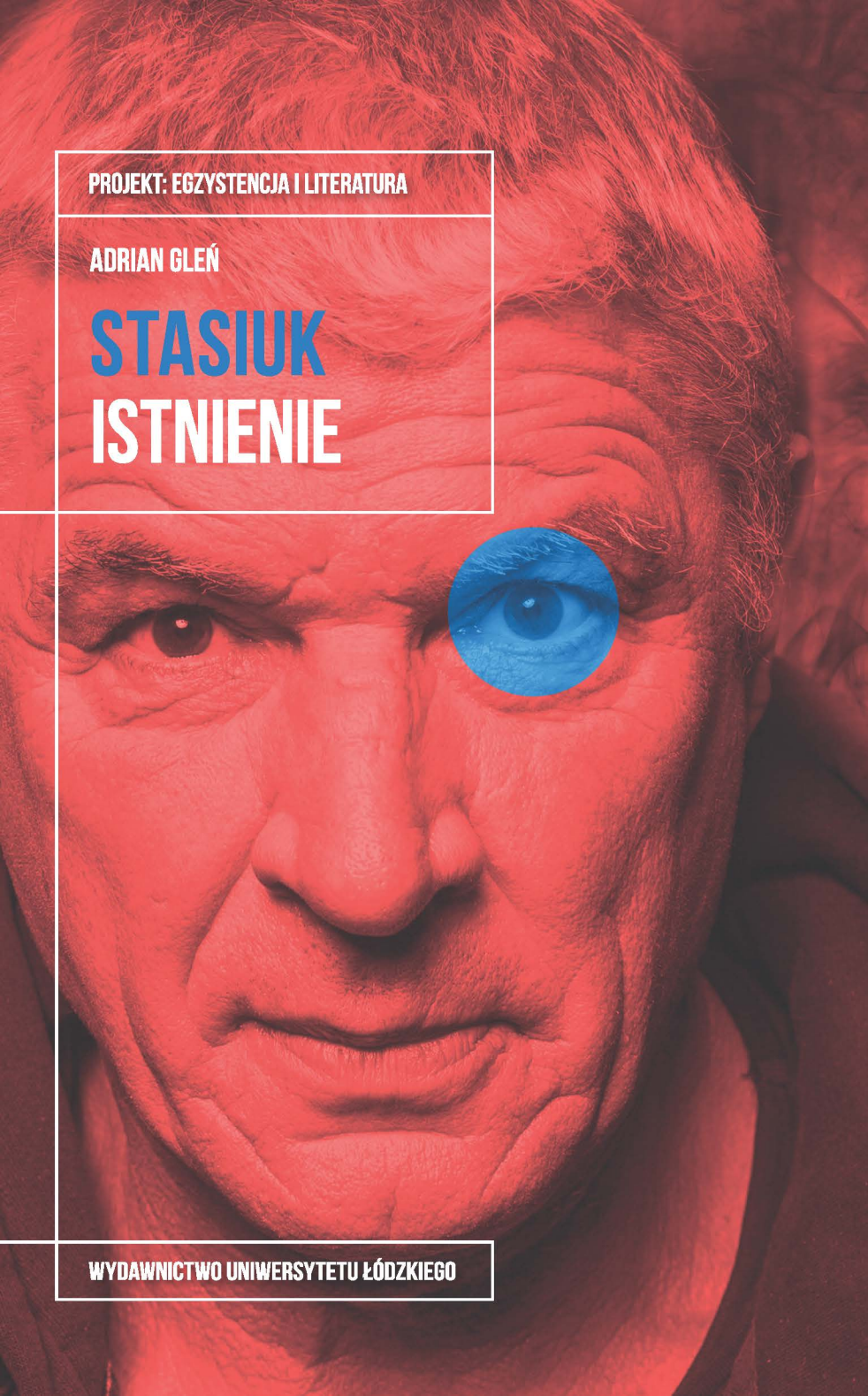


A close-up, red-tinted portrait of an older man with a serious expression. His right eye is replaced by a bright blue, stylized eye graphic. The image is framed by a white border.

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

ADRIAN GLEŃ

STASIUK ISTNIENIE

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

STASIUK ISTNIENIE



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

ADRIAN GLEŃ

ANDRZEJ STASIUK ISTNIENIE

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO
ŁÓDŹ 2019

Adrian Gleń – Uniwersytet Opolski, Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa
45-040 Opole, pl. Kopernika 11

Redakcja serii „PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA”
Marzena Woźniak-Łabieniec, Przemysław Dakowicz, Arkadiusz Morawiec

RECENZENT
Magdalena Rabizo-Birek

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI I LAYOUT
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: PAP, fot. Arek Markowicz

© Copyright by Adrian Gleń, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019
Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie
niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07735.16.0.M

Ark. wyd. 8,8; ark. druk. 14,0

ISBN 978-83-8142-552-0

e-ISBN 978-83-8142-553-7

<https://doi.org/10.18778/8142-552-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

7	WYKAZ SKRÓTÓW
9	ŻEBY BARDZIEJ BYĆ [PROLOG]
27	ROZDZIAŁ 1. AUTO-BIO-GRAFIA
27	KIM ANDRZEJ STASIAK BYĆ MOŻE NIE JEST?...
42	JAKI AUTOBIOGRAFIZM? JAKIE ŻYCIOPISANIE?
51	ROZDZIAŁ 2. BYCIE
51	WSCHÓD ISTNIENIA
51	WSCHÓD – KORZEŃ PRYWATNEGO MITU
54	WSCHODNIE <i>GENIUS LOCI</i>
57	RZECZYWISTE: POCZĄTEK W DOMOSTWIE I ZMYŚŁACH
61	DRŻENIE I OCZEKIWANIE – (PO)ZA ISTNIENIEM
67	KRUCHE: STANAĆ W SZCZELINIE, ZOBACZYĆ, MOŻE NAWET UWIERZYĆ...
74	„ARCHAICZNE TO BYŁO I PRZEDWIECZNE”: LUDZKIE I ZWIERZĘCE
77	CODA DO POCZĄTKU: BAJKA-BAŚŃ

79	NACZELNA METAFORA ISTNIENIA: ŚWIATŁO (ALBO Z POWROTEM DO <i>DUKŁ</i>)
109	RZECZY ISTNIENIE
129	ROZDZIAŁ 3. NIEBYCIE
165	ROZDZIAŁ 4. BYCIE. RE-AKTYWACJA
165	JESZCZE RAZ <i>JADĄC DO...</i> , CZYLI O PORZĄDKU ISTNIENIA I NICOŚCI
168	ISTNIENIE, CZYLI TERAZ-TRWANIE
171	(NIE)ISTNIENIE
181	ZDJĄĆ ISTNIENIE – PRZYJĄĆ ISTNIENIE (GŁOSA O FOTOGRAFII)
191	MAŁA PODRÓŻ: KĘS ŚWIĘTA [ZAMIAST EPILOGU]
201	WEJŚCIE I WYJŚCIE. I WEJŚCIE
203	BIBLIOGRAFIA
211	NOTA EDYTORSKA
213	INDEKS OSÓB

WYKAZ SKRÓTÓW

- D – A. Stasiuk, *Dukla*, Wydawnictwo Czarne, Czarne 1999
- DzO – A. Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, [w:] A. Stasiuk, J. Andruchowycz, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej środkową*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2000
- DPP – A. Stasiuk, *Dziennik pisany później (z fotografiami Dariusza Pawelca)*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010
- F – A. Stasiuk, *Fado*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006
- G – A. Stasiuk, *Grochów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012
- JB – A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2008
- KBS – A. Stasiuk, *Kroniki beskidzkie i światowe*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018

- NEZD – A. Stasiuk, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014
- PR – A. Stasiuk, *Przez rzekę*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001
- O – A. Stasiuk, *Osiółkiem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016
- TS – A. Stasiuk, *Tekturowy samolot*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001
- W – A. Stasiuk, *Wschód*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014
- Z – A. Stasiuk, *Zima*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001

ŻEBY BARDZIEJ BYĆ [PROLOG]

1.

Pamiętam wieczór 30 września 2005 roku, gdy ogłoszono, że *Jadąc do Babadag* jest zwycięskie (wtedy jeszcze nagroda NIKE była niczym samotna tancerka na scenie tzw. literackiego życia). Siedziałem w stękającym autosanie, który zwoził mnie z włości po paśmie opawskim i cieszyłem się na myśl, że może autor tej książki kupi teraz lepszy wóz z napędem 4x4 i dotrze w końcu w taki ostęp, gdzie nic tylko zawrócić¹, gdzie napotka Nic, które w końcu schwyci za gardło i wciągnie do swojego podróżopisania. Że To zaświeci, jak biały kwadrat na pustej ścianie. I będzie koniec, z którego znów trzeba będzie się obudzić, otrząsnąć, podnieść do żywego. W poszukiwaniu tego, co dalej, choć i tak wiadomo, że nie ma niczego ponad

- 1 Ileż razy tak myślałem, aby w końcu przeczytać zdania w tym duchu: „Z Bajram Curri nie było dokąd pojechać. Można było tylko zostać albo wracać” [DPP, 14]; „Dojechaliśmy tam i myślałem, że nie można już dalej. Że z Tropojë można tylko wracać” [DPP, 38].

trwanie – jakieś takie smutne i dzielne zarazem, pośród tych wszystkich śmietnisk świata... I z nadzieją na ciąg dalszy, na jakieś „ostateczne znaczenie widzialnego”, które przecież – jak pisał nieco później – istnieje, istnieć musi, skoro istnieje i jego znak. Gdzieś na pograniczu Czarnogóry i Albanii, kilka lat po pierwszym sukcesie *Jadąc do Babadag* rzeczywiście pisarz zanotował:

Znów dopadało mnie poczucie, że od wielu lat po prostu błąkam się po świecie bez żadnego planu i pomysłu. [...] Błąkałem się [po Ulcinj – przyp. A.G.] z nadzieją, że pomysł i plan odsłonią się w sposób naturalny. Że sens w końcu objawi się, ponieważ sens istnieje. Dlatego każdego roku wypuszczałem się dalej i dalej. Na koniec kontynentu, żeby zostawał tylko powrót [DPP, 36].

Tak sobie więc myślałem, jadąc do Opola i dalej nocnym do Siedlec, na wschód.

2.

Krytyk wypowiadający pochwałę literatury może wydawać się zrazu postacią co najmniej dwuznaczną albo zgoła fałszywą. Przede wszystkim bowiem ryzykuje: utratą zaufania (jeśli na takowe zasłużył), rezygnacją z własnego „znanstwa” (do czego odsyła i obliguje łacińskie źródło, *criticere*, tego ginącego już dzisiaj zawodu). Jego zachwyt budzi niedobre skojarzenia, sceptyczny półuśmiech, w najlepszym razie – niedowierzanie. Oto dotychczas chronił się za parawanem, np. „obiektywności” czy „specjalistycznego widzenia”, teraz staje nagi, a nagość jego rodzi nagle zażenowanie przy jednoczesnym grymasie podejrzliwości: ejże, czy to nie ten, który ważył sady i racje, starannie dobierał język, dokonywał nieustannych przekładów, upierał się przy tym, że tu, a nie gdzie indziej, bije serce jakiegoś dzieła,

zachłannie ścisnął legitymację jedynego odkrywcy tajemnicy literatury, z godną podziwu powściągliwością i dystynkcją wymierzał cenzurki i razy? A teraz twierdzi, że się odkrył, zrzucił płaszcz konwencji, jest naraz autentyczny, prawdziwy? A cóż go tak odmienia?

Trudno, nie mam innej możliwości zawiązania paktu o autentyczność, jak tylko uciec się do solennego zapewnienia, że w książce tej pragnę wyrazić pochwałę pisania, któremu tak wiele zawdzięczam, i że chciałbym zarysować jego egzystencjalne terytorium.

Czy nie ma czegoś na rzeczy w tezie stawianej przez jednego z ojców nowoczesnej krytyki, Georges'a Pouleta, który w pewnym miejscu pisze, że największym wyzwaniem dla krytyka jest zdawać relację z własnego zachwyty? Czyż nie jest najtrudniejsze pisanie o literaturze, którą kładzie przed nami pisarz doskonale ujmujący nasze własne czucie świata? Cóż więcej uczynić może krytyk ponad zbliżanie się do tajemnicy prozy, wiernie podążając za słowem, przez które przemawia siła wyobraźni pisarza, jego wrażliwość i czucie rzeczywistości?

W takich właśnie sytuacjach najczęściej odzywa się we współ-czującym krytyku pokusa... milczenia, wynikającego stąd, że oto pisarz dotknął istoty światowidzenia, wypowiedział ją, i w obliczu owej trafności pozostaje jedynie zamilknąć, wziąć słowa płynące z literackiego dzieła za „swoje”, w uniesieniu przepisując całe frazy, dzięki którym krytykowi udało się nagle pozbyć kosmicznej samotności, zawiązać wspólnotę w prowadzonej dotychczas w pojedynkę wyprawie po tajemną zasadę języka, wreszcie – poczuć wdzięczność za tę arcydzielną odpowiedź, jaką otrzymał w literackiej postaci.

Dlatego nigdy dotąd nie miałem wrażenia, że mógłbym być w swoim pisaniu bliżej *timbre'u* głosu, wyobraźni, jakie wyłaniają się w okresach tych zdań, bliżej ich skrytych sensów. Tyle

książek, tysiące kilometrów razem, wszystko dotąd, jak by powiedział, „psu w dupę”. Każda z tych książek stempluje mi pamięć i nic z tego nie wynika. Śnią mi się rozległe stepy, pustynie, słowiańskie, wschodnie *on the road – ad infinitum*. „I wracam tak samo głupi, jak wchodziłem”.

Pomyślałem, że warto by jednak ponowić wysiłek podróży, raz jeszcze odwinąć szpulę pamięci, wdać się w drogę jego szlakiem, pochłonać tę garść obrazów, które wsączają się w moją świadomość prosto i bezwiednie, jakbym odtwarzał najstarsze i jedynie pewne gesty ludzkości. Mam nadzieję, że wysiłek rozumienia, który właśnie podejmuję, w niczym nie naruszy tkanki tej twórczości, nie zniweczy tajemnicy kryjącej się za tym pisanie. I że będzie na miarę trudu literaturoznawcy-kartografa, literaturoznawcy-podróżnika i literaturoznawcy-filozofa – stosownie ugruntowany i przez to właśnie przekonujący.

3.

Zanim na dobre zabrałem się do pisania tej książki, miałem już jej tytuł. Chciałem – pierwotnie – aby brzmiał: *Żeby bardziej być*. Wydawało mi się, że jest świetny, że trafia w sedno pisarstwa Andrzeja Stasiuka. „Bardziej być”. Ale – czy można „bardziej być”? Jak to rozumieć?

„Im życie było bogatsze, intensywniejsze, mocniejsze, tym więcej oddajemy śmierci” [NEZD, 82] – pisze autor *Wschodu*, charakteryzując w jednym ze swoich felietonów żywot i dzieło Tiziana Terzaniego. Barwna egzystencja włoskiego reportażysty i historie, jakie za nią się kryły są dla Stasiuka jakby zaprzeczeniem upiornej dialektyki (z pierwszego zdania): w konkluzji pojawia się myśl, że prawdziwie żyjąc, zyskujemy życie. Terzani odchodzi bez lęku, w poczuciu spełnienia (mówi o tym w swojej ostatniej książce, czulej rozmowie z synem Folco), jego umieraniu nie towarzyszy smutek melancholika. To prawda, w tej

właśnie chwili, ostatniej i ostatecznej, nic już po prostu po lamentacjach. Ale poczucie utraty towarzyszy nam właściwie zawsze i wszędzie. Pojawia się, gdy tylko nastaje pewien interwał w naszym istnieniu, na granicy tego, co się nam przydarza, na końcu etapu każdego działania. Lekkie uklucie – „to już koniec” – otwiera to obezwładniające, za sprawą wszechwładnego Czasu, doświadczenie inercji, entropii.

Zanikanie staje się więc naszym głównym udziałem, mimowolne ciążenie ku niknięciu, nicości. To pierwsza z przyczyn, za sprawą których zagrożona jest misterna struktura istnienia. Do tego dochodzi, i to drugi z mechanizmów zagrażających byciu, nasza nieuważność. Zajęci, roztargnieni albo porażeni owym ubywaniem, nie wpuszczamy – do naszej świadomości, do naszych zmysłów – elementarnego poczucia istnienia. „A nic, żyje się” – mówimy. To, że tak mówimy oczywiście nie oznacza jeszcze, że nie wiemy, co przeżyliśmy. Ale w ten sposób komunikujemy prosty fakt, że minione przeciekło między palcami, przelało się. Było, minęło. „Małe było i małe minęło”, jak pisze w jednym ze swoich pięknych wierszy (*Było minęło*) Julian Kornhauser. Nawet nie warto wspominać.

Właśnie, ileż to stanów skupienia bycia ucieka nam codziennie? Bo zamknęliśmy na nie oczy, bo wytłumaczyliśmy je sobie obiegowym sądem (byliśmy bardziej żywi, niż żyliśmy – powie filozof), bo wreszcie – nie znajdując dostatecznego języka na to, co nam się wydarzyło – odwróciliśmy się od doświadczenia.

Istnienie „jest” przecież, można przytomnie zauważyć, do pewnego poziomu od człowieka niezależne. To prawda, lecz to jedynie człowiek „mieszka poetycko na ziemi” (frazja z Hölderlina), zatem posiadał język, z pomocą którego sporządza ów Miłoszowy „czarodziejski rejestr” (z wiersza pt. *Gdziekolwiek*) istnienia. Wszystko więc – można powiedzieć, parafrazując jeszcze ustęp ze *Starożytnego torsu Apollina* Rilkego – spogląda

na człowieka (być może nie na wszystkich tak spogląda, choć kto tam wie...) w oczekiwaniu, że ten przyjmie rolę świadka rzeczywistości, znajdzie sposób na wysłowienie bycia, znajdzie więc taki język, który stopi się nieomal z materią, tkanką tego, co doświadczane. I odcisnie w miazdze słów, fraz, akapitów i dzieł wszelkie stopnie bycia. Kto wie, czy jednym z najświetniejszych pisarzy – najczulszych, najuważniejszych – w polskiej prozie współczesnej nie jest właśnie Andrzej Stasiuk: strażnik bycia, który pisze, idąc ze śmiercią pod ramię, z której i przeciw której jego pisanie wyrasta.

Więc pisze, tak to czuję i widzę, żeby bardziej być. Żeby przypominać – sobie i innym – o skondensowanym powietrzu nad górami we wszystkich porach roku, dni i nocy, o odcieniach spojrzeń napotkanych ludzi, o smaku rzeczy, o powtarzanych od wieków czynnościach, o „zwierzęcym” – tym dzikim i udomowionym – o wyruszaniu i powrotach. A także o drodze, którą tyleż wybieramy, co musimy pokonać.

Żeby bardziej być – tak ta książka ostatecznie jednak się nie nazywa. Powodem najważniejszym jest konwencja serii, w której rzecz się ukazuje (konwencja zresztą bardzo ciekawa, pryncypialna i, by tak to ująć, odważna: trafić z jednym słowem, aby wskazać źródło, z którego wytryskuje pisarski światobraz, tak – „to jest coś”, jak czytamy w wierszu Stanisława Grochowiaka *Płonąca żyrafa* – dla takiego pragnienia można ryzykować). Ale także i pewne „medialne zdarzenie”. Pewnego razu zobaczyłem w kinie krótki film reklamowy, w której „mój” tytuł pełnił funkcję marketingowego sloganu. Chodziło o to, z grubsza, że po wypiciu pewnego, mocno gazowanego i słodzonego, płynu będzie można – jakoby – „bardziej być”. (Cóż za cudowny eliksir, narkotyczna i dozwolona prawem mikstura – zwłaszcza dla poety, nieprawdaż?). Zwielokrotnianie, intensyfikowanie doznań zmysłowych jest domeną dzisiejszego popkulturowego

świata, który prześciga się w mnożeniu wirtualnych wizji kompulsywnego konsumowania rzeczywistości. Nie chciałem stawiać pisarstwa Andrzeja Stasiuka w jednym rzędzie z językiem dzisiejszego marketingu, choć przyznać trzeba, iż mechanizm pisarstwa autora *Fado* działa równie narkotycznie: podwaja, mnoży i umacnia samą rzeczywistość, której wiele terytoriów opisanych w tych podróżniczych narracjach zyskało i wyrazistość, i wysłowienie. Jakkolwiek nigdy nie przestało ciążyć ku nicości...

4.

Ktoś, kogo bardzo szanuję powiedział mi ostatnio, że w swoim pisaniu jest Andrzej Stasiuk chyba najbardziej konsekwentnym polskim pisarzem, nie oglądającym się na literackie mody. I że jemu, jak żadnemu innemu pisarzowi, „chodzi właśnie o literaturę”. Zrobiło mi się nagle przykro, tak to muszę banalnie nazwać. Poczułem, że z moim, czytającego jego książki, pragnieniem autentyzmu zostałem sam, że nie mogę zdradzać się tak otwarcie z naiwno-sentymentalnym odbiorem tej literatury. A jednocześnie wszystko we mnie rwało się do protestu. Że przecież nie może tutaj chodzić **jedynie** o literaturę. Albo że jest w tym pisaniu **coś więcej** niż tylko literatura. Albo że ta literatura jest czymś więcej niż tylko pisaniem... Że do czytania tej prozy trzeba wzbudzić w sobie czucie „języka pierwszego”, zdolnego dobrać pokłady jakiejś „archewrażliwości”, percepcyjnego szóstego zmysłu, odnaleźć utraconą w tak zwanej nowoczesności (w każdym razie – od czasu słynnego eseju Schillera) wiarę w język konieczny, w metafizyczny *logos*, choćby był on dziełem pojedynczym i całkowicie niefalsyfikowalnym. Na przekór tego, do czego przekonali nas przecież ojcowie dekonstrukcji: że nigdy nie osiągniemy źródła, że jest tylko „powtarzanie w siatce różnic”. Że nie będzie dostępu

do sedna, do kośćca bytu. Że pozostaje opowiadać, a każda opowieść zonglerką motywami już wypisanymi jest jedynie i zręcznym kuglarstwem, i „robieniem literatury” właśnie.

Wróciłem do domu dotknięty do żywego, chciwie wczytywałem się w te same co zawsze ustępy, pomstując nad utraconą niewinnością, rozważając różne trajektorie powrotów do tego miejsca, w którym, jak w załączku ledwie przeczuwanym, kryłaby się formuła wiary w język zdolny unieść i objąć rzeczywistość. I gdy wszelką nadzieję już miałem porzucić, znalazłem taki oto fragment:

Góry żarzyły się czerwono, pomarańczowo, przygasaly na fioletowo, na szaroburo, w miarę jak blask prześlizgiwał się po przełęczach i dolinach. [...] Musiałem porzucić ten widok, ponieważ był zbyt nierzeczywisty [JB, 100].

Jaki wydał się ten ujrzany obraz? Ano jak z literackiego landszaftu – nierzeczywisty, nieprawdziwy! Paradoks? Niewątpliwie: oto istniejące, a nierealne. Niewarte zatem opisu, niewarte literatury.

Bowiem nawet jeśli wiele z obrazów autora *Fado* balansuje na granicy obserwacji i kreacji, to i tak doznanie realności stanowi doświadczenie źródłowe, którego narrator tej prozy poszukuje tyleż metodycznie, co intuicyjnie. Jak wtedy, gdy zaplątał się w sieć wiejskich dróg w okolicach Pâdurea Craiului i w pewnym momencie, w którejś ze wsi, gdzie na małej przestrzeni tłoczyły się proste domostwa z pobielonymi fasadami zobaczył stado świń:

W złotym powietrzu ich stukilowe cielska przywodziły na myśl jakieś wyrafinowane bluźnierstwo. Były czyste, jakby nie mieszkaly w chlewie. Spod matowej szczeciniastej skóry parowało spęczniałe od krwi mięso. Tak, to było coś: nadprzy-

rodzony blask i ciemna, gorąca materia. Wciąż o tym myślę i któregoś dnia tam wrócę, żeby sprawdzić, jak nazywała się ta wieś. Bez nazwy zanedbto przypomina przywidzenie, a ja **potrzebuję prawdziwych zdarzeń, w które mogę wierzyć [...]** [JB, 244, podkr. – A.G.].

Tak, rzadki to obraz (choć w podróżopisaniu autora *Wschodu* tego rodzaju epifanii znajdziemy wcale dużo): splot bezcielesnego światła i rozbuchanej materii. Mógł wydarzyć się gdziekolwiek, lecz narratorowi potrzebne jest osadzenie metafory na powrót w realności, niezbędna mu jest nazwa-źródło, od której będzie można raz jeszcze się odbić i odtworzyć owo zdarzenie w całym jego bogactwie. I pisaniem ubezpieczyć istnienie, które wszak – zwłaszcza, gdy brakuje słowa – ciąży ku nicości.

Bo być może literatura – i to jej metafizyczne: porządek i racja – jest właśnie, jak mawia często Andrzej Stasiuk na spotkaniach z czytelnikami, „zagadywaniem kostuchy”, nieustającym opowiadaniem z nadzieją, że uda się cokolwiek utrwalić z kołowrotu żywota, ustać to, „ubić w istniejące”, na chwilę zatrzymać. Taką nadzieję żywi bohater *Taksimu*, który opowiada do upadłego, na przekór zagrożeniu, bezwładowi i niebezpieczeństwu śmierci. Ale jest również literatura przestrzenią zapisu spotkania z nagłym i efemerycznym doświadczeniem epifanii, nieoczekiwanym, przemożnym poczuciem odnalezienia zasady (w) rzeczywistości. W tym właśnie poszukiwaniu, w tej ciągłej pogoni za wiatrem, w tym nastawieniu na to, co prawdziwe jest Stasiuk niedoścignionym realistą i metafizykiem zarazem, wyczulonym na wszelki fałsz, udawanie, przywdziewane maski, dlatego nie zagości dłużej tam, gdzie „wszyscy – jak w Kiszyniowie – naśladują własne wyobrażenia o świecie, który jest gdzie indziej” [JB, 152].

Dlatego w końcu trzeba zostawić Kiszyniów, który wcale nie leży na wschodzie... A wstąpić w ten nurt, w którym strugi życia płyną swobodnie, niepowstrzymane i same z siebie. Wśród

pięknych passusów poświęconych matce odnaleźć możemy ten, w którym wróciwszy z kolejnej włóczęgi, bohater smakuje kąs przygotowanej przez nią potrawy, doznając proustowskiej anamnezy:

i oto cofam się o dziesięciolecia, zapadam się w pamięć, wracam do początków, wracam na Wschód, chociaż nigdy go nie opuszczałem, ponieważ tylko głupcom może się wydawać, że prawdziwe życie jest gdzie indziej. A prawdziwe życie jest tu, w samym środku [W, 56].

Wystarczy po prostu wjechać na własną osiemset jedynkę. Gdy z lekka zboczmy z drogi technologicznego postępu, któremu na imię Zachód, ujrzymy – jak pisze Stasiuk – „reszkę przedwiecznego” [W, 59], dotrzemy do „głębi własnych dni. W piach, kurz i drzewny dym, do miejsca narodzin” [W, 59]. Podróż na wschód jest tedy niczym mistyczne doświadczenie spustoszenia, огоłocenia. Wyzuty ze wszystkich więzów i ograniczeń sprawdza bohater nośność naczelnej metafory, jej zdolność do integracji prywatnej historii: „Musiałem unieść te wszystkie obrazy, by potem połączyć je z tymi dawnymi, żeby jedno przeświecało spod drugiego, aż nie będzie można odróżnić” [W, 116]. Szuka także na wschodzie tej pewności, „że minione nie umiera”, albo choćby mgnienia, kiedy, jak o poranku w Biszkeku, wsącży się w serce „okruch, odprysk nieśmiertelności” [W, 117].

Oto prawdziwa stawka podróży na wschód, który nosi w sobie każdy (ów wschód jest więc kategorią nie tyle geograficzną, ile mentalną). Styk z rzeczywistością osiągnąć może jednak ten, kto potrafi wyzwolić się z projektowania celów i metod, kto wybiera wolność, spontaniczność, akceptuje swój los w pełni, pragnie bycia autentycznego i bezinteresownie wdaje się w drogę. Wyrusza, bo już najwyższy czas udać się w stronę źródła.

5.

W lipcu 2015 roku (dekada upłynęła od momentu mojego „zawierzenia” Stasiukowemu pisaniu) przyjechałem zobaczyć ziemię pisarza. Ziemię, jaką wybrał dla siebie przed laty, jakiej pozostaje wierny. Z której wyjeżdża, do której powraca. Bo zrozumieć to pisanie, tak mi się wydawało (choć skąd, jak nie od Goethego myśl tę mógłbym zaczerpnąć), trzeba rozpoczynając od próby wnikięcia w strukturę minerałów budujących podglebie jego myśli, dotrzeć do źródła, z którego wytryskują te wyobrażenia i te frazy. Z nosem utkwionym w ziemi pod stopami studiowałem po kawałku kamieniste tereny niskiego pasma.

I ostatniego dnia dopiero dostrzegłem na niebie zwiewny zarys obłoku, który wyglądał jak biała owca. Unosił się przez chwilę nad moją głową. Zrozumiałem, że błdziłem. Klucz wisiał w przestworze.

Ale wówczas trzeba było już wracać.

Postanowiłem wrócić na okrętkę, przez tę Konieczną, i dalej – dołem.

Gdzieś przed Zborovem zaczęły stukać zawory i musiałem się zatrzymać, aby dolać oleju do zmęczonego, wysłużonego lanosa. Otworzyłem maskę, zalałem silnik. I wspiawszy się na kamienny murek, z dyndającymi stopami, zapaliłem papierosa. Może miałem tutaj przyjechać i doświadczyć tej doskonałej wolności? Czy to jest *genius loci* tej ziemi?

Więc siedziałem i paliłem. Aż pojawili się oni – cygańska rodzina, z trudną do zliczenia dzieciarnią. Szli przez środek tej bocznej uliczki (na wysokości sklepu, gdzie można zapłacić w złotówkach, ponoć jedyne, w którym naszą walutę chce się komuś później wozic przez granicę), jak zawsze głośni i jak zawsze na niewiele się oglądający.

A potem stary żydowski cmentarz. Uprzejmy Słowak ośmielił mnie do otworzenia głównej bramy... butem. Wahalem się

chwilę. Ale przecież chciałem z bliska odmówić mój cudzoziemski „kadisz”. Wobec połamanych i zarośniętych – jak zawsze, jak wszędzie – macew, z których nie sposób czegokolwiek odczytać.

Moment rozbuchanej radości cygańskiej familii i wiekuisty rozkład kamiennych śladów niemej pamięci. Trudno o lepszy uścisk, zapasy *teraz* i *było*.

W takiej cienkiej szczelinie pomiędzy owymi odmianami czasu, mam takie nieodparte wrażenie, wydarza się też pisarstwo Andrzeja Stasiuka.

Ta książka będzie właśnie dyskretną i cierpliwą próbą pobytu w tym prześwicie.

6.

Najtrudniej przyznać się do fascynacji – przyznać się i ową fascynację zarówno utrzymywać na wodzy, jak i sprawić, aby dała ona odpowiedni rezultat. Fascynacja, obecna w tekstach krytycznych, rozumiana jako podstawa czytelniczego, krytycznego zajęcia², wyznacza sposób lektury zbliżającej się w swych założeniach i sposobie prowadzenia narracji do krytyki nastawionej na czułą rejestrację literackiego idiomu. Zazwyczaj zatem powoduje ona, iż czytane dzieło jawi nam się jako jedyne i niepowtarzalne, ograniczamy wówczas zabiegi kontekstualizacyjne, poszukiwania wszelkich podobieństw i różnic – estetycznych, światopoglądowych, generacyjnych etc. – pomiędzy

- 2 Zob. W. Zieliński, *Fascynacja*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 3, s. 12. Owa fascynacja – zauważał jeden z recenzentów, opisując dzieło krytyczne jednego z najczulszych komentatorów polskiej poezji współczesnej, Juliana Kornhausera – wskazuje na bardzo intymną relację łączącą krytyka z czytanim tekstem, relację, którą nie wahano się nazywać miłosną: „Żeby tak pisać, trzeba naprawdę poezję kochać, nie wstydząc się zachwyceń czy olśnień” (J. Pieszcachowicz, *Krytyka współodczuwająca*, „Twórczość” 1985, nr 5, s. 132).

czytany dziełem a jego antenatami. Jak słusznie zauważał niegdyś Konstanty Pieńkosz, obserwując to doświadczenie w krytyce Juliana Kornhausera, dla urzeczonego krytyka każdy tekst literacki „tworzy jakiś byt samoistny, z którym można podjąć dialog”³. Przy czym, na co przenikliwie zwracał uwagę recenzent, istotne wydaje się zwłaszcza to, że ów dialog krytyka z czytany słowem „narzuca poezja, a krytyk [...] podejmuje go i prowadzi dyskretnie, bo ma pełny szacunek dla czyjegoś świata wewnętrznego [...]”⁴. Podstawowym przeto zadaniem dla krytyka empatycznego staje się przybliżanie literackiego idiomu, wejście z nim w interakcję poprzez tworzenie w słowie krytycznym eseistycznego ekwiwalentu literatury.

W swoim najbardziej znanym manifestie krytycznym (*Krytyka identyfikująca się*) Georges Poulet, dyskredytując zachowawcze postępowanie Alberta Thibaudeta, twierdził, iż w decydującym momencie pracy interpretacyjnej odwraca się on od tego, co „stanowi istotę i treść prawdziwej krytyki, czyli od poznawczego uchwycenia świadomości drugiego człowieka”⁵. Owo poznanie zaś – pisze dalej autor *Myśli nieoswojonej*, analizując dykcje krytyczne Jacques’a Rivière’a i Charlesa Du Bosa – zależy ściśle od umiejętności skomponowania tekstu, który byłby „duchową kopią analizowanego dzieła”, to zaś stanie się możliwe tylko wówczas, gdy nastąpi „całkowite przeniesienie jednego świata umysłu w drugi”⁶. Aby akt wczucia i transpozycji okazał się płodny i odpowiedni, konieczne wydaje się uprzednie oczyszczenie, „spustoszenie” świadomości krytyka

3 K. Pieńkosz, *W środku poematu*, „Literatura” 1984, nr 11, s. 60.

4 Tamże, s. 60.

5 G. Poulet, *Krytyka identyfikująca się*, tłum. J. Zbierska-Mościcka, [w:] *Szkola Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 159.

6 Tamże.

zblizającego się do dzieła („czyż nie jestem jedynie naczyniem dla życia innej osoby?” – zapytywał Du Bos⁷). Owa doskonała „instrumentalność” krytyka – jak powiedzielibyśmy za Miłoszem, pamiętając o stosownym ustępie z poematu prozą pt. *Pleć poezji* – wieść zaś już winna ku rozumiejącemu spełnieniu: umocnieniu i przedłużeniu cudzego istnienia. Mediumiczny w istocie charakter działań krytyka możliwy jest nie tylko i nie tyle za sprawą specyficznej koncepcji ludzkiej tożsamości zaszczepiającej się na „całkowitej płynności” bytu interpretatora, co na idei, wywiedzionej od Rivière’a, „niekompletności »ja«”, która wiąże się z potrzebą, całkowicie niezbywalną, przyjęcia „egzystencji innej niż [...] własna”⁸.

Wczucia w utekstowione bycie Innego nie poprzedza jednak w myśleniu Rivière’a – co zaskakujące – rodzaj fenomenologicznej redukcji, bowiem wybór „cudzego istnienia” i „pokornoradosne” poddanie się mu możliwe jest tylko wówczas, gdy „ja” krytyka znajduje myśl **podobną** swojej – i teraz dopiero następuje „zawierzenie”, świadoma transformacja językowej osobowości krytyka⁹.

Kluczowa dla procesu budowania rozumiejącego świadectwa lektury krytycznej jest identyfikacja głosu (czy, powinniśmy rzec, pamiętając o subtelnych rozważaniach Jacka Gutorowa, jedynie dźwięku¹⁰) krytycznego ze świadomością

7 Tamże, s. 162.

8 Zob. tamże, s. 160.

9 Zob. tamże. Bardziej dogmatyczni w tej mierze okażą się Du Bos i Poulet, ten drugi będzie upatrywał w akcie lektury szansy na „rozerwanie piekielnego kręgu [własnego »ja«] i wyzwolenia”, które pozwoli wreszcie „zapomnieć o samym sobie” (zob. G. Poulet, *Baudelaire*, tłum. Z. Naliwajek, [w:] *Szkola Genewska...*, s. 172).

10 Zob. J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po roku 1968*, Kraków 2003, s. 8–12.

poety. Stopniowa lektura, zataczanie kręgów wokół obsesyjnie nawracających motywów (czemu najlepiej służy strategia szkicu¹¹), ponawianie w sobie językowego gestu artysty prowadzić ma zarówno do jego asymilacji, odtworzenia i przeżycia w doświadczeniu krytycznym, jak i do zbudowania tematycznej struktury dzieła¹².

W ujęciu Genewczyków tekst literacki stanowi rodzaj „bolesnej obsesji”, którą krytyk winien odsłonić poprzez wskazanie miejsc powtórzenia (do istoty obsesji należy bowiem właściwość jej powracania, w różnych postaciach, na różnych piętrach konstrukcji dzieła; łac. *obsessio* oznacza wszak pozostawanie w obłączeniu, poruszanie się wewnątrz czegoś zamkniętego, ale także, a może przez to właśnie, zabezpieczenie i rękojmię dla tego, co wyznaczyło przestrzeń i przedmiot obsesji) ujawniających się poprzez wszelkiego typu echa, homologie i językowe izomorfizmy. Skoro zaś tekst krytyczny ma być specyficzną „emanacją literatury”, to sam dyskurs krytyczny winien stać się czymś na kształt „wtórnej literatury”, której naczelną figurę stanowi peryfraza, zachowująca cielesną więź z dziełem, z którego się wywodzi¹³.

Właśnie taką zasadę czytelniczego, krytyczno-naukowego postępowania przyjmuję w opisie dzieła Andrzeja Stasiuka. Nie rezygnując z podstawowej czynności porządkowania elementów charakterystycznych dla prozy autora *Grochowa*, bardzo chciałbym, aby książka ta stała się nie tylko swoistą mapą terytorium, jakie wyznacza owo pisanie, lecz także odpowiedzią, płynącą ze strony konkretnej, jednostkowej lektury.

11 Zob. T. Swoboda, *Alchemia Richarda*, [w:] J.-P. Richard, *Poezja i głębia*, tłum. i posłowiem opatrzył T. Swoboda, Gdańsk 1999, s. 185.

12 Zob. G. Poulet, *Krytyka identyfikująca się...*, s. 164; T. Swoboda, *Alchemia Richarda...*, s. 185–186.

13 Zob. T. Swoboda, *Alchemia Richarda...*, s. 195.

7.

Pisarstwo Andrzeja Stasiuka, fascynujące kilka pokoleń czytelników i badaczy literatury, dopiero niedawno doczekało się odrębnej, poświęconej jedynie temu dziełu, monografii¹⁴. Autor *Wschodu* inspirował literaturoznawców, socjologów czy politologów – wyprawiając się na krańce Europy i opisując je z niezrównaną współcześnie literacką emfazą, operując frazą całkowicie oryginalną – do tego, aby eksplorować dziedzinę aktualnie rozumianej wspólnoty i tożsamości środkowoeuropejskiej (tym samym proza Stasiuka staje się wdzięcznym obiektem i preparatem, na którym sprawdzone zostają modne humanistyczne dyskursy, np. postkolonializm, studia postzależnościowe, geopoetyka). Stosunkowo niewiele natomiast napisano o egzystencjalnej i metafizycznej warstwie prozy autora *Dukli*, rzadko również próbowano się zbliżyć do tkanki języka tego pisarstwa, a także wyobraźni, jaka za nim stoi.

Będę koncentrował się przeto na warstwie języka i doświadczenia obecnych zwłaszcza w tych książkach Andrzeja Stasiuka, w których używana jest forma prozy autobiograficznej (m.in.: *Dukla, Jadąc do Babadag, Fado, Dziennik pisany później, Wschód, Kroniki beskidzkie i światowe*); w centrum tej monografii usytuowane zostaną zatem takie pojęcia, jak: życiopisanie, podróż, rzeczywistość, metafizyka, nicość i – wreszcie – śmierć, z której i przeciw której wyrasta pisanie autora *Grochowa*.

- 14 Zob. *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018. Ten ważny, wieloautorski tom, zawierający kilkadziesiąt różnorodnych tekstów będących tak próbami syntezy poszczególnych wątków prozy autora *Murów Hebronu*, jak i interpretacjami czy wariacjami osnutymi wokół konkretnych fragmentów zaczerpniętych z pisarstwa Stasiuka nie może jednak, siłą rzeczy, przynieść świadectw dłuższego trwania i bliższej zażyłości któregoś z krytyków lub badaczy z dziełem autora *Wschodu*.

A nade wszystko – istnienie. Dla którego wszystkie inne, wymienione wyżej, są jedynie odmianami, modusami, stanami skupienia bądź rozproszenia, po prostu nieudolnymi metonimi, jakie przydajemy zależnie od okoliczności, w których przychodzi nam chwilowo bywać i bawić.

„Gdybym miał powiedzieć, co to jest istnienie, rzekłbym w najlepszej wierze, że to nic nie jest” – notuje w pewnym miejscu bohater i narrator Sartre’owskich *Mdłości*, uznając tym samym zasadność krytyki tzw. metafizyki obecności zdiagnozowanej już we wczesnych pismach Heideggera. A zatem to przede wszystkim, że istnienie jest jakby okolone niebytem, ku któremu to pierwsze niechybnie ciąży, w związku z czym opisywanie istnienia wiąże się w sposób konieczny z odsłanianiem nicości i śmierci tkwiącej już zrazu i zwykle wewnątrz najbardziej rozbuchanego nawet bycia. Wiedza i czucie tego fenomenu dwistości istnienia, mieszczącego w sobie zarówno widzialność, wzrost, ekspansję (domeny *fizis*), jak i rozpad, ubywanie, entropię (znaki niebytu), pozwala autorowi *Wschodu* – tak to sobie często wyobrażam – chwycić subtelne stany graniczne i przebywać w cienkiej szczelinie pomiędzy byciem i przylegającą doń jak rewers, różnorako przejawiającą się nicością.

Niech niniejsza książka będzie zaproszeniem do uważnego tropienia śladów tego rodzaju doznań, które tak mocno ujmują mnie podczas wielokroć ponawianych lektur prozy Andrzeja Stasiuka.

ROZDZIAŁ 1. AUTO-BIO-GRAFIA

KIM ANDRZEJ STASIUK BYĆ MOŻE NIE JEST?...

Zastanawiam się czasem – wyznał całkiem niedawno Andrzej Stasiuk – po co z Jurijem Andruchowyczem napisaliśmy *Moją Europę*. Wepchnięto nas w szufladkę pisarzy środkowoeuropejskich. [...] Podróżuję w wyobraźni, a nie poprzez granice polityczne czy kulturowe¹.

Tak, być może owe „szufladki” są pewnym przekleństwem pragnącego ładu rozumu i nic bardziej oczywistego aniżeli potrzeba ich porzucania. Ale, chcąc nie chcąc, istnieją. A i pisarz przyłożył się solennie do tego, aby je powołać. Stał się więc autor *Murów Hebronu* przede wszystkim (raczej mimowolnym) specjalistą od wszelakich spraw geopolitycznych i politycznych, socjoideowych, ba, nawet historycznych, związanych

1 Na Wschodzie bez zmian: z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Grzegorz Nurek, „Nowa Europa Wschodnia” 2015, nr 1, s. 8.

z problemami wschodniej i środkowej ściany kontynentu europejskiego. Sam – być może zmęczony, jak się wydaje, udzielaniem odpowiedzi na pytanie o zasadność używania i zawartość kategorii geopolitycznej o imieniu Europa Środkowo-Wschodnia, której stał się w publicznej i powszechnej opinii tyleż użytkownikiem, strażnikiem, co zakładnikiem – wielokrotnie próbował dystansować się od roli socjologicznego autorytetu, w którą *nolens volens* został wepchnięty. Oto jeden z bardziej wymownych fragmentów zdradzających istotny dystans względem „środkowoeuropejskości”; w passusie tym dostatecznie słyszalne są zarówno ironia, jak i przeświadczenie, iż owa kategoria kulturowa nie wiąże się bynajmniej z jakimiś absolutnymi punktami odniesienia i poczuciem, że jej zawartość miałaby bezwzględny, ponadkulturowy i ponadhistoryczny, kształt i charakter:

Ten „wytrych środkowoeuropejski” jest jakimś kluczem, czymś, co porządkuje naszą rzeczywistość, ale oczywiście można też budować [...] opozycję do, powiedzmy, tego umownego „Zachodu”. [...] Ja używam tego środka bardzo niechętnie, jak muszę to używam. Jak nic innego nie można, jak nie można tego inaczej wytłumaczyć, to mówię: „Europa Środkowa”².

Przyjrzyjmy się zatem na początek kilku obszarom, jakie w prozie Stasiuka podchwycono, czyniąc z autora ich – wątpliwej wartości zresztą – znawcę. Nie będzie to jednak rejestr systematyczny, ani nie jest bowiem moim zamiarem tworzenie

- 2 O najpiękniejszych zamkach w wyobraźni (których nikt nie zdoła zburzyć), przebieraniu łapami w nurcie życia i parareligijnym ryciu w literaturze opowiada Andrzej Stasiuk w rozmowie z Mariuszem Kargulem, oprac. M. Kargul, M. i D. Włodarczykowie, „Kresy” 2008, nr 4, s. 106.

obrazu pełnej recepcji dzieła Andrzeja Stasiuka, ani miejsca na to w tej niewielkiej książce po prostu nie ma. Chcę jednak na wybranych przykładach ukazać, jak bardzo owo oczekiwanie „antropologicznej użyteczności” prozy autora *Osiółkiem* zaważyło na jej odbiorze.

Dość naturalnym zjawiskiem, jakie wyrasta z lekturowego doświadczenia prozy Stasiuka (zwłaszcza jej „podróżniczej”, autobiograficznej części), było i jest nastawienie badacza na poznawcze, werystyczne jej właściwości. Skoro autor wybiera się nieustannie – można sobie tak pomyśleć – nad krawędź kontynentu (i, stopniowo, coraz dalej), skoro nie zaciera po sobie śladów, skoro ściśle oznacza miejsca wędrówki, tedy trzeba by rozumieć jego gest jako zdawanie sprawy z rozumienia wszelkich (środkowoeuropejskich) rzeczy. Trudno bowiem pozbyć się przeświadczenia, iż prymarnym stylem odbioru prozy autora *Dziennika pisanego później*, w myśl znanej teorii Michała Głowińskiego, jest lub powinien być mimetyzm³. Nastawienie przeto na rewelatorski charakter odkryć socjologicznych czy antropologicznych, czynionych przez samego Stasiuka, wydaje się wyrastać z konkretnych elementów samej tej prozy. Jednak czytając dzieło autora *Jadąc do Babadag*, szybko dojść trzeba do konkluzji, którą wysłowiło już wielu czytelników i znawców Stasiukowego pisania, tej, o której pisał na przykład Aleksander Fiut:

Stasiuk [...], pragnąc dotknąć zdemistyfikowanej prawdy, znajduje się w położeniu podwójnie fałszywym. Szuka w obcych

- 3 Zob. M. Głowiński, *Style odbioru*, Warszawa 1986, s. 9–17. Jednym z najsławniejszych przykładów takiego właśnie swoistego zapotrzebowania czytelniczego jest artykuł Romana Szulap. *Jadąc do Babadag i na Majorkę: o reportażach Andrzeja Stasiuka jako źródle wiedzy geograficznej*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2008, nr 1, s. 126–131.

krajach tego, co przecież w istocie dobrze mu znane, a jego kontakty z mieszkańcami odwiedzanych krajów są nader powierzchowne, już choćby dlatego, że nie zna ich języka, kultury i obyczajów⁴.

Rzeczywiście, potencjał poznawczy tej twórczości, rozpatrywany na planach współczesnych dyskursów humanistycznych, szybko może wydać się dziedziną tautologii, czy nawet pewnego narcyzmu. W pewnym momencie swojego tekstu Fiut jednak pyta: „A może [Stasiuk jest] estetą przystrojonym dla niepoznaki w kostium antropologa czy socjologa?”⁵. I, cóż, po prostu tym trafia w sedno.

Bo czyż można, jak czyni to badacz, tak mało subtelnie – zwłaszcza w dobie ostatecznego przemieszania języków i perspektyw – rozgraniczać rolę i język pisarza od obecnych w nim fragmentów humanistycznych dyskursów czy antropologicznych perspektyw? Na tak postawione pytanie, które wydaje się banalne, odpowiedź musi okazać się równie oczywista. Andrzej Stasiuk jest przede wszystkim pisarzem i jego wizje nie mogą być do końca (czy jedynie) odmierzane podług miar ustalonych w obrębie humanistycznych (zwłaszcza tych modnych) orientacji (postkolonializmu, krytyki etycznej, geopoetyki, kulturowej teorii literatury itd.). Nie znaczy to, rzecz jasna, aby nie można było w ten sposób – jak czynią to np. zwolennicy dyskursów postzależnościowych czy geopoetycznych – „sprawdzać” pisar-

4 A. Fiut, *Powrót do Europy Środkowej? Wariacje o pisarstwie Andrzeja Stasiuka i Jurija Andruchowycza*, „Pogranicze” 2009, t. 3, s. 58.

5 Tamże. Badacz stawia to pytanie, ostatecznie jednak dochodzi do końcowego wniosku, iż dzięki książkom autora *Jadąc do Babadag* „czytelnik może poznać słabo znane zakątki naszego kontynentu [...]” (zob. tamże, s. 61). Idąc tym tropem, nie ma się co dziwić, że w wielu książkowych marketach dzieła Stasiuka odnaleźć można na półkach z turystycznymi przewodnikami...

skich wizji Stasiuka pod kątem zgodności ze stanem wiedzy (np. z zakresu socjologii, geografii społecznej czy politycznej etc.)⁶, wydaje się jednak, że na powieściową prawdę dzieła autora *Fado* spoglądać wypada przede wszystkim jako na świadectwa jednostkowej wrażliwości i światooglądu, świadectwa wpisujące się zdecydowanie w charakter sztuki powieściowej, dla których mit i fantazmat należą do podstawowego instrumentarium⁷. W przeciwnym razie czeka czytelnika rozczarowanie albo – i to druga, równie mało owocna, perspektywa – dzieło Stasiuka okaże się zgrabnym pretekstem dla dowodzenia specjalistycznych kompetencji lub zgola wyższości znawcy nad pisarzem, naiwnym i sentymentalnym.

