecz jasna, swoją mocną reprezentację. Oprócz przykładowych powieści *Biały kruk* i *Dziwięć* Andrzeja Stasiuka także w twórczości wspomnianych już: Stefana Chwina, Jerzego Pilcha, Olgi Tokarczuk czy Manieli Gretkowskiej. W przypadku wymienionych pisarzy, proza przez nich tworzona pod względem formalnym wykazywała znamiona zróżnicowania i w znacznym stopniu wpisane w nią były pierwiastki autobiograficzne. Warto jednak zwrócić uwagę na zjawisko autobiografizmu, które w niniejszym wywodzie chciałbym przybliżyć na przykładzie innego tekstu autora *Murów Hebronu*, a który nosi tytuł *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*.

Philippe Lejeune poczynił dla literaturoznawstwa fundamentalne ustalenia, twierdząc, że pakt autobiograficzny zawierany pomiędzy nadawcą a odbiorcą, czyli między autorem i czytelnikiem jest gwarantem autentyczności tekstu. Zakłada ta niepisana umowa wspólną tożsamość autora, narratora i bohatera prowadzącego narrację pierwszoosobową, wspartą poprzez referencjalność tekstu, obligującą pisarza do mówienia wyłącznie prawdy⁵. Autentyczność utworu mają gwarantować oprócz wyżej wymienionych czynników, także odpowiednie zwroty kierowane do czytelnika zapewniające go o prawdzie zawartej w tekście. Istotną kwestią również związaną z interesującą nas problematyką utworu noszącego znamiona autobiograficzności byłaby kwestia tak zwanej postawy autobiograficznej, zawartej w dziele literackim, a przejawiającej się poprzez grę, którą autor prowadzi z czytelnikiem, a która to gra odsyła odbiorcę do rzeczywistości pozaliterackiej, na przykład do biografii pisarza. Czytelnik, by stać się równorzędnym uczestnikiem tej narzuconej przez autora gry, w odpowiedzi na postawę autobiograficzną może sięgać do dostępnej mu pozatekstowej wiedzy o nim. Ma on kilka możliwości rozpoznania podobieństwa pomiędzy autorem a bohaterem-narratorem autobiografii:

⁴ Zob. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987, s. 24-25.

⁵ Zob. M. Czermińska, *dz. cyt.*, s. 11.

Wydaje się, że podstawową rolę odgrywa choćby minimalny zespół wiadomości o autorze funkcjonujący w świadomości czytelniczej. Są to informacje o przypadkach biografii pisarza, niekiedy także o jego osobowości, informacje z reguły schematyczne i wrywkowe, pochodzące z wypowiedzi odautorskich formułowanych w wywiadach (...) [czy] na wieczorach autorskich⁶.

Czytelnicy wyposażeni w taki zasób wiedzy o pisarzu im współczesnym, wsparty o informacje dostępne w słownikach, często również i internetowych blogach prowadzonych przez twórców, notkach umieszczanych przez wydawcę na okładkach czy obwolutach książek, mogą w czasie wnikliwej lektury dokonywać weryfikacji prawdy zawartej przez niego w utworze. W tym miejscu można zasygnalizować potencjalne niebezpieczeństwo doszukiwania się związków autobiograficznych pomiędzy autorem a jego pozostałymi dziełami. Czytelnik w procesie konkretyzacji skłonny jest lokalizować elementy czy wątki z życia pisarza nawet tam, gdzie one nie występują, tam gdzie konstytuuje się jedynie rzeczywistość w postaci fikcji literackiej. Lejeune podkreśla jednak, iż chodzi tylko o związki autentyczności, tożsamości, bądź podobieństwa wpisane w konkretny tekst, co wyłącza inne utwory danego autora z takiego sposobu ich odczytywania. Osobny problem stanowi kwestia, kiedy w twórczości konkretnego pisarza pojawia się tekst o jawnym charakterze autobiograficznym, wówczas całe jego pisarstwo wkracza na teren tak zwanej „przestrzeni autobiograficznej”. Wówczas dla uważnego czytelnika pozostały obszar jego twórczości literackiej może być nasycony elementami osobistymi o cechach autobiograficznych⁷ i poddany pod ich kątem szczegółowej analizie. Proza Andrzeja Stasiuka w szczególności może stać się obszarem tego rodzaju poszukiwań. Ujawnienie przez niego bowiem niektórych elementów życiorysu w interesującym nas tekście, potencjalnie może prowadzić do śledzenia na przykład w *Murach Hebronu* zakamuflowanych elementów historii osobistej. Trudno w takich przypadkach rozdzielić świat przedstawiony od tego, co przez pisarza przeżyte, ale

⁶ Zob. M. Czermińska, *dz. cyt.*, s.14.

⁷ Zob. M. Czermińska, *dz. cyt.*, s. 24.

poddane literackiej kreacji oraz wyraźnie oddzielić od siebie to, co „prawdziwe” od tego, co „ufikcyjne”.

Popularność zjawiska literackiego autobiografizmu może również wiązać się z próbami kreowania własnego wizerunku, co staje się częstą praktyką i jawi się jako przejaw kulturalno-społecznej identyfikacji twórcy opracowującego literacki życiorys. Może również wskazywać na sposób uświadamiania sobie i określania własnego „ja”, a więc widzimy w tym miejscu odkrywanie swojej tożsamości i komunikowanie tego innym, właśnie poprzez medium literatury⁸. Jej sytuacja wymaga gruntownych refleksji nad ciągle zmieniającą się kondycją tekstu literackiego oraz nad relacją, w jakiej pozostaje on do autora. Można ciągle powoływać się na dwa popularne w badaniach literackich przeświadczenia i ustalenia, wyrażające relację pomiędzy autorem a jego dziełem. Nadal funkcjonuje dawny literaturoznawczy sąd, związany z kategorią intencji autorskiej oraz nowszy, podważający tę intencję w trakcie czytania, czyli nadawania utworowi sensu⁹. Paul de Man mówiąc o od-twarzaniu siebie przez autora, wykazał współzależność autobiografii i języka ograniczającego indywidualny autorski obraz, a samo określenie autobiografia według dekonstrukcjonisty, stwarza tylko pozór referencjalności. Zwrócił uwagę również na fakt, że czasem trudno rozstrzygnąć, co jest fikcją a co autobiografią¹⁰. Jacques Derrida z kolei pojmował ją jako „akt integrujący znikające bezpowrotnie fragmenty egzystencji”. Roland Barthes w poststrukturalistycznym manifestie *Śmierć autora*, „zabijając” symbolicznie obecność postaci autora w tekście, mówi, że w żadnym utworze nie są zapisane intencje jego twórcy oraz, że błędem jest utożsamianie podmiotu utworu z autorem. W szczególności zaś krytykował odczytywanie tekstu literackiego w zgodzie z tak zwaną intencją autorską¹¹. Widzimy więc teoretyczne skomplikowanie relacji na poziomie autor-tekst, co niewątpliwie przekłada się także na definiowanie autobiografizmu wyrażającego przecież w sposób szczególny związek autora z jego dziełem.

⁸ Zob. E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy* [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2001, s. 11.

⁹ W czasach romantycznej hermeneutyki, pozytywizmu i historyzmu wykładnią sensu dzieła literackiego musiała być intencja autora, co naturalnie zabijało interpretację. Formalizm rosyjski, New Criticism, a w szczególności poststrukturalizm odeszły od takiego sposobu czytania. Nacisk położony został na czytelnika jako kategorię nadającą utworowi sens poza intencją autorską.

¹⁰ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, z. 2, s. 309-310.

¹¹ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 320.

Bo autor w tym dziele w pełni lub sposób częściowo utajony się uobecnia. Z jednej strony utwór konstytuuje się jako część życia pisarza, z drugiej natomiast możemy w dziele literackim doszukiwać się elementów doświadczenia twórcy oraz różnorodnych przejawów jego w nim autoprezentacji.

We współczesnej literaturze podporządkowanej, jak nigdy wcześniej, prawom rynku oraz dyskursowi medialnemu, relacja autobiograficzna przejęła funkcję kształtowania portretu pisarza, ciągłego formowania jego wizerunku z indywidualnych i społecznie rozpoznawalnych znaków zakorzenionych właśnie w biografii. W ten sposób tworzony wizerunek eksponuje cechy budujące pisarski image – i dzięki między innymi tym zabiegom funkcjonuje on na rynku książki jako twórca. Natomiast dynamiczne przemiany, jakim podlega autobiografizm, wskazują na podporządkowaną presji cywilizacyjnej kondycję współczesnego człowieka¹². Wzmogoną obecność literackich narracji o charakterze osobistym można rozpatrywać również na płaszczyźnie filozoficznej¹³. Jawiłyby się one zatem jako próby przezwyciężenia chaosu istnienia, wyrażałyby chęć wyjścia podmiotu z zamętu oraz przejawiały potrzebę uporządkowania świata. Wypowiedzi mające charakter autobiograficzny usiłują przełamać w ten sposób poczucie przypadkowości istnienia człowieka w świecie oraz szukają w nim śladów sensu¹⁴.

Wyjątkowo ciekawą wydaje się również koncepcja ujmująca ten rodzaj twórczości literackiej jako swoistej rejestracji życia mającej na celu zbudować tożsamość podmiotu. Sądzę, iż byłaby ona bardzo bliska autobiografiom tworzonym przez współczesnych pisarzy. W przypadku autobiograficznych refleksji Andrzeja Stasiuka, możemy domniemywać, iż przeszłość jest tym, co go określa, ponieważ często buduje on w swoich tekstach wyraźną opozycję pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, konfrontując: wtedy z teraz. Czyż nie jest to próba skonstruowania tożsamości poprzez zakorzenienie się w pewnym skonkretyzowanym czasie i miejscu, poprzez mentalne w nim zakotwiczenie wyrażające z nimi duchową łączność?

¹² Zob. E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy* [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2001, s. s. 13.

¹³ Zob. M. Dąbrowski, *Autobiografia, czyli próba tożsamości* [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2001, s. 35-41.

¹⁴ M. Dąbrowski, dz. cyt., s. 39.

Pisarz po wielokroć podkreśla w swojej autobiografii, że jego losy wiążą się z konkretnymi miejscami, że jego twórcza wyobraźnia została ukształtowana poprzez określoną miejską przestrzeń stolicy Polski. Wychował się na Grochowie, w robotniczej dzielnicy, na peryferiach Warszawy. Owo terytorium czyni go właśnie „człowiekiem stąd”, ponieważ związek pomiędzy podmiotem i miejscem jest tak oczywisty, jak bezsprzeczny jest wpływ przestrzeni na ludzką wyobraźnię, szczególnie na wyobraźnię twórcy.

Myśliciele ponowoczesności akcentują obecność tożsamości rozproszonej, czasem też jej braku, bądź wskazują na wielość różnorodnych sposobów identyfikacji, które jednostka może mieć do wyboru. Nie istnieje jedna, zwarta, pełna i dana do końca życia. Zatem swoją tożsamość należy stwarzać. Niebagatelną rolę odgrywa w tym procesie kategoria czasu. Z jego perspektywy autor w sposób pełny panuje nad swoim życiem. Ma władzę nad przeszłością i faktami w niej usytuowanymi. Może jednak pojawić się pokusa manipulowania niektórymi elementami biograficznymi, w ten sposób, aby spośród wielu wybierać tylko te, które są z jakiejś znanej tylko autorowi przyczyny ważne dla niego i to właśnie im może nadawać on szczególne znaczenie. Można powiedzieć, że fundament konstrukcji *Jak zostałem pisarzem* stanowią te najistotniejsze wątki wyjęte z życiorysu, wokół których Stasiuk buduje swoją autobiograficzną opowieść. Są one spoiwem narracji, elementami, wokół których budowana jest historia. Z perspektywy czasu zmienia się ocena tych czy innych wydarzeń z przeszłości, wkrada się w nią relatywizm. Jak trafnie stwierdza Mieczysław Dąbrowski, świadomość incydentalności istnienia, jego przygodności, rozproszenia i tożsamościowego rozdarcia, spowodowanych rozbiciem Kartezjańskiego „ja” sprawia, iż człowiek usiłuje osiągnąć jakąś pełną, uporządkowaną i scaloną wersję *cogito*, daleką od fragmentarycznej, poszarpanej, egzystencji¹⁵. Odpowiednikiem fragmentarycznej egzystencji, na poziomie literatury będzie posługiwanie się poetyką fragmentu, którą zresztą Stasiuk stosuje. Jak stwierdza teoretyk fragmentu – Jean-Louis Galay, autor, który dzieli się z odbiorcami takimi specyficznymi, literackimi twórcami, jakimi są fragmenty wymaga od swoich czytelników wiary w to, że złożą się one w coś więcej niż

¹⁵ M. Dąbrowski, *dz. cyt.*, s. 55.

w przypadkowe zestawienie dowolnych tekstów, bo przecież pochodzą one z umysłu jednolitego i niepowtarzalnego – z umysłu twórcy¹⁶.

2 *Generacyjny portret?*

Ustalenia, które poczyniliśmy powyżej, staną się przydatne w refleksji nad przejawami autobiografizmu w *Jak zostałem pisarzem*. Wiele z wyżej omówionych jego aspektów możemy znaleźć w interesującym nas tekście Andrzeja Stasiuka, który powstał w 1998 roku. Już druga część tytułu wskazuje czytelnikowi wprost, iż będzie obcował z pewną formą biografii. Jednak nie jest to typowa pod względem gatunkowym książka o charakterze autobiograficznym. Jak ją zatem sklasyfikować? Z pewnością jest to tekst, który w sposób ironiczny dystansuje autora do swojej buntowniczej młodości. Niewiele wskazuje na to, że jest to utwór porządkujący życie i rozliczający pisarza z pewnym zamkniętym już etapem egzystencji, bowiem jego kompozycja oparta na fragmencie życiorysu wyklucza niniejsze stwierdzenie. Dostaliśmy również tekst, który swoim kształtem spełnia warunki portretu generacyjnego – w momencie jego opublikowania – obrazu pokolenia trzydziestolatków, lecz jakby nie był to zbiorowy portret stworzony „na poważnie”. Utwór miejscami przepełniony jest ironią, ale także autoironią, jakby autor-bohater z perspektywy czasu „puszczał oko” do siebie z czasów szalonej młodości i łamał mit o swoim „czadowym życiorysie”. Wskazał na to Paweł Dunin-Wąsowicz.

Zostało wyżej powiedziane, iż pisarstwo autobiograficzne jawi się również jako próba zbudowania tożsamości podmiotu. W polskiej prozie współczesnej ten właśnie czynnik uważać można za jeden z wyznaczników autobiograficzności tekstu. W takim ujęciu możemy stwierdzić, że zachodzi w nim korelacja pomiędzy budowaniem spójnej tożsamości podmiotu a sposobem pisarskiej autokreacji. Antycypując sytuację kultury po roku 1989, niespełna czterdzieści lat wcześniej, Witold Gombrowicz

¹⁶ J. L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, „Pamiętnik Literacki” LXIX, 1978, z. 4, s. 396.

tak pisał w swym *Dzienniku*: „Co narodzi się, co mogłoby narodzić się w Polsce i w duszach ludzi zrujnowanych i zbrutalizowanych, gdy pewnego dnia zniknie i ten nowy porządek, który zdławił stary, i nastąpi Nic”¹⁷? Gombrowiczowskie „Nic”, jak trafnie stwierdza Przemysław Czapliński, oznacza nieskrępowaną wolność przejawiającą się w postaci różnorodnych możliwości kształtowania indywidualnej tożsamości, stwarzania siebie w konfrontacji z ponowoczesną rzeczywistością oferującą człowiekowi wielość identyfikacyjnych propozycji lub nie przedkładając mu żadnej. Na polskim gruncie dodatkowo zostało to wzmocnione poprzez dekonstrukcję różnorodnych modeli identyfikacji zbiorowej, z których wcześniej¹⁸, budowano tożsamość jednostkową, a które zdawały się nie korespondować z rzeczywistością dziesiątej dekady i czasów późniejszych. Portret literackiego bohatera skonstruowanego z autobiograficznych doświadczeń pisarza i autotematycznych refleksji zawartych w tekście stał się pewnym modelem konstruowania prozy, podlegającym przemianom i ewoluującym w różnych kierunkach. Co ważne, czynnikiem konstytutywnym jest tutaj tkanka biograficzna, która staje się tłem dla świata przedstawionego fabularyzowanych – jak w przypadku interesującego nas tekstu Stasiuka – autobiograficznych opowieści. Materiał zaczerpnięty z biografii stał się tworzywem, które pisarz wykorzystał w twórczości literackiej już wcześniej, bo w debiutanckich „Murach Hebronu”, na co krytycy wielokrotnie już wskazywali. W autobiografii powiada:

Myśleliśmy, że tak będzie zawsze, że przy Kaleńskiej zawsze będzie Pewex, że będą stać cinkciarze, że telefon zawsze będzie kosztował dwa złote, (...) że w samie przy Wiatracznej zawsze będzie piwo, chociaż gdzie indziej ani na lekarstwo, jednym słowem, wierzyliśmy, że świat posiada skończoną i przyzwoitą formę. Byliśmy ostatnim tak szczęśliwym pokoleniem (JZP, s. 89).

¹⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969*, Kraków 2013, s. 36.

¹⁸ Temat związany z dekonstrukcją tożsamości w latach dziewięćdziesiątych rozwija Przemysław Czapliński w rozprawie zatytułowanej *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*.

Stasiuk prowadząc narrację w pierwszej osobie liczby mnogiej podkreśla jednoznacznie swoją generacyjną przynależność i wypowiada się w imieniu pewnej zbiorowości, której jest reprezentantem. Poprzez sposób mówienia akcentuje więź z ową wspólnotą. Jego opowieść urasta zatem do rangi pokoleniowego portretu, tekstu na kształt generacyjnej biografii. Wypowiada się w imieniu tej szczęśliwej grupy, której młodość wyznaczała kres pewnej epoki, a do której po wielokroć wraca. Narracja ta utrwala zbiorowe fantazmaty tamtych czasów, których mowa w tekście. Autoprezentacja służy nie tyle samemu pisarzowi w wymiarze kreowania mitu indywidualnego (choć także), ale raczej przyczynia się do zbudowania wzorca egzystencji ponadindywidualnej, potwierdzenia paradygmatu wspólnych losów oraz analogicznych doświadczeń. Kilkakrotnie powtarzając frazę dotyczącą jego szczęśliwego pokolenia, paradoksalnie sytuuje się w pewnym punkcie granicznym, przełomowym, po którym nastąpi coś nieznanego, niepewnego i wzbudzającego lęk.

3 Sprawozdanie z młodości

Antysystemowy bunt przyszłego pisarza w latach siedemdziesiątych, szalona młodość przypadająca na ten okres, dezercja z wojska, pobyt w więzieniu, a wcześniej dość groteskowa próba popełnienia samobójstwa, są elementami Stasiukowej biografii czytelnikom ogólnie znanymi, z których to faktów uczynił on istotne elementy spajające tę nieco przewrotną, ale i trochę nostalgiczną opowieść o przeszłości. Wspomniany już Paweł Dunin Wąsowicz i Krzysztof Varga napisali o nim w *Parnasie bis*, że jest jednym z nielicznych pisarzy z najbardziej czadowym życiorysem¹⁹, by współautor słownika po opublikowaniu przez pisarza z Beskidu Niskiego tekstu o swoim życiu ironicznie dopowiedział:

Stasiuk łamie własny mit o czadowym życiorysie, wojsko, dezercja samobój, więzienie? – jakie to przewidywalne. Za to im mniej ciekawe

¹⁹ *Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, opracowali Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga, wydanie II poprawione i rozszerzone, Warszawa 1995, s. 123.

*rzeczy opisywał, tym bardziej rechotałem podczas lektury tej książki.
Stasiuk banalista!*²⁰

Posiada więc pisarz cenną materię biograficzną, z której mógł wygenerować pod pewnymi względami nowatorski, ale i prowokacyjny utwór literacki. Bo jakże rozumieć tego typu autorskie enuncjacje?

Ale sam dobrze wiedziałem, że to wszystko nie może trwać wiecznie [rzecz dotyczy ucieczki przyszłego pisarza z wojska i jego kłopotów wynikających z faktu, że stał się dezterem poszukiwanym przez Wojskową Służbę Wewnętrzną – J. L.] i coś musiałem wykombinować. Poddanie kompletnie nie wchodziło w grę. Mój kolega Maciek wymyślił, że dobrym wyjściem jest samobójstwo. Zgodziłem się. Miałem je popełnić w Międzyzlesiu. Tam miała mnie znaleźć jego koleżanka pielęgniarka i natychmiast zawiadomić pogotowie, które z kolei miało mnie przywieźć do szpitala, gdzie jako samobójca zostałbym uznany za niepozytelnego i następnie umieszczony w jakimś psychiatryku, a potem to już jak Pan Bóg da. Plan był dobry jak każdy inny (JZP, s. 45-46).

O życiu Andrzeja Stasiuka przed wyjazdem z Warszawy niewiele było wiadomo. Książka przedstawia zatem obraz życia autora w okresie młodości, a napisana jest językiem dalekim od subtelnej, metaforycznej stylistyki „Dukli”. Na poziomie fabuły, którą autor-narrator opowiada, można byłoby streścić ją w tytule późniejszej powieści Jarosława Klejnockiego *Jak nie zostałem menelem*, a która stanowi trawestację tytułu Stasiukowej książki. Opowiadaną historię konstruuje pisarz z dość błahych doświadczeń młodości przeżytej w peerelowskich realiach. Spełniając jedno z założeń paktu autobiograficznego, mówi autor wprost, iż pisze o sobie, o swoich znajomych, którzy w opowiadanej historii występują pod przydomkami. Znana jest również przestrzeń i czas, w których autor umieścił akcję swojej opowieści. Tak więc czytelnik może obserwować Warszawę oczami młodego mężczyzny w dobie schyłkowego PRL-u. Stasiuk, po swoich przeżyciach, które dość wiarygodnie przedstawił,

²⁰ Zaczepnięty fragment wypowiedzi Pawła Dunina-Wąsowicza pochodzi z recenzji tejże książki umieszczonej na czwartej stronie jej okładki.

miał się dopiero narodzić jako pisarz. I ta część autobiograficznej narracji jest z całej historii najbardziej interesująca. Na końcu swojej autobiografii zanotował:

Patrzyłem sobie z góry na moje miasto i wiedziałem, że wyżej już nie zajdę. I wtedy właśnie pomyślałem, że może jednak wyjadę i zostanę w końcu tym pisarzem. Miesiąc później to zrobiłem (JZP, s. 126).

W momencie, kiedy nim postanawia zostać, kończy swoją opowieść i zapewnia czytelnika o możliwości dokończenia autobiografii, gdyż jak stwierdza, jest to zajęcie niezwykle przyjemne i wciągające. Zaręcza, iż w następnej jej części będzie więcej o literaturze, krytyce literackiej i o pisarzach, a mniej o życiu. Wbrew pozorom, konstruując opowieść, o swoim byciu pisarzem przekazał czytelnikowi dość sporo faktów i zawołowanych w większym lub mniejszym stopniu szczegółów. Poznajemy jego stosunek do literatury, jego czytelnicze nawyki i ulubionych pisarzy. Dowiadujemy się, że w najbardziej traumatycznych momentach życia czytał Jeana Geneta, że wielce cenił także Samuela Becketta i Allena Ginsberga, że Julio Cortázar kształtował jego młodzieńczą wyobraźnię, zaś wywody Lenina uważa za bełkot, ponieważ jego książki nie traktują o życiu. Zamiast życia jest coś innego – ideologia. Kategoria życia staje się tożsama z kategorią prawdy. Zatem w tym pozornie błahym tekście, poprzez grę pisarza z literacką konwencją pisarstwa autobiograficznego oraz otrzymaniu sprawozdania z jego lektur możemy wyznaczyć elementy składające się na zawartą w formule tytułu autobiografię intelektualną.

Istotnym wyznacznikiem autobiograficzności w *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* Andrzeja Stasiuka, zresztą nie tylko tej książki, stała się także materia życia jednostki wypełnionego powtarzalnymi czynnościami. Poprzez zanurzenie podmiotu opowiadanej historii w codzienności, w tak zwanym „krzątactwie”, czyli formie egzystencji opartej o powszedni wymiar istnienia, człowiek uporczywie powtarzając czynności zwyczajne osadza się w porządku metafizycznym, co z kolei

umożliwia mu skonfrontowanie swego istnienia z nicością²¹. Permanentne powtarzanie najzwyklejszych czynności i gestów jest wręcz domeną bohaterów Stasiuka. *Chodziło się i czekało, siedziało się i czekało, stało i czekało. Trochę monotonne zajęcie, ale nikt nie mówił, że mu się nudzi* (JZP, s.10) – powiada. Analogicznych do tej konstatacji sformułowań, pisarz przywołuje więcej. Jak słusznie stwierdza Hanna Gosk:

*Matrycą mniej lub bardziej udatnie scalającą potok dygresji, mniejszych i większych cząstek wywodu była matryca ludzkiego życia, najtrwalsza z możliwych, ujęta w ramę narodzin i śmierci, wypełniona potocznym doświadczeniem, zwykłymi czynnościami, którym nie należy odmawiać ważności, jeśli nie chce się unieważnić samego siebie*²².

Nierozłącznie wiązała się z powyższą opinią pesymistyczna prawda wyrażająca metafizyczny niepokój przejawiający się zmierzaniem codzienności ku nieistnieniu. Andrzej Stasiuk wciąga czytelnika w obserwację codziennego życia, doświadczenia powszedniości i niejednokrotnie pozwala dostrzec w tej jałowej rutynie codzienności jakieś rysy dramatyzmu. Dodać w tym miejscu należy, iż jej doświadczenie jest doświadczeniem egzystencjalnym pisarza. Już na początku tekstu Stasiuka czytamy o zanurzeniu bohatera w szarej zwyczajności PRL-owskiej rzeczywistości, kiedy autor-bohater-narrator w jednej osobie – posługując się Lejeune’owską kategorią nadawcy – opisuje jazdę tramwajami i autobusami po Warszawie. Siermiężne realia dogorywającego socjalizmu w wydaniu Stasiuka – jak pisze wspomniana już wyżej Hanna Gosk – nabierają pełni znaczeń, bowiem odsyłają do zmitologizowanej rzeczywistości, która jest jedynym zapoznanym przez autora-bohatera-narratora jej prawzorem²³. Inny paradygmat rzeczywistości w jego świadomości nie istnieje.

²¹ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 77-78.

²² H. Gosk, *Autobiografizm w prozie debiutantów przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych* [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2001, s. 152.

²³ Zob. H. Gosk, *dz. cyt.*, s. 155.

4 *To były czasy – temporalny wymiar powieści autobiograficznej*

Charakterystyczne, iż zarówno w prozie fikcjonalnej tego pisarza, jak i w upowieściowionej autobiografii, która jest tematem niniejszych rozważań, pojawia się idealizujące spojrzenie na przeszłość. Dostrzegamy je szczególnie w powieści *Biały kruk*. Jest to spojrzenie w duchu nostalgicznym. O nostalgicznym ujmowaniu przeszłości szerzej będzie mowa w części rozprawy poświęconej temu zagadnieniu, w tym miejscu ograniczę się tylko do niezbędnego minimum, odnosząc wymiar nostalgiczności tej prozy do autobiografizmu. Przeszłość daje człowiekowi poczucie czegoś stałego, osobliwego w niej zakorzenienia. Wyrażają to w pełni wyżej przywołane słowa pisarza z Wołowca. W jej opisie wyraźnie wyczuwamy tęsknotę za nią, mimo iż miała dramatyczne momenty, takie jak pobyt w areszcie, wciąż wzbudza pozytywne skojarzenia w umyśle twórcy piszącego swoją autobiografię. Znamienne dla prozy o charakterze autobiograficznym jest podporządkowanie jej kategorii czasu, poprzez odniesienie się autora i bohatera autobiografii do przyszłości, w bezpośrednim ujmowaniu przeszłości. *Człowiek nigdy nie przeżywa tego, co jest. Przeżywa to, co było, albo to, co będzie*²⁴. Trochę inaczej ów problem traktuje Olga Tokarczuk w *Grze na wielu bębenkach* – (...) *największy przywilej człowieka – posiadać teraz; tylko to możemy mieć*²⁵. Przeszłość w autobiograficznym utworze Stasiuka jest przedstawiana i wartościowana z punktu widzenia terażniejszości, czyli czasu, kiedy jego opowieść o sobie powstawała. Terażniejszość zostaje oceniona w sposób lapidarny, ale i subiektywnie pejoratywny. *Wtedy w ogóle decyzje były łatwiejsze. Nie to co teraz* – konstatuje wyraźnie wartościując. (...) Po czym dodaje: *Teraz jest niby wolność, ale ludzie są zniewoleni jak nigdy nie byli. Wtedy byli kompletnie pozbawieni wolności, a i tak każdy robił co chciał* (JZP, s.10). Inny przykład: *Kiedyś w ogóle było lepiej. Wszyscy to mówią* (JZP, s.16), czy domknięcie partii wyводу stwierdzeniem: *To były czasy* (JZP, s. 23). Po raz kolejny Stasiuk wypowiada się w duchu nostalgicznym. Pisarstwo autobiograficzne, jak żadne inne, zdominowane jest zatem przez kategorię

²⁴ H. Gosk, dz. cyt., s. 69.

²⁵ O. Tokarczuk, *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych 2001, s. 332.

czasu. Widać tę temporalność na kilku płaszczyznach. Stwarzając autobiografię współczesny pisarz próbuje zapanować nad tym, co przeminęło, dlatego usiłuje sporządzić jakiś zintegrowany, całościowy obraz przeszłych zdarzeń, aby w ten sposób zakotwiczyć się w tym porządku. Musimy jednak nadmienić, iż wybiera te fakty, które, jak już wcześniej zostało powiedziane, są dla niego istotne i zdają się być najbardziej znaczące dla zbudowania spójnej opowieści o swoim życiu. W taki oto sposób Andrzej Stasiuk przedstawia jedno z najważniejszych wydarzeń przywołanych w swojej autobiografii – powrót do rodzinnego miasta po odbyciu kary w areszcie:

Tak, tego można było się spodziewać: witali mnie jak bohatera, jakbym co najmniej uciekł z katorgi, jak jakiś Bakunin, i przez Syberię, Kamczatkę oraz Ziemię Ognistą powrócił do kraju. Jakbym odniósł rany i dzierżył sztandar wolności, a nie odpukał po prostu swoje od dzwonka do dzwonka w z grubsza humanitarnych warunkach. Mężczyźni chcieli ze mną pić, kobiety chciały ze mną przebywać. Wszystko się pozmieniało (JZP, s. 69).

Bez trudu czytelnik zauważy, iż wątek więzienny jest osią tej autobiografii, wokół której nadbudowana zostaje historia. Na potrzebę autokreacji następuje również proces mitologizacji pobytu w więzieniu, a jego opuszczenie narrator porównuje, poprzez przywołanie Michaiła Bakunina, do ucieczki skazańca z syberyjskiej katorgi. Widzimy od razu, że wydarzenie to stanowiło swoistą cezurę w życiu przyszłego pisarza. Możemy wnioskować, że i postać rosyjskiego anarchisty pełni tutaj nieprzypadkową funkcję. Sądzę, iż dziewiętnastowieczny myśliciel stanowi punkt odniesienia dla autora, który siebie przedstawia w postaci outsidera i kontestatora społecznego porządku. Nie bez przyczyny od momentu odzyskania wolności rozpoczyna część drugą książki *Jak zostałem pisarzem*. Czytamy o perypetiach przed więzieniem oraz w nim – w części pierwszej i po opuszczeniu go – w drugiej. *Powinienem nienawidzić więzienia, ale to więzienie mi się podobało* (JZP, s. 49-50) – dopowiada Stasiuk w swojej autobiografii.

5 Historyczność contra prywatność

Zdarzają się czasem typy literackich życiorysów, które przedstawiają bohatera na tle istotnych wydarzeń dziejowych, w których jednostka uczestniczy. Takim przełomowym wydarzeniem integrującym pokolenie Stasiuka był bez wątpienia stan wojenny. W tekście autobiograficznym autora *Fado* nie możemy jednak zaobserwować zmagania się człowieka z żywiołem historii. Moment jego wprowadzenia w 1981 roku przywołany zostaje tylko w jednym zdaniu. Bywa, o czym pisze Małgorzata Czermińska, że tłem dla autobiografii jest jakieś graniczne wydarzenie mające wpływ na koleje losów bohatera. Stasiukowe losy toczą się poza historią. Przywoływane bywają przez niego za to bardzo szczegółowo i z dokładnością elementy codzienności czasów, o których pisze. Nie jest to bynajmniej żaden zarzut pod jego adresem, bywa to częsta praktyka pisarska, którą można zaobserwować u innych twórców, choć niekoniecznie w prozie *stricte* autobiograficznej, częściej fikcjonalnej. Biografia autora-narratora zostaje „ukształtowana” tak, aby wskazać na jej wyraźną odrębność od opresyjnego, komunistycznego systemu, ale i od solidarnościowej opozycji, akcentując raczej jej kontrkulturowy, buntowniczy wymiar. Widoczne są w niej wątki mające uzmysłowić jedno, a mianowicie fakt, iż przeżyło się okres PRL-u nie wchodząc z nim w bliższy kontakt, żyjąc na uboczu lub całkowicie poza systemem. Bohater nie angażuje się w walkę po stronie opozycji antykomunistycznej, ostentacyjnie trzymając się z dala od jakiegokolwiek politycznego zaangażowania, ironicznie komentując solidarnościową tożsamość jednego ze swoich przyjaciół. Mówi wprost, że „czarną noc stanu wojennego” jego dawni koledzy wspominają jako nieustanną balangę. Jednocześnie akcentuje swoją jednostkowość i odmiennność od swoich przyjaciół, uważając siebie za dojrzałego od nich, poprzez naznaczenie życiorysu więziennym epizodem. Jednostki, które nie konfrontują się z historią wypełniają teksty prozatorskie, nie tylko Stasiukowych utworów. Obserwujemy na tym przykładzie proces dekonstruowania się tożsamości zbiorowej o charakterze patriotycznym. Jest to wyznacznik odchodzenia w literaturze lat dziewięćdziesiątych od narracji w jakiś sposób związanych z polityką lub w nią uwikłanych. Jedynie w twórczości pisarzy prawicowych (Bronisław Wildstein, Rafał Ziembkiewicz, Cezary Michalski, Andrzej Horubała)

po roku 2000, zachował się wypracowany w poprzedniej dekadzie schemat pisania o transformacji przez pryzmat autobiografii. Przynależność do antykomunistycznej opozycji, w tekście Stasiuka została potraktowana w sposób ironiczny, wręcz żartobliwy. Jeden z bohaterów – Krosbi – zszedł do podziemia i tak skutecznie się zakonspirował, że z czasem Solidarność o nim zapomniała (JZP, s. 69). Czytelnik obcuje z historią przez małe „h”, która nie jest, jak na przykład w okresie romantyzmu, siłą zdolną determinować i przekształcać ludzkie losy.

Kwestia istotna dla prozy Stasiuka, która pośrednio wiąże się także z interesującym nas tekstem dotyczy pomysłu pisarza na zbudowanie swojej tożsamości. Jego książki akcentujące prywatność oraz eksponujące elementy historii osobistej posiadają narratora do Stasiuka podobnego poprzez zabieg polegający na subiektywizacji postrzegania świata. Nie pyta autor *Nocy*, jak przed wojną Stefan Żeromski czy Juliusz Kaden-Bandrowski, o historiozoficzny wymiar losów narodu. Zespół problematów odnoszących się do narodowej zbiorowości niespecjalnie na tym etapie rozwoju pisarstwa go interesuje, zresztą żaden współczesny pisarz takich pytań nie zadaje, co nie oznacza, że współcześni pisarze nie mierzą się z tradycją, z ciągłością procesu historyczno-polityczno-kulturowego. Przyczyny redukcji lub całkowitej eliminacji tej tematyki z prozy można upatrywać z pewnością w obawie przed ideologizacją literatury. Docieka z kolei Stasiuk tego, co w moim odczuciu ważniejsze, a więc istoty jednostki w kontekście ponadnarodowym, historycznym i geograficznym w mikroskali pewnego konkretnego środowiska. Dlatego też uważam, iż jest to historia przez małe „h”. Zderzenie historyczności z prywatnością stanowi ideowy rys wielu jego książek, a widoczny jest także w tej autobiograficznej. Nie dostrzeżemy w tej książce zakorzenienia w tym, co polskie, lecz raczej w tym, co osobiste, subiektywne i własne. Tożsamość zaangażowanego opozycjonisty kompletnie nie koresponduje ze stylem życia bohatera *Jak zostałem pisarzem*. Bunt w wymiarze kontestacji systemu z pełną świadomością miał go odseparować zarówno od opresyjnej władzy, jak i zróżnicowanej i podzielonej wówczas solidarnościowej opozycji. Była to trzecia droga samookreślenia. Pisarz jest świadom negatywnych skutków instrumentalizacji literatury, stąd też unikanie przez niego uwikłań twórczości w ideologiczno-polityczną przestrzeń.

Autor sporządzając tekst o wyraźnych rysach autobiograficznych, po pierwsze konfrontuje się z przeszłością na wielu płaszczyznach, o czym mowa w tym rozdziale pracy. Z wiadomych względów jest ona potraktowana w sposób selektywny, po drugie myśli o przyszłości z racji tego, że tekst nakierowany jest na przyszłego czytelnika i odbiorcę. Ta kwestia z kolei, co również w tej krótkiej książce Andrzeja Stasiuka jest widoczne, łączy się z inną, a mianowicie ze sposobem autokreacji i autoprezentacji „ja” piszącego w tekście.

6 Autokreacja, autotematyzm, status tekstu autobiograficznego

Praktyka twórczości prozatorskiej mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych przyzwalała na autorską autoprezentację w utworze, w którym elementy fikcjonalne splatały się z autentycznym²⁶. Oprócz pisarstwa Andrzeja Stasiuka elementy autobiograficzne znaleźć możemy w twórczości Jerzego Pilcha, Olgi Tokarczuk, czy Izabeli Filipiak – by wskazać tylko tych najbardziej znanych prozaików, których literacki debiut przypadł na okolicę roku 1989. Jak już wiemy, pisarz w swojej autobiografii wykreował siebie jako jednostkę znajdującą się poza systemem politycznym, anarchistę, dezertera, człowieka ceniącego wolność ponad wszystkie inne wartości. Dążenie do niczym nieograniczonej swobody było zapewne spowodowane podejrzliwością wobec świata i wynikało z młodzieńczego buntu przeciw ustalonemu porządkowi. Wszystko było podejrzane – mówi, cofając się czasu, kiedy był szesnastolatkiem. Różne warianty wpisanego w tekst własnego „ja” dochodzą kilkakrotnie do głosu. Oprócz wyżej wymienionych, obcujemy także z najważniejszą autokreacją – młodym pisarzem, który to zwierza się *jak „rźnie” z Celine’a* (JZP, s. 112), mówi, że mentalnie był postmodernistą, a prowadząc narrację snuje także analogie pomiędzy swoimi warszawskimi znajomymi a bohaterami *Czarodziejskiej Góry* Tomasza Manna. Raz po raz literacki dyskurs w tekście Stasiuka dochodzi do głosu. Żywioł literackiej erudycji co jakiś czas daje o sobie znać i w ten właśnie sposób nadaje tej autobiografii wymiaru intelektualnego. Warto byłoby jeszcze podkreślić, że wykreowana

²⁶ Zob. H. Gosk, *dz. cyt.*, s. 148.

konstrukcja swojego wizerunku w tekście nigdy nie może być ostateczna i domknięta, z racji tego, że punktem odniesienia do literackiej autokreacji zawsze będzie postać autora, którego egzystencja nadal się toczy wzbogacając się o nowe doświadczenia i przeżycia.

Tytuł interesującej nas książki, który skupia uwagę czytelnika na kwestii dotyczącej Stasiukowego stawania się pisarzem, nosi również znamiona opowieści-wtajemniczenia. Zostajemy bowiem poprzez swobodną narrację, etapami wprowadzeni w pewną osobistą historię dążenia do czegoś, w tym konkretnym przypadku, w proces stawania się pisarzem. Jak słusznie postuluje Hanna Gosk: dochodzi w tym utworze do aktywizacji znaczeniowej elementów składowych tytułu, co wymaga od odbiorcy szczególnej uwagi i podwyższonego poziomu świadomości językowo-literackiej²⁷. Przynależność genologiczna tekstu stanowi dla jego autora ważną część refleksji nad jego ontologią. Innymi słowy, Stasiuka interesuje status tekstu wynikający z jego proveniencji gatunkowej. Z tej właśnie przyczyny kilkakrotnie definiuje on swoje dzieło. Píše, czym ono jest i zarazem czym ono nie jest: – nie jest plotkarską książką, ani dziełem z kluczem, nie jest również dziennikiem intymnym, tylko – co już zostało wyżej zasygnalizowane – kroniką pewnej formacji duchowej. Wcześniej jeszcze pisarz zaznacza, iż zapiski nie mają charakteru intymnych wyznań – co oddala ten tekst od szerokiego nurtu literackiej intymistyki, by to jeszcze mocniej podkreślić, dodaje – *piszę w liczbie mnogiej, bo nie lubię zwierzeń* (JZP, s. 11). Pisarz chętnie o sobie opowiada, jednak stawia wyraźne granice tam, gdzie może zostać naruszona jego prywatność. Granica intymności, nigdy nie zostaje przekroczona. Literatury autobiograficznej nie pojmuje on bynajmniej jako pełnego obnażania siebie, lecz raczej jako opowiadanie historii, zawierających osobiste treści.

Dostajemy także, jak mówi, rozprawę społeczno-historyczno-obyczajową. Czy akurat w tym wypadku historyczną? Możemy z autorem polemizować. W ostatnim zdaniu książki pisarz stwierdza: *Poza tym autobiografia bez pełnokrwistych bohaterów to nie jest autobiografia, tylko jakieś wspomnienia* (JZP, s. 126). Tak więc element kreacji i autokreacji dyskretnie zostaje przez niego zasygnalizowany. Tworzenie „pełnokrwistego

²⁷ . H. Gosk, dz. cyt., s. 157.

bohatera” tożsame jest z pisaniem prozy artystycznej, a więc odsyła do kryterium literackości. Nie jawi się również w tym tekście Stasiuk jako pamiętnikarz-świadek wydarzeń, ponieważ bohater tej fabularyzowanej autobiografii luźno operuje kategorią pamięci – *niezbyt dobrze wszystko pamiętam* (JZP, s. 92), starając się wyeksponować szczegóły, drobiazgi odnoszące się do codzienności. Możemy tę fabułę potraktować jako autorskie zwierzenie i temat zakończyć. Skłaniałbym się jednak do stwierdzenia, iż wyraża ona chęć skonstruowania literackiej biografii czy biograficznego mitu z materii faktów i zdarzeń. Tradycja ta ma wielu wybitnych przedstawicieli, chociażby w postaci Stanisława Przybyszewskiego, Witolda Gombrowicza czy Tadeusza Konwickiego. Problemem nie do rozwikłania z tą kwestią związanym jest niemożność wyraźnego oddzielenia literackiej fikcji od materiału biograficznego – jak na przykład w *Moich współczesnych* Stanisława Przybyszewskiego.

Co również w interesującym nas utworze warto podkreślić, autor zdawałby się podkpiwać z czytelnicznych oczekiwań odsyłających jego tekst do konkretnego, gatunkowego przyporządkowania, do zamknięcia go w ścisłych ramach konwencjonalnej autobiografii. Stasiuk wykorzystując formuły metatekstowe, takie jak kronika formacji duchowej czy rozprawa społeczno-historyczno-obyczajowa, sugeruje odbiorcy, że treść książki wypełnią treści wysokie, wysublimowane, że otrzyma on tekst, będący zapisem doświadczeń określonej formacji intelektualno-kulturowej na tle rozgrywającego się historycznego przełomu. Wiemy doskonale, iż taki tekst oddający doświadczenie duchowej formacji „pokolenia bruLionu”²⁸ w konwencji autobiograficznej nie powstał. Tymczasem jego gra z czytelnikiem polega na skonstruowaniu fabuły niezbyt wyrafinowanej, ocierającej się momentami o literaturę popularną, co charakterystyczne dla prozaików lat dziewięćdziesiątych, na dodatek opowiedzianej językiem potocznym, niejednokrotnie wulgarnym, zawierającym elementy socjolingwistyczne wywodzące się z młodzieżowej subkultury, której jako kontestator systemu

²⁸ Termin użyty przez Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego w książce, którą można uznać za monografię generacji Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk, Manuli Gretkowskiej, Marcina Świetlickiego, Izabeli Filipiak, Jacka Podsiadły i wielu innych pisarzy, których twórczość w pośredni, bądź bezpośredni sposób łączyła się z istnieniem na łamach kwartalnika podejmującego zagadnienia kultury alternatywnej.

autor był pełnoprawnym członkiem. Czytelnik może nawet odnieść wrażenie, iż pisarz w okresie, o którym opowiada, wiódł życie lumpa. Dariusz Nowacki w recenzji drugiej powieści Krzysztofa Vargi, zaakcentował usiłowanie zbudowania przez pisarza lumpeninteligentckiego mitu²⁹, który w zamierzeniu autora *Trocin* miał stać się mitem pokoleniowym pisarzy urodzonych w szóstej dekadzie ubiegłego wieku. W podobnym mitotwórczym duchu utrzymana jest autobiograficzna opowieść Andrzeja Stasiuka. O ile powieść *Chłopaki nie płaczą* Vargi jest książką nieautentyczną, bowiem bohaterowie balansują na granicy dwóch wykluczających się rzeczywistości, o tyle zabieg autobiografizacyjny zastosowany przez Stasiuka ma na celu właśnie uautentycznienie opisanego przezeń środowiska wyrzutków zmierzających po równi pochyłej na margines społeczeństwa.

Wracając do teorii Lejeune'a, warto zauważyć, że pisarz zawiera z odbiorcą pakt autobiograficzny. Faktem jest, że bohater utworu nie jest obdarzony nazwiskiem Andrzej Stasiuk, ale autor *Czekając na Turka* przyporządkowuje owej postaci, okreśmy ją mianem figury sobowtórowej, swoje losy, wyposaża ją w swój życiorys, przedstawiając wydarzenia stanowiące wycinek swojej biografii w porządku chronologicznym. Jest to trudniejsza do zidentyfikowania przez czytelnika sugestia dotycząca autentyczności wpisanej w tekst. Innym zabiegiem pozwalającym mówić o wspólnej tożsamości pisarza i bohatera utworu literackiego mogłoby być zastosowanie przez Stasiuka podmiotowości sylleptycznej w tekście, polegającej na zrównaniu imienia i nazwiska bohatera z tożsamością twórcy opracowującego autobiografię³⁰. W ten sposób czytelnik może utożsamiać autora z bohaterem na podstawie przesłanek zawartych w tekście literackim. Musimy mieć również na uwadze problem funkcji „gestów autobiograficznych” w literaturze lat pięćdziesiątych. Stasiuk oraz inni pisarze sięgając po fakty z życiorysu próbowali w ten sposób zaprzeczać fikcjonalnemu wymiarowi utworu. A, że było to z gruntu błędne założenie, postaram się wyjaśnić na końcu niniejszych rozważań pisząc o relacji fikcji i autentyku. Bezpiecznie jest zatem mówić nie o pisarzu w tekście, lecz o „autorze wewnętrznym” czy „obrazie autora”, bowiem w tekście

²⁹ Zob. D. Nowacki, *Zawód czytelnik, notatki o prozie lat 90*, Kraków 1999, s. 77

³⁰ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 109.

autobiograficznym pojawia się zawsze konstrukcja sobowtórowa pisarza, bądź najzwyczajniej jego ślad. W *Jak zostałem pisarzem* nie poznajemy Andrzeja Stasiuka, lecz fikcyjną kreację przez niego wymyśloną, która nosi znamiona pisarza z Wołowca. Istotą sobowtóra jest właśnie podobieństwo do autora. Analogicznych przykładów w literaturze lat dziewięćdziesiątych można znaleźć więcej, nie jest to bowiem domeną jedynie Stasiukowego pisania. Narratorka *Domu dziennego, domu nocnego* przypomina Olę Tokarczuk Książki Manueli Gretkowskiej oraz Izabeli Filipiak jawią się jako ewidentnie autobiograficzne. Konstrukcje bohaterów powieści Jerzego Pilcha również mają pewne wspólne cechy z autorem *Tez o głupocie, picciu i umieraniu*. Sobowtór ujawnia napięcie pomiędzy autorem a kreacją, wskazujące na autobiograficzność oraz przedstawia przetworzoną w fikcję autentyczność.

Co wydaje się także warte podkreślenia, a co już zauważył ponad trzydzieści lat temu Jerzy Jarzębski – historia opowiedziana w utworze autobiograficznym, może się zaczynać w przypadkowym miejscu, by również w przypadkowym miejscu się skończyć, co związane jest z ciągłym odsyłaniem „poza tekst”, do biografii twórcy warunkującej „przedakcję” i „dalszy ciąg” autobiografii³¹. Adekwatny przykład stanowi żarliwe zapewnienie Stasiuka na ostatniej stronie o potencjalnej możliwości powstania kontynuacji jego autobiografii. Pewne jest, iż literackie opracowanie życiorysu stanowi akt włączenia go w pewien całościowy plan kultury, ale także ma na celu nadanie mu w ten sposób sensu, poprzez utwierdzenie lub zbudowanie swojej tożsamości – o czym już kilkakrotnie była mowa. Natomiast w perspektywie nastawionej na czytelnika przyszłego – ma na celu również skonstruowanie i utrwalenie literackiego, biograficznego mitu. Mitu, do którego bądź co bądź pisarz podchodzi z ironicznym dystansem. Wiadomo, iż po latach zmienia się perspektywa postrzegania siebie z przeszłości, może pojawić się próba jej oceny, wartościowania, bądź tylko ustosunkowania się do niej. *Dzisiaj czuję, że byliśmy jakimiś popieprzonymi lewakami* (JZP, s. 23) – komentuje pisarz, waloryzując przeszłość.

Zostało już powiedziane, że teksty autobiograficzne wyrażają próbę uporządkowania świata oraz artykułują potrzebę znalezienia w nim sensu.

³¹ Zob. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 421.

Również i autor *Fado* nie rezygnuje z tych zamierzeń. W utworze pojawiają się na tle opowieści o życiu niejednokrotnie partie refleksyjne na temat świata, mające charakter medytacji czy rozważań. Życie w takiej autobiografii jest poniekąd ujmowane jako szereg następujących po sobie decyzji:

Półowa lat osiemdziesiątych to była kraina cudowności. Czas po prostu trochę nie istniał. A w każdym razie przybierał postać dość krótkich odcinków. Trwał od jednego zdarzenia do następnego, urywał się i musiał zaczynać od nowa. Dokądś prawdopodobnie zmierzał, ale mieliśmy poczucie, że zawsze zdążymy, że jakby co, to i tak się załapiemy. Wszędzie było blisko. Nikomu się nie spieszyło (JZP, s. 104-105).

Stasiuk jako pisarz jest świadom konwencjonalności mówienia o sobie, cały czas również prowadzi dialog ze swoim odbiorcą, "zalewając" go potokiem słów. Ciekawym zabiegiem, który zastosował jest wprowadzenie do tekstu, na zasadzie dygresji – licznych anegdot i przywołania osób, do których się czasem zwraca wprost – przy okazji wypełniając fabułę epizodycznymi postaciami, zagęszczając opowieść i snując ją dalej. Mam na uwadze przykład odsyłający do sytuacji opisanej w tekście, kiedy to autor-narrator-bohater przeprasza ludzi, którym w swojej młodości usiłował pomalować mieszkanie. Istnieje więcej porównywalnych partii tekstu, w które wpisany jest analogiczny komunikat.

Jedno z ostatnich zagadnień, które warto w tym miejscu zasygnalizować, dotyczy zawartej w tekście refleksji autotematycznej dotyczącej pisania. Potwierdza ją owy wyimek z książki Stasiuka: *Widzę, że wpadam w tony elegijne, ale obiecałem sobie, że skończę tę historię dokładnie na setnej stronie i powoli robi się żal* (JZP, s. 105). Robi mu się żal, iż opowieść dobiega końca. Ujmuje on w tym miejscu literaturę jako coś w rodzaju rzemiosła, prowadząc bez przerwy dyskurs z czytelnikiem. Zwraca się do niego bezpośrednio, mówiąc, że pisze książkę i podkreśla, iż jeśli starczy mu czasu to podejmie jeszcze inne ciekawe wątki, pomimo że ogranicza go twórcze założenie dotyczące jej planowanej objętości. W ten sposób na oczach czytelnika uruchamia konstrukcję trzeciej historii (po przeszłości i teraźniejszości) – jest nią opis tworzenia utworu *in statu nascendi*³².

³² H. Gosk, dz. cyt., s. 158.

W całej twórczości Andrzeja Stasiuka, ale szczególnie w książce *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, oczywista jest świadomość konwencji prozatorskiej użytej przez pisarza. Zwięzłość wywodu w wielu partiach tekstu przejawia się wyraźnie poprzez ograniczenie refleksji do najprostszych obserwacji. Tą lapidarnością formy dekonstruuje on poniekąd model prozy epickiej, której rozlewność przejawia się rozbudowanymi partiami opisowymi. Tym samym skupia się na doświadczeniu czegoś esencjonalnego, „wykraczającego poza” opowiadaną historię, odnosząc refleksję do życia pojętego w szerszym wymiarze. Uwidacznia się w tym miejscu Stasiukowa skłonność do metafizycznych poszukiwań. Zauważmy, że interesująca nas książka została opublikowana po *Opowieściach galicyjskich*, *Zimie* i *Dukli*, a więc po tekstach, w których podejmuje on metafizyczne dociekania i próbę zgłębienia Tajemnicy istnienia. Jego proza znajduje się już na etapie przemian dalekim od specyficznego brutalnego naturalizmu przejawiającego się prymitywną surowością opisu charakterystycznego dla jego początkowego okresu twórczości prozatorskiej.

Zostało już zasygnalizowane, że forma tej fabularyzowanej biografii przedstawia się kilkuwarstwowo, zarysowuje się więc palimpsestowość widoczna w trójwarstwowej strukturze opowieści, wykazującej cechy metaliterackie³³. Obserwując tak opowiedzianą, wyciętą z konkretnego okresu życia, jednostkową historię, można postawić tezę, że nabiera ono sensu tylko wówczas, kiedy się o nim mówi. Mówić zaś to mnożyć fikcje, zależność pomiędzy rzeczywistością tekstu literackiego a światem pozaliterackim jest łatwo dostrzegalna. Refleksja o nim, wsparta rozważaniami na temat egzystencji może więc prowadzić do refleksji o poznawaniu świata, dodatkowo wzmocnione autentycznością obecności autora w dziele. Miałaby ta konstatacja swoje uzasadnienie w tym, że czytelnik obcuje z bohaterem, którego oczami obserwuje otaczającą go rzeczywistość. Częstokroć wyraża on mniej lub bardziej wartościujące sądy na jej temat. Ma to swoje konsekwencje, rzecz jasna w subiektywnej ocenie świata widzianego z perspektywy autora-narratora-bohatera i ciągłej aktualizacji wspólnie przeżywanych lęków, obsesji, ale i fascynacji. Myślę, iż przywołane fragmenty są adekwatnymi

³³ Zob. H. Gosk, *dz. cyt.*, s. 162.

reprezentacjami powyższego stwierdzenia: *Wierzyliśmy we wszystko, co sobie opowiadaliśmy i nie przychodziło nam do głowy, by cokolwiek sprawdzić* (JZP, s. 11) albo: *Melancholia peryferii brała nas w objęcia jak najlepsza kochanka* (JZP, s. 25). Pisarz wielokrotnie powtarza, co w czasach, o których mówi, było wartościowe, istotne, godne uwagi, a co wywoływało obojętność lub sprzeciw.

Stasiuk w sposób parodystyczny zмага się z formą, jednak jest świadomy dziedzictwa literackiego, które wzór autobiografii po wielokroć modyfikowany często wykorzystywał. Autobiografizm ma przecież długą, literacką tradycję. Możemy w tym miejscu przywoływać w nieskończoność autorów i teksty. Obserwujemy często, jak powaga wywodu autora-narratora-bohatera jest rozbijana. Być może tę kwestię chciał zasygnalizować swoim ironicznym komentarzem Paweł Dunin-Wąsowicz, akcentując autoironiczny sposób mówienia przez Stasiuka o sobie.

Stasiuk trochę inaczej organizuje formę w strukturze autobiograficznej opowieści, niż na przykład Olga Tokarczuk, posługująca się w *Domu dziennym, domu nocnym* – książce wydanej również w roku 1998 – poetyką fragmentu. Fragmentaryczność utworu pozwala bowiem na samodzielne istnienie poszczególnych części narracji funkcjonujących w obrębie powieści jako pewnych autonomicznych całości, ale wykazujących jednocześnie znamiona otwartości, dzięki zastosowaniu właśnie takiego niefabularnego modelu prozy.

7 Fikcja-autentyk

Kilkakrotnie w niniejszych rozważaniach wracało zagadnienie dotyczące relacji fikcji z autentykiem. Współzależność pomiędzy fikcjonalnym wymiarem prozy a stwarzaniem pozorów autentyczności za pomocą literackiego chwytu autobiografizacji dzieła można uznać za kolejną odsłonę tego skomplikowanego problemu. Urszula Glensk trafnie stwierdza, iż po 1989 roku deklarowane przez pisarzy pakiety autobiograficzne są różnorodne, a szukanie dla nich wspólnej etykiety może być literaturoznawczym nadużyciem³⁴. Stojąc

³⁴ U. Glensk, *Fikcja autobiografii [w:] 20 lat literatury polskiej, 1989-2009, cz. 2: Życie literackie po roku 1989*, pod red. D. Nowackiego i K. Uniłowskiego, Katowice 2011, s. 194.

na teoretycznym gruncie ontologicznej autonomii dzieła literackiego, należy rozpatrywać jego niezależność od twórcy oraz unikać doszukiwania się w tekście realnych doświadczeń życiowych pisarza. Literaturoznawcy orientacji ergocentrycznych nie dowierzają wszelkim przesłankom odsyłającym tekst do biografii pisarza. Sprowadzona zostaje zatem autobiografia do poziomu *quasi*-autobiografii. Spróbujmy na przykładzie *Jak zostałem pisarzem* zastanowić się, jakie czynniki zdecydowały o tym, że literatura o cechach autobiograficznych w dziesiątej dekadzie poprzedniego stulecia stała się co najmniej podejrzana pod względem autentyczności przekazu.

Nie ulega wątpliwości obecność autora w tekście o charakterze autobiograficznym. Wspomniałem wyżej o strategiach wpisywania go w tekst, dzięki wprowadzeniu między innymi do utworu podmiotowości sylleptycznej, bądź, jak to czyni Stasiuk, wyposażając bohatera w swoje losy, doświadczenia i przeżycia. Służy to oczywiście wywołaniu, a czasem wzmożeniu efektu realności. Można ów efekt także uzyskać poprzez odwoływanie się do zdarzeń historycznych lub włączanie do opowieści powszechnie znanych osób. Co ważne, nie zmierzają owe zabiegi do mimetyczności. Wyżej wspomniana badaczka stwierdza:

*Prozy fikcjonalnej, nawet spełniającej warunek referencjalności, nie nazwiemy autobiografią, co najwyżej nadamy jej status powieści autobiograficznej (...). Tendencje widoczne we współczesnej prozie określiłabym – w moim przekonaniu bardziej adekwatnym pojęciem – jako „gest autobiograficzny”, przyjmując ten termin za Serge’em Doubrovskym. Literatura ostatniego dwudziestolecia wchłonęła takich” gestów życia” wiele (...)*³⁵.

Widzimy zatem, iż stosunek fikcji i autentyku jawi się enigmatycznie, oczywista jest także trudność ustalenia relacji pomiędzy powyższymi kategoriami. Czym innym jest autobiografia, natomiast odmienny status posiada powieść o cechach autobiograficznych, jaką jest bez wątpienia utwór Andrzeja Stasiuka. W takim ujęciu to, co autentyczne zawsze będzie stanowiło inspirację do tworzenia fikcji literackiej w umyśle pisarza. W nawiasie drugiej części tytułu

³⁵ U. Glensk, *dz. cyt.*, s. 196.

Stasiuk użył sformułowania „próba autobiografii intelektualnej”. Czym jest próba? Niczym innym jak twórczym usiłowaniem odsyłającym do niegotowości, nieskończoności, załączkowości czy fragmentaryczności tekstu. Na poziomie podtytułu sugeruje pisarz czytelnikowi, iż ten rodzaj autobiograficznych wynurzeń nie będzie autobiografią w sensie dosłownym, by na poziomie konstrukcji tekstu oraz literackich zabiegów, o których była mowa, tę sugestię potwierdzić.

Przyjrzyjmy się zatem autorefleksyjnej twórczości Stasiuka. Wspomniałem już, że doświadczenie więzienne stało się dla niego jednym z fundamentalnych tematów przedstawianych w twórczości prozatorskiej. Urszula Glensk zauważa, iż żongluje on doświadczeniem biograficznym i tematyzuje go przy użyciu różnorodnych konwencji literackich³⁶. To słuszna uwaga. Inaczej bowiem przedstawia się doświadczenie uwięzienia w *Murach Hebronu*, gdzie wpisana jest w nie trauma klaustrofobii i odcięcia od świata, izolacji i zaszczucia, a zupełnie odmiennie ten sam temat zrealizowany został w autobiograficznej powieści zatytułowanej *Jak zostałem pisarzem*. Debiutancka książka szokuje skrajnym weryzmem i bezpośredniością przekazu. Temat uwięzienia jest motywem prymarnym, warunkującym treść i przekaz książki. Pomimo użycia przez Stasiuka technik reporterskich nie powiemy, iż utwór ten należy do gatunku reportażu, nie nazwiemy go sprawozdaniem z więzienia. W odmiennej konwencji pisarz mówi o więzieniu w utworze, który jest tematem niniejszych rozważań. Problem uwięzienia stanowi w tym tekście tylko jeden z wątków. Wspomniane zostało, iż dokonuje on zabiegu mitologizacji, ale w porównaniu do *Murów Hebronu*, w grę wchodzi jeszcze jeden literacki chwyt – reinterpretacja biografii na potrzebę odmiennych konwencji utworów literackich. Konsekwencją tak odmiennego sposobu opowiadania o jednym fakcie wyjętym z biografii jest diametralnie różny przekaz. Oprócz tego, że powieść *Jak zostałem pisarzem* przynosi obraz więzienia ułagodzonego, widzianego z dystansu i poddanego zabiegom stylizacyjnym, przedstawia także zmitologizowany obraz pokolenia. Można stwierdzić, że przedstawia symboliczną biografię roczników sześćdziesiątych. Powiedziałem już wcześniej, iż Stasiuk przeżycia kolektywne swojej generacji

³⁶ U. Glensk, *dz. cyt.*, s. 197.

opowiada ze swojej perspektywy. Zabieg silnej mitologizacji przeszłości sprawia, że weryfikacja prawdziwości tych opowiadanych przezeń burzliwych wydarzeń jest kwestią drugoplanową. Zatem określenie autobiograficznych powieści Stasiuka (i nie tylko jego) mianem *quasi*-autobiografii nie będzie nadużyciem, bo przecież nie jest ona autobiografią *sensu stricto*. Literackie kreacje dokonywane przez autora *Dukli* w powieści *Jak zostałem pisarzem* przedstawiają się wielowymiarowo i zawsze budowane są na fragmentach refleksji osobistej, ale należy je interpretować jedynie przez pryzmat literackości. Pomimo iż różnego rodzaju zabiegi autobiografizujące stwarzają pozór autentyku, zawsze mając na celu zanegowanie fikcjonalności, a paradoksalnie mieszczą się w konwencji literackiej i przez to służą wzmożeniu literackości tego typu tekstów³⁷. Przykład pisarzy tworzących w ciągu ostatnich dwudziestu lat pokazuje, iż w prozie określanej mianem autobiograficznej bardzo ciężkie, a w niektórych przypadkach niemożliwe jest ustalenie relacji pomiędzy fikcją a nie-fikcją. Andrzej Stasiuk w sposób oryginalny, i jak widzimy, zróżnicowany, podjął tę kategorię mówienia o sobie. Autobiografizm stanowi też naczelne pojęcie, przez pryzmat którego czytelnik może interpretować jego prozę, bo przecież elementy historii osobistej widzimy w wielu utworach. Powieścią *Jak zostałem pisarzem* (*próba autobiografii intelektualnej* Andrzej Stasiuk wprowadził swoją twórczość w obszar „przestrzeni autobiograficznej”.

W praktyce, sposób w jaki twórca *Ciemnego lasu* konstruuje narrację o sobie, sprowadza się do tworzenia literackiej fikcji na kanwie zmitologizowanej, autobiograficznej matrycy, co dodatkowo wzmocnione zostaje wpisana w tekst autoironia, której funkcja przedstawia się dwojako – po pierwsze dystansuje autora-narratora-bohatera od przeszłości, ujmując ją jednak w jakąś spójną całość, a po drugie sugeruje dzisiejszemu czytelnikowi, że nie ma już „tamtego” Andrzeja Stasiuka, który w młodości przerwał edukację, żył jak outsider, zdezerterował z wojska, prowadził luźny tryb życia i odbył wyrok w więzieniu. Całą bowiem przeszłość unieważnił on poprzez wprowadzenie w życie zamiaru zostania pisarzem. Z jednej strony mamy doświadczenie osobiste, na fundamencie którego powstaje konkretny utwór,

³⁷ U. Glensk, *dz. cyt.*, s. 208.

z drugiej zaś owo doświadczenie będące elementem biografii może być *figurą odczytania lub rozumienia*³⁸ utworu literackiego.

Widzimy więc jak daleko w swoich przemianach doszedł model prozy autobiograficznej. Co więcej, wykazuje on tendencje do dalszych modyfikacji formalnych. Natomiast na pytanie o cel autobiografizmu w prozie artystycznej, postawione w początkowej części niniejszej refleksji możemy z całą pewnością odpowiedzieć, iż taka twórczość pozostawia autoportret pisarza z utrwalonym w niej jego „ja”. W przypadku biografii Andrzeja Stasiuka jest to ufikcyjniony autoportret z czasów młodości z wyraźnym zapisem stawania się świadomym tradycji twórcą. Na koniec niniejszego rozdziału warto przywołać Sławomira Mrożka. W swoim tekście autobiograficznym tak oto powiada:

*Różne bywają powody, z jakich pisarze przystępują do pisania wspomnień albo autobiografii. Najczęściej jest to przekonanie o ważności czy wręcz wyjątkowości własnej egzystencji, czasem wola skomentowania własnej twórczości, niekiedy wreszcie nałóg pisania*³⁹.

Czy – jak w przypadku Andrzeja Stasiuka – nałóg snucia opowieści.

³⁸ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, z. 2, s. 309.

³⁹ S. Mrozek, Baltazar. Autobiografia, Kraków 2006, s.5.

ROZDZIAŁ 4

Ze spojrzeń przez samochodową szybę. Proza podróżnicza

Mnie i w Kerouacu, i w rzeczywistości fascynowała podróż.

Andrzej Stasiuk

1 Uwagi wstępne

W poprzednim rozdziale podjąłem próbę opisania autobiograficznego pisarstwa autora *Zimy*. Sięgnąłem po utwór – w mojej opinii – najbardziej dla owej problematyki reprezentatywny. W tej części pracy postaram się skupić na jego prozie o charakterze podróżniczym. Jest to pisarstwo, które należy rozpatrywać oddzielnie, ponieważ z racji genologicznej niejednorodności stanowi w polskiej prozie współczesnej swoiste *novum*, wpisując się w jej afabularny model. To również pisarstwo dalekie od opisywanych wcześniej powieści, opowiadań wykazujących cechy prozy fabularnej. Wołowiecki pisarz sięgając po bardzo pojemną, hybrydyczną formę, przekreśla w pewnym sensie swój wcześniejszy dorobek, choć, jak wiemy, napisze jeszcze dwie powieści¹, które „rozbijają” ów hybrydyczny, eseizowany cykl prozy – nazwijmy ją – podróżniczej. Warto w tym miejscu również podkreślić, iż pisarska biografia jest na tym etapie jego twórczości permanentnym punktem odniesienia, ponieważ konstrukcja narratora-bohatera *Jadąc do Babadag* i kolejnych tego typu utworów, nosi cechy autora. Zamierzeniem moim, podjętym tutaj, stanie się próba usystematyzowania korpusu tekstów, stanowiących trzon dotychczasowego literackiego, dorobku pisarza – i co trzeba podkreślić – rozrastającego się w właśnie stronę tak zwanej hybrydycznej prozy podróżniczej.

¹ Mowa o książkach: *Taksim* (2009) oraz *Osiółkiem* (2016), które wykazują cechy gatunkowe pozwalające na zaklasyfikowanie ich do prozy fabularnej.

Stwierdzenie, że twórczość prozatorska Andrzeja Stasiuka jest zanurzona w żywiole podróżniczego doświadczenia byłoby przejawem mocno symplicystycznego nastawienia do tematu, w którym możemy zaakcentować zarówno formalne, jak i znaczeniowe skomplikowania prozy określonej mianem dojrzałego pisarstwa *quasi*-reportażowego. Dlatego też w niniejszym rozdziale postaram się także wskazać, że bycie w drodze – ten nieodłączny składnik autorskiej biografii jest punktem wyjścia do tożsamościowego dyskursu Stasiuka, a korespondująca z nim kategoria przestrzenności wpisana w jego prozę, jawi się jako problem naczelny, ujmowany przez twórcę wieloaspektowo i w sposób złożony. Mając na uwadze teksty prozatorskie pisane „w drodze” lub poruszające temat drogi, należy pamiętać o ich genologicznej niejednorodności wynikającej z czerpania przez autora z różnych rejestrów gatunkowych, abstrahując już od złożoności semantycznej, jaka się z nich wyłania. Dlatego podjąłem próbę w niniejszym rozdziale na odłączenie tekstów hybrydycznych pod względem formalnym od pisarstwa fabularyzowanego, reprezentowanego przede wszystkim przez powieść *Taksim*. Jako dopełnienie refleksji zostanie ona przeanalizowana na końcu tego fragmentu rozprawy.

Dorobkowi literackiemu Stasiuka – że tak rzecz ujmę – powstałemu po uhonorowaniu go Nagrodą Literacką „Nike” baczniej pod tym kątem zaczęli się przyglądać nie tylko krytycy literaccy, ale również literaturoznawcy. Bo przecież wzmożona literacka aktywność prozaika z Beskidu Niskiego – przyjmijmy na potrzeby naszych rozważań – od połowy pierwszej dekady lat dwutysięcznych wynika wprost z jego podróżniczego zamięłowania i przekuwania przezeń w literaturę. Niniejszy rozdział podejmuje zatem próbę ustalenia korelacji pomiędzy naczelnymi ideami wyłaniającymi się z prozy Stasiuka, o której mowa. Rzecz oczywista, że pojedynczo kategorie: tożsamości, przestrzeni, ruchu oraz czasu posiadają ograniczone pola znaczeniowe. Zwarte jednak i włączone w monolityczną myśl, ugruntowaną poprzez refleksję historyczno-kulturową, stają się już korelatami pisarskiej aktywności twórcy właśnie na przestrzeni kulturowej Europy Środkowo-Wschodniej. Bo tę część naszego kontynentu uznaje autor *Dojczland* za swoją.

Jeżdżąc na Wschód bądź Południe prozaik wyznacza mentalne trasy swoich opowieści, penetruje miejsca dalekie od wyobrażeń Zachodu, które myśliciele czy pisarze zanurzeni w jego systemie aksjologicznym mogliby określić jako cywilizacyjny śmietnik, postkomunistyczny obszar recyklingu – lub jak chce Stasiuk – jako *krzywe zwierciadło swego własnego dostojęstwa i wyjątkowości* (F, s. 69-70).

Stasiuk widzi piękno i niepowtarzalność tam, gdzie, *czuć smród ścieków i płonących śmieci, (...) [gdzie] o świcie między domami stoi żółtawa mulista woda* (DP, s. 7). Proza podróżnicza jego autorstwa, co zasugerował już jakiś czas temu Zygmunt Ziątek² – i co nas powinno tutaj szczególnie interesować – skupia w sobie jego obsesyjne wręcz zainteresowanie przestrzenią w różnych jej aspektach – od wymiaru geograficznego po metaforyczno-symboliczny, przestrzeni pojętej jednak przede wszystkim jako obszar kulturowego doświadczenia człowieka oraz strefa aktywności intelektualnej wyraźnie ciężącej w kierunku epistemologicznym. Jak wyczytamy z jego tekstów, podróż to wkraczanie w nieznane, penetrowanie przestrzeni poprzez kontestującą włóczęgę, doświadczenie pozwalające lepiej zrozumieć siebie poprzez permanentną wędrówkę do najbardziej archaicznych zakątków Europy. A więc do strefy, gdzie rozciąga się symboliczny obszar Mojej Europy, gdzie poszukiwania istoty tego regionu stają się *de facto* emblematyczną wędrówką w głąb siebie w celu zweryfikowania samoświadomości. Do rangi symbolu urasta w prozie pisarza z Wołowca przejście graniczne w Koniecznej, w którym biorą początek wszelkie peregrynacje Stasiukowego narratora mającego – co słusznie zauważyła Elżbieta Dutka – jak każdy ponowoczesny wędrowiec, poczucie ruchomości granic³.

Już dawno przyłgnęła do tego twórcy etykieta pisarza-podróżnika. Zauważalne są w jego pisarstwie czynniki takie, jak chęć bycia „gdzie indziej”, systematyczne snucie przez narratora opowieści z drogi bądź w drodze, gawędziarskie szafowanie przezeń rozmaitymi kolażami podróżniczych

² Zob. Z. Ziątek, *Przestrzeń i pamięć* (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości, „Kresy” 1999, nr 40, s. 143).

³ Zob. E. Dutka, *Nieoczywistość i wciąż nieoswojona przestrzeń – proza Andrzeja Stasiuka jako głos w dyskusji na temat Europy Środkowej [w:] 20 lat literatury polskiej 1989-2009, cz.2: Życie literackie po roku 1989*, pod red. D. Nowackiego, K. Uniłowskiego, Katowice 2011, s.163.

wspomnień, czy wreszcie podejmowanie przez pisarza gry z odbiorcą. Z kolei cykliczne sytuowanie przez autora *Dukli* tych podróżniczych opowieści na granicy literackości i referencjalności przy ciągłym zaburzaniu konwencji opisywania podróży wciąż dają asumpt do wieloaspektowych dociekań nad złożonością pisarstwa podróżniczego, nad którym warto się pochylić. Sądzę, że pod tym właśnie kątem winno się tę twórczość przeanalizować, bo przecież posiada ona wyraźne implikacje odsłaniające jej wymiar tożsamościowy. A Stasiuk każdym kolejnym tekstem wskazuje owe tropy badawcze i podsyca interpretacyjne apetyty. Nie sposób też podważyć trafności spostrzeżeń Doroty Kozickiej, która w odniesieniu do złożonej pod względem formy literatury podróżniczej Stasiuka stwierdza, iż podróż staje się nieodłącznym elementem ludzkiej aktywności epoki ponowoczesnej i wiąże się, po pierwsze ze zdobywaniem przez flaneura nowych doświadczeń i po drugie – co szczególnie widoczne w pisarstwie Andrzeja Stasiuka – prowadzi do budowania bądź kształtowania tożsamości podmiotu⁴. I w takim też między innymi aspekcie będziemy się tej literaturze wynikającej z podróżniczych doświadczeń autora *Opowieści galicyjskich* tutaj przyglądać.

2 Flaneur czy turysta?

W naszym kręgu kulturowym powszechność podróżowania łączy się z opisanym przez Zygmunta Baumana doświadczeniem „bycia turystą”. Bezustanna zmiana miejsc, ciągle bycie w drodze, w ruchu zdają się wpisywać w kondycję współczesnego człowieka. Analizując rdzeń twórczości Stasiuka osadzony w tekstach tematycznie zogniskowanych wokół podróży, za Romanem Zimandem możemy stwierdzić, że w tym przypadku podróż to najbardziej jaskrawy przykład gatunku piśmiennictwa⁵ na tle polskiej literatury po 1989 roku. Do owego gatunku zaklasyfikować można bardzo szeroko pojmowane teksty, które na zgłębianiu istoty podróży się koncentrują. Może to być zarówno dziennik z podróży bądź podróżniczy esej, ale także

⁴ Zob. D. Kozicka, *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 425.

⁵ Zob. R. Zimand, *Gatunek: podróż*, „Znak” 1989, nr 10-12, s. 45.

w jego obrębie mieści się literatura *stricte* fikcjonalna bądź czysty reportaż. Zatem, jak widzimy, podróż nie ogranicza się jedynie do samej tematyki tekstu literackiego, lecz – co dostrzeżemy w prozie Andrzeja Stasiuka – stanowi o jego poetyce; nieprzypadkowy jest bowiem autorski dobór obrazów, języka, stylu, czy konstrukcji świata widzianego w drodze, słowem charakterystyczny dla niego sposób opowiadania o rzeczywistości doświadczanej w ruchu. Ten stan rzeczy związany jest oczywiście z coraz powszechniejszą mobilnością, która – jak wiemy – staje się podstawową aktywnością człowieka późnej nowoczesności. Ale wróćmy do powyższych rozpoznań, Bauman trafnie rzecz ujmując w słowach: *Turysta woli tęsknić za domem niż w nim być. Woli tęsknotę niezaspokojoną od zaspokojonej. Turysta przebywa poza domem, bo taka jest jego wola*⁶. Konstatacje wybitnego socjologa mają oczywiście swe źródło w rozpoznaniu kondycji świata ponowoczesnego. Turysta dostrzegłszy jego fragmentaryczną, pękniętą strukturę woli być w ruchu, gdyż taka życiowa strategia pozwala stworzyć iluzję lepszego się w nim rozeznania oraz intensywniej doświadczać odwiedzanych miejsc. Musi wyjeżdżać, by móc wracać. A wraca, by snuć narrację i wyjeżdżać ponownie, by zgromadzić duchową materię na kolejne literackie refleksje. *To nas kusiło* – powiada narrator *Jadąc do Babadag*, *ponieważ życie składa się raczej z okrucichów teraźniejszości, które zapadają w pamięć, i tak naprawdę tylko z tego składa się nasz świat* (JB, s. 69-70). Mając na uwadze dojmującą świadomość kruchej kondycji rzeczywistości, jej pokawałkowaną strukturę, narrator *Jadąc do Babadag* musi podporządkowywać się wewnętrznemu imperatywowi, który każe mu wyruszać w drogę.

Wracając do refleksji Baumana, zauważmy, że zjawisko ponowoczesnego turystyzmu, o którym tak zajmująco pisze autor *Nowoczesności i Zagłady*, nie wyeliminowało jednak indywidualnego doświadczenia podróży, o czym przekonamy się śledząc i analizując korpus tekstów Andrzeja Stasiuka, w których początkowo uobecnia się wpisana we wczesną twórczość kontestatorska, młodzieńcza włóczęga utożsamiana

⁶ Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności* [w:] tegoż *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 148.

bardziej z ucieczką⁷ (*Przez rzekę i Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*) aniżeli zamierzona wyprawa podszyta syntetyzującą doświadczenia refleksją, by później ustąpić miejsca nacechowanej konglomeratem myśli, melancholijnej peregrynacji do kresu zapomnianej Europy.

Przemierzanie przez narratora *Jadąc do Babadag* i *Fado* tras dalekich od turystycznych mód i atrakcji, jego skupienie się na konkretnym miejscu, a zarazem percepcyjne rozproszenie narratora usiłującego uchwycić każdą niemal scenę w czasie wędrówki, mają uświadomić odbiorcy, iż można świat postrzegać inaczej i patrzeć na rzeczy inne. Narrator Stasiuka nie próbuje co prawda odkryć najgłębiej ukrytego sensu tych miejsc i w pełni dociekać ich istoty⁸, bowiem jest on świadomy niepowodzenia takich zabiegów. Stasiuk dokonuje czegoś innego, a mianowicie usiłuje odwrócić reguły turystyki, uruchamiając strategię alternatywną – w czasie wojaży jego opowiadacz czujnie ogląda jedynie to, co odmienne i dalekie od turystycznej wizji, odwiedza miejsca nie polecane w przewodnikach, penetruje przestrzeń będącą – jak trafnie rzecz ujmie Dorota Kozicka – odbiciem uporządkowanej industrialnej rzeczywistości⁹, ale gdzie widzi także kształty swojego miejsca, z którego wyruszył. Oto przykład obrazujący powyższe stwierdzenie:

Wyczuli mnie [Romowie – J.L.] już, gdy wyjeżdżałem z domu, już na Słowacji, gdy mijalem ten ich rozdupczony slams za Zborowem, to miejsce przy szosie na wzgórzu, tę prowizorkę i kpinę ze wszystkich pokus, ładu i dostatku. Tam – dopowiada – moje serce drży z podziwu, że można mieć ten świat w dupie i uprawiać starożytne zbieractwo pośród postmodernistycznego industrialu (JB, s. 215) – mówi narrator.

⁷ W kontekście ucieczki oraz braku zgody na zastany porządek wczesna proza podróżnicza Andrzeja Stasiuka nosi znamiona pokrewieństwa z twórczością amerykańskiego bitnika Jacka Kerouac'a.

⁸ Dorota Kozicka stawia Stasiukowi poważny zarzut, iż nie usiłuje on wyzbyć się krepujących refleksję ograniczeń wynikających przede wszystkim z własnych oczekiwań wiążących się odwiedzanymi miejscami. Krakowska badaczka uważa, iż jego wojaże są powierzchowne, bowiem nie chce on zobaczyć niczego poza tym, czego szuka; nie próbuje poznawać istoty miejsca, w którym przebywa ani wchodzić w jakiegokolwiek głębsze interakcje z mieszkańcami czy – jak mówi Bauman – tubylcami. Mniej zdaniem Kozickiej w tym podróży nacechowanej refleksjami, a więcej poruszania się po świecie. Zob. D. Kozicka, *Podróże Dyżia Marzyciela*, „Dekada Literacka” 2005 nr 6.

⁹ Zob. D. Kozicka, dz. cyt., s. 430.

Jak więc bez trudu zauważamy, wyobraźnia podmiotu w drodze karmi się innym niedostrzegalnym w miejscu stałego pobytu, nakazując flaneurowi zmierzać w nowe przestrzenie oraz podejmować kolejne wędrówki i peregrynacje. Nieważne, jakim środkiem transportu. Analogiczne narratorskie refleksje wypełniają całe stronicie *Jadąc do Babadag*, *Fado*, powieści *Taksim*, której w tym rozdziale również bliżej się przyjrzymy, czy *Dziennika pisanego później*, tekstu zamykającego moje rozważania nad Stasiukową prozą drogi.

Rozpatrując osobliwą na tle polskiej literatury współczesnej „twórczość podróżniczą” Stasiuka, warto wziąć pod uwagę wiele wnoszące do naszych rozważań rozpoznanie Anny Wieczorkiewicz, która szeroko i dogłębnie analizując zagadnienie podróżniczych doświadczeń, konstatuje, że jednym z fundamentalnych oczekiwań podmiotu będącego w drodze, wiążącym się z podjęciem wyprawy, będzie usilne pragnienie autentyczności. Co więcej, w fenomenologicznej koncepcji doświadczenia podróżniczego, wypracowanej przez Erika Cohena, znaleźć możemy pięć strategii turystyki. Istotne, że swym ujęciu owej problematyki badacz w centrum stawia pytania o światopoglądowy „środek świata”, odbiór przestrzeni swej codziennej egzystencji, społeczność, w której funkcjonuje oraz o przyjęte, a więc akceptowalne przezeń wzorce i wartości. W odniesieniu do Stasiuka ów Cohenowski „środek świata” rozciągałby się w Mitteleuropie, bo zauważmy, że o ile w funkcjonalnych ujęciach jest on zazwyczaj zawarty w granicach macierzystego społeczeństwa, w myśleniu Stasiuka częstokroć wykracza on poza ten obręb i przesuwają się daleko od zakreślonych na mapie administracyjnych granic. Jak przekonamy się w dalszej części niniejszych rozważań, pisarz określił swój emblematyczny krąg, obierając za środek miejsce, w którym się obecnie znajduje, a więc Beskid Niski. Na razie wystarczy wskazać, że Stasiuk usiłuje ustalić swoją symboliczną przestrzeń. Kwestia ta znajdzie swoje rozwinięcie później, z uwagi na konieczność podporządkowania się dyscyplinie metodologicznej. Wróćmy zatem do trybów doświadczenia turystycznego, które winno się rozpatrywać – jak stwierdza Wieczorkiewicz – na odniesieniu do głównego kryterium relacji, w jakiej podróżowanie pozostaje do tego, co jest pojmowane przez podmiot jako

„własny świat” oraz do tego, co ewentualnie może stać się nowym doświadczeniem i przyjąć postać innego duchowego, religijnego, kulturalnego centrum¹⁰.

Pierwszy spośród wyznaczonych – tryb rekreacji¹¹, co prawda niezbyt koresponduje z ideą Stasiukowego peregrynowania po Europie Środkowej i Wschodniej, lecz w oparciu o cztery kolejne, możemy wygenerować coś na kształt paradygmatu wędrowca. W przypadku Andrzeja Stasiuka – wędrowca tworzącego literaturę, w której niczym w lustrze odbija się aktywność kulturowo-intelektualna podmiotu. Tak więc przyjrzymy się bliżej owemu schematowi. Peregrynatorzy działający w trybie odmiany niezbyt dobrze czują się w społeczeństwie, które nie potrafi wskazać im konkretnego paradygmatu akceptowalnych wartości. Wyruszenie w drogę w takim przypadku staje się remedium na poczucie bezsensu oraz stanowi ożywiającą próbę zabicia codziennej rutyny i sekwencyjnie powtarzalnych zdarzeń. W tę strategię wpisuje się poniższy fragment:

Pierwszy w życiu minaret zobaczyłem Babadag. Jechałem do Tulczy, żeby popłynąć do Suliny. (...) Żółte i nagie wzgórza Dobrudży przypominały małe mrowiska. Upał sięgał w głąb ziemi i rozsadzał ją od środka. (...) Minaret w Babadag był surowy i prosty. Wyglądał jak ołówek skierowany w niebo (JB, s. 187).

Zatem chęć zetknięcia się z innością. Ożywcze więc jest w przywołanym wyimku Stasiukowej narracji, doznanie przez podmiot konfrontacji z czymś, co jest mu całkowicie obce. Z kolei człowiek podporządkowany trybowi doświadczenia także nie ufa ustalonym hierarchiom wartości reprezentowanym przez dane mu społeczeństwo. Tacy ludzie – jak objaśnia badaczka – *mogą pokładać nadzieję w tym, co znajduje się poza rodzimym obszarem i szukać pewnych (w dużym stopniu estetycznych) przeżyć zastępczych, wędrując do miejsc, gdzie, jak mniemają, życie jest prostsze i prawdziwsze*¹² – konstatuje Anna Wieczorkiewicz. Co warte

¹⁰ Zob. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2008, s. 80-81 (dostępny w wersji elektronicznej w formacie PDF).

¹¹ Ów tryb charakteryzacji odnosi się do jednostek dość mocno osadzonych w swojej zbiorowości – i co trzeba podkreślić – dobrze funkcjonujących w macierzystym społeczeństwie. W ich odczuciu turystyka, jak sama nazwa wskazuje, jest aktywną formą spędzania wolnego czasu, pozwalającą odpocząć i zregenerować siły zarówno fizyczne, jak i psychiczne.