Owszem, nie sposób pisać przeciwko samemu autorowi *Dziennika okrętowego* i zapominać, że mimo wszystko restytuował on politologiczną kategorię „środkowoeuropejskości”, nadając jej określoną, literacką interpretację. Pisanie o tej

6 Por. np. E. Kledzik, *Prowincjonalizowanie: twórczość Jurija Brżana, Wolfganga Hilbiga i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej*, Poznań 2013; A. Strykowska, *Ponowoczesna tożsamość Europy Wschodniej w wybranych utworach Wiktora Jerofiejewa i Andrzeja Stasiuka*, Poznań 2015; H. Gosk, *Miejsce Kresów/Pogranicza w „rodzinnej”/„mojej” Europie: próba lektury wybranych utworów powojennej prozy polskiej o tematyce kresowej w perspektywie badań postkolonialnych/postzależnościowych*, „Prace Filologiczne” 2008, t. 55, s. 111–119; S. Iwasiów, *Postkolonializm wobec podróży: niektóre przypadki Andrzeja Stasiuka*, „Rocznik Komparatystyczny” 2012, R. 3, s. 51–70.

7 Tak właśnie czyta *Jadąc do Babadag* Marta Koszowy, która w konkluzji swojego rozpoznania – z jakim się w pełni stowarzyszam – pisze, iż podróże Stasiuka okazują się „poszukiwaniem utraconego raju, świata pozbawionego historii, nieuwikłanego w czas. Namiastką raju może być więc sposób istnienia Europy Środkowej, namiastką raju jest umiejętność bycia w taki sposób, jak Cyganie, namiastką raju jest takie bycie w przestrzeni ze zwierzętami i przedmiotami, które pozwala nie wywyższać się i być wolnym” (M. Koszowy, *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, z. 6, s. 97).

części kontynentu było widziane, najogólniej rzecz ujmując, jako próba „zakwestionowania historyczności Europy Środkowej”⁸, próba zgoła niemożliwa, dokonywana w duchu, jak ujmuje to Fiut, „niedogmatycznego odtwarzania utopii retrospektywnej”⁹. Nie chodzi jednak o to, że Stasiuk wierzy w możliwość wskrzeszenia idei wielonarodowości, lecz jedynie o nostalgiczne o niej wspomnianie; historyczność nieustannie zmienia się pod piórem pisarza w legendę, jest sumą gorzkich doświadczeń, co powoduje, że mieszkańcy tej części świata, spojeni „wartościami liberalnej demokracji, tolerancji” [DzO, 113], łatwo ulegają pokusie podkreślania własnej pojedynczości, mają skłonność do kontemplacji rozpadu, atrofii czy do kultu detalu, o czym tak sugestywnie pisze Stasiuk w *Dzienniku okrętowym* [zob. np. DzO, 110–112]. Stąd też być może bierze swój początek sympatia pisarza dla tego, co izolowane, marginalizowane, samoswoje, wykluczone, pariasowskie, peryferyjne, prowincjonalne. Taką wspólnotę Stasiuk tyleż rekonstruuje w procesie swojego życia-podróżo-pisania, ile „wyczytuje” z prozy Haupta, Schulza, Kiša, Hrabala, Rotha, Ciorana, Eliadego i wielu innych swoich literackich sprzymierzeńców.

Spróbujmy przyrzeć się temu, jak i w jakiej perspektywie operuje mitograficzna wyobraźnia autora *Opowieści galicyjskich*, przywołując uwagi dotyczące jednego z częściej eksplorowanych wątków, czyli stosunku bohatera tej prozy do postaci Cyganów:

Stasiuk dokłada wszelkich starań, by nie być wziętym za turystę. Stąd jego ostentacyjne lekceważenie okazywane zabytkom, wędrowanie szlakami mało uczęszczanymi, potrzeba

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

9 Tamże.

kontakty z zapomnianymi regionami i przeciętnymi mieszkańcami. A przecież turystą pozostaje: łowi bowiem osobliwości, łatwo i nadmiernie uogólnia, okazuje wyraźne lekceważenie wobec historycznych kontekstów oraz nie wstydzi się swojej niewiedzy o oglądanych krajach. Fascynują go Cyganie, a o ich zwyczajach, tradycji i kulturze nic prawie nie wie (!). Stają się dla niego wyłącznie symbolem niczym nieskrępowanej wolności. Pisarz zdaje się patrzeć na nich okiem nie tyle socjologa, co antropologa starej daty, który w cywilizacjach pierwotnych, żyjących w przymierzu z naturą, dopatrywał się odblasku utraconego raju niewinności. Spogląda z zewnątrz, z dystansu. [...] Uwagę jego przyciąga egzotyka w istocie mało egzotyczna, bo jest nią upiękuszona przez jego wyobraźnię nędza¹⁰.

To, co dla Aleksandra Fiuta w obecnym w prozie Stasiuka widzeniu przedstawicieli narodowości cygańskiej wyznacza przestrzeń naukowego resentymentu widzieć przecież można równie dobrze jako rodzaj literackiej metaforyzacji, zmierzającej do uczynienia z egzystencji obserwowanych przez pisarza bohaterów symbolu określonego modelu bycia-w-świecie, który stanowi odpór wobec zachodniego „zapominania bycia”. Sam pisarz również wielokrotnie zdradzał, iż ma świadomość położenia, w jakim znajdują się Cyganie w Europie, i że – bynajmniej – nijakiego resentymentu wobec nich nie uruchamia, twierdząc jakoby żywot cygański był źródłem wyzwolenia. Przeciwnie – bycie Cyganem dzisiaj

10 A. Fiut, *Powrót do Europy Środkowej?...*, s. 57. Zob. również: M. Cobel-Tokarska, *Bieda Europy Środkowej w narracjach Andrzeja Stasiuka*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 1, s. 51–80; M. Dębicki, *Z wędrówek po „opłotkach Europy”: społeczno-kulturowe oblicze peryferii w twórczości Andrzeja Stasiuka*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 1, s. 81–100.

to jest – mówi wprost pisarz – upodlenie, [...] w tym nie ma nic romantycznego tak naprawdę, w tych Cyganach węgierskich najniższego poziomu socjalnego, [...] to jest cierpienie, rozpacz, krew, popiół, łzy i więcej – nie ma w tym romantyzmu, nie ma wolności. Nie ma tam „jadą wozy kolorowe” [...]. Jest to opresja społeczna [...]”¹¹.

Sporą dozą metodologicznej ignorancji wykazuje się zwłaszcza Piotr Majewski, który nie bacząc na charakter literackiego przedstawiania, nie waha się skonkludować, iż proza Stasiuka wpisuje się bez reszty w generalizujący dyskurs etniczny, oparty na stereotypizacji obcego, gdzie dominuje zwłaszcza „schematyczność w przedstawianiu [...] przedmiotu/obiektu wyobrażeń [...]”¹². Dodając do tego jeszcze przeświadczenie autora o prostym oddziaływaniu literatury na proces gruntowania symplifikującego obrazu Inności, łatwo już dowieść, iż autor *Fado* staje się odpowiedzialny za „reprodukcję stereotypów [...] odpowiadających społecznemu zapotrzebowaniu na przeżycia »romantyczne«”¹³. Kierując się postzależnościową logiką i metodologią, Majewski nie zauważa specjalnego statusu literackiej kreacji, odmawia pisarzowi prawa do jednostkowego wyobrażenia, zakłada, iż „dialog z Innym” jest absolutnym imperatywem wszelkiego przedstawiania kulturowej odmienności. Stąd wniosek, iż w twórczości Stasiuka

Cyganie nie mają szans na jakąkolwiek formę autonomii – by Stasiuk czuł się dobrze, a jego konstrukcja była spójna i stabilna, muszą pozostać tacy, jakimi autor *Fado* sobie ich wyob-

11 *O najpiękniejszych zamkach w wyobraźni...*, s. 106.

12 P. Majewski, *Przeglądanie się w Cyganie: obraz Innego w prozie Andrzeja Stasiuka*, „Sprawy Narodowościowe” 2008, z. 32, s. 155.

13 Tamże, s. 162.

raża: ahistoryczni, nomadyczni, kolorowi, niecywilizowani, muszą pozostać Rousseauowskimi „dobrymi dzikusami”. Jeśli próbują wyrwać się z narzuconej im roli – i zachowywać się wbrew „swej” naturze burząc Stasiukowy ład świata – stają się śmieszni i groteskowi, a czasami wręcz zimni i odpychający¹⁴.

Swoista poprawność każe więc Majewskiemu przywołać – na potwierdzenie słuszności takiej tezy – charakterystyczny epizod spotkania z Arturem, cygańskim baronem z Mołdawii [JB, 165–166], epizod, w którym *nota bene* nie ma żadnej apriorycznej niechęci narratora wobec Obcego, a jest jedynie rzetelny opis etnocentrycznej obsesji, którą ów bohater (nie oczekując zresztą na jakikolwiek dialog!) wyklada.

Nie to jednak, iż w imię humanistycznego ideału myśli postkolonialnej, bezceremonialnie traktując dzieło literackie w naiwny mimetyczny sposób, odsądza badacz pisarza od czci i wiary stanowi główny powód nieporozumienia. Tym bowiem staje się przede wszystkim, równie stereotypowe, podejście do filozoficznej i antropologicznej kwestii bycia-w-świecie, którą dyskredytuje Majewski, nazywając Rousseauńskim resentymentem. Postać Cygana bowiem – funkcjonując w tej prozie na planie realnych spotkań, opisywanych przez narratora z realistyczną drobiazgowością – stanowi rodzaj alegorii określonego modelu metafizycznej wrażliwości człowieka, której

14 Tamże, s. 159. Pod tym względem szczególnie znamienity był zwłaszcza pamflet Doroty Kozickiej (*Podróże Dyżia Marzyciela*, „Dekada Literacka” 2005, nr 6, s. 60–65), zarzucającej Stasiukowi powierzchowność, poruszanie się w domenę swoiście rozumianej przestrzeni tautologii, narcystyczne powtarzanie motywów, a przede wszystkim – co nie wydaje się argumentem zbyt racjonalnym, jeśli stawia się go przeciw prozaikowi – sprowadzanie wizerunku obcego do poziomu własnej wizji.

podstawowym wyznacznikiem staje się zdolność do widzenia trwałości w tym, co ulotne, swoisty rodzaj przekraczania materialności świata¹⁵.

Pisarz ma zatem świadomość granic własnej kompetencji, wielokrotnie wyrażał zresztą konsternację z powodu traktowania jego poglądów jako miary określonego (etnocentrycznego) widzenia międzyludzkich relacji w tzw. Europie Środkowej. A przede wszystkim – nie przegląda się w Cyganie, gruntując tym samym własną „europejskość”, „nowoczesność myślenia” czy konstatuując swój rzekomo „wyższy status kulturowy”. Nic z tych rzeczy. Bohater Stasiukowego podróžopisania z podziwem przygląda się głębokiej ufności, z jaką „koczownicy” (w tej roli wszak nie figurują jedynie bohaterowie romskiej proveniencji) przyjmują swój los i swoją kondycję. Nie jest więc tak, iż wytropiona przez Stasiuka tożsamość środkowoeuropejska, naznaczona piętnem społeczeństw postkolonialnych – ów „relikt zachodniego imperializmu”, jak nazywa ją Dariusz Skórczewski¹⁶ – zasadzająca się na traumie wynikającej z bycia poddanym historycznej hegemonii, brzemieniu ekonomicznego niedorozwoju, pesymizmie i chro-

15 W tym sensie cygański żywot bliski jest po prostu jednej z najgłębszych zasad podróžopisania: obserwacji ubywania i kontemplacji entropijności materii. W jednym z wywiadów Stasiuk ujmuje rzecz wprost: „Ja piszę swoją prywatną historię o tym, jak wychodzę z domu, zaczynam podróžować i przyglądam się [...] materii. Interesuje mnie fizyka środkowoeuropejska, która jest – czy tego chcemy, czy nie – inna niż fizyka Zachodu” (*„Przygody pisarza to tylko część wielkiej kultury”*. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Jagoda Wierzejska, *„Nowe Książki”* 2010, nr 2, s. 6; por. J. Wierzejska, *Mit Południa jako kontrapunkt dla opozycji Wschód – Zachód i podstawa mitu Europy Środkowej*, *„Porównania”* 2012, t. 11, s. 71–85).

16 D. Skórczewski, *Kompleks(y) środkowego Europejczyka*, *„Opcje”* 2008, nr 2, s. 10–11.

nicznej bierności¹⁷ – zatem że taka właśnie kondycja człowieka tej części Europy interesuje pisarza najbardziej i ją nieustannie odtwarza w swoim podróżopisaniu.

Analizując obecne w prozie Stasiuka opisy ludzi napotykanych w podróży, Skórczewski zauważa, skądinąd bardzo trafnie, iż dominuje wśród nich – przywołajmy dłuższą partię tekstu –

tylko jeden typ sylwetek – mężczyzn wystających na rogach ulic, biernych, zawieszonych w bezruchu i niemocy, wegetujących i **ekstrapoluje ten psychologiczny profil na całe społeczeństwo**. Napotykanie postaci nie tylko nie mają wpływu na swój los ani nawet nie demonstrują takich ambicji, brak kreatywności i wiary w możliwość aktywnego współtworzenia przyszłego kształtu dziejów wyznacza samą ich ontologię. [...] Szkiecowani są wprawdzie z empatią i wnikliwością, jako bohaterowie heroiczni na miarę swoich czasów, lecz heroizm ich jest heroizmem zgody na bycie ofiarą, heroizmem nieowocującym niczym prócz re-sentymentu¹⁸.

Interpretacja ta, jakkolwiek niczego nie można jej zarzucić pod względem przyjętej postkolonialnej optyki i metody, wydaje mi się chybiona właśnie dlatego, iż – po pierwsze – nie da się utrzymać tezy, iż Stasiuk rozciąga pojedyncze obrazy bierności (a może po prostu powolności!) obserwowanej w zachowaniach portretowanych przez siebie bohaterów na całe społeczeństwo, które mieliby oni rzekomo reprezentować, po wtóre zaś, i co istotniejsze, owa „atrofia” interesuje pisarza nie jako przejaw „postpolitycznego ukąszenia”, lecz jest swoistą egzystencjalną

¹⁷ Tamże, s. 10.

¹⁸ Tamże, s. 12–13 [podkr. A.G.].

postawą wobec problemu samego bycia¹⁹, a także – by tak rzec – samym sednem modusu filozoficzno-kulturowej odmienności mieszkańca tej części europejskiego kontynentu

Albo któregoś lata w Zgorzelcu. Wstałem rano i poszedłem w stronę mostu. Miasto łagodnie opadało do rzeki. Wszędzie były kantory i szyldy, że tanie papierosy. Faceci już stali po dwóch, po trzech. Dzielnica miała zapach starego tynku i butwiejących drewnianych schodów. [...] Przeszedłem do Görlitz. Tam był park, poranny chłód, jakieś rezydencje, potem rynek, wszystko zaraz po remoncie. [...] Pokręciłem się trochę i znalazłem kawał martwej fabrycznej zabudowy nad rzeką. Trochę czerwonej cegły i zardzewiałej blachy, ale było jasne, że to tylko kwestia czasu i zaraz coś z tym zrobią. Wróciłem do ojczyzny. Tutaj też wszystko powoli stawało się kwestią czasu. Patrzyłem na tych po dwóch, po trzech. Mieli wymrzeć jak skazani na zagładę gatunek. Ich wyzywająca obecność, ich kontemplacyjny styl życia, ich upodobanie do obserwowania, jak świat się pogrąża, zapada nieustannie w nieistnienie [...]. Świat miał być obietnicą. Która zresztą nigdy się nie spełni [DPP, 143–144].

- 19 Konkluzja tekstu Skórczewskiego zdradza, że jej autor za wszelką cenę chce udowodnić prawdziwość... przyjętej przez siebie metodologii. W zamknięciu swojego ciekawego studium używa spetryfikowanych formuł stanowiących ideową podbudowę myśli postkolonialnej, nie troszcząc się zupełnie o jej zgodność z literackimi świadectwami: „Stasiuk nie uwzględnia faktu, iż wschodni hegemon odebrał podbitym narodom prawo do modelowania dyskursu na swój temat, podstawiając w jego miejsce własny dyskurs władzy [...] oraz otwierając pole dla zachodniego dyskursu orientalizującego, który z powodzeniem utwierdził nas w przekonaniu o naszym podrzędnym statusie. Brak poczucia własnej wartości, niewiara w siebie, wreszcie [...] resentment – to skutki tego właśnie zjawiska. Środkowo-wschodni Europejczycy postrzegają dziś siebie właśnie tak, jak chciał tego dyskurs imperialny, którym zostali objęci, i – co potwierdzają książki Andrzeja Stasiuka – jest to bodaj najtrudniejsze do przezwyciężenia *residuum* skolonizowania” (tamże, s. 16).

Ten widoczny tutaj kontrast pomiędzy rewitalizującą się zachodnią a pogrążoną w bezruchu wschodnią częścią miasta, które – jak Stambuł Pamuka – symbolicznie rozpięte jest pomiędzy Wschodem i Zachodem wyznacza przestrzeń, gdzie dokonuje się różnicowanie, odróżnianie wschodniej kontemplacji od zachodniej konsumpcji. Właściwie większość przedstawień ludzkich sylwetek w tej prozie – czy to mężczyzn przesiadujących w knajpach lub przy drogach, wpatrujących się w północy w nic, czy też kobiet wygrzewających się na przydomowych ławeczkach – skoncentrowanych jest na doświadczeniu głębokiego poczucia bycia wewnątrz rzeczywistości, cierpliwego stapiania się z nią. Owo uporczywe bycie na swoim miejscu – przeciwstawiane neurotycznej konwulsji, ruchliwości człowieka Zachodu, który cierpi na chroniczną, ontologiczną obcość – przejawia się w tej prozie tak wiele razy, iż po prostu nie można bezceremonialnie traktować tego typu obrazów jako dowodów na paseizm i żywienie kompleksu środkowo-wschodniej niższości.

Ostentacyjna osiadłość mieszkańców Europy środkowej, biorąca swój początek, jak chce pisarz, z poczucia jakiejś pierwotnej bezdomności i atawistyczno-metafizycznego lęku [zob. DzO, 101–102] wiedzie ich wprost do „naturalnego i całkowitego zanurzenia w rzeczywistości” [DzO, 98]. Tak dzieje się np. w Gönc, gdzie pejzaż „obejmuje i otacza” ujrane, siedzące na ławkach przy głównej ulicy stare kobiety, które po prostu „biorą w nim udział”, będąc pogrążone w beczynności [DzO, 98–99]. Albo w pewnej knajpie w Telkibanya, w której

czas stapał się ze słonecznym światłem i koło południa całkowicie nieruchomiał. W gospodzie od rana siedzieli mężczyźni i bez pośpiechu sączyli palinkę [...]. [t]o było jedno z tych miejsc, gdzie odczuwa się potrzebę pozostania bez wyraźnego

powodu. Po prostu rzeczy są tam na swoich miejscach, a ludzie nie podnoszą głosu bez potrzeby ani nie wykonują gwałtownych ruchów [JB, 68].

To prawda, ma rację Andrzej Juszczuk, kiedy zauważa – przyglądając się temu i podobnym fragmentom z dzieła Stasiuka – że tego rodzaju postaciowanie, apoteoza kontemplacji bezruchu, enumeracyjne ujęcia krajobrazu wpisują się w tradycję piśmiennictwa podejmującego problem trwałości wizji idylli i utopii. Przystać także należy na rozpoznanie, które badacz wywodzi ze zdania następującego po powyższym przedstawieniu – „Ale w końcu wyruszyliśmy z Telkibanya, ponieważ nic tak nie szkodzi utopii jak nadzieja na jej trwałość” [JB, 68] – dotyczące „pragnienia niemożliwej utopii, która jest [...] »nigdzie«”. Pragnienia tego, jak słusznie zauważa dalej Juszczuk, ziścić niepodobna, stanowi ono jednak pretekst do nieustającego bycia w drodze i poszukiwania kolejnych refleksów, odprysków, odłamków pierwotnego uczestnictwa w rzeczywistości²⁰, ontologicznego *genius loci*, choćby w owych miejscach przyszło spędzić „dwa razy po pięć minut”...

W czym zawiera się tajemnica tego wschodniego bycia? Co pisarza fascynuje, pociąga i pcha w drogę do kolejnych, rozsianych w pasie środka Europy miejsc, w których bezruch i działanie, byt i nicość ściśle do siebie przylegają? Ano właśnie – i niech będzie to taki, jak powiedział Miron Białoszewski, skrót, który idzie przez całość – pragnienia: aby „świat zaczął trwać” [DzO, 121], aby „czas niekoniecznie zmienił się w historię” [DzO, 131], aby trwanie rozpinało się pomiędzy potencją a realizacją, aby „zamieszkać w teraz”, aby „wydarzało się

20 A. Juszczuk, *Jadąc do Utopii: mit „nie-miejsca” w literaturze środkowoeuropejskiej* (Stasiuk, Andruchowycz i inni), „Wielogłos” 2007, nr 2, s. 59–60.

[...] tak mało, że przyszłość będzie oferować nieskończoną ilość możliwości” [DzO, 107]. I wreszcie, by „można znaleźć obraz tak doskonałej martwoty i zarazem potencjalności, wizję świata już skończonego, lecz nie puszczonego jeszcze w ruch” [DzO, 105]. Bowiem tylko podróż na wschód, „w głąb czasu i w głąb snu” [DzO, 105], oferuje nadzieję na taki splot myśli i wyobrażenia, które pozwolą „przejsć na drugą stronę” [DzO, 131].

Do tego wszystkiego wypadnie powrócić. W tym miejscu powiedzmy jeszcze tyle tylko, iż celem podróży autora *Taksimu* po Europie Środkowej nie jest, jak to widzę, odnajdywanie artefaktów i ruin minionego, śladów przeszłości (wyłączwszy kilka nielicznych właściwie – choć niewątpliwie nadzwyczaj ważnych – wędrówek tropami Ciorana w Rașinari czy Warhola w Medzilaborcach), lecz pragnienie odnalezienia, zgadzam się z Magdaleną Marszałek, „czystej topograficznej substancji, wymykającej się czasowi [...]”²¹.

Co z tego wszystkiego wynika? W pierwszej kolejności być może to właśnie, że – zwłaszcza w ujęciu monograficznym – warto przyrzec się baczniej samej sztuce przedstawiania rzeczywistości obecnej w prozie Andrzeja Stasiuka, odnaleźć jakieś obecne w niej językowe, metaforyczne i tematyczne prawidłowości. Całkiem świadomie nie chcę przeto widzieć w autorze *Kronik*... etnografa, filozofa dialogu czy socjologa, a nawet (czy zwłaszcza) nie publicystę czy dziennikarza lubo kontynuatora tradycji istniejących poetyk. Rację przyznaję Elżbiecie Dutce, która, śledząc recepcję tej twórczości, tak

21 M. Marszałek „Pamięć, meteorologia oraz urojenia”: środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka, [w:] *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres polonistyki zagranicznej*, Poznań 8–11 czerwca 2006, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński, Poznań 2007, s. 543.

podsumowuje obecność i obraz prozy autora *Białego kruka* w kalejdoskopie kolejnych komentarzy, a dbając o obiektywizm rejestru, kreśli właściwie siatki, w które teksty Stasiuka były chwywane:

Autor *Murów Hebronu*, *Białego kruka* i tomu *Przez rzekę* został uznany za „brutalnego” i zarazem „lirycznego” prozaika, spadkobiercę legendy Marka Hłaski, Edwarda Stachury, ale także niepokojów bohaterów powieści Konwickiego. Z kolei tomy *Opowieści galicyjskie* i *Dukla* przyczyniły się do utrwalenia wizerunku pisarza-outsidera, uciekającego z centrum na obrzeża, piewcy Beskidu Niskiego. Po publikacji *Dziennika okrętowego* i kolejnych utworów Andrzej Stasiuk uchodzi za znawcę zapomnianych, peryferyjnych zakątków kontynentu²².

JAKI AUTOBIOGRAFIZM? JAKIE ŻYCIOPISANIE?

Nie wiem, ile jest prawdy w anegdocie, którą chcę opowiedzieć, ale fakt, że słyszałem ją z tak wielu ust i w różnych sytuacjach wskazuje być może na jej autentyczny rodowód. Zresztą, nawet gdyby nie była to anegdota, czyli rzecz posiadająca wiarygodne źródło narracyjne i balansująca na granicy pomiędzy kreacją a odtworzeniem, lecz jedynie zgrabna, zmistyfikowana literacka opowieść, to i tak jej potencjał metaforyczny wydaje się wart ryzyka przedstawienia.

Podróżopisanie Stasiuka ośmielało wiele niespokojnych osobowości do tego, aby odtwarzać, naśladować drogi przemierzane przez autora *Fado* i powielać towarzyszące mu może doświadczenia (pamiętam dobrze, że przed piętnastoma laty grupa szczególnie miłych mi studentów z Koła Literackiego działającego przy opolskiej polonistyce bez wahania wyruszy-

22 E. Dutka, „Słowiańskie on the road” – o Europie „zwanej Środkową” w prozie Andrzeja Stasiuka, „Faza” 2007, nr 4, s. 170.

ła do Rașinari, nieomal następnego dnia po wspólnym czytaniu pierwszych kilkudziesięciu stron z *Jadąc do Babadag*).

Pewna zakochana w twórczości pisarza doktorantka miała więc zadać sobie trud objechania Europy szlakiem wyrysowanym na podstawie *Jadąc do Babadag*, *Fado* oraz *Dziennika pisanego później*. Zamierzyła sobie przy tym, że trasa ta zakończy się w Wołowcu, miejscowości, którą obrał Stasiuk ostatecznie za miejsce życia i pracy po przenosinach z Warszawy, zatem, że marszruta – mająca geometrię cykliczną – wyznaczy trakt pielgrzymi, co pozwoli owej miłośniczce symbolicznie, w finale peregrynacji, dotrzeć do autora.

Jej podróż, odbywana autostopem, miała przebiegać w absolutnej harmonii, przy udziale stosownych metafizyczno-podróżniczych uniesień i odpowiedniej liczbie szczęśliwych zbiegów okoliczności losu, aż do momentu, gdy znalazła się na „żółtej” drodze 977, tej samej, która wiedzie do polsko-słowackiej granicy w Koniecznej (i tak często portretowanego w tekstach Stasiuka, nieistniejącego już, od czasu układu Schengen, przejścia granicznego). Z Gładyszowa, gdzie usytuowany jest rozjazd na Wołowiec i Jasionkę pozostało już tylko kilkanaście kilometrów, teraz jednak szczęście się odwraca i miłośniczka nie może doczekać się nie tylko żadnego ekspresu, ale i choćby konnego zaprzęgu. Po godzinie wyczekiwania kobieta postanawia, jak na pątnika przystało, przebyć ów ostatni odcinek – do wsi, w której pisarz był osiadł – piechotą.

Marsz prowadzony w listopadowe przedpołudnie – dżdżyste i przenikliwie chłodne – zaczyna już być uciążliwy, gdy wtem, z od dali, słychać zbliżający się odgłos silnika. Nasza bohaterka radośnie wskakuje więc na szosę i krzesząc z siebie resztki entuzjazmu, uporczywie macha dłonią. Terenowe auto jednak nie zwalnia i marną pociechą zdaje się widok kierowcy w szoferce. Tak, to pisarz, którego śladami wędrowała! Ale teraz widać już wyłącznie kontur samochodu, który rozmywa się we mgle i niknie za zakrętem. . .

Sygnałem, który *explicite* wprowadza problematykę i perspektywę autobiograficzną jest umieszczenie imienia, a przede wszystkim nazwiska, autora w tekście głównym dzieła. W takim przypadku czytelnik zostaje postawiony przed koniecznością włączania kodu biograficznego do odczytania poszczególnych fragmentów tekstu, w którym owa sygnatura funkcjonuje. Badacz tego zagadnienia stwierdza wprost: „Wykorzystanie przez autora własnego nazwiska w praktykach autobiograficznych nosi zawsze znamię upominania się o dosłownie, osobowo konkretnie rozumianą podmiotowość [...]”²³. Konsekwencją takiego stanu rzeczy staje się – zdaniem Andrzeja Stoffa – zakwestionowanie autonomii literatury i konieczność przyjęcia, dla rozumienia tekstu, paktu autobiograficznego, to zaś wiąże się z usytuowaniem czytelnika w roli śledczego, tropiącego uparcie wszelkie przejawy obecności autora w dziele:

Wszędzie tam, gdzie nazwisko autora pojawi się poza pozycją tytułową, interpretacja utworu musi je uwzględnić jako jeden z zasadniczych elementów domagających się wyjaśnienia i uzgodnienia z całościowym odczytaniem sensu dzieła²⁴.

Narracja Stasiuka, jakkolwiek konsekwentnie utrzymywana (wyłączywszy w zasadzie pewną część wczesnej prozy autora *Murów Hebronu*) w konwencji personalnej, z wyrażenie

23 A. Stoff, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 72.

24 Tamże, s. 75. I słusznie, wszak istnieje wiele tekstów literackich, w których nazwisko autora zaczyna funkcjonować na prawach fikcyjnej figury i włączono je do przestrzeni artystycznej gry (tak dzieje się np. u Białoszewskiego czy Wojaczka, by ich jedynie w tym miejscu wymienić).

ukształtowanym „ja”, pozbawiona jest jednoznacznej identyfikacji (nie przypominam sobie ani jednego miejsca w tej literaturze, gdzie narrator-bohater byłby „zdemaskowany” przez opisywane postacie jako „Andrzej Stasiuk” albo by beczere-monialnie ujawniał swoje personalia). I to właściwie jest podstawowy argument na rzecz przyglądania się sposobowi opisu świata bez biograficznych natręctw: tropienia autora, szukania „miejsc niezgodności” literackiej wizji z autentycznymi dokumentami bądź rekonstruowania prywatnej historii na podstawie układających się w chronologiczne szeregi poszczególnych dzieł autora. To zresztą, podkreślmy, również byłoby niezwykle trudne, bowiem Stasiuk unika dokładnego datowania swoich wędrówek i zapisów, a jednym z najczęściej eksplorowanych tematów tej prozy jest po prostu sam mechanizm funkcjonowania ludzkiej pamięci. Efekt jej pracy stanowi palimpsestowy obraz, w którym daty i miejsca poszczególnych zdarzeń ulegają zatarciu i rozmazaniu na skutek nakładania się na siebie kolejnych warstw, zamglonych przez czas niepamięci, kadrów. Zdań podobnych do tego wypisanego poniżej uważny czytelnik prozy autora *Fado* odnajdzie mnóstwo – i to niemal w każdej książce pisarza: „[a]le równie dobrze mogło się to zdarzyć koło Legnicy albo czterdzieści kilometrów na północny wschód od Siedlec rok wcześniej albo później w jakiejś wsi” [JB, 12].

Właściwie więc imieniem pracy pamięci w prozie Stasiuka, w jego dziennikach pisanych zawsze później, jest wymiennosc miejsc i czasów, istotniejsze okazują się odkrycia i spotkania, które „mogłyby wydarzać się gdzie indziej” [JB, 18], dokładna lokalizacja czy mimetyczna dbałość o datowanie nie są warunkami pracy wyobraźni i pamięci pisarza. Opowieściami autora *Wschodu* nie rządzi przeto werystyczna zasada konieczności odtwarzania czy przepisywania detali (co pozwalałoby traktować jego utwory jako odmianę gatunków reporterskich). Ważne

w tej prozie okazuje się raczej **doznanie i spotkanie**, stąd bliżej małym formom Stasiuka do impresji i punktowego studium, które wprawdzie biorą swój początek ze źródłowego doświadczenia, egzystencjalnego przeżycia, dla czego budulcem jest jednostkowe i autentyczne przeżycie, ale w nim się absolutnie nie wyczerpują, zmierzając raczej do – by tak rzec – metafizycznego uogólnienia, refleksji na temat bycia w ogóle, aniżeli przynależąc do form diarystycznych i autobiograficznych, w których życiopisanie ma być raczej świadectwem konkretnego, autorskiego widzenia siebie i świata.

Na karkołomność formy literackiego autoportretu – dodajmy już ostatni margines teoretycznoliteracki – zwracał zresztą uwagę Piotr Michałowski. Według niego, wykonanie werystycznego autoportretu nie jest możliwe z powodów ontologicznych, bowiem realizacja tego gatunku piśmiennictwa autobiograficznego stoi w zasadniczej sprzeczności z charakterem pośredniej komunikacji. Literacki autoportret pozostaje więc jedynie marzeniem, pogonią za wiatrem i zaklinaniem rzeczywistości, ponieważ jego udatne wykonanie musiałoby zakładać nierealne: „tożsamość podmiotu i przedmiotu opisu” oraz „równoczesność bycia i pisania oraz ustatycznienie, zatrzymanie zmienności w czasie”²⁵. Temporalno-przestrzenna bariera komunikacyjna jest przyczyną istnienia niedostępności świata autobiografisty dla czytelnika niewspółczesnego autorowi. „Rozdarcie to, specyficzne dla autobiografii, sugeru-

25 P. Michałowski, *Niewyraźalność siebie i poetycki autoportret negatywny*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 319. Badacz wyróżnia gatunek przejściowy o intencji znajdującej się pomiędzy mimetyzmem a kreacjonizmem, w którym „rysy właściwe modelowi wykorzystywane są głównie jako budulec portretu uniwersalnego: każdego poety, każdego filozofa, każdego człowieka” (tamże, s. 314). Tak można by również, jak sądzę, widzieć losy powieściowych bohaterów Stasiuka.

je istnienie od samego początku projektu pisania o sobie i dla siebie [podkr. A.G.]”²⁶.

Podkreślmy zatem ten paradoks, który tkwi u podstaw heterogeniczności poetyki odbioru powieści Stasiuka: z jednej strony mamy do czynienia z zaproszeniem, wynikającym z propozycji strategii odbioru autobiograficznego (na co wskazują chociażby faktografizm czy precyzja topograficzna obecne w jego powieściach), do roli śledczego, tropiciela autora, z drugiej zaś fragmenty tekstu, które stanowią podstawę owego śledztwa nie są w pełni konsekwentnie ufundowane na zasadzie świadectwa (tożsamość autora i narratora z bohaterem nie jest pewnikiem, przede wszystkim dlatego, iż autor konsekwentnie owej tożsamości nie ujawnia; wielokrotnie porzuca też obiektywistyczną narrację i uruchamia kody zgoła obce realistycznej konwencji przedstawiania).

Autentyczność pisarstwa Andrzeja Stasiuka oraz jego egzystencjalny wymiar proponuję rozumieć zatem na podstawie samej konwencji pisarskiej i uwierzytelniających strategii (np. wspomnianej już rzetelności dotyczącej się topografii przedstawianych w tej prozie miejsc) użytych przez autora. Opowiadając np. o nadzwyczajnej szczodrości, lekkości bycia pewnego taksówkarza napotkanego w Suczawie (znamienne, że nie pada jego imię; jest po prostu „facetem, który się zjawia [...], żywy, ruchliwy i zadowolony, że może pomóc [obcym]” [JB, 49]),

- 26 Tamże, s. 320. Konsekwencje takiego stanu rzeczy w następujący sposób przedstawia badacz tego zagadnienia: „[W przypadku autobiografii] tekst, który odbiorca czyta, wchodzi w konflikt z tekstem tworzonym przez autora. [...] Twórcy autobiografii nie można utożsamiać z *ja* wypowiedzi pisanej nie tylko dlatego, że jest nieobecny w teraźniejszości dzieła, lecz również z tego względu, że źródła i odnośniki w nim zawarte są potencjalnie niesprawdzalne w stosunku do teraźniejszości czytającego [...]” (L.A. Renza, *Teoria autobiografii*, przeł. M. Orkan-Lęcki, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 303).

narrator – szczegółowo relacjonując spotkanie – zdaje sobie sprawę z pewnych, by tak rzec, „nierzeczywistości” i „nieprawdopodobieństwa” zdarzeń z udziałem tego bohatera i, na wszelki wypadek, by „podbić” czytelnicze poczucie autentyczności, dodaje: „Tak było, nic nie poradzę” [JB, 50]. Ujmujące i ważne wydaje mi się to: „nic nie poradzę”. Rzeczywistość wszak rzadko ma w zwyczaju montować się w kształt sprzyjający naszym wyobrażeniom i planom. Bezinteresowność owego taksówkarza, jego radosne bycie wydaje się skandalem w świecie „postindustrialnej rozpieirduchy”, dla której ustalony jest pewien standard widzenia rzeczywistości – smutne trwanie, umiarkowane powodzenie, określony porządek działania ludzkich wspólnot, w których przybysza traktuje się z pewnym dystansem i ostrożnością. A tu nagle ten *bat’ko* jak filip wychynął z konopi i wyprawia rzeczy, które godzą w „naturalny” porządek działania obywateli „narodów drugiego rzutu”, więc ubezpieczyć się trzeba, pisząc: „tak było, nic nie poradzę”, i chowając się dyskretnie za zasłoną anegdoty, która każe wziąć w nawias realistyczną ramę wydarzenia, a pozostawić z niej jedynie kwintesencję opisywanych rzeczy.

Zanurzanie się w potoku przeszłych, a zapamiętanych obrazów nie ma u Stasiuka na celu, podsumujemy, pieczołowitej rekonstrukcji czasoprzestrzeni, następstwa zdarzeń, o co zabiega reporter-diarysta. Przeciwnie, palimpsestowa praca pamięci i wyobraźni, kumulujących, spiętrzających zapamiętane kadry, prowadzi tu raczej do literacko-filozoficznej syntezy, która zresztą – i ostatecznie – okazuje się tym rodzajem myślenia, jakie stanowi podstawę czucia egzystencjalnego uczestnictwa w świecie i epifanii ciągłości istnienia:

Tak, ze zdarzeniami, gdy już przeminą, nie ma żadnego kłopotu, pod warunkiem, że nie próbujemy być mądrzejsi od nich [...]. Jeśli damy im spokój, zamieniają się w cudowny roztwór,

w czarodziejską tynkturę, która rozpuszcza i czas, i miejsce, trawi kalendarze i atlasy [...]. Na co komu chronologia – siostra śmierci? [JB, 174]

Pisanie jest więc dla Stasiuka po prostu ożywianiem i uobecnianiem minionego, czynnością wymierzoną przeciw porządkowi czasu, który zawsze ciąży ku zamknięciu, kresowi i śmierci, pozwalając jednak na wytworzenie wewnątrz świadomości „złudnej nadziei, że pamięć wślizgnie się w jakąś niewidzialną szczelinę i podważy wieczko nicości” [JB, 181]. Rozpoczynanie opowieści, szukanie analogii i odpowiedniości pomiędzy czasami i miejscami, „wieczne debiutowanie” w „prologach do tego, co było”, a co teraz powraca w opowieści (nie wiemy, czy takie, jak było – dla Stasiuka Miłoszowy dylemat wydaje się jednak pozbawiony wagi i znaczenia) ma zatem cel wcale metafizyczny: powtarzanie figury „to było jak wtedy...” (lub „mogło to być równie dobrze w...”), budowanie ciągów enumeracyjnych („mamrotanie geograficznych modlitw, topograficznych zdrowasiek, klepanie kartograficznych litanii”) prowadzić ma do tego jednego: aby ów szaleńczy kalejdoskop obrazów „choć na chwilę zastygł” [JB, 181].

Wydaje mi się więc, że wcale nie trzeba – mówiąc metaforycznie i rzecz już podsumowując – „jechać do Wołowca”, aby czytać tę twórczość z przeświadczeniem, że stawką w literackiej grze jest rodzaj metafizycznej/literackiej prawdy o rzeczywistości. Dodatkowy argument na rzecz takiej optyki lektury może stanowić także rola pamięci, „sygnatariuszki realnego”, która zawsze stanowi rękojmnię Stasiukowego pisania. (W tym względzie być może bliższe jest autorowi *Dziennika pisanego później* rozumienie literatury jako świadectwa, o czym pisał w *Przed nieznanym trybunałem* Jan Józef Szczepański. Prawda w literaturze winna wspierać się na tej, która stoi przed dziełem. Tylko tak, twierdził autor *Ikara*, można uzyskać mocne wiązanie literatury z rzeczywistością).

Zakładam zatem, że sens egzystencjalnej wizji literatury uprawianej przez autora *Kronik*... sytuuje się właśnie w tej cienkiej przegrodzie pomiędzy obiema strategiami: odpychając od siebie pokusę bezpośredniej konfesyjności z jednej strony i uniwersalizm beletryzowanej przypowieści z drugiej, Andrzej Stasiuk buduje własną opowieść o czuciu czasu i przestrzeni. Opowieść, którą warto powtarzać, wsłuchując się w jej wewnętrzny rytm, wykreślając na jej mapie nowe punkty orientacyjne i mozolnie rejestrując możliwe do rozumienia i nawigacji legendy. Centrum tej opowieści nie jest zachłanne czy kokietyeryjne autorskie *ego*, domagające się wyznawców, lecz czule i sylleptyczne „ja”, które odsuwając i zawieszając kwestię identyfikacji z autorem, nie uśmierca go jednak i uzyskuje tym samym legitymację do snucia swoich – wierzymy dzięki temu właśnie, że autentycznych – historii i refleksji z rozpryskującego się życia.

Egzystencjalnej lektury dzieła Andrzeja Stasiuka nie będę więc uprawiał w duchu biografistycznym, nie interesuje mnie zgodność przeżyć narratora i bohatera tej prozy z osobą jej autora, nie zastanawia mnie, ile procent reportersko-werystycznego realizmu da się zmierzyć w partiach opisowych zawartych, dajmy na to, w *Jadąc do Babadag*. Wystarczającą rękojmię uwierzytelnienia stanowią bowiem dla mnie dokumenty prawdziwości przedstawionych doznań i antropologiczne refleksje, które dostępne są nam wszystkim, a znajdują się nie gdzie indziej jak tylko w samym dziele autora *Dziennika pisanego później*.

„Bo pisarz to taki kłamca, który gra o prawdę” – ciekaw jestem, ileż razy usłyszeli tę „definicję” pisania z ust samego autora, podczas spotkań z nim, jego czytelnicy²⁷?

27 Te właśnie słowa usłyszałem podczas wieczoru autorskiego w ramach „Opolskiej Jesieni Literackiej”, jaki pisarz odbył w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Opolu 12 grudnia 2014 roku (zapis audialny znajduje się w zasobach archiwum MBP).

ROZDZIAŁ 2. BYCIE

WSCHÓD ISTNIENIA

WSCHÓD – KORZEŃ PRYWATNEGO MITU

Wschód czytam jako rekonstrukcję prywatnego wstępu, swoisty *prequel* do odbywanych dotychczas odysei ku niezdobytemu bytowi, próbę sięgnięcia do najgłębszych pokładów własnej wrażliwości, do pierwotnych obrazów, które ugruntowały określone rozumienie tego, co Realne. Nie chcę przeto wikłać się w już ufundowany przez komentatorów spór dotyczący historiograficznej wartości widzenia PRL-u, trafności i poprawności refleksji na temat wschodnich kultur, oceny futurologicznych wizji albo sugestyjności *Wschodu* jako ponowoczesnego bedekera¹.

Stasiuk nie troszczy się zbyt o głębię i odkrywczość socjologicznych i kulturowych eksploracji *Wschodu*, tej książki nie można czytać jako politycznego moralitetu czy narracji

- 1 Zob. np. L. Bugajski, *Dlaczego Stasiuk podróżuje?*, „Twórczość” 2014, nr 12, s. 115–118; J. Lech, *Wyznania dziecka komunizmu*, „Fraza” 2014, nr 4, s. 285–288; M. Szamański, *Kilka pytań do Andrzeja Stasiuka*, „Zeszyty Literackie” 2014, nr 4, s. 200–205; Z. Szczerek, *Niechciana Polska*, „Nowa Europa Wschodnia” 2014, nr 6, s. 164–166.

zmierzającej do wymierzenia sprawiedliwości dziejowej. Być może zawiedzeni będą ci wszyscy, którzy za dobrą monetę biorą nieliczne uwagi o tym, że bohater *Wschodu* zabiera ze sobą *Wykop* Płatonowa, z rzadka doświadczyć możemy upiorności imperialnego myślenia, żądz i kultu władzy, jaki wciąż pozostaje głęboko zakorzeniony w myśleniu postsowieckim (ale czyż nie genialny w tej mierze jest opis święta komandosów w Czycie, zwierzęcego rytuału, apologii brutalnej, bezmyślnej siły i bezkarności? Czy nie jest to czasem metafora, w której zawiera się odpowiedź na pytanie o korzenie imperializmu ucieleśnionego w figurze Putina?).

Dlaczegóż jednak żądać od pisarza swoistej politycznej poprawności, afirmacji perspektywy aksjologicznej czy gruntuwania narodowej tożsamości negatywnej (opartej na przeciwstawnym określaniu się wobec innych) albo zgoła tego, aby był rusofobem? Zwłaszcza od pisarza takiego, jakim jest Andrzej Stasiuk, pisarza, którego polityka w zasadzie nigdy nie interesowała, pisarza osobnego, który z godną podziwu konsekwencją, na własną rękę, stara się rozumieć i opisywać rzeczywistość? Wysuwane pod adresem autora *Wschodu* oskarżenia o liberalizm, anihilację wartości, moralny indyferentyzm pogwałcają, wydaje mi się, prawo pisarza do bycia twórcą autonomicznym, negują podstawową pisarską powinność – przedstawiania swojego idiomatycznego widzenia i czucia świata. Poza tym, bądźmy sprawiedliwi, Stasiuka umieszczać trzeba koniecznie wśród tych pisarzy, którzy – jak dla przykładu Schulz, Miłosz, Szczepański czy Białoszewski – stoją po stronie tego, co kalekie, ułomne, represjonowane, wykluczane i wyrzucane poza nawias wyrażalności. I w tej mierze jego wizja jest głęboko humanistyczna, empatyczna i etyczna – po prostu i na elementarnym poziomie.

Bene, zostawmy to, chcę podzielić się garścią spostrzeżeń dotyczących fascynującej, prywatnej genealogii argonauty dążącego uparcie do odtworzenia delikatnej tkanki, z jakiej zbu-

dowane jest nasze bytowanie, które na Wschodzie, w tej wielkiej metaforze ludzkiego istnienia, objawia się sugestywniej niż gdziekolwiek indziej.

Wschód będzie także, dopowiedzmy na koniec tej uwagi, przypowieścią o działaniu ludzkiej pamięci, której akt – odpomnienie – toczy się pośród detali: przedmiotów, które dzielnie niosły na swoich wybrakowanych barkach naszą historię (książkę otwiera wspaniały opis ocalenia pegeerowskiego wyposażenia sklepu spożywczego: lad, półek, gablotek, wag z szalkami; ocalenia, które rozpoczyna założenie w stuletniej łemkowskiej chałupie swojej arki dla niechcianej pamięci [zob. W, 7–14]), zapachów o niebywalej intensywności, wreszcie dyskretnych gestów, ściszonych głosów czy obrazów zmierzchu zapadającego nad wschodnią wsią... Raz po raz zatem wracać na stronę dzieciństwa i młodości. Różnymi kanałami, trajektoriami wyobraźni. „Na wiosnę albo późną jesień” [W, 98], „pod koniec bezśnieżnego grudnia” [W, 99], choćby w pół słowa. Żeby poczuć styk ze źródłem rzeczy, aby „przechytrzyć samotność” [W, 105], przede wszystkim zaś – przestać oszukiwać i zdradzać „miejsca narodzin” [W, 104]!

Znawców „prozy pamięci” z całą pewnością *Wschód* (podobnie zresztą jak i wcześniejsza od niego – począwszy zapewne od *Dukli* – proza podróżna, dobywana z pamięci, „pisana później”) zatrzyma na długo, w nim bowiem również – jak w prozie Vincenza, Myśliwskiego czy Konwickiego – poszukiwać można długo sekretnych przejść pomiędzy sekwencjami tego, co minęło, a teraz układa się w opowieść, a także zasad pozwalających na scalanie bądź zestawianie fragmentów, które zakrzepły pod powiekami².

- 2 Zob. J. Fazan, *Po stronie Vincenza – wizja Europy Środkowo-Wschodniej w utworach Andrzeja Stasiuka (o wyższości przestrzeni nad czasem)*, [w:] *W literackich konstatacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*, red. B. Małczyński, J. Warońska, R. Włodarczyk, Częstochowa 2013, s. 165–166; M. Kaczmarek, „*Dukla jak memento*”. *Zmienne oblicza „Dukli”*

WSCHODNIE *GENIUS LOCI*

Wschód jest dwojaki. W planie geograficzno-historycznym jest kategorią naszego myślenia, synonimem naszych trosk i demonów, wielką metonimią naszego lęku, archetypicznym obrazem zniewolenia i terroru. Żyliśmy w jego cieniu i warto, w tym względzie, nieustannie sprawdzać styk przeszłości i teraźniejszości.

Ale istnieje w tej książce druga, daleko ważniejsza perspektywa: prywatna i archeologiczna właśnie; Wschód (zapisuję go w tym sensie wielką literą) okazuje się jakąś prazasadą Stasiukowego myślenia, źródłem osobistego i osobnego czucia rzeczywistości. Ten Wschód zaczyna się już w Lublinie czy Przemysłu, a nawet jeszcze wcześniej: w Lesku, Sanoku. Jeśli dobrze powęszyć, zapach Wschodu przywodzi przesywający wiatr na przykład na lubelskiej starówce, gdy ta pod zapadający wieczór wyludnia się, pustoszeje. Ale przede wszystkim tropę (określenie z prozy Mariusza Wilka doskonale tutaj pasuje) Wschodu nosi Stasiuk głęboko w sobie, w obrazach dzieciństwa przepędzonego w podlaskiej stronie, które nappełniło go tym niezbywalnym, jakkolwiek stopniowo zacierającym się, poczuciem podstawowej przynależności do świata. Może Wschód to modus istnienia, stan umysłu, w którym budzi się napięta do granic świadomość własnego bycia, jakie wciąż zaprzepaszczamy.

Człowiek odczuwa swoje istnienie – czytaliśmy w introdukcji podróży do Babadag – dopiero wtedy, gdy czuje na skórze dotyknęciem [...] przestrzeni, która łączy nas z najdawniejszym czasem, ze wszystkimi umarłymi, z prehistorią, gdy umysł dopiero oddzielał się od świata i jeszcze nie zdawał sobie sprawy ze swojego sieroctwa [JB, 11].

Andrzeja Stasiuka jako egzemplifikacja prozy pamięci, [w:] Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek, red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel, Opole 2005, s. 77–80.

Wracam do tego ustępu, bo tętni tu myślenie o *genius loci*. Ale rozumianym inaczej, mam takie wrażenie, odmiennie wobec znanych nam modeli tego doświadczenia.

Genius loci wyznacza świat, w którym czujemy się zadomowieni, w którym posiadamy miejsce pozwalające nam określać samych siebie, w ramach którego działamy i przez które myślimy o swojej tożsamości. Tutaj – jak pisze Tadeusz Sławek – przestrzeń nam odpowiada, co znaczy, że jej milczenie nie jest dla nas uporczywe i nieznośne, a sam ów świat zdaje się podporządkowany naszym planom i pragnieniom.