¹² A. Wieczorkiewicz, *dz. cyt.*, s. 82.

podkreślenia, taki podróżnik, jak w przypadku narratora Stasiukowych książek drogi, poszukuje istotnych dla siebie znaczeń, eksplorując geograficzną przestrzeń leżącą poza społeczną macierzą, ale we wspólnym obszarze kulturowym. Z kolei wędrowcy wybierający tryb eksperymentowania nie posiadają sprecyzowanych i wyraźnie określonych priorytetów – i co istotne – także oni próbują nadać swemu życiu sens. W ich przypadku, poszukiwanie duchowego bądź światopoglądowego fundamentu wiąże się z obawą kulturowej konwersji, a doświadczanie odwiedzanych przestrzeni sprowadza się wyłącznie do zbierania ich „próbek”¹³, do tymczasowego ich „smakowania”. Ostatni z trybów, które wyróżnił Cohen – tryb egzystencjalny – dotyczy przeniesienia się z własnego świata do innego i dostrzeżenia w nim źródła sensu. Ów symboliczny „rytuał przejścia” trwale może wiązać się z odnalezieniem utraconego, przyczynić się do reaktywacji porzuconej tradycji oraz ożywienia przeszłości – u Stasiuka – paradoksalne czasem pielęgnowanie ocalającej wiary w moc czasów przeszłych. W konsekwencji wędrówka oparta na trybie egzystencjalnym prowadzi do samopoznania i jej celem jest dotarcie – posłużmy się przenośnią – do źródeł swojej indywidualnej duchowości.

Różnorakie realizacje wątku podróży, przemieszczania się, bycia w ruchu, by na przykład sprawdzić trwałość męskiej relacji, mogliśmy zaobserwować już w powieści *Biały kruk*, następnie w zbiorze opowiadań *Przez rzekę*, dalej dostrzegamy apoteozę buntowniczego włóczęgostwa w *quasi-autobiografii* zatytułowanej *Jak zostałem pisarzem* (co zostało wspomniane w rozdziale poprzednim), wreszcie o podróży czytamy w *Dukli* – w dziele literackim najbardziej dojrzałym spośród wymienionych, zarówno pod względem intelektualno-artystycznym, jak i formalnym oraz – co istotne – zbliżonym do książek, które w niniejszej pracy poddane zostają analizie. Wyłania się z nich pewna charakterystyczna, narratorska wizja świata, będąca czymś na kształt pejzażu wewnętrznego bohatera-narratora, mieszczącego w sobie refleksje zarówno nad kulturą, jak i nad historią (przez autora *Ciemnego lasu* tolerowaną w umiarkowanej dawce) oraz duchową kondycją

¹³ A. Wieczorkiewicz, dz. cyt., s. 82.

mieszkańców odwiedzanych przez Stasiukowego narratora-podróżnika miejsc¹⁴.

Kolejną konstatacją będącą dopełnieniem powyższego sądu jest spostrzeżenie, że cała twórczość umownie przypadająca na lata 2004-2010 oscyluje wokół literackiego eksploatawania tematu podróży, a refleksyjną, hybrydyczną pod względem gatunkowym prozę podróżniczą uznać można za trzon dojrzałej twórczości pisarza z Beskidu Niskiego, jako świadomy wyraz jego literackiej odmienności i literacki idiolekt wyraźnie zaznaczający się na tle pisarzy swojego pokolenia. *Quasi-reportażowość* nurtu podróżniczego, uparcie rozwijanego przez Stasiuka, zyskuje wśród młodych literatów bardzo zdolnych kontynuatorów, choćby przywołać tu nazwisko wyróżnianego i nagradzanego Ziemowita Szczerka. Przedłużenia Stasiukowej twórczości podróżniczej zaś upatruję w dalszych tekstach (*Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* i *we Wschodzie*), utworach nie mieszczących się co prawda w przyjętej przeze mnie czasowej ramie, ale prozę drogi dopełniających o podjęte w tekście z 2014 roku wątki przynoszące refleksję natury eschatologicznej¹⁵ oraz podejmujące kwestię wypierania wstydlivej genealogii Polaków poprzez jej zepchnięcie w nieświadomość zbiorową¹⁶. Oddajmy zatem głos Stasiukowi, by zyskać potwierdzenie postawionej powyżej tezy: *Wyruszam i trajektoria w nieodgadniony sposób zawsze skłania się i napręża w tamtą stronę. Jakby tam był biegun, który przyciąga igłę kompasu* (W, s.77).

Rozważania nad Stasiukową prozą podróżniczą dopraszają się kilku niezwykle istotnych dopowiedzeń. Po pierwsze, twórczość autora *Zimy* skupiająca w swym centrum temat podróży ma na celu wyeksponowanie jej jako sposobu budowania indywidualnej tożsamości. Po wtóre, owa proza staje się drobiazgową metodą opisu rozpadającego się świata, posiadając niezaprzeczalną wartość demistyfikatorską, obdzierającą go ze zmurszałych mitów i utopii, by narrator mógł w każdym następnym tekście wielokrotnie zaakcentować oddalenie od centrum i podkreślić wagę tego, co peryferyjne, wzgardzone i pierwotne. Częstokroć będzie Stasiuk w interesujących nas

¹⁴ Zob. P. Nowicki, *Podróże ze Stasiukiem*, „Fraza” 2011, nr 2, s. 257.

¹⁵ Zwróciłem uwagę na to zagadnienie w recenzji *Wschodu*. Zob. J. Lech, *Wyznania „dziecka komunizmu”*, „Fraza” 2015, nr 1, s. 285.

¹⁶ Zob. R. Koziółek, *Chłopski lament Stasiuka*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 40, s. 56-59.

tekstach przywoływał właśnie w odniesieniu do tego stwierdzenia i w niepoprawny politycznie sposób przykład ludności cygańskiej, która – jak pisze w *Fado* – wzięła od nas trochę gadżetów, trochę cywilizacyjnego śmiecia (F, s. 77), ale już w europejskim dziedzictwie kultury nie chciała uczestniczyć. Po trzecie, podróż w prozie afabularnej Stasiuka posiada wyraźnie akcentowany wymiar duchowy oraz intelektualny. Możemy mówić w przypadku jego twórczości wręcz o metafizyce podróży. Nie ulega także wątpliwości, że proza drogi jest skorelowana z melancholią, nad czym szerzej będę rozważał w rozdziale następnym.

Poza tym teksty podróżnicze Stasiuka w sposób wyrafinowany sytuując się na granicy fikcjonalności i referencjalności, niosą w sobie ogromny ładunek jednostkowego doświadczenia, a pisarz niejednokrotnie przekracza i łamie tradycje genologiczne. O ile obecne w literaturze współczesnej wszelkiego typu wspomnieniowe dzienniki z podróży, reportaże, eseje (choćby za przykład podać tutaj twórczość reportażową Ryszarda Kapuścińskiego), relacje z wędrówek inicjacyjnych służą przede wszystkim weryfikacji doświadczenia zapośredniczonego, emocjonalnemu przeżywaniu i lepszemu zrozumieniu odwiedzanej przestrzeni – i co za tym idzie – zbudowaniu własnej wizji tychże miejsc, a doświadczenia autora muszą stać się gwarantem autentyczności opisywanych zdarzeń, o tyle w hybrydycznej twórczości prozatorskiej Stasiuka narrator odżegnuje się od referencjalnego wymiaru przywoływanych zdarzeń, całkowicie rezygnując z ambicji obiektywnego opisu choćby wycinka rzeczywistości, oddając tym samym pola imaginacji¹⁷, co częstokroć podkreśla wtrąceniami czy sformułowaniami odnoszącymi się do zaburzania przezeń referencjalności. Zresztą pisarz nierzadko dokonując autoegzegezy swojej twórczości, podkreśla istotę działania wyobraźni w procesie twórczym.

Jest wreszcie przemieszczanie się w prozie autora *Opowieści galicyjskich* tematem kluczowym, zespolonym z zagadnieniami – oprócz tożsamości – takimi, jak przestrzeń, pamięć, wyobraźnia, melancholia i nostalgia, co w tej pracy jest wielokrotnie. Rozpocznijmy zatem od rozważań na temat tej odnoszącej się do autoidentyfikacji podmiotu.

¹⁷ Zob. D. Kozicka, *dz. cyt.*, s. 428.

3 Zbudować swoje „ja” i zanurzyć się w minionym

W pracy *Cywilizacja na ławie oskarżonych*¹⁸ Leszek Kołakowski odwołuje się do tezy Robina George’a Collingwooda, zakładającej, że każda historyczna epoka posiada swoje pryncypialne założenia będące źródłem przyjętych w niej wartości oraz uznanych przez ludzi przeświadczeń. Rozpoznanie owych elementarnych filozoficznych wytycznych dokonuje się jednak z perspektywy czasu, a niekiedy – jak twierdzi autor *Herezji* – dopiero po zakończeniu danego okresu dziejów. Nietrudno jednak dziś dostrzec konstytutywne wyznaczniki postmodernizmu w perspektywie już kilkudziesięciu lat od ukonstytuowania się tego nurtu refleksji nad kulturą, odslaniające jej wielopoziomowy kryzys, zachwianie podmiotowości oraz chybione ludzkie próby zidentyfikowania siebie. Zatem problem z rozpoznaniem swoich czasów, a więc i z samoidentyfikacją różnorako eksplorowany dostrzec możemy w polskiej prozie po przełomie. Nas jednak interesować będzie tożsamościowy dyskurs u Andrzeja Stasiuka, a ściślej rzecz ujmując, ten wpisany w jego nurt prozy drogi.

W literackiej wizji beskidzkiego pisarza, którą wyczytać możemy z twórczości prozatorskiej pierwszej dekady XXI wieku, a dotyczącej ludzkiej kondycji można bez wątpienia dostrzec metaforę losu człowieka późnej nowoczesności czy – jak wolimy – ponowoczesności. Duchowego bankruta, który utracił grunt pod nogami oraz wygnańca, jednostkę o niestałej, rozmytej tożsamości. Trudno nie zgodzić się w tej kwestii z przywołanym już tutaj Pawłem Nowickim¹⁹. Pomimo iż jego konstatacje dotyczą duchowego wydziedziczenia bohaterów *Taksimu*, można je odnieść do całości dyskursu tożsamościowego zawartego w eseizowanej prozie podróżniczej. Władek i jego współtowarzysz – bohaterowie powieści *Taksim* – wspólnie handlujący starociami mogą stać się nosicielami idei wimplikowanych przez Stasiuka w eseizowaną, afabularną prozę podróżniczą. Załączek tej problematyki pojawił się już pod koniec lat dziewięćdziesiątych w *Dukli*. Prozaik wyraża w tym

¹⁸ Zob. L. Kołakowski, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990, s. 195.

¹⁹ Zob. P. Nowicki, *dz. cyt.*, s. 259.

tekście negatywną ocenę teraźniejszości, wskazując na zaobserwowane zmiany charakteryzujące współczesność, które idą w złym kierunku. *Świat się starzeje i rzeczy stają się niewyraźne i niedokładne* – stwierdza z przykrością narrator. *Niebawem staną się nie do odróżnienia i to będzie koniec. Zostaną tylko desygnaty* (D, s. 79). Te katastroficzne w swej wymowie stwierdzenia, jak słusznie powiada Urszula Glensk, wyrażają niechęć do obecnego, ale i nostalgiczną tęsknotę za minionym, kiedy podziały na *sacrum* i *profanum*, duchowość i materializm były łatwiej czytelne oraz pomagały orientować się w świecie²⁰. Tak więc sądy na temat wyczerpania się cywilizacji i jej rychłego schyłku jeszcze bardziej potęgują tożsamościowe rozdarcia.

Tożsamość w twórczości Andrzeja Stasiuka jawi się jako kwestia wielce problematyczna i złożona. Skorelowana jest zarówno ze statusem podmiotu bycia w podróży, jak i miejscem, w którym człowiek bywa zakorzeniony, w naszym przypadku – z konkretnym regionem pod nazwą Europy Środkowej – o czym będzie w dalszej części rozdziału. Grzegorz Działowski mówi wręcz o hybrydycznej tożsamości mieszkańców regionu Europy Środkowej, wprost wynikającej przecież z zależności natury historyczno-politycznej²¹, Stasiuk jest kontynuatorem tego ważnego tożsamościowego dyskursu o Europie Środkowej, podjętego jeszcze w latach osiemdziesiątych przez Milana Kunderę²², czego wyrazem jest *Dziennik okrętowy* – dopełnienie refleksji Jurija Andruchowycza – eseistycznego dwugłosu autorów wydanego pod tytułem *Moja Europa* oraz późniejsze teksty składające się na cykl książek podróżniczych Stasiuka, jeszcze intensywniej zgłębiających temat. Problem, który autorowi eseju z 2000 roku spędza sen z powiek, to *tajemnica ludzkiej duszy, a zwłaszcza duszy środkowoeuropejskiej, której istnienia nigdy do końca nie udowodniono ani do końca nie zaprzeczono tejże* (DO, s. 107). A więc tego czynnika, który określa

²⁰ Por. U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989-1999*, Kraków 2002, s. 14.

²¹ Zob. G. Działowski, *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowej po roku 1989* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, pod red. W. Kalagi, Kraków 2004.

²² W języku polskim esej autora *Żartu* zatytułowany *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* ukazał się w 5 numerze „Zeszytów Literackich” z 1984 roku. Kundera Europę Środkową pojmował jako integralną część Zachodu, która po II wojnie światowej niezależnie od swojej woli została przesunięta na Wschód. Wskazał na jej rozdarcie: geograficznie jest środkiem, kulturowo – zachodem, zaś politycznie, od momentu postanowień jałtańskich – wschodem. Tragizm tej części Europy – jak widzi rzecz Kundera – ma źródło w tym hybrydycznym zmaganiu się zachodniego ducha we wschodnim ciele.

nas jako mieszkańców tej części Europy, lecz jednocześnie wskazuje na tożsamościową (bo zakorzenioną w kulturowej niejednorodności historycznej Galicji²³) problematyczność mieszkańców dzisiejszej Europy Środkowej. Celem niniejszej refleksji, którą tu podjęliśmy jest także prześledzenie Stasiukowego tożsamościowego dyskursu wimplikowanego w prozę drogi w kontekście tożsamości rozbitej – będącej nieodłączną właściwością postmodernistycznej refleksji w wymiarze społeczno-kulturowym oraz autoidentyfikacji hybrydycznej – związanej z traumatycznymi historyczno-politycznymi uwikłaniami regionu. Słusznie jest twierdzić, iż te dwa czynniki mocno określają dyskurs tożsamościowy wpisany w interesujące nas pisanstwo Andrzeja Stasiuka.

Aleksander Fiut rozważając istotę problematycznej tożsamości w Europie Środkowej wskazał, że wymaga ona ciągłego ponawiania. Literaturoznawca upatruje w owym czynniku wyróżnika literatury tej części regionu, a którego obraz bardzo często odbija się w niej jako niedookreślony konstrukt zbudowany z często bezrefleksyjnie i symplicystycznie przyjmowanych klisz i stereotypów²⁴. Trudny w istocie proces określania swojego statusu przez mieszkańca tej części kontynentu trafia na różnego rodzaju przeszkody w postaci odniesień do symboli i paradygmatów tak wymieszanych, iż nie tworzących spójnego, czytelnego systemu²⁵.

W początkowej części niniejszej dysertacji nieprzypadkowo zwracałem uwagę na uwarunkowane społecznie napięcia tożsamościowe, których reperkusje odbijały się szerokim echem w prozie lat dziewięćdziesiątych. Było to swoiste preludium zapowiadające tego rodzaju implikacje w literaturze następnego dziesięciolecia. Przede wszystkim mam na myśli dekonstrukcję dawnych form zbiorowej identyfikacji prowadzącą do różnorodnych usiłowań budowania jej statusu w wymiarze indywidualnym. To właśnie jeden z wiodących problemów twórczości Stasiuka w ostatniej dekadzie. Demonizując wykorzeniającą narodowe zbiorowości historię dokonuje autor *Grochowa* apoteozy tego, co jednostkowe i niepowtarzalne.

²³ Kapitałnie owo kulturowe zróżnicowanie prezentuje książka Martina Pollacka z pogranicza literackiego reportażu i eseju historycznego zatytułowana *Po Galicji. O chasydach, Huculach, Polakach i Rusinach. Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma*, Wołowiec 2007.

²⁴ Zob. E. Dutka, dz. cyt., s. 171.

²⁵ Zob. A. Fiut, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999, s. 25.

Tak więc złożona narracja tożsamościowa snuta przez autora *Zimy*, posiadałaby dwa niezwykle mocne źródła: po pierwsze widziałbym je – delikatnie mówiąc – w powątpiewaniu w sens i celowość historii, w tym konkretnym przypadku – dziejów Europy Środkowej, po wtóre zaś w postmodernistycznej filozofii akcentującej wyczerpanie, o czym już była tutaj mowa.

Porzucając własną przeszłość, uznajemy ją za nędzną i bezużyteczną. Czy komukolwiek poza nami jest ona potrzebna (F, s. 71)? Pyta narrator *Fado*. Podważając jedynie, bo nie negując całkowicie statusu historii, Andrzej Stasiuk zbliża się poniekąd do rozpoznań Haydena White'a. Nie oznacza to bynajmniej, że odnosi się autor *Wschodu* do przeszłości w sposób nonszalancki. Nic bardziej mylnego, bowiem wszelkie tropy wyłaniające się z dyskursu beskidzkiego pisarza na temat minionego wskazują, że snuje on rozległą narrację na temat swojej historiozofii. Lecz na początku oddajmy głos amerykańskiemu badaczowi średniowiecza:

Istnieje pewien problem, któremu nie przyjrzeni się poważnie ani filozofowie, ani historycy, a któremu tylko nieco uwagi poświęcili teoretycy literatury. Chodzi mianowicie o status narracji historycznej rozpatrywanej wyłącznie jako werbalny artefakt stanowiący model struktur i procesów dawno minionych, a co za tym idzie, nie podlegających kontroli na drodze eksperymentu bądź obserwacji. (...) Jednak ogólnie rzecz ujmując, niechętnie dotąd rozważano narracje historyczne jako to, czym są one w sposób jak najbardziej oczywisty, a mianowicie jako wytwory werbalnej fikcji, których treść jest tyleż rezultatem o d k r y c i a, co produktem i n w e n c j i, a których forma ma więcej wspólnego z ich odpowiednikami w literaturze pięknej aniżeli w naukach ścisłych²⁶.

O ile White podważa sposób wyjaśniania historycznego widząc za Nietzschem w historii brzemień, o tyle w prozie Stasiuka poddana demonizacji historia widziana jest raczej jako trop, który naśladuje literatura budująca z historii opowieść, przy czym podkreślić należy, iż niemożliwe jest

²⁶ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i P. Wilczyckiego, Kraków 2010, s. 79-80.

skonstruowanie na jej podstawie twardej tożsamości, gdyż – jak objaśnia Stasiuk – *wielkim, nadpsutym i półmartwym cielskiem* [historii – J.L.] *żywiliśmy się zbyt długo* (DO. s. 134) i nic z tego nie wynikło. Tak więc raczej nie potrzebuje on namaszczenia na filozofa historii pokroju Georga Wilhelma Friedricha Hegla czy statusu akademickiego historiografa, szczególnie że słabość historycyzmu przekonująco wykazał Karl Raimund Popper, a status historii jako nauki mocno nadwątlił, jeśli nie zdekonstruował, przywołany powyżej Hayden White. W takim rozumieniu, historia nie wyjaśnia niczego, będąc jedynie mglistą obietnicą ideologicznie konstruowanej *quasi-tożsamości* (cały rezerwuar mitów typu: naród jako jedność, wspólna historia spoiwem zbiorowości, przeszła trauma doświadczeniem zbiorowości ją określającą etc.) nie czyniąc również teraźniejszości sensowną. Wręcz przeciwnie, Stasiuk snując dyskurs o obciążeniu historią, z której *małe kraje powinny być zwolnione* (JB, s. 111), sytuuje się bardzo blisko White'owskiej myśli dekonstruującej historię jako dyscyplinę nauki dającą jasny i wiarygodny obraz przeszłości. Żłudne przeświadczenie zamiast tożsamości zbiorowej generuje w odczuciu Stasiukowego narratora-observatora *cudownie durną zideologizowaną fikcję tych krain. Romania Mare, Wielka Serbia, Polska od morza do morza. Beznadziejny smutek za tym, co nie bardzo było, za tym, co być nie mogło, i zasmakany żal nad tym, co jest* (JB, s. 42). Beskidzki pisarz usilnie przyznaje się do tego, iż jego *idee fixe* jest ciągle kwestionowanie historycznego wymiaru Europy Środkowej. Bo, jak pisze Martin Pollack, podróż po ziemiach dawnych prowincji monarchii austro-węgierskiej musi pozostać w sferze niemożliwej do spełnienia mrzonki. Warto zwrócić uwagę na słowa austriackiego pisarza:

*Upadek państwa wielonarodowego usunął te regiony oraz ich mieszkańców z naszego pola widzenia, a przemiany polityczne tej części Europy po drugiej wojnie światowej sprawiły, że i tak już luźne związki, jakie jeszcze istniały uległy całkowitemu zerwaniu*²⁷.

²⁷ M. Pollack, *Po Galicji. O chasydach, Huculach, Polakach i Rusinach. Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma*, Wołowiec 2007, s. 7.

W konsekwencji narracyjne rozważania w pisarstwie Stasiuka sprowadzają się również do prób wysnucia jakiegoś konceptu – paradoksalnie – próbującego wyjaśnić właśnie historyczny proces kształtowania się kultury głównie na przestrzeni starcia się jej pierwiastków wschodnich z zachodnimi. Usiłuje także przekonać się, czy możliwe jest podróżowanie po Mitteleuropie (przywołane już wcześniej określenie tej części kontynentu między innymi przez angielskiego historyka Timothy Gartona Asha) bez ciągłego potykania się o jej tragiczną historię i przekłete sensy²⁸. *Gdzieś po prawej leżała Hystria: Grecy, ruiny, marmurowe kolumny, siódmy wiek przed naszą erą, ale guzik mnie to obchodziło. Przeszłość im starsza, tym jest gorsza. Zużywa się od ludzkich myśli jak książka telefoniczna od dotyku* (JB, s. 187). Tak więc słusznie twierdzi Wiesław Setlak, że w myśleniu Stasiuka o przeszłości trudno doszukać się większych napięć bądź nieścisłości. Jest to wyobrażenie dość spójne i konsekwentne, zbudowane na prostej korelacji pomiędzy substancją czasu oraz odbywających się w nim przemieszczaniach idei i zdarzeń. Wynika z tego w myśleniu Stasiuka o historii, że jest ów ruch wiadomą oznaką jego przestrzenności²⁹. I dochodzimy w tym miejscu do naczelnej kategorii, kategorii przestrzeni, idei bez wątpienia uprzywilejowanej w Stasiukowym uniwersum, o czym będziemy rozważać w następnej części niniejszego rozdziału. Lecz wcześniej spróbujmy dociec, skąd bierze się niechęć Andrzeja Stasiuka do cywilizacji Zachodu i poszukiwanie przez niego godziwej kulturowej alternatywy w Mitteleuropie.

4 Stamtąd sący się negatywność...

Rozpocznijmy może od słów Stasiuka:

*Czytam to wszystko, ponieważ jest noc i nie zanosz się na żadną podróż.
Czytam po stronie, po półtorej, odkładam i biorę następną książkę,
ponieważ literatura naśladuje tak samo historię jak geografię, i w tym*

²⁸ *Patroszenie świata*. Ze Stasiukiem rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 14, s.9.

²⁹ Zob. W. Setlak, *Twórca wobec przestrzeni i czasu. Przyczynek do rozważań o filozofii mobilności Andrzeja Stasiuka* [w:] „Tematy i Konteksty”, nr 5(10) 2015, s. 36.

wypadku musi składać się z fragmentów, z okruchów, ze spojrzeń przez samochodową szybę, bo tutaj, u nas niemożliwe jest sklecenie długiej sensownej narracji, która nie byłaby nudniejsza i mniej wiarygodna niż życie i świat (DO, s. 125).

Konstatacje będące wykładnią powyższego cytatu z *Dziennika okrętowego* odsyłają już do postmodernistycznej, fragmentarycznej koncepcji rzeczywistości. To, co odsłania teoretyk poetyki fragmentu, Galay³⁰, czyli niemożność stworzenia spójnej, całościowej kompozycji przekłada się na paradygmat pękniętego świata, który widzieć można jedynie w fragmencie, w ułamku – co narrator Stasiuka wielokrotnie zaznacza. Analogicznie – i podmiot postrzegający musi być rozdarty, pogrążony w kryzysie, bo usiłujący skupić w sobie niemożliwą do całościowego wyrażenia rzeczywistość, po drugie odkryć globalny, uniwersalny sens, który w istocie rzeczy jawi się jako iluzoryczny, lecz – jak narrator *Dziennika pisanego później* – wierzy, że ów *w końcu się objawi, ponieważ sens istnieje* (DP, s. 36). Musi ów podmiot bez przerwy swoją tożsamość potwierdzać i dokonywać jej rewizji, bo nie jest ona dana raz na zawsze. Taką możliwość stwarza jedynie obcowanie z przestrzenią. I znów narrator Stasiuka w podróży powiada: *Dwa razy w życiu, dwa razy po dziesięć minut. Z takich fragmentów składa się świat, z okruchów gorącego snu, z majaków, z autobusowej maligny* (JB, s. 271).

Czym zatem jest problematyczna tożsamość w kontekście rozważań Stasiuka w prozie podróżniczej? Ten fundamentalny wątek myślowy oprócz czynników wyżej zasygnalizowanych, spleta się także ze świadomością degradacji w wymiarze kulturowo-intelektualnym, z unaocznieniem wyczerpania sił tworzących cywilizację, co już sygnalizował dukielski peregrynator, odsłaniając znamiona jej wielopoziomowego kryzysu. Rozpad, atrofia, zanik, „rozpierducha”, wszędzie dostrzegalny schyłek pozbawiony nadziei na jakąkolwiek formę odrodzenia, syf, tandeta – to określenia nader często powtarzające się w książkach autora *Murów Hebronu*, słowa-klucze, za pomocą których powinno się dokonywać hermeneutyki tekstów wołowieckiego prozaika. Stasiuk w swoich podróżniczych konstatacjach bliski jest

³⁰ Zob. J. L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego*, „Pamiętnik Literacki”, 1978, z. 4.

koncepcjom zarówno – jak po wielokroć powtarza – duchowo mu bliskiego Emila Ciorana, który zresztą w *Jadąc do Babadag* jest przez niego przywoływany, jak i – w moim odczuciu – diagnozującym rozpoznaniem Michela Houellebecqa. Podejrzliwość wobec Zachodu, przeświadczenie o destrukcyjnej roli historii, swoisty nihilizm rumuński filozof powtarza niczym mantrę. Z kolei autor *Cząstek elementarnych* w swojej twórczości prozatorskiej współczesność odczytuje w tak skrajnie pesymistyczny sposób, jak chyba żaden inny żyjący pisarz Zachodu.

O ponowoczesności ma Houellebecq do powiedzenia wiele i w sposób daleki od konwencjonalności prowadzenia narracji na temat społecznych reperkusji zmian, jakie zaszły w Europie zachodniej po 1968 roku. Wyczytamy z książek francuskiego prozaika jawną niechęć do zbiorowości pojętej jako masa, czy przemysłowy kolektyw, ostentacyjne odrzucenie modernizacji, świadomość rozpadu społecznych więzi, przerażenie aksjologiczną pustką i – *last but not least* – wstręt do cywilizacyjnego pędu, w którym człowiek zostaje zepchnięty na margines. Dostrzeżemy jednak u francuskiego prozaika również afirmację sztuki jako remedium na melancholię i samotność będącą substytutem zaniku relacji międzyludzkich i atomizacji społeczeństwa. Wieszczy twórca *Platformy* wyczerpanie sił vitalnych, a jego bohaterowie – w większości seksoholicy i neurotycy bez twardej tożsamości zdają się być idealnym *pars pro toto* cywilizacji późnej nowoczesności. To jednostki wyalienowane, żyjące w zbiorowości, która nie potrafi ani nie chce zinterioryzować wspólnoty w całym jej skomplikowaniu. A więc czynniki takie, jak konsumpcjonizm, globalizacja, powszechny lęk³¹ oraz podmycie fundamentów nie tak odległej jeszcze wiary w klasyczny historyzm niosący złudzenie sensu naznaczają Zachód piętnem negatywności. Bo oto niemożliwe się wydaje ponowne zakotwiczenie podmiotu, oparcie na jakimś stałym fundamencie. Nad światem unosi się duch niepewności, nasila się brak ludzkiego zaufania do jakichkolwiek przyszłościowych projektów, a wiele dostrzegalnych aspektów

³¹ O obliczach ponowoczesnego lęku przekonująco pisze Zygmunt Bauman w książce *Płynny lęk*, Kraków 1998.

tylko te współczesne lęki pogłębia i eskaluje, co z kolei sprawia, że dzisiejszy człowiek traci zaufanie do „świata jako takiego”³².

Stąd też bierze się między innymi Stasiukowa niechęć i nieufność do Zachodu, który, jak podkreśla autor *Przez rzekę*, nie może już nic wartościowego zaoferować. Pomimo że nie czytał Houellebecqa³³, obydwaj – abstrahując od nihilizmu i ateizmu Francuza – są wyrazicielami podobnego sądu nad współczesnością. Bliski diagnozom autora *Uległości* Stasiuk konstatuje: *Nic innego nie mamy [rzecz dotyczy chrześcijańskich korzeni naszej kultury – J.L.]. (...) i nie wydaje mi się, że pamięć o chrześcijańskiej tradycji zamrze, bo kultura jest ciągłością, niezależnie od tego, czy jesteśmy w opozycji do niej, czy ją akceptujemy*³⁴. Stasiukowy pesymizm w postrzeganiu negatywnego jądra ponowoczesnego świata nie jest wcale tak oddalony od Houellebecqowskiego, jak mogłoby się początkowo wydawać. Warto w kontekście powyższej wypowiedzi przyrzeć się znaczeniom wpisanym w ten fragment:

To wszystko zniknie, przepali się jak żarówka i zostanie tylko kulista próżnia, którą wypełnią jakieś nowe kształty, ale nie jestem ich zupełnie ciekaw, ponieważ będą to coraz bardziej skundlone wersje codzienności udającej święto i nędzy przebranej za bogactwo, festyniarski syf, śmieciarska multiplikacja, plastik, który psuje się natychmiast, lecz jako odpad i wysypisko trwa niemal wiecznie, dopóki nie pochłonie go ogień, a inne żywioły są wobec niego bezradne (JB, 16).

Analogiczne egzemplifikacje można by mnożyć. Stasiukowa afirmacja Europy Środkowo-Wschodniej jest jednocześnie kontestacją Zachodu lansującego ślepy europocentryzm i paternalistyczno-protekcjonalny stosunek do Wschodu³⁵. Inna rzecz, że tracący stereotypowością podział jest punktem odniesienia do rozważań, przy czym zaznaczyć należy, iż Stasiuk jest jej

³² Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 43-44.

³³ W wydanej w ubiegłym roku książce będącej zbiorem rozmów Andrzeja Stasiuka z Dorotą Wodecką, *Życie to jednak strata jest*, pisarz zapytany przez dziennikarkę „Gazety Wyborczej” o stosunek do twórczości Michela Houellebecqa, odżegnuje się od znajomości jego twórczości. Zob. *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Warszawa 2015, s. 167.

³⁴ Tamże, s. 165.

³⁵ Zob. W. Setlak, dz. cyt., s. 39.

świadom. Równie obiegowa opozycja logicznego, kulturalnego i empirycznego Zachodu do słowiańskiego³⁶, zapóźnionego, zdegenerowanego, niekulturalnego Wschodu³⁷ w *Fado* oraz innych Stasiukowych tekstach zostaje odwrócona. Jedyne, co stamtąd trafia do Europy Środkowej to odpady i śmieci zamieniające ją w karykaturalną przestrzeń recyklingu. Zaś obsesja terażniejszości wpisana w duchową kondycję Zachodu w istocie pustoszy jego egzystencję. Mówi autor *Dukli* o śmieciach dosłownie i w przenośni. Oddajmy mu zatem głos:

Wędrowniacy ludów, w której wszyscy już teraz bierzemy udział, to w gruncie rzeczy wielka ucieczka. Uciekamy, emigrujemy z własnej dotychczasowej przestrzeni, z własnej historii, po prostu z własnego życia. Kiedyś wyruszyliśmy po to, by nasze życie stało się bardziej wartościowe, pełniejsze, po prostu lepsze, większe i bardziej ludzkie. Teraz, żyjąc, chcemy za wszelką cenę porzucić własne życie, chcemy z niego wyjść, chcemy w jednej chwili stać się kimś innym. W kulturze Zachodu te procesy są już oswojone i przypominają raczej zabawę niż dramat. Można wybrać sobie osobowość, temperament, światopogląd, tak jak wybiera się miejsce zamieszkania. Swoboda wyboru to codzienność. Zmienia się osobowość tak jak kolor włosów.

Tutaj na „wschód od Zachodu” wszystko się wyostreza. Zabawa niepostrzeżenie zmienia się w dramat (F, s. 93).

Niech na usprawiedliwienie wprowadzenia tego obszernego cytatu będzie stwierdzenie, iż każde zdanie z fragmentu *Fado* zatytułowanego *Przed stacją* jest dla naszych rozważań bardzo istotne, jeśli nie kluczowe. Stasiuk sygnalizuje zbiorową zagładę ludzkiej tożsamości upatrując jej przyczyn w obecnym późnonowoczesnym paradygmacie kultury. Upatruje w niej – jak przekonująco zasygnalizowała i rozwinęła ów problem Elżbieta Dutka – swoistych przyczyn emigracji podmiotu ze współczesności i od własnej

³⁶ Wątek słowiańszczyzny w prozie Andrzeja Stasiuka potraktowany został przez pisarza dość powierzchownie – przywoływany w różnych kontekstach. Wspomina on w *Dzienniku okrętowym* postać Ibrahima ibn Jakuba, który pisał w X wieku o krajach zamieszkiwanych przez Słowian, to znów w innym miejscu Stasiuk przelotnie wspomni o „słowiańskiej duszy” albo o bezkresnym smutku słowiańszczyzny. Uważam, iż bardziej pogłębione i rozwinięte przez autora *Białego kruka* na ten temat refleksje w odniesieniu do analizowanego zagadnienia tożsamości mogłyby stać się alternatywą redefiniującą pojęcie Europy Środkowej.

³⁷ Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 224.

egzystencji mając pewność, że prawdziwe życie jest gdzie indziej³⁸. Ale nie tylko. Ta groteskowa amerykańszczyzna w tekstach Stasiuka urasta do rangi pewnego konstruktu intensyfikującego tożsamościowe rozdarcia. Wskazuje również pisarz, iż o ile płynne przechodzenie pomiędzy różnymi formami i sposobami identyfikacji na Zachodzie posiada wymiar ludyczny, o tyle w naszej części Europy staje się w swej istocie tragiczne. Ów dramat wynikałby bez wątpienia z akceptacji wzorców wyjętych z tworzonej w niskich rejestrach, infantylnej popkultury i uczynienia z nich substytutu prawdziwej tożsamości ludzi wykorzenionych oraz wykluczonych. I znów pojawia się Stasiukowe zwątpienie w moc historii winnej zawłaszczeniu i zbrukaniu przeszłości. Jak dalej rozważa narrator *Fado – Wynurzyliśmy się z niebytu i, zanim zdołaliśmy odnaleźć dla siebie jakąś formę, postać, właśnie tożsamość, okazało się, że wcale nie musimy tego robić* (F, s. 94). Czy na pewno? Narrator książki dopełniającej podróżnicze refleksje z *Jadąc do Babadag* z goryczą stwierdza, iż w ćwierć wieku nie sposób odbudować zbiorowej formy identyfikacji rozbitej przez historyczną maszynę w postaci dwóch wykrwawiających Europę totalitaryzmów. Można jednak dojrzeć do niej i zyskać ją w podróży – analogicznie jak narrator *Jadąc do Babadag*. Dla Stasiuka, ta droga jawi się jako jedyna z możliwych.

Jego bohaterowie podejmując ocalającą w tym znaczeniu podróż decydują się na włóczęgostwo – tę opozycję turystyki, o którym piszą Zygmunt Bauman³⁹ i przywołana powyżej Anna Wierzbicka. Ma więc peregrynator Stasiuka zarówno coś z turysty, o którym wspominałem powyżej w odniesieniu do trybów turystyki wyróżnionych przez Cohena, jak i z włóczęgi. Zamknięcie go w jednej z tych kategorii jest po prostu niemożliwe. *Znów dopadło mnie przecucie, że od wielu lat po prostu błąkam się po świecie bez żadnego planu i pomysłu. (...) Błąkałem się z nadzieją, że*

³⁸ Zob. E. Dutka, *dz. cyt.*, s. 163-164.

³⁹ Podobnie jak w życiu turysty również i dla włóczęgi ruchliwość będzie kategorią nadrzędną. Opozycja turysta-włóczęga – jak powiada Bauman – wyraża jeden z najgłębszych podziałów we współczesnych społeczeństwach. Włóczęga staje się poniekąd karykaturą turysty. Przypomina go pod wieloma względami, będąc jednocześnie jego koszmarnym, koślawym *alter ego*. O ile turysta bywa w drodze, gdyż pragnie przygody, o tyle włóczęga w drodze być musi. Ten pierwszy afirmuje świat, ten drugi zaś uważa go za nieznośny. Błądzi bez celu, nie wiedząc dokąd wędrowka go zaprowadzi. Nie posiada nigdy z góry zaplanowanej trasy, gdyż rodzi się ona na bieżąco w czasie jego bezustannej peregrynacji. Rozbija więc w ten sposób włóczęga porządek i harmonię, a w ruchu utrzymuje go *nadzieja niespełniona* oraz *nieprzerwana pogoń za odmianą*. Zob. Z. Bauman, *dz. cyt.*, Warszawa 2000.

pomysł i plan odstąpią się w sposób naturalny (DP, s. 36). W zamian za bezpośredni kontakt z ludźmi kontemplanuje – tym razem narrator *Jadąc do Babadag* – przestrzeń stanowiącą miejsce jego tymczasowego, chwilowego pobytu. *Koniec końców i tak wszędzie jesteś obcy* – dopowiada. *Przyjeżdżasz i odjeżdżasz* (DP, s. 122). Niczym Baumanowski turysta, podróżnik Stasiuka z tubylcami wchodzi jedynie z pobieżne, powierzchowne relacje i zadzierzga tylko naskórkowe stosunki⁴⁰. Ten permanentny poszukiwacz sensu, przesiąknięty niemożnością wyboru, przemieszczający się pomiędzy obcymi, pomimo że nie potrafi się z niczym związać, szuka autentyczności i w ten sposób znajduje on także swoją tożsamość – właśnie w pogłębionej medytacji nad obcym i obcą przestrzenią. Autorozpoznanie dokonuje się drogą przełamania bariery obcości poprzez konfrontację z innym. Zakładając, że zderzenie z obcym stanowi konieczny warunek do ustabilizowania swojej tożsamości, a pobyt w nieznanym miejscu pomaga pełniej dostrzec walory swojego, to wszelkie narracje podróżnicze w jakimś sensie mogą stać się kluczem pozwalającym zrozumieć współczesność⁴¹. I nie można mieć co do tego wątpliwości. Podróż tak pojęta, w swej istocie prowadzi do z góry założonego celu, którym staje się próba indywidualnego odnalezienia rozbitej samoidentyfikacji oraz wyraźnego określenia swojego miejsca w świecie. *I rzeczywiście samotny włóczęga zmierzający do Babadag ma wrażenie odmienności w starciu z przestrzenią wschodniej Europy*⁴². Zaznaczyć też należy, iż towarzyszy mu poczucie przynależności do świata, w którym pamięć ludzi w przeciwieństwie do historii znała jedynie narracje zanurzone w micie. *Ich pamięć nie znała historii, ale jedynie baśń, bajkę, legendę – formy według naszych kryteriów właściwe dziecięcej świadomości i zupełnie nieprzydatne do przetrwania* (JB, s. 96). Obciążenie historią jako składnikiem tożsamości zbiorowej w znaczeniu narodowym jest tylko czynnikiem sprawczym poszukiwań samego siebie, katalizatorem samookreślających peregrynacji w szerszym wymiarze pozahistorycznym. Tożsamość narodowa – jak chce Stasiuk – oddala człowieka od tego, kim jest człowiek jako pewne

⁴⁰ Zob. Z. Bauman, *dz.cyt.*, s. 145.

⁴¹ Zob. P. Kowalski, *Odyseje nasze byle jakie – droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 13.

⁴² S. Niewczas, *Pielgrzymka do sanktuarium tożsamości. O dwóch powieściach Andrzeja Stasiuka*, „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 46.

indywidualne żyjące w zbiorowości pojętej jako swoisty konglomerat kulturowy (czego doskonałym przykładem może być kulturalna przestrzeń Mitteleuropy), bowiem znacząco utrudnia interioryzację i zrozumienie inności. Paradoksalnie jednak, narrator *Jadąc do Babadag*, pomimo usilnej niechęci do historii regionu odkrywa, że zerwanie z nią nie jest możliwe. Konstatacja, że *żyjemy zanurzeni w przeszłości* (JB, s. 198), w różnych wariantach czytelna będzie także w innych tekstach Stasiuka wpisujących się nie tylko w prozę podróżniczą. Deklarowana przezeń idiosynkrazja do obsesyjnego trwania przy historii miesza się w jego prozie z równie częstymi nawiązaniami do minionego. Opowiadacz Stasiuka wspomina przecież niejednokrotnie różne dramatyczne w skutkach historyczne wydarzenia, sięga po minione paroksyzmy. Żałuje wysiedlonych w 1947 roku Łemków, pali znicze na grobach poległych sto lat temu żołnierzy, wspomina czasy C.K. Monarchii, mówiąc, że upija się zawsze w dzień urodzin cesarza Franciszka Józefa czy bezustannie, w różnych postaciach – jak choćby ostatnio we *Wschodzie* – przywołuje relikty komunizmu w Europie, którą zwie(my) Środkową. Przywołany już w naszych rozważaniach Aleksander Fiut jest zdania, że to przejaw obecnej w literaturze „utopii retrospektywnej”⁴³.

Wątek odnalezienia tożsamości indywidualnej, tak uporczywie przez pisarza rozpatrywany w uhonorowanej Literacką Nagrodą Nike hybrydycznej powieści, znajdzie swoją kontynuację w *Dzienniku pisanym później*, gdzie narrator, aby po raz kolejny zrewidować to, kim jest, musi odbyć podróż tym razem na Bałkany, żeby nielekki cień Polski zostawić za sobą i móc obserwować go z oddali. Tylko wówczas będzie mógł trzeźwo i bez postkolonialnych kompleksów spojrzeć na swój kraj i odpowiedzieć, że odnaleźć swoje prawdziwe „ja” można tylko wtedy, gdy człowiek będzie żył jedynie dla siebie nie będąc nadmiernie obciążonym traumatyczną historią swojego narodu. Ale o tym wymiarze tożsamości rozważać będziemy już w rozdziale VI, który jawi się jako dopełnienie i podsumowanie refleksji zarówno nad zagadnieniem tożsamości, jak i ustaleń dotyczących prozy podróżniczej.

⁴³ A. Fiut, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999, s. 8-9.

5 Wziąć w posiadanie przestrzeń

No więc przestrzeń to tylko wieczna teraźniejszość (JB, s. 169) – tą nośną metaforą narrator *Promu do Gałacza*, krótkiego fragmentu książki *Jadąc do Babadag*, rozpoczyna rozważania o byciu w nieustannym ruchu. Jeżeli dosłownie by potraktować tę zredukowaną jednak przez Stasiuka jej definicję w kontekście tak mocno w jego prozie widocznej afirmacji minionego, dostajemy o niej co najmniej sprzeczne wyobrażenie. Postaramy się zatem przeanalizować tę dość skomplikowaną, a zarazem jedną z wiodących w twórczości podróźniczej Stasiuka tematykę.

W poprzednim podrozdziale poruszaliśmy się po orbicie rozważań nad problemami tożsamościowymi sprzężonymi z zakwestionowaniem objaśniającego wymiaru historyczności. Historia Europy Środkowej – jak rzecz widzi nie tylko autor *Białego kruka* – nieustannie ciężąca ku legendzie, nie jawi się jako nic innego, niż zbiór traumatycznych doświadczeń. Nie dziwi zatem opowiedzenie się twórcy *Dziennika pisanego później* za geografią. Dopowiedzmy od razu, że dla człowieka ponowoczesności nie jest to żadne *novum*. Wiek XX był stuleciem wzrostu mobilności oraz – powtarzając za Jamesem Cliffordem⁴⁴ – czasem zintensyfikowanej kulturowej ruchliwości. Jak twierdził już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku Michel Foucault, nowe relacje przestrzenne w sposób intensywny i odmienny naznaczają naszą współczesność. Francuski myśliciel tak oto powiada:

*Epoka współczesna będzie być może nade wszystko epoką przestrzeni. Żyjemy w czasach symultaniczności, epoche przemieszczenia i zestawienia, epoche bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia*⁴⁵.

I dlatego też Andrzej Stasiuk jako świadomy twórca porzuca historię, anachroniczną obsesję wcześniejszego stulecia, na rzecz przestrzeni. Każę więc owo rozpoznanie skierować zainteresowania nad jego pisarstwem

⁴⁴ Amerykański antropolog jest autorem kapitalnej rozprawy pod tytułem *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*. Clifford postrzega współczesny świat jako rzeczywistość w permanentnym ruchu, jako serię ruchomych obrazów.

⁴⁵ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2, s. 7.

podróżniczym ku zagadnieniu przestrzeni w kontekście kultury. Kategoria przestrzeni wpisana w większość utworów literackich Stasiuka, od początku jego prozatorskiej drogi, znajduje także swój wariant zrealizowany w książkach tematycznie zogniskowanych wokół podróżowania. I będzie nas w tym momencie interesować zagadnienie przestrzeni wpisanej w teksty dotyczące właśnie tejże problematyki. Po raz kolejny też dopowiedzieć należy, iż nie sposób oderwać jej od trwale z nią skorelowanych pojęć pamięci i wyobraźni. To nierozzerwalna triada. Przy czym trzeba jeszcze raz zaznaczyć, iż mając na uwadze afabularne, prozatorskie utwory Stasiuka, nasze rozważania skupiać się będą nie na przestrzeni pojętej jako składowy strukturalny element tekstu literackiego, co na przestrzeni wewnętrznej – symbolicznej – jawiącej się jako komponent znaczeniowy tekstów oraz przyglądać się będziemy funkcjom kategorii przestrzennych w kontekście epistemologicznym.

Podróżnik Stasiuka penetrując nieogarnione wzrokiem obszary przestrzeni i konstruując za pomocą kategorii wyobraźni literackie obrazy, usiłuje – mówiąc przenieś – dotknąć niewyraźnego. Czymże jest owo mgliste brzmiące niewyraźne? W tekstach autora *Murów Hebronu* bez trudu dostrzeżemy zespolenie człowieka z przestrzenią oraz jej interioryzację przez podmiot poznający. Myślenie metaforyczne prozaika, mocno zakorzenione właśnie w kategoriach przestrzennych, odgrywa decydującą rolę w procesie poznania, bo przecież jedynie dzięki niemu potrafimy, jeśli nie do końca zrozumieć, to przynajmniej dostrzec aspekty rzeczywistości, które pojęciu się wymykają⁴⁶.

Analizując dogłębnie problematykę przestrzeni wpisanej w twórczość prozatorską autora *Dukli* możemy – jak kapitalnie, a zarazem obrazowo rzecz ujmuje Dorota Różycka – zataczać coraz szersze interpretacyjne kręgi. Pierwszy nieodłącznie wiązałby się z literackimi obrazami dyktowanymi autorowi przez twórczą wyobraźnię. Zahacza o niego drugie pole, w centrum którego należałoby postawić kategorię pamięci sięgającej do miejsc ewokowanych nie tylko przez jednostkowe, narratorskie wspomnienia z licznych podróży, lecz przede wszystkim pamięć pojętą

⁴⁶ Pisała o tym przekonująco Wisława Limont w książce zatytułowanej *Analiza wybranych aspektów wyobraźni twórczej*, Toruń 1996, s. 54.

i obejmującą swym zasięgiem to, co minione i przetworzone przez wyobraźnię⁴⁷. W ten sposób powstaje zarysowany szlak bądź mapa zdradzająca położenie podróżnika w przestrzeni. Aby sprawę bardziej skomplikować, ale zarazem dotknąć tego, o co w twórczości drogi Stasiuka być może najistotniejsze, możemy zakreślić ostatni krąg, w którym świat zostaje pojęty jako uniwersum, a poruszanie się w nim mogłoby zbliżyć narratora do odpowiedzi na pytanie „kim jestem”, czyniąc zarazem ową rzeczywistość choć częściowo oswojoną, zatem znośną. Tak więc i proces samopoznawania nieodłącznie wiąże się z przestrzennością, o czym już wcześniej wspomniałem.

Istniejąca współcześnie wielość wyobrażeń i znaczeń pojęcia przestrzeni oraz szerokie pod względem semantycznym pole tego rzeczownika sprawiają, że nieunikniona staje się dla naszych rozważań konieczność dookreślenia jej definicji. Zagadnienie przestrzeni jest niewątpliwie znane każdemu, lecz już nie każdy użytkownik polszczyzny jest zdolny w równym stopniu eksplorować jego pole znaczeniowe. W najszerszym znaczeniu rzeczownik „przestrzeń” odsyła do bezkresu i bezmiaru, ale już opatrzony przymiotnikiem stopniowo ogranicza swoją semantykę. Przestrzenią egzystencji ludzkiej staje się miejsce, które w istocie – jak widzimy to w prozie Andrzeja Stasiuka – bywa bezustannie penetrowane. Posługując się pomocną w naszych refleksjach dziedziną filozofii, możemy też mówić o przestrzeni duchowej oraz o sposobach doświadczania przestrzeni, wskazywać także – rzecz jasna – na przestrzeń poznania oraz na fundamentalną kategorię Stasiukowej myśli – przestrzeń kultury.

Wszystkie powyżej ujęte aspekty przestrzeni w różnym natężeniu uwidaczniają się w twórczości Andrzeja Stasiuka, zaś korelacja pomiędzy miejscem jako przestrzenią życia a człowiekiem staje się płaszczyzną ciągłych napięć. Relacja pomiędzy miejscem a jednostką zupełnie inaczej kształtowała się w *Opowieściach galicyjskich*, gdzie narrator rozważa raczej osadzenie człowieka w miejscu.

⁴⁷ Por. D. Różycka, *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobrażenia w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Literatura polska 1990-2000, t. 2*, pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 298.

Żyjemy w miejscach – pisze Hanna Buczyńska-Garewicz – i poprzez miejsca, tak zresztą, jak i miejsca istnieją dzięki nam. Ta koegzystencja miejsca i człowieka jest zbudowana z wielu różnorodnych i złożonych przeżyć. Ma także ona swą wewnętrzną osobną budowę związaną z bogactwem świata ukonstytuowanego⁴⁸.

Powiedziałbym, iż galicyjskie opowiadania zanurzone przecież w konkretnej geograficznej topografii, przynoszą interesującą wizję wzajemnego dopełniania się i korelacji pomiędzy miejscem a człowiekiem. Kapitalnie ową współzależność podmiotu i miejsca oddają słowa Larsa Saabye Christensena: *Miejsce nie jest miejscem, dopóki nie było w nim człowieka. Człowiek nie jest człowiekiem, dopóki nie ma miejsca*. Ta istniejąca pomiędzy nimi więź nasuwa pytanie nie tyle o znaczenie usytuowania w nim człowieka, lecz raczej – w odniesieniu do problemu przemieszczania się – sensowniej jest zapytać, czy nie jest przypadkiem tak, iż podmiot świadomie doświadcza przestrzenności, interioryzując ją? Tak działałoby się w twórczości Stasiuka skupiającej się na doświadczeniu miejsc w drodze. Załączek tej problematyki widoczny już w *Dukli*, na co wskazywał już Zygmunt Ziątek, będzie rozwijany od *Dziennika okrętowego* poprzez zebraną w kilku książkach prozę podróżniczą. Przez małą podkarpacką Duklę prowadzi długa droga w świat, istnieje w niej symboliczny punkt rozdzielający poznawalne od niepoznawalnego. Tym, co oddala jednak przestrzenie dukielskie – jak powiada przywołany badacz – od parametrów miejsca, jest zmiana optyki Stasiukowego patrzenia w kierunku zainteresowań światłem⁴⁹, a o czym rozważaliśmy w rozdziale II. Miejscem stałym dla Stasiuka nie jest więc Dukla, czy szerzej pojęty Beskid Niski, a region Środkowej Europy. *Aby pojąć czym jest miejsce i nasze nim istnienie, potrzebujemy odwołania do różnych rodzajów i poziomów przeżywania oraz rozumienia miejsc⁵⁰* – pisze o tym

⁴⁸ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 5.

⁴⁹ Zob. Z. Ziątek, *dz. cyt.*, s. 143.

⁵⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *dz. cyt.*, s. 6.

przywołana już tutaj Hanna Buczyńska-Garewicz. Jeżeli odrzucimy anachroniczne postrzeganie „bycia w miejscu” porównywanego do istnienia w jakimś określonym pomieszczeniu bądź zbiorniku i skierujemy się ku Heideggerowskiej koncepcji „bycia w świecie” to dojdziemy do wniosku, że fenomenologiczne ujęcie przestrzeni doświadczonej całkowicie przewartościowuje rozumienie sensu miejsca. Najogólniej rzecz ujmując, ze zbiornika – jak postrzegał miejsce Arystoteles, a za nim Kartezjusz – przeobraża się w pewien indywidualny byt duchowy⁵¹. Zatem rozumienie świata poprzez bycie w nim kształtuje świadome jego przeżywanie. Wylania się koegzystencja jednostki i świata, którą rodzi miejsce.

W odniesieniu jednak do rozważań nad doświadczeniem podróży uobecniającej się w prozie Stasiuka bardziej właściwe będzie użycie określenia „stron” zamiast miejsc – one bowiem w swym znaczeniu odsyłają do obranego, pożądanego kierunku, w którym podróżnik się udaje. Częstokroć autor *Przez rzekę* sięga po mapę i w oparciu o nią organizuje swoją przestrzeń środkowoeuropejską, w której się bez przerwy porusza. Jego terytorium, po którym się przemieszcza, stanowi – jak trafnie określił to Wiesław Setlak – *konglomerat wielu etni*, których współegzystowanie określa dialog i konflikt⁵². Przy czym doprecyzować należy, że istotnego dla naszych rozważań pojęcia „etnia” użył po raz pierwszy dwudziestowieczny brytyjski socjolog Anthony Smith⁵³. W takim ujęciu Stasiukowy obszar przestrzeni kartograficznej precyzuje szlak mocno zróżnicowany, lecz również naznaczony jego edukacyjnymi przemieszczeniami w zakreślonym wcześniej miejscu – bo zauważmy – refleksje z *Dziennika okrętowego* rozpoczynają się od szczegółowego doprecyzowania swojej symbolicznej przestrzeni:

⁵¹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *dz. cyt.*, s. 25.

⁵² Zob. W. Setlak, *dz. cyt.*, s. 36.

⁵³ Smith jest autorem kilkunastu książek skupiających się na zagadnieniu problematyki narodowej i etnicznej. Jego główna praca to *Ethnic Origins of Nations* opublikowana w 1986 roku. Podał on w niej krytyce modernistyczny punkt widzenia, który zakładał, że zbiorowości narodowe są wytworem nowoczesności. Wedle teorii Smitha narody wyodrębniły się w toku długotrwałego procesu historycznego na gruncie istniejących już wcześniej więzi etnicznych. Zatem etnią w ujęciu Smitha jest zbiorowość posiadająca wspólne pochodzenie, mitologię oraz właściwą sobie kulturę tożsamość. Socjolog postawił tezę, że etnie stały się podłożem rozwoju ruchów etnicznych oraz ideologii nacjonalistycznych. Etnię można utożsamiać z „ziemią ojczystą” i niekoniecznie poszczególne etnia mieści się w granicach polityczno-administracyjnych.

Postępuję się cyrklem jak dawni geografowie, odkrywcy i wodzowie starych kampanii: mierzę nim odległość. (...) Wbijam więc igłę w miejscu, gdzie teraz jestem, i wszystko wskazuje na to, że pozostanę. Drugie ramię ustawiam tam, gdzie się urodziłem i spędziłem większą część życia. To jest w końcu podstawowa wielkość, gdy próbujemy pogodzić własną biografię z przestrzenią. (...) Oczywiście nie mogę oprzeć się pokusie i wykreślam wokół Wołowca trzystukilometrowy krąg, żeby określić swoją środkową Europę (DO, s. 85-86).

Pisarz podaje nazwy miejscowości środkowoeuropejskich dobrze mu znanych i bliskich, pełniących jednocześnie funkcję orientacyjną i informacyjną również dla odbiorcy, który przecież może ich nie znać. Najważniejsze jednak staje się dla niego pragnienie określenia siebie jako mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej ze wskazaniem na niewątpliwe doznawanie odczucia niepewności życia w tej części Europy. Tak więc problematyka przestrzenności spaja się z odpowiedzią na pytanie o tożsamość. W *Mojej Europie* zarówno Andruchowycz, jak i Stasiuk próbują przedstawić Europę Środkową jako inną – właśnie swoją, jako konstrukt pojęciowy przefiltrowany przez pryzmat jednostkowego postrzegania, rozumienia i doświadczenia. Stasiuk snując tożsamościowy dyskurs zakotwiczony w kulturowej strefie Europy Środkowo-Wschodniej tworzy coś na kształt topografii niechcianej, omijanej, będąc świadomym, że przemierza przestrzeń w znaczeniu nie tyle geograficznym, co kulturowym. Ciągłe przy tym podejmuje próbę ustalenia swego miejsca w jej kulturowym obszarze. Widziana bardzo subiektywnie jawi się – jak mógłby powiedzieć narrator – ta „moja prywatna Europa”. W jego prozie podróżniczej oddziaływanie odwiedzanych miejsc na wyobraźnię snującego narrację narratora-bohatera bardzo łatwo da się rozpoznać po silnym nasyceniu języka emocjonalnością i metaforyzacją. Oto bardzo sugestywny wyimek:

To Było Rășinari, miejsce urodzin i pierwszych dziesięciu lat Emila Ciorana. Słońce spadało pionowo z góry na brukowane uliczki, na pastelowe domy, na czerwoną łuskę dachówek i wydobywało

najstarsze zapachy (JB, s. 31) lub: *Jechaliśmy w stronę Sarajewa. Ten kraj był piękny urodą dawno wymarłego zwierzęcia. (...) Ale bałem się, że ta piękna i szlachetna powłoka pęknie i wypłyną gnijące wnętrzności, smród, rozkład i reszta tych woni jednych nad drugimi* (DP, s. 82).

Stasiuk w przeciwieństwie do pisarza z Iwano-Frankiwska – co już wiemy – szerokim łukiem omija opis w aspekcie historycznym (bądź czyni to dość oszczędnie), uciekając tym samym od zgubnej w jego mniemaniu chronologii czasu historycznego, by w zamian skoncentrować się na wielowarstwowych opowieściach o odbytych podróżach. Po Polsce, Słowacji, Węgrzech, Ukrainie, później kontempluje przestrzeń w drodze do Babadag, czy w końcu podczas duchowo oczyszczającej peregrynacji na Bałkany, przywołanej w *Dzienniku pisanym później* – i w końcu na Wschód.

6 Dwie prozatorskie odmienności na tle „tekstów drogi”

Przy okazji omawiania i klasyfikowania twórczości prozatorskiej Andrzeja Stasiuka pod kątem podróżniczego doświadczenia, nie sposób zapomnieć o dwóch prozatorskich osobliwościach bez wątpienia wpisanych w paradygmat pisarstwa ogniskującego się wokół tematu podróży. Mam tutaj na uwadze, rzecz jasna, dwie narracje, o których do tej pory jedynie wspominałem na marginesie: *Dojczland* oraz *Taksim*, teksty chronologicznie reprezentujące późną twórczość Stasiuka, a przy tym utwory literackie zbyt odmienne pod względem genologicznym, że domagające się osobnej, choć lapidarnej refleksji. W tym miejscu postaramy się wskazać na te czynniki, które stanowią o rysach wyróżniających dwa wspomniane utwory literackie spośród całości dotychczasowego dorobku pisarstwa podróżniczego.

Tekst *Dojczland*, wcześniejszy od fabuły zatytułowanej *Taksim*, obrazuje przemieszczanie się bohatera po krajach niemieckojęzycznych. Ruch narratora, którym jest polski pisarz nie do końca na trzeźwo przemierzający niemieckie landy od jednego do drugiego spotkania z czytelnikami, opowiadający o tamtejszych dworcach, hotelach i lotniskach

w tym przypadku odbywa się odmiennie, gdyż w kierunku zachodnim. Warto w tym ujęciu przyjrzeć się znaczeniom wpisanym w przytoczony fragment:

No więc mam za sobą sześćdziesiąt niemieckich hoteli, sześćdziesiąt niemieckich miast, sześćdziesiąt dworców i siedem niemieckich lotnisk. Trzy razy płynąłem Renem i raz przeprowałem się łódką przez Dunaj. To było w Ulm. Zdaje się, że więcej czasu spędziłem w podróży, w ruchu niż w miejscu (DL, s. 27).

Jak widzimy, narrator *Dojczland* intensywnie przemierza przestrzeń, jednak jego rozmyślania tym razem nie wpisują się w cykl utworów o naszych środkowoeuropejskich „bolączkach”.

W konsekwencji obranej przez Stasiuka tematyki *Dojczland* staje się narracją, której nie sposób włączyć w syntetyzującą refleksję o Europie Środkowej zawartą w takich książkach, jak *Jadąc do Babadag*. Stasiuk zdecydował się na chwilowe zawieszenia eksplorowania tematu peregrynacji na południowy-wschód, by opowiedzieć nam o naszych jak najbardziej rzeczywistych wyobrażeniach dotyczących Niemców. I w tym niewątpliwie tkwi największy pozaliteracki potencjał tej narracji. Literacki zaś, jak zwykle, w snutej przez Stasiuka opowieści. Analizując tę skromną pod względem objętościową książkę zauważymy, że konstytutywne elementy określające twórczość Stasiuka są tutaj również wyraźnie dostrzegalne. Choćby fragment: *Nostalgia lotnisk dorównuje melancholii dworców kolejowych* (DL, s. 38). To właśnie owe estetyczne doznania i sposoby doświadczania świata są dla bohatera przebywającego za zachodnią granicą katalizatorem, dzięki któremu może on snuć refleksję. Znamienne w tej książce jest także to, iż pisarz, który powiada, że do Niemiec nie można pojechać bezkarnie, odsłania swoją zbudowaną na historii świadomość. Jak wiemy z wcześniejszych analityczno-interpretacyjnych ustaleń wynikających z literackich obrazów podróży po Europie Środkowo-Wschodniej, narrator Stasiuka poniekąd dokonuje wyparcia historycznej świadomości i zepchnięcia jej na margines podczas oglądu i doświadczania świata w ruchu. Inaczej w *Dojczland*, gdzie Polak przebywający wśród Niemców swą świadomość musi ugruntowywać na minionym. Drugi czynnik, w którym widziałbym wyróżnik tej książki,

koresponduje z refleksją również w niniejszym rozdziale obecna. Dotyczy ona oczywiście narratorskiej konstatacji kilkakrotnie sygnalizowanej w pisarstwie afabularnym, że na Zachodzie nic inspirującego dlań nie ma. W omawianej powieści o Niemczech bohater Stasiuka czuje jedynie obezwładniającą samotność neutralizowaną wypijaniem w dużych ilościach alkoholem. Owo wyobcowanie głównego bohatera oraz sposób jego odczuwania wynika przede wszystkim z faktu, że czuje się on za zachodnią granicą nieswojo. Tej niemieckiej inności nie próbuje on więc interioryzować. Wyraża przy tym brak zainteresowania niemiecką kulturą, historią, elementami narodowej tradycji ludności zza Łaby. W ten sposób jego autorskie spotkania organizuje nuda i przewidywalność – kategorie wpisane w *Opowieści galicyjskie* i *Zimę*, którym w następnym rozdziale poświęcimy nieco uwagi.

Taksim z poprzednimi książkami Andrzeja Stasiuka łączy podobieństwo jedynie na płaszczyźnie tematyczno-semantycznej. Jest to bowiem powieść drogi. Istotny jest dla nas także fakt, że autor od czasów opublikowania *Dziwięciu*, czyli od końca lat dziewięćdziesiątych, po rejestr narracji fabularnej nie sięgał. Jest jeden z fundamentalnych argumentów potwierdzających założenie, że jego twórczość prozatorska ulega dynamicznej zmienności w czasie. Bohaterowie tej opowieści wędrując przez Słowację, Węgry, Rumunię i dalej – handlują starociami. Jeżeli doszukiwać się w tej przesiąkniętej pesymizmem męskiej historii jeszcze jakichś analogii, to niewątpliwie dotyczą one duchowego pokrewieństwa postaci *Taksimu* z męskimi bohaterami *Białego kruka* i *Dziwięciu*. Jakby Stasiukowa autorska świadomość domagała się dopisania im w przestrzeni symbolicznej dalszych losów, domknięcia ich pogmatwanych przesiąkniętych stratą życiorysów.

Zarówno lokalizacja geograficzna przestrzeni fabularnej, jak i wizja świata, którą dzielają bohaterowie Stasiuka, zbiega się z tym, co już znamy z wcześniejszych utworów autora *Murów Hebronu*. Czynnikiem wyróżniającym *Taksim* jest jego fabularność, dlatego przy omawianiu prozy podróżniczej zdecydowałem się na osobną nad tą powieścią refleksję. W warstwie znaczeniowej bardzo mocno zaznaczają się sprzężone z sobą obsesje bycia w drodze i rozpadu, co potwierdza przywołany fragment:

Powracał gnany niepokojem, powracał żeby złapać oddech i poczuć smutek, poczuć spokojną rozpacz, która dodawała mu sił i znowu wyprawiała w drogę (T, s. 64)

Nie jest to jednak jedyny sposób prezentacji tej problematyki:

Czasami myślałem o ludziach, którzy to wszystko zaczynają. Wstają rano, mają odwagę i siłę, a potem patrzą, jak to, czego dokonali rozpada się. I znowu zaczynają wszystko od początku (T, s. 54).

Dla naszych rozważań prowadzonych w niniejszym rozdziale, *Taksim* jest kolejną literacką egzemplifikacją ponowoczesnej kondycji człowieka. W tej powieści dochodzi po raz kolejny do głosu Stasiukowe przeświadczenie, że świat, w którym żyją bohaterowie jego opowieści to ponowoczesny śmietnik, przestrzeń recyklingu tandety, która gdzieś indziej dawno już wyszła z użycia⁵⁴. Ta wyraźna, obecna w prozie Stasiuka opozycja centrum-peryferie permanentnie trwa. Miejscem tego śmietnika są dalekie kraje pogranicza, rubieże przemierzane przez bohaterów *Taksimu*. Pod względem intelektualnym omawiana powieść sytuuje się bardzo blisko innego tekstu tutaj analizowanego – *Fado*. Z niej również wyczytamy, podobnie jak w zbiorze krótkich form, bardzo mocno akcentowaną degradację duchowo-umysłową współczesnego człowieka.

Śledząc hybrydyczne pod względem gatunkowym książki Andrzeja Stasiuka dotyczące tematyki podróżniczej widzimy, że twórczość autora *Wschodu* na tle polskiej prozy najnowszej jest na tej płaszczyźnie literacką osobliwością. Reasumując, dualistycznie rozumiana przez podmiot zanurzony w podróżniczym doświadczeniu kategoria przestrzeni, pojmowana jest przez narratora Stasiuka jako obszar geograficzny łączący poszczególne etnie Europy Środkowej w bliską im przestrzeń kulturową. Taki sposób jej definiowania, odgrywa fundamentalną rolę w tożsamościowym dyskursie nad budowaniem monolitycznej autoidentyfikacji, w żmudnym procesie ciągłego określania siebie jako mieszkańca Europy Środkowej i Wschodniej, usytuowanej w opozycji do cywilizacji Zachodu. Kończąc niniejszą refleksję,

⁵⁴ Zob. P. Nowicki, *dz. cyt.*, s. 259.

cały czas pozostając jednak w kręgu pisarstwa podróżniczego Andrzeja Stasiuka, przyjrzyjmy się w następnej kolejności estetyce melancholii naznaczającej zarówno jego prozę galicyjską, jak i tę, którą można określić mianem podróżniczej.

ROZDZIAŁ 5

Patrząc na mapę, spoglądam w nicość... Melancholia i nuda

No tak, wszystko się dzieje w przeszłości. (...) Ocalamy świat, który przeminął, myśląc o nim, opisując go, wracając do niego pamięcią. Nic innego chyba nie możemy zrobić.

Andrzej Stasiuk

Analogicznie jak w przypadku dotyczącym pisarstwa podróżniczego uprawianego przez Andrzeja Stasiuka, nie sposób rozpatrywać dyskursu melanchologicznego, trwale wpisanego w prozę autora *Dojczland*, bez przywoływania pojęć oraz idei, w odniesieniu do których podejmiemy próbę analizy utworów interesującego nas pisarza. Dla potrzeb rozjaśnienia melanchologicznych implikacji w utworach Andrzeja Stasiuka, odwołamy się w tym rozdziale do zróżnicowanego pojęcia melancholii, które od wieków jest bardzo żywotne w kulturze oraz filozofii Zachodu. Owo nawiązanie staje się niezbędne do postawienia hipotez dotyczących melanchologicznego wymiaru tekstów Stasiuka, bowiem podmiot doznający utraty w nich obecny, jest bardzo mocno zanurzony w melancholii późnej nowoczesności.

1 Filozofia spod znaku Saturna

Dogłębne i wnikliwe rozważania nad istotą melancholii zrodziły jedną z najbardziej fundamentalnych w kulturze europejskiej estetyk, którą średniowieczna teologia wiązała z *acedią*¹, przejawiającą się dotkliwą chorobą

¹ Termin *acedia*, mający źródłosłów grecki, można tłumaczyć jako „wyczerpanie”, „apatię”, „smutek” bądź „przygnębienie”. Stan *acedii* był fundamentalnym problemem mnichów egzystujących samotnie na pustyni. Rodzi się ona w duszy człowieka wówczas, kiedy zaczyna on nienawidzić tego, co jest oraz jednocześnie pragnąć nieosiągalnego. Ową nienawiść należy rozumieć bardzo szeroko. W jej zakres znaczeniowy wchodzi także wszelakie negatywne uczucia obrzydzenia, gnuśności, uprzykrzenia. Klasycznym opracowaniem *acedię* diagnozującym jest tekst zatytułowany: *O praktyce ascetycznej* Ewagriusza z Pontu. Wojciech Bałus postrzega ją jako coś więcej niż

duszy, wewnętrznym wypaleniem oraz znużeniem, pojętymi wówczas jako ciężki grzech przeciwko Duchowi Świętemu. Ta także ważna perspektywa jej definiowania znajdzie swoje przetworzone echo oraz realizację w *Zimie* Andrzeja Stasiuka. Z tego też powodu należy o *acedii* wspomnieć, bo jak pisze Marek Bieńczyk: *Tradycja chrześcijańska zna acedię od wczesnych wieków średnich, z opisów ojców Pustyni, którzy szczegółowo przedstawiali jej oznaki*². Negatywnie waloryzowana melancholia, postrzegana była również często jako nieprzemijający smutek, a podmiot melancholijny mógł przejawiać skłonności do przebywania w odosobnieniu oraz doznawać częstokroć uczucia mizantropii.

Opublikowane w ostatnich latach wydawnictwa dotyczące problemu melancholii jako tematu przewodniego, przez pryzmat której można czytać tekst literacki, pokazują, iż ten bardzo stary topos jest wciąż niezwykle trwały i znaczeniowo żywotny. Wywołuje on ciągle nowe echa i skojarzenia, stwarzając tym samym przestrzeń do poszerzania nad nią dyskursu. Próbuje się melancholię na nowo przemyśleć, zdefiniować, ale także reinterpretować w postmodernistycznej, płynnej rzeczywistości³, co dla niniejszych refleksji jawi się jako kluczowe. Kwestią otwartą pozostaje wciąż problem melancholii ponowoczesnej, określanej jako „brak, który nie boli”. Można przy tym oczywiście pytać, czy nadal jest to ta sama melancholia pojmwana na

grzech główny, sprowadzony współcześnie do lenistwa. Zob. W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Kraków 1996, s.55.

² M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 98.

³ Użycie przez Zygmunta Baumaną metafory płynności docelowo służy zobrazowaniu oraz opisaniu struktur społecznych i państwowych. Posługując się tą nośną metaforą socjolog poddaje refleksji mechanizmy rządzące dzisiejszym światem, który z jednej strony dąży do przedłużenia życia ludzkiego, z drugiej zaś stwarza warunki, które sprzyjają rozwojowi form krótkotrwałych. „Płynność” w fizyce jest cechą wyróżniającą dwa z trzech podstawowych stanów skupienia materii – cieczy i gazów. W przeciwieństwie do ciał stałych, nie posiadają one ustalonego kształtu stąd bardzo łatwo mogą zmieniać formę. Według Zygmunta Baumaną powyższą właściwość można potraktować jako przenośnię czasów współczesnych, zastosować ją do ponowoczesności – będącej zaprzeczeniem stałego w swej istocie modernizmu. Płyny nie zachowują swojego kształtu, są ruchliwe i nieustannie podatne na transformację. Każdą przestrzeń zapełniają tylko „chwilowo”. Natomiast zasadnicze znaczenie ma dla nich czas. Podobne cechy wykazuje nowa faza w historii nowoczesności. Płynną nowoczesność charakteryzuje wszechobecne poczucie niepewności podmiotu wobec przygodności bytu, fragmentaryczność świata, brak stabilnego oparcia na kulturowym czy ideowym fundamencie, niechęć do wielkich idei oraz rozpad uniwersalnej prawdy (sensu) porządkującej rzeczywistość i pozwalającej zrozumieć swoje czasy. Człowiekowi płynnej nowoczesności stale towarzyszy niepokój, niepewność, bezkształtność, ciągle rozpoczynanie „od nowa”, tymczasowość każdego podejmowanego projektu.

sposób egzystencjalny jako „nic, które boli”⁴, a dotycząca intensywnego przeżywania świata i odczuwania płynącego zeń smutku. Czy w świecie przesyconym nadmiarem dóbr konsumpcyjnych możemy odczuwać jakikolwiek brak bądź poczucie straty? W tym obejmującym wymiar społeczny kontekście Zygmunt Bauman odpowiednio diagnozuje nasze zbiorowe, ponowoczesne traumy i lęki, wskazując na źródła naszych nieszczęść jako ludzi późnej nowoczesności. Bo przecież społeczeństwo w liberalnej demokracji jako pewna integralna, choć mocno zróżnicowana całość w swym gorączkowym pędzie ku konsumpcji coraz intensywniej rozrzedza swoją tożsamość, w zimnym, sztucznym świetle ledowych lamp oświetlających supermarkety. Błady i sztuczny blask wyświetlaczy telefonów, tabletów i monitorów komputerowych otacza nas, ale niestety, jak czarne słońce Kristevej⁵, nie emituje ogrzewającego ciepła oraz nie niesie źródła tak niezbędnego pocieszenia. *Motłoch opętała frenetyczna nienawiść do życia duchowego* – pisze lapidarnie, acz trafnie Walter Benjamin, *która za gwarancję unicestwienia go uznała odliczanie ciał. Gdziekolwiek im zezwolić, ustawiają się w szereg i marszowym krokiem prą w ogień zaporowy i do domów towarowych*⁶.

Po tej koniecznej dygresji wracamy już do zasadniczego wątku rozważań. Należy powiedzieć, że wewnętrzną niestabilność melancholijnego „ja” sugerował już „ojciec psychoanalizy” i w zbliżonym kształcie – do tego zaproponowanego przez Freuda – funkcjonuje ono współcześnie. Podmiot melancholijny w jego rozumieniu nie da się opisać jako pewna koherentna całość, wymyka się również próbom integrującego dookreślenia, będzie on w swej istocie wręcz jawnie antykartezjański – jak trafnie konstatuje Marek Bieńczyk, powołując się na twórcę psychoanalizy w swojej słynnej eseistycznej książce – *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*⁷. Podmiot melancholijny będzie zatem zdeintegrowany, rozbity i wydziedziczony, stanie się odzwierciedleniem fragmentarycznej, całościowo

⁴ W ten sposób melancholię definiuje portugalski pisarz, przedstawiciel literackiego modernizmu, Fernando Pessoa.

⁵ Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp: M. P. Markowski, Kraków 2007.

⁶ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011, s. 77.

⁷ Powstało w ostatnich latach sporo książek dotyczących tematu melancholii. Esej Marka Bieńczyka jest jednym z ważniejszych głosów w kwestii „śledzienniczej” narracji obecnej w kulturze. M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

niemożliwej do ujęcia rzeczywistości, będzie częścią kultury bez fundamentu, w której kartezjańskie *cogito* od dawna nie ma już racji bytu. Jednym słowem – podmiotem w kryzysie. Nowożytność wytrąciła człowieka z optymistycznego, ale i jednocześnie złudnego przekonania, że świat jest harmonijny, odgórnie zaplanowany i mający wpisaną w swój bieg określoną teleologię. Nie ulega więc wątpliwości, że u źródeł melancholijnych stanów znajdziemy doświadczenie braku lub utraty, na które Freud wskazywał. W takim ujęciu, jak się przekonamy, będzie on funkcjonował w książkach podróżniczych Andrzeja Stasiuka.

Z tą koncepcją podmiotu melancholijnego polemizuje Slavoj Žižek, podważając zdawać by się mogło, niepodważalne rozpoznania Freuda i dowodząc, że zmieniający się w utratę brak, od początku był wyłącznie brakiem – trudno bowiem utracić coś, czego się wcześniej nie posiadało⁸. Co również istotne, na gruncie tego ontologicznego zachwiania pojawiło się przeświadczenie o szczególnej roli jednostki jako podmiotu racjonalnego i czującego zarazem. Ludzkie wnętrze odsłoniło jednak swoją niedoskonałość oraz ułomność, a ta bolesna diagnoza z kolei stała się jednym ze źródeł narodzin stanów melancholicznych. Rozpoznanie braku przez melancholika sprawia, że jego wewnętrzna dolegliwość mija⁹, powiada, tym razem za Sørenem Kierkegaardem, autor *Książki twarzy*. I trudno się ze stanowiskiem Bieńczyka nie zgodzić.

W pesymistycznej perspektywie Agaty Bielik-Robson, rozważającej istotę melancholijnej świadomości ponowoczesnego „ja”, znajdziemy słuszną uwagę, że wartości takie, jak upór, trwanie, tożsamość, czy dziedzictwo cechuje zespolony z nimi trwale filozoficzny ciężar. Ciężar przez rozbity, ponowoczesny podmiot nie do udźwignięcia. Problem nadmiernego ciążenia dostrzegał także Milan Kundera w *Niezhodnej lekkości bytu*. Postmoderna wartości wyżej wymienione postrzega jednak jako nudne i anachroniczne, uporczywie szukając dla nich wartościowej alternatywy w postaci tego, co lekkie, nieważkie, niesubstancjalne oraz ahistoryczne.

⁸ S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Nowa Res Publica” 2001, nr 44.

⁹ M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 18.

*Filozofia stoi pod znakiem Saturna, ponurego bóstwa melancholii – pisze Agata Bielik-Robson. Melancholia jest bowiem tą postawą egzystencjalną, w której najpełniej wyraża się monotonia istnienia oddanego bez reszty ciężarowi, nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych modi egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu*¹⁰.

Tak pojęta filozofia, nad którą czuwa bóstwo melancholii, dla ponowoczesnego „ja” jawi się jako źródło cierpienia i będzie dlań nie do zaakceptowania. Uobecnia się w postaci zbędnego balastu, którego należy się czym prędzej pozbyć, by przestał ciążyć. Zatem i melancholia, która z filozofią, co już tutaj zostało powiedziane, jest nierozzerwalnie związana, również ulega przewartościowaniu i deprecjacji, jak wszystko, co ciąży. Bez filozofii niemożliwa jest jednak jakakolwiek syntetyzująca refleksja na temat rzeczywistości, w której żyjemy. Melancholik za wszelką cenę usiłował będzie szukać pełni, której poczucie utracił. Melancholia będąca postawą naznaczoną duchowym ciężarem nierozłącznie wiąże się ze zmysłem historycznym, z tym, co Milan Kundera nazywa świadomością ciągłości. W jego rozumieniu będzie ona jednym ze znamion wyróżniających człowieka należącego do cywilizacji, którą uznaje za swoją¹¹. Postmodernizm ostentacyjnie zrzuca ten zbędny tonaż, próbując budować po jego zanegowaniu nową, egzystencjalną tożsamość jednostki lub zaoferować jej do wyboru jedną z wielu istniejących. Jednak jak celnie rzecz ujmuje Baudrillard – tożsamość dzisiaj jest niczym innym, tylko *patetycznie absurdalnym marzeniem*¹². Znużenie współczesnych tym, co dawne przejawia się przede wszystkim w usiłowaniu uwolnienia się spod wpływu kategorii czasu, ale też poprzez przeżywanie swej egzystencji w rozkosznym zapominaniu. Jednak jak powiada przywołana wyżej badaczka – *domeną melancholii jest właśnie temporalność: nieprzypadkowo jej patronem jest Saturn (Kronos), bóg czasu*¹³. Czas – jak zauważamy również w prozie Stasiuka – jest pojęciem dość mocno akcentującym raczej to, co było niż to, co jest czy będzie. Jak

¹⁰ A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza* [w:] *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplińskiego, P. Śliwińskiego, Poznań 1999, s. 26.

¹¹ Por. M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 11.

¹² J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 47.

¹³ A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 28.

przeczytamy w interesujących nas tekstach autora *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach – terazniejszość jest czymś w rodzaju przekleństwa* (F, s. 93). Ponowoczesna kultura poprzez gest ostrej negacji zmysłu historycznego wyzbywa się jednocześnie melancholii skupiającej w sobie wszystko to, co ciężkie i nużące, ale zarazem konstytuujące tożsamość, czy też wskazujące na jej wyznaczniki.

2 „Jestem zbyt stary, by pogodzić się ze stratą”: Stasiukowa fenomenologia pamięci

Prozę Andrzeja Stasiuka wypełnia dojmujące doświadczenie straty wyraźnie wskazując, że bogata twórczość autora *Murów Hebronu* pisana jest „czarnym atramentem melancholii”. Owo negatywne doświadczenie wypełniające stronice książek autora jakże melancholijnego *Grochowa* jawiłoby się co najmniej w trzech wariantach, splatając z sobą nadrzędne doświadczenie melancholii (którą w dalszej części rozdziału wiąże z *acedią*), żałoby oraz nostalgii. Na potrzeby niniejszej refleksji o nostalgii jedynie wspominam, gdyż wątek ten rozwinięty został w rozdziale poświęconym autobiografizmowi. A na co najmniej zasygnalizowanie zasługuje doświadczenie żałoby, którą od melancholii odróżnia świadomość straty, a co za tym idzie, możliwość jej przepracowania, co w przypadku tej pierwszej jest niemożliwe. Wątki – nazwijmy je żałobnymi – z łatwością można zlokalizować w *Fado*. Niech za przykład posłuży fragment *Błędnych ogni zmarłych*, tekst stanowiący integralną część książki z 2006 roku.

O zmierzchu w zapadającej ciemności, w granatowej jesiennej mgle płoną żółte albo czerwone światełka. Jedzie się ostrożnie kamienistą albo błotnistą drogą i co kilometr, dwa, trzy pełgają błędne ognie zmarłych i wokół nie ma śladu żywej duszy, żadnego domu niczego. A ktoś zapala te lampki żołnierzom sprzed dziewięćdziesięciu lat. Na większości grobów nie ma już tabliczek z nazwiskami (F, s. 117).

Następnie w gorączce enumeracji narrator palący swoje własne znicze wymienia nazwiska poległych w 1915 roku żołnierzy, których zapomnianymi mogiłami usiane są beskidzkie miasteczka i wsie. Należy jednak w tym miejscu rozróżnić niekończące się enumeracje dokonywane przez melancholika od wyliczeń żałobnika, którym bliższe jest zasypywanie odbiorcy przez Stasiukowego narratora gradem nazwisk żołnierzy różnych narodowości. Te pierwsze krążą wokół nieokreślonej utraty, wyliczenia zaś w tym wypadku jawią się jako rozpaczliwa próba zasypania nadmiarem, pustki będącej pochodną czegoś jak najbardziej konkretnego i realnego. Pisała o tym Julia Kristeva w *Czarnym słońcu* twierdząc, że żałoba intensyfikując pracę pamięci, wzmacnia nadprodukcję znaków, wyprowadzając je tym samym z ich znaczącej neutralności i obarczając je uczuciami, co w rezultacie powoduje, że stają się one dwuznaczne, powtarzalne, mówiąc wprost – aliteracyjne, wielogłosowe, a czasem również pozbawione sensu¹⁴.

Wołowiecki pisarz w wywiadach oraz na spotkaniach autorskich określa siebie mianem jednego z najbardziej melancholijnych współczesnych pisarzy i nie sposób podważyć trafności tego autokomentarza, bowiem swoista prozatorska melancholijna estetyka jest dla twórczości Stasiuka mniej więcej od czasu *Opowieści galicyjskich* tym, czym dla twórczości Olgi Tokarczuk zanurzenie jej wczesnej twórczości w micie lub dla Magdaleny Tulli, programowa afabularność. A więc modelem, który implikuje złożoność rozwiązań stylistycznych i wyznacza kluczowe obszary znaczeniowe powstających tekstów. Jest w przypadku Stasiuka, lapidarnie mówiąc, może nie kompleksowym projektem twórczym, ale raczej jednym z konstytutywnych tropów pozwalających czytać jego prozę w kontekście ponowoczesnego kryzysu podmiotu, o którym była mowa wyżej; jest także tropem podlegającym formalnej zmienności, ale zasadniczo stałym, co pozwala wysnuć stwierdzenie, że figura melancholii organizuje prozę Stasiuka w spójny, literacki zamysł.

Przekonanie o zespoleniu melancholii z negatywnością dzielają zarówno Jacques Derrida, jak i Paul Ricoeur, uznając ją za przewodni paradygmat egzystencjalny i nieprzemijający wyróżnik kondycji ludzkiej. Przy

¹⁴ Zob. J. Kristeva, *dz. cyt.*, s. 48.

głębszej lekturze książek Andrzeja Stasiuka czytelne staje się przeświadczenie, iż melancholia ponowoczesna sytuuje się na konstatacji wyrażającej świadomość kapitulacji pełnego opisu, pojęcia oraz sklasyfikowania rzeczywistości. Można ją percypować jedynie we fragmencie, oglądać przez szczelinę, usiłować uchwycić ów rozpad. Dlatego czarna narracja melancholii zakotwiczona trwale w przeświadczeniu o niepewności świata, zachwianiu idei nadrzędnego sensu oraz mocnym nadkruszeniu wspólnotowych fundamentów, usilnie zbierać będzie strzępy ludzkiej egzystencji, wytężać pamięć i wyobraźnię, by scalać fragmenty rozproszonego sensu. I jak przekonująco konstatuje Przemysław Rojek, melancholia przechodnia w swej istocie nastawiona będzie na chęć uchwycenia owego rozpadu oraz wyeksponowanie pragnienia jego ostatecznej lokalizacji¹⁵. Wszelkie takie wysiłki nie mogą przynieść jednak satysfakcji w postaci rozpoznania, bowiem rozpad ucieleśniający stratę odbywa się poza zasięgiem wzroku, nie sposób go nim uchwycić. Zatem im bardziej gorączkowo podmiot melancholijny będzie szukał, tym pewniejsze jest, że odnalezienie będzie jawić się jako nikłe. Aby odnajdywanie posiadało swoją logikę, pragnienie rozpoznania straty musi pozostać niezaspokojone.