W doświadczeniu *genius loci* – pisze autor *Wnętrza* – [...] dana przestrzeń „odnosi się” do mnie, nie otacza mnie po prostu, lecz niejako „dotyka”, „wchodzi” we mnie, staje się elementem mojego ciała. Dokonuje się tu osobliwe połączenie snu i jawy, mitu i twardej rzeczywistości. [...] Przyglądam się danemu miejscu i widzę, że kształtuje ono moje życie [...]³.

Takie przestrzenie w świecie Stasiuka, składające się z wielu mniejszych miejsc rozsianych na mapie „Jego Europy”, nazwałbym chętnie (choćby na własny użytek) mikroświatami istnienia *in crudo*⁴. Trzeba do nich co jakiś czas zaglądać, odnawiać

3 T. Sławek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 5.

4 I chciałbym, aby słychać było w tym określeniu gombrowiczowską inspirację: w słynnej scenie „zarznięcia mszy” w kościele grocholickim, kiedy Fryderyk, za sprawą niesamowitej karykatury „modlenia się”, dobywa pierwotną światu „pornograficzność”, od której może rozpocząć się ponowne nazywanie i porządkowania świata, dokonuje się właśnie odarcie rzeczywistości z wszelkiej obcej naturze tkanki i zjawia się świat podany na surowo (łac. *crudus*). „Proces, który się odbywał był docieraniem do rzeczywistości *in crudo*...” – napisze Gombrowicz w *Pornografii* (Kraków 1990, s. 17). U Andrzeja Stasiuka nie odnajdziemy, rzecz jasna, takiej – jak o tym pisał Michał

obrazy odsłaniającej się tam Realności, która szczerze nam się daruje, zwłaszcza wówczas, gdy tego się nie spodziewamy. To już nie samo zdomowienie, odnalezienie siebie, nie chodzi o to, że szczególnie lubimy jakieś kilka (naście) metrów ziemi, rzeki, wzgórza, że te, a nie inne widoki radują nas w sposób szczególny – ciągle świeżo, tak samo intensywnie. Nie, nie chodzi nawet o radość, poczucie pełni czy bycia na miejscu.

Wdanie się w drogę do takiego mikroświata, w którym skupia się z nagle, znikąd i na chwilę jakiś niejasny praobraz naszej ludzko-ziemskiej kondycji, jest wynikiem swoistej tęsknoty za utraconym czuciem owej fundamentalnej zasady bycia, bytni – jak pięknie mawiał Jarosław Markiewicz. Swoistej, bo co chwila utracone, wydawało się bezpowrotnie, miga nam znów przed oczyma, a pisarz stara się zmieścić i znaleźć jej ślad w literackim świadectwie.

Dlatego widzę *Wschód* jako dopełnienie, wyprawę do podstawy własnego widzenia siebie i rzeczywistości. Dlatego

P. Markowski (*Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004) – ekscentryczności, działań narratora czy bohaterów zmierzających do obnażenia fałszu kulturowych naleciałości, jakie mogłyby zasłaniać prawdziwą rzeczywistość. Pod tym względem epifanie „surowego istnienia” pojawiają się u autora *Fado*, by tak rzec, klasycznie, zgodnie z porządkiem Natury, która sama z siebie, bez inicjatywy podmiotu, ujawnia swoje atrybuty. Lecz finalny efekt jest w istocie – tak u Gombrowicza, jak i u Stasiuka – identyczny: chodzi o odsłonięcie rzeczywistości, w której człowiek jest, jedynie i aż, elementem przynależnym całości bytu.

Jakkolwiek sam Stasiuk do inspiracji Gombrowiczem zapewne by się nie przyznał (w swoim felietonie po lekturze *Kronosa* napisał: „nigdy go jakoś uważnie nie czytałem. Nie przeszła mi żadna powieść. Za dużo tam fikołków było, saltów portalów oraz autoerotyzmu pisarskiego. [...] koniec końców zgodziłem się dla wygody, że wielkim pisarzem był, i miałem swoich, co mi bardziej za skórę zachodzili albo do serca przypadali” [KBS, 10]), to jednak i jego zainteresuje gombrowiczowskie „odwlekanie śmierci” doko-nywane za sprawą „mnożenia zdarzeń” [KBS, 13].

zjeżdżam jeszcze na dół, „żółtymi” drogami, wybieram ścieżki, które chciałbym, aby przeprowadziły mnie przez Europę Środkową, znaną z *Jadąc do Babadag*, i niedostrzegalnie dla wszelkich pograniczników zawiąły dopiero na *Wschód*. Bo czyż pochwała pisarstwa Andrzeja Stasiuka nie powinna być równocześnie pochwałą drogi widzianej w całej jaskrawości?

RZECZYWISTE: POCZĄTEK W DOMOSTWIE I ZMYŚLACH

„Rzeczywista rzeczywistość” (tak to, co prawdziwe ujął Zbigniew Bieńkowski w jednej z części swojego *Wstępu do poetyki*) składa się w tej prozie z dziesiątków (setek?) miejsc, gdzie dało się odczuć TO, które nie jest jednak, jak u Miłosza, egzystencjalnym lękiem i piętnem nieustannego doznawania bojaźni przed śmiercią i drżenia w obliczu piękna albo przynajmniej w nich się pełni nie zawiera i nie wyczerpuje. Zaczyna się w doznaniu styku z rzeczywistością, objawia dyskretnym przesunięciem do podziałki, w której wszystko bytuje bez zasłon, jak w marzeniu Rousseau o wiejskim święcie, gdzie nie będzie teatru, a wszyscy naraz staną się sobie przejrzysti, tutaj jednak, odwrotnie, w brudzie, rozchelstaniu, tymczasowości, w czym można poczuć się (bez „jak”...) u siebie. I wreszcie być. W tym zetknięciu, na własnym skrawku planety, biorąc go w posiadanie [zob. np. JB, 27–28] – jak przykazano w założycielskich księgach, lecz bez pocucia panowania, bez tego zachodniego władania przestrzenią, czynienia jej podległą. Takie bytowanie jest przede wszystkim pokornym odtwarzaniem tego, co na początku, utuloną zgodą na własną kondycję, ponawianiem gestów spajających nas z trwaniem wspólnot, z jakimi organicznie jesteśmy związani, jak z ziemią, jak z rzeczami, które wiernie nam służą.

A teraz jest już sam koniec komuny, wspinamy się pod górę Radocynę (wznoszącą się wtedy przy granicy czechosłowackiej). Za chwilę wstanie świt, ale jeszcze wszystko pogrążone

jest w ciemnościach, w które mości się już zapach zwierząt i zewsząd dobiegają odgłosy ludzkiej krzątaniny wokół obejść. To właśnie wtedy zrodziło się poczucie, że Istniejące polega na zawierzeniu i na powtarzaniu tego samego od wieków. Bycie jest wówczas, mówi Stasiuk, gdy bierze nas we władanie przemożna pewność, że oto „każdy gest, każda rzecz, dobre i złe, [jest] na swoim miejscu” [W, 18].

Sprzęgnięcie bycia z rzeczywistością dodatkowo związane być musi z tym głębokim poczuciem bycia świadkiem dla miejsca, które nas wybrało. To przez nas, przez szczelinę naszego umysłu przeciskają się cienie duchów, które wirują w powietrzu. Nie tylko zgoda na ziemię, warsztat i ludzi – potrzebna jest także ufność w to, że potrafi się miejscu odpowiedzieć, spisać pogłosy przeszłości:

W osiemdziesiątym szóstym zamieszkałem w drewnianym domu na odludziu. Nocą ciemność po prostu wchodziła do środka. Przenikała nie tylko przez szyby, ale przez stare, suche drewno belek, przez wypełnione mchem i gliną spoiny. I razem z ciemnością te wszystkie dźwięki, których nie znałem. [...] Czułem lęk, ale od lęku silniejsza była ciekawość, więc wsłuchiwałem się aż po wczesny świt. Myszy, popielice na strychu, owady w drewnie, skrzypienie konstrukcji pod uderzeniami wiatru albo ciepła. Nocne ptaki w lesie, woda w rzece i w końcu własna wyobraźnia. Wokół nie było nikogo. Za to cmentarzy miałem pod dostatkiem. [...] Myślałem o duchach, o duchach ludzi, duchach domów, duchach zwierząt, duchach żołnierzy. To wszystko wirowało wokół domu, ocierało się o ściany. Byłem w okolicy jedynym człowiekiem, więc wszystkie przychodziły do mnie [W, 14–15].

Widzenie człowieka w prozie Stasiuka wydaje się przekraczać dychotomię, która ustanawia się w naszym myśleniu poprzez

kategorii „swoich” i „obcych”, „domostwo” i „obczyznę”, „Ja” i „Innego”. Napotkani w „obcych” stronach ludzie nie są w tej twórczości zrazu „znani” czy „pospolici” (jakkolwiek należą do przedustawnego porządku), ich twarze nie dają się umiejscowić („w sklepie”, „w pracy”), nie możemy ich, by tak rzec, uniformizować, widzieć przez nie jakieś role czy patrzeć na nie jak na maski. Są obcy i przez to stają się już ludźmi. Wyprzedzając nasze automatyczne, znerwicowane podejście...

Na doświadczenie podróży – będące wyruszeniem w gościnę do przestrzeni, która nie jest (naszym) domostwem, a spotkaniem z tym, co inne, obce – trudno znaleźć jednolite określenie, formułę. Doświadczyć, zaryzykujemy, w pierwszej kolejności oznacza u Stasiuka zawsze – **zaznać**, znaleźć się wewnątrz tego, co dotychczas było poza nami (a co nagle staje przed nami). Rozumienie doświadczenia (zaświadczenie) jest chyba zawsze aktem refleksji i jako takie przychodzi najczęściej *post factum* (bywa, że pragnienie rozumienia, zawczasu rozbudzone i natrętne, zagradza nam drogę do pełnego doznania inności, stąd pisanie jest zawsze „późniejszym dziennikiem”), celem – jeśli jeszcze możemy używać tego słowa – zawsze pozostaje tutaj obchodzenie i smakowanie przestrzeni, ale nie po to, aby koniecznie uczynić z niej miejsce (takie, do którego chcielibyśmy wracać), zatem – oswoić inność, „wpiścić” w nią siebie, lecz także po to, by siebie podarować, jako gorliwego i cierpliwego świadka (i oto sens uprawiania literatury!), którego zadaniem jest, nieledwie i aż, odcisnąć w literackim obrazie zmysłowy krajobraz:

Dobrze jest przyjechać do kraju, o którym prawie nic się nie wie. Myśli wtedy cichną i stają się bezużyteczne. Wszystko trzeba zaczynać od nowa. W kraju, o którym prawie nic się nie

wie, pamięć traci sens. Można porównywać kolory, zapachy albo jakieś nieokreślone wspomnienia. Życie robi się nieco dziecięce i trochę zwierzęce. Rzeczy i zdarzenia coś przypominają, ale koniec końców nie stają się czymś więcej, niż są w istocie. Zaczynają się dokładnie tam, gdzie je zauważamy, i zaraz zanikają, przesłonięte następnymi. Składają się z pierwotnej materii, która dotyka naszych zmysłów, ale jest zbyt lekka, zbyt delikatna, by mogła nam dać jakąś nauczkę [JB, 101–102].

Ale to nie tylko pragnienie werystycznej reprezentacji, dania świadectwa motywuje bohatera do kolejnych wypraw (może to nawet jest efekt uboczny? – myślę sobie wciąż, powodowany pisarsko-czytelniczą naiwnością). Jego refleksja wydaje się bliska odkryciu filozofów egzystencjalnych, którzy – jak np. Martin Heidegger – czuli, że zachodni model myślenia wikła człowieka coraz bardziej w sieć fantazmatów, w kartezjańskie mrzonki o tym, że życie bije zawsze z centrum *cogito*, nie wyziera poza gęstą zasłonę techniki, która wyłączając nas coraz bardziej z porządku natury, wyrzuciła nas jednocześnie poza nawias rzeczywistego. I trwamy tak w tych hermetycznych kokonach. I żyjąc, nie tyle tracimy życie, ile nie wiemy nic w ogóle o byciu i czasie.

Jeśli miałbym włączać egzystencjalne doświadczenie podróży przedstawione w tej prozie w jakąkolwiek ramę kulturową, zapewne byłaby to figura włóczęgi. Wielu krytyków zarzuca autorowi *Wschodu*, że postrzega życie jako worek z epizodami, które można dowolnie ustawiać obok siebie bez żadnego porządku. Ale czyż nie tak właśnie jest nasze pierwotne doznawanie, składające się z nagłych „ukłuć”, przeszywających nas do głębi sztychów inności, chirurgicznych cięć w schematy naszego myślenia? Podstawową dyscypliną podróży staje się przeto „archeologia zmysłów”: od-

słanianie fundamentalnych doświadczeń, „zapachów sprzed tysiącleci”, jak pisze Stasiuk we *Wschodzie*, kontemplując „melancholijny majestat, spokój, przedwieczność i obojętność rzeki” [W, 60].

Czy nie to stanowi sedno olśnień, których oczekujemy wraz z bohaterem tych podróży? Po co? A chociażby po to właśnie, aby odnowić w sobie czujność i czułość. Aby przywrócić sobie sensualne, pierwotne czucie świata. Tak nam wypadło, że dzieciństwo i młodość upłynęły w cieniu Wschodu, trzeba jednak stamtąd ocalić to, co zbudowało prywatną wrażliwość:

Od złocistych bochenków – wspomina autor jeden z poranków swojego dzieciństwa – robiło się jeszcze jaśniej. Były okrągłe i miały dobrze ponad kilogram. Wracalem przez wieś i czulem woń obejść: bydłęta, drzewny dym i rozgrzany na patelniach tłuszcz [W, 42].

Przy końcu drugiej części bohater *Wschodu* wyrusza w Polskę. Wielka Sobota, „najciemniejszy dzień świata” [W, 70, 75]. Setki ludzi wychodzących z wiejskich kościołów, a w nich ten sam pusty grób. W jakiejś obsesyjnej i ekstatycznej objazdówce mija te wszystkie obrazy, dalej i dalej, bo za chwilę może wydarzyć się To. Jeszcze tylko łyk kawy na stacji (pije łapczywie, bo umysł musi mieć jasny). „Żeby to wszystko [...] wchodziło głębiej. Żeby przesywało na wylot. Ponieważ nic innego nie możemy zrobić” [W, 71].

DRŻENIE I OCZEKIWANIE – (PO)ZA ISTNIENIEM

Tak, wbrew wszystkiemu, co napisano, jest w tej prozie ogromny ładunek metafizyki i religijności. Jeśli dotychczas tego nie dostrzegano lub zbywano lekceważeniem i pobłażliwością, to teraz

nie sposób przejść wobec tego obojętnie⁵. Już na pierwszy rzut oka widać wiele sygnałów zaangażowania: Stasiuk zastanawia się nad kondycją polskiej religijności, chciałby sprawdzić, czym byłoby polskie chrześcijaństwo „poddane próbie pustyni”, wyzwołone spod dyktanda mesjanizmów.

Trzecia część *Dziennika pisanego później*, na przykład, to strumień niewstrzymanej opowieści wijący się pośród polskich mitów, pożądań, naśladowczych i prześladowczych manii, owijający się wokół totemicznych wyobrażeń – tych zmaterializowanych, jak Licheń, i tych wiecznie niedokonanych, jak sen o zachodnim dobrobycie – to wielki monolog tego, kto szamoce się pomiędzy autentycznym pragnieniem wspólnoty a poczuciem obcości pomieszaną z odrobiną ironii (czasem popadającej w pokusę pogardy), poczuciem obcości zatem wobec narodu, który nieco paranoicznie pielęgnuje swoje romantyczne dziedzictwo i ksenofobiczne lęki. I strumień ów, który pędził co tchu wstrzymuje się nagle na progu religijnego pytania o Boga. Potok słów-obrazów, wydobywanych kompulsywnie z pamięci – jak powie w finale narrator, „nic więcej nie można zrobić” [DPP, 165], tylko opowiadać do upadłego, powtarzać rzeczywistość, odbijać ją, by jeszcze trochę trwała⁶, choć rozpada się w próch-

- 5 Jedną z ciekawszych egzegez religijnego potencjału prozy Stasiuka odnajdziemy w rozprawie Jerzego Borowczyka, który widzi wczesne pisma autora *Opowieści galicyjskich* przez pryzmat teologicznej myśli spekulatywnej *via negativa*, zob.: J. Borowczyk, *Postromantyczne kartogramy. Epifanie peryferii w utworach Artura Daniela Liskowackiego, Andrzeja Niewiadomskiego i Andrzeja Stasiuka*, [w:] tenże, *Po chwiejnym trapie. Studia o poezji i prozie współczesnej*, Poznań 2016, s. 233–234, 242.
- 6 W interesujący sposób akty wspomniania obecne w prozie Stasiuka lokuje Dariusz Kulik. Badacz uważa, iż język użyty w *Dukli* przychodzi momentami na myśl styl „wypracowany w kręgu prawosławnej teologii ikony” (D. Kulik, *Proza i ikona*, „Nowa Okolica Poetów” 1999, nr 3, s. 199). Główną płaszczyzną porównania języka prozy autora *Fado* i „zasady działania” ikonicznego przed-

no, zagadywać nicość po prostu – pryska naraz, a wraz z nim i ton obserwatora, który nie chce włączyć się w żaden polski wir, choć dźrzy mocno kaduceusz, którym roztrąca i mąci „polskie narracje” i podstawia im ciągle swoje lusterko literackiej gawędy, by się przejrzały (tylko po co? – tego dokładnie nie wiadomo, bo i tak wszyscy z tej strony ulepieni z jednej gliny, w którą tchnięto „ducha wybrania”, i stąd tęskne czekanie, wiara w poświęcenie i beznadziejność zarazem). Więc to wszystko pierzcha i pojawia się ton-kontrapunkt, strzelisty akt pytania, który tym bardziej właśnie, tym mocniej jeszcze wybrzmiewa w ustach tego, kogo widzieliśmy dotychczas w roli ironisty (a czasem i laudatora w jednej osobie, zatem tego, kto ucieka, kluczy i nie daje się jednoznacznie określić):

No więc zastanawiałem się, czy czasami odwraca wzrok od nieskończoności i patrzy na swoje dzieło. Na tę dolinę wypełnioną łagodnym blaskiem. Nad tym się zastanawiałem. Czy jesteśmy sami. I dlatego musimy wznosić totemy na wzgórzach, by zostało po nas potłuczone szkło i zardzewiała blacha. Musimy to wszystko robić, ponieważ nie wierzymy, że On jeszcze kiedykolwiek spojrzy na miejsca, w których żyjemy. Czy kiedykolwiek wskrzesi zrujnowane domy z drewna

stawienia czyni Kulik (za Uspienskim i Evdokimovem) „moment »rozpalenia wspomnienia«” (tamże, s. 200), zmysłowe oddanie niewidzialnego w obrazie, który odsyła do tego, co zakrzepło w pamięci. To, co minione – a co nie minęło, bowiem dopiero dzięki czulej opowieści prawdziwie bytuje – ożywia spetryfikowany już obraz bytu; ludzka pamięć jest tedy nośnikiem zarzewia wieczności, w niej rzeczy, zjawiska i ludzie uzyskują sankcję bycia jakby poza czasem, odnoszą – choćby iluzoryczne – zwycięstwo nad przemijalnością.

Czytanie Stasiuka otwarte zostaje więc, twierdzi Kulik, dla takiego zwłaszcza czytelnika, który gotów jest wyostrzyć swoje zmysły, tak, aby widzieć „pozamimetycznie”, aby dotrzeć – poprzez codzienne i widzialne – do obcowania z bardziej bytującą, trwałą rzeczywistością wystawioną przez literaturę.

[...]? Czy kiedykolwiek da nam jeszcze znak? Czy po prostu zamknie oczy i pozwoli nam stawiać rtęciowe, zimne jak lód znaki samotności, aż pokryjemy nimi wszystkie pagórki tego kraju, wszystkie wzniesienia i równiny [DPP, 165].

We *Wschodzie*, jak w żadnej innej książce autora *Fado*, skrywa i odsłania się zarazem metafizyczne drżenie rozpoczynające się być może właśnie tu – w poczuciu opuszczenia, dojmującej kosmicznej samotności wydanego na pastwę żywiołów ludzkiego bytu. Bohaterowie tej prozy mężnie trwają w obliczu ujawniającej się zawsze z całą intensywnością grozy (pustego?) nieba, ufnie wychyleni też ku wszelkiej transcendencji, z pełną pokorą i w napięciu wypatrując znaków, cali zastygli – jak u Konwickiego – w oczekiwaniu na (nie)możliwe objawienie.

Jeszcze raz do Babadag i z powrotem:

Za Moisei zatrzymaliśmy się. Na pustkowiu przy szosie siedziała czwórka starych wieśniaków. Wskazywali gdzieś daleko przed siebie, coś nam pokazywali na odległym lesistym zbocz. Zrozumieliśmy, że tam jest monastyr. [...] Zostawiliśmy ich pólężących, nieruchomych, wpatrzonych i nasłuchujących. Niewykłuczone, że czekali aż odezwie się dzwon, aż coś się poruszy w zastygłej przestrzeni święta [JB, 17].

O wpół do szóstej rano w Korczy pod hotelem Grand stało już kilku mężczyzn. [...] Po południu stał cały tłum. Sami faceci. Po dwóch, po trzech albo pojedynczo, zajęci rozmową albo patrzeniem gdzieś w przestrzeń. Czasami robili parę kroków tam i z powrotem, ale to był ruch bez określonego celu, chwilowa przerwa w nieruchomości. [...] Zastawali na swoich miejscach, wypatrując jakiejś zmiany, wgapieni w bezmiar pustego czasu i skazani na własną nieruchomą obecność. To samo widziałem w Tiranie na placu Skanderbega [...] [JB, 114–115].

To samo: i na dworcu autobusowym w Lublinie [W, 79], gdzie jarmark tandety przykrywa podbitą przez ciemną nicość rzeczywistość, a właściciele budek z kebabem, wiejskie baby sprzedające co się da, taksówkarze zgrywający się do cna w karty, słowem, ten teatr tymczasowości, koczowisko – stanowią jedynie przykrywkę jakiejś przedwiecznej ludzkiej nagości i metafizycznej tęsknoty.

Cały ten zgiełk współczesnych nomadów, ich ruchliwość, zapobiegliwość w imitowaniu życia, gorączkowe targi, fastrygowanie egzystencji składającej się z wyuczonych gestów, które tak zawzięcie tropił Stasiuk wcześniej na kartach *Jadąc...*, *Fado*, czy *Dziennika pisanego później*, teraz jednak cichnie i nie czuć już rozpacz, którą podszyte były cygańskie obozowiska, stadionowe jarmarki, wiejskie odpusty czy małomiasteczkowe festyny. Na Wschodzie panuje cisza nieobjętych przestrzeni: „niewykluczone, że prowadził mnie – notuje Autor – odległy lęk przed tym, co ludzkie. Że kazał raz po raz przedsiębrać wyprawy tam, gdzie to ludzkie przycicha i nie jest podszyte grozą” [W, 90]. To właśnie w tej scenerii, postindustrialnej i imperialnej, pustynnej i pustynno-betonowej rodzą się głębokie doświadczenia wschodniej pustki:

Zabajkalsk wyglądał jak zrujnowany. Wszystko było szare i zakurzone. Sprawiał wrażenie, jakby wybudowano go już jako zniszczony i znękaný [W, 143].

Krasnokamieńsk okazał się kompletną dziurą. Miasto wybudowano w cieniu kopalni uranu. Było szare i zakurzone. Zbudowane w tym samym czasie domy zaczęły się już rozpadać. Na nczym nie dało się zacząć wzroku. Smutek, upał i beton [W, 145].

Na Altan els było cicho. Zupełnie. Leżałem w śpiworze, nasłuchiwałem i nic nie mogłem usłyszeć. Ciemność i cisza. Trochę gwiazd w górze. Nigdy czegoś takiego nie słyszałem. Takie

dźwiękowej nicości. [...] Altan els. Wydma za wydma. Wspinasz się z nadzieją, że coś będzie widać, ale one są idealnie tej samej wysokości, więc widzisz tylko kilka następnych. [...] Gdy słońce podniosło się trochę, zaczął wiać wiatr. Próbowalem coś wypatrzeć, ale nie było nic. Robilem zdjęcia, żeby potem to sobie przypomnieć, żeby mieć dowód. Nic [W, 153–154].

To była wyprawa do wnętrza metafory. Gdzieś za Uralem zrobiło się ciemno. Lecieliśmy nad czarną przestrzenią. Nic, żadnych światel [W, 158].

Zwijalem się w kłębek, kulilem i nasłuchiwałem. Nic. Po prostu nic. Jakbyśmy byli sami na świecie [W, 161].

Tak więc Ulaangom... [...] niewiele było widać: bury mur, trochę rdzawego żelaza, płot z surowych desek i szary filc jur. Dobre miejsce, żeby rozmyślać o nieskończoności [W, 167].

I jeszcze długo zapewne można by mnożyć podobne uwagi rozsiane na kartach *Wschodu*. Po co je w takiej liczbie wypisuję? Po prostu, aby wstawić nas raz jeszcze przed ów oceaniczny pejzaż bezkresu, w którym nic tylko naga idea przestrzeni i czas jakiś taki jakby „nieczasujący”, pokonany. „Dobre pole do przepisu”, jak powiedziałby Białoszewski, niesamowitego w niewyraźne. Te liczne spotkania z namacalną pustką stanowią dla Stasiuka swoiste ćwiczenia mistyczne, w tych chwilach może narodzić się raz jeszcze wszystko, w świecie, w którym materia „wsiąka bez śladu” i przez to bardziej i uporczywie daje się odczuć **istniejące** [zob. W, 173].

Przed wszystkim zaś w tym postawieniu wobec „żywej nicości” do dyspozycji oddaje się nam – przez nic teraz nie wstrzymywana – możliwość odtwarzania własnego dzieciństwa. Jak w Kosz-Agaczu [W, 177], w ubogiej *gostinicy*, gdzie tylko to, co konieczne, co nie stawia oporu umysłowi i można zrobić rewolucję samemu wszystkożernemu Czasowi, raz jeszcze zmusić go

do odwrotu, do powstrzymania jego gargantuicznego cielska zajętego niczym więcej jak tylko trawieniem [zob. W, 178].

Komunizm, którego głębokie bruzdy pokrywają powierzchnię ziemi Wschodu na każdym kroku, jawi się Stasiukowi jako upiorny eksperyment, który doprowadził do rewolucji antymaterialistycznej, „to był zamach – pisze autor – na widzialne i dotykalne. [Materia] miała zniknąć i już nigdy nie przeszkadzać, nie oddzielać od nicości. Od próżni, w której wyobraźnia może nieskończenie pęcznieć” [W, 179]. Ale stanąć oko w oko z nicością, „po unieważnieniu materii” [W, 186], może mistyk, w przypadku milionów ludzi poddanych wszechświatowej, globalnej „ideologii równości” wychynąć musiała tylko pustka, smuta, duchowa nędza, jaką dostaliśmy, gdy już wiadomo było, że eksperyment się nie udał. Teraz w Kosz-Agaczu i przed 40 laty w polskiej wsi na Wschodzie – obraz tej samej klęski. Dlatego trzeba było tam dotrzeć. Dla tego – „jeszcze raz”! Żeby zrozumieć. Żeby domknąć *continuum*. I przedostać się stamtąd do początku, „w poszukiwaniu czasu, którym się wzgardziło” [W, 202]. Bo życie jest niczym więcej, jak tylko „odczytywaniem. Na przekór. Na złość zagładzie. Tylko to można zrobić” [W, 301].

KRUCHE: STANĄĆ W SZCZELINIE, ZOBACZYĆ, MOŻE NAWET UWIERZYĆ...

Za co można ukochać Albanię? Ano za to, że jej starodawne piękno

przywodzi na myśl dawno wymarłe gatunki i epoki, które nie pozostawiły po sobie żadnych wizerunków. Pejzaż trwa, ale jednocześnie nieustannie kruszeje, rozpada się [...]. To są szczeliny, rysy, pęknięcia i nieustanne ciążenie materii, która pragnie, by dano jej spokój, pragnie pozbyć się formy, zaznać odpoczynku i powrócić do czasów, gdy kształty jeszcze nie istniały [JB, 122–123].

I jeszcze przypomnieć sobie można to rozpadające się, z(a)nika-
jące, nieczynne kino w Solcu, przed którym strach nas zdejmuje,
że ono za moment może zniknąć, rozplynać się w niebyt, i że nie
uda się już go przed tym uchronić, tak jest kruche i znikliwe. Gdy
w końcu tam docieramy i zbieramy się w sobie, uderza to, że oca-
lała bryła kina bytuje na granicy istnienia i nieistnienia, że jest
ono „nie do końca umarłe i niezbyt już żywe” [JB, 315].

„Chciałem zobaczyć duchową ojczyznę mojego pegeeru”
[W, 20] – pisze Stasiuk, tłumacząc się z motywacji wyruszenia
na Wschód, do tej dzikiej błędni bezkresu, której nigdzie indziej
doświadczyć się po prostu nie da:

Od pierwszych chwil tam, w Bracku, poczułem, że dostałem
to, czego oczekiwałem, choć nie podejrzewałem nawet, że to
istnieje. Pas startowy lśnił jak martwa ryba. Potem, gdy wy-
szedłem przed szklany budynek terminalu, zobaczyłem, że nic
wokół nie ma. Znaczący się była jakaś szeroka szosa, jakieś bu-
dynki, plac z zaparkowanymi autami, ale niezbyt to wszystko
istniało [W, 21].

Brack to nieledwie krawędź świata, „dalej jest już tylko geo-
grafia” [W, 21]. Ale wszędzie tam, gdzie rozpad postępował na
oczach pisarza, rodziła się równocześnie, jak pisze autor *Dukli*,
„wyrazistość bytu” [W, 194].

Ale co jeszcze jest do wyrażenia? Co jest do zrozumienia
w tym nieustannym ruchu odtwarzania? Przede wszystkim,
skoro już stanęliśmy naprzeciw nieosłoniętej nicości, styk życia
i śmierci, uchwycenie wątlej granicy rozdzielającej obie strony
bytu. Tu już nie można być nikim więcej ani mniej. Oto w pu-
stynnym krajobrazie bielejące kości padłych zwierząt, ich widok
zaspokaja rozedrganą wyobraźnię, podpowiada ideę śmierci, na
którą można się wreszcie zgodzić. I doznać wielkiej, metafizycz-
nej konsolacji:

Nigdy wcześniej nie widziałem tak dobrego miejsca na pogrzeb. Jedzie się setki kilometrów i wszędzie widać spokojne znaki śmierci. Całe szkielety albo tylko kości. W tej wietrznej suszy niektóre zachowały nawet resztki skóry. Leżą obrane ze wszystkiego, tak jakby otaczała je już wieczność. Po prostu. Powrócić ostatecznie do wnętrza przestrzeni, do królestwa minerałów [W, 156–157].

To jakby etiuda przygotowania do tego, co ostateczne i nieuchronne. Zgoda na *omnis moriar*, powstająca w obrębie jakiegoś pierwotnego wyobrażenia o powrocie do tego, co u zarania świata. Śmierć przeto znośną się staje, kiedy tylko pomyśleć o mongolskiej pustyni, o tym, że przemienimy się znów w kruszec wieczności, jaki był teraz i na początku [W, 244]. Bo czyż nie jest tak, pyta chwilę później Stasiuk, że dzisiejsze zwyczaje i ceremoniały chowania zmarłych oddalają nas od wiary w ziemię i jej przedwiecznego Stwórcę?

Jakbyśmy nie wierzyli, że przyjdzie Pan, więc sami musimy się o wszystko zatroszczyć. Przechować do nie wiadomo kiedy. W domach z marmuru, w ciemnych mieszkaniach z lastryka. [...] Nie wierzymy, że Pan ponownie ulepi nas z prochu, pyłu i dymu. Że odnajdzie nas w psim oddechu. Nie wierzymy [W, 247].

Wygnanie-od-ziemi, które funduje nam zachodni model istnienia jest jednym wielkim wywłaszczeniem – nie tylko od prawdy naszej egzystencjalności, lecz także zbawieniem... od Boga.

Lecz na razie – życie! Nagie, na surowo – i dlatego prawdziwe. Jak w opowieściach snutych przez kobiety w Murgobie i Karaköl [W, 202–203], w które wśluchuje się Stasiuk, rozpoznając w nich tę samą zgodę, to samo przyzwolenie na los, jakie płynęło z szeptów docierających do jego uszu, gdy opatulony w liczne kołdry obserwował pełgające po ścianach cienie rzucane przez

karbidówki oświetlające sylwetki rodziców i dziadków skupionych wokół kuchennego stołu. Tak się dawniej siedziało. Blisko siebie, po ludzku i po zwierzęcemu zarazem. „W środku czarnej nocy i świata, tylko z tym płomykiem w szkłe zachodzącym sadzą” [W, 204].

Nie odważyłbym się na to, aby z pełnym przekonaniem nazwać wyobraźnię i pisarstwo autora *Fado* metafizycznym czy religijnym, jednak pokusiłbym się o tezę, że pióro pisarza prowadzi „metafizyczna tęsknota”. Jest bowiem u Stasiuka zarówno wiara w jakiegoś rodzaju duchowe obcowanie, co można łatwo i naturalnie wyczytać z przytoczonych już wyżej fragmentów, jakże często wyrażane zostaje pragnienie transcendencji (zwłaszcza w figurze wyczekiwania na zmartwychwstanie), jak ważną wreszcie rolę pełni oczekiwanie, że za sprawą pisarskiej wyobraźni uda się „wywieść byt z niebytu” [D, 123].

Wyszedłszy od tych uwag o kruchości – która wstawia nas w granicę bytu i pozwala rysować obrazy niepokojących koincydencji dziejących się pomiędzy rzeczami, tych zaskakujących symultaniczności, wywołujących w nas poczucie, że ten świat może nie tylko dzieje się i wyczerpuje w swoim „tu i teraz” – chciałbym jeszcze poświęcić nieco miejsca pokładowi metafizyczności tej prozy.

Można by, najpewniej w innym miejscu, przepisać olbrzymią bibliografię dotyczącą teoretycznych rozważań na temat definicji (i definiowalności) pisarstwa metafizycznego. Ale sądzę, że można też rzecz uprościć (z góry pragnę przeprosić przedstawicieli dwóch wielkich szkół badawczych, lubelskiej i krakowskiej, zajmujących się pojęciami sakralności literatury za tę swoistą eseistyczną nonszalancję) i zapytać po prostu: jaki tekst nazwalibyśmy utworem metafizycznym? I odpowiedzieć: być może po prostu taki właśnie, który zdolny jest ugodzić nas w samo serce naszego metafizycznego drżenia, naszej (ufam, że przyrodzo-

nej każdemu osobnikowi rodzaju *homo sapiens*, nawet jeśli ten deklaruje inaczej, któż bowiem, zapytywał w *Domu ciszy* Orhan Pamuk, wytrzymuje owo „oko w oko z nicością”? metafizycznej potencji, dyspozycji do poszukiwania – jak napisał Józef Tischner w *Porządku zbawienia* – „indywidualnej teofanii”⁷. W drodze po złote runo zbawienia, w wyprawie po nieosłonięte dobro, wreszcie po upragnioną tutaj naszą „nieutuloną zgodę” na to, co było i jest – zawsze jesteśmy wprzód prawdziwie samotni: wpłataní w przedziwną egzystencję własną, wyrażalną tylko w jednym języku, w obrębie której zawiązujemy, zawsze przecież nietrwale, sojusze i wspólnoty.

Kiedy zapytałem niedawno moich studentów, którego z dwudziestowiecznych polskich poetów uważają za najbardziej religijnego, padła odpowiedź wychodząca naprzeciw tej prostej diagnozie: Tadeusz Różewicz. Któż inny zdawał – tak otwarcie, tak głęboko, tak autentycznie – sprawę z dotkliwości odchodzenia Boga, opuszczenia Boga przez człowieka? Któż potrafił sugestywniej wskazywać na pokłady religijnej wrażliwości i języka, które nie uległy erozji mimo totalnej katastrofy Historii, Człowieka, Umysłu? Któż wreszcie – we wstrząsających swoją prostotą wierszach – wstawiał czytelnika mocniej w przestrzeń decyzji?

Mając na myśli takich twórców, moglibyśmy, idąc za Stefanem Sawickim, powiedzieć, że Różewiczowskie dzieło będzie znakomitą **modelą religijności ewokowanej**, w obrębie której wiersz staje się dyskretnym napomnieniem, sekretnym śladem obecności Absolutnie Innego w świecie, dokonanym jakby na przekór współczesności, czułym **zaproszeniem do poszukiwania transcendencji**, zaproszeniem – użyjmy teraz kluczowego słowa – dyskretnym. Czy nie byłoby zasadne

7 J. Tischner, *Porządek zbawienia*, „Logos i Ethos” 1993, nr 1, s. 36–37.

twierdzenie, że tak jak istnieć mogą dzieła wywołujące właśnie zdolność i gotowość do przemiany oraz uparte go stawiania pytań o określoną postać religijnego doświadczenia, tak i powstają teksty, które wywołują w nas pragnienie przekroczenia horyzontu tego, co sensualne i empiryczne? Myślę, że tak, że istnieją. I że dzieło Stasiuka – już od *Jadąc...*, a na pewno od *Wschodu* – taką potencję w sobie zawiera.

Dyskrecja jako rewers pewności, która rodzi jedynie hałas i chaos (*discretio* wszak przeciwstawia się *discrepatio* – ‘nierównemu brzmieniu’, ‘pierwotnej niezgodności’), otwierająca przestrzeń tego, co w tekście nie poddaje się metodycznej eksplikacji. Właśnie w to, co dyskretne w utworze – ewokującym metafizyczną perspektywę – powinniśmy się wsłuchiwać najbardziej. Usilnie, używając przede wszystkim empatii. Dopiero to, co niejasne, niepewne z utworu daje do myślenia. Nie-jasne, w którym mogę zobaczyć kawałek rzeczywistości niechcącej pozostać w swoich granicach, kiedy widzę bezradność poznawczą mówiącego podmiotu, przyznającego się, że jego język kapitułuje w obliczu tajemnicy, że tajemnica jest i pozostanie jakimś pasem transmisyjnym jego podróży, pisania i rozumienia albo że rodzące się w swoim naporze siatki obrazów nie wyczerpują się tylko w tym, co z mniejszym lub większym popisem próbują reprezentować. Coś takiego zwłaszcza każe czytelnikowi zatrzymać się i odpowiedzieć.

Domy [w Szkodrze] łuszczyły się, kruszyły i osypywały. Hotel, w którym się zatrzymaliśmy, był jednak nowy. Pod łóżkiem znalazłem podartą fotografię papieża. Zdjęcie pochodziło z jego albańskiej pielgrzymki. Podarte na kilka kawałków leżało na podłodze. Hotel był własnością katolickiej parafii. Niebo nad katedrą zasnuły sine chmury. Rozmyślałem o dramacie wiary i zwątpienia i zbierałem strzępy fotografii. Twarz

jakimś cudem pozostała nienaruszona. Po południu spadł deszcz, błyskawiczna tropikalna ulewa [...]. Ulica zamieniła się w błotnistą rzekę. Potem wszystko ucichło i zostały tylko żółte kałuże. Stare mercedesy jechały, podnosząc muliste fale [DPP, 43].

Ileż takich niepokojących fragmentów moglibyśmy wypisać z utworów Stasiuka. Rzekło się: „niepokojących”. Tak, taka jest ta sekwencja obrazów, rodzi poczucie niepokoju właśnie.

To prawda, nieczęsto zdarzało się pisarzowi wprost wyznawać, że jakieś określone spiętrzenie widzialnych obrazów wywołuje w nim refleksję „o dramacie wiary i zwątpienia”. Tym razem trudno się obronić przed tą perspektywą: północne rubieże – powtórzmy – terminującej na granicy (nie)istnienia Albanii, która przez ostatnie półwiecze dotknięta była szaleństwem ateistycznego dekretu, na tym tle nowy, pusty hotel, gdzie w jednym z pokoi pod łóżkiem leży potargane zdjęcie papieża; narrator składa rozdarte kawałki, wyłania się z nich („cudem” – biorę w cudzysłów i nawias, aby słowo to nachalnie i wprzód nie narzucało się z całą gamą konotacji) ocalała twarz tego, który niedawno gościł w tych stronach z religijną misją. A później dzika ulewa – naturalny komentarz do tych peryferyjnych zdarzeń, do tego dziwnego porządku doświadczenia, które pisarz jedynie relacjonuje (tak zresztą, że trudno mu nie wierzyć); dalej już tylko „żółte kałuże” i „muliste fale”.

Jak potraktować ten zapis? Czy widzieć w nim rodzaj symbolicznej reprezentacji, metafory – np. cudownego ocalenia odrzuconej religijności, zobrazowanej w twarzy zwierchnika Kościoła? Czy kryje się w nim (przezeń?) jakaś indywidualna epifania? Czy ten, który czuły jest na znaczenia płynące ze strony montującej się samoistnie – przypadkowo, więc

koniecznie... – rzeczywistości, piewca tego, co pohańbione i odrzucone, miłośnik aktów peryferyjnych został dotknięty tą niespodziewaną koincydencją? Czy sam gest zapisu takiego układu wydarzeń zdradza intencję mówiącego dotyczącą ich kwalifikacji? Raczej nie, raczej mówi się tu dyskretnie, na jednej wysokości i częstotliwości głosu. Nic się specjalnie nie wyróżnia (może poza owym „cudem” właśnie...) z potoku werystycznych zrelacjonowanych faktów. Na pewno żadna pewność, żadne odkrycie, żadna przemiana nie następują („Nie bądźmy mądrzejsi od faktów” – namawia przecież wielokrotnie, nas i siebie, Stasiuk). To czytelnik pozostaje z otwartym przedziałem decyzji. I nawet jeśli zawiesi możliwość odpowiedzi na wszystkie formujące się tutaj pytania, to i tak trudno mu będzie odepchnąć metafizyczny potencjał tej opowieści. Tak wydarza się dla mnie owa dyskretna metafizyczność prozy autora *Wschodu*.

„ARCHAICZNE TO BYŁO I PRZEDWIECZNE”: LUDZKIE I ZWIERZĘCE

Na Wschodzie odkrywa się stop ludzkiego i zwierzęcego, twarze wrosłe w świat jak byliny, zakorzenione głęboko i samodzielnie w miejsca, od których nie można ich odłączyć, bez których miejsc tych nie podobna sobie w ogóle wyobrazić. Wobec tej nicości, wobec potworów historii, wobec rozpadającej się materii stają ludzie jakby bardziej będący. Istniejący wspólnie, wewnątrz, ubodzy i pokorni, silni mądrością ziemi.

Co wiemy o środku życia, wyczytujemy z twarzy spokojnego zwierzęcia – pisał Rilke w czwartej ze swych *Elegii duinejskich*, zauważając, że zachodnia kultura oparta jest na radykalnym odrzuceniu Natury, zerwaniu wszelkich więzów, które łączą człowieka z ziemią (ustanawiając go imperatorem: podmiotem wszelkich zdarzeń, monadą z zamkniętymi na głucho okiennicami, implodującym w nicość dumnym „ja”). Obrazy zwierząt w prozie Stasiuka przywodzą na myśl archaiczne doświadczenie

łączności człowieka z rzeczywistością. Wizje, jakie rozsnują się przed nami w *Jadąc do Babadag* – powtórzmy jedną z nich:

o zmierzchu jechałem przez wieś Rozpucie u podnóża Słonych Gór. Krowy wracały z pastwisk i szły całą szerokością drogi. Musiałem zwolnić i w końcu całkiem się zatrzymać. Rozstępowały się przed autem jak ruda leniwa fala. Chwytał przymrozek i z nozdrzy buchała para. Były ciepłe, rozdęte i obojętne. Patrzyły wprost przed siebie, w dal, ponieważ rzeczy, przedmioty i pejzaż nie miały dla nich żadnego znaczenia. Po prostu patrzyły wskroś tego wszystkiego. I we wsi Rozpucie poczułem ogrom i nieprzerwaną ciągłość świata wokół. O tej samej porze, w tym samym gasnącym blasku, wracały do domów bydłota: od Kijowa, powiedzmy po Split [...]. [...] Ludzkie łączyło się ze zwierzęcym, by wspólnie przeciekać noc. Łączyło się, chociaż nigdy nie zostało rozdzielone [JB, 39]

– znajdują dopełnienie w odnalezionym naraz, jednym z najwcześniejszych, założycielskich dla dziecięcej wyobraźni, obrazie, który wyłania się na brzegu pewnego jesiennego wieczoru, kiedy to wieś „unosila się niczym arka wśród bezmiarów mroku. Słysząc było szczekanie psów. Snuła się para. Owce leżały w półmroku i przeżuwały. Ludzie pachnieli tak samo jak zwierzęta i tak samo rodzili potomstwo” [W, 27].

Scholarska praktyka klasyfikowania metafor nakazywała by widzieć liczne opisy napotkanych przez narratora tej prozy bohaterów w perspektywie tropu animalizacji. Jeśli nawet jednak uprzeć się przy tym określeniu i stosować je do pisarstwa Stasiuka, w żaden sposób nie oznacza ono deprecjacji objętych nim postaci:

W Gönc [...] chcieliśmy oglądać stare kobiety siedzące przed domami na głównej ulicy. Przypominały wygrzewające się

w słońcu jaszczurki. Ich czarne stroje wchłaniały upał południa, a oczy patrzyły na świat nieruchomo i bez zdziwienia, ponieważ widziały już wszystko. Siedziały w gromadach po trzy, po cztery i w całkowitej ciszy obserwowały upływ czasu [JB, 69].

Ludzkie łączyło się ze zwierzęcym, by wspólnie przetrwać noc. Łączyło się, chociaż nigdy nie zostało rozdzielone [JB, 39].

Albo jeszcze w innym miejscu, kiedy narrator obserwuje przybyłych do baru Spring („choć równie dobrze mogło to być w Gergeschdorf”... [JB, 90]) kilku mężczyzn, którzy uzupełniwszy braki w napitku, oddalają się, a „ruchy ich są szybkie, krótkie i celowe niczym ruchy zwierząt” [JB, 91]. I wiele jeszcze temu podobnych obrazów odnajdziemy w tej prozie, o zmierzchu, we mgle, w przeświecającym wszystko słońcu, kiedy mieszają się porządki i zdaje się, że raz jeszcze wszystko można by rozpocząć od nowa, złączyć człowieka na powrót ze światem, bo wszak, kiedy tylko usiądzie i odłączy się od kroplówek nowoczesności, to zaraz pojawia się atawistyczne pragnienie zjednoczenia; złączyć więc, co się rozeszło – *logos* i *mythos*, ludzkie i zwierzęce – „aby stało się nie do odróżnienia” [JB, 246].

Zresztą w ostatniej książce pisarza chyba nieprzypadkowo pojawi się figura dialogów prowadzonych przez narratora ze swoją ulubioną owcą Manią (zob. np. felieton *Syn swego kraju* [KBS, s. 288–291]). Zwierzęce spojrzenie wyzwala u człowieka zdolność wzbudzania w sobie rodzaju fenomenologicznej redukcji, która umożliwia spojrzenie na ludzkie definicje i kategorie z perspektywy „długiego trwania Natury”, z kosmicznego nieomal dystansu, jaki wyzwala u narratora zbawienną postawę stoika i dobrotliwy sceptycyzm.

CODA DO POCZĄTKU: BAJKA-BASŃ

Oto mój Andrzej Stasiuk – wpatrujący się „w ciemną kroplę nie-skończoności”, cienką szczelinę oddzielającą życie od śmierci, wyczulony na fałsz zachodnioeuropejskiego modelu technicznego bytowania. Będący w drodze, w nomadycznym, ekstazytycznym tańcu, wędrownie do (nie)możliwego. I powracający do swojego domostwa, aby ułożyć misterny szyfr egzystencji, za sprawą którego na chwilę uda się wnikać w spłot ludzkiego i zwierzęcego, ziemskiego i boskiego, żywego i śmiertelnego.

Wschód jeszcze się trzyma – pisze Zofia Król w recenzji opublikowanej w internetowym „Dwutygodniku”. – Ale bardzo by się chciało, żeby kolejna książka Stasiuka znalazła nową to-nację dla opisu przestrzeni i czasu, żeby odsunęła na chwilę choćby jedną z autorskich manii, które do tej pory tę prozę tak dobrze prowadziły⁸.

Osobiście nie widzę powodu, dla którego miałoby tak właśnie być. Andrzej Stasiuk nie pisze literatury, on pragnie zajrzeć pisanem w głąb tego, co jest. A to trzeba odtwarzać, to coś więcej niż kwestia stylu i idiomu, to imperatyw egzystencjalny: trzeba i od nowa, i do końca przedostawać się w miejsca pochowane w przeszłości, zawarte w pamięci. Jest jeszcze trochę czasu, tego podarowanego w prezencie, wypełnionego zapachami, kształtami i dźwiękami, kiedy raz jeszcze wywołać można na przykład

ten moment, gdy furgonetka już się zatrzymała, ale w powietrzu wisi jeszcze kurz, woń benzyny, a facet w brudnym białym kitlu otwiera tylne drzwi i z wnętrza wydobywa się zapach świeżego chleba. Siedemdziesiąty drugi, siedemdziesiąty

8 Z. Król, *Dwa wychodki*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5468-dwa-wychodki.html> (dostęp: 3.07.2019).

trzeci – wszystkie furgonetki miały wtedy benzynowe silniki i ten zapach niskooktanowego paliwa, zapach swobody, tajemnicy i pożądania mieszał się z zapachami słodczy, cynamonu, oranżady i papierosów [W, 9–10].

Aby dotrzeć do tego, co było, czyli prawdziwie jest. Bo to, co *jest*, „jest-teraz”, jest nieuchwytne, paradoksalnie – nieobecne. Uobecnić przeszłe jako to, co bardziej bytujące – oto cel, jak to rozumiem, Stasiukowego pisania. Aby głębiej odczuwać łączność bytu i nicości, rysując w pamięci obraz „byłego teraz-trwania”.

Widzę w tym nieustannym ruchu ponawiania przez pisarza-archeologa pracy własnej, prywatnej pamięci konsekwencję godną podziwu, realizację marzenia proustowskiego, aby na tę jedną choćby chwilę dobyć wrażenie zapadłe w zaułkach pamięci, stanąć w świetle prawdziwej obecności, w momencie dla siebie założycielskim, skąd biją źródła wszystkich późniejszych zdarzeń i obrazów. Chciałbym, w przeciwieństwie do zawiedzionej recenzentki „Dwutygodnika”, uczestniczyć jeszcze w tej fascynującej wiwisekcji Stasiukowej wyobraźni i percepcji, sekundować przy epifanijnych błyskach rozświetlających wszelkie szczeliny, sploty i styki bytu.

Francuski filozof Phillippe Lacoue-Labarthe w swojej *Bajce* odtwarza Nietzscheańską metaforę południa, kiedy na moment świata nie rozdziela dialektyka światła i cienia, prawdy i pozoru i można umknąć spod władzy umysłu, źródła zachodniego *logosu*, który zapomniał, że jest bliźniaczym bratem mitu (*mythos*)⁹. Więc ta chwila jest jak pradawna pamięć. I gdyby ją teraz mocno, sugestywnie w języku odtworzyć, może wspólnota rozumu

9 Ph. Lacoue-Labarthe, *Bajka (Literatura i filozofia)*, przeł. A. Leśniak, „Principia” 2003, t. XXXIV, s. 39.

i wyobraźni na powrót wytrysnęłaby ku sobie i życie powróciłoby do swej utraconej jedności, jak w pradawnych rytuałach i misteriach, jak teraz, kiedy

kolejny raz wyobrażam sobie dawne życie. Odgłosy wieczoru, gdy bydło schodziło z pastwisk. Brzęk wiader, złotawe światło lamp w oknach. Spokój. Zawsze tak jest, gdy wspominamy rzeczy niewinne, zniszczone raz na zawsze. Muszą stać się baśnią, by pamięć zechciała je przechować [W, 293].

Można widzieć w takich fragmentach mutację Barthesowskich mitów literackich, utopijną tęsknotę za niewyraźnym, melancholię po utraconej arkadii. Pewnie to wszystko racja, co o tej prozie napisano. Cóż jednak pocznę, że taka **bajka-baśń** – powstała pod piórem Andrzeja Stasiuka – najprawdziwszą mi się wydaje.

NACZELNA METAFORA ISTNIENIA: ŚWIATŁO (ALBO Z POWROTEM DO DUKŁO)

W pogodne niedzielne przedpołudnia światło prześwietlało witraże. Migotliwe skrawki blasku spadały na głowy wiernych. Czerwone, zielone, purpurowe i złote zajączki drżały na policzkach dziewczyn. Światło padało od naszej strony – wschodniej i chłopskiej. Uformowane z kolorowego szkła postacie świętych wodziły nas na pokuszenie. Emanując ulotne i tajemnicze aury [...] sprawiały, że nasze adoracje odbywały się na pograniczu rzeczywistości i dotyczyły obrazów utkanych ze światła, całkowicie bezcielesnych [PR, 8]

– oto jedno z pierwszych wspomnień, jakie notuje narrator opowiadania pod tytułem *Chodzenie do kościoła*. Od niego chciałbym rozpocząć, bowiem kryje się w nim, jak sądzę, klucz(yk) do

eksplorowanych w późniejszym piśarstwie Andrzeja Stasiuka tajemnic światła (w jego rozlicznych postaciach i odmianach: świeceniu, przeświecaniu, prześwieceniach).

Trudno zapewne byłoby wywieść jednoznaczną proweniencję zainteresowań pisarza fenomenem, ideą i zjawiskiem światła. Być może autor *Dukli* wziął ją od Brunona Schulza albo Zygmunta Haupta [zob. TS, 163], najbliższych – jak już wielokrotnie przekonująco dowodzono¹⁰ – jego wrażliwości, wyobraźni i światopoglądowi mistrzów polskiej prozy; niewykluczone również, co jednak poddać by należało bardziej gruntownym studiom i rozważaniom, iż nieprzypadkowe zdają się zbieżności, jakie zauważyła Joanna Połtyn utrzymująca, że dyalektyka światła i mroku w piśarstwie autora *Zimy* ma swoje korzenie w koncepcjach gnostyckich¹¹.

Jakkolwiek by było, fascynacja światłem pojawia się w dziele Stasiuka od momentu, kiedy miejsce pierwszych beletryzowanych opowieści (od debiutu począwszy, a na *Opowieściach galicyjskich* się zatrzymując) zaczynają zajmować formy powstające w oparciu o mniej lub bardziej jawne konwencje autobiograficzne. Zmieniający się wówczas rodzaj narracji (na personalny), zwolnienie tempa powieściowego dziania się, uwidaczniający się (od tomu *Przez rzekę* oraz *Dukli*) prymat wspomnienia jako dominującego trybu przedstawiania sprawia, że rodzi się jeden z najbardziej charakterystycznych dla pisarza elementów pro-

- 10 Zob. Z. Trysiński, *Z problematyki związków Andrzej Stasiuk – Zygmunt Haupt: rekonesans historycznoliteracki*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Historia Literatury” 2001, z. 7, s. 57–67; A. Szwaśc, „Dukla” Stasiuka jako wyraz za-fascynowania Schulzem, „Polonistyka” 1999, nr 9, s. 545–550.
- 11 Zob. J. Połtyn, *Prywatne światy gnostyczne*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska i D. Niezgoda, Rzeszów 2018, s. 296.

zatorskiego warsztatu – dygresyjny i kontemplatywny zarazem styl, umożliwiający retardację, introspekcję, a przede wszystkim nastawienie na, by tak rzec, chwytanie momentów epifanijnego poznawania i doznawania rzeczywistości.

Co ciekawe, pomimo iż światło wydaje się jednym z kluczowych zjawisk w prozie Stasiuka, stosunkowo niewiele poświęcono mu miejsca w obszernej już wszak literaturze przedmiotu. Pośród tekstów pomieszczonych w pierwszej zbiorowej monografii traktującej o aspektach twórczości autora *Murów Hebronu*, przygotowanej pod redakcją zespołu kierowanego przez Magdalenę Rabizo-Birek, ledwie w dwóch studiach możemy się natknąć na – właściwie zdawkowe, jakkolwiek inspirujące – uwagi dotyczące obecności i znaczenia światła w dziele Stasiuka¹².

Wróćmy jednak na moment do inicjalnego fragmentu. Oprócz uwodzicielskiej kolorystyki, gry barw, zwraca uwagę czytelnika swoista ambiwalencja znaczeń przypisanych światłu. Narrator chwytą właściwie ten moment, kiedy nadmiar słonecznego światła, jak czytamy, „prześwietla witraże”, wskutek czego świetlne refleksy (wodzące zresztą na pokuszenie – w tej uwadze skupia się z kolei ambiwalencja światła jako siły sytuującej się na pograniczu sakralności i profaniczności), swawolnie płasające na twarzach wiernych, wykonują spektakl dziejący się na pograniczu realności i cielesności.

12. Funkcję wzroku, motywy patrzenia i oglądania w kontekście Stasiukowej melancholii analizuje Marek Nalepa (zob. zwłaszcza ważne tropy Hauptowskie dotyczące „widzenia literackiego”: M. Nalepa, *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, s. 192–196), Barbara Trygar zaś zauważa związek motywu prześwietlania z procesem niszczenia obecnym w *Jadąc do Babadag* (zob. B. Trygar, *Pothos. Nostalgia pueri aeterni w opowieści „Jadąc do Babadag”*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, s. 217).

Właśnie ten styk, który tropimy na przecięciu się widzialnego i bezcielesnego, materialnego i duchowego, na granicy bycia i nieistnienia, wydaje się kluczowym doświadczeniem w tej prozie. Wielka metafora wschodu, o czym jakby zapominają komentatorzy dzieła Stasiuka, jest przecież w tej twórczości przede wszystkim obrazem realnym, wschodem słońca, stanowiącym dopiero w dalszej kolejności podstawę metafizycznie zorientowanego symbolu:

Nawet gdy byłem młodym śpiochem i leniem, potrafiłem doczekać świtu, by wyjść na puste ulice i patrzeć, jak nie wiadomo skąd zaczyna się sączyć światło. Jak się skądś przesącza. Pierwsze, puste jeszcze tramwaje na Grochowskiej wyglądały tak, jakby wiozły to światło, transportowały je z Żerania na Gocławek i z powrotem. [...] Powoli jaśniało i wyobrażałem sobie, że oglądam kolejne stworzenie świata [KBS, 295–296].

W pisarstwie Stasiuka potencia sensotwórcza zależy jednak nie tylko, co byłoby zgodne z odwieczną tradycją i hermeneutyką¹³, od dialektyki światła (metafory sensu) i mroku (symbolu nicości)¹⁴, ale także – i to jest w istocie główna rzecz, której chciałbym przyrzeć się baczniej – od rozmaitych „stopni sku-

13 Zob. np. A. Grzegorzcyk, *Światłość i ciemność – kategorie współczesnej humanistyki*, [w:] *taż, Anioł po katastrofie*, Warszawa 1995, s. 31–44 (a zwłaszcza trop Greimasowski – s. 43–44).

14 Pojawienie się światła najczęściej, rzecz jasna, wiąże się w tej prozie z momentem rozpoczęcia opowieści i „uruchomieniem” czasu. Szczególnie ciekawe właśnie wydają się u Stasiuka momenty świtania, stany pomiędzy ciemnością a brzaskiem, wszelkiego rodzaju chwile graniczne, gdzie światło ma zaraz zniknąć lub nagle się pojawić. Wówczas bowiem wiedza o rzeczywistości może oscylować w granicach legendy, a czas nie ma pełnego władania nad przestrzenią [zob. np. JB, 287].

pienia” światła, od jego intensywności¹⁵ czy kąta padania, wreszcie od okoliczności, w jakich odbywa się w tej prozie rejestracja działania światła.

U autora *Wschodu* napotkamy dzieła, w których światło stanowi jedynie naturalny i neutralny (nienacechowany) element świata przedstawionego (tak dzieje się głównie w prozie fabularnej), takie, w których impresje na temat światła stanowią ważny składnik epifanijnego potencjału (z tego rodzaju sytuacją mamy do czynienia w *Jadąc do Babadag*, *Fado*, *Dzienniku pisanym później* czy *Wschodzie*), istnieje wreszcie w dorobku autora *Tekturowego samolotu* rzecz osobna, swoisty traktat o odmiianach światła, literacka próba rejestracji fenomenów z nim związanych. To *Dukla*, wewnątrz której sam autor dyskretnie kieruje uwagę czytelników na ów dla niego podstawowy – rozświetlający i prześwietlający wszystko – temat.

Ufam, że niniejsze uwagi, które mają ambicje zarówno zsumowania dotychczasowej wiedzy na temat znaczeń wpisanych w prezentację świetlistych refleksów (i refleksji), jakie powstały w powieści Stasiuka, jak i wyrysowania jej całościowej interpretacji w oparciu o dominantę światła mogą stanowić równocześnie gest otwarcia i zachętę do uprawiania lumenologii, której obiektem, jakże wdzięcznym, byłoby dzieło autora *Wschodu*.

„Świat jest jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym przepływie światła” [D, 5] – napisze Andrzej Stasiuk na początku książki, która miała stać się, jak wyzna nieco dalej jej autor [D, 49], opowieścią o świetle właśnie. Zaczynam od tego – tyleż pryncypialnego, co enigmatycznego – zdania nie tylko

15 Najbardziej skondensowanym, najintensywniejszym światłem będzie – w przeciwieństwie do jesiennego „próśnienia światła” – to zimowe, odsłaniające elementarną nagość pejzażu, nadające widzialnej rzeczywistości „zdwojoną wyrazistość” i odsłaniające „kruchość materii” [JB, 106].

w poczuciu, że początek, jak to widzi Jacek Gutorow, „załatwia wszystko”, zatem, że kryje się w tej frazie sedno Stasiukowej ontologii, ale także dlatego, iż – mam takie wrażenie – wątek ten, postawiony wszak tak jawnie u progu pisania, został w pewien sposób zagubiony w licznych już egzegezach *Dukli* (opiera się na nim jedynie Przemysław Czapliński¹⁶).

Bohater Stasiuka – napisze np. Wojciech Kaliszewski – nie zna perspektywy metafizycznej. Dla niego punktem podpierającym cały wszechświat jest jego własna pamięć. On sam jest początkiem i końcem [...]. Istnienie jest wszystkim. Narodziny są początkiem wszystkiego. W kolejnym wcieleniu odnawiają się kształty rzeczywistości [...], na nowo rodzi się światło, na nowo rodzi się czas¹⁷.

Trudno nie zgodzić się z tym, że pamięć i imaginacja narratora *Dukli* odgrywa kluczową rolę w spektaklu nieustannych metamorfoz rzeczywistości, być może także nie ma w tej powieści miejsca na metafizyczność (albo jest jej niewiele), jednak w świetle (tak, w świetle) przytoczonej na wstępie introdukcji utożsamienie istnienia z cyklicznie odradzającym się światłem nie jest wcale takie jednoznaczne (albo lepiej: oczywiste).

Podkreślając znaczenie inicjalnej, ontologicznej tezy, którą Stasiuk poddaje pod rozwagę swojemu czytelnikowi, Czapliński stwierdza, iż każda z części *Dukli* stanowi *pars pro toto* ilustrujące ową podstawową prawdę rzeczywistości tak, a nie inaczej widzianej przez pisarza. „I tylko w jednym przypadku – dodaje krytyk – światło staje się swoim przeciwieństwem i zagarnia własną opozycję. Jako byt niematerialny,

16 P. Czapliński, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1, s. 141–148.

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

pod jednym względem przypomina przecież byt materialny – oba są nicością¹⁸.

To rozpoznanie Czaplińskiego wydaje się bliższe prawdy. Nie jest bowiem tak, że istnienie wydarza się u Stasiuka w prostej dialektyce światła i mroku, że światło funduje byt, a mrok go niweczy¹⁹. Sprawie przyjrzeć się trzeba bardziej metodycznie, będąc szczególnie wyczulonym zarówno na wariacje semantyczne w używaniu „dukielskiego światła”, jego związanie z czasem, przestrzenią, a przede wszystkim jego „działanie” – tworzenie, rozjaśnianie bytów, jak i na to, co nazywam „odmianami światła”, nie tylko w sensie chromatyki jego barw czy „stanów skupienia”, ale także metamorfozami, które sprawiają, że światło z siły sprawczej zmienia się w niszczący, nicujący żywioł.

Tak, żywioł, bowiem – wciąż i ciągle „będąc”, „trwając” – światło, np. to wpadające naraz do dukielskiego peteteku, potrafi stać się, używając słowiańskich wyobrażeń, żywiołakiem, przesłaniającym i przenicowującym (jako jaśniejąca zasłona) tych zwłaszcza bohaterów, którzy – jak ów starzec, zatopiony w Minionym – skrzętnie poddają się jego działaniu:

Słońce przesunęło się za oknem. Złote, delikatne liźnięcia sięgnęły burego materiału marynarki i wkrótce cała jego postać zawisła w przestrzeni jakby zaraz miała zniknąć.

18 P. Czapliński, *Gnostycki traktat...*, s. 145.

19 Trudno więc zgodzić się z tłumaczeniem – jakkolwiek wywiedzionym z podstaw historii europejskiej metafizyki, w której światło jest odwieczną metaforą ontologiczną i sensotwórczą – Michała Nawrockiego, który pisze: „Ontologia dotyczyć może jedynie przedmiotów. Materia jest tym, co istnieje naprawdę, [...], bo [...] jest wiarygodna [...], budzi zaufanie, [...] **jest**. Materia istnieje. Choć tak naprawdę istnieje tylko światło. [...] Rzeczywistość [Dukli] przedstawia się [...] jako ciągła gra światłocienia [...]” (M. Nawrocki, *No więc Dukla. O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka*, „Dekada Literacka” 1998, nr 4, s. 14–15).

Przeszłość wspomnień i wieczna teraźniejszość światła wzięły go w posiadanie i łagodnie unicestwiły [D, 57].

Światło działa tutaj, czytamy, unicestwiając, jakby wbrew wszechświatowym wierzeniom²⁰, wbrew lingwistycznym zwyczajom i tradycyjnej semantyce²¹. Postać mężczyzny „zawisa w przestrzeni” i nie dzieje się to za sprawą lśnienia, które mogłoby przywoływać obrazy związane z sakralnością czy transcendencją otwierającymi się za sprawą światła; marynarka bohatera zdaje się pochłaniać solarne refleksy, przyciągać je, starzec pod ich wpływem tym bardziej zatapia się w tym, co przeszłe, które sprzymierza się z „wieczną teraźniejszością światła”. Żadnego lśnienia jednak, które mogłoby przywołać na myśl doznanie objawienia czy iluminacji, postać nieruchomieje na stałe, zostaje „umartwiona”. A samo światło widziane w tańcu nad powierzchnią ubioru mężczyzny, obserwowane przez narratora z boku, z ukosa, ledwie widocznie, „łagodnie”, przynosi swoją małą, foto-graficzną, śmierć. Bardzo trafnie zresztą uchwycił tę właściwość światła Krzysztof Uniłowski, kiedy napisał, że jest ono w *Dukli* „nie tylko fundamentem, ale i całunem świata.

20 Por. np. J. Grela, *Tybetańskie koncepcje światła*, [w:] *Światło, czas, transcendencja*, red. I. Trzcińska, Kraków 2007, s. 55.

21 Zob. np. H. Blumenberg, *Światło jako metafora prawdy. Przedpole filozoficznego kształtowania pojęć*, „Kronos” 2013, nr 2, zwłaszcza s. 52–56.

Dodajmy jeszcze jeden margines. Dla Jerzego Sosnowskiego, zaczytanego w etymologicznych słownikach słowiańszczyzny, świat jest jedynie „zakrzepłym światłem lub tym, co światło rozpina na swoich promieniach” (J. Sosnowski, *Niech zmierzchn pierzchnie: światło zimowe*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 3, s. 44). Tak, bo przecież jakże przeciwstawić się językowi, który prowadzi nasze rozumienie. Świat, wtórny wobec świecenia prasłowa (indoeuropejskiego *sweta*), zawsze wylania się ze światła i dopóki świeci, jaśnieje, błyszczy – po prostu istnieje (zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny*, Warszawa 1970, s. 535).

Umożliwia przedstawienie, przesłaniając przedstawiane. Tak oto źródło staje się śladem swojego śladu²².

Samo „codzienne zmartwychwstanie”, „odnierzanie się”, związane np. z pracą porannego światła, nie jest u Stasiuka, zawsze i koniecznie, radosnym aktem kreacji. Podczas pierwszej wiosennej podróży do Dukli pociągiem narrator obserwuje światło, które „raz po raz powoływało byty i poddawało je zagładzie z chłodną, nadprzyrodzoną obojętnością” [D, 52]. Światłu przysługuje nie tylko demiurgiczna moc powoływania rzeczy od nowa z niebytu, lecz także „odśrodkowa” siła ich niszczenia²³.

Od pierwszych stron narrator przestrzega przed działaniem – i odczuwaniem tegoż działania – świtu. Pochowani w swoich snach mieszkańcy Pogórza marzą o tym, aby przenieść się w minione, bo wówczas nic już im nie będzie w stanie zagrozić, „żaden wstający świt, żaden upalny dzień” [D, 6].

Połowa lata, Pogórze, świt nabiera powietrza w płuca i każdy następny wydech jest jaśniejszy. Jeszcze przez godzinę będzie można wyobrażać sobie życie innych ludzi. Ta martwa pora, gdy świat powoli staje się widzialny, ale jeszcze jest bezludny. Światło ma barwę roztopionego srebra. Jest ciężkie. Rozlewa się widnokretem, lecz nie oświetla ziemi. Tu wciąż panuje półmrok i domysł, rzeczy są zaledwie swoimi cieniami. Niebo pęcznieje od blasku, lecz blask pozostaje w nim uwięziony [...] [D, 6].

22 K. Uniłowski, *Na Zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6, s. 96.

23 W związku z tym wydaje mi się, iż racja Czaplińskiego jest połowiczna, kiedy wywodzi on taką oto konkluzję: „[Światło] jest bytem doskonałym – wcieleniem boskości, czystej potencji istnienia i jego prawdziwej formy trwania, jest samą prawdą i warunkiem jej poznania, jest najbardziej pożądaną i najbardziej niedostępną człowiekowi łaską. Jest bogiem, którym człowiek powinien być i którym będzie, gdy wszystko przeminie” (P. Czapliński, *Gnostycki traktat...*, s. 146).

Ontologia dukielskiej rzeczywistości jest zazwyczaj ściśle określona i mieści się w obrębie dialektyki bytu, z którym związany jest nieodłącznie ruch i zmysłowość, oraz nicości, która – jak w wizjach egzystencjalistów – okala i spina byt ścisłą klamrą. Jej „przymiotami” są tutaj właśnie przeciwieństwa bytu: bezruch, pustka, cisza, bezludność, brak zmysłowych jakości, wśród których zwracają uwagę zwłaszcza „monochromatyczne barwy nicości”, wreszcie – śmierć, po prostu. „Nieruchomość zapada zawsze w miejscu śmierci” [D, 11], „unieruchomione, więc martwe” [D, 31] – powiada narrator *Dukli*. Albo że „pustka niedzieli bierze się z ciszy i z braku wyraźnych zapachów” [D, 30]. Chwilę wcześniej zaś, wstrząsany spazmem lęku, obieca sobie, że już nigdy nie pojedzie do *Dukli* „w niedzielę, gdy ludzie popołudnie spędzają w domach, a na Rynek i ulice wypelza bezwład i materia jawi się w najpierwotniejszej, gnuśnej postaci, wypełnia wszystkie dziury i szczeliny, wypierając z nich światło, powietrze, ludzkie ślady [...]” [D, 23].

W tej dość spójnej i wyrazistej estetycznie nauce autora *Grochowa* o bytach i istnieniu oko czytelnika napotyka jednak na uskoki, rysy i szczeliny. Bardzo ciekawym stanem ontycznym są wszelkiego rodzaju powidoki, niejasności, w czasie których przedmioty, ludzie i zjawiska przepadają – ich istnienie staje się niepewne, widmowe, ulotne, a określają je metafory **cienia** i **odcisku** (tak jest np. zimą, wówczas, gdy styczniowe światło przypomina „śnieżny listopad albo stały zmierzch”, a rzeczy „zostawiają jedynie swe mętne odciski w zawieszynie szarego światła” – [D, 37]). Cień i odcisk, jakkolwiek stanowią swoiste rewersy bytu, nie budują jednak (co mogłoby być oczekiwane zwłaszcza w rozumieniu tropu „odcisku”) konkretnego śladu obecności rzeczy, raczej już stanowią znak ubytku, istnieją efemerycznie, ciążą naturalnie ku

sile, która pochłania je w wąską gardziel nicości (i tym razem w szczelinie nie ukaże się – jak w wizjach Heideggera – żadne światło istnienia²⁴ [por. D, 36]):

Nie można było oprzeć się wrażeniu, że to wiatr zdmuchuje z bruku **mroczne odciski** ciał i światło, a raczej jego brak, wydawało się czymś tak materialnym jak piasek. [...] Gra **znikających cieni** objawiała dwoistość świata z taką siłą, że czekałem aż [...] zniknie cała twarda materia i pozostanie tylko **czarna nieobecność światła**, ta druga strona rzeczywistości, która [...] rozleje się, zatopi wszystko **odmętem cienia** [...] i miasto Dukla zapadnie się w jakąś szczelinę między wymiarami albo miejsce, gdzie pięć ludzkich zmysłów traci władzę i zostaje tylko przeczucie, że plastyczny, głęboki i codzienny pejzaż może odwrócić się na lewą stronę [D, 16–17, podkr. – A.G.].

Ciężkie, leniwe, ospałe światło świtu jest **srebrzyste** [zob. np. D, 6–7], pełnego południa, padające pionowo z góry, gdy cień najkrótszy – **kredowe** [zob. np. D, 14]²⁵, a przedwieczera – **rtęciowe** [zob. np. D, 15]²⁶. To odmiany światła, które niweczą trud materializacji, zrównują rzeczy z ich cieniami (w tym układzie cień nie jest jednak dyskretnym dowodem na istnienie, lecz

24 Por. K. Uniłowski, *Na Zachód od Dukli...*, s. 95.

25 Tak jest na przykład w rodzinnym mieście Envera Hodży, do którego trafia narrator *Jadąc do Babadag* i obserwuje, jak świecące pionowo słońce „wymiała cień z najciaśniejszych zaułków” [JB, 124]; wówczas to nastaje cisza, w której rzeczywistość pozostawiona jest „własnemu losowi” i „na pastwę czasu” [JB, 124]. U autora *Fado* południe to chwila szczególnej entropii, stan, podczas którego zagrożonej rozpadem materii nie może już nic uchronić, zapieczetowaną ciszą nicością.

26 Obrazy rtęciowego światła w innych książkach Andrzeja Stasiuka najczęściej prześwietlają pejzaże miejskie widziane o zmierzchu lub nocną porą i kojarzą się „z trupim blaskiem industrialu” [zob. np. JB, 67].

odwrotnością, znakiem momentalnego z(a)niku), aby nareszcie zatrzeć i ich kontury, rozmazać widzialne granice rzeczywistości, roztopiając ją w magmę mroku, wreszcie dając jej przepaść w ciemności (i tam ostatecznie niknie i cień, i odcisk rzeczy – a ostatnie strzępki ich istnienia zostają niemal niezauważalnie przecięte).

Światło samo w sobie nie stanowi tu jeszcze źródła rzeczy. Wzięte z osobna jest raczej rodzajem odwiecznej potencji. Tym niemniej i ono ma możliwość wydarzania się, tak jak i rzeczy, którym użycza dopiero istnienia, które istnieją za jego sprawą. „Ilekcroć jestem w Dukli – pisze Stasiuk – coś się dzieje. Ostatnio było to grudniowe mroźne światło o zmierzchu. Ciemny błękit snuł się w powietrzu. Był niewidzialny, lecz dotykalny i twardy” [D, 12]. Nie do końca przeto można się zgodzić z takim oto rozpoznaniem autora *Wzniosłych tęsknot*:

Światło eliminuje akcję, ponieważ samo jest nieruchomością, jest idealnym bezczasem, jest działaniem się absolutnym, nie wywołującym skutków i nie mającym przyczyny, niezależnym od czasu i nie znającym ograniczeń przestrzennych. Światło jest stanem i procesem, przysługuje mu trwanie i działanie się²⁷.

Zgoda, absolutny to charakter: i trwanie, i działanie się przysługuje światłu. Lecz „eliminacja akcji” stanowi tylko jeden z aspektów działania światła, i to ten właśnie, który wiąże się z zacieraaniem widzialności, osłabianiem istnienia.

Co w takim razie musi się zadziać, aby światło dobyło rzecz z nieistnienia, aby poprzez to pierwsze byt zajaśniał, stał się widzialny, odczuwalny, by zaczął bytować? Mówiąc najprościej, musi dojść do załamania się światła. Dopiero ów fizyczny

27 P. Czapliński, *Gnostycki traktat...*, s. 146.

proces urealnienia światła, przy czym forma zostaje nadana zarówno samemu światłu, jak i rzeczy przez nie powołanej z niebytu.

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

Procesowi temu towarzyszy zresztą „wytworzenie” takiego poczucia czasu, który jakby zastyga w momencie – i na chwilę – istnienia, w ten sposób, że splata się w owym punkcie istnienie, wieczność i przecucie śmierci, wolne jednak od lęku, bowiem ten u Stasiuka nie jest czynnikiem gwarantującym, jak chce filozof, „najbardziej własną możliwość bycia”²⁸, lecz paraliżuje wszelkie istnienie, pozostaje sprzeczny z jego najgłębszą naturą:

No i wciąż wracam do tej Dukli, żeby oglądać ją w różnych światłach i porach. [...] [Dotąd] aż stanie się ten rodzaj cudu, w którym światło załamie się w przedziwny sposób i splecie z czasem w przejrzystą tkaninę, która przesłoni świat na ułamek chwili i wtedy oddech zamiera jak przed śmiercią, ale strach nie nadchodzi [D, 13].

Nicość i rozpad, które tyleż zagrażają bytom, jak i je, jako się po heideggerowsku rzekło, okalają, fascynują bohatera *Dukli*, jednak ich kontemplacja odbywa się zawsze w poczuciu napięcia i drżenia, a sam narrator, wpatrując się w cienką szczelinę

28 M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 369.

odgradzającą bytujące od nieistnienia, sytuuje swoje pisanie po stronie bycia. Raz po raz, z troską, odnosi się do znikających rzeczy, jakie popadając w atroficzne procesy, wywołują u obserwatora poruszenie, empatyczny namysł, którego stawką jest utrwalenie tego, czemu grozi „niewyróżnienie”, stopienie ze świetlistą magmą, a w konsekwencji ostateczne rozsypanie się w nicłość. „No i nie myliłem się. Dukli groziło nieistnienie. [...] Ratusz ledwo odcinał się od nieba” (D, 39) – taka oto bojaźń towarzyszy piszącemu, stanowiąc permanentną motywację do mnożenia opisów, wyliczania składowych rzeczywistości, upewniania, by rzecz za Białoszewskim, tego, co (jeszcze) jest²⁹.

To w tych właśnie chwilach rzeczywistości szczególnie potrzebna jest literatura, a ściślej – wyobraźnia pisarza, która, mieszcząc w sobie minione, wypełnia puste już miejsca w tkance bytu. Kiedy zaś wydarza się międzyludzki kościół, pomiędzy ciałami, w barwnej ludzkiej ciżbie (znamienne pod tym względem są zwłaszcza opisy targowiska, objazdowego bazaru, wiejskiego festynu, jarmarcznego święta) „wyobraźnia zamiera” [D, 83]. Życie przybiera wówczas ubite z pełnego istnienia, „gotowe formy, odbija, załamuje światło i jestem bezradny” [D, 83] – z niejakim smutkiem konstatuje bohater. Praca pisarza bowiem to służba światłu, próba najlepszego się z nim stowarzyszenia. W jednej ze scen (czy kluczowej?)

29 To właśnie na figurze klasycznej *enumeratio*, na co wskazywało już wielu komentatorów *Dukli*, wspiera się zamysł ocalenia jako podstawowej strategii Stasiuka, łączącej jego pisanie z linią Schulza, Miłosza, Haupta czy Vincenza (zob. np. K. Uniłowski, *Na Zachód od Dukli...*, s. 97). Czapliński stawia zresztą hipotezę, że zanegowanie tradycyjnie rozumianej fabularności u Stasiuka ma spowodować, iż narracja przemieni się „w nieustający opis”, a tym samym świat pozbawiony zostanie procesualności (zob. P. Czapliński, *Gnostycki traktat...*, s. 147); środkiem swoistego „paraliżowania czasu” jest także *enumeratio* jako „prezentacja bytu statycznego, nakierowana na bogactwo rzeczy, rozwijająca się w porządku systematyki, a nie akcji” (tamże).

dziejącej się w podmiejskim pociągu, narrator przysłuchuje się rozprawie o naturze światła, jaką wiodą ze sobą pasażerowie kolejki:

Faceci rozmawiali o rodzajach światła, emanowanych przez różne rodzaje ekranów. Ten był zbyt zimny, zbyt fioletowy, tamten nazbyt ostry, nierzeczywisty, bolesny dla ludzkiego spojrzenia, inny znowu zanadto pastelowy [...]. Szukali ideału, mieszając cechy [...], jak miesza się farby albo godzinami ustawa światła na filmowym planie, by na krótką chwilę uchwycić rzeczywistość w jednym jedynym, niepowtarzalnym momencie, gdy pokryje się na mgnienie z wyobraźnią [D, 51].

Światło operuje w nieustannej terażniejszości, wyobraźnia pisarza natomiast przynosi kontekst minionego, dokłada się zatem do ponawianych „aktów »tu i teraz«”, które stale przy asyście materii wykonuje światło³⁰. Czyż nie jest to jeszcze jedna wersja owego Miłoszowego „momentu wiecznego”?

To idealne światło, któremu ludzka wyobraźnia może odpowiedzieć, w obrębie którego wyłania się i ustanawia świat wzbudzający uczucie metafizycznego dreszczu, kiedy „był staje

30 Trzeba jednak dodać koniecznie, że owe misternie sklecone chwile symbiozy światła i pamięci oparte są o poczucie określonego porządku: wprzód pełne światło załamuje się na formie rzeczy, a następnie rozwinięte zostaje niejako i umocnione za sprawą wyobraźni. W przeciwnym razie obrazowi grozi pomieszenie porządków, nadmiar rodzący, jak w *Kosmosie* Gombrowicza, entropię. Tak dzieje się w kilku opisach nadciągającego na tę część Karpat, w której pochowana jest Dukla, halnego: „Nie było się czego chwycić. Myśl i wzrok rozpełzły się na wszystkie strony i nie natrafiały na żaden opór. Materia i pamięć rozstępowały się przed nimi i gdzie nie spojrzeć, o czym nie pomyśleć, to od razu nic tylko otchłani geografii [...]. Nieważkość, próżnia i rozprężenie umysłu i wydaje się wtedy, że połknęło się cały świat i w brzuchu dudni echo. [...] istnienia puchną, zachodzą na siebie [...], wyobrażone miesza się z realnym [...]” [D, 40].

się fikcją” [D, 82], kiedy zarówno światło, jak i ciało je załamujące mogą okazać się uludą, owo światło zatem w ogóle nie jest bytem, który mógłby podlegać opisowi, „co najwyżej – mówi narrator – można je sobie wciąż od nowa wyobrażać” [D, 10]³¹. Co ciekawe, podobną konstytucję posiada tutaj sam człowiek-pisarz, świadek kapryśnych przepływów światła [D, 20], ponieważ za sprawą ułomnej pamięci ludzkiej gruntowanie tożsamości przysługuje tak bardzo ulotnej „rzeczy”, jaką jest wyobraźnia właśnie [D, 16].

Niematerialność świat(ł)a i wyobraźni, stanowiące *de facto* podstawę Stasiukowej ontologii, kierować mogą niechybnie w stronę perspektywy metafizycznej, w której materia okazuje się – jak czytaliśmy w introdukcji – „chwilowym zakłóceniem” w przepływie tego, co niematerialne. W zakończeniu narrator wyznaje, że przecież sednem pisania nie była chęć opiewania „piękna ziemi gorlickiej”, lecz „istnienie duszy jako substancji niesubstancjalnej i nie ujętej w okresowym układzie pierwiastków. Szło o to, czy naprawdę wywiodę byt z niebytu, czy też niebyt zrównam z bytem i kosmos połknie logos jak gęś połyka kluskę” [D, 123]. I można się spierać, czy to zdanie rozpatrywać jako pełnoprawną alternatywę, którą stawia dla siebie pisarz-metafizyk, drżąc przed wizją, że jego pisanie rozplynie się w brzuchu gęsinej nicości, czy też widzieć w Stasiuku – jak zdaje

31 Trafnie rzecz ujmuje w swojej syntezie Uniłowski, kiedy pisze: „Ale światło nie jest dostępne jako takie. Manifestuje się wyłącznie poprzez zjawiska, dla których stwarza miejsce, które powołuje. Światło jest **przezroczystym fundamentem przedstawienia**. Będąc starsze od każdego przedmiotu [...], pozostaje źródłem ukrytym, zaś jego eksplorator usiłuje podjąć z góry skazaną na niepowodzenie próbę jego odsłonięcia. Skazaną na niepowodzenie, bowiem o świetle tu jedynie się mówi [...], światło się rozważa, pokazuje, jak światło przedstawia świat; nie sposób natomiast przedstawić jego samego” (K. Uniłowski, *Na Zachód od Dukli...*, s. 95–96; podkr. oryg.).

się to czynić Dariusz Nowacki – spadkobiercę literackiej gry³² z przekłętymi problemami metafizyki, jaką toczył Gombrowicz. Tak, zapewne gdzieś pomiędzy Schulzowsko-Miłoszową liturgią metafizyczną a kpiarskim kabaretem Gombrowicza i łagodną nostalgią Haupta sytuują się filozoficzno-literackie wizje autora *Opowieści galicyjskich*. Nie chcę tego jednak zbyt pośpiesznie rozstrzygać. Warto pamiętać może o znamienym zdaniu, które Stasiuk wypowie trochę mimochodem, trochę kapryśnie, trochę przypadkowo: „był musi być fikcją, jeśli mamy mieć jakąkolwiek szansę” [D, 82]. I że już w następnej chwili będzie się starał... no właśnie, co? – osłabić siłę metafizycznego wyznania? uciec w tonację buffo, by wyzwolić swojego czytelnika z grozy ostatecznej perspektywy? i przydać trochę pocieszenia wszystkim, którzy, jak on, balansują na cienkiej granicy pomiędzy nie-i-widzialnością? Więc, że:

Mięso, krew, światło i reszta oczywistości muszą okazać się któregoś dnia jedynie ciekawym rojeniem, bo w przeciwnym razie coś tu nie gra i Pamelu żegnaj, panu już dziękujemy, zapraszamy jutro od trzynastej [D, 82].

Trudno, jak sądzę, przystać na jednoznaczłą konstatację, jaką rysuje w swoim rozpoznaniu *Dukli* Czapliński, kiedy pisze, że światło „jako byt niematerialny, pod jednym względem przypomina [...] byt materialny – oba są nicością”³³. Owszem, po wielokroć czytamy w powieści o metamorfozach rzeczy, które dążą „do przekształcenia się w światło, czyli w byt niematerialny”³⁴, tym niemniej nie można chyba przystać na to, że nicość jest tu-

32 Zob. D. Nowacki, „Dukla” kontra reszta tomu – 1:0, „FA-art” 1997, nr 4, s. 56.

33 P. Czapliński, *Gnostycki traktat...*, s. 145.

34 Tamże, s. 146.

taj ostatecznym rezultatem, że do niej się wszystko sprowadza. Przemiana rzeczy i światła w nicość nie jest w świecie *Dukli* końcowym saldem bytu, ten bowiem przypomina raczej *continuum* odradzania (przywodzącym raczej wyobrażenia zawarte w religiach Wschodu, ale to akurat temat na osobne rozważania), którego kulminacyjny moment stanowi punkt, w którym zostaje „tylko błękitna, bezkresna źrenica nad resztkami” [D, 125].

Główną część powieści (zatytułowaną *Dukla* i oddzieloną – mają rację niektórzy krytycy – chyba niepotrzebnie od opisowych miniatur) stanowi imaginacyjna scena, gdzie narrator doświadcza odrodzenia postaci dukielskiej Amalii (Marii Amalii Mniszech z Brühlów), której grobowiec (a właściwie rzeźbę na sarkofagu) w kościele pw. św. Marii Magdaleny cyklicznie nawiedza podczas swoich obecności w Dukli. Oto ostatni opisany akt przeobrażeń zachodzących w rzeczywistości, „moment wieczystej syntezy”, na ludzką skalę i miarę, rzecz jasna, skrojony, powołany nie bez udziału – to bardzo ważne – wyobraźni i pamięci narratora, który walnie przyczynia się do tego lokalnego zmartwychwstania. Zacytujmy dłuższy fragment kluczowego akapitu, gdyż wielu elementom warto przyjrzeć się baczniej i z bliska:

Próbowałem dostrzec w lustrach swoje odbicie. Nie było go. Przesuwały się tylko strzępki cienia, różne rodzaje mroku i powietrzne fantomy. I wtedy usłyszałem szelest, i zobaczyłem, że Amalia usiadła na swoim posłaniu. Poczułem ruch powietrza i ciepły zapach przenikający przez starodawną woń kościoła. Przeciągnęła się. Zsunął się czepek i długie włosy spłynęły na ramiona. Odrzuciła je do tyłu, wsparła dłonie o brzeg posłania i zwróciła twarz ku wąskiemu oknu, gdzie dogasał blask święta. Chciałem coś powiedzieć, ale wydawało się, że mnie nie widzi. Zająta sobą, jeszcze senna, powoli utrzymywała swój kontur we wnętrzu czerwcowej nocy. Jej mag-

netyczny szkielet przyciągał z przestrzeni elementarne cząstki i odtwarzał dawne ciało. Ludzie w Dukli i na świecie zasypiali, wślizgiwali się między prześcieradła i opadali na dno czasu, a ona wychodziła z niego, przysiadła na jego brzegu wsłuchana w narastający puls krwi, w gęstniejące ciepło materii od drobnych stóp przez łydki, uda, przez środek brzucha, przez rozgałęzienia ramion aż po czubek głowy. Wszystko, co widziałem w życiu, wszystko, co widzieli inni wchodziło w nią i przybierało kształt. Rosła, potężniała, stawiała się ciężka i gorąca jak fizyczna postać obsesyjnej myśli albo odpowiedź na najstarsze pytanie. [...] Zmartwychwstanie musi się z czegoś składać. To było jak powietrze, które osiągnęło gęstość mięsa. Wszyscy umarli, wszystkie minione raz na zawsze rzeczy, zagubione, przebrzmiałe okruchy świata, ostrużyny czasu, dawne widoki z okien, wszystko, co było i nigdy nie powróci zmieniało się teraz w jej ciało. Śmierć cofała się, zsuwała jak rękawiczka, jak pęknięta powłoka codzienności, a tam, pod spodem, w środku, pamięć, nadzieja, wyobrażenia i cała reszta nieważkich, niewidzialnych i nie istniejących zjawisk krzepła w żywe, dotykalne cząstki. Amalia nie była duchem ani upiorem. Była skondensowaną obecnością tego, co zawsze było nieobecne. Była obrazem, która cofa się w stronę pierwowzoru, by go przewyższyć. Pantofel zsunął się z jej stopy i stuknął o posadzkę. Słyszałem, jak oddycha, jak wchodzi w nią iluzoryczna materia świata i przemienia się w ciało miękkie i gładkie jak wieczność [D, 90–91].

Zapada zmrok. To ten moment właśnie, „moment pomiędzy”, kiedy istnienie i nicość są ze sobą nieomal spojone, cieniutka jest granica, która je oddziela. Z wnętrza kościoła mrok odessał już resztki światła, tak że nawet postać bohatera nie odbija się w lustrach. Istniejące, które nie rzuca cienia lub odbicia sytuuje się właśnie na granicy materialności i niewidzialności. Taki byt zawiera w sobie i nicość, i wzmocniony pierwiastek potencji życia – zarazem. Tak dzieje się także w obrazach,

które towarzyszą narratorowi w nieustających pielgrzymkach do Amalii. Ważnym elementem tej ontologicznej edukacji staje się zwłaszcza studiowanie gry światłocienia, jaka dokonuje się na obrazach Claude'a Lorraine'a. Oglądając *Krajobraz z tańczącymi*, bohater w pewnym momencie stwierdza:

W głębi pejzażu przejrzyste powietrze przenika kształty i granica między widzialnym i niewidzialnym, rzeczywistym i wyobrażonym zachowana jest tylko ze względu na ułomność naszego wzroku, który żeby coś dostrzec, musi na coś patrzeć [D, 20].

Teraz wzroku już nic nie absorbuje. Trwa chwila metafizycznego resetu zdolności oglądania. Wszystko zostało sprowadzone do monochromatycznych plam, które i tak zdają się tracić kontury i zanikać. Nastąpi „strzępy cienia” i „różne rodzaje mroku”. To czas, kiedy dokonuje się u Stasiuka każde przesilenie, metafizyczna równonoc, podczas której z(a)nikły byt może powrócić. Rzeczywistość uwolniona od światła, od wzroku, poddaje się już tylko tym zmysłom, które działają pod dyktando wyobraźni („czułem ruch powietrza i [...] starodawną woń kościoła”).

Teraz wypadki następują szybko, czas bowiem nie ma już wszystkiego we władaniu, nie wyznacza granic, nie przymusza rzeczy do niknięcia, nie stawia ich znów nad krawędzią niebytu. Następuje inny czas, czas rytuału, akt, od którego czas znów może wziąć swój początek. Czas święta, święta wskrzeszenia, niepodzielny, wypełniony jedynie wydarzaniem się ponownej inkorporacji Amalii.

Zatrzymajmy się jednak przy tej porze, o której następuje zmartwychpowstawanie u Marii Magdaleny. Warto zwrócić uwagę na to, że scena w dukielskiej farze rysuje, domyka ramę powieściowego czasu. U zarania narracji znajdowaliśmy się na

Pogórze, w połowie lata, w godzinach świtania, które – paradoksalnie – otwierało iluzoryczność istnienia, przywodziło bohaterowi na myśl umowność znikliwej doczesności. Teraz też jest lato, jego początek, próg czerwca. Świat i narracja zatoczyły zgodny obrót, ale czas zmienił swoją konsystencję i istotę, przestał wtrącać się i niweczyć wszelkie istnienie, stał się *continuum*, momentem przecięcia Möbiusowskiej wstęgi, zastygł „w uporczywy punkt”, oczekując aż dopełni się dzieło imaginyjnej reinkarnacji Amalii. Czas zobrazowany zostaje tutaj przestrzennie, jako „pojemnik”, na dno którego opadają wszyscy, którzy przegapili ezoteryczne misterium, sama zaś postać Mniszchówny, czytamy, właśnie zeń się wydostaje.

Cała scena, powiedzieliśmy, nie rozegrałaby się bez wyobraźni narratora. Ale tym, co gra tutaj szczególną rolę w przebiegu centralnego i kulminacyjnego dla powieści wydarzenia jest pamięć bohatera, który wnosząc ją właśnie, umożliwia Amalii obleczenie się w materialność obrazów i doznać („wszystko, co widziałem w życiu [...] wchodziło w nią i przybierało kształt. [...] stawała się ciężka i gorąca jak fizyczna postać obsesyjnej myśli”). Zmartwychwstanie Mniszchówny jest inkorporacją, ponownym wcieleniem zagubionych „nieważkich, niewydzielalnych i nie istniejących zjawisk”, zatem i w istocie aktem *creatio ex nihilo*, bowiem to z nicości powołane zostaje to, co w nią się wprzód obróciło, a co powraca teraz za sprawą pamięci i wyobraźni bohatera, który użycza odradzającemu się ciału Amalii „tego, co było nieobecne”.

Finalne wydarzenie ma w powieści także swoją prefigurację. Kluczem do tajemnicy kreacyjnej metamorfozy czasu w wieczność, przepoczwarzania się nieistnienia w istnienie, chaotycznego i niewyraźnego w przedstawienie dziejące się w literaturze jest scena, w której bohater podgląda kąpiącą się dziewczynę; młodzieńcza obsesja podpowiada jego wyobraźni,

że ciało kobiety „niczym pamięć zbiera ze świata niewidzialne cząstki” [D, 46], a następnie dokonuje się przez nią wielka metamorfoza: „wszystko wnikało w nią, przechodziło przez sprężystą i zachłanną skórę, by potem, zbędne już i przemienione, wystąpić na powrót na powierzchnię, [...] rozprysnąć się i wrócić do świata” [D, 47].

Do czego można by ów proces porównać, do czego odnieść? Czy posiada on jakiś swój odpowiednik na poziomie tworzenia powieści, budowania narracji? Tego wprost w *Dukli* nie wyczytamy, ale trudno nie zgodzić się z Uniłowskim, który trafnie zauważa, iż marzenie o napisaniu książki o świetle, które wyraża w pewnym miejscu bohater *Dukli* jest w istocie pragnieniem „napisania światła”. „Pokazać twórczą pracę światła – pisze krytyk – można jedynie [...], pokazując pracę języka, ujmowania i przedstawiania świata w języku. Uobecnić światło to tyle, co skonstruować tekst pełny, samowystarczalny [...]”³⁵.

W ideowej, z ducha dekonstrukcji wyrastającej, kontrze do czytania Uniłowskiego Nowacki widzi afabularną powieść Stasiuka w perspektywie „uprawiania czystej literatury” i deklaruje, że nie interesuje go zupełnie, „na czym polega Stasiukowa gra światłem i cieniem” oraz że nie będzie objaśniał jego metafizycznych przekonań³⁶. Na dowód takiego widzenia autor *Ukosem* przytacza następujący tok argumentów: „A więc co robi pisarz? Przede wszystkim przekłada metaforę na metaforę, mnoży konotacje i obrazy, odsyła coś do czegoś, jednak bez nadziei na wydobyć ostatecznego sensu, pochłania go pisanie,

35 K. Uniłowski, *Na Zachód od Dukli*..., s. 96. To samo właściwie wypowiada Czapliński, kiedy pisze, iż przeświadczenie, że „byt ma [u Stasiuka] naturę językową” funduje zarówno artystyczną wirtuozerię, skłonność do afabularności, jak i prywatną kosmologię pisarza (zob. P. Czapliński, *Gnostycki traktat*..., s. 147–148).

36 D. Nowacki, „*Dukla*” kontra reszta tomu..., s. 56.

opowieść pęcznieje z każdym zdaniem [...]”³⁷. Jednocześnie jednak w konkluzji całego tekstu pojawia się „niepokojąca” – podważająca do pewnego stopnia estetyzujący styl odbioru krytyka – myśl, że jednak ośrodkiem wyobraźni, światoodczuwania Stasiukowego narratora jest ciało, dotykalność, materia³⁸. Oczywiście, Nowackiego interesuje „ciało tekstu” – jego literacka struktura, proustowski krój, spójne ubiory form składających się na narracyjną mozaikę *Dukli*. Wydaje się jednak, że rzeczą *Dukli* jest próba uchwycenia konkretności, raczej więc „tekst ciała”, przygody i odmiany tego ostatniego. Opowieść, owszem, chroni narratora przed szaleństwem proteuszowych przemian dziejących się wciąż w dukielskich pejzażach, bowiem jest „nieruchoma” [zob. D, 10]. Nie taką jednak „nieruchomością”, która zapada w świecie i tam staje się oznaką śmierci (warto doczytać ten fragment introdukcji do końca [D, 11]), lecz rodzajem stałości, zatrzymania, osadem wciąż przesypującego się czasu³⁹.

Twórcza praca języka nie nastąpiłaby jednak, gdyby nie poprzedzały lub nie towarzyszyły jej obserwacje działań metamorficznych i metafizycznych (trudno mi ustalić następstwo pisania i doznawania, być może nie jest jednak tutaj, jak u Sartre’a, który nie może się, np. w *Mdłościach*, zdecydować, czy żyć, czy opowiadać, lub u Gombrowicza, który biada w *Pornografii* nad tym, że każde pisanie przychodzi poniewczasie, jest zawsze „*ex post* zdarzenia”, wskutek czego nigdy w pełni go nie ujmie, nie odzwierciedli, nie stopi się z nim w jedną, konieczną logoreę). Gdyby nie miłosne uniesienie i ekstatyczna istność dziewczyny zdolnej wchłaniać w siebie materię i drapować z niej

37 Tamże, s. 56.

38 Zob. tamże, s. 57.

39 Zauważył to przenikliwie Mieczysław Orski w tekście: *Ut pictura poesis*, „Odra” 1998, nr 6, s. 116.

doskonalsze istnienia, gdyby nie absorbująca drobiny bycia Amalia – pamięć i wyobrażenia pisarza nie znalazłyby zarówno modelu, jak i katalizatora dla wszelkich metamorfoz i wskrzeszeń bytu.

Trafnie więc pisze Czapliński, iż dla Stasiuka

język powinien być dla bytu tym, czym światło – powinien odsłaniać istnienie, powoływać byty do pełni istnienia [...]. Ale język oddziela nas od rzeczywistości, powoduje, że to, co dociera do nas, to tylko ślady rzeczy [...]. Jeżeli chcemy zobaczyć prawdę – a możemy tego dokonać tylko za sprawą języka – musimy się nauczyć drążyć słowo⁴⁰.