Andrzej Stasiuk wypowiadając się w jednym z wywiadów o swoim żalu i tęsknocie zestawiał je z „cieniem teraźniejszości”. Dość nośna i z melancholią spokrewniona metafora cienia nakreśla tło dla wątków prozy autora *Jadąc do Babadag*. Stasiuk przenicowuje świat całości czy pełni i najgłębiej spośród twórców swojego pokolenia jego pisarstwo organizowane jest przez „lirykę utraty” wyrażając czarne, melancholijne nastroje. Słusznie zatem powiada po raz kolejny Julia Kristeva: *Dla tych, których melancholia pustoszy, pisanie o niej ma sens jedynie wtedy, gdy wypływa z samej melancholii*¹⁶.

Poniekąd na wspak ponowoczesnej myśli zwraca Andrzej Stasiuk uwagę na przykry fakt dotyczący kondycji egzystencjalnej człowieka funkcjonującego w postmodernistycznej rzeczywistości. Prozaik z Wołowca powiada, że w naszym świecie jest coraz mniej sentymentalnych, starych

¹⁵ P. Rojek, „Coś musi zostać odrzucone, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu”. Prozy środkowoeuropejskie Andrzeja Stasiuka – zatrać i odzysk, [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 r.*, pod red. J. Jarzębskiego i J. Momro, Kraków 2011, s. 414.

¹⁶ J. Kristeva, dz. cyt., s. 5.

rzeczy i miejsc, że niedługo możemy całkowicie zatracić pamięć o tym, skąd się wzięliśmy. W tym ujęciu nie sposób pominąć fundamentalnej kategorii, jaką staje się pamięć i sposobu jej reprezentacji w prozie wyrażającej melancholię drogi. Ważna dla naszych rozważań metafizyczna refleksja autora *Murów Hebronu*, jak zauważamy, czytelnie nawiązuje w sposób afirmacyjny do wartości wyżej wspomnianych, a z ostentacyjną łatwością odrzucanych przez ponowoczesny projekt intelektualny. Stasiuk, pomimo generacyjnej przynależności do pokolenia polskich postmodernistów, należy do niewielu pisarzy metafizycznych, dla których pamięć ma wymiar ocalający i scalający (jej kategoria jawi się jako kluczowa w lekturze całości jego dorobku prozatorskiego), nie przestając tym samym być rasowym postmodernistą w sensie warsztatowym, ponieważ konstruuje on swoje teksty czerpiąc z poetyki fragmentu. Takim z punktu widzenia postmoderny, anachronicznym pojmowaniem istoty rzeczy idzie poniekąd na przekór intelektualnym założeniom tego nurtu refleksji nad kulturą. Jest więc obecna pewna aporia w prozie Stasiuka. Pisałem w poprzednim rozdziale o jego krytycznym stosunku do historii, jednak to, co Agata Bielik-Robson nazywa zmysłem historycznym także i w jego prozie da się odczytać jako składnik niezbędny do refleksji nad rzeczywistością. Z takich więc ambiwalencji i antynomiczności Stasiukowa proza jest zbudowana.

Powracające częstokroć w niej tematy i motywy, z których utkana¹⁷ jest jego twórczość niejednokrotnie się powtarzają, wzajemnie uzupełniają, tworząc pewną jeszcze niedomkniętą, cały czas nadbudowywaną tematyczną spójność. Każdy nowo powstający utwór ową tekstową całość zagęszcza. Jego pisarstwo to jeden wielki tekst, w którym pisarz nierzadko sam siebie cytuje, dokonuje jego autoegzegezy, przywołuje obrazy wcześniej już obecne, tekst niepodzielony ściśle określonymi granicami wyznaczonymi poprzez poszczególne genologicznie zróżnicowane utwory, powstałe w określonej kolejności. Często przywoływanymi przez niego tematami będą właśnie wyobrażenia i pamięć. Te dwa skorelowane ze sobą pojęcia, wręcz obsesyjnie przez Stasiuka afirmowane i bezustannie powtarzane, wypełniają pustkę

¹⁷ Poprzez to sformułowanie odnoszę się do koncepcji Rolanda Barthesa ujmującej tekst literacki jako zagęszczaną tkaninę, w której zanika instancja autora. Nadmienić jeszcze należy, iż tekst rozumiany jako sieć jest obecny także w arachnologicznej, feministycznej teorii Nancy K. Miller.

postaciami, kształtami, stając się jednocześnie swoistym remedium na nihilizm współczesności.

No więc całe to przypominanie, to siedzenie na tyłku w półmroku i nieustanny odjazd wstecz, to gapienie się w tylną szybę pamięci, ta liryka utraty, to słowiańskie on the road, które teraz wystukuję na maszynie (...) - wcale nie po to żeby zapamiętać, ale po to, by sobie wciąż wszystko od nowa przypominać, zaczynać od nowa, dopóki myśl i złudzenie ostatecznie nie przykryją rzeczywistości (...) (F, s. 9)
– stwierdza autor *Dukli*.

Pamięć wykazuje często znamiona kapryśności i fragmentaryczności, wychwytuje tylko migawki zdarzeń, kontury postaci czy rozmytą przestrzeń. Jest, jak trafnie rzecz ujmie Paul Ricoeur, jedynym sposobem na przeszłość, roszcującym sobie jednak prawo do wiernego jej odtwarzania, a co jak wiadomo jest niemożliwe, gdyż spowodowane swoistą ułomnością pamięci, to znaczy zapomnianiem¹⁸. *Czas pęka, rozłazi się i żeby nie zwariować, trzeba go na nowo odtwarzać* (F, s. 13) – powiada Stasiuk. Bywa też kruchy, ulotny i ze swej natury nietrwały. Ożywianie pamięcią tego, co bezpowrotnie utracone przenosi to w inny wymiar, gdzie może funkcjonować poza płynną i ulotną tymczasowością, poza rzeczywistością, którą Zygmunt Bauman nazywa również ciekłą. *Fado* przepełnia melancholia zakorzeniona w refleksji nad naturą rzeczywistości oraz sposobami przewyższania ponowoczesnego nihilizmu. Tytuł jednoznacznie podpowiada czytelnikowi wokół jakiej duchowej jakości, wpisanej w podmiotowość jednostki, oscylować będą Stasiukowe rozważania. Mimo że motyw tej smutnej portugalskiej pieśni w utworze zostaje przywołany tylko raz, niby przypadkiem, jakby przy okazji innych refleksji, lecz atmosfera iberyjskiej odmiany bluesa wypełnia wszystkie zebrane, eseizowane fragmenty, spajając je w nieznośnym poczuciu zatraty.

Stasiuk często podkreśla, że w podróży jego melancholia „ma się czym żywić”. To kolokwialne stwierdzenie pisarza odsyła do obrazu podróży jako pewnego etapu kształtowania swojej tożsamości, co już wcześniej zostało w sposób wyczerpujący powiedziane, czy też dojrzewania do takowej.

¹⁸ Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012, s. 35.

Specyfikę tego rodzaju melancholii możemy określić melancholią drogi. Eseje z *Fado* i uhonorowana Literacką Nagrodą Nike afabularna powieść i dziennik podróży w jednym – *Jadąc do Babadag* – wpisywałyby się w cały szereg tekstów prozaika z Wołowca, pisanych w podróży, bądź motyw drogi podejmujących w prozie fabularnej. Zza szyb samochodu lub pociągu współczesny wędrowiec – bohater-narrator Stasiuka – snuje metafizyczno-egzystencjalne refleksje, niejednokrotnie demaskując zafałszowania rzeczywistości i demistyfikując obiegowe, stereotypowe sądy na jej temat. Odkrywa też często przed czytelnikiem kulturowe, czy historyczno-polityczne skomplikowanie odwiedzanych przez niego państw, leżących na krańcach Europy południowo-wschodniej. Słowacja, Węgry, Rumunia i dalej na Południe – tam wiedzie jego podróżniczy szlak. Rozwodzi się ów podmiot nad tym, co przemija, co utracone, a co godne zapamiętania, by zachować historyczno-kulturową ciągłość, by nie zerwać owej ciągłości, która jawi się jako wyznacznik tradycji, przy czym świadomość zerwania tej ciągłości jest jednym z najważniejszych wyznaczników ponowoczesności. Zatem pogardzany przez postmodernistów zmysł historyczny, któremu również w swych filozoficznych rozważaniach sporo miejsca poświęcił Fryderyk Nietzsche¹⁹, staje się kluczowy, gdyż uruchamia mechanizm pamiętania. Oddajmy zatem głos po raz kolejny Agacie Bielik-Robson:

Pamięć i historia są z istoty swojej ciężkie i nużące. Podtrzymywanie pamięci, obsesyjne trwanie przy przeszłości, niedowierzenie, że zmarli mogli tak po prostu odejść, swoisty pakt wierności ze śmiercią – to wszystko cechy melancholijne – podkreśla badaczka. Dalej mówi, że – w umiarkowanej dawce gwarantują jednak istnienie pamięci i ciągłości historii²⁰.

Tak więc nieokreślona tęsknota za minionym, za tym, co należy do przeszłości, może czasem ewokować wspomnienia nostalgiczne. Nostalgie od melancholii odróżnia jednak sposób patrzenia na przeszłość – kolejną centralną kategorię ściśle zespoloną z estetyką melancholii. Uczucie nostalgiczności to swoisty rodzaj oglądu, sposób percepcji minionych zdarzeń.

¹⁹ Temat ten podjął filozof w eseju *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*.

²⁰ A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 28.

Nostalgik, w przeciwieństwie do melancholika, nie będzie zanurzał się w myślenie mające na celu intencjonalną konceptualizację tego, co przeszłe, będzie raczej dojmująco pogrążał się w sferze uczuć związanych z doświadczeniem przeszłości. Dla podmiotu melancholijnego, w odróżnieniu od nostalgicznego, przeszłość zawsze będzie naturalnym i wiodącym polem refleksji nad rzeczywistością z perspektywy czasu. Znaczący temat wskazuje na kontemplacyjną skłonność do czasu przeszłego, która łączy się nie tyle z przeszłością i jej uporczywie nawracającym wspomnianiem, co raczej z zaburzeniem perspektywy temporalnej w ogóle. Powiedzieć zatem można, że w melancholijnej formule refleksji nad czasem, w jej – by rzecz – egzystencjalnej realizacji, nie może być miejsca na teraźniejszość i przyszłość, bo nie ma go na obiektywny czas w ogóle, o czym już dość dawno pisał przywołany powyżej Fryderyk Nietzsche.

Cechą nostalgicznej wrażliwości byłoby także iluzoryczne przeświadczenie, że może ona powrócić w swoim nienaruszonym kształcie, a więc jako pielęgnowanie w pamięci pewnych zapamiętanych elementów minionego. Jednak Stasiuk wyraźnie mówi, że nie zawsze nostalgia łączy się z historią i pamięcią – a więc z przeszłością. Co to znaczy? W podróży może zostać ożywiona poprzez odwzorowaną na mapie geograficzną przestrzeń. Jednak zdarzenia, postaci, rzeczy zapamiętane, mają szansę przetrwać tylko dzięki intensywnej pracy pamięci i wyobraźni. A ściślej, dzięki pamięci przekształconej przez wyobraźnię.

I dochodzimy w tym miejscu do podejmowanej już przez filozofię grecką złożonej relacji pomiędzy pamięcią a wyobraźnią. W modelu Platońskim istotne stawało się teraźniejsze przedstawienie rzeczy nieobecnej i osadzenie problematyki pamięci w problematyce wyobraźni. W Arystotelesowskim zaś, przedstawienie rzeczy bądź zdarzenia uprzedniego i włączenie ich w mechanizm wspomniania czy, jak chcemy, przypominania. W tekstach Stasiuka uwidacznia się ta dwubiegunowa filozoficzna inspiracja, czerpie on bowiem z obydwu paradygmatów próbujących skomplikowanie tej korelacji pamięci i wyobraźni rozwikłać. Bez wątplenia w przypadku narracji autora *Taksim* mamy też do czynienia z Bergsonowską koncepcją pamięci jako wspomniania w przeciwieństwie do jej formy obecnej w postaci przyzwyczajenia. Wyobraźnia jawiłaby się zatem w Stasiukowej koncepcji

twórczości jako kategoria nadrzędna, bowiem za jej pomocą zostaje ożywione i przetworzone to, co jego narrator kiedyś dostrzegł i czego był świadkiem. Tak więc praca zarówno pamięci, jak i wyobraźni posiada na poły twórczy, na poły odtwórczy charakter. W miejsce, gdzie daje o sobie znać ciemna strona pamięci²¹, wkracza twórcza kategoria wyobraźni. Przekonująco powiada więc w swojej fenomenologicznej analizie pamięci przywołany już wyżej Paul Ricoeur, że *na jej zawodność narzekamy tylko dlatego, że pamięć daje nam jedyną możliwość oznaczenia przeszłościowego tego, co wspomnienie* [albo przypominanie – J.L.] *stwierdza*²². Nikt z pewnością nie odważyłby się postawić analogicznych zarzutów wyobraźni, bo przecież jej pole semantyczne obejmuje to, co nierzeczywiste, fikcjonalne, potencjalne. U Stasiuka wytężona praca pamięci polegająca na przypominaniu sobie zdarzeń minionych wymuszona jest – jak powiada w pierwszych słowach narrator *Jadąc do Babadag* – poprzez lęk przed nieskończonością. Warto w tym kontekście przyrzeć się znaczeniom obecnym w poniższym wyimku utworu Stasiuka:

No więc jechaliśmy na południowy zachód: Gura Humorului, Cîmpulung Moldovenesc, Vatra Dornei, w głąb zielonej Bukowiny, pomiędzy lesiste góry, i nic właściwie nie pamiętam z tej podróży, więc muszę wszystko wymyślać na nowo. (...) Teraz muszę sobie to wszystko przypominać, wymyślać od nowa (JB, s. 50-51).

Powyższy cytat odzwierciedla nadrzędną rolę wyobraźni w procesie pisania. Z ułamka wspomnień pojawia się możliwość wygenerowania konkretnego, literackiego obrazu. Kategoria kapryśnej, fragmentarycznej, posiadającej luki pamięci sama w sobie byłaby w tym procesie z całą pewnością niewystarczająca. Dla Stasiuka, w odróżnieniu od Ricoeura, przypominanie tożsame jest więc z wymyślaniem, ufikcyjnianiem. *Melancholia muzyki i melancholia miasta splotły się ze sobą i moja pamięć już nigdy nie uwolni się od tego obrazu* (F, s. 49) – mówi tym razem narrator-bohater *Fado*, odwiedzając zrujnowaną poprzez działania wojenne Albanię. Z kolei

²¹ Zob. P. Ricoeur, *dz. cyt.*, s. 35

²² P. Ricoeur, *dz. cyt.*, s. 35.

w późniejszej książce *Dojczland* zarówno melancholia, jak i nostalgia, skorelowane ze sobą, staną się dla Stasiukowego bohatera przebywającego za Łabą sposobem na psychiczne zneutralizowanie Niemiec.

Wspomniany już na początku naszych rozważań Marek Bieńczyk, wskazuje na jedną z istotniejszych cech melancholijnej podmiotowości, na usiłowanie odbudowania słowami utraconej spójności, a w związku z tym na ponowne scalenie rozbitego „ja”. Jednym ze sposobów zintegrowania świata na nowo w uporządkowany obraz będzie opis zawarty w pseudoepistemologicznej metaforze. Utraconą jedność i całość wytworzyć można także poprzez figurę enumeracji, bowiem kolejne wyliczenia na poziomie tekstu stwarzają pozór trwałości, ciągłości oraz nieskończoności. Praktykę tę stosował Stasiuk już wcześniej, w prozie galicyjskiej. Mam tutaj na myśli długą wyliczankę poddanych rozkładowi rzeczy, o czym więcej na ten temat powiemy przy okazji melancholii w *Zimie*. Można stwierdzić, że narracja „przegadanej” prozy Stasiuka, w której wielość wyliczeń, czy dygresji rozbijających spójność głównego wywodu, wyraża to, co w melancholijnej podmiotowości najistotniejsze, a więc przeświadczenie o fragmentaryczności świata. Fragmenty są nienaturalnymi elementami rzeczywistości. Stanowią jej okaleczoną wizję. Fragmentaryzowanie rzeczywistości ma swoją przyczynę w rozpaczliwej walce podmiotu o rozeznanie się w świecie²³. A wracając do funkcji enumeracji, Wojciech Rusinek zauważa, że będzie ona wyrazem radykalnego przekonania o niemożliwości stworzenia spójnej opowieści, ale także tropem podkreślającym wielopoziomowy kryzys tożsamości, by w końcu odzwierciedlić brak wizji rzeczywistości opartej na stabilnym centrum²⁴. Oddalenie od centrum wzmacniałoby intensywność melancholijnego przeżywania. Zdaniem Bieńczyka literatura odtwarza utracone, nosząc w sobie żalobę świata. W prozie Stasiuka można odnaleźć liczne przykłady obydwu tropów prowadzących do refleksji nad tym, co się rozpada, co często jest już nie do ocalenia. A więc nad przeszłością, która z oczywistych względów w jego tekstach jest uprzywilejowana. Teraźniejszość pojęta jako jakieś fatum rozpada się, przyszłości zaś nie ma

²³ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 10.

²⁴ Por. W. Rusinek, *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka* [w:] *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej i M. Buczek, Katowice 2005, s. 130.

w ogóle. *Idee fixe* podmiotu melancholijnego obłądnie krąży więc wokół przeszłego, a szlak podróży zawsze będzie go wiódł *tam, gdzie w prawdziwy sposób istnieje minione* (JB, s. 270).

Podróżowanie oprócz swej zasadniczej funkcji, o której pisałem w poprzednim rozdziale, jest pretekstem do ciągłego rozpamiętywania, wytężonej anamnezy, do poszukiwania w nieokreślonej przestrzeni utraconego „kiedyś”. A więc melancholijny opowiadacz z prozy podróżniczej Stasiuka tak sytuje centrum swej narracji, aby położyć najmocniejszy akcent na to, co było. Oddajmy mu głos. Mówiąc:

Już dawno przestała obchodzić mnie przyszłość i coraz bardziej pociągają miejsca, które przypominają jakiś początek, a w każdym razie takie, gdzie smutek ma siłę przeznaczenia. Jednym słowem gównu mnie obchodzi, dokąd zmierzamy, a ciekawi tylko to, skąd się wzięliśmy (JB, s. 41)

Wołowiecki prozaik czerpie z minionego, aby znaleźć remedium na rozpadającą się teraźniejszość. Podkreślają to w podobnym duchu konstatacje: *przyszłość jest wymysłem* (JB, s. 218) lub *nie potrafię myśleć o tym, co będzie, nie przypominając sobie tego, co było* (JB, s. 218). Minione jest w trwale ukształtowane, pozbawione rys, pęknięć, niedoskonałości, w jakimś sensie także wyidealizowane, *posiada swoją formę, jest uchwytnie, dotykalne i w pewien sposób ocala nas przed szaleństwem, przed mentalnym unicestwieniem* (F, s. 132), w przeciwieństwie do pogrążonej w entropii i degrengoladzie, nie mającej nic do zaoferowania teraźniejszości, bądź przyszłości, z której powiewa nicością, bo *przyszłość jest wielką próżnią* (F, s. 131). Nie dziwią zatem narratorskie konstatacje, które da się sprowadzić do przeświadczenia, że dopiero znikające w przeszłości zdarzenia zyskują znaczenie. Zatem melancholijny podmiot Stasiukowych tekstów w minionym szukał będzie ukojenia ponowoczesnego bólu istnienia, niejednokrotnie wskazując na przyczajanie się, zanikanie czy kurczenie czasu. Zatem oczywista jest odpowiedź na postawione w tekście pytanie: *Jaką opowieść można sklecić w języku, którego gramatyka nie przewiduje czasu przyszłego?* (F, s. 28)

Oddzielny obszar do przemyślenia w prozie autora *Białego kruka* stanowi refleksja nad historią. Skorelowana z przeszłością nie jest ona jednak dla melancholijnego „ja” wpisanego w prozę podróżniczą bezpośrednim punktem odniesienia. A jeśli jest, to jedynie w sensie negatywnym. Zatem zaakcentowanie rozpadu, wykorzenienia, zerwania ciągłości i rozproszenia podmiotu, wymaga zastosowania takich sposobów prowadzenia narracji, aby ontologiczną niepewność wpisaną w świadomość melancholijnej jednostki możliwie najpełniej wyrazić. Nie będziemy się w tym miejscu rozwodzić nad rolą historii w narracjach Stasiuka, gdyż wątek jej negatywności został już omówiony w rozdziale poprzednim, nie sposób jednak pewnych kwestii pomijać nie odnosząc się do nich, bowiem te obsesyjne Stasiukowe tematy, będące przedmiotem tej dysertacji, nierozdzielnie z sobą związane powracają w innej odsłonie, widziane z innej perspektywy.

Historia wykorzeniła całe narody i pokolenia. Dwudziesty wiek to była długa przerwa w kulturowej ciągłości. Niewykluczone, że ta przepaść nigdy nie zostanie do końca zasypana. Mieszkaniec tych stron ogląda się za siebie i nie znajduje niczego, na czym mógłby się wesprzeć. Przeszłość została skradziona, spustoszona i zbrukana. Jeśli można coś dostrzec w przeszłości, to najwyżej legendy, mity, albo anachroniczne idee, które gdzie indziej wyszły już z użycia (F, s. 94).

Pozostając ciągle w kręgu wiodącego w niniejszej części pracy zagadnienia melancholii wypada nieco rozwinąć wątek podróży melancholika. Stanisław Kusiak zajmując się nad naturą melancholii drogi w prozie Andrzeja Stasiuka i Krzysztofa Vargi²⁵, zwrócił uwagę na status społeczny bohatera-podróżnika. Sporządził coś w rodzaju jego portretu. Wędrowka tego typu postaci nie ma odgórnie zamierzonego celu, bowiem sam podróżujący nie ma pracy, nie praktykuje w żadnej dziedzinie, a w książkach Stasiuka zdarza się, że jest przedstawicielem środowiska lumpenproletariackiego²⁶. W zamian jednak, taka persona dysponuje

²⁵ S. Kusiak, *Melancholia drogi w prozie ostatniego dwudziestolecia (na przykładzie utworów Andrzeja Stasiuka i Krzysztofa Vargi* [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, t. 1, pod red. Z. Andresa i J. Pasternskiego, Rzeszów 2010, s. 338.

²⁶ Tak przedstawia się koncepcja bohatera w zbiorze opowiadań *Przez rzekę*, Wołowiec 2009.

nadmiarem wolnego czasu. Jej skojarzenia związane z rozwojem i postępowaniem zawsze będą jednoznacznie negatywnie te cywilizacyjne kategorie waloryzować. W leniwym rytmie, bez pośpiechu i zbędnych bagaży przemieszcza się z miejsca na miejsce, a jego jedynym ciężarem będzie nie plecak, czy torba podróżna, lecz bagaż wspomnień pozwalający snuć refleksje egzystencjalno-historiozoficzne.

Przemierza on przestrzeń, na której rozpościera się „melancholia strefy umiarkowanej i smutek Słowiańszczyzny, gdzie świat wygląda na zaczęty i nieco zaniechany”²⁷. Wędrówka bez celu, swoisty rodzaj flaneuryzmu, staje się podłożem negatywnej wizji świata – wszędzie jest to samo – nużąca powtarzalność i rozpad, za każdym razem może skonstatować podróżnik doświadczający melancholii. Co również bardzo istotne, charakterystyczną cechą melancholii drogi będzie niecierpliwe i wytężone percypowanie rzeczywistości poprzez wszystkie zmysły. Ten osobliwy sensualizm podmiotu poznającego pozwalałby dotknąć tajemnicy odwiedzanych miejsc, jak najdokładniej widzieć otaczające kształty i choćby na chwilę zatrzymać nieubłagane płynący czas. Doświadcza również na sobie ów podmiot zróżnicowanych stanów emocjonalnych, czy nastrojów związanych z miejscami tymczasowego pobytu, odkryte zostają najbardziej intymne wewnętrzne przeżycia, jednostkowa wizja świata oraz próba dogłębnego poznania siebie w konfrontacji z obcą przestrzenią. Tymczasowość, a nie przeszłość w tym przypadku zdaje się być kluczowa, bo każde miejsce jest tylko etapem, stacją chwilowego pobytu, stacją tranzytową, by za chwilę ruszyć w dalszą drogę. Stąd też wynika zintensyfikowany sensualizm, za pomocą którego podmiot gromadzi doznania. Narrator Stasiuka w Albanii odczuwa samotność, z kolei w Babadag zmęczenie i znużenie. Pobyt w Słowenii cechuje spokój i melancholia. W zbiorze esejów *Dojczland* przeczytamy, że prawdziwą samotność oraz opuszczenie człowiek może poczuć wyłącznie w Niemczech. Zneutralizować można je tylko butelką Jima Beama. Podróżnik-melancholik, przyjeżdżając do kraju, o którym nic nie wie, albo wie niewiele, wycisza swoje myśli. W takim kraju *pamięć traci sens* (JB, s. 101), a wspomnienia i zdarzenia są tylko mglistą reminiscencją. *Jadąc*

²⁷ Określenia użyte przez autora w tekście dyskursywnym zatytułowanym *O środkowej Europie*, a wchodzącym w skład zbioru *Tekturowy samolot*.

do *Babadag* zawiera następujące stwierdzenie dla naszych rozważań niezwykle istotne: *No więc znowu ten brak, znowu niespełnienie, znowu tęsknota za życiem, które jest gdzie indziej* (JB, s. 112).

Charakteryzując prozę Andrzeja Stasiuka pod kątem eksponowania melancholii warto podkreślić, że ta psychiczna przypadłość, która dotknęła nie tylko autora *Opowieści galicyjskich* zakorzeniona jest w taktyce „podejrzeń wobec rzeczywistości”²⁸ – kruchej, niestalej, o niejasnym statusie. Owa ontologiczna niepewność miałaby uzasadnienie *stricte* historyczne, związane z życiem narodów Europy Środkowej, w ciągłym przeświadczeniu o nadchodzącej historycznej katastrofie, przeczuciu podszytym strachem, że mogą zostać unicestwione czy pozbawione swej suwerenności, bowiem jak powiada Jurij Andruchowycz w *Środkowowschodnich rewizjach*, fatalistycznym, historycznym przeznaczeniem narodów tej części Starego Kontynentu jest zakleszczenie pomiędzy Niemcami a Rosją. Środkowoeuropejska śmierć nosi znamiona śmierci więziennej, łagrowej i masowej, podróż natomiast jawi się jako ucieczka²⁹.

Kusiak stara się również podkreślić fakt, że niespokojna dusza melancholika nie znosi zastoju, skłonna jest do ciągłych poszukiwań, zmuszona do bycia w ruchu. Ma to być swoistym antidotum na monotonię życia, spontaniczną reakcją na wtłoczenie jednostki w jałową stagnację, w wyniszczający ludzkie wnętrza egzystencjalny zastój. Wreszcie można melancholię drogi utożsamić z ucieczką z miejsc osaczenia, które człowieka duchowo wyjaławiają. Każda melancholijna podróż wiąże się ze stratą, ze zmianą miejsc – metaforycznie rzecz ujmując – wyjazd staje się powtarzalną okazją na „nowe życie” lub „kolejną śmierć”. Dla Stasiuka podróżowanie posiada szerszy wymiar egzystencjalny, jawi się jako zwielokrotnianie istnienia. *Podróżować znaczy żyć* – podkreśla, po czym dopowiada: *A w każdym razie żyć podwójnie, potrójnie, wielokrotnie* (F, s. 39).

Sugestywnym obrazem pojawiającym się w prozie współczesnej jest niewątpliwie melancholik studiujący i kontemplujący mapę.

²⁸ Zagadnienie poruszone w *Mojej Europie. Dwóch esejach o Europie zwanej Środkową*, autorstwa Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka, Wołowiec 2007.

²⁹ A. Stasiuk, J. Andruchowycz, dz. cyt., s. 46.

*Powiedziałbym, że mapa jest zestaloną, umownie skonwencjonalizowaną narracją, pewnego rodzaju schematem poznawczym. I tak pojętą mapę rozruszać, naruszyć, zmienić może tylko gra pomiędzy nią, wyobraźnią i narracją*³⁰ – objaśnia Przemysław Czapliński.

Można go dostrzec na przykład w powieści *Bieguni* Olgi Tokarczuk, jak i w wielokrotnie cytowanym *Fado*. Narrator Stasiuka godzinami wpatruje się w starą austro-węgierską kolejową mapę. Motyw oglądania starej mapy pojawia się również w *Jadąc do Babadag*, dodajmy, iż jest to mapa, która uległa i stale podlega niszczącemu działaniu czasu, kruszy się, rozpada, nie do końca odzwierciedla przestrzeń, a więc nie spełnia swej zasadniczej funkcji. Dla melancholika z powieści autorki *Ostatnich historii* śledzenie wzrokiem miejsc na mapie ma właściwości terapeutyczne, *bo nic tak nie leczy melancholii, jak oglądanie map*³¹. Bohater *Fado* starą pożółkłą mapę postrzega inaczej, jako symbol świata w jego odwiecznych sprzecznościach i ciągłym przemijaniu. Stare mapy ocalają świat w sensie metaforycznym, ale obrazują również jego zmienność i rozpad, podkreśla Stasiuk. Nic już przecież nie zostało z tej zakreślonej na papierze w 1900 roku przestrzeni. Świat, który odzwierciedlała, runął bowiem ostatecznie w ogniu Wielkiej Wojny. *Ten kruchy, rozpadający się w palcach papier przypomina ludzką pamięć, słabą, niedoskonałą, zagrożoną sklerozą i starczą demencją* (F, s. 38). Zatem, jak możemy skonstatować po lekturze tekstów Stasiuka, wyobraźnia geograficzna staje się przestrzenią różnorodnych aktywności narracyjnych. Tworzą się opowieści podróżnicze – o czym w niniejszej dysertacji już czytaliśmy – powstają także opowieści stwarzające bądź utwierdzające pewne stany faktyczne – przede wszystkim w sferze historyczno-politycznej. Jak wyczytamy na kartach interesujących nas tekstów Andrzeja Stasiuka, w literaturze po 1989 roku rozwinęły się narracje dotyczące znaczenia bycia Polakiem i jednocześnie świadomym Europejczykiem w odniesieniu do faktu zamieszkiwania w naznaczonej historią Europie Środkowej.

³⁰ P. Czapliński, M. Jakubowiaka, *Fortunne nieporozumienie*, www.dwutygodnik.com/artukul/6746-fortunne-nieporozumienie.html (dostęp z dnia 10. 09. 2016).

³¹ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 233.

3 *Bezruch, nuda i cykliczność*

Przy okazji naszych rozważań o melancholii nie sposób pominąć prozy galicyjskiej Stasiuka, w której uobecnia się ona pod zupełnie odmienną postacią. Czytając jego teksty, które przybliżają realia życia mieszkańców Łemkowszczyzny, dostrzec możemy także i trochę inny rodzaj melancholii – odrębny od tej związanej z podróżą nacechowaną refleksjami. Ma ona swoje źródło w nudzie i monotonii, jakimi charakteryzuje się prowincja południowo-wschodnich krańców Polski. *Opowieści galicyjskie* i *Zima* nie ograniczają się tylko do przedstawienia świata, który uległ rozpadowi i degradacji w momencie przemian przyniesionych przez rok 1989. Przedstawiają przede wszystkim galerię barwnych postaci, próbujących w tym zdeintegrowanym świecie za wszelką cenę funkcjonować. Postaci wyglądających na zatrzymane w dagerotypie. Nie przystają one do nowej rzeczywistości, która wymaga aktywności i kreatywności, są raczej mentalnie zakorzenione w przeszłości, która bezpowrotnie przeminęła. Jedynie Władek z *Opowieści galicyjskich* zdolny jest wykazać się pomysłowością, usiłuje bowiem rozkręcić interes w okresie tak zwanego dzikiego, „bazarowego kapitalizmu”, wprowadzając tym samym element pożądaney – z dzisiejszej perspektywy kiczowatej – nowości w postaci zachodnich produktów do zastanej, popegeerowskiej galicyjskiej wsi. Każda opowieść przybliża jednostkowy los, przekazuje jednostkową historię. Prezentując postać Józka, Władka, Kościejnego i Lewandowskiego, czy w *Zimie* – Pawła, Mietka i Grzeška, Stasiuk przybliża pewien typ prowincjonalnej mentalności, metodę funkcjonowania w świecie oraz sposób jego postrzegania. Tworzy również portret zbiorowy bohatera wiejskiego. Istotą prawdziwie męskich zajęć wymienionych wyżej postaci będzie wiodąca z nieskończoności w nieskończoność monotonia. I w tym miejscu uruchomić możemy po raz wtóry estetykę melancholii, przez pryzmat której tę prozę można czytać. Z tych wielu osobliwych portretów nakreślonych przez autora *Dukli* emanuje dojmujące poczucie smutku i przygnębienia. Uczucia te mają niewątpliwie swoje korzenie w bolesnej świadomości dotyczącej kondycji ludzkiego losu, jego kruchości oraz przemijalności.

O ile w prozie podróżniczej Stasiuka doświadczenie melancholii konstryuuje się na bolesnej i nieusuwalnej świadomości pęknięcia rzeczywistości oraz jej rozpadu, o tyle w jego tekstach galicyjskich, melancholia zdegradowana do poziomu jałowego zastoju wyraża się w przeświadczeniu o dotkliwej życiowej bezsilności. Bohaterowie tych opowiadań zdają się być wtłoczeni w mechanizm permanentnej cykliczności i nudy. Marek Nalepa słusznie zauważył, że są tragicznie okaleczeni niezmiennością, powtarzalnością i monotonią, a ich tęsknoty metafizyczne sprowadzałyby się do marzeń o przecięciu nici tej nieznośnej kłątwy oraz wyzwolenia się od losu³². Rytm życia galicyjskiej prowincji wyznacza czas, który nie płynie w sposób linearny, lecz zatacza koło. *Czas ma postać kulistą* – często podkreśla Stasiuk w opowiadaniach. Inaczej więc niż w omawianych wcześniej tekstach drogi, gdzie refleksja narratora bez przerwy dotyka różnorodnych form minionego oraz fragmentarycznych, dopełnionych wyobraźnią odprysków obrazów z przeszłości. Wsłuchajmy się w narrację książki Stasiuka:

Czas płynął też z nieba, lał się jak leniwa potoka, rozpryskiwał o metaliczną łuskę bruku, lecz ani jego nurt, ani żadna kropla nie były w stanie pociągnąć za sobą jakiegokolwiek większego zdarzenia (OG, s. 105-106).

Taki porządek temporalny jest niekończącym się powrotem. Jeżeli komuś uda się z tego zakłętego kręgu wyrwać, natychmiast na jego miejsce pojawia się ktoś inny. Dlatego słusznie Milan Kundera Nietzscheańską ideę wiecznego powrotu określił w powieści *Nieznośna lekkość bytu* mianem *obląkańczego mitu*³³. Znikające życie upodabnia się do martwego cienia, jeśli jest nawet piękne, wzniosłe, czy straszne to i tak nie ma żadnego znaczenia. Podobna egzystencjalna niemoc dotyka bohaterów wykreowanych przez Stasiuka, których życie nie jest ani piękne, ani wzniosłe. Zdają się być przypisani do pewnych ról, których przekroczenie jest dla nich niemożliwe. Co również istotne, w owe role weszli oni w przeszłości, która przeminęła. I tak już

³² Zob. M. Nalepa, *Metafizyczna szczelina, czyli galicyjskie dotknięcie losu. (O pisarstwie Andrzeja Stasiuka)*, „Fraza”, 1998, nr 3/4, s. 72.

³³ M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, Warszawa 1996, s. 5.

zostało. Zatem wyrwanie się z tego kręgu i pokonanie losu w takim projekcie egzystencjalnym nie może się udać. Zabijają więc leniwie płynący czas tymi samymi do znudzenia powtarzanymi gestami, czynnościami i prozaicznymi rytuałami wpisanymi w stan ich egzystencjalnego odrętwienia. Jeden z bohaterów *Opowieści galicyjskich*, morderca Kościejny nawet po śmierci dotknięty zostaje nudą. Nuda wpisana w jego życie ma więc swoje przedłużenie w perspektywie metafizycznej. *Tam wszystkim dobrze, lepiej niż tu* – mówi do Rudego Sierżanta, *ale jakoś tak... (...) Nie ma się czego chwycić, co do ręki wziąć* (OG, s. 83). Przemieszcza się więc bez celu, zaglądając na plebanię, do żony, do knajpy, w której często za życia przesiadywał, czy na posterunek policji. Warto przyjrzeć się temu, co na ten temat ma do powiedzenia Agata Bielik-Robson:

Dopóki melancholia była postawą duchowo cenioną –, dopóty nuda - nieodmiennie z melancholią związane doznanie bezruchu (...) i bezwolności, nie była tak po prostu tylko nudą w dzisiejszym sensie jałowej stagnacji. (...) Dziś natomiast nuda jest tylko nudą, ponieważ melancholia jest tylko brakiem ekstazy³⁴.

W momencie, kiedy ponowoczesna myśl przenicowała pojęcia melancholii i nudy odbierając im duchowy ciężar, stały się one tylko synonimami klinicznych przypadków odrętwienia, marazmu i stagnacji. Taka nuda pozbawiona egzystencjalnych znaczeń wpisana jest w wizerunek prowincji, który przedstawiają teksty Andrzeja Stasiuka. Melancholia i nuda spletają się w poczuciu bezsensu, jałowości i jednakowości rzeczywistości. To, co jednakże nie może przecież wzbudzać jakichkolwiek pozytywnych emocji, czy intensyfikować doznań. Tak pojęta nuda codzienności prowadzić może również do stwierdzeń podważających, czy nawet unieważniających stałość fundamentów, na których konstytuuje się byt, a w następstwie do zanegowania sensu i logiki wartości.

Okazuje się jednak, że nie do końca, bowiem wszystkie ludzkie codzienne sprawy, te pozornie błahe, miałkie i bezsensowne, przesiąknięte nużącą, uporczywą powtarzalnością, zakotwiczą ludzką egzystencję

³⁴ A. Bielik-Robson, *dz. cyt.*, s. 28.

w porządku metafizycznym. W odniesieniu do jawnie wyrażanej przez narratora tekstów podróźniczych negatywności, powyższa konstatacja może nieść w sobie nikłą otuchę i załazek pocieszenia. Paradoksalnie, codzienność budowana z ponawiania gestów i czynności, przez nie jest utrzymywana. Taka powtarzalność, którą w pewnym momencie człowiek przestaje już zauważać, byłaby zatem wyznacznikiem bytu. Codzienność jest więc stwarzana ze znikających gestów oraz drobiazgowych przedsięwzięć, które po każdorazowym ich wykonaniu tracą swoje znaczenie, by znów pojawiła się możliwość ich ponawiania³⁵. Jednak winno się zwrócić uwagę na oczywiste zagrożenie płynące z męczącej powtarzalności ruchów, niezmiennej, codziennej praktyki życiowej. I tak w nieskończoność, do nieustannych wysiłków ponawiania przylega kolejna dla Stasiuka fundamentalna kategoria – nicość.

Wydana w 2001 roku *Zima* jest z pewnością najbardziej zreifikowaną narracją autora *Grochowa* – w którym melancholia sprzężona jest już z wymiarem religijnym ludzkiej egzystencji, o czym Stasiuk pisze wprost i jawi się jako nadrzędna konsekwencja metafizycznej pustki – nie tylko na tle prozy galicyjskiej. W tych lapidarnych tekstach składających się na *Zimę* niepotrzebne nikomu rzeczy wypełniają relacjonowane w tomiku opowiadań historie niemal całkowicie, dlatego też skłonni jesteśmy uważać, iż spychają one bohaterów na drugi plan, odbierając im status nadrzędności. Dla naszych ustaleń w kontekście melancholii, ważny jest jednak nie sam fakt nadmiernego występowania przedmiotów, ale raczej ich relacja z bohaterami, albo inaczej – pozycja, jaka przynależy im w świecie przedstawionym. Paweł, Mietek, Heniek, Grzesiek – wszyscy oni prowadzą życie puste, jałowe, pozbawione jakichkolwiek podniet czy ekscytacji.

Starzejący się rencista, drwal oprowadzający austriackich myśliwych po magurskich lasach, „przedsiębiorczy” zbieracz miedzi Grzesiek, rozmyślający o tym, ile to surowca się zmarnowało w roku 1915, w czasie przełomu gorlickiego, drobny oszust handlujący ubraniami są nadrzędnymi postaciami pojawiającymi się w kolejnych opowiadaniach ze zbioru Stasiuka. Ich nędzne żywoty przebiegają pośród rzeczy, będących dla nich jedynym

³⁵ Zob. J. Brach-Czaina, *dz. cyt.*, s. 76-78.

w istocie punktem zespolenia ze światem. Zatem jak słusznie po raz kolejny wskazuje Marek Bieńczyk – Acedia (jako kategoria z melancholią blisko spokrewniona) *przekształca naszą obecność wobec rzeczy – w zwykłą obecność wśród rzeczy*³⁶. Tak też właśnie jest w *Zimie*, gdzie jej bohaterowie beznadziejnie skazani są na permanentną obecność wśród wyrzuconych, zniszczonych, zardzewiałych i nieużywanych sprzętów, które nikomu nie są do niczego potrzebne, a leżą porzucone przez ludzi za domami czy w pokrzywach. Wśród tych przedmiotów i pomiędzy nimi usiłują zakotwiczyć swe mizerne, jednostkowe istnienia – *tak jakby rzeczy żyły tylko dla siebie i z łaski pozwalały się używać, zajęte swoim krótkim bytowaniem na tym świecie. Ludzie pętali się pomiędzy nimi i tylko przeszkadzali* (Z, s.30). Nadmienić przy tym należy, iż w kontynuacji *Opowieści galicyjskich* Stasiuka (bo tak *Zima* bywała odczytywana) rzeczy są naznaczone nietrwałością i rozpadem. Posiadają status nadrzędny z racji tego, że przypominają o kruchości istnienia, będąc oznaką modernistycznego przeświadczenia o „prawdziwej wartości”.

Jak już sygnalizowaliśmy wcześniej, w prozie galicyjskiej Stasiuka przedmioty są skorodowane, zepsute, zbutwiałe, wybrakowane – autor *Wschodu* osiągnął literacką perfekcję w konstruowaniu metafor odsyłających do destrukcji, a ciągi enumeracyjne, co także już było powyżej wspomniane, są jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech jego twórczości i zastępują poniekąd opis kapitulujący przed niestałością i rozkładem rzeczywistości. Przedmioty te również wpisane zostają w dotkniętą rozpadem przestrzeń, dosięga je śmierć. Ciąg charakterystycznych dla Stasiuka, wynikających z melancholijnej frenezji wyliczeń, w tym przypadku martwych drobiazgów, prowadzi do epistemologicznego rozpoznania, że nie jesteśmy nic warci (albo niewiele) bez rzeczy nas otaczających, do których przyzwyczajają się przede wszystkim ludzki wzrok. Są one jedyną realnością wypełniającą świat. Analogicznie do Stasiuka widział to Miron Białoszewski, który w swojej twórczości również odnajdywał rzeczy codzienne, wynosił je mówiąc, że bez tych właśnie rupieci ludzka egzystencja jest niemożliwa. W takim ujęciu, rzeczy można postrzegać jako materialny łącznik z „tamnym światem”,

³⁶ M. Bieńczyk, dz. cyt., s. 102.

ponieważ ich literackie przedstawienie wyraźnie wskazuje na przemijanie. Zatem – u Stasiuka rzeczy nie ulegają zniszczeniu – a umierają. Tak oto o ich śmierci powiada narrator *Zimy*:

Albo te wszystkie niepotrzebne już rzeczy, które leżą za chałupami w pokrzywach, te garnki emaliowane po wierzchu na niebiesko, w środku białe, a pomiędzy warstwami kolorów już tylko rdza zmieszana z cząsteczkami tysiąca obiadów z czasu, gdy wzdłuż dróg stały sztachetowe płoty z nadzianymi sagankami jak wystawy dumnego dobrobytu, co tam kto ma najlepszego, lecz zawsze był to ciemny błękit i w słońcu wyglądały tak smutno, jak okopcone kawałki nieba. Albo te tandetne wielkie budziki, których nikt nie chciał naprawiać, i wewnątrz ich mosiężnych mechanizmów leżały się białe pędy perzu, pnące się ku światłu (...) Albo resztki łańcuchów po umarłych ze starości psach, zetłate ogniwa, lekkie i mineralne jak biczyk z piasku (...) I okrucy innych spracowanych maszyn też tam są: zastygłe koła kieratów z niemieckimi napisami jak z nagrobków, tryby i zębate przekładnie bez krzty smaru, pęknięte wędzidła bez śladu końskiej śliny, wyjedzone wilgocią aż po grzbiet kosy bez kropelki dźwięku, obręcze bez swoich beczek i piasty od przedwojennych wozów, w których obraca się nicość (Z, s. 25-26).