Jakkolwiek podzielam rozpoznanie autora *Powrotu centrali* co do odczuwanej w prozie Stasiuka tożsamości światła i języka, to jednak nie sądzę, aby taki był ostatecznie punkt dojścia, końcowy etap „wykładu” Stasiukowego systemu ontologicznego, nie ma wszak w jego pisarstwie głębokiej refleksji nad postacią językowego i poetyckiego *logosu*. Owo „drążenie”, czyli „dukielską robotę”⁴¹, charakteryzuje jednak nie rozcinanie słów, branie

40 P. Czapliński, *Gnastycki traktat...*, s. 148.

41 Duklę nazywało się w tej części Polski mały szyb, który umożliwia stałe drążenie w głąb ziemi; Stasiuk mówi w pewnym momencie, porównując swoje pisanie do tytułowej instalacji, że ono również jest drążeniem – prymitywnym, bowiem nie ma w nim świadomości, zamiaru, metody. Ten fakt poddało już interpretacji (czyli – duklowaniu dukli...) wielu komentatorów (zob. np. D. Nowacki, „Dukla” kontra reszta tomu..., s. 57).

Wykładnią rządzą więc w tym porządku interpretacyjnym metafory geologiczne. „Odsłanianiem warstw rzeczywistości” nazywa (jakże trafnie!) intuicyjne pisanie Stasiuka Agnieszka Czachowska (*Wszystkie Dukle naszego życia*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 6, s. 70). I dodaje, że liczne powroty do Dukli, „zarówno te realne przyjazdy, jak i pisarskie drążenia własnego »małego szybiku«, to [...] odpowiedzi na pytanie o jądro rzeczywistości” (tamże).

ich w nawias czy badanie ich historyczno-semantyczno-ontologicznych właściwości. Nie, Stasiuk odpowiada swoim pisanem na żywioł światła – na jego ekspansję, samorzutność, nieprzewidywalność, intuicyjnie dostraja więc swoje pisanie do charakteru bycia. Owszem, nakładając i zdzierając warstwy bycia dobywane z pamięci, wnosząc je do teraźniejszości, rysuje palimpsestowe struktury, lecz nie wydaje mi się, co próbowałem udowodnić wyżej, iż jest to ruch zanurzony jedynie w literackim symulakrum, grzęznący ostatecznie w nicości.

Moglibyśmy więc przystać na misterny wywód Czaplińskiego –

człowiek [w dziele Stasiuka] ratuje się iluzją podszewki bytu przed szaleństwem nicości: nie mogąc pogodzić się z ostatecznością przemijania, bierze jedność rzeczy za związek powierzchni z głębią, momentu z wiecznością, przedmiotu z ponadczasowym sensem. Przerażeni naocznością rozpadu nie chcemy obcować z rzeczami, więc odgradzamy się od nich metaforami [...]. Dopiero gdy zdejmujemy z bytu warstwę języka, rzeczy stają się tym, czym są – czyli rzeczami. Według Stasiuka jest więc tylko to, co widać, a zewnętrzna powłoka jest wszystkim, co istnieje. [...] Istnieje tylko materia, która stanowi płaszcz nicości [...]. Zadaniem pisarza staje się więc stworzenie takiego języka, który nazwie ostateczną postać bytu – jedność rzeczy i tkwiącej w owej jedności wieczną śmierć⁴²

– gdybyśmy zamknęli oczy na artykułowane przez bohatera – w wątku miłosnym powieści czy w scenie wskrzeszenia Amalii – pragnienie odrodzenia.

42 P. Czapliński, *Gnostyczny traktat...*, s. 148.

Idzie przecież o to, przypomnijmy, czy uda się wywieść „byt z niebytu” [D, 122].

Wszystkie odmiany światła – jakkolwiek niektóre z nich gubią, czy może stopniowo tracą, moc wywoływania bytu z ciemności, wyjawiania go, a gubią, gdyż są światłem odbitym, sztucznym lub rozpraszającym się na krawędziach rzeczy – zawierają jednak w sobie zdolność podnoszenia świata do rangi „momentu wiecznego”. Ostateczną, wyczekiwaną przez narratora odmianą, jest „światło wiekuiste”. We fragmencie stanowiącym swoiste *pendant* do Dukli, napisanym blisko ćwierć wieku później, Stasiuk opisuje oczekiwanie na takie światło, które stężeje w płomień zdolny przeświecić wszystko, spopielić i – w ten sposób przemienione – podnieść ku nieśmiertelności. Być może to jeden z tych literackich obrazów, którego konfesyjność pozwala spojrzeć jasnym okiem na najważniejszą tajemnicę pisarstwa autora *Zimy*: pragnienie metafizyczności, doznania i dostąpienia ostatecznej *metanoi*

W dziewięćdziesiątym piątym [...] siedziałem, piłem piwo i myślałem, że świat zaczyna i kończy się w Dukli. Że stamtąd bije światłość wiekuista. [...] Skąd miała przychodzić? Nie wiedziałem, ale wydawało mi się, że z bardzo daleka, z odległych czasów i że przypomina nieśmiertelność. Że ogarnie Duklę z jej czterema uliczkami na krzyż, dolinę, górę Liwocz, przetoczy się jak płomień przez żmigrodzki rynek, spopieli domy i domki, biało-żółty autobus do Grabiu, grzebiące kury, kiosk w betonowym baraczkach, kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła i nawet mnie z piwem na ławce, by wszystko ponieść jako napowietrzne, przejrzyste obrazy gdzieś w nieskończoność, gdzie nigdy nie zapada mrok, a rzeczy nie rzucają cienia. Siedziałem i wyglądałem gorącego wicheru, ognistej fali niosącej unicestwienie i ocalenie zarazem. W 1995 roku, a może nawet rok wcześniej [KBS, 298].

Z tego „cudownego rejestru”, jaki pisarz sporządzał podczas krótkich pobytów w Dukli jednak jakby nic nie zostaje, trwa nieustanne, różewiczowskie „przesypywanie”. Słowa jak kłaśnięcia w pustej sali. Zresztą, słowa są tu trwalsze niż obrazy, obrazki, obrazeczki, jakie się w nie wpisały, w nich umościły; umościły, lecz natychmiast zostały przegnane (wiatr) i wypłukane (woda). Co pozostaje? Czy coś pozostaje? To tak jakby z fotografii czas wytrawił wszelką zawartość rzeczy i zostawił jedynie kontur, a w środku białą, „światlistą” pustkę, jakiś obrys ciszy, który nie pozwala zapomnieć, że cała drobiazgowość minęła wprawdzie, lecz przecież była tu jeszcze przed chwilą – oto dowód, tych kilkadziesiąt słów, jak niejasne wspomnienie z roku 1995.

Narrator powtarza litanie zjawisk, wylicza dukielskie miejsca skrupulatnie i w nadziei, że ostatecznie nadejdzie ocalenie (choć wprzód czeka nas zagłada...), jeśli tylko wytrwać dostatecznie długo w oczekiwaniu na przyjście z kosmicznych rejestrów i rejonów przedwiecznego światła. Więc wchodzi w rolę czulego ekonoma, tego, który sporządza spis w księdze bycia. Lecz, w przeciwieństwie do zatroskanego o obejście gospodarza, wie, że wszystko wprzód musi zostać „przedwiecznie prześwietlone” (zresztą i tak przepada, ledwie uformowało się, już wyblakło, spłowieło, wytarło się i zużyło do cna). Cóż więc czyni ów mądry pisarz-ekonom? Odprawia litanie, litanijny rytuał nawoływania rzeczy po imieniu (nie jest to jedynie „figura wyliczenia”, techniczne *enumeratio*, zabieg cynika, który nie wierzy w nic poza żonglerką słowami), układa ją przed spisywanym inwentarzem bycia w poczuciu, że tak mu wypadło – to po pierwsze (jest stróżem i dopóki jest, wypełnia swoją powinność) – i – co istotniejsze – aby, śmiało pisać o ulotności wszystkiego, absolutnie wszystkiego!, otworzyć perspektywę metafizyczną.

W litanii zachodzi wszak proces wymiany, słowo za słowo, metafora ze metaforę, nazwa za nazwę – i wreszcie: ciało za ducha!

Spójrz, świecie, mówi nam i wobec nas pisarz, jeśli jakieś trwanie ma się w ogóle wydarzyć, to tylko tej materii, która, rozpadłszy się wprzód, spopieliwszy, zostanie przemieniona – inaczej przeminie, szczególnie (czy zatem, wypadłoby zapytać za Miłoszem, nie wszystko „wróci w chwale”?). To wypatrywanie, wyczekiwanie „wiekuistej światłości”, która jedynie mogłaby nas uratować, przypomina czekanie bohaterów Konwického, to wypatrywanie jest równie tęskie jak u autora *Małej apokalipsy* i, w przeciwieństwie do niego – by tak rzec – „nadziejne”, bowiem metodyczne, ponawiane i poszukiwane.

To ponawianie wyznacza akt narracji, który odkłada się w opowieść rodzącą się **dzięki i z** podróży. A wszystko to pieczętuje pamięć – przedłużenie podróžopisania jako imienia egzystencji. Pamięć – niepewna ani co do trwania, ani zbawienia. Nasza pamięć każe nam nieustannie **ożywiać**, jest w służbie pragnienia obecności, które silniejsze wydaje się nawet od religijnych nakazów i dogmatów regulujących pracę wyobraźni eschatologicznej:

Dziady, czyli wspomnienie dusz, które nie mogą odnaleźć drogi. [...] Palimy [ogień] pod krzyżami bezwstydnie i po pogańsku, zamiast umarłym zostawić grzebanie umarłych. Przychodzimy z kolorowymi szkiełkami, ponieważ wierzymy, że wciąż tam są, że nigdzie nie poszli, nikt ich nie zawołał, nie powołał i pozostaną z nami na zawsze, a przynajmniej tak długo, jak będziemy mieli siłę palić ogień. [...] Ponieważ tylko to możemy zrobić: przychodzić i powtarzać ich imiona, wiedząc, że na koniec i tak zostaną zapomniane. I nie żywiąć specjalnych złudzeń, że ktoś nas słyszy [KBS, 24–26].

Bo pamięć pracuje na istnienie. To ono jest tutaj wystarczającą racją, zabiega się o jego trwanie, jak długo się da, na przekór finałowi zapomnienia, który od dawna pozostaje już zaplanowany i pewny. Do tego służy podróżopisanie: przedłużać istnienie, choć to tyleż heroiczne, co daremne (zależy zresztą, z którego końca, z jakiej krawędzi czasu, na to spojrzeć). Nie idzie nawet o ciągłość tej pamięci, o jej kulturową trwałość: lepiej nie żywić złudzeń, że ktoś nas słyszy, bo wtedy mamy pełną jasność: to istnienie samo jest imperatywem i racją samego wspominania.

Czego jednak wypatruje bohater Stasiuka? Czego pragnie? W czym pokłada nadzieję? Czym ma być ta przemiana? Czytamy o „świecie wiekuistym”, nie sposób uciec od analogii z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej; nie musimy chyba nawet jakoś metodycznie tropić tak ujętego (w taką słowną formułę) światła, jest ono na tyle mocno zakorzenione i obecne w liturgice, że nie trzeba się przekonywać, iż zbieżność nie może być czysto przypadkowa. Nie przeczytamy jednak nigdzie u Stasiuka o pragnieniu zbawienia czy przebóstwienia, żadna boska istota również za tym światłem nie stoi, być może nie ma komu zanieść owego, z Miłosza wyciągniętego, „czarodziejskiego rejestru”, pozostaje więc marzenie o „nieskończoności, gdzie nigdy nie zapada mrok, a rzeczy nie rzucają cienia”. Owego wyobrażenia trudno z kolei nie odnosić – raz jeszcze powróćmy, rozwijając go, do tropu pozostawionego w końcówce poprzedniego podrozdziału – do tęsknoty Lacoue-Labarthe’a. Francuski filozof, długo czytając Nietzschego⁴³, zapragnął dostąpić czasu źródłowego, w którym *logos* i *mythos* jednym były, w którym prawda i fikcja były tylko dwiema stronami jednego medalu – rzeczywistego, które wyraża się wewnątrz (utopijnej?) bajki:

43 Zob. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2000, s. 42.

Świat jest więc tym, co się o nim mówi. Sama metafizyka nieustannie go na swój sposób wypowiadała dzieląc wypowiedzi wedle kryterium prawdy: *mythos/logos*. Od momentu, w którym ten podział się unieważnia, kiedy wypowiedź nie jest wypowiedzią prawdziwą, która przeciwstawia się wypowiedzi fikcyjnej, lecz wypowiedzią czystą i prostą, od momentu, w którym nie ma już transcendentnej prawdy i prawda nie jest już poza wypowiedzią, niezależnie od tego, czy chodziłoby o wypowiedź prawdziwą, czy jakkolwiek inną, nie pozostaje nic, co byłoby wobec niej zewnętrzne, ani nic, od czego mogłaby się ona zaczynać. Nie ma ani źródła, ani kresu, lecz tylko ta sama, wieczna bajka⁴⁴.

Stasiukowi nie idzie jednak o to, aby ująć spod młota dialektyki prawdy i pozoru – podkreślmy to raz jeszcze z innej strony – i zamknąć się w świecie tekstu-bajki, który nie będzie niczym innym niż opowieścią, **pisanym, tekstem**, papierowym układem znaczków, wtórnym systemem modelującym prywatną jedynie historię, poza którą nic w istocie nie ma. Być może to marzenie Stasiuka o „punkcie południa” jest jakimś rodzajem syntezy, w której splecione zostają i *mythos* (archetypiczne, „przeczne”, animistyczne wyobrażenia pierwotnych sił – wyrażone pod postaciami symboli żywiołów: wody, światła, wiatru), i *logos* (idea zbawienia, wieczności, trwania, przemiany), ale nie dokonuje się to tutaj za cenę zerwania kontaktu z rzeczywistością (a także z problemem, **jak i co** uznać za rzeczywiste⁴⁵).

44 P. Lacoue-Labarthe, *Bajka...*, s. 43.

45 W jednym z felietonów autora *Kronik...* mamy taką oto scenkę. Pisarz zabiera autostopowiczkę. Po chwili z jej strony, gdy kierowca dłuższy czas milczy i wsłuchuje się w głosy telefonujących do Radia Maryja, pada pytanie: „Pan tego słucha?”. A wówczas podane zostaje spokojne wyjaśnienie: „W poszukiwaniu czegoś, co przypomina życie, włączam w końcu radio z Torunia. Żeby usłyszeć jakiś ludzki głos, odnaleźć opowieść, która dzieje się w tym świecie

RZECZY ISTNIENIE

W pewnym miejscu Andrzej Stasiuk notuje:

Maszyny są jak zombie. Żywią się naszym pożądaniem rzeczy, zachłannością i pragnieniem ziemskiej nieśmiertelności. Żyją tak długo, jak długo są potrzebne. Spuszczamy je z oka i natychmiast zaczynają się rozpadać, zdychać i truchleć jak wampiry pozbawione krwi [JB, 86].

Ekspansywne, żarłoczne przedmioty techniki, maszyny – rzeczy nastawione na masowe produkowanie energii, wymyślone w celu podtrzymywania iluzji naszego panowania nad rzeczywistością i hedonistycznie rozumianego dobrobytu – budzą w refleksji pisarza lęk oraz jakiegoś rodzaju wstręt i niechęć. Wizje „szklanych domów” wyrastających na pustyni, sieci autostrad, lotnisk, marketów, „galerii” handlowych, wszelkie nie-miejsca, jak nazywał je Marc Augé, występują u autora *Dojczlandu* w sceneriach fantasmagorycznych i frenetycznych, są znakiem ludzkiej pożądliwości i szaleństwa, do którego niechybnie prowadzi człowieka myśl o „ziemskiej nieśmiertelności”. Odsuwamy z własnego horyzontu wszelką „czasowość”, zanurzając się w świat maszyn, które hipnotyzują nas swoją doskonałością, niezawodnością, obiecują bezsporne, bezproblemowe panowanie nad porządkiem natury, wreszcie wywłaszczają nas z poczucia własnego istnienia, każąc nam koncentrować się na perspektywie „osiągania celów”, podsycają złudzenie siły ludzkiego umysłu; nie znoszą natomiast – i to wpajają nam

[...]. Żeby usłyszeć te niewprawne, niepewne głosy: »Halo, czy już jestem na antenie, halo, czy już można mówić?« Żeby odnaleźć te kruche, rwane zdania, których nikt nie chciał wysłuchać. Z głębi samotności, z głębi zapomnienia [...]. **Drżące, przejęte, szczęśliwe, nieskładne. Żywe.** Zwłaszcza na tle gładkiej gładźby ojców prowadzących” [KBS, 92–93 – podkr. A.G.].

poprzez potęgę swojej nieustającej użyteczności – niedziałania, braku akcji, postępu, nieciągłości (wówczas bowiem deziluzji ulec może wiara w możliwość pełnego kontrolowania przebiegu istnienia, wówczas „rusza” czas, który jakoby został wstrzymany przez sprawstwo maszynierii). Maszyna, mówi autor *Fado*, istnieje wampirycznie, żywi się naszą zachłannością. A przez swoje działanie podsyca w nas pokłady owej pożądliwości.

Przedmioty są stale, nieustannie zaprzęgnięte do pośredniczenia między ludźmi⁴⁶, ba!, mało tego, trudno w ogóle bez nich współczesnego człowieka definiować. Kłopot tylko w tym, że „seryjność”, „taśmowość” produkcji rzeczy stała się jednocześnie przyczyną ich swoistego wykluczenia poza obręb faktycznej refleksji humanistycznej. „Nowy konsumpcyjny kapitalizm – pisze Bjørnar Olsen – napełniając świat dobrami, replikami, maszynami i bezduszną technologią, stał się wcieleniem naszego [...] odosobnionego i wyalienowanego nowoczesnego bycia”⁴⁷. Wskutek tego rzeczy coraz częściej widziane były przez humanistyczny namysł „jako zagrożenie dla autentycznych ludzkich i społecznych wartości [...]”⁴⁸.

46 Od zarania dziejów przedmioty – towarzysząc wymianom, jakie ludzie zadzierżgali między sobą, dzięki czemu wchodzili we wzajemne relacje – nie były anonimowymi, przypadkowymi rzeczami, których z darującymi nic absolutnie nie wiązało. Odwrotnie, przedmiot darowany od zawsze pełnił rolę „delegata” (określenie Brunona Latoura), tj. reprezentował osobowość, pozycję, płeć itd. tego, kto decydował się – darując ów przedmiot – za jego pośrednictwem nawiązać stabilne kontakty z innym, obcym. Przedmioty zatem, jako nasze emanacje, pełniły rolę mediacyjne, zabezpieczały charakter i jakość ludzkiego odnoszenia, mówiąc po prostu: regulowały społeczne bycie (zob. np. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 9–21).

47 Tamże, s. 23.

48 Tamże. Paradoksem nowoczesności jest także i to, iż nadmiar, nadprodukcja rzeczy idą w parze z niemal całkowitym brakiem refleksji nad związkiem człowieka z rzeczami i istotą tych ostatnich. Właściwie bowiem poza myślą

Nowoczesne rzeczy, budzące i lęk, i pożądanie, odłączone od ich twórców, od zwykłego trudu ich wytworzenia, o którym użytkownicy rzeczy po prostu nie chcą pamiętać (psułoby nam przyjemność noszenia spodni markowej firmy, gdybyśmy pamiętali o tym, że bangladeskie szwaczki pracują przy ich produkcji w koszmarnych warunkach za mniej niż pół dolara za godzinę), pozbawione indywidualnego rysu, sprowadzone do roli rynkowego towaru, wyalienowane ze swojej materialności (kto z nas dostrzega i przyjmuje, że „foliowość” foliowego woreczka stanowi istotną właściwość tej rzeczy i jednocześnie koszmarnie zagrożenie dla naszej planety?... nikt, bo musielibyśmy pozbawić się bardzo „praktycznego” i łatwego sposobu pakowania i transportowania żywności), skazane zostają na los „stabuizowanego fetysza”: mówimy o nich wyłącznie w kategoriach ekonomicznych i pragmatycznych lub zapominamy o ich istnieniu, dopóki tylko niezawodnie nam służą i są pod ręką w naszym „warsztacie życia”. A i w swoim pędzie „ku nieustającej reformacji technicznej” wytwarzamy szeregi rzeczy, które później najchętniej porzucamy, które wydają się fanaberią znudzonego intelektu, naddatkiem, ekstrawagancją umysłu technicznego, monstualnym wykwitem naszego pędu do technicznej autodestrukcji, przejawem czystej zbyteczności (tak myślę np. o niszczarce...).

To wszystko mieści się zapewne w Stasiuka wyobrażeniu maszyny jako współczesnego, istniejącego rzeczywiście!, *zombie*, pasożyta żerującego na naszym iluzyjnym pragnieniu panowania, z którego maszyna wzięła swój początek i które stanowi

Bergsona, Merleau-Ponty’ego, Heideggera (i ich stosunkowo nielicznych komentatorów), zauważa Olsen, rzeczy nie zyskały sobie należytego miejsca w humanistycznej refleksji (traktujemy je jako „towary” czy „obiekty własności” i w ten sposób zamykamy naszą refleksję nad nimi).

paliwo przedłużające jej żywot. Otaczające nas dzisiaj przedmioty zdają się odgrywać przed nami spektakl rodzący urojenia, które zadziwiająco chętnie żywimy: oto jesteśmy właścicielami, panami rzeczy, możemy pozbyć się ich bez szkody i żalu, nie łączy nas z nimi – sprzętami, sprawnymi narzędziami – żadna bliższa zażyłość, naszą relację określa język ekonomii, reguluje bożek potrzeby.

Z takim ustanawianiem i rozumieniem istnienia maszyny pojawia się nasze poczucie bycia jej zakładnikiem czy, jak chce Stasiuk w swoim wyobrażeniu, żywicielem. Heidegger – Bjørnar Olsen traktuje go jako ojca założyciela dzisiejszego „zwrotu ku rzeczom”, filozofa oferującego przede wszystkim pewien język, za pomocą którego wypowiedzieć by można naszą egzystencję z rzeczami – zaleca pozostawianie przedmiotów techniki na zewnątrz (*draußenlassen*), tak, aby nie stały się czymś absolutnym, lecz zależały od nas:

Możemy [...] – pisał Heidegger – korzystać z przedmiotów techniki, a jednocześnie przy całym właściwym ich użytkowaniu wyzволić się od nich w taki sposób, że nieustannie będziemy z nich rezygnować. Możemy używać przedmiotów techniki w taki sposób, w jaki trzeba ich używać. Ale możemy także zostawić je same sobie jako przedmioty, które nas nie obchodzą [...]. Możemy powiedzieć tak nieuniknionemu korzystaniu z przedmiotów techniki i możemy zarazem powiedzieć nie ich pretensji do wyłączności, a tym samym do zniekształcania, gmatwania i w końcu do pustoszenia naszej istoty⁴⁹.

Izolowane, wyjęte z rozmaitych porządków przedmioty absorbują zatroskanego ich funkcjonowaniem człowieka w takim

49 M. Heidegger, *Wyzwolenie*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001, s. 16–17.

stopniu, iż nie można już częstokroć rozróżnić, jasno określić, kto komu służy. Z wolna człowiek staje się ofiarą własnej kalkulacji, machinacji, myślenia technicznego i nie sposób właściwie, o czym pisał Heidegger, wyzwolić się spod ich władzy. Z przedmiotem produkowanym masowo, służącym jedynie przedłużaniu naszych zmysłów i ciała nie można właściwie nic począć, jest on szczelnie zamknięty na wszelką relację.

Niezawodność rzeczy w ogóle przestaje być dominującym kryterium wyboru, włączania przedmiotu w przestrzeń naszego życiowego „warsztatu”; nabywamy rzeczy zgodnie z kapryśnymi, sezonowymi modami i porzucamy je pod byle pretekstem, pożądamy kolejnych, „cykle wymiany materialnej nabrały przyspieszenia; coraz więcej rzeczy jest represjonowanych i uznawanych za zbędne. Równocześnie procesy niszczenia uległy niesłychanej intensyfikacji [...]”⁵⁰. Współczesne cmentarzysko rzeczy przybiera nieznane dotychczas w historii rozmiary (jak trudno było mi niedawno wyjaśnić moim dzieciom, że guzikowy model telefonu, który znalazły za gablotą w muzeum techniki, w mojej kieszeni wciąż działa i uważam go za najlepszy aparat, jaki wynaleziono, służy bowiem do rozmawiania i służy od blisko dekady...), multiplikowane współcześnie w „nieskończoność” przedmioty – wykonywane niedbale, po to, aby napędzić koniunkturę nieustannego nabywania kolejnych „niezawodnych i tanich” – mają zapewnić bezpieczeństwo i określoność naszego bycia, rodzą nieustanne frustracje oraz przeciwne do oczekiwanego poczucie zawodu, a w konsekwencji – rozchwiania, nerwicę rodzącą się z doznania potencjalnego wykluczenia.

Porzucone na peryferiach naszych domostw, miejskich wysypiskach, w leśnych rowach, gdzie bądź..., współczesne

⁵⁰ B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 257.

rzeczy wreszcie ujawniają swoją zawodność i materialność. Jako wraki, graty czy ruiny – porzucone, niepotrzebne nikomu, bez wartości do oclenia, bez możliwości zbycia, utraciwszy status towaru – odsłaniają nagle swoje tandetne, źle skrojone, puste serca. Dzisiejsze maszyny-śmieci świadczą o jakimś totalnym szaleństwie nadprodukcji rzeczy, jakie nas ogarnęło, marnym przy tym pocieszeniem zdaje się myśl, że owe wraki właściwie nie przechowują żadnej pamięci o naszych czasach. Ich „czarne skrzynki” przypominają jako żywo jednorazowość materiału, z jakiego wznosiliśmy nasz świat w PRL-u, który tak trafnie objął w tytule jednego z wierszy Stanisław Barańczak: dykta, sklejka, płyta październikowa...

Może to wszystko i prawda, może – jak chciał Charles Baudelaire, amerykańscy transcendentaliści, a jeszcze wcześniej przecież Jean-Jacques Rousseau – technika jest koszmarnym wcieleniem żądzy opanowania świata, wykorzystania go (wszak nawet rzekę – utyskiwał Heidegger – można „nastawić”, aby produkowała z siebie dla nas energię), a rzeczy będące wytworem technicznego myślenia niepostrzeżenie zawładnęły naszą wyobraźnią, wyznaczając horyzont naszych oczekiwań i pragnień. Ale czy w ten sposób nie fetyszyzujemy techniki, czy naprawdę nie ma innej drogi myślenia, jak tylko potępienie w czambuł demona racjonalizmu i pragmatyzmu? Czy dualizm podmiotu i przedmiotu to rzeczywiście wcielenie horrendalnego przed-stawiania, któremu oddajemy się od czasów sokratejskich, karmiąc się truciznami kartezyjańskimi? Czy o technice nie można mówić inaczej? Czy wizja cmentarzyska maszyn, która tak często pojawia się w pisaniu Stasiuka (zwłaszcza w powieści *Wschód*) jest właściwie jedynym dla człowieka ratunkiem (w przeciwnym bowiem razie, gdybyśmy nie odsyłali maszyn – przynajmniej

co jakiś czas – do cywilizacyjnego lamusa, nieustannie podtrzymywać musielibyśmy pasy transmisyjne wampirycznego *continuum*)?

W tej samej książce autora *Wschodu* znajdziemy jeszcze inny obraz, przedstawiający zgoła odmienną wizję koegzystencji człowieka i rzeczy. Oto przewoźnik i jego prom w Tiszatardos:

Mechanik był tak samo wiekowy [jak jego prom]. Tysięczny raz patrzył w głąb pejzażu, w zielonkawą, lustrzaną perspektywę rzeki. Diesel pyrkotał, pachniał ropą i przepadał w krajobrazie. W żaden sposób nie potrafiłem sobie wyobrazić, że mogłoby go tu nie być. Gdy nadchodziły jesienne chłody, stary człowiek mógł grzać się w jego ciepłe. Podczas dłuższych postojów [...] zapewne pielęgnował go, doglądał, przecierał bury korpus, by sprawdzić, czy nie ma wycieków paliwa i oleju. Myślę, że obaj byli nieco samotni w tej nieskończonej podróży, która nie oddalała ani nie przybliżała ich do czegokolwiek [JB, 86–87].

Wiele spraw daje do myślenia w tym gęstym i czułym jednocześnie opisie. Na przykład poczucie konieczności istnienia: tego skromnego człowieka, połączonego ze swoją maszyną, w żadnym razie, jak czytamy, nie mogłoby nie być... To jeden z tych wątków, do których przyjdzie nam jeszcze wielokrotnie powracać. Przyjrzyjmy się zatem bliżej czemuś innemu: swoistej symbiozie człowieka i maszyny – w opisie Stasiuka nie można ich wręcz od siebie oddzielić, bez siebie niechybnie zginęliby, przepadli w pustce krajobrazu. Spróbujmy to skonfrontować ze współczesną myślą obecną w nurtach posthumanistyki. W pismach rzeczników „zwrotu ku rzeczom” kwestia jedności człowieka-i-rzeczy jest jedną z kluczowych, np. w ujęciu Olsena znika różnica (przynajmniej na poziomie

języka, w którym rezygnujemy z pojęcia podmiotu) między człowiekiem i maszyną⁵¹:

Myśliwy [...] staje się całkiem innym aktorem, zjednoczony ze swym kajakiem i [...] dołączonym do kajaka zestawem lin, dzid itd., a jednocześnie kajak przeistacza się w coś więcej. Oboje zmienili się w kogoś/coś innego, innymi słowy, w specyficznego hybrydycznego aktora, cyborga czy złożonego współaktora⁵².

Tym samym, konkluduje Olsen, należy „uznać rzeczy nie jako tło czy ucieleśnienie [...] społeczności i kultur, lecz jako nierozłączną część ich własnej konstytucji”⁵³. Oczywiście, ważną sprawą jest „oddać sprawiedliwość”, przywrócić rzeczy prawo do bytu, włączyć ją w przestrzeń refleksji nad ludzkim istnieniem – pytanie jednak, czy musi odbywać się to w takim właśnie języku, w takiej siatce pojęciowej, w której rozmywa się granica ontyczna? I patrzymy znikąd na anonimową sieć ludzkiego i nie-ludzkiego, która niczym ameba porusza swoimi nibynózkami w gęstej mazi korporacyjnego bytu o granicach, które nie dają się już ani poprowadzić, ani zakreślić...

Owszem, pamięć i obejmowanie rzeczy widzianej w swojej „niezastępowalnej unikalności”⁵⁴ stanowią wykładnik huma-

51 Możliwe, że po prostu ulegam esencjalistycznemu i podmiotowemu resentymentowi, że żywię przestarzałe humanistyczne podejście, nie dopuszczając rewizji pojęcia podmiotu, oponując przeciwko nazywaniu rzeczy podmiotem („Skoro sprawczość nie jest już wyłącznym przywilejem ludzkiego podmiotu, nie da się też utrzymać tezy o jego suwerenności”, pisze Olsen – tamże, s. 210) i zrównaniu istnienia człowieka i rzeczy, sprowadzonych do idei działania, inicjowania akcji, wytwarzania. Możliwe, ale głęboko nie zgadzam się z takim myśleniem i używaniem takiego języka.

52 Tamże, s. 228.

53 Tamże, s. 230.

54 Tamże, s. 239.

nistycznego podejścia do obecności rzeczy w naszym horyzoncie. Wypada tylko zgodzić się z Olsenem, kiedy pisze, iż obcując z nimi, mamy do czynienia „z prawdziwymi istnieniami mającymi własne unikalne własności i kompetencje, które wnoszą we współzamieszkiwanie z nami [...]”⁵⁵. Mnie jednak, do opisu owej „jedyności” rzeczy, bardziej przekonuje język zastosowany przez Władimira N. Toporowa (znamiennie, iż nazwisko rosyjskiego semiotyka nie pojawia się w żadnym miejscu *W obronie rzeczy...*), w którym ludzka czułość dla rzeczy, przywracająca – czy przydająca – jej swoistą podmiotowość wyraża się z całą empatią ludzkiego spojrzenia.

To zrozumiałe – pisał Toporow – że „korzyści” są bardziej widoczne, ale też bardziej natrętnie, powierzchownie, pragmatycznie wiążą człowieka z rzeczą [...]. Nastawienie na właściwości rzeczy zakłada głębsze, intymniejsze i bezinteresowne związki. Właściwości nie tylko oddają głębinową warstwę rzeczy i odnoszą ją do „fizykochemicznego” składu świata i jego geometrii: poprzez nie ustanawia się (poza „korzyściami” i „interesami”) formująca więź człowieka z rzeczą⁵⁶.

Rodzi się tym samym to, co Toporow nazywa „sentymentalnym stosunkiem do rzeczy”, ich właściwości zostają interioryzowane (i dalej – przechowane w pamięci), łącząc się z jakościowo wyróżnionymi momentami naszego życia. Wdzięczność należna rzeczom (jakże dziękuję Ci, mój stary przyjacielu samochodzie, że zawiozłeś mnie do schwarzwaldzkiej pustelni Heideggera i wróciłeś mnie do domu!) w równym stopniu pozwala wyrażać *compositum* człowieka-z-przedmiotem, nie odbywa się to jednak przy zniesieniu różnic między tymi bytami.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ W.N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 133.

Czy jest więc przypadkiem, że osnowa jednej z książek Stasiuka okręca się wokół podróży odbywanej starą, wysłużoną terenówką, którą narrator nazywa pieszczotliwie „osiołkiem”? Ileż tu czułości dla rzeczy, która *summa summarum* służyła wiernie, na przekór hektometrom drogi, które winny odbić się na zawieszaniu i motorze! Wprawdzie do dalszych tras pisarz wybiera „szybkiego diesla z umiarkowanym apetytem” [O, 8], ale nie można wszak pozbyć się „wiernego mechanicznego bydlęcia, które nigdy nie zawiodło” [O, 8]. I, tylko dopowiedzmy, owo „mechaniczne bydlę” czytać trzeba jak najdelikatniejszy komplement, kiedy wiemy, jaką rolę odgrywa zwierzę w tym pisarstwie.

A w zimę za pogotowie służył. Jak się ktoś gdzieś zakopał, to zawsze było czym wyciągnąć. [...] Dzielny jak skuter śnieżny, jak sanie motorowe. Z łańcuchami na kołach szedł jak poduszkowiec. Jak się wieszał na brzuchu, to trzeba było podkopać, trochę do tyłu, rozpęd, dwadzieścia metrów, łopata, znowu to samo i w półtorej godziny przebijał się przez kilometr metro-
wych zasp. Osiołek [O, 9].

Osiołek – uparty, czyli posłuszny i usługowy, spolegliwy, wykonujący pracę, których jego właściciel nawet odeń nie oczekuje („szedł jak poduszkowiec”). Auto zasłużyło na to, aby przydać mu imię, brzmiące niczym pieszczota.

W tym i wielu innych fragmentach słychać pochwałę „maszynowego żywota”, wspartego na wiernej służbie człowiekowi, laudację na cześć jego niezawodności. Kiedy narrator przyznaje, że zdarzyło się, iż przy srogich mrozach silnik odmówił posłuszeństwa, wyraża to w ten sposób: „Przez całe życie ze dwa razy nie zapalił – przy minus trzydziestu” [O, 9]. Nie ulega dla mnie wątpliwości, iż „osiołek” ów obdarzony jest jakimś rodzajem istnienia (nie używa się tutaj bowiem np. bezosobowych zwrotów typu: „przez te wszystkie lata” czy „przez cały ten czas”) lub

w tym istnieniu współuczestniczy („przez całe życie” – w tym ujęciu – narratora), dzięki czemu staje się żywą częstką egzystencji bohatera, który nie tylko nie wyobraża sobie, by pozbyć się wielkiego auta, lecz – wdzięcznością powodowany – decyduje:

Więc po tych wszystkich latach w gminie i powiecie pomyślałem: Pojedziemy sobie. Dlatego pan Mirek założył żółte amory i turkusowe sprężyny. Wymienił rozrząd, filtry, świece, końcówki drążków i co tam jeszcze. [...] Żeby pojechać najdalej, jak tylko się da, i wrócić. Niespecjalnie się przejmując, dokąd właściwie się jedzie. Gdzieś do Azji. Że już nie można dalej, bo Chiny na przykład, a tam się własną furą nie wjedzie i bez chińskiego prawa jazdy. Tak to miałem wymyślane. Żeby się kawał świata przesunął za oknem. Żeby obce powietrze wpadało przez opuszczoną szybę. Żeby nieznany kurz się zbierał. Żeby nie wiadomo było, jak to się skończy [O, 9, 33].

Więc w taką podróż, do kresu znanego, do kresu nocy, zabiera pan swojego wiernego osiołka, i na odwrót. Aby obaj doświadczili tego, co „jeszcze możliwe” [O, 12]. Aby obaj poczuli się razem w drodze. Aby „było jak kiedyś. Jakby czymś żywym się powoziło” [O, 59]. Aby „była symbioza”, którą można czuć dłuży czas [O, 59].

Zatrzymajmy się jeszcze przez chwilę przy owym imieniu, jakim obdarza swój samochód bohater. Może się mylę i trop wieść będzie ku niczemu innemu, jak tylko zgrabnej i sympatycznej nadinterpretacji, lecz trudno mi odepchnąć owo skojarzenie. W jednym z fragmentów *Jadąc do Babadag* narrator wspomina takie oto spotkanie:

Gdzieś za Përmet, może w Kosinë, z bocznej ścieżki wyjechała kobieta na osle. Była tak stara, tak spalona słońcem,

pomarszczona i przedwieczna, że gdyby nie strój, gdyby nie materia wykonana ludzką ręką, można by ją wziąć za część zwierzęcia. Zanurzeni w kurzu i upale, pokonywali tę samą drogę setny albo tysięczny raz. Ich cienie na białej kamienistej ścieżce stapiały się w jeden cień, tak samo jak łączył ich jeden los [JB, 245].

Ten splot zwierzęcego i ludzkiego, ten pierwotny wymiar bytowania, kiedy prawdziwie jesteśmy wewnątrz świata i do głowy nam nie przychodzi, że można choćby roić o potrzebie wyłączenia się w jakąś „koronę stworzenia”, więc ten obraz będący jakimś prapieżałem: czy nie ma on jakiegoś odzwierciedlenia w geście nazwania maszyny, przyjaznej i – jako się rzekło – usługowej, „osiołkiem”? Zważmy przy tym, że wyobrażenie, z którym narrator wyrusza w podróż do kreski horyzontu jest w pewien sposób zbieżne z ową scenką z kobietą na osle (i tu, i tam wizja pustkowia, upału i kurzu). Nie sposób, rzecz jasna, dowieść, że *passus* z *Jadąc...* miał decydujący czy mniej lub bardziej bezpośredni wpływ na uwagi zawarte w *Osiółkiem*, jak również trudno by było na serio dociekać jego pierwszeństwa (może „osiołek” znajdował się już w posiadaniu bohatera, gdy ten podróżował w okolicach Përmet? A może, i pewnie, nie ma to dla sprawy żadnego znaczenia), nie o to chodzi. Ważne są, jak sądzę, same koincydencja i podobieństwo tych obrazów, co przywodzić może ku myśli, iż osvajanie maszyn dokonuje się w tej prozie na zasadzie traktowania ich jak zwierząt, towarzyszących człowiekowi w jego tak codziennej, jak i świątecznej egzystencji, gdyż związek z nimi stanowi dla nas rodzaj odwiecznego współlistnienia, w którym uciszony zostaje lęk przed śmiercią, przełamana kosmiczna nasza samotność, a i żądza wzięcia świata w posiadanie traci swoją rację bycia.

Może zatem, parafrazując fragment wiersza Wojciecha Kassa, nie powinniśmy odmawiać głaskania rzeczom⁵⁷, czulego nad nimi namysłu, troski o ich kondycję, jeśli nie chcemy mieszkać w nowym wspaniałym świecie, w którym jedynym językiem porozumienia z rzeczami jest język komend i instrukcji? Zgoda, „pojawiają się wśród nas przede wszystkim jako poręczne narzędzia [...], jako rzeczy, które pracują, a nie jako symboliczne dobra”⁵⁸, ale czym byłoby nasze wobec nich odnoszenie, gdyby tylko na swoistym kontrakcie (dotyczącym niezawodnej służby w sieci określonych potrzeb i celów) nasze z nimi współbytowanie było oparte?

„Wykonując [...] zadania – notuje w zamknięciu swojej książki Olsen – rzeczy zazwyczaj jawią się nam jako spolegliwe i znajome. Możemy im ufać. Są na miejscu i trwają”⁵⁹. Ale nasza wdzięczność, o czym wiedzą najlepiej pisarze, bynajmniej nie wyczerpuje się w praktycznym wymiarze bycia rzeczy, w jej „poręczności”, rzecz wnosi w nasze bycie element niedający się bez reszty wyprowadzić z materii, z której jest zbudowana lub funkcji, którą jedynie spełnia. Prom i maszynista istnieją wspólnie, obydwaj bowiem wychyleni są ku temu samemu horyzontowi, w tym samym zajęciu razem się zapamiętali. Myślę, że znamienne jest zwłaszcza użycie przez Stasiuka wspólnej formy gramatycznej („obaj”) w zamknięciu tego obrazu, przez co dokonuje się upodmiotowienie maszyny: jest ona tak samo, czytamy, jak towarzyszący jej człowiek samotna w tej przewrotnej odysei, która nie może się właściwie dokonać. Przewoźnik i jego prom złączeni są w literackim obrazie autora *Fado* widzialną

57 Zob. W. Kass, *Nie żałuj głaskania umierającemu*, [w:] tenże, *Pocałuj światło. 89 wierszy*, opracowanie i posłowie A. Gleń, Warszawa 2016, s. 79.

58 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 262.

59 Tamże.

nicia (jest nią stała troska mechanika o przedłużanie istnienia wysłużonej maszyny i „wdzięczność” rzeczy, która używa człowieka ciepła podczas chłódów), powiedziałbym, przyjaźni, obaj sprzyjają sobie, są blisko siebie, nie można ich sobie wyobrazić osobno (człowiek jest maszynistą, prom jest dla człowieka – i tak po rondzie, do kresu). Nie oznacza to jednak, że w opisie Stasiuka miałyby – jak chce to widzieć np. Olsen – dokonać się zrównanie bytu przedmiotu i egzystencji człowieka. W tej relacji to nie człowiek przemienia się w cyborga, maszyna nie staje się częścią „ciała aktora”, przedłużeniem jego zmysłów i pragnień, narzędziem zrastającym się z jego członkami, odwrotnie – prom (czy za sprawą statystowania w peregrynacji człowieka? dzięki podglądaniu ludzkiej tęsknoty?) stowarzysza się z doznaniem jakiejś wewnątrzświatowej samotności, o której mówi nam pisarz.

Człowiek powinien zatem – tak myślę po lekturze wielu fragmentów, w których Stasiuk zapisuje nasze związki ze światem przedmiotów i odnoszenia do niego – wykazywać również względem rzeczy czułość i wyrozumiałość, włączać rzecz w porządek pracy, która łączy nas głębokimi więzami ze światem, traktować ją jako naturalny element owego porządku. Coś takiego dostrzegam w ważnych scenach przedstawiających „archaiczność”, „pierwotność” fizycznego wysiłku człowieka pracującego w naturalnych przestrzeniach, gdzie to, co ludzkie, to, co zwierzęce i to, co techniczne zgodnie ze sobą współpracuje. Czynnością, do której autor *Jadąc do Babadag* powraca dość często jest zwłaszcza trud pracy drwali:

Pracowali jak zwierzęta – wolno, monotonnie, wykonując te same czynności i gesty co sto i dwieście lat temu. [...] Okutani w zniszczone kufajki i kapoty, wyglądali jak ulepieni z ziemi. Padał deszcz. Z rzeczy, które ich różniły od ojców, dziadków

i pradziadków, mieli spalinową szwedzką piłę [...]. No i wóz miał gumowe koła. Cała reszta pozostawała niezmieniona od dwustu, może trzystu lat. Ich zapach, stęknienia, ich istnienie wypełniały formę trwającą od niepamiętnych czasów. Byli tak samo pradawni jak dwa gniade konie w zaprzęgu. Wokół nich rozciągała się stara jak świat terażniejszość. [...] Ich ubrania parowały tak samo jak grzbiety zwierząt [JB, 34].

Spalinowa szwedzka piłą i wóz z gumowymi kołami to jednak nie byle co. Można się spierać, czy bez nich robota szłaby równie gładko i czy bohaterowie tej sceny pracowaliby z równą konsekwencją i spokojem, czy mieliby poczucie harmonijnego odtwarzania przedwiecznego scenariusza pracy jednającej człowieka z ziemią (chińskie na przykład imitacje „spalinówek”, miast „szwedzkich”, wprowadziłyby pewnie w tej mierze niejake dysonanse, praca rwałaby się co chwila i można mniemać, iż przebiegałaby mniej cicho i monotonnie).

Z licznymi obrazami pracy ludzkiej (a także nic-nie-robienia, trwania – o czym mowa będzie niżej) u Stasiuka związane są również refleksje na temat przestrzennego ukształtowania świata, roli miejsca rzeczy, ich usytuowania w codziennych i świętych obrzędach. Warto temu przyjrzeć się bliżej.

Konkretność i stabilność naszego świata w zupełności, twierdzi Olsen, przywołując Heideggerowską metaforę warsztatu⁶⁰, zabezpieczają „rzeczy na miejscu”, będące w stałej gotowości do użyczenia nam swoich funkcjonalnych możliwości. Norweski humanista jednak, wydaje mi się, zbyt bezkrytycznie podchodzi do (przecież, jedynie i tylko...) metafor niemieckiego filozofa. Myślenie Heideggera, który pisze o naszym rozumieniu świata rzeczy, często wiedzie do czegoś przeciwnego aniżeli potrzeba wyzbicia się, jak mówi filozof, „myślenia rachującego”, tyranii

60 Zob. tamże, s. 242.

ekonomicznego języka, określających nasz byt. Bo czymże jest właściwie zamykanie rozumienia przedmiotów, które przedstawia autor *Przyczynków do filozofii* (np. w *Byciu i czasie*, *Źródle dzieła sztuki* czy choćby eseju o rzeczach – znanych polskiemu czytelnikowi z wydania książkowego *Ku rzeczy myślenia*), w obrębie pojęcia „poręczności” i „niezawodności” (być może to dyskretnemu urokowi niemieckiej mentalności mieszczańskiej zawdzięcza jednak Heidegger prymat owej metafory warztatu)? Myślenie jako „rękodzieło” to piękna figura, jednakże rodzaj funkcjonalnego uporządkowania, które projektuje autor *W drodze do języka* nie daje spokoju, w precyzyjnej maszynie myśli filozofa gubi się wymiar bycia, o który upominał się Emanuel Levinas (przecie nie „rozumiem” jabłka wprzód, zanim go nie spróbuję. A soczystość owocu właściwie zastępuje mi skomplikowane syllogizmy, które mógłbym ułożyć, próbując dyskursywizować moje doświadczenie). Refleksja Heideggera jest zimna, rani czułość, jaką nieraz zdarza się nam (może nazbyt rzadko?) obdarzać rzeczy, które starają się wszak wiernie nam służyć. Włączanie rzeczy jedynie w porządek (nad)organizacji naszego świata i odzieranie ich z wszelkich innych znaczeń w sytuacji, w której sami projektujemy i wykonujemy rzeczy tak, aby poddawać je ciąglemu recydingowi i zastępowaniu napędza spiralę absurdu, świata upgrade’owania *ad infinitum*, dotkniętego obsesją doskonalenia technicznych udogodnień, które wypierają potrzebę międzyludzkiego kościoła, wyzuwają nas stopniowo z potrzeby aktywności. A dodatkowo, zamiast zabezpieczyć potrzebę osvajania i pewności bycia w świecie, nie tylko jej nie spełniają – ze względu na to, że wykonane zostały pod dyktando ideologii konsumpcjonizmu, w ramach której fizyczność rzeczy to efemeryda, materia zwiewna o ograniczonym terminie ważności i przydatności do spożycia – ale wprowadzają w ów otwarty horyzont naszych oczekiwań chaos i rodzą frustrację.

I jeszcze jedno: świat jako warsztat, życie jako ustrukturuwana sekwencja czynności wykonywanych w rytm niezmiennego porządku pracy – w takim ujęciu człowiek-rzemieślnik odtwarza jedynie gotowe scenariusze, a rzeczywistość zrozumiała się staje dopiero wówczas, gdy będzie usługowa i podręczna wobec myśli i potrzeby człowieka kontrolującego nieustannie funkcjonalny ordynek.

W świecie Stasiuka obrazy określonego porządku rzeczy mają zgola inny – by tak rzec: ontologiczny – wymiar. Przyjrzyjmy się pewnemu fragmentowi z *Jadąc...*:

Otworzyła mi pokój. Był mały i pachniał jak pokój mojej babki. Nieruchome powietrze przechowywało woń starego drewna, pościeli i wilgoci. Nikt tu od dawna nie wchodził, przynajmniej nikt obcy. Stół, krzesła i łóżko wypełniały przestrzeń co do joty. Wszystko stało i leżało na swoich miejscach od niepamiętnych czasów. Gdy przesuwalem krzesło, by położyć na nim plecak, czułem się jak złodziej [JB, 195].

Układ sprzętów w tym skromnym domostwie wpisany jest w porządek trwania, wszystko tu jest na swoim miejscu. Lecz nie jak w Heideggerowskim warsztacie, gdzie rzeczy są narzędziami i mają koniecznie znajdować się „pod ręką”, by być – a jakże! – poręczne, czyli znajdować się tu-oto właśnie i służyć na ludzkie zawołanie, w stałej gotowości do użycia. Owszem, i tutaj „wszystko stało i leżało na swoich miejscach”, lecz miejsca te nie są – by tak rzec – pojemnikami, do których odkłada się, i z których się bierze rzecz-narzędzie, nie są bez reszty podległe ludzkiej woli i ich istnienie nie wyczerpuje się jedynie w ich *praxis*. Poczucie, że rzeczy owe, stół, krzesła, łóżko, to również znaki czasu, że częściej „odmawiały się” człowiekowi, aniżeli mu „bez zastrzeżeń” służyły każe narratorowi zachować pewną wobec nich – jak to dobrze określić?

– wstrzemięźliwość?, rodzaj szacunku? W każdym razie, jak czytamy, zwykle, „bezceremonialne” użycie sprzętów zgromadzonych w tym pokoiku wywołuje w bohaterze myśl o tym, że zabiera, kradnie owym przedmiotom i tej przestrzeni tajemnicę, niweczy ideę nieruchomości rzeczy, które zdają się być w samym wnętrzu czasu (a może i są w ten sposób – „odmawiając się” – jego częścią).