Marek Nalepa pisząc o melancholii galicyjskiej w *Zimie*, słusznie wskazał na inny jej przejaw w tej prozie, dostrzegł funkcję melancholijnego spojrzenia, które jest martwe i zawieszone w przestrzeni³⁷, często również przenika je śmierć. W sposób szczególny melancholik przygląda się światu, bowiem jego wzrok niczego nie poszukuje, nie wyraża namiętności, nie podejmuje prób dociekania ukrytych prawd na temat istoty rzeczywistości. Melancholijne spojrzenie nie transcenduje, różni się ono zasadniczo od filozoficznej kontemplacji. Kontemplując, odkrywamy sens rzeczy, ich esencję, prawdę wpisaną w rzeczywistość. Wzrok melancholika jedynie dotyka przedmiotów, nie przenika ludzi ani rzeczy³⁸. Stan zawieszenia powoduje chwilowe wyłączenie jednostki ze świata. Medytacja dystansuje w stosunku

³⁷ M. Nalepa, *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*, „Prace Humanistyczne Towarzystwa Naukowego w Rzeszowie”, 2006, nr 32, s. 243-252.

³⁸ P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 13-14.

do rzeczywistości stawia podmiot poniekąd z boku, odsuwając od uczestniczenia w wydarzeniach. Spojrzenie Pawła, który poprzez zmysł wzroku gromadzi różne obrazy, mniej lub bardziej istotne i z nich buduje swoją wiedzę o otaczającym go świecie naznaczone jest melancholią. Jego wzrok obejmuje wszystkie obce mu elementy miejskiej przestrzeni, której tak intensywnie się przygląda. Doskonale odzwierciedla to przebieg pewnego wtorkowego dnia, w którym bohater wyjeżdża do powiatowego miasta. Gromadzone wówczas w jego umyśle obserwacje i obrazy mają przytłumić nudę oraz pasywność bohatera. Krążące wokół niego twarze, kształty, przedmioty wyznaczają obszar pustki. W tej przestrzeni wszystko jest do siebie podobne i jednolite, „takie samo”. Tak więc bohater Stasiuka *szedł posuwistym, trochę zadziornym krokiem, a w jego błękitnych oczach odbijał się świat i wielokrotnie* (Z, s. 7).

Inny bohater *Zimy* – Mietek, często rozmyśla o zmianie miejsca, chce wyjechać do brata i zamieszkać w mieście, lecz jego usiłowanie kończy się na dotarciu do lokalu „U Basi” i wieczornym powrocie do miejsca, z którego rano wyruszył. Jego nieprzerwana stagnacja trwa dziesięć lat. Każdego dnia przemierza tę samą trasę, szczegółowo przez narratora nakreśloną. *Powtarzalność rzeczy i zdarzeń uzyskała ciągłą strukturę nieruchomości* (Z, s.16). Wyobraźnia w rozumieniu Stasiuka, po pierwsze, co już zostało powiedziane dopełnia pamięć, po wtóre zaś, co w tej kwestii nadrzędne, zdolna jest przekształcać świat, a jego bohaterom poprzez spojrzenie umożliwia w nim orientację. Możemy wskazać w tym miejscu jeszcze jedną istotną kwestię dotyczącą melancholijnego spojrzenia, a mianowicie na różnice w sposobie postrzegania. Inaczej bowiem patrzą na świat bohaterowie, prości mieszkańcy wsi, a inaczej narrator – intelektualista. Zdarza się jednak, że trzecioosobowy dystans wpisany w tego rodzaju narrację zostaje zniwelowany, a bohater i opowiadacz postrzegają świat tymi samymi co bohater oczyma. Obserwacje czynione przez Stasiukowe postaci często nie niosą z sobą żadnych przemyśleń i rozważań nad naturą rzeczywistości, w której funkcjonują, są one pierwotne, ponieważ ci ludzie żyją w sposób bezrefleksyjny. Tym samym owego patrzenia nie zniekształca interpretacja, której oczywiście dokonuje za nich narrator. Nie można więc stwierdzić, że bohaterowie Stasiuka przyglądają się swemu wnętrzu, by

odkryć uczucie pustki, czy nadmiaru, u źródeł którego konstytuowała by się melancholijna wrażliwość.

Sposób zorganizowania przez autora *Grochowa* literackiej przestrzeni również wskazuje na jej anachroniczność oraz nieprzystawalność do świata zmieniającego się w coraz szybszym tempie. Jest ona bierna i tkwiąca w zastoju. Jedyną oznaką ruchu może być unosząca się do góry, pionowa smużka białego dymu, sugestywna metafora karpackiego zastoju. Każdy element przestrzeni świadczy o schyłku odchodzącego w przeszłość świata – w *Opowieściach galicyjskich* – rzeczywistości PGR-ów.

Inny, również istotny wątek myślowy, o którym warto przy okazji na marginesie wspomnieć, wiązałby się z pojęciem flaneuryzmu. Motyw melancholijnego błędzenia jest bez wątpienia częścią życia bohaterów Stasiuka, a wynikałby z doświadczenia rozpadu rzeczywistości i wpływu tej konstatacji na egzystencję jednostki³⁹. Błędzenie stanie się rozpaczliwą próbą szukania choćby nikłego przeblysku sensu w ponowoczesnym świecie. Przewartościowania w kulturze dokonane przez szeroko pojęty postmodernizm, wsparty filozoficzną refleksją poststrukturalistyczno-dekonstrukcjonistyczną „zabiły” bowiem jego w nim obecność. Podejmują problem flaneuryzmu teksty podróżnicze, wyżej omówione, ale także uwidacznia się ów wątek w wydaniu uboższym, prowincjonalnym – choćby jego egzemplifikacją uczynić postaci Pawła lub Mietka z *Zimy* lub przemieszczającego się po ruinach byłych państwowych gospodarstw – Zalaływója. Spowalniana i rozluźniana przez Stasiuka narracja odbija w tej prozie, niczym w lustrze, rzeczywistość niemal z fotograficzną dokładnością. Ten rodzaj opisu sprawia wrażenie zatrzymania w kadrze pewnych scen i obrazów. Możemy powiedzieć, że posiada owa narracja siłę powtórzenia tego odchodzącego w przeszłość świata. Opis niejednokrotnie przedstawia zatrzymanie się, czy spowolnienie wędrówki bohatera. W tym miejscu po raz kolejny ujawnia się Stasiukowa obsesja ocalającego pamiętania, a może raczej rozpaczliwa próba ratowania przed wszechogarniającą niepamięcią.

³⁹ Pisał o tym zajmująco Wojciech Rusinek we wspomnianym już artykule zatytułowanym *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*.

ROZDZIAŁ 6

***Mój kraj przywykły do łomotu...* Andrzeja Stasiuka dialog z tradycją i polemika z paradygmatem postromantycznym**

Dla mnie literatura jest nadal najsilniejszym mechanizmem obronnym człowieka nowoczesnego, chroniącym przed wszelkiego rodzaju fanatyzmem, ideologią, uwiedzeniem, różnymi formami fundamentalizmu, który w warunkach mnożących się komplikacji obiecuje proste rozwiązania. Literatura natomiast pozwala wytrwać w kondycji złożoności.

Agata Bielik-Robson

1 Ciągłość tematyczna prozy i novum

W poprzednich rozdziałach poruszaliśmy się po orbicie problematyki skupiającej się wokół skonkretyzowanych idei mocno wimplikowanych w prozę podróżniczą. Dla przypomnienia, jest to fundamentalna dla hermeneutyki twórczości wołowieckiego pisarza triada pojęć: pamięć, tożsamość, wyobraźnia. W literackim ujęciu Andrzeja Stasiuka stanowią one niezbędną aparaturę pojęciową umożliwiającą w pełni dojrzały ogląd rzeczywistości, w której zanurzony jest podmiot. Omawiana wcześniej twórczość drogi w minimalnym stopniu naznaczona była treścią, którą w badaniach literaturoznawczych wypada określić mianem dyskursu politycznego, a które to zagadnienie stanie się przedmiotem rozważań w tej części dysertacji. Na późnym etapie rozwoju pisarstwa Andrzeja Stasiuka, a więc po ukonstytuowaniu się swoistego modelu hybrydycznej prozy reprezentatywnej dla tekstów napisanych pomiędzy 2004 a 2010 rokiem, dyskurs polityczny uruchomiony zostaje przez autora po raz pierwszy. Nasycy on w ten sposób wymowę ostatniej książki, którą chcę poddać szczegółowej analizie – i którą przyjąłem, ze względu na podjęty temat, za pewną cezurę

w jego twórczości prozatorskiej oraz klamrę zamykającą moje rozważania nad tym reprezentatywnym dla rodzimej prozy po 1989 pisarstwem.

Na marginesie należy wspomnieć, że już powieść autobiograficzna *Jak zostałem pisarzem* w pewnym sensie ów dyskurs również podejmowała, ale jak pamiętamy z rozdziału III, miał on zupełnie odmienny charakter. Marginalnie wówczas zasygnalizowana polityczność stanowiła swoistego rodzaju grę, pewien wzorzec, któremu bohater ufikcyjnionej autobiografii mówi „nie”, wobec którego się negatywnie określa i który w całości kontestuje jako nieprzystawalny do jego światopoglądu oraz wizerunku outsidera. Tło polityczne we wspomnianym tekście było swoistym sztafażem obudowanym dystansującą do mrocznej „peereliady” ironią. Inaczej *Dziennik...*, którego narrator usiłuje wszelkie totalnie zmitologizowane i przyjmowane zbiorowo przez Polaków klisze i wyobrażenia o polskości oraz często nieporadne próby jej definiowania czy rozumienia poddać rewizji lub – mówiąc inaczej – zdekonstruować. Zatem w niniejszym rozdziale będziemy się obracać wokół rozważań nad skomplikowaną naturą polskiej tożsamości zbiorowej i czytając *Dziennik...* spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje według Stasiuka możliwość przezwyciężenia martyrologicznie rozumianej polskości w postaci matrycy trwale nałożonej na kulturę.

Choć narrator wydanej sześć lat temu książki już na wstępie sugeruje, że będzie „o tym, co zwykle” – najlapidarniej mówiąc – o tym, co zawsze do końca bynajmniej nie jest. Poddając wcześniejszą twórczość prozaika z Wołowca uważnej lekturze, w *Dzienniku pisanym później* bez trudu można wyodrębnić strukturalne komponenty obecne w jego pisarstwie od początku. Jest to przede wszystkim nadal prowadzona gra biografią i *stricte* literacka konstrukcja opowiadacza. Co bardzo istotne dla podkreślania swoistej ciągłości tej prozy, zarówno w warstwie formalnej, jak i znaczeniowej, także i przy okazji omawiania *Dziennika*, należy zwrócić uwagę, że odbija się w nim refleksja ukierunkowana na świat zewnętrzny. Narrator po raz kolejny próbuje za pomocą kodu językowego, za pomocą rozpoznawalnego idiolektu opisać zderzenie świadomości podmiotu z przestrzenią, a więc pisarz nadal uporczywie draży tematykę bardzo mocno naznaczającą jego wcześniejszą prozę afabularną. O ile wcześniej bezustannie próbował poprzez medium literackiego kodu uporządkować relacje podmiotu z samym sobą, poprzez gry

tożsamościowe wskazać, że w wymiarze ponadhistorycznym istnieje pojęcie kulturowej tożsamości środkowoeuropejska, że każda podróż niesie narratorskie odbicie w świecie, o tyle *Dziennik pisany później* przynosi pod względem tematycznym narratorski rozrachunek z polskością. Należy jednak na wstępie zaznaczyć, że jest to polskość odbita w lustrze dystansującej narratora podróży na Bałkany. Tak oto powiada: *Na południe. Prawie zawsze na południe, by w dwadzieścia minut zostawić ten kraj. Ciężki cień ojczyzny zostaje z tyłu. Potem można mu się przyglądać z oddali* (DP, s. 131).

Dla uściślenia, nie porzucam tutaj bynajmniej analizowanego wątku myślowego ściśle związanego z prozą podróżniczą, lecz postaram się zwrócić uwagę na trochę odmienne ooblicze prozy drogi. Pomimo że w książce nie pojawiają się zasadnicze odstępstwa od poetyki reprezentatywnej choćby dla *Jadąc do Babadag*, należy zaznaczyć swoistą ewolucję narratorskiej wizji świata – uściślając – tej „gorszej” Europy, zderzoną z myśleniem o Polsce i polskości, o naszym narodowym charakterze. Bo zauważmy, Stasiuk wyrusza z kraju (*Fado*), by do niego ostatecznie powrócić i zmierzyć się z postromantycznymi upiorami nawiedzającymi nasze zbiorowe *imaniginarium* zbudowane przecież na mitologii zakorzenionej nie gdzie indziej, jak w uniwersalistycznym polskim romantyzmie. Powraca, by – jak powtarza Stasiukowy opowiadacz – Polskę opisać. W tym znaczeniu opisać znaczy poddać rewizji paradygmat(y) budujące narodową tożsamość. Niech na początek wystarczy odautorski komentarz odnoszący się do interesującego nas tekstu. Stasiuk zapytany, o czym jest *Dziennik pisany później*, udzielił takiej oto odpowiedzi:

Na pozór o Bałkanach oraz o naszej ojczyźnie. Ale tak naprawdę to o tym, że narrator podróżuje, zmienia miejsca i perspektywy, ponieważ uprawia coś w rodzaju medytacji w ruchu. Sprawdza, jak działa jego umysł wystawiony na działanie świata. (...) Narrator powraca w te same bałkańskie miejsca, by doświadczać czegoś w rodzaju nudy. Czyli czegoś odmiennego od tego, co Bałkany zwykły oferować ciekawskim. Nie ma kolorytu, nie ma frenezji, nie ma malowniczości. Są ślady wojny, trochę trupiej woni, zmęczenie.

*Jedzie się, by rozmyślać właściwie o sobie. A potem o miejscu, z którego się przybyło, czyli o ojczyźnie*¹.

W istocie jest to książka – jak powiada pisarz – o ojczyźnie, o Polsce widzianej przez pryzmat katartrycznej podróży na Bałkany. Polonia czy Sarmacja – jak nazywa ją narrator – jest jej pierwszoplanową bohaterką, czego postaram się dowieść w tej części pracy. Narrator myśli o Polsce wszędzie, będąc w Banja Luce, w Jajcu czy przejeżdżając przez Travnik. Ponadto, szeroko rozpatrywane zagadnienie tożsamości, o którym była mowa wcześniej, bynajmniej nie ulega w toku rozwoju Stasiukowego pisarstwa dezaktualizacji, to problem cały czas żywo przez twórcę eksploatowany – rzekłbym – w interesującej nas książce jeszcze mocniej zaakcentowany i dookreślony przez udaną próbę dekonstrukcji romantyczno-mesjanistycznego paradygmatu polskości, o czym będę jeszcze szerzej rozprawiał.

W *Dzienniku...* zmienia się punkt ciężkości analizowanej problematyki, bowiem po raz pierwszy narrator usiłuje zredefiniować wcześniej gruntownie przemyślany konstrukt tożsamości unaoczniiony przede wszystkim w *Jadąc do Babadag* i *Fado*. Stasiuk jako piewca tożsamości środkowoeuropejskiej zwraca się tym razem ku swej ojczyźnie. Pisarz wcześniej niezbyt zainteresowany tematyką polskości silnie naznaczonej poprzez idee poromantyczne w roku 2010 postanawia na jakiś czas zawiesić ponadnarodowy i ponadhistoryczny ton *quasi*-reportażowej narracji i przyjrzeć się z bliska Polsce. Czytelnicy otrzymali więc książkę na tle dotychczasowej spuścizny Stasiuka stanowiącą pod względem jej tematyki swoiste *novum*. Przyjrzyjmy się zatem bliżej temu z całą pewnością subwersywnemu tekstowi.

By nie być gołosłownym, rozpocznę od próby wskazania prawdziwości jednej z tez postawionych przeze mnie w poprzednim rozdziale, że w *Dzienniku pisanym później* znajduje kontynuację model afikcjonalnej i afabularnej, *quasi*-reportażowej prozy drogi. Narrator tej opowieści nadal usytuowany jest na pograniczu referencjalności oraz fikcji, podkreśla – co było już wcześniej zasugerowane – rolę twórczej wyobraźni w procesie

¹ A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, <http://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-stasiuk-dziennik-pisany-pozniej> (dostęp z dnia 25. 11. 2015).

konstruowania świata przedstawionego. W przypadku omawianej teraz książki wypada powiedzieć, że rejestr prozy podróżniczej znajduje swoją realizację w literackim opisie podróży na Bałkany. Ale także i po Polsce, po miejscach, które opowiadacz Andrzej Stasiuka uważa za przestrzeń organizującą zbiorową wyobraźnię Polaków. Co ciekawe i warto podkreślić, autor zdaje relację z wielokrotnej wędrówki na Bałkany. Pierwsze zdanie *Dziennika* brzmi: *I znowu tu przyjechałem*. Przemierza te strony i nie opisuje jednego wojażu intensywnie oddziałującego na twórczą autorską wyobraźnię, ale tworzy opowieść scaloną – jak to również u Stasiuka jest praktykowane – z fragmentów wyjętych z wielu wędrówek i uprzednich podróży przez urzekającą, ale i okaleczoną przez wojnę bałkańską ziemię jałową. Słuszność zatem ma Dorota Siwor, która zauważyła, że *czasy i miejsca tej opowieści są splecione, następstwem poszczególnych epizodów rządzi reguła skojarzeniowo-tematyczna, a nie przyczynowo-skutkowa czy chronologiczna*². To, rzecz jasna, częsta strategia konstruowania opowieści w prozie hybrydycznej Stasiuka. Najczęściej narrator wspomina Albanię, widząc w niej figurę archaicznego i prymitywnego dzieciństwa Europy. Narrator utwierdza nas także w przekonaniu, że podróż nie jest wycieczką ponowoczesnego turysty (wspominałem o strategiach turystyki w rozdziale poświęconym tej tematyce) na słoneczne wybrzeże; bohater *Dziennika pisanego później* raczej nie jest typowym obcokrajowcem, jak stereotypowo postrzegani bywają turyści żądni intensyfikacji doświadczeń (znani choćby nawet z powieści *Platforma* autorstwa Michela Houellebecqa). Wszelkie czynności kojarzące się z doświadczeniem podróżniczym, z których narrator zdaje relację oraz które podejmuje bynajmniej nie można zakwalifikować do chęci poznawania atrakcji krajoznawczych; podróż trzeba odbyć, przeżyć, opisać, ale opis to, jak widać poniżej, porwany, niedokładny – Stasiuk relacjonuje w krótkich zdaniach, pisanych w duchu „antyliteratury” Mirona Białoszewskiego, oddają one typową dla narratorskiego obrazowania fragmentaryczność zapamiętanych faktów³. Oto próbka takiej strategii opisu:

² D. Siwor, *Przez Bałkany do Polski, do siebie*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1-2, s. 55

³ Zob. S. Iwasiów, *(Trans)narodowe podróże. Na przykładzie wybranych utworów prozatorskich Andrzeja Stasiuka*, „Forum Poetyki”, jesień 2015, s. 39.

Tak. Sam nie wiem, po co przyjechałem. Nie ma tu żadnej egzotyki. Te wszystkie rzeczy, zapachy, zdarzenia i reszta istnieją też gdzie indziej. Tutaj są tylko podniesione do potęgi, zwielokrotnione i wyzywające jak tanie i mocne perfumy w ciasnym pokoju (DP, s. 10).

Poprzez lapidarny opis odwiedzanych miejsc opowiadacz Stasiuka nie usiłuje dogłębnie poznać odwiedzanych miejsc, tak więc na poziomie kompozycyjno-stylistycznym nie zachodzi żadna zmiana formalna. Stasiuk również w przypadku *Dziennika pisanego później* nie porzuca raz obranego rejestru, który w odniesieniu do twórczości podróżniczej jest niezwykle wydolny. Często przywoływane przezeń sytuacje, wybrane epizody czy utrwalone obrazy znane są już z wcześniejszych jego tekstów. Rzec by, że pisarz, analogicznie jak wielu wybitnych prozaików, się autoplagiatuje – jakkolwiek to brzmi. Świadomy negatywnych konotacji wiążących się z tym określeniem, powiedziałbym raczej o jej znaczeniowym zagęszczaniu, o czym możemy przeczytać w rozdziale I. Niewiele też nowego da się powiedzieć na temat epistemologicznego wymiaru tej twórczości z pogranicza literatury fikcjonalnej i reportażu. Mając na uwadze opisany wcześniej zespół skomplikowań wiążących się z prozą podróżniczą, wędrowanie nadal jawi się w *Dzienniku pisanym później* jako nieustanna próba poszukiwania sensu w chaotycznym, ponowoczesnym świecie, przejaw potwierdzania swej tożsamości, czy w końcu – *last but not least* – potrzeba jej weryfikowania. Ta fragmentarycznie skomponowana książka jawi się więc jako swoiste *continuum* wcześniejszej twórczości, lecz z widocznym *novum*, bowiem odsłania ona krytyczny i demistyfikatorski stosunek narratora do konstruktu polskości.

2 O tożsamości raz jeszcze: w wymiarze narodowym

Zamknawszy zespół zagadnień związany z tak zwaną prozą drogi, warto teraz przyrzeć się, co nowego autor *Murów Hebronu* chce nam powiedzieć w *Dzienniku pisanym później*. Dość oczywistą w humanistyce tezą jest ta zakładająca, że myśliciele postmodernizmu totalnie przekonstruowali

rozumienie tożsamości. Jako że Stasiuka zwykło się przypisywać do generacji polskich postmodernistów, ponowoczesny kontekst w jego twórczości, po pierwsze, jest obecny, a po wtóre, będzie stałym punktem odniesienia w czasie analityczno-interpretacyjnej pracy nad jego tekstami.

Na tożsamościowe skomplikowania, które śledziłyśmy we wcześniejszych partiach niniejszej rozprawy nakłada się kolejne, tym razem wimplikowane w tekst *Dziennika pisanego później*. Jest to próba autookreślenia się podmiotu i usytuowania się jednostki na tle konkretnej narodowej zbiorowości, przynależnej do jej kultury i sfery symbolicznej. *Dziennik pisany później* jest tekstem próbującym mocno polemizować z ideą tożsamości w wymiarze narodowym, jest przykładem literatury zrodzonej z autentycznej potrzeby zmierzenia się z polskością w jej ciasnym narodowym wymiarze. U podstaw Stasiukowej z nią polemiki z pewnością legło autorskie przeświadczenie o wyczerpaniu się jednoznacznie pozytywnych konotacji związanych z pojęciem narodu. Z książki, którą teraz analizujemy można wyczytać, że narrator jest świadomy ewolucji pojęcia patriotyzmu. Słowem, wie, iż co innego znaczył on w wieku XIX, a co innego się kryje pod jego warstwą znaczeniową w okresie późnej nowoczesności. Idąc w ślad wielkich twórców demitologizujących ideę polskości, Stasiuk sytuje się na pozycji aktywnego eksploratora słowa tradycja. Łaciński jej odpowiednik oprócz najszerzej funkcjonującego pola semantycznego oznacza także „zdradzać”. *Tradere* w tym znaczeniu sugeruje nic innego jak to, że nie istnieje żaden idealny przekaz dotyczący przeszłości w postaci kalki czy gotowej matrycy, którą można nałożyć na współczesność, gdyż w drodze przekazywania i uczenia się zachodzi zjawisko interpretacji, będące tymże właśnie niezamierzonym zdradzaniem. I w takim właśnie ujęciu funkcjonuje w *Dzienniku pisanym później* Stasiukowy stosunek do tradycji, która została ukształtowana na ideach o proveniencji romantycznej. Czy są one adekwatne do płynnej i chaotycznej postnowoczesnej współczesności? Spróbujemy ten wątek myślowy także zgłębić.

Autor w ślad za niepokojami natury zarówno historyczno-politycznej, jak i egzystencjalnej, (wcześniej już przezeń sygnalizowanymi) poprzez medium literatury usiłuje zdefiniować znaczenie bycia Polakiem pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. Twórca *Grochowa* skonstruował niełatwy

w odbiorze utwór wytrącający swoich rodaków z dobrego, aczkolwiek złudnego i niezbyt podbudowanego refleksją samopoczucia. Sugestywnie w nim obnaża nasze typowo polskie bolączki, niepokoje, wskazuje na zmagania z narodową tradycją, z podszytym resentymentem historycznymi traumami, wreszcie próbuje udzielić odpowiedzi na skomplikowane pytanie o sens mitologizowania naszej trudnej i nierzadko traumatycznej przeszłości. Tak więc po raz kolejny w optyce Stasiukowych zainteresowań znajdują się zagadnienia stale organizujące wymiar semantyczny jego twórczości: przeszłość i pamięć.

Tekst, który rozszerza pisarstwo Andrzeja Stasiuka o problematykę tożsamościową rozumianą w wymiarze narodowym pełni także dodatkową funkcję. Przenosi je bowiem w przestrzeń sporu, który w polskiej kulturze ze zmienną intensywnością trwa z grubsza od dwustu lat. Chodzi, rzecz jasna, o konflikt nowoczesności z tradycjonalizmem. Zdefiniowane w owej polemice pojęcia narodu i postępu bezustannie się ścierają. O fakcie wkroczenia Andrzeja Stasiuka na płaszczyznę tegoż konfliktu – obrazowo i politycznie rzecz ujmując – pomiędzy konserwatystami a liberałami świadczy bardzo ożywiona reakcja prawicowej publicystyki odnosząca się do *Dziennika pisanego później* niedługo po jego publikacji, próbująca nawet ów tekst zdezwauować. Mniej istotna jest w tym miejscu nieuzasadniona histeria prawicowych krytyków i publicystów, których autor *Fado* niewątpliwie wprowadził w mocną konsternację, rozmontowując (w ich mniemaniu) fundament narodowej tożsamości, co raczej – mówiąc za Jerzym Jedlickim – ważne jest zobrazowanie linii podziału pomiędzy skonfliktowanymi stronami, co dla naszych potrzeb analizowania tekstu i umiejscowienia Stasiukowej książki po jednej ze stron forsujących idealny kształt narodowej kultury wydaje się niezbędne. Jedlicki powiada:

W języku liberałów narodowość oznacza przywiązanie do ojczyzny dotrzymującej kroku postępowi europejskiemu, w języku tradycjonalistów zaś oznaczała nienaruszalny rezerwat kultury i układów społecznych⁴.

⁴ J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 66.

Czy rzeczywiście nienaruszalny? Ścierają się w tym miejscu dwie orientacje nastawione na interpretację przeszłości: retrospektywna i prospektywna, które można opisać za pomocą dwóch metafor: Konduktu i Pochodu⁵. Andrzej Stasiuk jednoznacznie i dla niektórych obrazoburczo odpowiada na to pytanie w trzeciej części książki, którą nazwałbym traktatem o współczesnej Polsce dźwigającej ciężar traumatycznej historii. Stawia on w niej szokującą, ale i bezbłędną diagnozę, wpisującą się w spór dotyczący konceptualizacji polskiej kultury. Narrator ostentacyjnie zdaje się naruszać narodowe świętości i kruszyć fundamenty skostniałej tradycji, by pokazać anachroniczność tkwienia w paradygmacie postromantycznym, odsłonić dziejowe powikłania i finale dojść do zaskakujących konkluzji. *Postmodernizm i nekrofagia. Kult przodków w cyfrowej wersji full HD. Multimedialne muzeum masakry. Supermarket i narodowe wudu. (...) Żyję wśród cmentarzy* (DP, s. 138). Ten krótki wyimek tekstu niech posłuży za wstępną egzemplifikację powyższych stwierdzeń, które dalej postaram się rozwinąć w kierunku refleksji na temat dekonstrukcji tożsamości zbiorowej pojętej w duchu martyrologiczno-katolickim. Przy okazji rozważań nad rozumieniem i sposobem definiowania narodowej tożsamości przywołam znamienne, podszytą ironicznym wydźwiękiem wypowiedź Andrzeja Stasiuka:

Wygodniej być Polakiem, bo skoro się nim urodziłeś to masz wszystko na tacy. Masz gotowy patriotyzm, wszystkie odpowiedzi i pytania, nie musisz kształtować się w żaden sposób, bo ci wystarcza ta polska tożsamość, do której zresztą nie przyłożyłeś ręki. A czy jesteś świnią, czy zrobiłeś cokolwiek dobrego w tym życiu – to już nieważne⁶.

Posługując się pojęciami „narodu”, „narodowej kultury” czy najgłębiej przez Stasiuka eksplorowanym w *Dzienniku pisanym później* określeniem

⁵ Inteligentnie i przekonująca na ten temat rozprawia Marcin Napiórkowski. Analizując dyskursy na temat powstania warszawskiego od zarania PRL-u po współczesną jego obecność w pamięci zbiorowej, warszawski semiotyk kultury dla egzemplifikacji lewicowej i konserwatywnej narracji na temat przeszłości, używa dwóch wspomnianych figur. Zob. M. Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014*, Warszawa 2016, s. 51-59.

⁶ *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Danutą Wodecką*, Wołowiec-Warszawa 2015, s. 101.

„narodowej mitologii”, choć zasadniczo ono nie pada, trzeba być niezwykle ostrożnym, bowiem trudno uniknąć wpisanych w nie znaczeniowych nieścisłości, pęknięć, potężnego ładunku emocjonalnego oraz obciążeń ideologicznych. Parafrazując słowa Michaela Billiga, wybitnego amerykańskiego badacza w dziedzinie nauk społecznych, najłatwiej jest uznać, że wszelkie problemy okołonarodowe sprowadzają się do zagadnień związanych z „tożsamością”. Uważanie się za Francuza, Polaka, Rosjanina czy Niemca w sensie psychologicznym musi przecież oznaczać przyznanie się do francuskiej, polskiej, rosyjskiej bądź niemieckiej tożsamości, a jednostkowy proces jej poszukiwania może stanowić poważne zagrożenie dla trwałości państw narodowych⁷. Billig ma sporo racji twierdząc, że wyodrębnienie się państw narodowych przewartościowało sposób myślenia o sobie oraz definiowania swoich społeczności. Zanim wyewoluował język, który umożliwił wyartykułowanie swojej identyfikacji, innymi słowy, nim ludzie zaczęli mówić, że poszukują tożsamości, bez przerwy można było wyrażać swą lojalność wobec wspólnoty. Ludzie potrafili się określić w kategorii miejsca, wyznawanej religii, przynależności do konkretnego plemienia. Niemniej jednak te określenia wyrażały zupełnie inny ciężar znaczenia niż etykieta narodowości⁸.

Uważam także, iż książka Andrzeja Stasiuka posiada już w samym tytule mocną aluzyjną sugestię, z której wynika obecność dwóch znakomitych patronów ideowych. Ich duch – mówiąc metaforycznie – spowija stronice, jej części ostatniej. Dotyczy owa aluzja, rzecz jasna, wskazania na *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Ale poprzez ostentacyjne złamanie przez autora *Zimy* reguł pisania klasycznego dziennika, który jak wiadomo, pisarz tworzy na bieżąco, książka Stasiuka bardziej zbliża się do genialnego przecież *Dziennika* Witolda Gombrowicza z lat 1953-1969. Żadna to koincydencja, gdyż Andrzej Stasiuk jest pisarzem mocno zorientowanym w tradycji literackiej. Dość powiedzieć, że jest to zrealizowany twórczy zamysł, a nie przypadek wydarzający się poza jego literacką świadomością. Ponadto do Gombrowicza zbliża go sposób postrzegania idei narodowej tożsamości. Potencjał lektury kontekstualnej otwiera zatem *Dziennik pisany później* na

⁷ Zob. M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, Kraków 2008, s. 120.

⁸ Zob. M. Billig, *dz. cyt.*, s. 123.

inny sposób czytania, właśnie w duchu gombrowiczowskim.

Zostawmy na razie na marginesie mocno już w niniejszej pracy zużyty sposób interpretacji Stasiukowej prozy w rejestrze autobiograficznym i odłóżmy na bok wszelkie odczytania budowane wokół gry autora swoim życiorysem i spróbujmy przeanalizować ostatnią część *Dziennika pisanego później* w odniesieniu do autotematycznych rozważań Gombrowicza nad istotą narodu, polskości oraz zagadnień ogniskujących się wokół polskiego romantyzmu. Pomocne tutaj będą również ustalenia na gruncie dekonstrukcjonizmu, gdyż obnażeniu ulegną pęknięcia tradycji, która ponoć ma scalać najistotniejsze wątki zbiorowej wyobraźni Polaków. Idąc w ślad za dyskursem obecnym w końcowej partii Stasiukowego tekstu sądzę, iż rozpoznania autora *Pornografii* wydają się być oczywiste i uzasadnione. O ile refleksje zawarte w *Mojej Europie* zbliżają się do koncepcji zawartych w *Rodzinnej Europie* Czesława Miłosza, o tyle Stasiukowe przewartościowanie i rewizje polskości dochodzące do głosu w jednej póki co literackiej odsłonie mają swego mentora w postaci Witolda Gombrowicza.

Lektura dzieł twórcy *Kosmosu* daje kapitalny pretekst do ich testowania w świetle naszej współczesności. Innymi słowy, upoważnia nas do tego, aby ciągle określać się w odniesieniu do tego nieocenionego i niewyczerpanego potencjału sensów niezbędnych do kreowania krytycznych przemyśleń, uogólnień i wniosków wypowiedzianych pod kątem Polaków. Słusznie rzecz ujmuje Marek Tomaszewski twierdząc, że niosą one uwolnienie ze sztywnego chomąta polskości narzucającego określone kategorie, wartości i pojęcia⁹. Oddajmy zatem głos autorowi *Ferdydurke*:

Kiedyś zdarzyło mi się uczestniczyć w jednym z tych zebrań poświęconych wzajemnemu polskiemu krzepieniu się i dodawaniu ducha... gdzie odśpiewawszy Rotę i odtańczywszy krakowiaka, przystąpiono do wysłuchiwanie mówcy, który wystawiał naród albowiem „wydaliśmy Szopena”, albowiem „mamy Curie-Skłodowską” i Wawel oraz Słowackiego i Mickiewicza (...). Tłumaczył on sobie

⁹ Zob. M. Tomaszewski, *Gombrowicz kontra Sienkiewicz: spór na wczoraj czy na dzisiaj?* [w:] Witold Gombrowicz nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza, Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22-27 marca 2004, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 2012, s. 579.

*i zebrany, że jesteśmy wielkim narodem, co może nie wzbudzało już entuzjazmu słuchaczy (...). Ale ja odczuwałem ten obrządek jak z piekła rodem, ta msza narodowa stawała się czymś szatańsko szyderczym i złośliwie groteskowym. Gdyż oni wywyższając Mickiewicza poniżali siebie (...)*¹⁰.

Ten kapitalny cytat zdaje się korespondować z tym, jak Witold Gombrowicz wyrażał swój sposób patrzenia na kraj – pamiętajmy – będąc na emigracji. Nie należy zapominać również, że intelektualnie dojrzewał on w pod koniec Wielkiej Wojny oraz w pierwszych latach II Rzeczypospolitej. Wówczas kształtował się jego styl, język oraz jednostkowy ogląd rzeczywistości. Ten okres był czasem przesilen i przewartościowań kulturowych oraz politycznych, gdyż Polska po przeszło wiekowej niewoli zjawiała się na mapie Europy. Na przeszłość patrzono krytycznie, poddawano ją rewizji, lecz jednocześnie była ona niewyczerpaną skarbnicą form, języków i tożsamościotwórczych paradygmatów. Podobnie można spojrzeć na czasy po transformacji ustrojowej, na które przypada twórczość Stasiuka; to również okres rewizji oraz przewartościowań na płaszczyźnie społecznej, politycznej oraz kulturowej. Warto w tym miejscu kontekstualnych dla *Dziennika pisanego później* rozważań przywołać wspomnianego już powyżej Jerzego Szackiego. Jego żywotne i aktualne po dziś dzień rozpoznania pomogą nam określić subwersywną wymowę tekstu Andrzeja Stasiuka skierowaną przeciw pewnym formom pielęgnowania narodowej tradycji, podważanym także i przez Witolda Gombrowicza.

Socjolog i historyk idei z Uniwersytetu Warszawskiego słusznie sądzi, że bardzo powszechną praktyką w historii myśli jest idealizowanie tego, co przemija (taką nostalgiczną strategię obserwujemy również i we wczesnym piarstwie Andrzeja Stasiuka), przywiązania do minionego i afirmację wszystkiego, co nosi znamiona zakorzenienia w przeszłości.

Postawę taką można obserwować w zadziwiająco wielu czasach i kulturach, toteż niektórzy myśliciele byli skłonni łączyć ją zgoła z właściwościami natury ludzkiej. (...) Stosunkowo rzadko zdarzały

¹⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969*, Kraków 2013, s. 12.

się w dziejach społeczeństw takie momenty, kiedy powszechniej uznawaną wartością byłaby nowość, zmiana, rezygnacja z „nałogu”¹¹.

Racjonalizm nowożytny rozwijał się poprzez swój bunt wobec tradycji i wobec przeszłości, powoływanie się na nią bywało zgubne i co najwyżej mogło generować ujemny sąd o rzeczywistości, gdyż bardzo powszechne dla współczesności rozumowanie często z góry zakładało negatywność myśli czy przeświadczeń zakorzenionych w przeszłości. Innymi słowy, dla rebeliantów zrewoltowanych przeciw tradycji dawność nie była żadnym argumentem przemawiającym za pozytywnym waloryzowaniem jakiegoś zjawiska.

W analitycznych rozprawach historyków literatury spotkać można dwa terminy precyzujące pojęcia dla naszych rozważań kluczowe. Są nimi: „dziedzictwo” i „tradycja”, które często – błędnie zresztą – używane wymiennie wskazują na różne pojęcia. Dziedzictwo funkcjonuje jako spadek, przyjmowany przez potomnych z całym dobrodziejstwem inwentarza, jest terminem znaczeniowo szerszym niż tradycja. Ta druga pochodzi od łacińskiego słowa *traditio*, co znaczy przekazywanie, nauczanie, wręczenie, podawanie. W potocznym rozumieniu tradycja to przekazywanie z pokolenia na pokolenie obyczajów, przekonań, sposobów myślenia, zasad, kulturowych wzorców i wierzeń.

Szerzej rozumując, tradycja to też całokształt związku teraźniejszości z przeszłością, to, w jaki sposób określamy się wobec niej. Co bardzo istotne dla naszych rozważań o żywotności tradycji romantyzmu w polskiej kulturze współczesnej jest przeświadczenie na temat iluzyjności wyzwolenia się od tej tradycji. Warto jednak pamiętać, że tradycją romantyzmu, czy innego prądu nigdy nie staje się cała spuścizna literacka. Tradycją będzie to, co dane pokolenie uważa za warte przejęcia. O jej funkcjonowaniu decydują zatem ci, którzy dokonują wyboru, a więc potomni. W tym przypadku, co trafnie Stasiuk zobrazował, jest sięganie po niski rezerwuar symboli i mitów mających romantyczną proveniencję. Kazimierz Wyka z kolei definiuje tradycję jako kanał, dzięki któremu następuje komunikacja w obrębie dóbr kultury. I to rozpoznanie także stanie się istotne dla nas, gdyż uświadomi, o jakich wątkach myślowych, mocno zakorzenionych w przeszłości w sposób

¹¹ J. Szacki, *Tradycja*, Warszawa 2011, s. 37-38.

niejednokrotnie ambiwalentny, a innym razem całkowicie negatywny opowiada narrator Andrzeja Stasiuka. Dla naszych rozważań ważnym punktem odniesienia jest również to, że istnieją z jednej strony tradycje romantyzmu aprobowane, a z drugiej odrzucane. Te pierwsze, stale obecne w świadomości społecznej Polaków, czy jak tę kwestię pojmują konserwatyści – w pamięci narodowej – stają się podstawą generowania podszytej nacjonalizmem mitologii, którym – najlapidarniej rzecz – ujmując błędnie przypisuje się wartości tożsamościotwórcze. I znów przywołajmy po raz kolejny słowa Gombrowicza, którego rozpoznanie w tej materii staną się nieocenioną pomocą dla sposobu artykułowania swego krytycyzmu na ten sam temat przez autora *Zimy*:

*Ale już powiedziałem: nie będę mierzył wysokością naszego wlotu
głębią naszego upadku. Całe klasy społeczne jak z sarkastycznego
snu: ziemiaństwo, chłopstwo, proletariat miejski, oficerowie, ghetta...
i polska myśl, polska myśl, polska mitologia, polska psychika...
polskość niewydarzona i nieskuteczna, która jak subtelny opar
przenikała, to dziedzictwo, które nas określało¹².*

Wróćmy do przerwane go wątku myślowego. Tradycja jest zjawiskiem dynamicznym podlegającym nieustannej zmienności, ale ze względu na ciągłość procesu historycznoliterackiego jest także zjawiskiem synkretycznym. Niebanalnie tradycję ujmuje również Jarosław Marek Rymkiewicz w eseju zatytułowanym *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Widzi on tradycję jako rozmowę między żywymi a zmarłymi. Zwraca także uwagę, że ów dialog między nami a naszymi Wielkimi Duchami jest niezbędnym warunkiem gwarantującym istnienie naszej kultury. Pełna zgoda z tym akurat wątkiem Rymkiewiczowskiego myślenia. Aby ta rozmowa mogła zaistnieć – mówi autor *Zachodu słońca w Milanówku*, musimy uznać, że jesteśmy do naszych Wielkich Duchów podobni. Wynika z tego, że tradycja żyje, kiedy pokolenia podejmu ją wobec niej postawę aktywną.

Nie bez kozery wspominałem na samym początku niniejszej rozprawy, odwołując się także do słynnego eseju Marii Janion pod tytułem

¹² W. Gombrowicz, *dz. cyt.*, Kraków 2013, s. 260.

Zmierzch paradygmatu, że po przełomie polityczno-społeczno-kulturowym, który przyniósł rok 1989 wiele wzorców budowania tożsamości zbiorowej już na samym początku tej polskiej drogi do wychodzenia z komunizmu i tworzenia nowej rzeczywistości społeczno-kulturowej zostało zanegowanych. Prawdą jest, iż ekspansja ponowoczesnej afirmacji tożsamości jednostkowej bardzo mocno zaznaczyła się w historii myśli, lecz jak wiadomo, naród nie jest w stanie przetrwać bez swoistego dla siebie rezerwuaru wartości akceptowalnych przez całą zbiorowość oraz ową wspólnotę scalających. Zmiana wzorca kulturowego, o którym dyskutowano w latach dziewięćdziesiątych, nie mogła więc nastąpić bez głębszych przekształceń w obszarze aksjologicznym. Rzecz jasna, w zderzeniu nowoczesności z tradycją nikt nie może zobrazować przeszłości w sposób obiektywny i neutralny, bez jednoczesnego obciążenia jej trudnym bagażem ideologicznym.