Zauważmy przy tym, iż nie ma w tym obrazku żadnej sakralizacji rzeczy, żadnych awangardowych eksperymentów uwznioślenia, słowem: żadnej reifikacji. Rzeczy nie stają się tutaj czymś innym niż są, nie podlegają przemianom, jak w Schulzowskich mityzacjach, nie odgrywają – samodzielnie i pokątnie – jakieś misterium codzienności, jak u surrealistów, nie ożywają, wiedzione siłą imaginacji artysty, w zwielokrotnionych postaciach, nie odgrywają rolę, które im się nie śniły, jak w teatrze Mirona Białoszewskiego czy Tadeusza Kantora. Nie – one są i są. I nie powinniśmy – parafrazując słynny passus z wiersza Zbigniewa Herberta – dawać im pretekstu do tego, aby „wypominały nam naszą niestałość”. A na wielkoduszność z ich strony liczyć możemy wówczas, gdy – jak napisze, idąc za wskazaniem Charlesa Taylora, Paweł Nowicki, analizujący stosunek człowieka do sfery przedmiotów w prozie autora *Wschodu* – poniechamy nieustannego „wymieniania” i „zastępowania” rzeczy⁶¹. Wszak to one składają się, choć podszyte wiatrem, ulepione z otaczającej je nicości⁶², na grono towarzyszy podtrzymujących

61 Zob. P. Nowicki, *Nietrwałość rzeczy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka...*, s. 124–125.

62 Dość przepisać w tym miejscu takie dwa wymowne obrazy z Mołdawii: „Postój był w Cimișlia. [...] No jakaś nicość, która na chwilę próbowała stać się dworcem autobusowym. Betonowy majdan z jednej strony otwarty na podmiejski wygwizdów, a z drugiej zamknięty budynkiem. Szarość, kurz i upał. [...] ciemno i ciasno i nisko, pospawane żelazne pręty, blacha, laminat,

nasze istnienia. Jak owe „obrysy pustki” – domostwa Cyganów, które pisarz widział w Krompachach:

Postrzępione, wystawione na wiatry i deszcze, zawieszone w pustce, urągające prawu powszechnego ciężenia, przywodziły na myśl kolonię ptasich gniazd przylepioną do skały. Wszystko wystawało, nie pasowało do siebie, zapadało się, jakby zaraz miało się osunąć, runąć na szosę, żerdzie, skrawki blachy, patyki, przyniesione skądś kawałki starych domów, w których nikt już nie chciał mieszkać, błoto i mech w szczelinach między belkami, ochłapy czarnej papy przyciśnięte kamieniami, wszystko gdzieś znalezione i dopasowane w paranoicznie pomysłowy sposób. Nicość wzgardzonej materii składała się w cud domostwa. Miałem wrażenie, że to wszystko łopocze na wietrze, że jest gotowe do odlotu i wystarczy chwila, by nie pozostał po tym napowietrznym mieście żaden ślad [JB, 263–264].

wszystko od razu, od początku zniszczone [...]. To była rozpacz wzgardzonej materii” [JB, 141]; „Są krajobrazy i miasta, których nie da się zapamiętać. Coś się niby widzi, ale wszystko jest niewyraźne i mętne, jakby się podglądało cudzy męczący sen. No, po prostu nic” [JB, 158].

ROZDZIAŁ 3. NIEBYCIE

[SJENS RELACJI OPISUJĄCEJ WŁASNE PRZEŻYCIE [ŚMIERCI]
CHRONI PRZED POGRAŻENIEM SIĘ [...] W NICOŚCI]¹

1.

Nawet najbardziej uważnemu czytelnikowi *Grochowa*, czytelnikowi, który śledził również pojawiające się po wydaniu tomu reakcje krytyków, może się wydawać, że nadzwyczaj dużo już o książce tej powiedziano. Ów skromny objętościowo tom prozatorski doczekał się bowiem w krótkim czasie i kilku wnikliwych szkiców, i tyluż uważnych studiów. I poczucie, że niewiele już pozostało do dodania musi być zapewne w przypadku *Grochowa* jeszcze bardziej dojmujące. A i imperatyw Wittgensteina, zalecającego, aby milczeć raczej o tym, czego podnieść w mowie niepodobna, wydaje się mieć w tym przypadku szczególne zastosowanie.

Grochów jest tak przejrzysty, tak otwarty i tak szczery w swej wymowie, że całym sobą zdaje się nieomal mówić: „już niczego więcej dopisać do tych oglądanych śmierci się nie da”. Tom ten,

1 L.-V. Thomas, *Tworzenie tanatologii*, tłum. M.L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 32.

na który składa się zapis obserwacji i refleksji powstających pod piórem autora w czasie, gdy towarzyszył bliskim mu osobom w ich odchodzeniu, stanowi zapewne jeden z bardziej przejmujących we współczesnej prozie przykładów „pisanie ze śmiercią i przeciw niej”. Napisano już zatem o elegijnym, epitafijnym, trenicznym, tanatycznym, memuarystycznym i antropologicznym wymiarze tej książki mnóstwo, i napisano bardzo trafnie i przekonująco. A jednak, mam takie poczucie, wciąż trudno się nam zbliżyć do jej tajemnicy.

Krytycy nie są zgodni, a rzecz niełatwa jest do jednoznacznego rozstrzygnięcia, w jakiej perspektywie umieścić *Grochów*. Dla Edyty Ignatiuk głównym tematem tomu jest przedstawienie współczesnych wyobrażeń dotyczących śmierci i umierania, zaś lektura całości niechybnie zmierza do wniosku natury antropologicznej (skądinąd trafnego, acz mało odkrywczego) o tym, że „im skuteczniej człowiek potrafi ratować i przedłużać życie, tym bardziej bezradny bywa w obliczu śmierci, wobec której nie wie, jak powinien się zachowywać”². Autorka dodaje w zakończeniu swojego szkicu, iż *Grochów* broni się tym, iż zostaje w nim zestawione osobiste doświadczenie śmierci z „uniwersalną refleksją na temat współczesnej cywilizacji, w której śmierć stała się tabu”³. Z owej konfrontacji planów – osobistego i kulturowego – autor *Kronik*... wychodzi, zdaniem Wojciecha Rusinka, obronną ręką, ponieważ *Grochów* stanowi przede wszystkim wyraz pragnienia poszerzania języka tanatologicznego, w obrębie którego najważniejsze okazuje się odzyskanie „dla naszego myślenia o śmierci doświadczeń strachu, niepewności i odrazy”⁴.

2 E. Ignatiuk, *Totemy i fetysze*, „Akcent” 2013, nr 1, s. 124.

3 Tamże, s. 125.

4 Zob. W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka ze śmiercią*, [w:] tenże, *Z tekstów i przeciw tekstom. Szkice o najnowszej prozie polskiej*, Katowice 2016, s. 116–120; por. A. Lewandowska, *Czytanie przemijania*, „Czas Kultury” 2012, nr 3, s. 129–131.

Zwłaszcza to ostatnie doświadczenie będzie przez krytyka szczególnie eksponowane. Trzy pierwsze opowiadania tomu (*Babka i duchy*, *Augustyn i Suka*) łączy, jego zdaniem, refleksja dotycząca „zwierzęcego wymiaru naszego umierania”⁵. Analizując zaś opowiadanie poświęcone postaci pisarza Augustyna Barana, Rusinek stwierdza, iż próbując „odzyskać przemilczane, wyparte w sterylną przestrzeń szpitala doświadczenie śmierci [...], Stasiuk upomina się [...] o to, co najbardziej ludzkie, ale tym samym najbardziej przerażające – o obrzydliwość umierania”⁶. Dziwnie (i chyba niekonsekwentnie) operuje krytyk opozycją: „ludzkie/nieludzkie” w widzeniu śmierci. Dlaczego umieranie, uciążliwości związane z bezwładnym, zgiętym chorobą ciałem, utrata kontroli nad somatycznymi odruchami czy odór rozkładającej się materii miałyby być cechą ludzkiego bądź zwierzęcego (nieludzkiego) doświadczenia umierania? Nie to jest jednak w tekście Rusinka najistotniejsze, bowiem centralną sprawą całości zbioru czyni krytyk (budując tym samym pierwszą pełnoprawną interpretację *Grochowa*) doświadczenie „powrotu do niewinnego doświadczania cudzej śmierci”⁷, uznając, iż układające się w przemyślaną strukturę cztery, ściśle wpisane w biograficzny kod, opowieści⁸ o umieraniu stanowią inicjację „w kulturową bezzadność

5 W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka...*, s. 118.

6 Tamże, s. 119.

7 Tamże, s. 118.

8 Również Edyta Ignatiuk podkreśliła konsekwencję kompozycyjną *Grochowa*, dowodząc nieprzypadkowości porządku i następstwa kolejnych opowiadań w tomie. O ile jednak spostrzeżenie to wydaje się trafne, o tyle trudno zgodzić się z argumentacją autorki, zwłaszcza kiedy pisze, iż każde kolejne opowiadanie tyczy się coraz bliższej narratorowi istoty i dodaje, że dwa pierwsze obrazy umierania „dzieją się jakby obok, stanowią fakt dokonany, dwie kolejne [śmierci] to proces, w którym narrator uczestniczy [...]” (E. Ignatiuk, *Totemy i fetysze...*, s. 125).

wobec śmierci”⁹. Nie bardzo wiem, na czym miałby polegać ów „powrót”, jednak do pewnego stopnia podzielam ostateczną konkluzję krytyka, która wypływa z przenikliwej, empatycznej lektury: „*Grochów* jest w istocie zapisem daremnych prób »zagadywania« nadchodzącego nieuchronnie końca”¹⁰.

Marta Brzezińska z kolei podkreślała, iż dominującym aspektem reprezentacji umierania w *Grochowie* jest Stasiukowa

tęsknota za śmiercią sprzed ery ponowoczesności, za śmiercią obecną, widoczną [...]. Wciąż jeszcze prywatną, ale trochę może w dziewiętnastowiecznej manierze, odkrywającej paradoksy istnienia i życia, śmiercią fascynującą jako bezruch, [...] tęsknoty za śmiercią przyjazną, [...] udomowioną, może nieco makabrycznie zabawną z towarzyszącym echem ludowych przesądów [...]¹¹.

Uwagi te, tyżące się inicjalnego w *Grochowie* opowiadania i oparte o analizę zachowania postaci babki narratora, stanowią tylko jeden aspekt „wspominania śmierci”, zawarty w *Babce i duchach*; ważniejszy wydaje się – i tu podzielam stanowisko Rusinka – wątek bezradności piszącego, jego „ucieczki przed rzeczywistością [...] śmierci”¹². W recepcji historii o babce bohatera – mieszkającej na Podlasiu, obcującej ze światem du-

9 W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka...*, s. 116. Nie chcąc ugrzęznąć w monstrualnej liczbie tanatologicznych rozpraw, z którymi należałoby zestawić *Grochów*, aby udowodnić bądź obalić tezę krytyka o tym, iż dzieło Stasiuka stanowi refleksję na temat owej „kulturowej bezradności” wobec śmierci i doznania niemocy w nazywaniu doświadczeń tanatycznych, ograniczę się tylko do uwagi, iż – jak mi się wydaje – filozoficzno-antropologiczne rozpoznania pisarza zawarte w opowiadaniach nie są specjalnie oryginalne, szczególnie przenikliwe czy nowatorskie.

10 Tamże, s. 119.

11 M. Brzezińska, *Tanatologia codzienna*, „Wyspa” 2012, nr 2, s. 138.

12 W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka...*, s. 119.

chów tak naturalnie, jak gdyby metafizyczna rzeczywistość w jej myśleniu współlistniała z materią na równych prawach – zawiera się, jak sądzę, podstawowy dylemat interpretacyjny i analityczny dla czytelników, krytyków oraz badaczy *Grochowa*: co uczynić głównym tematem tej książki?

Dla Rusinka *Babka i duchy* to opowieść „o utracie niewinności w spojrzeniu na śmierć”¹³, dla Ignatiuk i Bernadetty Darskiej zaś postać babki stanowi klucz zarówno do doświadczenia „zwyczajności” w mówieniu i myśleniu o śmierci, jak i do jej oswojenia¹⁴.

Z kolei Michał Piętniewicz widział *Grochów* jako rodzaj syntezy pisarstwa autora *Wschodu* dokonanej przez niego samego, syntezy zmierzającej do ujawnienia „regulatywnej idei wyobraźni” pisarza, polegającej na stałym dowartościowaniu marginesów i przeszłości (kosztem centrum i teraźniejszości). Głównym żywiołem opowieści jest zatem dla krytyka „tęsknota za przeszłością uchwyconą w jej namacalnym, epifanicznym

13 Tamże, s. 117.

14 Zob. zwłaszcza B. Darska, *Śmierć jako część życia, czyli umieranie jako (nie) pamiętanie. Notatki na marginesie wybranych utworów Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska i D. Niezgoda, Rzeszów 2018, s. 80–82. Nie chcąc rozstrzygać tego skądinąd interesującego rozdźwięku w interpretacji inicjalnego opowiadania *Grochowa*, przywołuję jedynie kluczowe dla toku myślenia Rusinka argumenty: „Skoro śmierci nie przyznaje się w nieustannym, wiejskim gładzeniu specjalnego statusu [...], skoro nie wytworzono dla tego fenomenu specyficznego języka, odmiennego od języka wsiowych plotek, to wraz z odejściem babki musi zniknąć jakikolwiek ślad po jej żywym doświadczeniu duchowym. Żeby zapisać swoistość archaicznej duchowości, potrzeba kliszy, a tę podpowiada narratorowi kultura [...]. Kultura z jej natrętną mediatyzacją skazuje na bezradność. Albo osuwamy się w milczeniu [...], albo mnożymy znaki dyskursu funeralnego, który zamiast oswajać ze śmiercią, jeszcze bardziej ją traumatyzuje” (W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka...*, s. 117).

przejawianiu [...]”¹⁵. Stanowisko interpretacyjne Piętniewicza, powiedzmy jednak od razu, jest odosobnione i przeciwstawne wobec pozostałych odczytań, w obrębie których akcentuje się właściwie różnorakie wymiary umierania i śmierci (obecne w czterech odrębnych od siebie sekwencjach składających się na cały tom).

Mieczysław Orski, recenzując *Grochów*, zauważył, iż obrazowanie śmierci, jej uporczywe tropienie, kluczenie – to zbliżanie się do niej, to uchodzenie – wreszcie przyglądanie się jej przejawom, jest niczym innym, jak tylko dalszym ciągiem przygody „pisania istnienia”, pisanie twórcy, którego uwagę zaprzęta „rozpad rzeczy, środowisk i dociekanie nicości, a zwłaszcza »umykanie jej zakusom«”¹⁶. Rozpoznanie wrocławskiego krytyka i redaktora – stanowiąc trzecią i ostatnią już z przywoływanych przeze mnie perspektyw analityczno-interpretacyjnych – wskazują na niezwykle ważną perspektywę odbioru, której zdecydowanie zabrakło w dotychczasowej recepcji interesującego nas zbioru opowiadań: *Grochowa* być może nie da się („niewinność”, tj. hermeneutycznie) wyłączyć z porządku pisania autora *Wschodu*.

Czytam *Grochów* Stasiuka raz po raz, słucham tego, co pisarz mówi o najpierwotniejszym lęku i naszej bezradności wobec śmierci, umierania Drugiego, Bliźniego, Najbliższego. Mówi

15 M. Piętniewicz, *Metafizyka pamięci*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1/2, s. 111. Bezpośrednio antytetyczna wobec takiego rozpoznania wydaje się uwaga Rusinka, który sądzi, iż na przekór zawartej w tytule *Grochowa* sugestii Stasiuk „nie wyprawia się w kolejną [...] nostalgiczną podróż do czasów swojej warszawskiej młodości [...]”. Tym razem refleksja narratora niemal całkowicie koncentruje się wokół śmierci [...]” (W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka...*, s. 116; por. również: E. Ignatiuk, *Totemy i fetysze...*, s. 124–125).

16 M. Orski, *Umykanie nicości*, „Nowe Książki” 2012, nr 7, s. 11.

uczciwie – że nieludzkie jest zgadzanie się na śmierć, że trzeba do końca pozostać po stronie życia, jak długo się da. Oszukując, zagadując śmierć. A gdy dotknie przyjaciela – wskrzeszać go w nieustannym wspominaniu. Tylko tyle możemy uczynić. Aż tyle powinniśmy uczynić. A to wszystko jaśniejsze się staje, kiedy mamy przed oczyma *pean* na cześć światła, pisania, istnienia i nadziei na wskrzeszenie, jakim jest *Dukla*, czy pochwały doświadczania inności i drżenia będącego naszym udziałem, kiedy w cienkiej szczelinie pomiędzy byciem a nieistnieniem stajemy oko w oko z nicością, czego Stasiuk doświadcza co rusz podczas swoich niezliczonych podróży.

2.

Dlaczego tak po scholarku, i na samym początku, relacjonuję „stan badań” nad *Grochowem*? Przekonany jestem bowiem, że obydwa przywołane i streszczone stanowiska interpretacyjne powinny w akcie lekturowym być bardziej, wyraziściej ze sobą złączone. Owszem, tytuł, owa mocna sugestia kierunku rozumienia całości, odsyła nas wstecz, do czasu młodzięcych inicjacji autora, które wyznaczają przestrzeń, w jakiej dokonuje się swoiste egzorcyzmowanie śmierci. Minione (ów „siedemdziesiąty szósty czy siedemdziesiąty siódmy”) jest czasem, w którym śmierć jeszcze w porządek egzystencji się nie wtrącała, nie miała nad nią władania, ponieważ nie mieściła się w świadomości bohaterów lub była z niej skutecznie eksmitowana. „Bo przecież – powie narrator – nie od razu jesteśmy śmiertelni”. I doda: „Wtedy nie byliśmy. I jeszcze przez wiele lat. [...] Gdy nic nam nie groziło” [G, 84]. Nieustanne powroty do czasu młodości na *Grochowie* stanowią więc odpór wobec tego, co narrator obserwuje w ciele swojego przyjaciela – wrastania śmierci w człowieka, z którym dotychczas „tylko się żyło” [G, 63]. Ów eskapizm dzieje się dla narratora właśnie tyleż

świadomie, co niejako automatycznie, stanowi rodzaj naturalnego, egzystencjalnego odruchu, „bo przecież – powie wprost Stasiuk – trudno jest z kimś dzielić powolną śmierć” [G, 63].

Brutalność wtargnięcia śmierci mierzyć trzeba stopniem od niej ucieczki, mentalna, wyobrażona wyprawa do samego początku znajomości („teraz więc sięgam pamięcią najdalej” [G, 62]) z odchodzącym przyjacielem będzie zatem tym skuteczniejszym remedium, im dotkliwsza stanie się gwałtowność procesu jego umierania („ma na sobie brązową zamszową kurtkę. [...] Wchodzi, już od drzwi się uśmiecha, jakby odnalazł brakujący element układanki. Po pięciu minutach wychodzim, by przez najbliższe lata się nie rozstawać” [G, 62]). I właściwie, im bliżej ostatecznego kresu życia przyjaciela, który to kres nieubłagane przybliża się z każdym momentem, a od czego próbuje narrator zbiec w podróż i wspomnienie, tym dziwniejsze, w odczuciu narratora, rzeczy zaczynają dzieć się z samym czasem. „Tamte wydarzenia [stają się] tak wyraziste jak te ostatnie. Przebijają, przeświecają. I teraz – zdradza naraz ową metafizyczną zagadkę narrator *Grochowa* – gdy o nich myślę, to wszystko dzieje się równocześnie. Tamte wypływają na powierzchnię, ciemna toń się rozstępuje [...]” [G, 63]. Oto wszechobjęający uścisk Tanatosa, który rozparł się w codzienności i Erosa, który gniazduje w tym, co było, lecz nie mija... Tak, być może to na tym właśnie styku, w tym objęciu, dzieją się rzeczy opisane w *Grochowie* Andrzeja Stasiuka.

A sam fenomen pisania to po prostu pewien sposób uczestnictwa, który pozwala stanąć w obliczu nieuchronnego. Sekundowanie umierającemu, niezależnie od tego, do jakiego ostatecznego rezultatu prowadzi, buntu czy akceptacji, jest każdorazowo lekcją śmierci. „Bo przecież – powie autor *Zimy* – uczestnicząc w śmierci innych [...], sami trochę umieramy, sami stajemy się trochę bardziej śmiertelni” [G, 37].

3.

Ale po kolei.

Ważne będą, jak zawsze, detale. Wydaje mi się, że jednym z kluczy do całości stanie się namysł nad samym językiem. Ta z pozoru banalna, jak by się mogło wydawać, konstatacja znajduje wyraz w samym geście autora otwierającego *Grochów* właśnie uwagami o swoistej pamięci języka:

[O]wocowy las przytykał z jednej strony do łąki. Lecz nigdy nie słyszałem tego słowa. Mówiło się „smug”, krowy pasły się na „smugu”. [...] Studnia była stara i zamiast cembrowiny miała szalowanie z desek. Wiadro wyciągało się za pomocą długiego drąga z hakiem na końcu. Ten drąg to była „kluczka” [G, 7].

Wspomnienie związane z wyczuleniem na szczegół językowego nazywania świata staje się zarówno elementem metonimizującym rzeczywistość, w której zanurzona była bohaterka inicjalnego opowiadania, jak i znakiem anamnetycznej pracy wyobraźni i samego pisania. „Ileż myślę – doda jeszcze narrator – o swojej babce, przypominają mi się te dwa słowa: »kluczka«, »smug«. I jeszcze trzecie: »duch«” [G, 7].

Od samego początku zatem czytelnik otrzymuje wyraźny sygnał, że na równi ze wspomnieniem o naturalnej koegzystencji świata nadprzyrodzonego z widzialną rzeczywistością, tak charakterystycznej dla babcinego sposobu pojmowania świata, narrator prowadzić będzie dyskretnie wątek, autotematyczny w istocie, eksploracji pokładów metafor, za sprawą których dokonuje się nasza konceptualizacja zarówno samego aktu odpomnienia, jak i fenomenu śmierci.

Co ważne, ten stosunek do języka wskazuje również na zasadniczą odmienną percepcję rzeczywistości babki i narratora. Ten drugi dawno utracił ów rodzaj naiwności i niewinności

w spoglądaniu na rzeczywistość, który pozwala babce swobodnie poruszać się w obydwu porządkach: ziemskim i nadnaturalnym i łączyć je w swoich relacjach. Podstawowy rys widzenia świata z perspektywy narratora opiera się na dualizmie realne/ (nadprzyrodzone) imaginacyjne, wyrażonym poprzez metaforę „tkaniny egzystencji” [G, 9] stanowiącej w istocie przesłonę oddzielającą obydwu porządki, tak swobodnie łączone w historiach snutych przez babkę. Dla narratora przeto wjawianie się „zaświatowej rzeczywistości” czy, jak to ujmowała babka, „działania Złego” było równoznaczne z „przetarciem tkaniny egzystencji” [G, 9–10].

Mimo więc szacunku, jakim darzył narrator babkę, w zakończeniu jednego z ustępów wspomnienia pojawi się szekspirowskie określenie na snute przez nią opowieści: „historie... historie... historie...” [G, 12]. Paradoksalnie jednak, ów sceptycyzm nie wiedzie narratora do podważenia ontologicznego pokładu „magicznych narracji” uprawianych przez babkę. Przeciwnie, z najgłębszych zakamarków pamięci wydobywa on strzępy obrazów, które – teraz, po latach, w chwili pisania-wspomnienia – stanowią znaki uświadamianej sobie „lekcji o przewadze symbolu nad rzeczywistością” [G, 13]. Skomplikowany, zaludniony zjawami i innymi niematerialnymi bytami świat opowieści babki stanowi właściwie przeciwieństwo współczesnej „gładko wypolerowanej powierzchni rzeczywistości” [G, 13], która nie pozwala na jakąkolwiek ufność w to, że śmierć nie jest ostatecznym końcem. I to dlatego, że nie potrafimy „zwyczajnie przyjąć niezwykłości”, wobec śmierci odczuwamy bezrozumną trwogę i nie wiemy, jak radzić sobie z naszą bezbronnością. Szczelnie zasnuta, jednolita tkanina materialnej egzystencji ustanawia śmierć jako skandal, którego nie da się znieść ni przeniknąć; stąd właśnie początek – wedle egzegezy zawartej w opowiadaniu *Babka i duchy* – bierze zabieg wypie-

rania śmierci (jej grozy, jej enigmy, jej bezwzględności), jaki współczesność, pozbawiona wzorów na wyrażenie i oswojenie jej, stosuje automatycznie i bez pamięci.

Opowiadanie kończy się scenką, która – w perspektywie rozważań nad symbolicznym znaczeniem rozlicznych aktów „snucia historii” pozwalających babce widzieć całość rzeczywistości materialnej i duchowej oraz włączać śmierć w niepodzielną perspektywę egzystencji – nabiera, jak sądzę, metaforycznego charakteru:

Na podwórze wychodziło się przez duże ciemne pomieszczenie zwane śpichrzem. Wisiały w nim stare upręże, za drewnianymi zagrodami leżało czyste, odwiane zboże. [...] Światło wpadało przez niewielki kwadratowy otwór w ścianie. W pogodne popołudnia ciemność śpichrza przebita była na wskroś wąskim strumieniem blasku, w którym wirowały drobiny kurzu. Przebiegałem przez mrok [...] i wybiegałem na zewnątrz. Za każdym razem towarzyszył mi ten sam lęk. Dopiero w pełnym słońcu podwórza odzyskiwałem normalny oddech [G, 14].

Wydaje mi się, że nie jest to jedynie neutralny opis pewnego wspomnienia. Oczywiście, nie sposób jednoznacznie zawyrokować, iż znaczenie tego fragmentu powinno, czy może, mieć kluczowe znaczenie w rozumieniu zestawu opowiadań pod tytułem *Grochów*, jednakże wyrazista ekspozycja (w finale pierwszego tekstu) świadczyłaby o nieprzypadkowym statusie tego obrazu. A ten, zauważmy, odwołuje się do jednego z najstarszych toposów przejścia: pogrążony w mroku, strzegący uparcie ciemności śpichlerz („śpichrz”, zauważmy, że i tu istotna jest językowa swoistość w nazywaniu elementów rzeczywistości) można wszak rozumieć jako alegorię „pasażu śmierci”, poza którym znów wraca jasność. W tym ujęciu zatem konkretne, zmysłowe doznanie buduje model doświadczenia, który – zgodnie z lekcjami odebranymi przez

wnuka od uprawiającej magiczne, archaiczne myślenie babki – stanowić będzie hermeneutyczno-konsolacyjny wzór rozumienia i radzenia sobie ze skandalem śmierci. Znamienny dla tego sposobu ujęcia i interpretacji finałowej sceny opowiadania *Babka i duchy* będzie również ostatni akapit, w którym narrator wprost stwierdza, iż dzięki swoistym naukom babki i jej postawie śmierć uzyskuje dlań swój cielesny, materialny ekwiwalent, dzięki czemu oswojenie jej w pracy wyobraźni nie wydaje się już zadaniem niewykonalnym: „Potem, gdy już [babka] umarła – podsumowuje narrator – często wyobrażałem sobie śmierć. Mimowolna wizja była zawsze ta sama: stara kobieta o dobrotliwej i trochę ironicznej twarzy, twarzy mojej babki” [G, 14].

4.

Nauka sekretnych sposobów rozumienia śmierci jako momentu granicznego pomiędzy rzeczywistościami, którą rekonstruuje narrator – sięgając do najstarszych swoich wspomnień, postawy i opowiadań babki – ustępuje naraz miejsca grozie, z jaką styka się on, obserwując bliskiego swemu sercu pisarza Augustyna zmagającego się z somatycznym uwiązaniem po doznanym wylewie. W jednej chwili pierzcha konsolacyjny charakter wspominania i narrator staje oko w oko z enigmą choroby, za którą czai się umieranie, odbierające dawną tożsamość, otwierające paszczę nicości:

To były jego oczy, ale nas nie widział. Patrzył, ale to nie byliśmy my. [...] Najgorszy był ten nieruchomy wzrok. Wydawało się, że patrzy przez nas na wylot. Bałem się. Czasami jest tak, że zapiatrzymy się w oczy psa i nagle dostrzegamy w nich nicłość [...] i [pojawia się] lęk, że to wszystko przypomina jednak śmierć [G, 17].

Z epizodów przybliżających moment pierwszego spotkania oraz nielicznych („Pięć, sześć, siedem spotkań w życiu. Zawsze

potem jest za mało” [G, 19] – ubolewa narrator) odwiedzin [G, 23–25] dowiadujemy się, że Guścio, jak z sympatią i poufałością zwraca się doń narrator, mieszka w Izdebkach koło Brzozowa, jest emerytowanym nauczycielem i pisuje krótkie opowiadania. Mimo iż w całym tym ni to wspomnieniu, ni opowiadaniu nie pada nazwisko bohatera, trudno czytać te fragmenty, nie widząc postaci Augustyna Barana (1944–2010), autora trzech książek prozatorskich (*Głowa wroga*, *Tau, tau* i *W pełni księżyca*). Autentyczność, realność oraz, by tak rzec, ziemskość i cielesność pisarza z Izdebek Andrzej Stasiuk wypowiedział również w pisanym na użytek chwili nekrologu, opublikowanym tuż po śmierci Barana na łamach „Gazety Wyborczej” (z 24 lipca 2010 roku), gdzie w lapidarnych i przejmujących zarazem słowach kreśli portret autora *W pełni księżyca*:

Nigdy nie zabiegał o sławę ani uznanie. Cud skromności w dzisiejszych czasach. Siedział w swoich Izdebkach, w narożnym pokoju w domu z czerwonej cegły i stamtąd oglądał świat. Był mądry i wiedział, że w istocie świat podobny jest do Izdebek, a Izdebki do całego świata. Przez ostatnie pięć lat milczał. Miał ciężki wylew. Dotknięty afazją i częściowym paraliżem żył półowicznie. Tak się mogło w każdym razie wydawać. Lecz gdy go odwiedzaliśmy w tych wszystkich domach opieki, w Dynowie, w Brzozowie, w tych miejscach zanurzonych w ciszy i leżących jakby gdzieś poza czasem, Augustyn po prostu opuszczał swoją chorobę. Wychodził z niej. Na widok przyjaciół się odmieniał. Próbował porzucić nieruchomość, wyrwać się z milczenia. Za pomocą kilkunastu słów (ostatnio Bóg wie dlaczego rosyjskich), za pomocą tego swojego niesamowitego, pięknego uśmiechu stwarzał wrażenie, że wszystko jest jak dawniej, że wszystko jest w porządku. Czasami wydawało się, że to on nas pociesza¹⁷.

17 A. Stasiuk, *Umarł Augustyn Baran* [nekrolog], „Gazeta Wyborcza” 2010, nr z 24.07., s. 15.

Ciekawe jest to, że zarówno w nekrologu, jak i *Augustynie* powtarza się pewna scenka, jaka pozostała w pamięci narratora z wizyt w domu opieki w Dynowie, dokąd przeniesiono pisarza po długim pobycie w rzeszowskim szpitalu (co narrator odbiera jako widomy znak, że „medycyna zrobiła już swoje i nie należy spodziewać się cudu” [G, 21]). Być może to przypadek (ów, jeśli można tak powiedzieć, literacki nekrolog stał się zapewne jakimś przyczynkiem do sporządzenia dłuższego wspomnienia, tego, które ostatecznie weszło w skład *Grochowa*), epizod ten jednak wydaje się mieć kluczowe znaczenie, stanowi jak gdyby emblemat, przez który przyglądać się można rekonstruowanej, najgłębszej istocie bohatera:

Augustyn w swoim życiu i w swoim pisaniu to była rogata dusza. Zawsze robił to, co uważał za słuszne. Teraz jedząc winogrona, strzelał pestkami w przestrzeń pokoju, popatrywał zza okularów i czekał, aż któreś z nas odezwie się jak zwykle: „Guściu nie śmieć” [G, 22]¹⁸.

Czy to właśnie owa niepokorność, dbałość o żywot autentyczny, niespętany ograniczeniami, wreszcie wrodzona ruchliwość i witalność – zastanawia się narrator – były źródłem nieugiętej walki Augustyna Barana o to, by przemoc, przewalczyc w sobie słabość ciała, powrócić do dawnej aktywności? W tym wszystkim przejawia się cecha, która w świetle całości *Grochowa* wydaje się decydująca: walczący z chorobą pisarz tworzy od nowa sam siebie, na podobieństwo bohaterów włas-

18 W notatce z „Gazety Wyborczej” czytamy zaś: „Jadł winogrona i z przewrotnym błyskiem w oku pstrykał pestkami po całej sali. To była nasza gra. Czekaliśmy aż powiemy: Guściu, nie śmieć” (tamże).

nej prozy, do końca przeciwstawiając się tyranii śmierci przynoszącej jedynie nicość:

Czułość, groteska, ostentacyjna lubieżność, plebejska żywotność, siła wszędobylskiej biologii i cudowna niepowtarzalność życia. I śmiech, śmiech jako ostatnia deska ratunku przed nadciągającą nicością. Tak działała proza Augustyna. Bardzo zresztą podobnie do niego samego [G, 24–25].

Ta właśnie jedność życia i pisania obecna w dziele i egzystencji Barana, w połączeniu z ową naturalną przekorą i niezłomnością, ujmują narratora najmocniej i pieczętują ich przyjaźń. Podczas kolejnych wizyt u chorego widoczne stają się symptomy poprawy, trwa jego uparta walka o powrót do (względnej) normalności. W myśleniu samego narratora zaś pojawia się i nadzieja, i poczucie, że „szpitalny” żywot przyjaciela ustalił się „w zwyczajne życie” [G, 26].

W jednym z dwóch ostatnich opisów spotkania z Augustynem (w brzozowskim domu opieki), we fragmentach poprzedzających lapidarny zapis o śmierci autora *Głowy wroga*, pojawia się scenka stanowiąca dowód na, tak bardzo charakterystyczną dla Barana, niezgodę wobec własnej „chorobowej” egzystencji, naznaczonej zmaganiem z afazją i częściowym paraliżem:

Liczyliśmy nowe-stare słowa, które przypominał sobie i wypowiadał Augustyn. [...] gdy nie potrafił odnaleźć słów dla tego, co chciał wyrazić (a chciał coraz więcej), zaciskał zdrową dłoń w pięść i wyraźnie, dobitnie i bezsilnie mówił „kurwa mać” [G, 26].

To jedno przekleństwo, „wentyl psychicznego bezpieczeństwa”, jak określał ten – tak, a nie inaczej w polszczyźnie brzmiący

– leksem psycholingwistycy, powróci zresztą w ostatnim już obrazie spotkania narratora z bohaterem, podczas którego ten pierwszy relacjonuje dotkniętemu niemocą pisarzowi historię nagłej choroby swojego przyjaciela, choroby, która, rozwijając się podstępnie, bez objawów, zaatakowała nagle, bez ostrzeżenia, i nie pozostawiła zbyt wiele miejsca dla nadziei. Przywołajmy dłuższy *passus* rejestrujący reakcję na tę opowieść samego Augustyna Barana, we fragmencie tym bowiem, jak go rozumiem, jednoznacznie podkreślony zostaje ów fundamentalny dla bohatera całej opowieści rys jego osobowości – bezwzględne *veto* postawione śmierci, z którym na koniec tego opowiadania pozostawia czytelnika Stasiuk:

Wysłuchał opowieści do końca i potem, gdy zaległa już cisza, powiedział tylko jedno słowo: „Tragedia”. Wypowiedział je powoli, spokojnie i jasno. Wokół w pokojach byli ludzie, którzy mieli nigdy nie opuścić tego miejsca. [...] Istnienie niektórych ograniczało się do kilku powtarzanych w nieskończoność gestów. Wydawało się, że dominującym sensem jest tu fizjologia. Powolne następstwo snu, karmienia, obmywania [...]. Zapachy pościeli, ciała i jedzenia. [...] I wśród tego Augustyn jedną ręką turlający swój wózek i powtarzający: „Kurwa mać. Tragedia” [G, 26–27].

Uwiad, nieruchomość, zapachy nagiej fizjologii, która sama w sobie okazuje się raczej należeć do porządku śmierci. I wśród nich ten, który uporczywie nie chce się zgodzić z takim wymiarem egzystencji. W postawie Barana nie ma, w obliczu śmierci, dramatycznych wyborów, rozliczeń z własnym życiem; nonsensowne byłoby dlań – jak się domyślamy, np. po lekturze epizodu pod drzwiami przyszpitalnej kaplicy [zob. G, 22] – radykalne odmienianie swojego istnienia, skoro w każdym momencie ujmowało się je w takim kształcie, w jakim się ono przejawiało.

Dla Augustyna moment śmierci nie równa się żadnej „ostatecznej decyzji”¹⁹ i godną pogardy niekonsekwencją byłoby wówczas pospieszne przebudowywanie i przekreślanie kształtu dotychczasowej egzystencji.

Kwestia istoty naszej skończoności, przedstawiona przez Stasiuka w postawie odchodzącego pisarza, Augustyna Barana, zasadniczo różni się od optymistycznych wykładni filozofii dialogicznych i egzystencjalnych, w których

śmierć może być rozumiana jako koniec, lecz nie jako koniec polegający na bezsensownym przerwaniu ludzkiego życia, ale jako koniec będący jego dopełnieniem. Człowiek staje się osobą dopiero w chwili śmierci, wcześniej jest nią jedynie potencjalnie, nie w pełni²⁰.

Nic nie zmieni faktu, zdaje się mówić nam Stasiuk, iż śmierć pozostaje „czymś”, co przerywa egzystencję. Taka zaś jej „istota” w niczym nie przystaje – poza wymiarem ontologicznym, rzecz jasna – do roli wieńczenia naszego istnienia. Jest koniecznością, ponieważ tak, nie wiedzieć dlaczego, skonstruowany został wszechświat, poza tym śmierć nie posiada dla człowieka żadnej innej – a już najbardziej aksjologicznej – racji. Ta przypisana będzie tylko Istnieniu. Śmierć to przede wszystkim ontologiczny koniec naszego istnienia²¹ i na nic zdałyby się tutaj spekulacyjne

19 Termin ten zaczerpnięty jest, oczywiście, z koncepcji etyczno-eschatologicznej zawartej w *Mysterium mortis* Ladislaua Borosa. Na ten temat zob. np.: Ka. Michalski, *Sytuacje graniczne jako źródło filozofii w filozofii egzystencji Karla Jaspersa*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, z. 1, s. 155–156.

20 T. Stokłosa, *Człowiek, śmierć, samorealizacja*, „Nowa Krytyka” 2000, nr 11, s. 149.

21 Zob. I. Ziemiński, *Zarys ontologii śmierci*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, z. 1, s. 135.

twierdzenia filozofa, że „śmierć w żadnym razie nie oznacza [...] zaprzeczenia Bycia, lecz dokładnie przeciwnie: jest najwyższym i ostatecznym świadectwem Bycia”²². Śmierć jest karykaturalna, zjawia się z zewnątrz, jest nachalna i przekreśla całe, długo afirmowane, istnienie. Pozostaje równie powszechna i nieuchronna, co banalna i obrzydliwa.

Z tą niezgodą na brutalność i bezceremonialne działanie śmierci oraz pochwałą życia, pojętego jako „radosna i ruchliwa ciekawość” [G, 71], narrator wkracza w kolejne opowieści **o i przeciw** śmierci.

5.

O ile opowiadanie *Augustyn* stanowi w pewnym sensie antytezę dla historii *Babka i duchy* (bohaterowie obydwu opowieści biegunowo odmiennie podchodzą do sprawy transcendencji, „drugiej przestrzeni”, wreszcie – samej śmierci; ta ostatnia dla babki narratora stawiała się bramą do innej rzeczywistości, jaką przez całe życie przeczuwała, w której – w sensie, by tak to ująć, narracyjnym – współistniała, dla Barana zaś jawiła się niczym czarna dziura nicości, absolutny koniec, od którego należy – jak długo się da – umykać), o tyle dla kolejnych (*Suki i Grochowa*) pełni rolę pewnej antycypacji.

W jednym z pierwszych opisów szpitalnej rzeczywistości („odór, gwar korytarza” [G, 17]) pojawia się uwaga (przywołyaliśmy ją na początku poprzedniego paragrafu) o nicości widocznej w psich oczach. Cały ten inicjalny *passus* stanowi być może zapowiedź i zwornik dla refleksji i obserwacji zawartych w części pt. *Suka*. Tytułowe zaś opowiadanie, zajmujące *de facto* ponad połowę objętości całej książki, będzie rekonstrukcją hi-

22 M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, tłum. B. Baran i J. Mizera, Kraków 1996, s. 266.

storii relacji narratora z przyjacielem (zapewne owym Olkiem, któremu całość jest dedykowana, choć i tutaj działa bardziej zasada dyskrecji aniżeli jawnej autobiograficzności, w ramach której dochodziłoby do ujawniania personaliów i faktów z życia konkretnych osób, a tekst literacki miałby funkcjonować na płaszczyźnie dokumentu ograniczającego metaforyczny potencjał literackiego wspomnienia), którego historia zasygnalizowana zostaje Augustynowi w analizowanym już opowiadaniu. Ale nie o zwykłą strukturalną spójność w tych drobnych prefiguracjach idzie, lecz o kwestię rozumienia śmierci, mierzenia się z nią, osławiania i (o)pisania, bowiem jednym z kluczowych problemów *Grochowa* stanie się to, jak mówić i myśleć o śmierci, w zależności od tego, jak dotkliwa i intensywna będzie jej bliskość, jak często i w czym ciele obserwować będziemy dokonujące się jej żniwo.

W *Suce* ta właśnie obecność, bliskość umierania i śmierci jest najbardziej odczuwalna i dotkliwa. „Piszę o tym wszystkim – wyznaje narrator po sążnistym opisie psiego niedołęstwa – ponieważ pierwszy raz oglądam powolną, długą śmierć istoty, z którą przez lata dzieliło się właściwie każdą chwilę” [G, 35]. Nie mija następny akapit i myśl ta zostaje właściwie powtórzona: „pierwszy raz w życiu jest mi dane tak długo, systematycznie i dokładnie oglądać, jak żywa istota [...] zamieni się w trupa” [G, 36]. Autentyczność relacji i poczucie bezradności zostają w ten sposób wzmocnione, to jasne. Zastanawia mnie właściwie zastosowana w drugim zdaniu konstrukcja gramatyczna: czytamy o tym, że narratorowi „dane jest” oglądanie psiego umierania, z całym inwentarzem tego procesu („wcale nie jest łatwo patrzeć, jak ktoś (czy pies to ktoś?) zjada własne odchody” [G, 40]). Gdyby pójść tropem lingwistyczno-filozoficznym, można by pokusić się o paralełę pomiędzy „dane jest” a niemieckim *es gibt*, któremu tak wiele miejsca poświęcili

filozofowie egzystencji i języka. Zwrot *es gibt* używany jest, jak pamiętamy, do określenia samoistnej i sprawczej siły samego istnienia, które wydarza się bez udziału podmiotu, poza i ponad jego kontrolą²³. W użytej przez Stasiuka frazie wyraźnie słychać przeświadczenie, że śmierć i umieranie – podobnie jak istnienie – stanowią rodzaj „daru”, czyli tego, co wydarza się na drodze egzystencji, a co należy przyjąć i dla czego człowiek sytuuje się w pozycji świadka. „To, co jest dane” jednak, i to podstawowa różnica pomiędzy literackim świadectwem autora *Grochowa* a filozoficzną spekulacją, nie stanowi rzeczywistości, którą *a priori* i koniecznie trzeba akceptować. W pewnym miejscu narrator zdaje przed czytelnikami sprawę z tego, jak po ludzku trudne jest przyjęcie umierania istoty, która dotychczas, by tak to ująć, cała ulepiona była z radości istnienia, teraz zaś jej psie niedołęstwo wywołuje mimowolną złość i irytację, jakby starość zwierzęcia została wymierzona przeciwko ludzkim opiekunom, którzy z bezsilnością zmuszeni są ją obserwować i uczestniczyć w przygnębiającym spektaklu [zob. G, 35].

Powstająca w relacji narratora – przyglądającego się ostatnim objawom życiowych procesów zachodzącym w psim ciele („o takich rzeczach myślę dzięki naszej suce” [G, 39]) – refleksja, która oscyluje gdzieś pomiędzy akceptacją a rezygnacją prowadzi nas od uwagi na temat eufemizacji i tabuizacji śmierci (mówimy o „uśpieniu” zamiast o „zabiciu”, eksmitujemy śmierć poza horyzont naszego widzenia, umierających zamykamy w „miejscach służących umieraniu”, „płacimy ludziom w lateksowych rękawiczkach, by za nas wdychali woń [śmierci]” [G, 36–37]) we współczesnej cywilizacji, która „ratuje, chroni, przedłuża nam życie, a jednocześnie czyni nas bezbronnymi wobec śmierci” [G, 37], poprzez wizję „wielkiego miasta, w którym

23 Tamże, s. 283.

wszyscy umierający pozostają w mieszkaniach” [G, 38], i kończy się konkluzją, że źródłem rugowania śmierci na margines jest ludzka pycha, wyrażająca się w pragnieniu zapanowania nad losem i czasem [zob. G, 40].

Postawę – by ponownie użyć zwrotu Białoszewskiego – przyjmowania tego, co jest (narrator nie decyduje się, aby skrócić psi żywot), którą przedstawia Stasiuk nazwać wypada akceptacją, nie jest to jednak rodzaj pierwotnego TAK, które człowiek wypowiada do całego porządku wszechrzeczy, raczej przyjęcie smutnej konieczności. Ujmujący staje się jednak ostatni akapit, który – jak przysłowiowy jęczyzek u wagi – prze-suwa ciężar tonacji w stronę pewnej egzystencjalnej jasności: „Piszę i wyglądam na werandę. Suka zjadła i znów zwinęła się w kłębek w swojej norze ze śpiworów i koców. Nasz młody bury kot wchodzi tam za nią i zwija się obok w ciepłe jej stygnące ciało” [G, 40].

Ważny fragment, znaczące zakończenie. Opowiadanie o umieraniu suki nie kończy się sceną jej (niepotrzebnej) śmierci, ciało starego psa daje jeszcze mały kwant energii, odrobinę ciepła innemu stworzeniu²⁴. Wciąż potrzebna jest psia obecność, nawet owo „stygające ciało” uczestniczy w przepływie ciepła, które stanowi wszak jedno z elementarnych imion istnienia.

6.

Śmierć zatem w świecie Andrzeja Stasiuka, neutralna pod względem aksjologicznym, z racji swej nieuchronności jest fenomenem, na który należy się zgodzić, aby nie popaść

24 Zauważa to również, posiłkując się ujęciem Jolanty Brach-Czajny, Paulina Rydz w tekście „*Kucając w ciepłe zwierząt*”. *Relacja człowieka i zwierzęcia w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, s. 251.

w sprzeczność z porządkiem egzystencji. Dla autora *Zimy* świadomość śmierci nie rodzi potrzeby samorealizacji, nie przysparza także szczególnego poczucia własnej podmiotowości²⁵. Aczkolwiek w krytyce ponowoczesnego usuwania śmierci poza horyzont ludzkiego doświadczania, jej swoistej „dyskursywno-medialnej eksterminacji”, Stasiuk wielokrotnie wypowie się w duchu filozofów egzystencji [zob. np. F, 148–153]:

Żeby umrzeć odchodzimy w samotność. Lecz w gruncie rzeczy jesteśmy po prostu usuwani z pola widzenia, by nie psuć humoru innym. Śmierć o której wiemy, że nadejdzie [...] stała się czymś w rodzaju wstydlivej choroby. Zamiast kształtować nasze życie i nadawać mu sens, śmierć została przepędzona gdzieś na pogranicze horroru i medycyny [F, 152].

W *Grochowie* jednak śmierć, dotycząca najbliższych, jest przede wszystkim tyleż tajemnicą, co skandalem. I trzeba sobie powiedzieć: „tak to jest, umiera się” i nic tutaj po aktywności naszej woli i spekulacjach rozumu. Widać to najlepiej w opowiadaniu tytułowym, które – uprzedźmy wszelkie fakty i interpretacje – jest jedną wielką pochwałą życia, minionego, przeszłych radości i inicjacji, i całe wymierzone zostaje przeciwko tyranii, obojętności i bezsensowi śmierci, która nic innego nie czyni, jak tylko przerywa to, co chcielibyśmy, aby jeszcze trochę trwało.

Zastanawiając się nad tym, jak winien „wyglądać” język rozprawy tanatologicznej, Stanisław Rosiek napisał:

Im piękniej, tym gorzej. Irytująca kaligrafia – wszystkie te piękne zdania o śmierci, błyskotliwe paradoksy, nienagannie skrojone aforyzmy. Jak najmniej stylu. Wobec spraw ostatecz-

25 Por. T. Stokłosa, *Człowiek, śmierć, samorealizacja...*, s. 145.

nych konieczna jest powściągliwość. Należy mówić mało i jak najprościej. Brzydko. Słowa o śmierci powinny wydzielać trupi odór²⁶.

Ale czy na pewno? Skoro istnieją ciała świętych wydzielające zapach balsamiczny, świeży, pisanie o nich przenikać winna raczej radosna woń nadziei. Być może zatem każdorazowo trzeba koniecznie znaleźć taki rejestr języka, w jakim odbywa się odchodzenie. **To właśnie** odchodzenie, a nie zgoła **jakieś inne, typowe** czy **uniwersalne**. **O takich oto:** tempie, gęstości, temperaturze, emocjach, pulsie²⁷.

Zdawanie własnego świadectwa z (p)o(d)glądania śmierci Innego domaga się takiej, adekwatnej, odpowiedzi Innemu. By uczynić go Drugim, współ z nim raz jeszcze odejść (to ostatnie słowo chciałbym pozostawić zdecydowanie bez cudzysłowu; wydarzenie języka umożliwia nam przecież wielokrotne umiaramie, cóż innego czynimy, aniżeli wykonujemy nieustające etiudy z odchodzenia), trzeba rozegrać w sobie jego sekretny język, za pomocą którego umierający wypowiedział swoje odejście.

Odchodzący w tytułowym opowiadaniu przyjaciół narratora – to wielce znamienne – uparcie milczy, a jeśli już to milczenie przerywa, wówczas jego uwagi są zdawkowe, minimalistyczne czy nawet szczątkowe, ograniczają się do krótkich,

26 S. Rosiek, *Słowo wstępne*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 5.

27 Poszukiwania narracji humanistycznej adekwatnej względem starości (np. u Ryszarda Przybylskiego), śmierci (np. u Rośka) czy melancholii (np. u Marka Bieńczyka) świadczą chyba dobitnie o potrzebie budowania nowoczesnego dyskursu pozostającego w organicznym związku z podejmowanym tematem; celem takiego zabiegu jest oczywiście próba przełamania bariery przedmiotowej wykluczającej autorską sygnaturę (zob. M.P. Markowski, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 9).