Śledząc polską literaturę najnowszą, ale również inne dziedziny kultury, dojdziemy do wniosku, że właściwie dwa wzorce wywarły największy wpływ na ukształtowanie w zbiorowej wyobraźni Polaków tego, co nazwalibyśmy wspólnotową świadomością kulturową. Był to z jednej strony zręb ideologii sarmackiej, z drugiej natomiast szeroko rozumiany paradygmat romantyczno-martyrologiczno-katolicki, który wbrew stwierdzeniom Marii Janion bynajmniej nie wygasł. Jak słusznie rzecz ujmuje Przemysław Czapliński, neosarmatyzm, na którym buduje się wspólnotową mitologię Polaków, okazuje się zaledwie pastiszem tradycji, który nie odnowił obrazu przeszłości i nie ukazał tradycji sarmackiej jako możliwej podstawy kultury późnej nowoczesności¹³. Nie sposób więc zanegować stwierdzenia, że analogicznie przedstawia się problem z budowaniem tożsamości zbiorowej w oparciu o klisze zaczerpnięte z paradygmatu romantycznego. Zarysowany w niniejszym rozdziale spór o polską kulturę uświadamia kwestię zasadniczą – że nie jest ona zbiorem chwytów kompozycyjnych, gatunków czy konwencji, ale raczej konglomeratem narracji oraz zespołem symboli przywoływanych w celu lepszego zrozumienia świata, usensownienia go i zapewnienia jednostce uznania¹⁴. Tutaj dochodzimy do zasadniczego punktu rozważań.

¹³ P. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, Kraków 2011, s. 104.

¹⁴ Zob. Tamże, s. 104-105.

Możemy w tym miejscu postawić tezę, że polska tożsamość zbiorowa, rzecz jasna, mocno zakotwiczona w historii naszej martyrologii powstańczej budowana jest na fundamencie wspomnianych przeze mnie paradygmatów, co z jednej strony bardzo inteligentnie, a z drugiej być może nazbyt wywrotowo Andrzej Stasiuk postanowił poddać przewartościowaniu, jednocześnie pochylając się nad ojczyzną. Opisać ten jego *opuszczony kraj*. *Wszystkie kraje są opuszczone, ale mój najbardziej* – powiada narrator. *Po to się jedzie jak najdalej. (...) Do krainy śmierci, żeby wspominać niewinność ojczyzny, żeby wspominać jej dziewictwo* (DP, s. 131-132), by niejako przy okazji móc dostrzec jej tragiczne skomplikowanie i naznaczenie trudną, a co za tym idzie, wcale niejednoznaczną historią. Bo przecież *to podstawa patriotyzmu: żeby można było wyjechać w każdej chwili i z oddali patrzeć na cień ojczyzny* (DP, s. 131). Narrator *Dziennika pisanego później* stale sygnalizuje swą przynależność do polskiego narodu. Dekonstrukcjonistyczna w swej wymowie ostatniej części książki mogłaby wskazywać na coś zupełnie odmiennego, jednak po wielokroć powtarzane frazy typu: *za to ją kocham* (Polonię, bo tej nazwy przeważnie używa Stasiukowy opowiadacz), *mój kraj, jestem synem swego kraju* sygnalizują, że narratorski patriotyzm jest trudny, naznaczony niejednoznacznościami, daleki od bezrefleksyjnej afirmatywności zakorzenionych w zbiorowym *imaginarium* mitów – rzecz można – patriotyzm w duchu Gombrowicza.

3 Wiwisekcja polskości. Dekonstrukcja postromantycznej i neosarmackiej mitologii „spajającej” tożsamość narodową

Zanim przejdziemy do szerszej analizy rewizyjnej w swej wymowie książki Andrzeja Stasiuka, wypada niniejszy podrozdział rozpocząć od krótkiej dygresji, która, jak sądzę, umiejscowi Stasiuka na odpowiednim tle, we wzorcu myślenia na temat polskiej wyobraźni wspólnotowej oraz usytuuje go w procesie historycznoliterackim¹⁵. Przy okazji niniejszej filologicznej

¹⁵ Wiwisekcją polskości na długo przed autorem *Opowieści galicyjskich* zajmowali się tacy wielcy pisarze, jak Józef Ignacy Kraszewski, który słynął z okrutnej krytyki zidiocenia polskiej szlachty, Bolesław Prus, usilnie dezawuuujący mitologizację historii dokonywaną przez Sienkiewicza,

egzegezy *Dziennika pisanego później* i jego kontekstualno-dekonstrukcjonistycznej lektury nie sposób przeoczyć rozpoznać na temat nowoczesnej roli narodu oraz po raz kolejny poczynić uzupełnienie do organizującego literaturę Stasiuka pojęcia tożsamości postnowoczesnej.

Nie ulega wątpliwości, że naród w XIX wieku pełnił funkcję istotnego narzędzia emancypacji zarówno w wymiarze społecznym, jak i politycznym. Poprzez koncepcję państw narodowych próbowano budować na europejskim kontynencie nieco większą równość międzyludzką, jak i nieco powszechniejszą demokrację. Oczywiście za tym wspaniałym wówczas narzędziem od samego początku ciągnął się cień. Cień przemocy, ale przecież każda idea ulokowana i rozwijająca się w świecie ciągnie za sobą taki cień negatywności. Była to zatem szczytna koncepcja, która w okresie międzywojennym uległa mocnej radykalizacji i poprzez skrajnie prawicowe odłamy myśli endeckiej skupione wówczas wokół OWP i ONR „Falangi” słuszenie uległa skompromitowaniu i napiętnowaniu¹⁶. Przeciwnie błędnie i szowinistycznie pojmowanej polskości, wytwarzanej w duchu nacjonalistycznej ideologii buntował się Gombrowicz, buntuje się także Stasiuk. Mierzi go rozdęte eksponowanie polskiej urojonej wielkości¹⁷, ale z drugiej strony sprzeciw narratora *Dziennika pisanego później* budzi niemożność zachowania proporcji w publicznym dyskursie patriotycznym, wyraźnie razi narratora noszące znamiona choroby rozpamiętywanie martyrologicznej przeszłości, dla większego efektu emocjonalno-kompensacyjnego, zespolone z jakąś dziwną mutacją romantycznego mesjanizmu. Krytycyzm jego wyraża się dystansującym, ironizowaniem na

Stanisław Wyspiański, Stanisław Brzozowski, Stefan Żeromski, wspomniany już przy okazji niniejszych rozważań Witold Gombrowicz czy Stanisław Ignacy Witkiewicz – wymieniając dalej – Czesław Miłosz i Tadeusz Konwicki, by wspomnieć tylko o tych najwybitniejszych. Jednym słowem, wpisuje się on w szereg nazwisk twórców, których uwierała płytko rozumiana polskość w wymiarze narodowym.

¹⁶ Warto w tym miejscu przypomnieć wznowione studium Jana Józefa Lipskiego zatytułowane *Idea Katolickiego Narodu Polskiego. Zarys ideologii ONR „Falanga”*. Autor szczegółowo analizuje przedwojenny dyskurs skrajnej prawicy, obnażając fałsz przeświadczeń polskich skrajnych narodowców, jakoby nacjonalizm korespondował z ideą katolicyzmu. Pokazuje raczej Lipski próbę instrumentalizacji katolicyzmu i użycia go do wzmocnienia nacjonalistycznego, politycznego oręża. Jan Józef Lipski, *Idea Katolickiego Narodu Polskiego. Zarys ideologii ONR „Falanga”*, Warszawa 2015.

¹⁷ Wspominam o tym przy okazji omawiania *Jadąc do Babadag* w rozdziale dotyczącym prozy podróżniczej. Owa urojona i obecna w świadomości zbiorowej narodowa wielkość charakteryzuje większość krajów Europy Środkowo-Wschodniej posiadających mentalność postkolonialną, kolonizowanych najpierw przez monarchię austro-węgierską, a po 1945 roku znajdujących się w radzieckiej strefie wpływów.

temat polskiego cierpiętnictwa i groteskowej wręcz apoteozy straceńczej walki niepodległościowej. Stawia on słuszną skądinąd tezę, że cały zespół wartości określających polskość w świadomości zbiorowej ma swe korzenie w mitologii sarmackiej i w poromantycznych kliszach żywo przyjmowanych przez popkulturę. Takim właśnie popkulturowym przykładem odbicia zbiorowej świadomości w duchu religijno-narodowym byłby Licheń. Narrator kontemplując przestrzeń tej konińskiej wioski snuje głęboki namysł nad zamianą wielkich idei niegdyś określających polskość i organizujących pamięć narodową w katolicko-narodowy kicz, w podszyty tandetą spektakl dla ludu:

Naród grzebiących w ziemi pańszczyźnianych rabów wypatrujących na niebie skrzydlatych znaków swobody. Wieczne rozdarcie. Te chłopskie twarze, te ręce, te stopy powykoślawiane w chińskich posrebrzanych pantofelkach (...). Robiłem zdjęcie za zdjęciem i patrzyłem jak mój lud, krew z mojej krwi, krew z kości się okrętuje. Kobiety jak moje babki, mężczyźni jak moi dziadkowie – nikt nie zginął w żadnym powstaniu – wchodzi w chłodne licheńskie ładownie, podnoszą wzrok i kręci im się w głowie, bo nigdy nie byli w środku czegoś tak wysokiego i pełnego światła (DP, s. 148).

Andrzej Stasiuk doskonale pojmuje postmodernistyczną koncepcję jednostkowej tożsamości. Pisałem już wcześniej o ponowoczesnym imperatywie stwarzania siebie samego. Idąc w ślad rozumowania Anthony'ego Giddensa możemy zauważyć, że późna nowoczesność przynosi różnorakie mechanizmy wykorzeniające jednostkę, która nie może znaleźć solidnego oparcia w żadnym projekcie tożsamości zbiorowej, także tej o charakterze narodowym, a jej autoidentyfikacja staje się sprawą indywidualnej refleksji. Wypada tylko dodać, że tak rozumianych tożsamościowych napięć tradycja rozumiana jako obecność przeszłości w teraźniejszości nie jest w stanie rozwiązać¹⁸. Możemy się w tym miejscu zastanowić, na ile w Stasiukowym *Dzienniku* możemy się doszukiwać trzeźwej krytyki różnych „kłączowatych” odgałęzień narodowej mitologii

¹⁸ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w okresie późnej nowoczesności*, Warszawa 2002, s. 9.

z pozycji świadomego swoich czasów twórcy i gdzie przebiega granica pomiędzy ową wyważoną i skonkretyzowaną w literackim kodzie polemiką z tradycją a dekonstrukcją tejże mitologii, odsłaniającą jej wewnętrzne pęknięcia i dysonanse znaczeniowe.

W lekturze trzeciej części *Dziennika pisanego później* wyróżniam co najmniej trzy dominujące tropy interpretacyjne. Jeden z nich dotyczy wspomnianego już subwersywnego oddziaływania książki; wymierzonego w sarmacko-postromantyczny rezerwuar polskich mitów narodowych, drugi ogniskuje się wokół postkolonialno-resentymentalnych kompleksów Polaków, a trzeci zaś, tematycznie skorelowany z poprzednimi, dotyczy politycznego wymiaru tekstu Stasiuka. Sygnalizuję w tym miejscu, że narratorskie refleksje dotyczące sfery religijnej będziemy rozpatrywać tak, jak jest ona zdefiniowana w książce, a więc jako poniekąd nieoficjalną religijność typu ludowego. Tak właśnie postrzega polską religijność Stasiuk, którego narrator zawsze ten aspekt życia duchowego rozpatrują w korelacji z wiejskim sposobem uzewnętrzniania wierzeń. Przyjrzyjmy się zatem wskazanym przeze mnie tropom interpretacyjnym nieco dokładniej, bowiem w socjo-historycznym wymiarze utwór przynosi opowieść o kompleksach tkwiących w późnej nowoczesności Polaków, którzy – o czym wielokrotnie Stasiukowy opowiadacz zaznacza – są pochodzenia chłopskiego. Tutaj nasuwa się obecny w *Dzienniku pisanym później* wątek chłopskiej genealogii polskiego społeczeństwa jeszcze mocniej i bardziej wyraziście zarysowany we *Wschodzie*¹⁹.

Rozpocznijmy zatem od dekonstrukcjonistycznego ujęcia polskości zanurzonej w micie. Dla potrzeb rozjaśnienia zabiegu dekonstruowania tekstu literackiego warto przywołać słowa jednego z największych autorytetów wśród teoretyków tej myśli, Jacquesa Derridy:

¹⁹ Z racji tego, że *Wschód* nie mieści się w ramach przyjętej przeze mnie klamry chronologicznej, podporządkowując się dyscyplinie metodologicznej, wspominam o tym na zasadzie dygresji. Kultura, w istocie określająca polskie społeczeństwo, a która jest bardzo mocno wypierana ze zbiorowej świadomości to kultura chłopska. Zajęła ona miejsce rezerwuaru wartości przedwojennej inteligencji pochodzenia ziemiańsko-wojskowo-urzędniczego, której cios zadał zarówno Holokaust, jak i ugruntowanie się socjalizmu, szczególnie w okresie tużpowojennej reformy rolnej. Dokonana przez hitlerowców eksterminacja mieszczaństwa pochodzenia żydowskiego była wymuszona obsadzeniem miast mieszczaństwem etnicznie polskim. Migracja z wsi do miast to zagadnienie, z którym między innymi Stasiuk rozprawia w książce z 2014 roku. Na temat rewolucji, która ukształtowała polskie nowoczesne społeczeństwo tuż po II wojnie światowej błyskotliwie pisze Andrzej Leder. A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2013.

Dekonstruowanie – to gest [w którym] rozbiera się budowlę, artefakt, ażeby uzyskać ich struktury, unerwienia czy (...) szkielet, a jednocześnie nietrwałość grożącej zawaleniem struktury formalnej, która niczego nie wyjaśnia, nie będąc ani centrum, ani zasadą, ani siłą, ani też, w najbardziej ogólnym sensie tego słowa, prawem rządzącym zdarzeniami²⁰.

W wydanej właśnie u nas książce²¹ francuski filozof rozwodzi się nad widmową koncepcją teraźniejszości. Dla naszych refleksji są to rozpoznania niezwykle cenne i pomocne, ponieważ eksplorują one tematykę – jak rzecz nazywa Derrida – „anachronizowania” współczesności przeszłymi bytami. Z jego tekstu możemy wyczytać, że zadawanie pytań o teraźniejszość, nawiedzana przez owe widma, prowadzi do wniosku, że każdorazowo konstytuuje się w ona oparciu o widmowe dziedzictwo przeszłości. Abstrahując od wymiaru *stricte* politycznego, czy – szerzej – społeczno-politycznego książki francuskiego dekonstrukcjonisty, należy tutaj wyartykułować, że dostarcza on języka zdolnego do opisu naszej sytuacji kulturowej, do prześledzenia czysto polskich widm, których obecność w zbiorowym *imaginarium* opartym na mitologii narodowej nie ulega wątpliwości. Nie bez przyczyny autor *Fado* wypowiada słowa, że mieszka na cmentarzu. Błyskotliwie wyłożona w książce Derridy koncepcja „widmontologii”, a więc ontologii zainfekowanej ni to żywymi, ni to martwymi, bez-cielesnymi bytami z przeszłości, które stale nawiedzają teraźniejszość i nieproszone dochodzą do głosu właśnie „anachronizując” współczesność, jest istotna zarówno w odniesieniu do polskiej kultury w ogóle, jak i do najnowszej literatury polskiej. *Widma* Marksa dostarczają aparatu teoretycznego, którym możemy posłużyć się, by opisać to, co

²⁰ *Rozmowa Christiana Descampesa z Jacquesem Derridą*, tłum. B. Banasiak, [w:] *Derridiana*, oprac. B. Banasiak, Kraków 1994, s.14.

²¹ *Widma* Marksa przetłumaczone właśnie na język polski są książką szalenie potrzebną, w której Jacques Derrida zwraca się w kierunku pytań o relację pomiędzy etyką a polityką, ale nade wszystko artykułuje filozoficzną odpowiedź na polityczne diagnozy stawiane na przełomie wieków. To tekst wpisujący się w jego późną myśl. Należy pamiętać, że we Francji *Spectres de Marx* ukazały się w 1993 roku, w czasie bardzo silnej popularności koncepcji „końca historii” Fukuyamy. Derrida nazywa ten modny zwrot w myśleniu o roli demokracji liberalnej i wyczerpaniu się systemów politycznych, *nudnym anachronizmem*. Twierdzi, że nadużyciem jest mówienie o końcu historii *sensu stricto*, wypada raczej wskazać, że wyczerpaniu uległ pewien paradygmat mówienia o niej. J. Derrida, *Widma* Marksa, Warszawa 2016.

symptomatycznie wskazuje na anachroniczność naszych czasów. Oddajmy zatem głos Derridzie:

Przyszłość może należeć tylko do widm. A także przeszłość²². Właściwością widma, o ile takowe istnieje, jest to, że nigdy nie wiadomo, czy powracając, daje ono świadectwo żywej przeszłości (...)²³.

Pozostając nadal w Derridowym idiolekcie – Andrzej Stasiuk w ostatniej części *Dziennika pisanego później* usiłuje owe widma stojące u podstaw polskości egzorcyzmować, przeprowadzać wielkie porządkowanie zbiorowej pamięci, po-grzebać (w) zbiorowych mogiłach i w zbiorowej wyobraźni. Usiłuje w ten sposób odsłaniać przeszłość nie tę obiektywnie istniejącą w dyskursie akademickich historyków, bo jak już pisałem wcześniej, jest on świadomy niepowodzeń zabiegów tego typu, lecz pragnie odkrywać tę przeszłość, która *działa na wyobraźnię* (DP, s. 159). Narrator *Dziennika*... pyta dalej:

Czy to w ogóle był ten sam kraj [w odniesieniu do współczesnego – J.L.]? Z tymi królewietami, z tymi panami prywatnych państw, z tą nieogarnioną ziemią, którą dniami i nocami można było objeżdżać konno i nigdy się nie kończyła? (...) Myślę o tym. To znaczy o Sarmacji. O fikcji jako o fundamencie. Mieli instynkt epicki w tym szesnastym wieku. Wiedzieli, że najlepsza opowieść musi mieć niejasny, a zarazem narkotyczny początek. Piast Kołodziej to jest rzecz po prostu niepoważna (DP, s. 159).

Za wytlumaczenie wprowadzenia tego dość obszernego cytatu niech posłuży stwierdzenie, że narrator Andrzeja Stasiuka w dość czytelny sposób demitologizuje nasze legendarne prapoczątki, dokonuje zanegowania mitu założycielskiego swojego kraju. Nie bez przyczyny przywołałem w tej części rozprawy ustalenia Jacquesa Derridy i jego koncepcję „widmontologii”. Czymże więc będą owe widma nawiedzające polską wyobraźnię zbiorową? Stanowią je będą wszelkiego rodzaju postaci i zdarzenia, które w długim

²² J. Derrida, *Widma Marksa*, Warszawa 2016, s. 71.

²³ J. Derrida, dz. cyt., s. 166.

procesie krystalizowania się polskiej historii oraz kultury posłużyły do wytworzenia się swoistych mitów i fantazmatów przeszłości. Jak już powyżej wspomniałem, są one w dużej mierze proveniencji sarmackiej i romantycznej. Koniecznie dodać do tego jeszcze trzeba, że Andrzej Stasiuk nie wskrzesza konkretnych mitów zakorzenionych w polskiej świadomości zbiorowej, lecz wypowiada się o nich niejako w sposób zbiorczy, wskazując jednak ich wyraźną obecność i trwały charakter.

By omawianą kwestię uściślić, mit – w Barthesowskim rozumieniu – polega na swoistym odwróceniu pojęć, na zaburzeniu w hierarchii kultury i natury, a w konsekwencji, na obrazowaniu wytworów społecznych, ideologicznych, historycznych, przedstawianiu bezpośrednich stosunków kulturowo-społecznych i związanych z nimi powikłań moralnych, estetycznych, ideowych. Mitem w szerszym znaczeniu jest bez wątpienia prezentowanie pewnej specyficznej wykładni dziejów, czy układów społecznych, opartej najczęściej na chwytliwej dla ogółu odbiorców formule oraz uznawanie jej za oczywistą i jedyną i prawdziwą. W tym sensie mit jako pewien konstrukt pojęciowy określa świadomość społeczną we wszystkich bodaj wspólnotach narodowych i państwowych. Polacy nie są w tym względzie narodem wyjątkowym, aczkolwiek wychowanie mityczne (szczególnie obecne w mocno spływającej i trywializującej dyskurs o przeszłości polityce historycznej) przybiera u nas specyficznie natrętne i nieraz podszyte groteską formy budujące najczęściej fundamenty dla zbiorowego samozadowolenia. Dlatego też warto z owymi mitami polemizować, takie „świętości” szargać oraz dekonstruować zmitologizowane obrazy. Mając na uwadze powyżej wyartykułowane refleksje, w *Dzienniku pisanym później* słusznie wyczytamy Stasiukowe powątpiewania w proces mitologizującej narracji polskich dziejów. Z jednej strony narrator książki świadomy jest oczywistego faktu, że konceptualizacja przeszłości nie może się bez mitologizacji obyć, lecz z drugiej, bezsprzecznie dotyka go intelektualna płytkość oraz prostacka sofizmatyka wyłaniająca się z tak redukcyjnie i jednowymiarowo pojmowanej przeszłości. Świadomy jest pęknięć tezy zakładającej, że wspólne zmitologizowane *imaginarium* Polaków pogodzi, a uczestnictwo w uniwersalnym dla wszystkich kapitale kulturowym przyniesie wymierne efekty. Tak więc opisując Polskę, krytycznie diagnozuje polskość jako pewien

historycznie i kulturowo uwarunkowany konstrukt. Stasiukowa subwersja wymierzona w martyrologiczno-katolicki budulec narodowej mitologii odsłania prawdę przerażającą, choć wcale nie nową: patriotyzm, pomimo że głośno wyrażany, w istocie bywa pozorny, religijność ma postać bezrefleksyjną, sprowadzona jest do obrzędowej, pustej oprawy, z kolei silny patriarchalny tradycjonalizm niezmiennie określa relacje wewnątrzrodzinne i wewnątrzspołeczne. Wsłuchajmy się ponownie w głos narratora *Dziennika pisanego później*, który kapitalnie odsłania polskie predyspozycje do percypowania rzeczywistości w kategorii mitu, widoczne przede wszystkim w ludowej odsłonie polskiej religijności. Nie należy bagatelizować znaczeń wpisanych przytoczony niżej fragment:

Tak. Matka Boska w zupełności wystarczała. Wcieliła się w mój kraj, a mój kraj wcielił się w nią. Cały ten udawany monoteizm to było tylko zawracanie głowy. (...) Żaden Bóg tu nie był potrzebny, tylko dziesiątki, setki świętych unoszących się w powietrzu jak duchy, plus ich bogini. Kości pod ziemią. Duchy w powietrzu. Królowa Polski. Żydówka. (...) Ale w tej Żydówce oglądają siebie, swój los, który wypełni strata i udręka. W tym jej dziecięcym perwersyjnym ciele bez płci. Bez piersi, bez bioder, żeby nie kusiła (DP, s. 150-151).

Nie jest to jedyny sposób prezentacji tejże problematyki w interesującym nas tekście Andrzeja Stasiuka. Istotne są w tym miejscu dwa wątki, na które wskazuje jego opowiadacz, pierwszy z nich będący jednocześnie podwaliną dla ludowo rozumianej i praktykowanej religijności odnosi się do dekonstrukcji katolickiej dogmatyki, czego, oczywiście, zgłębiać tutaj nie będziemy. Chodzi tylko o zasygnalizowanie tej kwestii i świadomość, że owa praktykowana przez lud religijność jest jej wariantem alternatywnym, poniekąd hereetyckim, który właśnie ze względu na swoją alternatywność zyskuje aprobatę narratora *Dziennika pisanego później*. Drugi, istotniejszy, w zmitologizowanym paradygmacie myślenia ogółu z jednej strony utożsamia Polskę z Matką Boską, wskazuje na jej opiekę nad krajem, z drugiej zaś narrator Stasiuka błyskotliwie przemycza aluzję do polskiego antysemityzmu, tworząc w duchu Derridowskim opozycję: Królowa Polski-Żydówka. Dekonstrukcja Derridy

miała na celu podważenie zachodnioeuropejskiego logocentryzmu, w myśl tego założenia, które stało się kwintesencją postmodernizmu, Andrzej Stasiuk obnaża napięcia, nieścisłości oraz sprzeczności w obszarze zbiorowej myśli o charakterze mito-religijnym. Powyższy cytat jest jednym z wielu w podobnym tonie w książce się pojawiających i sędzę, że dla omawianej problematyki dość mocno reprezentatywny. W ten sposób literacko obrazuje dekomponowanie się falsyfikującego historię mitu na temat relacji polsko-żydowskich, odsłania luźny stosunek wierzących do obligatoryjnych skądinąd prawd wiary i dogmatów, by w końcu dokonać desakralizacji postaci Matki Boskiej poprzez jej naznaczenie rysem seksualności w kolejnej opozycji: boskość-kobiecość. Refleksja wypływająca z opowieści narratora może wydawać się obrazoburczą i świętokradczą. Sytuując zagadnienie ludowej religijności w szerszym kontekście kulturowym należy podkreślić, że tak zwana religijność typu ludowego²⁴ wyraża właściwe ludowi sposoby oglądu oraz interpretowania rzeczywistości. Ma więc wiele słuszności Anna Niedźwiedź pisząc:

Do owych ludowych form zaliczyć można spontaniczne, żywiołowe i zbiorowe organizowanie się społeczności wokół pewnych wyobrażeń oraz przekonań o charakterze religijnym. Działania te związane są z wytwarzaniem rozmaitych zmityzowanych przekazów kulturowych, zrytualizowanych zachowań kultowych, którym przypisywane są magiczne oraz symboliczne znaczenia. W religijności typu ludowego odnaleźć można charakterystyczne dla całej kultury typu ludowego cechy, takie jak skłonność do mitycznego odczytywania rzeczywistości (np. interpretacja zdarzeń historycznych i bieżących w kontekście religijnym)²⁵.

Dlatego tożsamość Polaków w sferze symbolicznej wyrażona jest między innymi poprzez postać Matki Boskiej, której wizerunki przeważnie

²⁴ Pisze na ten temat wyczerpująco Joanna Tokarska-Bakir. Przejawy religijności typu ludowego rozpowszechnione są wśród wszystkich klas współczesnego społeczeństwa zurbanizowanego. Nie jest ona ograniczona jedynie do społeczności chłopskiej, co wydawałoby się dość logiczne. J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Kraków 2000, s. 24.

²⁵ A. Niedźwiedź, *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005, s. 232.

odzwierciedlają ból i cierpienie, jak powiada Stasiuk, to w niej te adorujące ją wiejskie kobiety oglądają siebie, dostrzegają swój losznaczony stratą i udręką. Matka Boska Bolesna *stanowi pierwowzór obrazów polskich matek oplakujących poległych na wojnach synów*²⁶. W takim więc kontekście wyobraźnia religijna splatająca się z historyczną zbliża nas do konstatacji, że należy tak konceptualizowaną mitologię polskości – mocno przez pisarza poddawaną rewizji – poddać bliższemu oglądowi, by dociec, co on w istocie o niej mówi.

Na marginesie uzupełnię jeszcze tylko ten wątek myślowy dotyczący religijnego wymiaru książki Stasiuka. Narrator przyznaje się do swojej – jak mówi – manichejskiej herezji, która każe mu poszukiwać swoistej religijności dalekiej od instytucjonalnych form jej zaspokajania. Tą jej najbardziej oczywistą formą jest bez wątpienia wpisana w całą twórczość prozaika „metafizyka obecności” będąca czymś w rodzaju imperatywu nakazującego trud poszukiwania sensu w minionym oraz bezustanną weryfikację swej tożsamości „dzisiaj” wobec siebie widzianego w czasie przeszłym. Tak więc Stasiuka zajmują poszukiwania natury religijnej, podobnie jak zajmowały go w *Dukli* czy *Fado*. Reprezentuje on bez wątpienia mocno zindywidualizowany typ religijności, wpisany w jego filozofujący sposób oglądu rzeczywistości, w jego wrażliwość.

Dla naszych rozważań od sfery religijnej, mocno co prawda uobecniającej się w książce Stasiuka, także w wymiarze społecznym, istotniejsza jest jednak ta odwołująca się do wyżej wspomnianych tradycji, a będąca krzywym odbiciem wysokiego polskiego romantyzmu. Tak oto w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* pisze o romantycznej metaforze Polski Maria Janion:

Ciało ojczyzny to przeważnie było ciało cierpiące, udręczone nieszczęśliwe; skuwane łańcuchem, zakuwane w dyby, spychane do grobu, nawet krzyżowane. Umierała na naszych oczach, wiadomo było jednak, że zmartwychwstanie. Wysyłała synów na śmierć w imię swego zmartwychwstania, o oni się z tym godzili. Przyrodziana

²⁶ A. E. Kubiak, *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014, s. 85.

*w ciemne szaty matka żałobna – Polonia budziła grozę i przerażenie,
ale też współczucie i drżącą z trwogi miłość²⁷.*

Jak wiemy, w polskiej kulturze romantyzm był i jest bardzo ekspansywną tradycją. Ze zmienną intensywnością powracał w różnych okresach historyczno-kulturowych. Polską mitologię narodową silnie więc naznaczają poromantyczne wątki martyrologiczne i mesjanistyczne, konstruując wizję dziejów opartą na krwi. Widzimy to choćby nawet w ostatnich dokonaniach literackich Jarosława Marka Rymkiewicza²⁸. Cykliczna odnowa zbiorowości musi dokonywać się poprzez zapładnianie ojczystej ziemi rodzimą krwią²⁹. Tematyka krwawych ofiar i męczeńskiej śmierci w naszej kulturze stanowi nadal podstawowy jej kod. Mimo oddziaływania globalnych procesów epoki ponowoczesnej, mity martyrologiczne wsparte żywotnymi nadal ideami ofiary i śmierci w obronie ojczyzny pełnią rolę mesjanistycznych metamorfoz zbiorowości³⁰. Co na to narrator Stasiuka?

*Mój kraj przywykły do łomotu, (...) do krwiodawstwa, jak kania dżdżu
wygląda masakry, czuwania, opłakiwania i funeberiów. A niech nas,
kurwa, zabijają, żeby zapamiętali! Jak już niczego nie potrafimy, to się
rzućmy pod pociąg dziejów, żeby choć na moment stanął, aż nasze
krwawe ścierwo wydostaną i dopiero ruszą. (...) Dlatego jeżdżę do
Srebrenicy, żeby o tym wszystkim myśleć. O mojej ojczyźnie, która
płacze za masakrą, ale już nie ma odwagi jak Bałkany i musi
opłakiwać stare trupy (DP, s. 138).*

²⁷ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 315-316.

²⁸ Jarosław Marek Rymkiewicz w swej ostatniej twórczości eseistyczno-historycznej podsuwa nam, stworzone kunsztownym językiem, niezwykle brutalne obrazy; przypomina wyrzucone w odmęty niepamięci czy całkowicie omijane wątki historii Polski; poddaje krytyce dzisiejsze odrętwienie większości rodaków, słusznie wskazuje na niedostateczne zrozumienie własnej tradycji i tego, co z niej dla naszej zbiorowości wynika. Słynny pisarz snuje opowieść, w której bardzo trudno jest powiedzieć coś o Polsce i Polakach bez posługiwania się pojęciem „masakry” i bez jednoznacznie pozytywnego waloryzowania „przelanej krwi”. Idea narodowa w wydaniu Rymkiewicza jest tak samo odrębna jak cała twórczość wieszczą, niemożliwa do wprzężenia jej w mechanizm ideologiczny. Naród w jego koncepcji ma być nie tylko wieczny, ale również posiadać postać romantyczną. Warto w tym kontekście wnikliwie przyrzeć się jego książkom: *Wieszanie* (2007), *Kinderszenen* (2008), *Samuel Zborowski* (2010) oraz *Rejtan. Upadek Polski* (2013).

²⁹ Zob. A. E. Kubiak, dz. cyt., s. 95.

³⁰ Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 61.

Jaskrawo i obrazowo wyłożony stosunek narratora Stasiukowego traktatu o Polsce do martyrologicznych idei nie nastrocza raczej żadnych wątpliwości. Ponadto nie jest to jedyny w tak krytycznym duchu fragment *Dziennika pisanego później*. Za tego rodzaju optyką stoi określona filozofia, której nie artykułuje on wprost. Jak trafnie rzecz ujmuje Michał Piętnowicz – szuka on przede wszystkim nurtu nieoficjalnego w kulturze³¹, o czym ze skromnej książeczki *Jak zostałem pisarzem*, się dowiadujemy. I tym razem także jego bunt wymierzony zostaje w określoną stronę, w martyrologiczny paradygmat polskości. Jest on którymś z kolei pisarzem, który podobnie jak przed II wojną Jan Lechoń mocował się z tą tradycją. Nasączony emocjami, zwulgaryzowany język pełni tutaj funkcję rozbrajającą nasz *stricte* polski paradygmat romantyczny. Dzięki niemu narrator zaznacza swój dystans i sytuuje się z boku. Derrida definiował logocentryzm jako zespół metafizycznych przeświadczeń, wedle których istnieje określone w pełni źródło sensu³². Idąc tym tropem dedukcji, paradygmat romantyczny będący wartościowym fundamentem polskiej mitologii narodowej, ugruntowanej na cierpieniu i ofierze ma w ostatecznym rozrachunku prowadzić do odkupienia, posiada wymiar mesjanistyczny. Stasiuk dokonuje odczarowania tego kulturowego skryptu i wyraźnie rozmontowuje taki sposób pojmowania owej idei, czy raczej wypada powiedzieć, unarodowionego mitu. Współczesna polskość zanurzona w odmętach swojej mitologii niezdolna jest w ujęciu autora *Zimy* do niczego innego, jak tylko do rozpamiętywania dawnej traumy. Narrator wprost wypowiada te gorzkie słowa, które przynoszą w dalszej części tekstu obraz przemiany narodowej dumy w groteskę. Ten martyrologiczny kod zakorzeniony głęboko w czasach zaborów obrazuje Polskę jako kraj będący bezsilną ofiarą, ciągle ponoszącą klęski. W Stasiukowym ujęciu martyrologiczno-mesjanistycznego paradygmatu jest on wygodnym wzorcem, dzięki któremu naród może się utrzymywać w stanie permanentnego poczucia ofiarniczego cierpiętnictwa. Jak zaznacza narrator – tak odczytywana ideologia nie posiada żadnego potencjału emancypacyjnego.

³¹ Zob. M. Piętnowicz, *Podróż do kresu rozpadu*, <http://www.dekadaleracka.com.pl/?id=4776>, (dostęp 15. 04. 2016).

³² Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 363.

Kolejnym wątkiem myślowym, który warto zasygnalizować, bowiem znajduje w *Dzienniku*... swoje odzwierciedlenie, jest ten związany z polskim resentymentem oraz naszymi postkolonialnymi kompleksami. Czytając polską literaturę porozbiorową, w szczególności zaś tę powstałą w okresie romantyzmu, możemy postawić tezę, że przepełnia ją swoisty resentyment, niezrozumiały dla przedstawicieli innych społeczeństw, gdyż głęboko jest zakorzeniony w naszej historii. Kiedy literatura przyjęła dyskurs narodu skolonizowanego, ów resentyment się w niej uwidocznił w sposób wyraźny. Utrwalona przez romantyzm figura Polski jako Chrystusa Narodów miała być remedium na traumę po historycznej katastrofie zaborów. Nietzsche naucza, że resentyment jest kierowany przeciwko światu zewnętrznemu, bądź wartościom go reprezentującym. Zjawisko to upatruje Nietzsche nade wszystko u chrześcijan, im bowiem – jego mniemaniu – nie jest dana ani siła, ani moc, dlatego tworzą kult miłosierdzia i litości, poniżając wartości, do których nie dosięgają. Niemoc staje się „dobrocią”, niemożność zemsty „przebaczeniem”, uległość wobec tych, których nienawidzę „posłuszeństwem”³³. W podobny sposób po roku 1989, w opozycji do ekspansywnej „późnej nowoczesności” próbą samookreślenia się wobec niej było wytworzenie tożsamości zbiorowej przemawiającej językiem pretensji i anachronicznej krytyki. Z wyłożonymi w ten sposób wartościami polska kultura musi mierzyć się do dnia dzisiejszego. Nie jest odkrywcze stwierdzenie, że literatura najnowsza czerpie z życia społecznego, zatem w polskiej prozie współczesnej odbijają się nasze zbiorowe traumy, zarówno te zadawnione, jak i te współczesne. Dostrzegamy to między innymi w powieściach Krzysztofa Vargi, Wojciecha Kuczoka, Ignacego Karpowicza, Joanny Bator czy Mariusza Sieniewicza³⁴. Odbija się on także w *Dzienniku*

³³ Zob. F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, Kraków 1997, s. 43-46.

³⁴ Powieści wspomnianych pisarzy są w literaturze ostatniej dekady bardzo mocno reprezentatywne dla pewnego sposobu artykułowania problematyki polskości jako swoistego tożsamościowego konstruktu, który musi zostać poddany rewizji. Rzecz jasna, wspomniane przykłady prozy fikcjonalnej owych implikacji w literaturze polskiej nie wyczerpują. Oto kilka egzemplifikacji: W powieści *Niehalo* (2006) Ignacy Karpowicz za pomocą groteski i sarkazmu odzwierciedla uwięzienia młodego Polaka w próżni pomiędzy narodowo-katolickim paradygmatem polskości a jej odbiciem postkomunistycznym. Ponadto autor podejmuje próbę rewizji narodowych skryptów zapisanych w tradycji. Kompleks naznaczenia semickością oraz innością w zderzeniu z „normalnym mężczyzną”-Polakiem akcentuje Mariusz Sieniewicz w zbiorze opowiadań *Żydówkę nie obsługujemy* (2005). W oniryczno-ironicznej konwencji rozpatruje ostatnie lata naszej pokomunistycznej wolności Jerzy Pilch w powieści *Marsz Polonia* (2008). *Spiski. Przygody*

pisany później. Oto kolejny przywołany fragment: Jakby [Polacy – J.L.] Żydom zazdrościli ich ognia, bo zawsze zazdrościli wszystkiego. Niemcom mercedesa, Żydom pieniędzy (...) (DP, s. 138). W traktacie *Z genealogii moralności* Nietzschego możemy przeczytać:

Bunt niewolników na polu moralności, zaczyna się tem, że r e s e n t y m e n t staje się twórczą siłą i płodzi wartości: r e s e n t y m e n t istot, które są niezdolne do właściwej reakcji, reakcji w formie czynu i odbijają sobie krzywdę jedynie dzięki wymagowanej zemście. O ile wszelka dostojna moralność wyrasta z tryumfującego „Tak” wobec siebie samej, o tyle moralność niewolników z góry mówi „Nie” wszystkiemu, co „poza” nią, co od niej „inne”, co nie jest „nią samą”: i właśnie owo „Nie” stanowi jej twórczy czyn. To odwrócenie spojrzenia ustanawiającego wartości – to k o n i e c z n e ukierunkowanie na zewnątrz, miast na samego siebie – stanowi właśnie zamię resentyment³⁵.

Postkolonialne kompleksy, których polski naród nabył w okresie zaborów i później w okresie niepełnej suwerenności po II wojnie światowej, zrodziły rdzennie polski resentyment widoczny przede wszystkim na polu życia społeczno-politycznego oraz w niektórych modelach budowania tożsamości zbiorowej po roku 1989, a nasilających się w ostatnich latach. Polski

tatrzańskie (2010) Wojciecha Kuczoka są błyskotliwą satyrą na polskość zarówno wydaniu góralskim, jak i śląskim. Pisarz kreuje portret bohatera zaangażowanego, który po upadku komunizmu nie ma już z kim walczyć. A skoro nie może opowiadać się przeciw opresyjnemu systemowi, przenosi swe kompleksy i resentymenty na rodzinę. Powieść *Wąż w kaplicy* (2010) Tomasza Piątka przynosi z kolei wizerunek polskiego poświęcenia i składania na ołtarzu ojczyzny najbardziej wartościowych przedstawicieli narodu. Próby zrozumienia tej prawidłowości dokonuje Inny – obcokrajowiec Andreas Issli, kiedy na froncie w czasie I wojny światowej bezsensownie, w mniemaniu Austriaka, ginie jego polski przyjaciel. Jeśli poddamy refleksji autoportret Polaka, który wyłania się z powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* (2012) to zobaczymy, że pragnie on, aby jego kraj stał się wreszcie częścią nowoczesnej, tolerancyjnej i otwartej Europy. Pewna część dyskursu o przeszłości Polski (historia powstań, mesjanizm, sarmatyzm) musi zatem zostać jego zdaniem odcięta mocnym gestem od modernizującego się społeczeństwa, które powinno fundamentów swojej tożsamości szukać w tej części tradycji, która uniwersalizuje się na poziomie europejskim lub światowym. Ciemna, kołtuńska polskość napawa bohaterkę Joanny Bator przerażeniem, gdyż widzi w niej tę część siebie, której chciałaby się wyzbyć. *Trociny* (2012) i *Masakra* (2015) Krzysztofa Vargi to z kolei sprawnie napisane, mistrzowskie pod względem stylistycznym pamflety na współczesną Polskę. Autor raz jest liryczny, raz wulgarny. Powieści te diagnozują współczesną Polskę, kraj, który niesamowicie cięży, nie daje możliwości rozwoju, przytłacza, nie pozwala od siebie uciec. Tak pojętej polskości ani Piotr Augustyn z *Trocin*, ani Stefan Kołtun, bohater *Masakry* nie są w stanie się wyrzec, więc w niej toną.

³⁵ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 45.

anachronicznie i płytko pojęty nacjonalizm, którego toksyna raz po raz daje o sobie znać, jest bardzo czytelnym przejawem resentymetu zakorzenionego w naszych zbiorowych traumach i obawach, które tak trafnie diagnozował ponad sto lat temu Stanisław Wyspiański. Słusznie także wyjaśnia Stefan Chwin, że *narody z kompleksem niższości chowają niedobre fakty ze swojej historii pod dywan „momentów pozytywnych”*. *Takie narody kierują się strachem przed prawdą o własnej historii, bo obawiają się, że ta prawda może je osłabić*³⁶. Jak ów resentyment się uzewnętrznia? Poprzez gorycz, dojmujące poczucie klęski, słabość – wymierzone po pierwsze w stosunku do siebie – do wewnątrz, po drugie w odniesieniu do innych, a także na zaburzonym pojmowaniu swojego społecznego potencjału zderzonego z wielkimi oczekiwaniami; poprzez rozpaczliwą ucieczkę w narodowe mity i obsesje. Podobnie ów resentyment definiuje Stasiuk. Ponadto, historyczne doświadczenie bycia kolonizowanym przez sowiecką Rosję dotyczy nie tylko Polski, w szerszym spektrum historyczno-kulturowym, także Czech, Słowacji, Węgier, Ukrainy, Bułgarii. To wspólnota losu Europy Środkowo-Wschodniej, o której Andrzej Stasiuk nie pozwala zapomnieć. Ponadto, warto w tym kontekście przywołać istotny wątek myślowy z poprzedniego rozdziału dotyczący eksportu zachodnioeuropejskich idei do tej części Europy. Stasiuk mówiąc o Europie Środkowo-Wschodniej jako o przestrzeni recyklingu także w wymiarze intelektualnym jest świadomy, że w optyce krytyki postkolonialnej jest to przestrzeń ścierania się sił w kulturze wywodzących się zarówno z centrum zachodniego, jak i wschodniego – byłego ZSRR³⁷, podwójnie oddziałujących na peryferyjne kraje o charakterze postkolonialnym.

Dochodzimy w tym miejscu do momentu, w którym zapytamy o istotę tych bogatych, referencjalnych odwołań niezbędnych przecież do lektury pisarstwa Stasiuka, tak zrośniętego z geografią. Kapitałnej odpowiedzi udziela Agata Bielik-Robson:

Literatura – jak mówi Derrida – to medium, od którego zaczyna się historia ludzkiego podmiotu, życie po życiu, po klęsce. Literatura uczy życia w stanie rozproszenia, w którym tworzą się tylko lokalne

³⁶ S. Chwin, *Kultura kompleksu niższości*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 5, s. 54.

³⁷ Zob. D. Skórzewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 104-106.

całości, pojedyncze kruche sklejenia, ale nigdy nie następuje gest wtórnej totalizacji. I w tym sensie jest mechanizmem obronnym życia po traumie. Dla człowieka późnej nowoczesności jest to całkowicie niezbędne. Jeśli po upadku wielkich narracji, które organizowały myślenie o nowoczesności jesteśmy w stanie dalej żyć, to tylko dzięki literaturze³⁸.