„żołnierskich” komunikatów dotyczących aktualnej sytuacji i, co ważne, relacjonuje je sam narrator, nie dopuszczając do głosu swojego przyjaciela. Umieranie zdaje się stanowić tutaj wręcz rodzaj tabu. Sam zaś narrator przyznaje bezpośrednio: „Mówiłem w kółko, żeby go rozerwać albo rozbawić. Ale najbardziej po to, by nie dać mu dojść do głosu, ponieważ jestem tchórzem” [G, 64]²⁸. Słusznie zauważył więc Rusinek, iż

Grochów jest w istocie zapisem daremnych prób „zagadywania” nadchodzącego nieuchronnie końca. Niedopuszczanie przyjaciela do głosu, do czego przyznaje się narrator, podsyte jest i wyrzutami sumienia, i strachem, i złością na fizyczne zmęczenie umierającego. A przede wszystkim – złością na brak porozumienia, na ostateczną niemożliwość pojęcia stanu osoby, która odchodzi [...]²⁹.

W świecie Stasiuka człowiek pozostanie zawsze depozytariuszem życia i to śmierć, a nie istnienie, domaga się uzasadnienia. Jakkolwiek nie jest on w stanie rozwiązać pęt absurdu istnienia, nie czyni jednak niczego, co mogłoby uchronić go przed grozą i anonimowością śmierci; jeśli śmierć nie daje się ośwoić, to trzeba się z nią w pewien sposób ułożyć, targować, „zagadywać”, czyli po prostu przyjmować ją, ignorując jej ostateczny charakter. Czy to krótkowzroczność? Być może w perspektywie metafizycznej czy eschatologicznej – tak. W dziele Stasiuka jednak śmierć nie stanowi – w żaden sposób i w nijakim aspekcie – zjawiska zdolnego poruszać ludzkie predyspozycje, jej doświadczenie nie otwiera absolutnej wolności i nie sprawia, aby w jakiś szczególny sposób wzmocnione zostały zdolności i możliwości człowieka doświadczającego bliskości

28 Takich uwag i wyznań jest zresztą dużo więcej [zob. G, 51, 54, 61, 64].

29 W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka ze śmiercią...*, s. 119.

umierania oraz przeżywającego wewnętrznie fenomen własnej śmiertelności³⁰.

„W obliczu śmierci – napisze Karol Michalski – doświadczam w sobie tego, co jest istotne i tego, co jest nieistotne. To, co istotne w śmierci wiąże się z ludzką egzystencją, a to, co nieistotne łączy się z bytem światowym”³¹. Problem w tym, że owo „łączenie się z bytem światowym” w świecie Andrzeja Stasiuka stanowi po prostu wyraz ludzkiej aktywności, rodzaj podstawowego umiłowania losu i życia, nie może być więc uznane za „nieistotne”, „puste” czy „nieautentyczne”. Bohaterowie tej prozy nieustannie chłoną i starają się przechować w pamięci doświadczane zdarzenia, widoki, twarze, pejzaże – słowem, całą widzialną rzeczywistość, którą trzeba ocalić, a która przede wszystkim rodzi poczucie głębokiego bycia w świecie.

Stąd pierwsza reakcja protagonisty opowiadania na wieść o śmiertelnej chorobie przyjaciela będzie rodzajem odepchnięcia skandalu śmierci, która w nachalny sposób chce wtrącić się i przerwać odyseiczne wędrowanie:

30 Poczucie własnej skończoności jest w myśl wielu koncepcji filozoficznych momentem konstytuującym bycie całością człowieka, przywołującym jednocześnie do istnienia autentycznego. „Śmierć – pisze Heidegger – jest *najbardziej własną* możliwością jestestwa. Bycie ku tej możliwości otwiera jestestwu jego *najbardziej własną* możność bycia, w której wprost chodzi o bycie jestestwa” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 369; por. także C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1997, s. 271–273). Dla fryburskiego filozofa bowiem autentyczne „doświadczenie śmierci, odrywając [...] od codziennej krzątaniny [...] stawia mi przed oczyma możliwość skrajną i ostateczną – możliwość niebycia – kierując przez to moją uwagę na samo to bycie po prostu” (Krz. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 128–129); dopiero dzięki temu więc darowana zostaje nam całość naszej podmiotowości oraz otwiera się przestrzeń naszej wolności (zob. M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. 266–270).

31 Ka. Michalski, *Sytuacje graniczne jako źródło filozofii...*, s. 163.

Tamtego dnia, gdy wyjechaliśmy o świcie. Coraz dalej na południe i robiło się coraz cieplej. [...] Gdzieś przed Budapesztem powiedział, że już wie, że mu powiedzieli, że są jakieś szanse, ale, i tak dalej. To musiało być gdzieś przed Gödöllő, bo zaraz w dole i w oddali zobaczyliśmy wielkie miasto. Lecz tylko słuchałem, zostawiając go z tą wiedzą sam na sam [G, 50–51].

Milczenie to jednak, jakże wymowne, stanowi równocześnie odmowę partycypacji (czy w ogóle możliwej?) w umieraniu przyjaciela, którego obecność – zauważmy – zaznaczona zostaje w formie gramatycznej trzeciej osoby liczby pojedynczej „on”), której użycie pozwala, jak wiemy, zarysować dystans wobec podmiotowości bohatera. Nie tylko zresztą w tym inicjalnym fragmencie obecność przyjaciela zaznaczana będzie za pomocą kategorii ON (właściwie sytuacja ta zmieni się dopiero przy samym końcu opowieści, kiedy narrator zwróci się do zmarłego z wyrzutem o to, że podjął decyzję o kremacji ciała po własnej śmierci, uniemożliwiając tym samym pośmiertne obcowanie³²), jej użycie pojawi się konsekwentnie wszędzie tam, gdzie przyjaciel poddawać się będzie bólowi, zmęczeniu, słabości, wszędzie zatem, gdzie śmierć, jaka zagnieździła się już w jego ciele, hegemonicznie będzie dominować i upominać się o swoją, by tak to po prostu ująć, pierwszoplanowość. Podczas owej podróży, kiedy narrator dowiaduje się o chorobie przyjaciela, obydwaj docierają do Piranu:

32 Przywołajmy znamieny dla myślenia narratora fragment: „Co ci w ogóle przyszło do głowy z tym spaleniem? [...] Przecież wciąż jesteśmy dzicy i potrzebujemy totemów, potrzebujemy fetyszy. Myśl musi czegoś dotyczyć. Ja sam muszę nad czymś zapłakać. Nad czymś konkretnym, a nie tylko nad wspomnieniami. Człowiek, który żyje dłużej, powinien mieć szansę stanąć na ziemi, pod którą spoczywa ten, który umarł” [G, 92].

No więc myślałem, że jesteśmy tylko trochę starsi i ten Piran to jest dalszy ciąg naszego życia, i że wszystko jest podobnie [...]. [...] Z opłotków ruskiego wschodu w złoty cień Wenecji, której światła w pogodne noce ponoć było widać z Piranu. Tak myślałem. Że pójdziemy chodzić, by smakować dziwność oraz ironię bytu. Ale nie chciał. Coś zjedliśmy, napił się wina i powiedział, że jest zmęczony. Poszedłem sam. [...] Gdzieś, może u Matki Boskiej Śnieżnej, widziałem starą zakonnicę, jak poprawiała kwiaty w wazonie, całą w szarosrebrnym świetle padającym z wysokiego okna, nierzeczywistą. Chciałem, żeby to wszystko zobaczył, ale on został sam w kamiennym domu na nabrzeżu. Może spał, a może patrzył przez okno na [...] migotliwy połysk spokojnych wód. Sam na sam z tą wiedzą, której nie chciałem dzielić [G, 53].

Użycie gramatycznej formy „on” staje się czytelnym sygnałem zerwania ciągłości wspólnoty, narrator walczy jednak o jej restaurację, co rusz powracając do kolejnych sekwencji zdarzeń, które były ich udziałem. Sięga do tego, co kształtowało ich wyobrażenia, pragnienia, świadomość, do najtajniejszych obrazów [zob. np. G, 59] budujących wspólny horyzont wartości i myśli. Opowieść o minionym stanowi w *Grochowie* rodzaj rytualnej historii założycielskiej, której „święteczne snucie” ma uchronić przyjaciół – choć to ostatecznie niemożliwe – od grozy i władzy śmierci. Przeszłość wkracza więc w miejsce teraźniejszości, która – na podobieństwo zanikającego ciała przyjaciela – wydaje się rozedrgana, migotliwa i nieuchwytna:

Fale rozhuśtały się i w kamiennych płytach nabrzeża odbijały się złote światła. Szedł jakoś tak krucho, niepewnie, jakby bokiem. Środkiem, ale pod ścianą. Był trochę jak cień. Jakby nie był z ciała. Coś mówiłem, ale to znikało. Słyszał, ale nie słuchał. Szedł obok, ale już było inaczej niż zawsze, gdy się poruszaliśmy prawie jak bliźniacy [G, 60].

Narrator może już więc jedynie relacjonować historię przyjaźni, która jawi się jako oglądany z dystansu obraz. Opowieści – o początkach znajomości, wyprawach nad skraj znanego, włóczęgach po grochowskich opłotkach, ucieczkach z przymusowych miejsc postoj: fabryk, szkół i domów – uruchomione w akcie odpominania, nasycone zmysłowym konkretem, powstają jakby na przekór barierom, które immanentnie tkwią wewnątrz pamięci i teraźniejszości choroby przyjaciela. Im bardziej żywiołowa staje się poetycka relacja z przeszłości, tym większe, paradoksalnie, poczucie oddalania i oddzielenia od aktualnej rzeczywistości.

Porządek tego wspomniania nie jest ustalony czy zaplanowany, szpula pamięci odwija się żywiołowo i swobodnie, jakby na przekór inercji, jaka zapanowała pomiędzy przyjaciółmi; powroty do przeszłości, kiedy bohaterowie „nie byli jeszcze śmiertelni” [G, 84] toczą się kompulsywnie i kompensacyjnie. Kiedy podczas wspólnej, rozbijającej się o liczne wyboje milczenia, rozmowy w pirańskiej knajpie (o wdzięcznej nazwie „Delfin”) narrator zauważy, że przyjaciel stał się „blady i żółty” [G, 61], „że stał się kruchy i przypomina ptaka, który stracił siły” [G, 62], następny akapit rozpocznie się od wspomnienia samego początku („teraz sięgam pamięcią najdalej” [G, 62], tego, co było najintensywniejsze, najbardziej wolne, dzikie, swobodne, nieujarzmione, nad czym czas nie miał jeszcze władania – wędrówek po grochowskich rubieżach, kiedy przestrzeń jakby rozstępowała się „pod naciskiem ciała i można [było] tak iść aż do samego jej końca, który nigdy nie nastąpi, bo idzie się przez nieskończoność” [G, 63]. Im dotkliwsza zatem swoista (nie)obecność przyjaciela, jego stopniowa kapitulacja wobec śmierci, im bardziej rozpleni się w jego ciele robak umierania, tym mocniej narrator starał się będzie związać go z życiem, snując nieprzerwanie opowieści o inicjacjach, olśnieniach i ekstatycznych radościach młodzieńczego włóczęgistwa.

Trudno oczywiście jednoznacznie wyrokować co do intencji tego gestu (narrator chętniej mówi o eskapistycznym wymiarze wspomnienia: opowiadanie ma chronić przed horrorem umierania i jest wyrazem paraliżującego lęku, który zawładnął jego reakcjami), nie mamy bowiem w narracji wprost do czynienia ze strategiami konfesyjnymi, charakter jednak i mentalność bohaterów odtwarzać można za pomocą relacji o ich dorastaniu. W procesie tym zaś kilkakrotnie podkreślona zostaje rola i pragnienie wolności oraz ucieczki od losu i przeznaczenia:

Było postanowione, że zdradzimy [fabryki] naszych ojców. [...] Ponieważ nie chcieliśmy wstawać przed świtem. Ponieważ wydawało nam się, że tak wygląda wolność. [...] Wyruszyliśmy w kolejną podróż, by wymknąć się losowi, by go przechytrzyć. [...] Wyobrażaliśmy sobie różne rzeczy, by wziąć w nich udział. Splatały się z rzeczywistością tak mocno, że potem, z oddalenia, wszystko było prawdą, wszystko weszło w nasze ciała [...] [G, 48–49].

Tym, co złączyło bohaterów węzłem przyjaźni było właśnie owo głębokie, gęste, mocne pragnienie rzeczywistości, tęsknota za pełnym uczestnictwem w świecie, instazą do wewnątrz życia. Młodzieńcza wyobraźnia podbijała, intensyfikowała owo doznanie, a zew wolności pchał ku kolejnym przestrzeniom, które wprawdzie nie okazywały się tak uwodzicielskie jak w imaginali, lecz dawały poczucie wyzwolenia i bycia niejako ponad czasem [zob. G, 71]. Wolność, radość i bunt przeciwko przeznaczeniu zbudowały trwałe fundament dla przyjaźni; wszędzie tam, gdzie pojawiają się opisy kolejnych eskapad i ucieczek, panuje niepodzielne „MY”, będące pieczęcią tożsamości doznawania świata, tożsamości, która teraz – za sprawą bolesnego oddalenia, w jakim pogrąża się świadom własnego umierania

przyjaciel³³ i żadna z „konwulsyjnych” opowieści o przeszłości, którymi żongluje narrator nie jest zdolna, by przywrócić go z powrotem do pełnej obecności – kruszy się i rozsypuje.

Jak się zachować, „gdy ona przychodzi” [G, 73] – zastanawia się Stasiuk. I niczym bohaterowie jego *Taksimu* rzuca się w wir „gadania”, to bowiem jedyna dostępna i w miarę niezawodna technika obezwładniania paraliżu, jaki śmierć niechybnie ze sobą przynosi, jedyna metoda chwilowego ocalenia, zapewniająca liźnięcie fałszywej, polukrowanej „nieśmiertelności” i, być może, jedyne remedium, jakie przyjaciel może ofiarować Drugiemu, za sprawą opowieści przyszpilając go do spraw rzeczywistości. Choć narrator otwarcie przyznaje, iż taka strategia jest w równym stopniu powodowana strachem i niemożnością towarzyszenia przyjacielowi w procesie powolnego umierania:

Ostatniego lata pojechaliśmy w stronę Przemyśla. W Birczy skręciłem w prawo, bo chciałem mu pokazać Arłamów. [...] Stanęliśmy, żeby się przejść. Był trochę zagubiony. To drobił, to przyspieszał, to w tę, to w tamtą, pochylony, jakby czegoś szukał. [...] Rozmowa się rwała. Patrzyłem, jak kręci się wokół drzew. Pomyślałem, że [...] przywołuję dawne obrazy, nie pytając go o zdanie. Bo [...] nie chcę nadążyć. Nie chcę mu towarzyszyć [G, 84–85].

Dla Stasiuka śmierć jest Inną rzeczywistością, której trzeba dać odpór. Odrzucenie myśli o towarzyszeniu przyjacielowi w odchodzeniu wyrażone zostaje wprost, narrator mówi: „nie chcę mu towarzyszyć”. Zbyt mało wiemy na temat głębokich motywacji

33 To właśnie poczucie oddzielenia i oddalenia staje się bezpośrednią przyczyną zaniku porozumienia pomiędzy przyjaciółmi. W pewnym momencie narrator notuje, iż jego – w przeciwieństwie do umierającego przyjaciela – „nic nie oddzielało od zastanego widoku” [G, 67].

narratora, aby wyrokować o etycznym wymiarze tej odmowy; gdyby jednak zarówno zważyć na (przywoływane już wyżej) jego sądy dotyczące umiłowania istnienia, jak i wziąć pod uwagę całość kształtu pisarstwa Stasiuka, którego stawką jest pisanie-ku-życiu: stawanie na granicy bycia i nicości, kontemplacja rozpadu i pragnienie odradzania, zabezpieczane przez literacką mitografię, to rzecz by należało, iż zachowanie narratora dyktowane jest tyleż przez atawistyczny lęk wobec niebytu, ile przez niezgodę na działanie śmierci w przyjacielu, w człowieku, z którym, jak czytaliśmy, „dotychczas tylko się żyło”, niezgodę na ubywanie życia.

Niewątpliwie interesującym tropem byłoby prześledzenie owego sprzeciwu wyrażającego się w postawie odrzucania „śmierci w przyjacielu” w perspektywie koncepcji u-bywania, którą z pism Williama Blake’a wywiódł Tadeusz Sławek. U-bywanie w myśli autora *Wnętrza* jest takim rodzajem egzystencji, która nie zgadza się – mówiąc najprościej – na unikanie bólu, cierpienia, myślenia o śmierci, a akceptuje „ontyczne zmniejszanie siebie” dokonujące się wewnątrz podmiotowej jaźni. „Reakcją na u-bywanie [jako odkrytą naraz zasadę jaźni – dop. A.G.] nie jest rozpaczliwe ćwiczenie pamięci [...]”³⁴. Zgoda na bycie u-bywające wiąże się zatem z przyzwoleniem na nieustanne metamorfozy³⁵, swoistą „ontyczną nieważkość”, na umniejszanie i wycofywanie własnego „ja” ze świata, aby uczynić miejsce dla „tego-co-Większe”, dla „tego-co-Inne”³⁶, aby ostatecznie dopuścić do głosu możliwą transcendencję³⁷. Zaryzykowałbym

34 T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001, s. 252.

35 Zob. tamże, s. 263.

36 Tamże, s. 258.

37 Pośród rozlicznych tropów, śladów transcendencji niewątpliwie obecnych w twórczości Stasiuka *Grochów* jawi się jednak jako dzieło o dość, by tak rzec, pogańskim charakterze. Przejawia się to np. we fragmentach będących tyleż

więc twierdzenie, iż w *Grochowie* rządzi zasada niezgody na ubywanie, że ów „był ubywający”, tracąc potencję zaświadczenia o wymiarach istnienia, o jego zmysłowym charakterze, tak naprawdę stoi w sprzeczności z najpierwotniejszym fenomenem bycia w świecie i powołaniem człowieka do świadczenia różnorodnościom bycia, jakie organizują prozę autora *Wschodu*.

„Trudno powiedzieć, kiedy do nas dociera, że to się stanie. Może nie dociera, dopóki nie nadejdzie?” [G, 54] – zastanawia się narrator *Grochowa*. A śmierć – czy śmierć zawsze dyskretnie nas podpatruje? Jest zawsze i stale z nami obecna? Nawet wówczas, gdy nic tylko żyjemy, radośnie, ekstatycznie, buńczucznie?...

[n]a przykład ten dzień [...] gdy jechaliśmy w ostatnim wagonie, w otwartych drzwiach, a dym z papierosów mieszał się z rozgrzaną wonią podkładów. Przechodziło ci w ogóle przez myśl, że umrzesz? Albo że ja umrę? Że kiedyś będziemy patrzeć, jak nas zakopują albo wkładają do pieca? Że tylko to bę-

komentarzem do decyzji przyjaciela o pośmiertnej kremacji, co intymną z nim rozmową i wyznaniem swoistej wiary w trwałość ziemskiej egzystencji: „Człowiek, który żyje dłużej, powinien mieć szansę stanąć na ziemi, pod którą spoczywa ten, który zmarł. Wiedzieć, że on tam jest. Że kości umarłego czuwają nad życiem tego, który jeszcze żyje. Półtora metra pod ziemią. Że można na tym miejscu postawić stopę i czerpać z niego siły. Tak sobie czasem myślę. Syn ludu, który niegdyś swoich zmarłych chował pod progiem. Żeby ich mieć na wieki. Żeby życie trwało nieprzerwanie. Tak czasem myślę, gdy mi ciebie brakuje. Gdy czuję się trochę sam” [G, 92–93].

Ciekawe i odważne jest przekonanie Rusinka o tym, iż ostatnia sekwencja *Grochowa*, w której przedstawione zostają sceny kremacji i rozrzucenia prochów zmarłego przyjaciela, prowadzi ostatecznie do tego, aby – zrozumiałwszy znikomość – można było „stanąć na progu doświadczenia religijnego” (W. Rusinek, *Rozmowa Mistrza Stasiuka...*, s. 120). Krytyk nie precyzuje swojej myśli, utrzymuje ją w stanie „retorycznego zawieszenia”, kończąc rozważania dość enigmatyczną formułą o „potencjale religijnym” obecnym w całym tomie opowiadań.

dziemy mogli dla siebie zrobić? [...] Gdy jechaliśmy tamtego lata, w lipcu, prosto na południe, powoli, bez celu, z rozkoszą, którą daje obecność i dotyk świata na skórze, odgłos mostu odbijał się echem od urwiska. Ten dźwięk musiał sprawiać nam radość. Może nawet spojrzeliśmy na siebie, starając się ukryć uczucia? A ona już wtedy była? Stała za nami w tym obsyfiowanym kolejowym korytarzu i poruszając kościanym palcem, odliczała? Ene, due, rike, fake [...]? Nie wiem. Może jej nie było [G, 83–84].

Wydawać by się mogło, iż zapis ten brzmi dość niewinnie, może nawet „ludzko-naiwnie”, jakby był rewersem Heideggerowskiego bycia-ku-śmierci, jakby chciał odepchnąć wszelką trwogę, która przybywa niechybnie na ledwie wyszeptane: „śmierć”. Ale czy ta jest z nami nawet wówczas, kiedy wokół płeni się rozbuchane życie? I czy dopiero w pełni „strwożenia” jej nagłym najściem zdajemy sobie sprawę z wagi rzeczywistości? I dopiero wówczas rozpościera się – przed nami konkretnie! – horyzont możliwości życia? Czy rzeczywiście mogą być sobą najpełniej jak się da tylko wtedy, gdy będą stale strwożony³⁸?

Ale kim może być jeszcze, kim więcej, ten, kto umiera? – mógłby zapytać, dając odpór spekulacjom filozofa, narrator *Grochowa*. Śmierć – realna, bliska (nie zaś wyobrażona, rozumiana jako „fenomen” i „potencjał”) – niczego już z sobą nie niesie. W świetle ostatniego opowiadania pomieszczonego w *Grochowie* w ogóle ani inteligibilny, ani empiryczny charakter śmierci nie otwiera możliwości stanięcia w prawdzie własnego bycia.

Nie sposób zignorować śmierci, uczą egzystencjaliści (z czego znakomicie drwi w *Herzogu* Saul Bellow), albowiem to dopiero ona, jako uświadomiona możliwość, czyni nas autentycznymi, to ona jest bramą do ponownej inkorporacji w świat.

38 Por. C. Wodziński, *Heidegger i problem zła...*, s. 271.

W prozie Stasiuka jednak owo włączenie nie wydarza się za sprawą czucia śmierci, bowiem inkorporacja w rzeczywistość albo nie następuje, gdyż bohaterowie (jak np. ci z *Zimy* czy Władek z *Taksimu*) już po prostu są w świecie, by przypomnieć metaforę Georges'a Bataille'a, „jak woda w wodzie” i nie muszą dokonywać żadnych intelektualno-imaginacyjnych operacji, aby czuć wszystkimi zmysłami swoje bycie-wewnątrz, albo też – jak często dzieje się to w narracyjnych epifaniach – doznają stanów inkorporacji i pełni istnienia za sprawą obserwacji i kontemplacji samego, gęstego istnienia: prostego, pierwotnego, nieprzesłoniętego woalem intelektualnych spekulacji ani nieusidlonego w nieprzejrzystych strukturach znaków.

Sojusznikiem, być może dość nieoczekiwanym, w sprawach ontologicznych dla Andrzeja Stasiuka mógłby stać się Sandor Márai, który w swoim *Dzienniku* (w części zawierającej zapisy z ostatnich lat) zanotował takie między innymi zdanie: „Umieranie zaczyna się wtedy, kiedy człowiek już nie uważa swojej śmierci za coś niemożliwego. Ja do tej pory, w ciągu 84 lat życia, nigdy nie uważałem tego za możliwe i miałem rację”³⁹.

„Miałem rację, że nie uważałem śmierci za coś możliwego”, mówi autor *Siostry*, jakby na przekór wszelkim mądrościom egzystencjalistów, którzy z fenomenu śmiertelności – otwierającego się naraz w głębinowym doświadczeniu trwogi, wyrywającego nas z codziennego upadku, z bezmyślnego „a, żyje się” – uczynili, jak powie filozof, klucz do „najbardziej własnej możliwości egzystencji”. Tak dla Máraia, jak i dla autora *Wschodu* – jest dokładnie przeciwnie. Śmierć wtrąca się w nasze sprawy, paraliżuje wolę (tworzenia), stanowi przeciwieństwo czucia życiowych esencji. Miałem rację, mówi Márai, iż odsuwałem

39 S. Márai, *Dziennik 1984–1989. Jak powoli umieram*, tłum. F. Netz, „Kontrapunkt” 2000, nr 1/2, s. 8.

ją nieustannie z horyzontu mojego widzenia. Jak bohater *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza, Płoszowski, węgierski pisarz mógłby jeszcze nam podpowiedzieć: „dopóki żyję, nie wierzę we własną śmierć”. Stasiuk jest wprawdzie mniej kategoryczny, raczej zapytuje: „Może świadomość tego, że umrzemy nigdy do nas nie dociera?”. Nie jest to wprawdzie pytanie retoryczne, ale i dla autora *Zimy* lekcje śmierci są wszak tyleż podstawowe, co truistyczne: umrę, więc powinienem docenić piękno i wejrzeć w siebie, aby zwrócić się ponownie ku istnieniu. Na cóż więc ciągle ponawianie „uwewnętrznionej śmiertelności”, ciągle czucie kościstego palca śmierci, jak w tandetnym horrorze, jarmarcznym tańcu czy infantylnej wyliczance – kapryśnie, bezrozumnie i absurdalnie – wskazującej nieszczęśnika do pochodu, który prowadzi do niczego.

ROZDZIAŁ 4. BYCIE. RE-AKTYWACJA

JESZCZE RAZ JADĄC DO..., CZYLI O PORZĄDKU ISTNIENIA I NICOŚCI

Czy rację ma filozof, kiedy pisze – zresztą wielokrotnie, by nie rzec, obsesyjnie – iż **zrazu i zwykle** nie mamy możliwości, językowego patentu ani chęci nijakich do tego, by koncentrować się na nagim fakcie, że tu-oto jesteśmy, że tak nam wypadło tu i teraz pobywać, że **jesteśmy** i tego istnienia jesteśmy niezbywalną częścią, być może jedyną, którą jakoś owo przynależenie obchodzi, i która o tym ostatnim cokolwiek zaświadczyć potrafi? Zazwyczaj – choć żadna to ze strony filozofa przygana – zakrywamy oczy, odpychamy od siebie i życie, i śmierć (właściwie – to zwłaszcza tę ostatnią, bowiem do niej odsyła nas każdorazowe odkrycie, że jesteśmy), zanurzając się na powrót w świecie trosk, które skutecznie pozwalają nam odsunąć krańcowe wyobrażenia i przekłete pytania¹.

- 1 Precyzyjnie w tej mierze i przejrzystość wykładu drogi myśli Martina Heideggera zwłaszcza Kamil Sipowicz w swojej książce *Heidegger: degeneracja i nieautentyczność*, Warszawa 2005 (zob. zwłaszcza s. 199).

Czy więc naprawdę jesteśmy w świecie, potrafimy w nim być, możemy? Czy – jak nazywa te egzystencjalne doświadczenia Heidegger – autentyczność jest możliwa, czy też szkodliwa to w ogóle mrzonka egzystencjalistów, która powoduje jedynie wzdargę dla świata? Jak przyznaje w konkluzji swojej brawurowej interpretacji Heideggerowskiej analityki egzystencjalnej jestestwa Kamil Sipowicz, „najciekawsze jest to, że *Dasein* nie może nigdy osiągnąć [...] autentyczności, [którą traktować przeto należy raczej] jako ludzką tęsknotę”².

Ale czy zgadzając się na to, że o śmierci i nicości rozprawiać ani nie umiemy, ani nie chcemy, od razu musimy przyznać, iż autentyczni (w sensie ontologicznym, rzecz jasna) nie możemy być? I że żadna ontologiczna wizja nie może zatem zostać przez nas ustanowiona? I że, właściwie, w sidłach niemocy i strachu będąc, niczego prawdziwie o istnieniu powiedzieć niepodobna? Andrzeja Stasiuka próba „zagadania” śmierci, dyskretnego jej odsunięcia, a jednocześnie pozostawienie jej w odwodzie, w jej marginesie i nawiasie, spoza którego, wtrącając się w nasze sprawy bez zapowiedzi, kiedyś ostatecznie ku nam wychynie, zatem pisarza widzenie istnienia (z ujętą w nawiasie nicością) stanowić może dowód na to, że wysłowienie (i wysławianie) istnienia wcale nie musi się wspierać na fundamencie powtarzania mortualnego *memento* i nieustającym odkrywaniu, że byt zewsząd otulony jest nicością. Owszem, daleka podróż na Wschód, podróż do źródeł, zawsze przyniesie „obrazy przedwieczne”, w których miesza się rzeczywistość i nicość, materia i nic, minerał i pustka, wzrost i entropia, ale choć Stasiukowe **zrazu i zwykle** także jest swojego rodzaju upadaniem, zaplątywaniem się w światowe uwikłania, to jed-

2 Tamże, s. 203.

nak egzystencjalna epifania nie odbywa się u niego za sprawą żadnej granicznej sytuacji, w której napada nas owo zasadnicze i bezwzględne *zum-Tode...*

Elementarne doznanie otwarcia faktu własnego istnienia odbywa się – co ważne i znamienne w kontekście myśli Heideggera – w doświadczeniu **zdziwienia**, **dziwności** czy nawet **tajemnicy *existentiae***, którą najdotkliwiej, najintensywniej odczuwa się w podróży; właśnie wówczas, na przykład „rano, w obcym mieście, zanim druga kawa zacznie działać” [JB, 75]. Właśnie po to ciągnie się nad krawędź znanego, wyprawia „w głąb materii, przez kolejne warstwy, przez słoje istnienia i nicości” [KBS, 89], aby ujrzeć siebie lub coś bytującego „w płamie światła”.

Żeby rozpałić ogień o zmierzchu, zagotować wodę, zjeść po długim dniu. Przy samej ziemi, w kucki, w dymie z bydlęcego gówna. Naprzeciw czerwieniejącego horyzontu, z granatowym mrokiem za plecami. A potem w ciemności, która niewiele albo wcale nie zmieniła się od czasów stworzenia [KBS, 131–132].

Zatem, by utwierdzić się w istnieniu, w jego pierwotnej, najprostszej postaci. Jak ci ludzie, których nagle widzi się zanurzonych w „knajpianych frenezjach i uniesieniach”:

Zaczynałem rozumieć [...]. To był po prostu znak istnienia. Wszyscy spotykali się w tym nędznym świetle, ciągnęli do niego jak ćmy, żeby sprawdzić, czy żyją. Musieli przyglądać się sobie nawzajem i podnosić wrzawę. Pomiedzy nieskończonością nieba i znikającą ziemią nie było miejsca na ludzką obecność. Tak, musieli się spotykać na skraju lądu, właściwie na skraju bagiennej wyspy, musieli odnajdować własne odbicia w cudzych oczach [...] [JB, 200].

ISTNIENIE, CZYLI TERAZ-TRWANIE

Odnalezienie istnienia, jeśli tak można by rzec, wiedzie bohatera właściwie już tylko w jednym kierunku – w stronę doświadczeń, w których czas (i związane z nim poczucie śmiertelności) przedzierzgnie się w czas pierwotny³, rodzaj „momentu wiecznego”, bezczas, namiastkę wieczności: trwanie. Całe *Jadąc do Babadag* wypełnione jest zapisami doznań „pierwotnej formy czasu” [JB, 189].

Szczególną atencją darzy narrator zwłaszcza ową umiejętność bezruchu, zanurzenia w żywiole teraźniejszości, uparte trwanie – jego swoistą metonimią stawały się mgliste spojrzenia owych mężczyzn, „które bez wysiłku biegly wskroś rzeczywistości, żeby bez trwogi otworzyć się na nicość” [JB, 280]. Trwanie u Stasiuka jest bowiem stanem, w którym wzajem spleta się bycie i nicość, wszystko zdaje się zastygać, zasklepiac w doskonale wypełniony obraz, w którym czasowość, tj. upływ czasu, przestanie mieć władanie nad człowiekiem zanurzonym w niezmiennym pejzażu:

Z Konstancy wyjeżdża się przez Valu lui Traian [...] z partelowymi chałupami zagrzebanymi w upale, z wynędzniałymi osłami, z przedwiecznym wzrokiem starych kobiet w czerni, wpatrzonych w pylistą pustkę. [...] Od zawsze trwa tu teraźniejszość [JB, 272].

- 3 Warto też zauważyć, że wiele z opisów tego rodzaju stanów czucia pierwotności istnienia splecionych jest również z określoną „przedwieczną przestrzenią”: najczęściej w tej roli występuje krajobraz pustynny i upalny [zob. np. JB, 40–41, 91]. Z podobnymi opisami spotkamy się przede wszystkim w relacjach z wyprawy do Mongolii zawartych we *Wschodzie i Kronikach*... Ale i w wielu miejscach *Jadąc*..., jak np. w impresjach ze wsi Roșia, gdzie „gorący cień wiekuistej sjęsty wypełniał zaułki i rozcieńczał czas [...]”. W tamtejszych domach, doda jeszcze Stasiuk, na pewno były „jakieś zegary, ale ich mechanizmy i wskazówki obracały się na próżno” [JB, 94].

To właśnie tam [we wsi Valea Grecumi] poczułem głęboką pewność, że oto oglądam znieruchomiałe, idealne „niegdyś” albo „tak było zawsze”, w każdym razie przeszłość, która nigdy nie zmieni się w przyszłość, bo od samego początku miała być jedynie trwaniem [JB, 274–275].

Przyszłość to był gwałt zadany doskonałości trwania, które stanowiło sens, sedno i najgłębszą tajemnicę Huși oraz okolic [JB, 277].

Jechaliśmy przez jeden z najbardziej archaicznych zakątków Europy. Od stuleci nie działo się tutaj nic nowego. Teraźniejszość po prostu naśladowała przeszłość i tyle [DPP, 17–18].

Pochowane w takich zakamarkach bycia, oglądane przez bohatera postaci prawdziwie imponują „ontologicznym męstwem”, bowiem bez udziału nowoczesnych narzędzi rozpraszania „demonia melancholii” dzielnie stają oko w oko z niebytem i przy pomocy kilku wypróbowanych sztuczek potrafią okiełznać czającą się w pobliżu nicość:

Gdzieś między Bozieni i Valea Parjei widziałem dwóch mężczyzn przy drodze w środku zielonego pustkowia. Dziesięć kilometrów w jedną i piętnaście w drugą nic nie było i nic nie jechało. Siedzieli w cieniu włoskiego orzecha i grali w karty. [...] Parę dni później wracałem tą trasą i znów ich widziałem. [...] Byli szarzy i wymięci jak większość mężczyzn w tamtych stronach, lecz radzili sobie bohatersko z napierającą przestrzenią i bezmiarem godzin. Krucha abstrakcja gry broniła ich przed nicością [JB, 279].

Podstawową właściwością tego ontologicznego stanu trwania wydaje się w dziele Stasiuka bezruch i jego odmiana – „ociężałość”. Rozsiane po wszelkich peryferiach Europy środka ubogie bary, podrzędne restauracyjki czy zwykłe

knajpy to siedziby bywalców, którzy wydają się mieć tajemny patent na przekleństwo zmienności. To dla nich warto się tam właśnie znaleźć, aby w dwóch-trzech zdaniach zmieścić i przechować (a zatem i umocnić w opowieści) ich uparte, powtarzające się gesty, które wystawione są na przekór wszelkiemu ubywaniu, zanikaniu:

Facet za barem zabijał czas za pomocą drobnych czynności, które nieustannie zamieniały się w bezruch. Błady, masywny i ociężały, wchłaniał czas jak gąbka. Coś przestawiał, przecierał, poprawiał, lecz przyszłość nie nadchodziła [JB, 91].

Mężczyźni wstawali od stołów, znikali i pojawiali się znowu. Przychodziły też kobiety, przysiadaly na ławach trochę z boku i przysłuchiwały się rozmowom. Z ich ciał promieniowała spokojna ociężałość. Prawdopodobnie znali już na wylot wszystkie gesty, które mieli wykonać, zanim umrą [JB, 194].

Znamienne wydaje się właśnie to, że ruchy, obejście, sposób zachowania portretowanych tutaj bohaterów stanowi rodzaj przeciwwagi dla naturalnych procesów: zanikania, erozji, rozpraszania, entropii, które dotyczą przestrzeni i rzeczy. W opisach, by tak to ująć, ontologicznego momentu pomiędzy byciem a niebyciem dominują metafory eteryczne i akwaticzne oraz mechaniczne i somatyczne. O tych pierwszych była już właściwie mowa (w podrozdziale o zanikaniu rzeczy), dodajmy więc garść przykładów ilustrujących proces dokumentowania znikaku dokonujący się za sprawą tych drugich. Oto w przedstawieniu pewnego nader skromnego baru we wsi Vicșani, w której narrator poszukuje miejsca pochówku Jakuba Szeli, dominuje poczucie niebywałego chaosu. Sprzęty, towary, narzędzia, rozmaity drobiazg, wszystko to „wyglądało jak porzucone w pół czynności, zaniechane, jakby właśnie tutaj, w tym miejscu,

wyczerpała się energia świata” [JB, 55]. Pod koniec zaś całej opowieści-peregrynacji, zmierzającej do opuszczonego kina w Solcu, w którym kryje się być może tajemne przejście do innego wymiaru, „drugiej przestrzeni”, narrator wyznaje, iż interesuje go to, co „zatrzymało się w pół kroku i nie ma siły, ochoty ani pomysłu, wszystko, co się zaniechało, spuściło z tonu i dało za wygraną” [JB, 247].

(NIE)ISTNIENIE

„Znieruchomiałość”, „patrzenie wskroś przestrzeni”, to reakcje (p)o(d)glądanych przez narratora bohaterów, którzy godzą się – jak owe stare kobiety w Gönc wygrzewające się na ławkach przy głównej ulicy w sierpniowym słońcu – z porządkiem, jakimś ontologicznym *ordo naturalis*, w którym mieszają się ze sobą istnienie i nicość.

Można by zapewne sporządzać równie obfite wyciągi z literackich obrazów Stasiuka ilustrujące owo złożenie bycia i nicości, wywoływać zatem obsesyjne sceny, w których przestrzeń wypełniona czymś w rodzaju wieczno-teraźniejszości ciąży jednocześnie ku własnej zatacie. Ale to wszystko uczynili już dwaj wnikliwi czytelnicy i komentatorzy dzieła Stasiuka. Wojciech Kudyba dokładnie przeczytał *Jadąc...*⁴, Marek Bernacki zaś skrupulatnie poukładał felietony, jakie złożyły się następnie na partię *Wschodu*⁵.

Co ważne i interesujące, a stanowi zapewne temat na osobną rozprawę, doświadczenie nicości dokonujące się w prozie Stasiuka obydwaj badacze umieszczają w perspektywie

4 Zob. W. Kudyba, *Epifanie w drodze do Babadag*, „Colloquia Litteraria” 2008, nr 1/2, zwłaszcza s. 169–170.

5 Zob. M. Bernacki, *Andrzeja Stasiuka przestrzenne doświadczanie Nicości: zapiski z wyprawy mongolskiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 1, zwłaszcza s. 85–89.

wprowadzenia w doświadczenie metafizyczne. Wielokrotnie ponawiane opisy doznania pustki, ciszy i śmierci są dla Bernackiego doskonałym wstępem do tęsknoty za niewyraźnością „pierwotnego doświadczenia religijnego”⁶, dla Kudyby zaś stanowią niezbywalny dowód na to, że nicość u autora *Wschodu* jest w istocie „pełnią i zasadą bytu” – to zaś otwiera bohatera tej prozy na porządek metafizyczny⁷.

Sądzę, że w tej chwili jeszcze zbyt wcześnie, aby stawiać w tej mierze ściśle określone tezy. Czy Stasiuk jest pisarzem metafizycznym albo zgoła religijnym, wypatrującym określonych oznak transcendentnego porządku wkraczającego w ziemskie obrazy bytowania, czy też jego poszukiwanie pejzażu i zasady śmierci, nieustające próby pogodzenia z umieraniem wyglądają na rodzaj pogańskiego animizmu? – to po prostu bardzo trudno rozsądzić.

Mówimy przecież o dziele wciąż otwartym: pisarz dopisuje kolejne stacje w swojej literacko-filozoficznej drodze. Jak choćby tę z *Kronik beskidzkich i światowych*, zatytułowaną *Wiatr z kosmosu*, w której czytamy o jeździe „przez złociste lasy przeświecone [...] blaskiem [...], [kiedy to] Podlaskie zaznało łaski i wyglądało jak ikona, jak świat przemieniony i nadprzyrodzony, nad którym świeci światłość wiekuista” [KBS, 151]. Mogłoby to przypominać wszak ekstatyczny opis scenerii królestwa bożego, gdyby nie fakt, iż kilka linijek dalej mowa o tym, że blaski owe nie mają się tylko „mord polityków z wyborczych banerów”, a to już, przyznać wypada, każe widzieć ów passus zdecydowanie bardziej w funkcji stylizacyjnej, która z kolei bierze w nawias eschatologiczny wymiar przytoczonego fragmentu.

6 Zob. tamże, s. 90.

7 Zob. W. Kudyba, *Epifanie w drodze do Babadag...*, s. 170.

Osobiście skłaniałbym się raczej do ujęcia pisarza jako egzystencjalisty tropiącego konsekwentnie styk bycia i nicości, wypatrującego wszelkich podobieństw wizji religijnych do własnych doświadczeń i ufundowanych na nich wyobrażeń. Uprzedzając (choć przecież przy końcu pisania już jesteśmy) nieco jedno z ostatnich spostrzeżeń, chciałbym powiedzieć, iż jednym z najsilniejszych argumentów na rzecz widzenia w Stasiuku pisarza religijnego jest dla mnie stała obecność – kluczowego wszak, stojącego w samym sercu chrześcijaństwa – motywu zmartwychwstania czy, ściślej należałoby by rzec, wskrzeszania, które jest w wielu dziełach pisarza zabiegiem tyleż narracyjnym, co ontologicznym: opowiadanie wszak to nic innego jak zmiana postaci bycia i jego „narracyjne umocnienie”:

Nic, tylko tymczasowość, prowizorka, czas teraźniejszy nieustannie się dokonujący, wszystko mogłoby zniknąć w jednej chwili i przestrzeń by to zniosła, zrosła się natychmiast i wygładziła jak gdyby nigdy nic. [...] Tak, pejzaż to połknie, przestrzeń się sfastryguje, ponieważ istnienie tych miejsc, tych zadupii, przez które jadę i które kocham beznadziejną miłością, wyczerpuje się w akcie samego istnienia [...]. Jeszcze chwila i niskie niebo domknie się, zatrzaśnie i wszystko zniknie. Dlatego tak się spieszę z tymi jazdami, z tą pazernością na konkret, który zaraz zmienia się w nicość i trzeba go zrobić od nowa ze słów [JB, 249].

Obrazy ludzkich reakcji na rzeczywistość w stanie rozpadu – owo „upewnianie się w istnieniu”, o którym czytaliśmy wyżej – interesują autora *Fado* w równym stopniu, co sam ten świat, w którym człowiek żłobi przez chwilę swój znak istnienia. Ciekawy jest właśnie u Stasiuka ten wątek styku ruchomości ludzkiego ciała i myśli oraz statycznej przestrzeni, która jakby

zużywa się od nadmiaru kontaktu z ekspansywnym byciem człowieka. W *Jadąc...* znajdziemy np. taki oto fragment:

Pomyślałem sobie, że [...] przejście wskroś przestrzeni bardejowskiego rynku musi być wytarte od dotyku ciał, że sama przestrzeń w tym miejscu być może nawet nie istnieje, bo nie ma siły, by przez tyle czasu nieustannie się zasklepiac [JB, 281–282].

Przestrzeń wypełniona ludźmi przypomina więc tkaninę, podatną na wszelkie rodzaje przetarcia, albo wręcz ranę na żywym organizmie, która – jeśli nie zostanie zasklepiona – ma tendencję do tego, aby naturalnie się zablizniać i w ten sposób móc istnieć nadal. Tak, być może i w tym świecie istnieje bardziej coś niż nic.

O ile zachowanie tubylców – wróćmy do poprzedniego wątku – będących twarzą w twarz z „prowizorium trwania”, wystawionych na widmo rozpadu, mężnie stających w obliczu pustki i nicości jawi się dwojako: albo jest znakiem utulonej zgody na proces ubywania, albo stanowi rodzaj utwierdzania się we własnym istnieniu, o tyle narrator-podróżnik usiłuje ostatecznie odebrać (czy to w obrazach „słowiańskiej rozpierduchy”, czy wschodniej pustki), stykając się z gęstniejącym procesem niszczenia, lekcję obłaskawienia śmierci:

Niewykluczone, że moja skłonność do peryferii, pociąg do prowincji, perwersyjna miłość do wszystkiego, co zanika, przepada i niszczy, znalazły w Sfintu Gheorghe zaspokojenie. Pomyślałem sobie, że mógłbym tu siedzieć przez lata i oswajać się z myślą o śmierci. Wychodziłbym codziennie na przystań promu i wyglądał jej przybycia. Zatarte, rozcieńczone miary czasu to przybliżałyby jej nadejście, to oddalały, i w końcu być może zyskałbym coś na kształt warunkowej nieśmiertelności [JB, 203].

Niewątpliwy paradoks: osvajanie się z myślą o (własnej) śmierci miałoby przynieść „coś na kształt warunkowej nieśmiertelności”. Aby go pojąć i przyjąć, trzeba zrozumieć ów progowy „warunek”, który pisarz tak enigmatycznie w powyższym fragmencie stawia.

W sukurs przychodzi mi inny zapis, w którym mowa o potrzebie łączności żywych i umarłych – felieton *Śmierć jest moim pasterzem* [KBS, 254–256]. W nim to narrator zwraca się do wszystkich tych, którzy odeszli:

Śmierć jest długa aż po koniec czasów, więc jeszcze sobie odpoczniecie, a teraz będziecie nas słuchać, dopóki sami nie pomrzemy. Skoro już nie żyjecie, to chociaż się przydajcie, żebyśmy mogli się zbierać i wznosić wrzawę [...]. Żebyśmy mogli zbijać się w ludzkie stado. Żebyśmy czuli własną obecność, własny zapach, ciepło i słyszeli własne głosy, bo jesteśmy w tym strasznym świecie bezbronni jak owce. Bo jesteśmy w rozproszeniu. Dopiero śmierć nas zagania jak pasterz. A przecież nie ma niczego większego od śmierci. [...] Dlatego przychodzi mi do głowy to zielone wzgórze z ciałami w środku jak w kurhanie. Żebyśmy mogli przyjść i żywić się trawą umarłych, zamiast podnosić zgiełk [...]. albowiem śmierć jest moim pasterzem: nie zbraknie mi niczego. Umieściła mnie na zielonych pastwiskach, prowadzi mnie do wód, przy których mogę odpocząć, i pokrzepia mnie [KBS, 255–256].

Myśl Stasiuka, wpisana we frazeologię religijnych responso-riów, wydaje się absolutnie rewelatorska, bowiem połączenie śmierci i życia, przełamujące niezbywalną dla wszelkiej filozoficznej spekulacji dychotomię, wcale nie jest tu oparte o powtórzenie judeochrześcijańskiej wizji zbawienia i „życia po życiu” (przeczy temu chociażby, wynikająca ze stylizacyjnej parafrazy, metonimia śmierci podstawiającej się pod postać Pana).

Przeciwnie, śmierć – jej stała obecność pod postacią znaków pozostałych po tych, którzy odeszli – jest częścią doświadczenia żyjących, stanowi element kontinuum (nie)istnienia, które trwać będzie, dopóki istnieje rzeczywistość i chwytająca ją opowieść.

Wyobrażenie śmierci i zgoda na nią nie oznacza, zauważmy, przyzwolenia na zniknięcie, roztopienie się świadomości, rozpad i zanik myślącego, czującego i oglądającego „ja” (podobnie jak u Miłosza, bohater *Wschodu* przyjmuje, że po własnej śmierci będzie oglądał „zmieniony w samo patrzenie”, powrót do pramaterii własnego martwego ciała⁸).

Pod tym względem postawa podróżnika zarysowana u Stasiuka zasadniczo różni się – można by nawet rzec, iż fundamentalnie – od tej, którą odnajdziemy u Mariusza Wilka, z którym często autor *Wschodu* jest zestawiany i porównywany. „Tropa powinna – pisze Wilk, często używając stworzonej przez siebie kategorii na określenie istoty nomadycznego wędrowania – оголоić нас ze everything [...], abyśmy otworzyli się na oścież. Włóczęga jest praktyką ubóstwa”⁹. Cel „bycia w tropie” stanowi zatem „rozprzestrzenianie się”, co uczynić „można jedynie za cenę wyjścia z celi własnego »ja«”¹⁰. Pełnię istnienia osiągnie ten zatem, kto wyzwoliwszy się z więzów zajmującej określone miejsce jaźni, stanie się częścią ciągu czasoprzestrzeni. Dla Stasiuka, owszem, cel nomadycznego¹¹ żywota jest tożsa-

8 Zob. na ten temat uwagi Bernackiego: *Andrzeja Stasiuka przestrzenne doświadczenie Nicości...*, s. 86–87.

9 M. Wilk, *Dom włóczęgi*, Warszawa 2014, s. 57.

10 Tamże, s. 120.

11 Interesujące i pociągające paralele pomiędzy modusem nomady a koncepcją „podróżopisania” u Stasiuka mają istotne ograniczenia. Przewodnią nicią tego porównania uczynić by można chyba nie to, że nomadyczność wiąże się z byciem-w-drodze, swoistą bezdomnością, przemieszczaniem się bez

my z buddyjskiej proveniencji wizją autora *Lotem gęsi*, niemniej owo „rozprzestrzenienie się” niemożliwe byłoby bez konkretnej świadomości rejestrującej rzeczywistość, zatem nie będzie roztopieniem się w idealnej pustce, w niebycie, który miałby okazać się jedyną prawdą.