Do takiej roli właśnie się literatura sprowadza. Wszelkie wimplikowane w książkę Andrzeja Stasiuka dyskursy natury historycznej, narodowej, społecznej pozwalają mu unikać płytkiej oceny rzeczywistości i w sposób artystyczny skonstruować ten pozwalający wytrwać – jak powiada na samym początku niniejszego rozdziału autorka *Ducha powierzchni* – w kondycji złożoności. Bez cienia wątpliwości można więc do Stasiukowej polemiki z tradycją narodową odnieść słowa, które wypowiada Arjun Appadurai w *Nowoczesności bez granic*:

Trzeba wyobrazić sobie siebie poza narodem. Nie znaczy to, że sama refleksja wyprowadzi nas poza naród, czy że naród jest w zasadzie rzeczą pomyślaną, wyobrażoną. Chodzi raczej o wykazanie, że zadaniem intelektualnej działalności jest identyfikacja aktualnego kryzysu narodu i dostarczenie w jej rezultacie części narzędzi umożliwiających rozpoznanie postnarodowych form społecznych³⁹.

Po wnikliwej lekturze książki Stasiuka zauważamy, że język, jakim narrator komunikuje się z odbiorcą, nie jest jedynie językiem dekompozycji paradygmatu, na którym opierają się mity scalające zbiorowość i nadające jej tożsamość; to również nie tylko język drwiny i ironicznej krytyki naszych polonocentrycznych mitów. To także – a może przede wszystkim – język melancholijnej zgody na przynależność do tej zbiorowości, w której pamięci bez przerwy pozostają widma ofiar represji, powstań, łagrów, męczeńskich walk o niepodległość. Bo pamięć w twórczości Andrzeja Stasiuka, co szczególnie wydaje się zauważalne w *Dzienniku pisanym później*,

³⁸ A. Bielik-Robson, G. Jankowicz, *Najwyższe formy swobody*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6529-najwyzsze-formy-swobody.html>, (dostęp z dnia 01. 05. 2016).

³⁹ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków 2005, s. 233.

funkcjonuje jako wartość etyczna. Nie dzieli ona epok historycznych w polskim doświadczeniu trudnej przeszłości i nie wyluskuje z nich konkretnych wydarzeń. Przeciwnie – ogarnia całe uniwersum naszej historii, wpisuje je w swoisty ciąg traum i syntetyzuje różne epoki, scalając je w jedną sensowną narrację.

Tak więc Stasiukowa zaskakująca konkluzja wynikająca z dialogu podjętego z tożsamością zbiorową, o której wspomniałem powyżej, sprowadza się do słów: *W [licheńskich – J.L.] ogrodach to tu, to tam porozrzucane usypiska na cześć Sybiru, na cześć Hitlerii, na cześć Komuny, dzięki którym naród budował swoją tożsamość. Bo kimże byśmy byli – pyta narrator – bez Sybiru, Hitlerii i Komuny? Nikim. Jednym ze stu banalnych narodów z ziewającą z nudów historią* (DP, s. 148). Tak więc poza naszą trudną i traumatyczną historią niczego innego Polacy nie posiadają, co stałoby się wartościowym spoiwem zbiorowej tożsamości. Pisarz wyraża przekonanie, że zostaliśmy wrzuceni w wir historycznych faktów, paranoidalnych lęków, mrzonek oraz często nie bez trudu odniesionych zwycięstw. Znakomitym komentarzem tego stwierdzenia byłyby słowa filozofa Piotra Augustyniaka:

Bycie Polakiem nie jest kwestią wyboru. Wchodzi w krew, zanim pojawi się możliwość zgłoszenia akcesu lub odmowy. Polska to taka zbiorowa nieświadomość, determinująca nasz sposób bycia, w której kryje się źródło polskiej sprzeczności: poczucie niższości nagle przechodzące w manię wielkości⁴⁰.

Wyjście poza poromantyczne mity wydaje się zatem w naszym projekcie kulturowym niemożliwe. Stasiuk obnaża płytkość polskiego zbiorowego *imaginarium*, jego anachroniczność, by w finale jego narrator jednak potwierdził swoje w nim współuczestnictwo. Wspomniana przeze mnie tutaj subwersja obecna w *Dzienniku pisanym później* dotyczyłaby pewnego wzorca przyjęcia tożsamości – w tym wypadku zbiorowej – by odegrać ją i pokazać jako historycznie i społecznie uwarunkowany konstrukt. W książce Stasiuka subwersywność bez wątpienia sprowadzałaby się do przewrotnej akceptacji

⁴⁰ P. Augustyniak, *Homo polacus. Eseje o polskiej duszy*, Kraków 2015, s. 10.

odsłoniętego konstruktu, bo trzeba zauważyć, że pisarz najpierw go podkopuje, dekonstruuje, obnaża wyraźne jego pęknięcia, by finalnie skonstatować, że jednak mimo wszystko niczego innego nie mamy.

4 Polityczność Dziennika pisanego później

Zapytać o polityczny charakter konkretnej książki, czy również dociekać jakiegokolwiek jej innego rysu zawsze sprowadza się do lekturowej strategii doszukiwania się w niej konkretnych treści związanych z tą nadrzędną tematyką, przejawiających się różnorako – od afirmacji aż po negację. Ów złożony problem przekonująco rozjaśnia Edward Balcerzan:

Owe treści pojawiają się wraz z tworzywem zagospodarowywanym w danym dziele (sposoby zagospodarowania tworzywa konstytuują poetykę dzieła). Mówiąc o tworzywie literatury, mam na myśli wszelkie wartości czy treści – przenoszone do utworu za pomocą językowych kombinacji. Nie tylko zatem, rzecz prosta, chodzi tu o treści narodowej świadomości i pamięci, ale także o światopoglądowe, naukowe, społeczne, ideologiczne, polityczne, psychologiczne, imaginacyjne, literackie (zmagazynowane w tradycji) etc⁴¹.

Wynika więc z powyższego rozpoznania prosta prawidłowość: nie sposób obronić dzieła literackiego – czy szerzej patrząc – każdego dzieła sztuki przed tak zwaną ideologiczną nadbudową, przed jego uwikłaniem w kontekst. Przeświadczenie, że można się przed tym ustrzec, w refleksji nad kulturą wyczerpało się w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, choć należy pamiętać, że w Polsce przetrwało ono o wiele dłużej jako reakcja obronna na odgórnie dekretowany marksizm. Współczesna teoria kultury nie zna pojęcia takiego, jak „apolityczność sztuki”, bowiem każde użycie kodu językowego, wybór formy, gatunku, medium jest uwikłane w historię, ideologię, złożone relacje władzy. Zarówno sam akt tworzenia, jak i odbiór dzieł sztuki nie odbywa się w przysłowiowej próżni. Artyści i odbiorcy są uczestnikami historii,

⁴¹ E. Balcerzan, „Narodowość poetyki” – dylematy typologiczne, „Forum Poetyki”, jesień 2015, s. 13.

a w procesach konstruowania i odbioru sztuki jako kontekst uczestniczą społecznie wytworzone przekonania, z których część bezrefleksyjnie w czasie recepcji sztuki teatralnej czy dzieła literackiego odbiorca przyjmuje za pewnik, a część ulega rewizji bądź krytyce. Współczesna sztuka i refleksja nad nią polega w znacznej mierze na uwidacznianiu złożonych relacji między estetyką a polityką. Tak więc i literatura jako dziedzina społecznej komunikacji wkracza we wszystkie możliwe dyskursy. Umacnia je bądź osłabia, czy całkowicie dekonstruuje. Pisarze współcześni nie tylko chcą uczestniczyć w społecznym dialogu, zabierać głos na tematy społecznie istotne, lecz także usiłują wpływać na sposób prezentacji rzeczywistości i mówienia o niej, zatem separacja literatury od polityki, o której pisałem w początkowej części niniejszej rozprawy okazała się naiwnym złudzeniem krytyki literackiej oraz publicystyki u progu ostatniej dekady XX wieku.

Jeżeli zgodzimy się ze stwierdzeniami Josepha Hillisa Millera na temat badania społecznych, politycznych czy historycznych kontekstów dzieła literackiego⁴², to oczywiście musimy się liczyć z ogromnym trudem włożonym w strategię badania literatury w kontekście politycznym. Nie mniej istotna jest tutaj także definicja polityczności, bo z całą pewnością ta uwidoczniła w *Dzienniku pisanym później* Stasiuka nie jest tożsama z politycznością charakterystyczną dla prozy choćby nawet Bronisława Wildsteina⁴³. Andrzej Stasiuk bynajmniej nie postawił sobie za cel drobiazgowej analizy rzeczywistości społecznej i jej opisanie poprzez medium literatury. W przypadku jego książki można mówić raczej o tropie, który w kontekście społeczno-politycznym można wskazać i wyodrębnić, gdyż – jak wiemy – twórczość literacka jest zakorzeniona w rzeczywistości spoza jej obszaru. Oto przykład:

⁴² Zob. J. Hillis Miller, *Czytanie dokonujące odczytania* [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000.

⁴³ Proza fabularna Wildsteina należy do nurtu twórczości rozrachunkowej, bardzo wyrazistej, acz mocno upolitycznionej literatury pisanej przez twórców reprezentujących dyskurs konserwatywno-prawicowy po 1989 roku. Powieści Bronisława Wildsteina stawiają sobie za ambicję w sposób zaangażowany opisać i poddać interpretacji sens zdarzeń w kraju w okresie ostatniego ćwierćwiecza. Bardzo czytelna w tej twórczości jest moralna ocena rzeczywistości postsolidarnościowej. Zob. K. Kania K., *Polska powieść polityczna u progu XXI wieku. O prozie Bronisława Wildsteina*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5.

*Ponieważ pojąć Polonię, znaczy tyle, co patrzeć na nią ze wschodu.
Patrzeć na nią ze wschodu, jak się przebiera, jak się drapuje, jak
błękitne majtki w złote gwiazdy przymierza, by się przypodobać* (DP,
s. 132).

Polityczność obecna w książce Stasiuka wynika nie tyle z zamierzonej strategii wikłania się w spolaryzowany ideowo spór o charakterze politycznym, co raczej jest odbiciem silnie naznaczającej jego twórczość prozatorską kontestacji, przejawem rozwijania w sposób artystyczny wątków myślowych odsyłających jednoznacznie do rzeczywistości polityczno-społecznej, jakim bez wątpienia w zacytowanym powyżej wyimku z *Dziennika* było przystąpienie Polski do wspólnoty państw Zachodu. Osobną, rzecz jasna, całość stanowią teksty dyskursywne pisarza, publicystyka oraz wypowiedzi o charakterze autotematycznym, które w jakimś stopniu stanowią zawsze punkt odniesienia dla tworzonej przez prozaika literatury.

Powyżej doszliśmy do wniosku, że autor *Białego kruka* afirmuje raczej te nieoficjalne i odszczepieńcze narracje, dotyczące sposobu widzenia, wyobrażania sobie oraz odbioru rzeczywistości. Szeroko pojęta sfera historyczna i społeczno-polityczna naznaczająca *Dziennik pisany później* jawi się jako nierozzerwalnie związana z aktywnością intelektualną nowoczesnego człowieka; by powiedzieć więcej – jest ona jednym z budulców tej sfery i naturalną przestrzenią dyskursu filozofującego pisarza, jakim bez wątpienia Andrzej Stasiuk jest. Powiedzieliśmy także wcześniej, że subwersja wpisana w afabularną książkę z 2010 roku mocno ją naznacza, ponadto cały Stasiukowy dyskurs poddający rewizji paradygmat, na którym w polskim *imaginarium* utwierdzają się narodowe mity, jest wyrazem niezgody. Niezgoda właśnie powinna charakteryzować każdy dojrzały ogląd rzeczywistości oraz być podstawą dyskursu na jej temat.

Krytyczna ocena nacjonalistycznie definiowanego patriotyzmu oraz obrzędowo realizowanej religijności bez wątpienia jawią się jako wątki myślowe, które niejako automatycznie każą skierować czytelniczą refleksję w kierunku sprzeciwu wobec ideologii konserwatywnych. Jednak w narratorskim wywodzie, naznaczonym częstymi dygresjami, widziałbym raczej zachętę do samodzielnego interpretowania rzeczywistości

i podejrzliwość wobec wszelakich dyskursów o charakterze ideologicznym, nawet jeżeli są owe dyskursy bardzo mocno osadzone w narodowej tradycji. Niejako enigmatycznie, gdzieś na marginesie głównego toku opowieści narratorowi Stasiuka zdarza się uruchomić wątek myślowy wyraźnie nacechowany ideowo: *Był środek komunizmu. Nie pamiętam, żeby ktoś narzekał. Lud znał gorszych panów i pamiętał czasy prawdziwego niewolnictwa* (DP, s. 134). Temat dotyczący historycznych aspektów komunizmu w *Dzienniku* zostaje jedynie delikatnie zarysowany, jego rozwinięcie nastąpi dopiero w *Wschodzie*, jeszcze mocniej naznaczając książkę kontekstem historyczno-politycznym. Inny ślad dotyczy nawiązania do niewolniczej genealogii polskiego społeczeństwa, o czym już wcześniej wspominałem. Tego typu narratorskie sugestie każą doszukiwać się ideologicznych uzasadnień na przykład w lewicowym dyskursie równościowym, ale jak już powiedziałem, w tekstach Stasiuka nie sposób wyodrębnić dyskursu politycznego jako pewnej usystematyzowanej i spójnej ideowo całości, wypada raczej mówić o jego śladach implikujących podejrzliwość oraz niezgodę na arbitralnie narzucane interpretacje prowadzącą do samodzielnego osądu rzeczywistości. Jednak jak sam autor stwierdza: *otwartym tekstem wreszcie pojechałem. Chciałem sobie použíwać słowa „Polska”. Mogłem sobie pozwolić, bo prawie nigdy w żadnej mojej książce tego nie robiłem*⁴⁴. Słuszność więc ma Przemysław Czapliński mówiąc, że *kiedy czytelnik nie szuka w książkach treści politycznych wówczas ich nie znajduje*⁴⁵, co wcale nie znaczy, że nie są one tam obecne.

⁴⁴ *Splot wiochy i witalizmu*, Andrzej Stasiuk w rozmowie z Dorotą Wodecką [w:] *Polonez na polu minowym*, Warszawa 2013, s. 105.

⁴⁵ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 147.

Podsumowanie zamiast zakończenia

Głównym celem tej dysertacji było prześledzenie korpusu tekstów prozatorskich autora z Beskidu Niskiego, które zostały napisane w latach 1992-2010 oraz ich analiza w odniesieniu do czynników, które decydowały o dynamice procesu tematyczno-formalnej zmienności jego pisarstwa oraz w odniesieniu do kontekstów, jakie niesie z sobą późna nowoczesność. Myślę, iż kolejność analizowanych dzieł w przypadku literackiego profilu Andrzeja Stasiuka układa się w pewną biografię intelektualną twórcy poddającą się swoistej logice. Pisaniu tej rozprawy towarzyszył pewien skonkretyzowany zamysł; opisać dynamikę zmienności prozy Stasiuka, mając nieprzerwanie na uwadze słowa Przemysław Czaplińskiego, przywołane na początku naszych rozważań, że Stasiuk pisze niczym wezbrana rzeka – parafrazując wypowiedź badacza literatury z Poznania. Swoją i tak już bardzo obszerną twórczość zagęszcza co najmniej jedną książką rocznie. I czyni to konsekwentnie.

Jednym z celów niniejszej rozprawy było także pokazanie wzajemnej zależności kluczowych dla hermeneutyki Stasiukowego pisarstwa tematów i kategorii, które determinowały ewolucję jego literackiego projektu w wyżej określonej czasowej ramie. Najważniejsze wnioski przedstawiałyby się następująco: Proza Andrzeja Stasiuka w latach dziewięćdziesiątych stała się na tle młodej wówczas literatury autonomicznym głosem, a na przestrzeni osiemnastu lat podlegała niekwestionowanym modyfikacjom tematyczno-formalnym. O ile w początkowej fazie twórczości Stasiuk podejmował pewne charakterystyczne dla literatury popularnej klisze i rejestry gatunkowe, fabularyzował swe teksty, grając genologicznymi konwencjami, o tyle w *Dukli* następuje swoista kodyfikacja, zarówno formy, jak również rezerwuaru tematów charakteryzujących jego pisarstwo podróźnicze. Pisarstwa fabularnego jednak ostatecznie nie zarzuca, ponieważ do 2010 napisze jeszcze po *Dukli* dwie obszerne fabuły: *Dziewięć* i *Taksim*. Proza Stasiuka – co myślę, że udało mi się uchwycić – zawiera nie tylko literacko przetworzony materiał biograficzny, lecz także w jednym z centralnych

swoich rejestrów stanowi potężny zapis doświadczenia melancholijnego, odwołującego się do kategorii niezdefiniowanej straty. Analiza badawcza została tak przeprowadzona, aby niepodważalnie wskazać korelację pojęć wimplikowanych w twórczość Andrzeja Stasiuka. Jawią się one jako współzależne i dopełniające. Są to: pamięć, wyobraźnia, przestrzeń, melancholia, podróż. Ich wzajemne powiązania i dynamiczna korelacja decydują o odmienności Stasiukowej prozy. Pisarstwo autora *Jadąc do Babadag* zasadza się także na fundamencie dialektycznym organizującym jego teksty. Pisarz częstokroć bowiem tworzy kategorie przeciwstawne.

Właściwie ewolucyjność jego twórczości można rozpatrywać dwutorowo. Postrzegać jako: formalną (zmiana w obrębie genologicznym) oraz tematyczną (od mrocznej metafizyki poprzez melancholijnie nacechowaną podróż w kierunku refleksji podszytej dyskursem politycznym). W niniejszej dysertacji starałem się ponadto pokazać zależności pomiędzy kilkoma – zdawać by się mogło – pozornie różnymi kategoriami. Paradoksalnie Stasiukowe zwątpienie w sens historii, mimo wszystko, rodzi nastawienie retrospektywne, tak częste i symptomatyczne dla jego narratorów-podróżników, a zogniskowane wokół kategorii pamięci sprzężonej z twórczą wyobraźnią. Osnową jego tkaniny tekstów podróżniczych są zawarte w nich ciągi niebagatelnych filozofujących przemyśleń, enumeracyjnych prób ogarnięcia rzeczywistości czy wspomnień przywoływanych z licznych wypraw pisarza-narratora-podróżnika.

W tym też ujęciu i sam proces pisania urasta do rangi intertekstualnego wyzwania, stając się intensywną „wędrowką” po najgłębszych zakamarkach pamięci, podróżą w poszukiwaniu tożsamości mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej – tej części kontynentu naznaczonej piętnem tragicznej historii. W myśleniu historyczno-przestrzennym Stasiuka Europa Środkowa staje się – jak wiemy – jego prywatną Europą, widzianą w skrajnie subiektywny sposób. Nie ulega także wątpliwości, że Andrzej Stasiuk wyklada w eseju *Moja Europa* kontrę wymierzoną w myślenie oparte o mapę, uruchamiając rozkład mitów założycielskich Europy Środkowej, której mieszkańcy odwiecznie kolonizowani (Habsburgowie, komunizm, nowoczesny neoliberalny kapitalizm) próbują historię „przeczezać”, minimalnie angażując się w proces

jej przebiegu. Choć paradoksalnie, co bez wątpienia świadczy o antynomiczności jego pisarstwa, Andrzej Stasiuk jest pisarzem podróży, którego wyobraźnia została stworzona przez mapę i zaznaczone na niej punkty orientacyjne oraz granice. Bez wątpienia można w jego twórczości dostrzec zmieniającą się topikę podróży, co sprawia, że ów motyw różnorako organizuje rzeczywistość znaczeń i sensów wypełniających jego teksty traktujące o przemieszczaniu się narratora-podróżnika.

Dla potrzeb niniejszego podsumowania należy odtworzyć także kluczowe punkty niniejszego wywodu prowadzące do uznania późnej prozy Andrzeja Stasiuka za przykład pisarstwa podejmującego problematykę polityczną. Dekonstrukcja polskiej postromantycznej mitologii, której dokonuje w *Dzienniku pisanym później* na tle polskiej literatury współczesnej jawi się jako zabieg niezwykle radykalny, ale także uznany za istotny głos w sprawach kluczowych dla naszej współczesnej zbiorowości w odniesieniu do przestrzeni społeczno-kulturowej. Przedłużenie tej refleksji o Polsce wyłożonej w książce z 2010 roku w wydaniu łotrzykowskim, drwiąco-sarkastycznym możemy przeczytać także w jego powieści *Osiółkiem* (2016). Bohater najnowszej książki Stasiuka inteligentnie podkpiwa z polskiej martyrologii, niczym w duchu refleksji charakteryzującej teksty Sławomira Mrożka. Można postawić tezę, że teksty Andrzeja Stasiuka okradają nas z pozytywnych mniemań o samych sobie, o naszej tożsamości, o trwałości więzi spajających naszą kulturę. Andrzej Stasiuk jako twórca posiada bez wątpienia zmysł krytyczny, który pomaga mu przeprowadzić potrzebną, ale i bolesną wiwisekcję polskiej historii. Takim właśnie utworem, w którym ów zmysł się uobecnia, jest *Dziennik pisany później*, której to książce poświęciłem więcej uwagi, by na owe implikacje wskazać. Pisarz jest także świadomy, iż wszyscy dysponujemy potencjałem krytycznym, który pozwoliłby nam zweryfikować powtarzane przez wielu hasła odnoszące się do polskiej potęgi, co niewątpliwie powinno się przekładać na jakość zbiorowej kultury pamięci. Ciągłe w społecznym, imaginarium przechowywany i konserwowany jest mit tożsamości narodowej, który bezpośrednio odnosi się do anachronicznej szlacheckiej koncepcji narodu i postromantycznych wyobrażeń o narodzie wybranym, natomiast w sferze mentalności Polacy zostali zahibernowani na etapie mitu o społeczeństwie,

które posiada kształt patriarchalny i poniewolniczy. To jest jeden z wielce istotnych wątków myślowych odnoszących się do naszej zbiorowości, który pisarz podjął w ostatnich latach.

Poczynione w trakcie lektury i badania prozy Stasiuka ustalenia doprowadziły nas także do podkreślenia zasadniczej roli, jaką odgrywają w niej kategorie; powtórzę je już po raz ostatni: pamięć, wyobraźnia i przestrzeń. Z kolei w odniesieniu do wimplikowanego w prozę wołowieckiego pisarza dyskursu melanchologicznego – pojęcie nicości. To pomiędzy nimi rozgrywa się melancholijny dramat istnienia, to ich wzajemne następstwa, koincydencje, czy obszary wykluczenia organizują całą właściwie Stasiukową prozę, który buduje skonkretyzowane figury i obrazy.

Warto przypomnieć, iż niniejsza dysertacja nie stawiała sobie za cel ambicji monograficznych. Jej dążenie ograniczyło się do ujęcia i opisanie wybranych tekstów Andrzeja Stasiuka w kontekście dynamicznej zmienności jego pisarstwa na tle literatury polskiej. Zatem niektóre wątki myślowe zostały opisane szerzej, niektóre zasygnalizowane, a jeszcze inne pominięte, z racji tego, iż nie korespondowały z tematem dysertacji. Kilka pierwiastków tematycznych, które nasunęły mi się podczas pisanie niniejszej rozprawy, a które z oczywistych względów nie zostały przeze mnie wyczerpująco opracowane, a jedynie „dotknięte”, warte są pogłębionej analizy, by rzucić, być może, nowe światło na twórczość Stasiuka, która metodą Barthesa jest cały czas dopełniana i zagęszczana. Nie ja jedyny uważam, iż na prozę Andrzeja Stasiuka niewątpliwy wpływ wywiera twórczość Zygmunta Haupta. Chcąc jednak dopatrywać się pewnych analogii pomiędzy Hauptem a Stasiukiem, należy zachować pewną dozę ostrożności. W trakcie poszukiwań wzajemnych oddziaływań pomiędzy pisarzami zawsze istnieje pewne niebezpieczeństwo doszukiwania się owych filiacji za wszelką cenę. Istotne jest, aby zwykły przypadek nie zaważył o pochopnym wyciąganiu wniosków oraz nadinterpretacji, o której tak przekonująco pisał Umberto Eco. Haupt jest dla Stasiuka pisarzem ważnym i inspirującym, stąd poetyka obydwu twórców jest w pewnych miejscach zbliżona. Stasiuk zresztą otwarcie przyznaje, że czyta tylko Haupta. Wyraża to bardzo adekwatnie w jednej z wypowiedzi dotyczących jego lekturowych inspiracji:

Trudno być jego uczniem – powiada autor Murów Hebronu. (...) Bardzo cenię sobie jego pisarstwo. Kiedyś, gdy chciałem obcować z wybitną polszczyzną, to sięgałem po Schulza. A teraz po Haupta. Czytam po jednym, dwa zdania, czasem akapit. Ta fraza! Absolutna przyległość języka do desygnatów¹.

W podobnie afirmatywnym tonie wypowiada się Stasiuk o twórczości Haupta we wstępie do ostatniego wydania *Diabła baskijskiego*: *Splot myśli i rzeczy w prozie Zygmunta Haupta tworzy tkaninę tak gęstą, że władze rozumu stają się bezsilne i w dodatku najzupełniej zbędne²*. Nie ulega więc wątpliwości łańcuch wzajemnych oddziaływań i filiacji. *Pierścień z papieru* oraz *Opowieści galicyjskie* i *Duklę* łączy z pewnością więcej niż zwykła inspiracja płynąca z lektury wielkiego poprzednika. Aż kusi, by prześledzić owe powiązania w kontekście Bloomowskiej koncepcji *anxiety of influence*, bowiem jak powiada w posłowie do polskiego wydania tej znakomitej i pożytecznej książki jedna z jej tłumaczek, Agata Bielik-Robson, świadomość wpływu rośnie, nie maleje:

Wpływ staje się coraz trudniejszy do zniesienia w kulturze, w której sprzęgają się dwie tendencje: z jednej strony kartezjański indywidualizm, który wszystkie byty chce widzieć osobno, z drugiej zaś sekularyzacja, która odbiera wpływowi jego ponadczasowy, ponadmysłowy, transcendentny charakter i czyni go czymś na kształt wstydlivej choroby³.

Sam Harold Bloom zaznacza we wstępie, iż jego książka zawiera teorie poezji opartą na analizie wpływu poetyckiego, czyli historii relacji wewnątrzpoetyckich⁴. Innymi słowy, amerykański badacz śledzi, w jaki sposób jeden twórca (wcześniejszy) pomaga się ukształtować autorowi żyjącemu później. Zarówno Haupt jak i Stasiuk konstruują narratora, który z reporterską wręcz dokładnością przygląda się otaczającej go

¹ A. Stasiuk, *Czytam tylko Haupta*, „Tygodnik Powszechny” nr 38, 2015, s. 68.

² A. Stasiuk, *Odwrócona ciemność*. Wstęp do *Diabła baskijskiego* Zygmunta Haupta, Wołowiec 2016, s. 10.

³ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, Kraków 2002, s. 209.

⁴ H. Bloom, dz. cyt., s. 49.

rzeczywistości. Pomimo iż percypują to, co zewnętrzne we fragmencie, dążą jednocześnie do najpełniejszego odmalowania rzeczywistości ich otaczającej.

Podobnie rzecz się ma z twórczością Andrzeja Bobkowskiego, którego artystyczny patronat, analogicznie jak w przypadku autora *Pierścienia z papieru*, daje się przy głębszej lekturze książek wołowieckiego pisarza zauważyć. Temat ten podjął Zbigniew Trysiński⁵, lecz uważam, iż jest on wart głębszych filologicznych dociekań. Bo jak pisze badacz, pojawia się uzasadniona pokusa, by konfrontować twórczość obydwu pisarzy. Podobnie zresztą, jak warte prześledzenia są inne literackie patronaty w postaci Marka Hłaski, Edwarda Stachury, Jeana Geneta, Jacka Kerouca, Louisa-Ferdinanda Céline'a czy Fiodora Dostojewskiego, na które krytycy i badacze zwracali uwagę, lecz owe powiązania nie zostały w pełni opisane. Posiada więc twórczość Stasiuka także potencjał komparatystyczny. Staralem się także pokazać, że niektóre teksty Stasiuka mieszczą w sobie możliwość czytania ich w odniesieniu do twórczości Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza.

Zadanie czytelnika mierzącego się z materią Stasiukowej tekstosfery musi polegać na kojarzeniu miejsc permanentnie powracających w jego gęstych i często powtarzających się opisach. Zostało również powiedziane w niniejszej dysertacji, iż mozaikowe, fragmentaryczne i palimpsestowe teksty Stasiuka są jedną z przykładowych reakcji na kryzys wielkich narracji. W tej rozprawie nie skupiałem się na śledzeniu wpływu wyżej wymienionych twórców na sposób obrazowania i literacki kod, jakim posługuje się Stasiuk, gdyż jest to temat zbyt szeroki i wymagający odrębnych badań. Jednym z kręgów tematycznych, których również dotknąłem w niniejszej pracy, a domagający się bardziej dogłębnej analizy jest bez wątpienia bardzo ubogo reprezentowany w twórczości Stasiuka wizerunek kobiety. Sądzę, iż dociekanie przyczyn tego stanu rzeczy niesie w sobie ogromny badawczy potencjał, analogicznie jak analiza *Murów Hebronu*, *Białego kruka* oraz opowiadań ze zbioru zatytułowanego *Przez rzekę* w perspektywie genderowej oraz społeczno-antropologicznej. Pojawiły się pierwsze teksty,

⁵ Chodzi o tekst pod tytułem *Z problematyki związków Andrzej Stasiuk: Zygmunt Haupt. Rekonesans historycznoliteracki* opublikowany w Zeszytach Naukowych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Seria Filologiczna, zeszyt 41/2001.

które w ten sposób te książki ujmują, lecz uważam, iż mieści się jeszcze w tej tematyce spory zakres problemowy, który powinien zostać szerzej zbadany oraz opracowany.

Z tkaniny prozatorskich utworów Andrzeja Stasiuka wyłaniają się niezwykle symptomatyczne dla okresu po przełomie 1989 roku wątki (rozwijane także przez innych prozaików z jego pokolenia), które – jak sądzę – warto śledzić i osadzać w szerszym kontekście. Sądzę, iż udało mi się z dość obszernej tekstosfery Stasiuka przynajmniej częściowo wydobyć jego prywatne doświadczenie biograficzne oraz – co nie mniej istotne – doświadczenie świadomego twórcy, które po „śmierci autora” bynajmniej nie wydaje się – jak chcieliby poststrukturaliści – anachronizmem.

Wykaz skrótów

- BK** – Andrzej Stasiuk, *Biały kruk*
D – Andrzej Stasiuk, *Dukla*
DO – Andrzej Stasiuk, *Dziennik okrętowy*
DL – Andrzej Stasiuk, *Dojczland*
DP – Andrzej Stasiuk, *Dziennik pisany później*
DZ – Andrzej Stasiuk, *Dziwięć*
F – Andrzej Stasiuk, *Fado*
G – Andrzej Stasiuk, *Grochów*
JB – Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*
JZP – Andrzej Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*
MH – Andrzej Stasiuk, *Mury Hebronu*
OG – Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie.*
PR – Andrzej Stasiuk, *Przez rzekę*
T – Andrzej Stasiuk, *Taksim*
TS – Andrzej Stasiuk, *Tekturowy samolot*
W – Andrzej Stasiuk, *Wschód*
Z – Andrzej Stasiuk, *Zima*

Bibliografia:

Podmiotowa:

- Stasiuk A., *Mury Hebronu*, Wołowiec 2001;
Stasiuk A., *Biały kruk*, Wołowiec 2002;
Stasiuk A., *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2006.
Stasiuk A., *Przez rzekę*, Wołowiec 2009;
Stasiuk A., *Dukla*, Wołowiec 1997;
Stasiuk A., *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wołowiec 2010;
Stasiuk A., *Dziewięć*, Wołowiec 2009;
Stasiuk A., Andruchowycz J., *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007;
Stasiuk A., *Zima*, Wołowiec 2001;
Stasiuk A., *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004;
Stasiuk A., *Fado*, Wołowiec 2006;
Stasiuk A., *Dojczland*, Wołowiec 2007;
Stasiuk A., *Taksim*, Wołowiec 2007;
Stasiuk A., *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010;
Stasiuk A., *Grochów*, Wołowiec 2012;
Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Danutą Wodecką, Wołowiec-Warszawa 2015.

Przedmiotowa:

- Agaciński S., *Polityka płci*, przeł. M. Falski, Warszawa 2000;
Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków 2005;
Augustyniak P., *Homo polacus. Eseje o polskiej duszy*, Kraków 2015;
Bağlajewski A., „Podróże do Polski” Andrzeja Stasiuka, „Kresy” 2006, nr 3;
Bağlajewski A., *Podróże i mapy Andrzeja Stasiuka*, [w:] tegoż: *Mapy dwudziestolecia 1989-2009: linie ciągłości*, Lublin 2011;
Balcerzan E., „Narodowość poetyki” – dylematy typologiczne, „Forum Poetyki”, jesień 2015;
Balut A., *Jaka korzyść z wolności? O sytuacji młodego bohatera w prozie lat 90.* [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 2, pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2002;
Bałus W., *Mundus melancholicus*, Kraków 1996;
Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997;
Barthes R., *Śmierć autora* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków 2006;
Bartoszyński K., *O fragmencie* [w:] *Miedzy tekstami* pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992;
Baudrillard J., *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Warszawa 2001;
Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000;
Benjamin W., *Ulica jednokierunkowa*, przełożył i wstępem opatrzył B. Baran, Warszawa 2011;

Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza* [w:] *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplińskiego, P. Śliwińskiego, Poznań 1999;

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012;

Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, Kraków 2002;

Błoński J., *Stasiuk u natury bram*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 19;

Bogaczyk-Vormayr M., *Wszystko jest Tekstem? Hipertekstualność jako nowe doświadczenie literatury*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2;

Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999;

Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006;

Burska L., *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5;

Burzyńska A., *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1-2;

Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007;

Butler J. *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008;

Chojnacki R., *Za co kochamy Andrzeja Stasiuka*, „Studium” 1997, nr 7/8;

Chwilowe zawieszenie broni: o twórczości tzw. pokolenia "bruLionu" (1986-1996): [pierwsza monografia literatury 30-latków, red. J. Klejnocki, J. Sosnowski, Warszawa 1996;

Chwin S., *Kultura kompleksu niższości*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 5;

Czaja D., *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje* [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca*, pod red. D. Czai, Wołowiec 2013;

Czapliński P., *Będą nas ścigać, a my będziemy uciekać*, „Kresy” 1995, nr 23;

Czapliński P., *Gnostycki traktat opisowy*, [w:] „Kresy” 1998 nr 1;

Czapliński P., P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998*, Kraków 1999;

Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009;

Czapliński P., *Resztki nowoczesności, Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011;

Czapliński P., *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002;

Czapliński P., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997;

Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001;

Czermińska M., *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987;

Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2004;

Częstochowski R., *Święty „Świnia”, czyli świat zredukowany*, „Nowe Książki” 1993, nr 6;

Dąbrowski M., *Autobiografia, czyli próba tożsamości* [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2001;

de Man P., *Autobiografia jako od-twarzanie*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, z. 2;

Dłuski S., *Ziarno gorczycy i światło Dukli*, „Nowa Okolica Poetów” 1998, nr 1;

Dunin K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004;

Dunin K., *Plemię biednych menów*. „Ex Libris” 1996, nr 96;

Dunin K., *Wulgaryści i mitomani*, „Studium” 1997, nr 7-8;

Dutka E., *Nieoczywistość i wciąż nieoswojona przestrzeń – proza Andrzeja Stasiuka jako głos w dyskusji na temat Europy Środkowej* [w:] *20 lat literatury*

polskiej 1989-2009, cz.2: *Życie literackie po roku 1989*, pod red. D. Nowackiego, K. Uniłowskiego, Katowice 2011;
 Dziechcińska, H., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996;
 Eliade M., *Inicjacje, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997;
 Fiut A., *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999;
 Foucault M., *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2;
 Frankowiak A. M., *Swojskość i obcość. Dylematy egzystencjalne w prozie A. Stasiuka*, „Fraza” 2003, nr 1/2;
 Galay J. L., *Problemy dzieła fragmentarycznego*, „Pamiętnik Literacki”, 1978, z. 4;
 Glensk U., *Fikcja autobiografii [w:] 20 lat literatury polskiej, 1989-2009, cz. 2: Życie literackie po roku 1989*, pod red. D. Nowackiego i K. Uniłowskiego, Katowice 2011;
 Glensk U., *Proza wyzwolonej generacji 1989-1999*, Kraków 2002;
 Głowiński M., *Problemy teorii literatury. Seria I. Prace z lat 1947-1964*, Wrocław 1987;
 Gosk H., *Autobiografizm w prozie debiutantów przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych [w:] Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2001;
 Grabowski A., *Spowiedź, „Studium”* 1998, nr 10;
 Houellebecq M., *Mapa i terytorium*, Warszawa 2011;
 Iwasiów I., *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004;
 Iwasiów S., *(Trans)narodowe podróże. Na przykładzie wybranych utworów prozatorskich Andrzeja Stasiuka*, „Forum Poetyki”, jesień 2015;
 Jacyna I., *A jednak miasto?* Warszawa 1984;
 Jakimowicz M., *Przez rzekę i dalej. Wyprawy inicjacyjne Andrzeja Stasiuka [w:] Człowiek w drodze. t.2. Między tekstem a osobą. Materiały z III Międzynarodowej Sesji z cyklu "Świat jeden, ale nie jednolity"*, Bydgoszcz 3-5 listopada 1999;
 Jamrozek-Sowa A., *Powietrze pełne duchów*, „Fraza” 1996, nr 11/12;
 Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
 Janiszewski D., *Stasiuk i jego (nie)prawdziwi mężczyźni*, „Dialog” 1999, nr 4;
 Jarzębski J., *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997;
 Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984;
 Jedlicki J., *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002;
 Juziuk A., *Pisarz i jego dzieło. O artystycznej prozie Andrzeja Stasiuka [w:] 20 lat literatury polskiej 1989-2009, cz.2: Życie literackie po roku 1989*, pod red. D. Nowackiego, K. Uniłowskiego, Katowice 2011;
 Kaliszewski W., *Podróże do Dukli*, „Więź” 1998 nr 2;
 Kasper Ł., *Świat męski w prozie Andrzeja Stasiuka*, „Pogranicza” 1999, nr 6;
 Kasperski E., *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy [w:] Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2001.
 Kledzik E., *Prowincja w najnowszej literaturze polskiej i niemieckiej oraz współczesnych polonistycznych germanistycznych badaniach literackich*, „Porównania” 2009, nr 6;

Kozicka D., *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007;

Krasicki J., *Po „śmierci Boga”. Eseje eschatologiczne*, Kraków 2011;

Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007;

Krupa B., *Przenikające się przestrzenie – próba interpretacji postkolonialnej*, „Kresy” 2006, nr 3;

Kubiak A. E., *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014;

Kusiak S., *Droga jest jak dom – na marginesie dwóch książek Andrzeja Stasiuka*, „Faza” 2006, nr 3;

Kusiak S., *Melancholia drogi w prozie ostatniego dwudziestolecia (na przykładzie utworów Andrzeja Stasiuka i Krzysztofa Vargi* [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, t. 1, pod red. Z. Andresy i J. Pasterskiego, Rzeszów 2010;

Leciński M., *Nostalgicy z wyboru. O przedstawianiu PRL-u w „Seansie” Witolda Horwatha i w „Jak zostałem pisarzem Andrzeja Stasiuka”* [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 2, pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2002;

Legeżyńska A., *Albo kicz, albo śmierć*, „Polonistyka” 1995, nr 8;

Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5;

Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007;

Limont W., *Analiza wybranych aspektów wyobraźni twórczej*, Toruń 1996;

Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993;

Melosik Z., *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006;

Miller J. H., *Czytanie dokonujące odczytania* [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000;

Miłosz Cz., *Rodzinna Europa*, Kraków 2011;

Na pisaniu świat się nie kończy. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Dariusz Nowacki, „Nowy Nurt” 1995, nr 9;

Nalepa M., *„Trzeba wciąż gdzieś jechać, wyruszać, przemierzać...”*, *Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, „Faza” 2014, nr 4;

Nalepa M., *Andrzeja Stasiuka ucieczka z gór*, „Faza” 1995, nr 8;

Nalepa M., *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*, „Prace Humanistyczne Towarzystwa Naukowego w Rzeszowie” 2006, nr 32;

Nalepa M., *Metafizyczna szczelina, czyli galicyjskie dotknięcie losu. (O pisarstwie Andrzeja Stasiuka)*, „Faza” 1998, nr 3/4;

Nasiłowska A., *Literatura okresu przejściowego 1975 – 1996*, Warszawa 2006.

Nawrocki M., *No więc „Dukla”. O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka*, „Dekada Literacka” 1998, nr 4;

Niedźwiedz A., *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków 2005;

Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1997;

Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, Kraków 2011;

Niewczas S., *Pielgrzymka do sanktuarium tożsamości: o dwóch powieściach Andrzeja Stasiuka*, „Polonistyka” 2006, nr 6;

Nowacki D., *Zawód – czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999;

Nowicki P., *Podróże ze Stasiukiem*, „Faza” 2011, nr 2;

Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm oraz wiedza o literaturze*, Kraków 2000;

Parnas bis : słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, wyd. 3 i ost. Warszawa 1998;

Pięta I., *Wybrane aspekty prozy po roku 1989 w perspektywie antropologicznej*, [w:] *Inna proza? Dwudziestolecie 1989-2010*, pod red. Z. Andresa, J. Pasternskiego, t. I, Rzeszów 2010;

Piętniewicz M., *Podróż do kresu rozpadu. O „Dzienniku pisanym później” Andrzeja Stasiuka*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1/2;

Połtyn J., *Prywatne światy gnostyczne*, „Faza” 2000, nr 4;

Pytko T., *Stasiuk – fotograficzny kameleon*, „Faza” 2003, nr 1/2;

Ricoeur P., *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008;

Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2012;

Rojek P., *„Coś musi zostać odrzucone, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu”. Prozy środkowoeuropejskie Andrzeja Stasiuka – zatracone i odzyskane*, [w:] *Ćwiczenia z rozpaczy w prozie polskiej po 1985 r.*, pod red. J. Jarzębskiego, J. Momro, Kraków 2011;

Rorty R., *Przygodność, ironia, solidarność*, Warszawa 2009;

Różycka D., *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobrażenia w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 2, pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2002;

Rusinek W., *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka* [w:] *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, pod red. B. Czapik-Lityńskiej i M. Buczek, Katowice 2005;

Siwor D., *Przez Bałkany do Polski, do siebie*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1/2;

Stoff A., *O funkcji literatury. Rozważania na przełomie wieków utrzymane w metaforze drogi* [w:] *Człowiek w drodze. t.2. Między tekstem a osobą. Materiały z III Międzynarodowej Sesji z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, Bydgoszcz 3-5 listopada 1999;

Szacki J., *Tradycja*, Warszawa 2011;

Śniedziwski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011;

Tokarska-Bakir J., *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Kraków 2000;

Tomczyk Ł., *Smutni trzydziestoletni*, „Nowy Nurt” 1995, nr 5;

Trysiński Z., *Z problematyki związków: Andrzej Stasiuk: Zygmunt Haupt*, „Zeszyty Naukowe WSP w Rzeszowie, Historia Literatury” 2001, z. 7;

Uniłowski K., *Granice nowoczesności i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006.

Uniłowski K., *Na zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6;

Urbanowski M., *Rewolucja cynizmu*, „Arcana”, 1995 nr 3;

Warkocki B., *Mężczyźni między mężczyznami*, „Pogranicza” 2004, nr 4;

White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i P. Wilczyckiego, Kraków 2010;

Wojciechowska M., *Dojczland dojczland über alles...?*, „Faza” 2007, nr 4;

Ziątek Z., *Przestrzeń i pamięć; Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości*, „Kresy” 1999, nr 40.