Często powtarzająca się w dziele Stasiuka myśl dotyczy relacji pomiędzy istnieniem i pamięcią, której nie sposób wszak wyobrazić sobie bez czynnej, działającej świadomości. Bycie w drodze to dla autora *Wschodu* nic innego, jak tylko „stawianie oporu nicości [...], by potem, [na przykład] na początku listopada, nasłuchiwać, jak ciemność ociera się o drewnianą ścianę domu i gdzieś w jej wnętrzu [...] są te wszystkie obrazy znad wyżynnych rzek i bezdrzewnych równin” [KBS, 97]. A zatem usuwające się nomadzie teraz-trwanie znajduje swoją tyleż transpozycję, co ugruntowanie dopiero w przychodzącej *ex post* (tak jest przecież zawsze, odpowie Stasiuk na fobie Gombrowicza i Sartre’a, i nic po naszych jeremiadach i poszukiwaniach równoczesności doświadczania i zaświadczenia) opowieści, dobytej ze zmysłowo o(d)żyw(i)ającej (się) świadomości.

konkretnego planu i celu, wreszcie ze świadomym wywłaszczeniem się z posiadania, lecz potrzebę... „bycia pasterzem”. Jak pisał bowiem wyjątkowy znawca tematu, Bruce Chatwin, nomada nie przemieszcza się bez celu, a samo to słowo oznacza „wypasanie” (zob. B. Chatwin, *Nomadyzm jako alternatywa*, [w:] tenże, *Anatomia niepokoju. Pisma wybrane 1969–1989*, red. J. Borm i M. Graves, tłum. K. Puławski, Warszawa 2012, s. 101–102). „Nomadowie – doda jeszcze Chatwin – mogą być bliżsi świata stworzonego przez Boga, ale nie są jego częścią. Prawdziwy nomada to pasterz, który przegania swoje stado przez kolejne pastwiska. Ta wędrówka odbywa się według bardzo ścisłego kalendarza, a on sam chce pomnażać swoje bydło i liczbę synów” (B. Chatwin, *Abel nomada*, [w:] tenże, *Anatomia niepokoju...*, s. 131).

Autor *Tekturowego samolotu* podejmuje zresztą w swojej ostatniej książce wątek pewnej dwoistości własnej natury, rozpiętej pomiędzy modusem koczownika, pasterza, z jednej strony, i włóczęgi z drugiej, rozgrywając to w postaci autoironicznego solilokwium [zob. KBS, 126–133].

Przypominanie, odpominanie – układające się w literacką rekonstrukcję teraz-trwania i ukrytej w niej przedwieczności – jest w ogóle stawką wszelkiego podróžopisania. „Na głównej ulicy w Gönc – przytoczmy jeszcze jedną epifanię w tym prowincjonalnym, jakże ważnym, jak się okazuje, dla pisarza, miasteczku – działy się ciekawsze rzeczy niż te, które były już tylko historią. To nas kusiło, ponieważ życie składa się raczej z okruszków terażniejszości, które zapadają w pamięć [...]” [JB, 69–70]. To zaś, co w pamięci pozostało, co nie przesączyło się w nic, odzywa się, gdy tylko narrator znajdzie w widzialnej rzeczywistości jakiś katalizator dla pochowanych w zakamarkach wyobraźni obrazów.

Praca pamięci w dziele Stasiuka to zapewne temat na osobną rozprawę. Mnie interesuje w tym miejscu to przede wszystkim, iż pewne, uruchamiane powtórnie, wydobywane z pamięci, światobrazy zawierają w sobie kluczową część ontologicznej tajemnicy. Oto stawanie w cienkiej szczelinie pomiędzy widzialnością a zanikiem, byciem i nieistnieniem prowadzi bohatera prozy Stasiuka do punktu, z którego – by tak to ująć – ponownie można rozpocząć opowieść i sadowiącą się w niej egzystencję:

W Sfintu Gheorghe mogło zdarzyć się wszystko – byłem tego pewien około siódmej trzydzieści, gdy przy stolikach przybywało gości. Są takie miejsca, w których nie ma nic prócz potencjalności. A tutaj rzeczywiście jedynym wyjściem mógł być cud, znak, nagłe objawienie [JB, 204].

Te wcale rzadkie momenty spotykają bohatera najczęściej w sytuacjach, w których staje on naprzeciw bezmiernej pustki lub w miejscach, gdzie obserwowani przezeń ludzie zanurzeni są w pełnym napięcia i nieдомówień oczekiwaniu [zob. np. JB,

234]. Oczekiwanie zaś jako modus egzystencji splecione zostaje u Stasiuka z poczuciem elementarnego doznania potencjalności bytu.

Tak wiele napisano już i powiedziano o prymacie nieuleczalnej („galicyjskiej”) melancholii u autora *Taksimu*, upatrując w niej w ogóle zasadę bytu tego świata, chroniczne skażenie, prowadzące narratora tej prozy do predylekcji dla tego, co kalekie, rozpadające się, balansujące na granicy pomiędzy byciem a zniszczeniem. A i w samym imperatywie włóczęgi – zapewne w myśl ugruntowanego przekonania, iż, jak pisał Robert Burton, ruch to najlepsze lekarstwo na melancholię¹² – widzi się argument na rzecz tezy o próbach przewyciężenia, niemożliwej jednak ostatecznie, „choroby na śmierć”, przypadłości tych, którzy „nigdy nie odnajdą straty”.

Jeszcze w *Zimie* melancholia z jej nieodrodną wysłanniczką – utratą – zdaje się triumfować nad nadzieją wskrzeszenia:

W noc cichą jak ta słyhać, jak świat się starzeje. Przepalają się żarówki i tranzystory, rdza rozkłada mechanizmy, drewno w piecu spala się szybciej, niż rośnie w lesie, ubrania tleją i butwieją na naszych ciałach i z każdą chwilą są cieńsze i słabsze, pełne zamienia się w próżne, a potem w potłuczone, papieros w popielnicze własnoręcznie dokonuje żywota, obrazy i dźwięki parują z magnetycznych taśm i tusz opada w długopisie, papier kruszeje jak opłatek i nawet fałszywe królestwo tworzyw sztucznych się nie oprze. To jest prawdziwy świat miłości, bo ciemny cień straty wisi nad nim jak jastrząb nad zdobyczą [Z, 40–41].

Ale od *Dukli*, jak ją przeczytaliśmy, wszystko się zmienia.

12 Zob. np. J. Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 81–85.

Tymczasem więc droga, którą z pisarzem przemierzaliśmy wydaje się świadczyć o czymś zupełnie innym: dojście do granicy widzialnego, wstawienie się w moment ontologicznego przesilenia, szukanie i odczuwanie owej arystotelesowskiej „czystej potencjalności”, pragnienie restytucji zapomnianego świata w opowieści, wreszcie sam akt „literackiego zagadywania śmierci” – wszystko to wskazuje być może, iż Stasiuk „służy w zakonie życia”. I choć jeździ po całej Europie i dalej, i dalej... , aby powtarzać stany i obrazy, to w owych repetycjach nie kryje się przeświadczenie o tym, że najdoskonalsze epifanie już w pełni nie powrócą, lecz pragnienie otwarcia na wolność, która wie-dzie do źródła odnowienia.

Myśląc o dziejach bycia (rzeczy, języka, ludzi), przywołując niemieckie słowo *Ereignis*, nie znał chyba Heidegger pięknej etymologii i koincydencji **daru** i **wydarzenia**, które błyszczą i rezonują w polszczyźnie. Każdy z nas inaczej doświadcza daru, inaczej go strzeże, inaczej przechowuje. Ale dar ów – tak czy inaczej – przemienia nas, wy-darza człowieka, jak mawiał filozof. „U-rzeczona słowem rzecz staje się naprawdę rzeczą”¹³ – pięknie zapisał Janusz Mizera. Te rzeczy, które u-rzekają, to rzeczy najbliższe, dotykalne. Od nich wychodzimy. I nigdy nie wiemy, dokąd nas doprowadzi słuchanie wydarzania, jakie dzieje się pośród świata. Jakie obrazy pozwoli wywołać z pamięci.

Zapętlająca się historia, którą rozsnuwa Stasiuk przywodzi jego bohatera i nas – jego sekundantów – do tego węzłowego miejsca, gdzie, jak to ujął Hesse w słynnym passusie *Demiana*, „zbiegają się przyjazne drogi”¹⁴.

Skąd raz jeszcze będzie można wszystko rozpocząć.

13 J. Mizera, *Torowanie bezdroży bezgruntu. W drodze do innego początku*, „Principia” 1998, t. XX, s. 160.

14 H. Hesse, *Demian*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 2001, s. 157.

ZDJĄĆ ISTNIENIE – PRZYJĄĆ ISTNIENIE (GŁOSA O FOTOGRAFII)

Po prostu wróciłem do Korczy i godzinami gapiłem się z okna hotelu na plac, tak jak gapi się pozostawiony samemu sobie aparat fotograficzny. W nicość, w pustkę, która jest taka sama na całym świecie [JB, 290].

Istnieje głęboka odpowiedniość pomiędzy pracą pisarza a fotografowaniem. Wchłaniać widzialne – to etap przygotowań do odciskania rzeczywistości w przestrzeni słów, który absolutnie zbieżny jest z kadrowaniem. Odpowiednia ostrość, przesłona, wyznaczenie ramy obrazu, to wszystko metafory bardzo często u Stasiuka obecne, przybliżające proces rejestracji świata w literaturze¹⁵. Fotograficzna wyobraźnia stanowi zresztą w tej prozie rodzaj pomostu pomiędzy minionym a uobecnianym. Jak literatura przechowuje obrazy, tak i wszelkie „rysunki światłem” nieustannie pośredniczą w tym ruchu od „kiedyś” do „jest”. Skuteczne odpomnienie gwarantuje każdy znak wizualny zdolny uruchomić obraz tkwiący u podstaw minionego doświadczenia:

Przesypuję bilon i tasuję banknoty, i to jest tak, jakbym dotykał jakiejś hiperbrajlowskiej fotografii, ponieważ pod palcami czuję fragmenty zdarzeń, a w nozdrzach zapachy. Mała i ciężka stuforintówka już na zawsze będzie wizerunkiem i herbem zielonych wzgórz Zemplen. Właśnie tyle tamtego lata kosztował kieliszek kórtę palinki w wiejskich gospodach. [...] Bo czym w końcu jest pamięć, jeśli nie wieczną wymianą nominalów, nieustannym dzieleniem i wydawaniem i liczeniem od

15 Zauważyła to już Marta Koszowy i opisała w tekście: *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, z. 6, np. s. 91.

początku w nadziei, że bilans się zgodzi, że to, co było, powróci bez manka, w całości, nienaruszone, a może i oprocentowane przez miłość i tęsknotę [JB, 232–233].

Ekonomiczna metafora wymiany, zauważmy, nie wiąże się tutaj z metamorfozą doznanego uprzednio fragmentu rzeczywistości (chodzi o to, aby to, co było powracało „w całości, nienaruszone”), fotografia (wraz z jej najbliższą siostrą – literaturą) nie jest więc przekładem i stratą, lecz zachowuje organiczną (sensualną i mentalną) jedność zobaczonego i przypomnianego¹⁶. To przeświadczenie wpisuje zapewne dzieło Stasiuka w linię tradycji anamnez proustowskich, o których tak przekonująco pisał Michał P. Markowski, używając pojęcia ikony na określenie literatury zdolnej utrzymać – i uobecnić – całą złożoność przeszłych doświadczeń¹⁷.

Zgadzam się z Koszowy, która po lekturze *Jadąc...*, zapisała, iż w książce Stasiuka

w myśl zasady, że świat jest zbiorem obrazów, godnych kolekcjonowania, wszystko zaczyna istnieć w czasie i przestrzeni dopiero od momentu, gdy narrator wyłoni z pamięci obraz i niejako zrealizuje go jak swego rodzaju ekfrazę lub zatrzymany w stop-klatce fragment narracji wysnutej z obrazu¹⁸.

16 Jak pisze badaczka, decydującą rolę w procesie tropienia prawdy literacko-fotograficznych przedstawień spełnia detal, wyłowiony przez czule spojrzenie (a wcześniej soczewkę aparatu): „miejsca, obrazy i narracje są [w prozie Stasiuka] jakby zakłęte w fotografii, choć nie zawsze dosłownie odnoszą się do zdjęć. Nic tak precyzyjnie jak fotografia nie ujmie jednostkowości chwili (paradoksalnie, zamykając ją w konkretnym czasie i urywku przestrzeni), nie pokaże tak wielu szczegółów, a to przez nie pisarz udowadnia czytelnikowi i sobie prawdziwość miejsc” (tamże, s. 98).

17 Zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 5–12.

18 M. Koszowy, *Jadąc do Abony...*, s. 90.

Bardzo trafnie rzecz ujęła też Kamila Dzika-Jurek, która zauważyła, iż zmysłowy obraz poprzedza u Stasiuka wszelkie poznanie i odtworzenie tego pierwszego jest stawką prawdziwości narracji. Fotograficzny obraz pełni zatem rolę matrycy dla wszelkiej widzialności¹⁹. Decydującym argumentem dla tego rodzaju interpretacji jest, jak sądzę, fragment, od którego rozpoczyna się kluczowy rozdział *Jadąc...* (powtórzony zresztą z *Dziennika okrętowego*, co świadczyć może tylko o szczególności wagi owego passusu), zatytułowany tak, jak i sama książka. W nim to, w owym fragmencie, znajdziemy wyznanie, które nie pozostawia wątpliwości, iż geneza wyobraźni i podróży przedsięwziętych przez narratora tej prozy ma proveniencję malarско-fotograficzną:

Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii [zdjęcia André Kertésza *Skrzypek z Abony* lub *Niewidomy skrzypek*, pochodzącego z roku 1921 – przyp. A.G.]. [...] Od czterech lat prześladowe mnie to zdjęcie. Dokąd się nie wybiorę, szukam jego trójwymiarowych i barwnych wersji, i często wydaje mi się, że znajduję. [...] Przestrzeń tego zdjęcia hipnotyzuje mnie i wszystkie moje podróże służą tylko temu, by w końcu odnaleźć ukryte przejście do jej wnętrza²⁰ [JB, 210].

19 Zob. K. Dzika-Jurek, *Głos w sprawie kilku zdjęć. Pewne „fotografie” Stasiuka i Dehnela*, „Świat i Słowo” 2009, nr 2, s. 200–201.

20 Ta swoista obsesja polegająca na próbie odtworzenia wrażeń towarzyszących bohaterom zdjęcia wiedzie zresztą narratora nie tylko do prób powtórzenia klimatu fotografii, lecz także samych okoliczności sportretowanych przez Kertésza w małym węgierskim miasteczku Abony, w którym ten genialny fotograf znalazł się nieoczekiwanie 19 czerwca 1921 roku [zob. JB, 238–239].

O tym znakomitym zdjęciu i równie świetnych fragmentach *Jadąc...* chciałoby się długo dyskutować, przed czym powstrzymuje tylko kongenialna interpretacja Grażyny Borkowskiej zawarta w jej artykule: *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze (najnowszej)*, [w:] *Co dalej, literaturo?*

Walcząc ze śmiertelnością rzeczy i obrazów, Stasiuk również „literacko fotografuje” oglądaną rzeczywistość, chcąc przywrócić jej teraz-trwanie²¹, umieścić w przestrzeni prywatnego mitu. „Wysiłek ocalenia świata, podjęty przez narratora, mieści się – powie Koszowy – w postulatcie zbawienia przedmiotów”²².

Ale co jest istotą owego ocalenia? Jak się ono ma dokonać? Jak (i jak długo) będzie trwało? Proponuję wybrać się w ostatnią już eskapadę z pisarzem. Ponownie do Piranu, w którym narrator *Grochowa* próbuje zwrócić swojego umierającego przyjaciela światu. Pamiętamy samotną przechadzkę bohatera (utrudzony podróżą i chorobą przyjaciel rezygnuje z niej, pozostając w kamiennym domu na nabrzeżu), podczas której zapamiętał taki obraz: „Gdzieś, może u Matki Boskiej Śnieżnej, widziałem starą zakonnicę, jak poprawiała kwiaty w wazonie, całą w szarosrebrnym świetle padającym z wysokiego okna, nierzeczywistą” [G, 53]. Uważnych czytelników dzieła Stasiuka uderzył być

Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008, s. 218–220, 232–235. Najistotniejszym dla mnie wnioskiem płynącym z tej analizy jest spostrzeżenie, że fotografia i jej literacka ekfrazą zabezpieczają istnienie, efemeryczne, znikliwe, płache, wzmacniają je i przechowują, przez co same włączają się „w deikse bycia” (zob. tamże, s. 234–235).

- 21 Koszowy uważa, iż jest to możliwe tylko za cenę **upraszczania** właściwości rzeczy i zjawisk świata, które przechowane zostają w fotografiach-literackich passusach (zob. *Jadąc do Abony...*, s. 92). Tego ontologicznego sporu nie da się zapewne rozstrzygnąć: czy „literackie fotografie” są uprzedmiotowiającą rzeczywistość redukcją, czy też – jak czytaliśmy we fragmencie o przeglądaniu kolekcji bilonu i banknotów – rodzajem ekstraktu, który pozwala uchwycić najistotniejsze elementy przeszłej rzeczywistości (konsyliacyjnie rzecz by można, iż proza Stasiuka jest organicznym streszczeniem minionego, co jednak w żaden sposób sporu o reprezentację nie rozstrzygnie). Zresztą i sama badaczka jakby waha się w ostatecznej ocenie, pisząc w pewnym miejscu, iż u autora *Dziennika pisanego później* „kodem mitu staje się fotografia, czy imitujący ją tekst, zatrzymująca rzeczy w nienaruszonej formie” (tamże, s. 94).

- 22 Tamże.

może powrót tego obrazu w jednym z felietonów składających się na tom *Kronik...* W tekście zatytułowanym *W Wielki Piątek* czytamy o tym, że Piran był dość częstym kierunkiem peregrinacji narratora; przytoczmy zresztą cały, obszerny fragment, który wydaje się pozostawać w ścisłym związku z tym cytowanym powyżej:

Jechałem do Piranu. Któryś raz już jechałem do tego miasteczka na skalnym cyplu wychodzącym w morze. Niemal zawsze była to Wielkanoc. Prawie zawsze większość kościołów była zamknięta. Matka Boska Śnieżna, Matka Boska Pocieszycielka, Święty Piotr, Święty Roch. Można było zajrzeć do ich wnętrza przez kraty. Wciągnąć do nozdrzy stary, wilgotny zapach. Czasem mały magnetofon ustawiony na posadzce odtwarzał barokową muzykę.

Kiedyś u Matki Boskiej Pocieszycielki stara, samotna zakonница układała w wazonie białe kwiaty. Przyciemniony Vermeer. [...]

[J]echałem jak najszybciej, by do Piranu zdążyć przed zmierzchem. A potem tylko zaglądałem przez kraty do starych kościołów, szukając zakonniczy układającej białe kwiaty w wazonie [KBS, 116–117].

Nie dowiemy się, czy pragnienie powtórzenia powstało tu jako skutek i następstwo melancholijnej bolesności utraconego obrazu, faktem jednak jest, iż narrator wyrusza w drogę, aby raz jeszcze doznać owego fenomenalnego spojenia światła i postaci układającej białe kwiaty. We fragmencie z *Kronik...* pojawia się dodatkowo informacja o skojarzeniu obejrzanego niegdyś wycinka rzeczywistości z malarstwem Jana Vermeera. Trudno dociec, czy autor *Białego kruka* miał w pamięci jakiś konkretny obraz niderlandzkiego mistrza (i tym samym odwołuje czytelnika do określonego przedstawienia, aby za jego sprawą

wywołać lub wzmocnić „doznanie nierzeczywistości”, któremu uległ narrator *Grochowa i Kronik...*), czy myślał raczej o pewnych uniwersalnych właściwościach tej sztuki²³ (np. koncentracji na szczególe; podniesieniu codziennych, drobnych czynności do roli metafory – kwintesencji ludzkiego bytowania; specjalnej roli światła wydobywającego fragment, który załśni jako *pars pro toto*; głębi przestronnych wnętrz, w których artysta portretował swoich bohaterów). Mowa jest o „przyciemnionym Vermeerze”. Chodzi więc raczej o nastrój, tonację, połączenie zmysłowego konkretności (białe kwiaty w wazonie) ze znakami transcendencji (kobieta jest zakonnicą, zapada zmierzch, obraz staje się monochromatyczną matrycą zaślubin ziemi z niebem, miejscem przenikania się konkretności i cudowności, materii i ducha, natury i nierzeczywistego). „Odjęcie” światła, „przyciemnienie Vermeera” – być może w ten sposób otrzymujemy sygnał, że mowa będzie o zdarzeniu, które rozgrywa się właśnie w owej szczelinie między byciem (jasność padająca na postaci z obrazów holenderskiego artysty podkreśla ich „umocowanie w istnieniu”) a śmiercią (wnętrze kościoła, do którego – wyobrażam

- 23 Przypominam sobie, że kiedyś, gdy pędziłem do Odessy, na drodze z Równego do Humania, gdzieś przy zjeździe na Fastiw (ten, co u Babla), w okolicach Kalinówki zobaczyłem siedzącą na krawężniku kobietę. Ułamek, mgnienie. Ale wystarczyło, aby składnie zrymowała mi się w pamięci ze słynną młeczarką Vermeera. Miała wzniesione do góry dłonie, jak gdyby nawlekała nitkę. Dzień był pogodny, słońce jeszcze nisko, niebo mogło być dobrym tłem do wypatrzenia igielnego ucha. Tak to wyglądało. Mogła chcieć naprawić popuszczone oczko albo urwany guzik. Albo wypatrzeć niewidzialną planetę. Znużyło ją czekanie i postanowiła praktycznie zabić czas (na tę myśl łatwiej wpaść niż ją wykonać). Inaczej zresztą nie potrafię wytłumaczyć układu jej ciała i dłoni (może mógłbym sobie wyobrazić, że była to prześliczna harfistka, która nawet oczekując na marszrutkę, na sucho wykonuje eteryczną etiudę, ale to przecież byłaby *literaturna* błąd). Więc zastępną tak w tej pozie, na tę chwilę, kiedy złowiło ją moje oko i wpuściło w siateczkę obrazu. I już na zawsze cierpliwa krawczyni z Kalinówki będzie miała u mnie swoją izdebkę.

sobie – wsącza się już tylko cień zmierzchu, ciemny habit zakonnicy i jeszcze tylko plamka bieli). Raz jeszcze szczelny uścisk światła bycia i czerni nieistnienia. Tak, dla takiego obrazu warto przejechać tysiąc kilometrów. Spieszyłem się – mógłby powiedzieć Stasiuk za Białoszewskim – by „sprawdzić naczelną metaforę / styk z nieskończonością”²⁴.

Zauważmy jeszcze i to, że w obydwu tych opisach nie zgadza się lokalizacja „źródłowego obrazu”. We fragmencie z *Grochowa* czytamy, że narrator ujrzał kobietę raczej u Matki Boskiej Śnieżnej, w *Kronikach*... zaś, że miało to mieć miejsce w świątyni Pocieszycielki (a zapewne mowa o jednym i tym samym ujrzanym obrazie²⁵). Odniesienie ujrzanego kadru rzeczywistości do Vermeera wyznacza coś w rodzaju prywatnego archetypu, jednego z kluczowych dla wyobraźni i intelektu narratora obrazów, którego powtarzanie, czy raczej – jak wolalbyśmy to widzieć, rezygnując z nomenklatury dyskursu melancholijnego – „ocalające ponawianie”, zależy więc nie tylko od wyjątkowego spłotu okoliczności formujących to, co widzialne w gotowe metafory, egzystencjalne *ready-made*, lecz także od wyobraźni, sygnującej autentyzm i nośność tych symbolicznych przedstawień zmontowanych przez samą rzeczywistość za sprawą katalizatora, jakim jest określona sztuka wizualna. W pewnym miejscu wypowiada to narrator *Fado* w nadzwyczaj fenomenalny sposób: „Po prostu musimy być więksi od swojej przeszłości, aby ją ocalić” [F, 128]. To, co rzeczywiste przenika więc bardzo często do prozy Stasiuka przez filtr malarskich i fotograficznych obrazów stanowiących rękomię głębi i prawdziwości istnienia.

24 M. Białoszewski, *Wycieczka do Egiptu*, [w:] tenże, *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 257.

25 Jeszcze jeden przyczynek do tezy o tym, że Andrzej Stasiuk reporterem nie jest i nie powinna nas koniecznie zajmować faktograficzna i werystyczna strona jego pisarstwa, że prawda jego przedstawień wykracza poza locje konkretnych geograficznych przestrzeni.

A jaka jest ta prawda, którą niesie ze sobą dwuwymiarowy obraz, „tych kilka świetlnych smug imitujących przestrzeń”, prawdę o czym nam komunikuje ów „płaski odcisk świata”, jaki stanowi fotografia?

Obok Kertésza szczególną atencją i sentymentem obdarza Stasiuk twórczość Wiktora Wołkova. *Kroniki...* zamyka felieton poświęcony wspomnieniu związanemu z „działaniem” fotografii tego artysty. Dowiadujemy się, że pierwszy album Wołkova autor *Fado* nabył w połowie lat 80., a usytuowane na papierze obrazy mistrza odpowiedziały pisarzowi, od owego pierwszego wejrzenia, sekretną istotę zapamiętanych w dzieciństwie pejzaży:

Wrony. Płoty. Stogi. Takie tytuły miały kolejne rozdziały. Ktoś sfotografował krajobrazy mojego dzieciństwa, sprowadzając je do form elementarnych. Jakby rzeczy dopiero stawały na granicy widzialnego, jakby właśnie wynurzały się z nieistnienia [KBS, 327].

Czy fotografia Wołkova miała więc decydujący udział w formowaniu widzenia Stasiuka? Czytamy wszak o tym, co tropiliśmy w przestrzeni całego dzieła autora: o „formach elementarnych”, sytuujących się „na granicy widzialnego”, wydobytych z „nieistnienia”: ten sam zatem porządek ontologiczny, który odnaleźliśmy w pisarstwie autora *Wschodu* rządzi też, jak twierdzi sam pisarz, fotografią Wołkova.

Po parunastu latach od pierwszego kontaktu ze sztuką fotografa, przyznaje Stasiuk, wreszcie jasne stało się, co jest źródłem tej fascynacji:

[Z]rozumiałem, co mnie tak pociąga w tych fotografiach: ludzie, którzy wynurzają się z pejzażu w sposób absolutnie

naturalny. Rodzina na furmance, kobieta z torebką wśród zimowych drzew, dwie postacie idące koleinami piaszczystej drogi. Żadnego antropocentryzmu. Ta sama materia, ta sama gruboziarnistość obrazu, to samo kruche istnienie na granicy widzialnego. Żadnej pychy. Jakby ulepieni byli z piasku, ze śniegu, z gliny i gotowi na swój los [KBS, 330].

Zdjęcia Wołkova: sztuka, w obrębie której na jednej płaszczyźnie, czarno na białym, wytycza się wspólny świat, przywraca człowieka rzeczywistości, umieszcza go w niej tak ściśle, jak tylko bytuje on we wschodniej stronie. Czy to sprawka „gruboziarnistości obrazu”, która pozwala sprowadzić „rozproszone widzialne” do jedności, oddać kruchość wszelkiego istnienia? „Gruboziarnistość” obrazu, wiem o tym z elementarza fotografii, kiedy jako dziecko uczyłem się obsługi starego Zenita 12 XP – mniej więcej w tym czasie, gdy pisarz zachwycał się po raz pierwszy zdjęciami Wołkova – to kwestia światłoczułości błony fotograficznej, na którą rzutuje się skadrowaną rzeczywistość. Ową światłoczułość zapewne metaforycznie odnieść zaś można i porównać do wrażliwości oka i języka, których używa prozaik, aby „zdejmując” istnienie poszczególne, przyjąć i przechować w ten sposób najgłębszą i elementarną prawdę istnienia *in extenso*. Żeby bardziej być, bo zwykliśmy do naszych doświadczeń dobierać w ostatnich czasach niewłaściwe przesłony.

MAŁA PODRÓŻ: KĘS ŚWIĘTA [ZAMIAST EPILOGU]

*

Pytanie: **po co** gdziekolwiek jeździć? Można je zapewne zgrabnie uchylać. Albo posiłkować się podręcznymi mądrościami. Że smakowanie życia warto rozszerzać (bo nigdy nie wiadomo, czy wystarczy nam ostrości kubków smakowych, od których zależy – według Czesława Miłosza – nasze zbawienie). Że szuka się klimatu, z którym można by na trwałe spleść temperament swojej myśli. Że ta inność krajobrazu, mentalności tambylców ma nas właśnie przywieść na powrót do siebie. Więc w sumie jechać, żeby sobie pooglądać i popodglądać.

A może raczej **dlaczego** jechać? Bo trzeba na przykład przerwać tak żywot, aby móc do niego powrócić. Albo chce się innego, nowego. Żeby poznać, zaznać. A przede wszystkim przerwać ciąg czynności i stanów, w które uwikłaliśmy się ze szkodą dla świeżości i wdzięku naszych doświadczeń.

Cóż, może chodzi o wyrwę, w której chcielibyśmy i tak trochę nie być, i bardziej bytować. Dać się roznieść, rozgnieść żywiolowi drogi, słońcu, wiatrowi. I poczuć to ukłucie z boku,

napad innego życia, które wtrąca się w nasze uporządkowanie i porywa po zbójceku w swoje sprawy (w co chciałoby się włączyć, ale przecież nie ma jak).

Dziesięć razy po pięć minut i nieustanne upewnianie się, czy takie miasteczko jak Gönc – z podróžopisania Andrzeja Stasiuka – jeszcze istnieje. Przecież wiadomo, że istnieje. I że nam nic do tego. A może trzeba by coś uczynić, żeby się wpisać w pejzaż takiego, dajmy już na to, Gönc?

*

Miałem nie jechać, bo dzień już się nachylał, ale się zmobilizowałem. Kusilo to, co powiedział podczas jednego ze spotkań przy kawie pan Jerzy: trzeba odwiedzić Świąciny (takie nasze gminno-kartograficzne antypody), pełne pustych domostw, balansujące na krawędzi niebycia.

Droga na Wołczyn nagle odbija w prawo i na wprost świeci się wąska, asfaltowa nitka wiodąca jak z bicia do celu. Po drodze jeszcze uroczy drewniany mostek, i już. Te nasze śląskie wsie, skupione wzdłuż drogi lgnącymi do komunikacyjnego traktu domostwami, ogarnąć można, krążąc to w jedną, to w drugą stronę. Czterdzieści na godzinę, i nikomu nie robiąc krzywdy, daje się jakoś dojść do ładu z nową przestrzenią. Zresztą, to najprostszy z modeli urbanistycznych, do jego zrozumienia nie jest tu konieczna żadna socjologiczna przenikliwość. Bo chodzi o to, by być blisko siebie i drogi, którą można wydostać się dalej, którą nadjedzie rodzina lub obcy.

Prawie za każdym razem, mam takie poczucie, płaszczyć włości szczelnie ochrania anonimowość bohatera prozy Stasiuka, pozwalając mu na możliwie nieskrępowaną kontemplację ludzi i pejzaży, które z niezrównaną maestrią potrafi później przepisać. A ja właśnie jakoś nie mogę ukryć się jak porządny wędrowiec. Za wiele mnie zdradza. Zatrzymuję się i już mówi

za mnie i aparat, i tablice wozu. Widać, że jestem stąd, a jednak obcy. Więc muszę czegoś chcieć. Pozdrawiam starszego mężczyznę, który próbuje przytwardzić pal do ziemi, aby okiełznać młodego byka, wyrywającego się i wierzgającego, być może tym bardziej narowicie, że czuje intruza. „Tu wszystko nowe ludzie, panie, każdy ze swoim krzyżem”. Przecież to bardzo możliwe, że każda historia wyslizguje się w takich miejscach jak wyjęty z mulistego rowu piskorz i uporczywie ciąży do milczenia.

W ten wieczór w Świącinach świeciła się codzienność. Bydło, ciepło i rozumne, schodziło z przydomowych pastwisk. Trzeba było zagnać inwentarz, dogłębnie obejść. Do wieczora, czasu opowieści, brakowało jeszcze trochę. Na przyzbie pewnego domu, chylącego się jak on sam, siedział pewien starzec. Zachodziło słońce, a on po prostu się w nie wpatrywał. Być może widział już wszystko, a pod powiekami chronił niezliczone obrazy świata albo w ogóle ich już nie potrzebował. Zrozumiałem, że nie musi ruszać się z tej ubogiej werandy. Że jest na niej w taki sam sposób jak drzewo, pod którym siedzi. Że tworzy z tym miejscem organiczny splot. Że jest u siebie, być może jak nikt inny tego wieczora.

Nad stawami kołowały czaple. I tu wreszcie, wobec tego, co dzikie – bo dzikie zawsze jest doskonale obojętne – mogłem się zatrzymać. Być może wybieram się w te wszystkie włóczęgi, aby dojść w taką głąsę, gdzie spotka się człowieka, który szczerze potrafi trwonić czas na opowieściach. Ale i staje mężnie wobec naturalnej pustki.

Odkąd pamiętam, pociągały mnie coraz to mniejsze osady. Przeszedłem Bieszczady i Beskid Niski. Wsie kurczyły się do takich rozmiarów, że można je było zmierzyć wzrokiem (lecz – ani objąć myślą). Pamiętam, że kiedy mijałem Czarne, wydawało mi się, że następne siolo będzie musiało już nosić nazwę: „Ja”. Rzeczywiście, trochę tak było. Za nim stał dom, na którego bramie wisiała drewniana tabliczka z napisem: „za tą furtką nie

ma niczego, czego nie ma i przed nią”. Mieszkał w nim artysta rzeźbiarz; być może jego samotność stała się z czasem obiektem nadmiernego pożądanego i natrętnej ciekawości, tak że gospodarz starał się uciąć wszelkie spekulacje na temat swojego nadnaturalnego żywota anachorety, jaki kiedyś dla siebie wybrał. I uprzedzić – niechcianych już teraz – turystycznych gapiów, że nie mają właściwie czego tutaj szukać.

W Świącinach nie ma się gdzie ukryć. Czuje się jak w korytarzu, z tą jedną ulicą, na której załatwia się sprawy dzienne i sprawy nocy. Nie ma zaułka, nie ma autobusowej wiaty – nie ma miejsca na podglądactwo. Może dlatego tak fascynują mnie takie miejsca, gdzie życie dzieje się w nieustającym teraz i na widoku. Gdzie każdy ruch człowieka zbija ludzi w gromadę. Jak w tej chwili, gdy schodzą się mieszkańcy – zaintrygowani, ale i zniecierpliwieni moim najściem. Smutny jest ten paradoks włóczęgi, który snuje się po bliskich sobie terenach. Chciałby być wewnątrz, bo ceni sobie autentyczność, lecz skazany będzie na stygmat obcego, który ostatecznie wyrzuci go poza świat. I będzie musiał uciekać się tylko do tego, co przechował w migawce swojej powieki.

Mogę sobie tylko wyobrazić, że kiedyś przyjadę do Świącin i będzie świeciło się święto. Ludzie odejdą od robót i spotkają się przy jedynym ich trakcie, z którego można wydostać się albo w prawo, albo w lewo. I będą przejrzęci jak lipcowa niedziela. Każdy z tym, co ma. I będą opowiadać, jeden przez drugiego, głośno, żywiołowo i radośnie. Radośnie jak nigdy dotąd. I na tę jedną chwilę to miejsce, w którym się zbiorą stanie się centrum wszechświata. Więc mogłem tylko tak sobie roić tę swoją metafizyczną tęsknotę, rozwijać sentymentalny obraz jak jakiś pseudonowoczesny Jean-Jacques Rousseau, który ostatecznie nie chce zbudzić się ze swojego snu, który zapina pasy i uchodzi, zostawiając za sobą patrzących, dostrzeganych już teraz tylko w tylnym lusterku.

Właściwie pozostał odwrót, rejterada. Ale jakoś nie chciało mi się wracać i skręciłem na Kęszyce. Bo pcha mnie instynktownie w miejsca, które nie mogą się zdecydować nawet na to, jak się ostatecznie nazywają. Drogowskazy odsyłają do Kęszyc. Niby niewinna nosowa samogłoska, ale jednak pociągnęła mnie, popchnęła ku temu leśnemu traktowi (Kęszyce zresztą, by chcieć się lingwistycznie pobawić, brzmią bardziej niepokornie i dziko aniżeli Kęszyce, które zdają się higienicznie siebie dozować, po kawaleczku; miałem więc nadzieję, że drogowe tablice mają rację). Tak, działa jeszcze na wyobraźnię brak asfaltu, jest jak zapowiedź dzicy i nicości, gdzie człowiek bytuje zmysł w zmysł z tym co nie-ludzkie. I nie pozostaje właściwie więcej nad nieustanne odnajdywanie siebie pośród piętrzącej się zieloności napierającego lasu.

Co właściwie sprawia, że na pewnej polanie przysiadają ludzie, którzy chcą pielęgnować miejsce i dzielić się nim, a w innych wyrwach leśnych raczej się barykadują? Kęszyce przypominają Mańczok, ale Mańczok robi wrażenie twierdzy, w której ludzie okopują się ze swoją samotnością.

Chciałbym wrócić do Kęszyc zimą i na trzeszczącym mrozie spotkać człowieka, którego wygnał z domu spazm kosmicznej błędni. I który nie spodziewa się, że może się tym z kimś podzielić.

*

Więc ile wytrzymałem? Chyba niewiele więcej niż pisarz w Gönc? Czy ze mną coś przybyło tym miejscom? Pewnie nie. Ale tych kilka widoków, którymi usiłowałem – choć to ostatecznie niemożliwe – się podzielić, przecież w jakiś sposób zostało. Bo literatura to taka sztuczka, która z **było** robi **jest**. Kilka okruszyn, drobne „ukłucia” – twarzy i miejsc. Z tego składa się nasze życie. Tak to sobie **teraz** układam na ekranie monitora, do którego ciągnie w ten ciepły jeszcze wieczór wielka kosmata ćma.

X 2018

Przedostatni wieczór starego roku, który chyli się ku końcowi. Miałem go spędzić na powolnej lekturze. Ale w głowie zakolały mi znów, nie wiedzieć dlaczego, słowa z wiersza Miłosa pt. *To*:

A pod spodem było *To*, czego nie podejmę się nazwać.
To jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie
 [po mroźnym obcym mieście.

Wiersz ten stanowi głębokie wyznanie, czy może nawet przyznanie, że całe pisarstwo bierze się właściwie z pewnej enigmatycznej siły, jaką niektórzy noszą w sobie. Pisarzem kieruje zatem niewidzialna moc, będąca tyleż błogosławieństwem, co i przekleństwem. Naznaczony nią człowiek skazany jest na pewną dwoistość: nawet głęboko w czymś uczestnicząc, myśli o chwili samotności i o tym, co ułożyć się może w opowieść lub choćby aforyzm. A więc i w zabawie zapamiętać się do końca nie może, bo z tyłu głowy siedzi dylemat, co pozostawić – z tego, co się właśnie dzieje – w pisany świadectwie. I notuje, notuje, notuje...

Cokolwiek by rzec, owa potrzeba samotności i budowania narracji, nawet (albo zwłaszcza...) tam, gdzie powinien dominować żywioł swawoli i beztroski, jest jak najbardziej realna, jak najbardziej przemożna, i gdy słabnie, wówczas wszystko w takim człowieku błednie, przygasa, więdnie, kurczy się i zwiija. Czym właściwie ona jest? Być może uczuciem, że powinno się świadomie przeżywać wszystko do końca, aby zaświadczyć, jak się umie najlepiej, bo tylko to stanowi miarę i sprawdzian dla tego człowieka? Kto to wie?

Więc ta potrzeba, ten kaprys, to swoiste piętno, które wgniatą pisarza w siebie, każe mu być wciąż ze sobą (nie pozwala,

by się zapamiętać ni zapomnieć), ów, jak pisał Miłosz, defekt, wewnętrzna skaza, odwieczny niepokój jakiś, który wyrzuca na zewnątrz, w noc zimną, więc to coś po prostu, czymkolwiek jest, czego nie umiem i nie podejmuję się do końca nazywać, ta najgłębsza istota bycia, jak ją rozumiem i w sobie noszę, więc ta siła wyrzuca mnie w końcu (właściwie, co chwila) z domu, choć wietrznie i nieprzyjemnie w te ostatnie noce starego roku (gadano całą jesień, że zima stulecia nas czeka, że zamarzniemy, że zamiecie nas, zawieje, lodem skuje).

Wsiadam zatem i jadę.

I jadąc, myślę o Andrzeju Stasiuku i tych wszystkich, którzy jak on uczynili ze swojego życia i wyobraźni preparat do opisu. By ćwiczyc się w zachwycie i radzeniu sobie z utratą. O Mironie Białoszewskim na przykład, który w swojej „małej prozie” portretował marginesy, opłotki rozrastającej się na wszystkie strony powojennej Warszawy. Widzę go teraz, jak jedzie na rondo Wiatraczna nocnym autobusem, jak leci polami ku siekierkowskiej elektrowni, a droga ta rysuje mu się niczym trakt na Konstantynopol... Myślę o tym, jak z czułością przygląda się temu, co wydaje się niewarte trudu, niewarte zachodu, jak mawiamy, o wszystkich drobiazgach, które – gdyby nie spokojna kontemplacja pisarza – rozplynęłyby się w niebyt; tak, prawda, i tak się rozplywają, te wszystkie widoki opuszczonych bud, krzyki dzieciarni, kołowanie ptaków nad parkiem, słowem, to, nad czym ani zająknąć by się nie wypadało, bo i sensu krzty w tym, jak się zdaje, nie ma, ot, odgłosy banalnej codzienności, co innego romans nielubianego sąsiada, który chyłkiem wraca do domu, albo śmierć, jaka dosięga pyszałka, czy choćby obcy, którzy kręcą się przy obejściu, ale właśnie na przekór hierarchiom ważności zdarzeń, na przekór naszej nieuważności, na przekór i wbrew nieubłaganemu czasowi – tak Stasiuk, jak i Białoszewski – wybierali to, co najmniejsze, bezbronne, nijakie, szare. I z troską

pochylali się nad zbywaną milczeniem częścią świata, obwołując się kronikarzami małej codzienności, miasta, prowincji czy natury (to w sumie bez znaczenia, ważne, by pisać, jak mawiał autor *Oho*, sobą). Upychali więc w literaturę drobiny widzeń, okruchy głosów, strzępki wspomnień, budując całą rzeczywistość, która bez ich spojrzenia i uwagi tym szybciej rozpadłaby się w nicłość. Tak, w takim zakonie widzę autora *Jadąc...*

I myślę jeszcze o Robercie Walserze, wielkim, choć w Polsce nie dość jeszcze odkrytym i docenionym, szwajcarskim prozaiku, który przebywał (przed ponad wiekiem) w roli służącego na zamku w Dambrau (dzisiejszej Dąbrowie Niemodlińskiej) u hrabiego von Hochberga. Myślę o tym, jak porzuciwszy wielkomiejski Berlin na rzecz zapadłej śląskiej prowincji, wybrał dla siebie miejsce, w którym oddawał się życiu najprostszeemu (ponoć, jak pisze w znakomitym opowiadaniu pt. *Tobold II*, do jego obowiązków należało głównie dbanie o to, aby poszczególne komnaty zamkowe należycie były ogrzane), „poprzestając na małym”, „małym” się racząc, o „małe” zabiegając. Przejmuje mnie ten obraz: rozpalającego w kominku genialnego pisarza, który całe swoje szczęście (rozpisane w linijkach „małej prozy”) lokuje w czulej obserwacji tego, co go po prostu otacza.

Jadę sobie w tę noc i myślę o tych wszystkich, którzy uczą nas, jak być uważnym, jak podnieść do rangi wydarzenia to, co przesypuje nam się co dzień między palcami, co rozpryskuje się na naszych oczach, a my jesteśmy zbyt słabi, zbyt zajęci, zbyt leniwi albo po prostu za mało uparci, aby pochwycić to choćby we wspomnienie. Lubię jeździć jak teraz, pozornie bez celu, wbrew obiegowej logice, zbierając nieledwie powidoki, zacierające się ślady, zawsze tylko skrawki jakichś doznań.

W Młodniku, do którego zajeżdżam, spędzę kilka chwil.

Moja przechadzka uśpioną uliczką (czuję się jak u siebie – Wiejską; choć często się zastanawiam: po co nazywać

„Wiejską” jedyną ulicę na wsi, dlaczego taka prostopadła tautologia rządzi naszymi nazewnictwami zwyczajnymi?), teraz, gdy dookoła, jak powiedziałby Białoszewski, „łachy szarości”, „ciemne na ciemniejszym”, gdy nic się nie przesuwają, ba, nic nie drgnie nawet i bezruch ten potęguje to bezgraniczne, kosmiczne osamotnienie, o którego dreszcz na plecach zawsze idzie, więc ta przechadzka dzieje się jakby we śnie, bo wszystko zdaje się oddalać, niknąć, rozmazywać.

Nagle poruszenie. Kątem oka łowią obraz jakiejś młodej kobiety, która zaciąga żaluzję w pokoju, by odgrodzić od domu wszelkie nocne sprawy. Na zewnątrz cisza, tylko stamtąd ów drobny dźwięk, jak spuszczenie kurtyny przed antraktem. Dobrze tak zostać sam na sam z tą pustką, dobrze mi w niej, choć to w istocie końcówka w Młodniku, bezapelacyjna i nieodwołalna, bez nadziei na ciąg dalszy. Wyją psy, więc pora ruszać, aby nie zburzyć misternego, odwiecznego następstwa ruchu i snu, snu i ruchu.

(Możliwe, że można by pokierować autem dalej, podążyć prosto. I nieubitym traktem przedostać się do Dębnińca, ale nie jechałem jeszcze tamtędy i boję się, że rozmiękną drogę mógłby przebyć jedynie lepszy sprzęt z napędem 4x4).

Ale niech jeszcze będą przez moment te dymy z komina, mgły podnoszące się z pól, dalekie poszczekiwanie piesków przydrożnych czy suche odgłosy dochodzące z lasu, gdzieś z wysoka głosy gęsi kołujących po czarnym niebie, pohukiwanie puszczyka, którego budzi moja zapóźniona tutaj obecność, i niech będzie także i ten chłód, który wchodzi w ciało, gdy się tak patrzy uparcie w ciemną kreskę horyzontu!

Niech będą przez całą drogę do domu, aby udało się donieść i zmieścić w paru pełnych zdaniach to, co przez cały czas dyskretnie się wyslizgiwało, stawiało opór i odmawiało, co chciało zniknąć w niepamięci, roztopić się w magmie bezkształtu,

a co – tak czy owak – przyszpilam do tego tekstu, który ma być właściwie niczym innym, jak tylko pochwałą czulej uważności, w której warto się ćwiczyć za autorem *Dukli*.

Bo choć marne nasze starania, to w istocie, jak mówi Martin Buber, być może niczego więcej od nas ostatecznie żądać „się” nie będzie – tylko zachwytu nad światem, ponieważ to jedyna mądra odpowiedź, ów zachwyt, jakiej możemy udzielić temu, co bezinteresownie ścieli się przed nami, dla czego staramy się być świadkiem.

Bo tak będzie na samym końcu. Znikną nawet chmury i zostanie tylko błękitna, bezkresna żrenica nad resztkami [D, 125].

„Świat wokół Dukli jest kalejdoskopem – napisał Thomas Steinfeld – ostatniej nadziei, gdy kończą się wszystkie teorie. Ta nadzieja brzmi: gdy już nie ma niczego więcej, dokonuje się powrót wszystkiego. Ale to tylko obraz, tylko poetycki obraz obiecuje taki powrót”¹. Owszem, lecz przecież tęsknotę pisarza – wpisaną w taki tekst, zaklętą w tej literaturze – za „ontologicznym powrotem” wzbudziła sama ziemia, do której Andrzej Stasiuk przyłożył dukielskie przyrządy oraz ujrzone przezeń światło padające na „błękitną żrenicę”.

I niech to będzie wstęp do ostatniej epifanii i konsolacji razem...

XII 2018

1 T. Steinfeld, *Dukla Stasiuka*, „Przegląd Polityczny” 2001, nr 50, s. 56.

WEJŚCIE I WYJŚCIE. I WEJŚCIE

Stałem dopiero przed kinem. Wyglądało tak jak na fotografii. Istniało i nie istniało zarazem. Nie do końca umarłe i już nie-
zbyt żywe. Tak jakby materia naśladowała świat duchów. Może
było nawet bardziej martwe niż na zdjęciu. Nadchodził wieczór
i w powietrzu czułem przymrozek. Mogłem sobie wyobrazić,
jak w jego ciemnym wnętrzu mróz ścina przejrzyste obrazy
z dawnych filmów. Tak, są takie miejsca, w których dopada nas
pewność, że coś jest za nimi, że coś zasłaniają, coś skrywają, ale
jesteśmy bezradni, zbyt głupi, zbyt tchórzliwi, a może nie dość
starzy, by znać sposób przejścia na drugą stronę. Stałem tam jak
palant, marzłem i wyobrażałem sobie, że otwierają się koślawe
dwuskrzydłowe drzwi, wchodzi się i dalej jest przesmyk, które-
go wszyscy i zawsze szukali, a tam zaczyna się po prostu Solec,
Wygwizdów, Sulejów, Huśi, Lubienice, i biegnie tam linia kole-
jowa ze Stróż do Tarnowa, i jest tam wszystko, co już było, lecz
trwale, niezniszczalne i bez końca [...] [JB, 315–316].

Tak, bo prawdziwa śmierć powinna naśladować życie. – To
zdanie przepisane od Stasiuka musi tę książkę zamknąć.

Tak to sobie wyobraziłem już dawno.

I tak właśnie JEST.

BIBLIOGRAFIA¹

I. TEKSTY O PISARSTWIE ANDRZEJA STASIUKA

1. WYWIADY I ROZPROSZONE WYPOWIEDZI PISARZA:

O najpiękniejszych zamkach w wyobraźni (których nikt nie zdoła zburzyć), przebieraniu łapami w nurcie życia i parareligijnym ryciu w literaturze opowiada Andrzej Stasiuk w rozmowie z Mariuszem Kargulem, oprac. M. Kargul, M. i D. Włodarczykowie, „Kresy” 2008, nr 4.

„Przygody pisarza to tylko część wielkiej kultury”. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Jagoda Wierzejska, „Nowe Książki” 2010, nr 2.

- 1 Niniejsza monografia nie jest klasycznym studium obejmującym całość drogi życiowej i dzieła Andrzeja Stasiuka, nie sumuje zatem również całego stanu badań nad dziełem autora *Wschodu*. Pełniejszą bibliografię tekstów poświęconych temu pisarstwu odnajdzie czytelnik w tomie: *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zamorska i D. Niezgodą, Rzeszów 2018.

Stasiuk A., *Umarł Augustyn Baran* [nekrolog], „Gazeta Wyborcza” 2010, nr z 24.07.

2. STUDIA I ESEJE:

Bernacki M., *Andrzeja Stasiuka przestrzenne doświadczanie Nicołści: zapiski z wyprawy mongolskiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 1.

Borowczyk J., *Postromantyczne kartogramy. Epifanie peryferii w utworach Artura Daniela Liskowackiego, Andrzeja Niewiadomskiego i Andrzeja Stasiuka*, [w:] tenże, *Po chwiejnym trapie. Studia o poezji i prozie współczesnej*, Poznań 2016.

Brzezińska M., *Tanatologia codzienna*, „Wyspa” 2012, nr 2.

Bugajski L., *Dlaczego Stasiuk podróżuje?*, „Twórczość” 2014, nr 12.

Cobel-Tokarska M., *Bieda Europy Środkowej w narracjach Andrzeja Stasiuka*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 1.

Czachowska A., *Wszystkie Dukle naszego życia*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 6.

Czapliński P., *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1.

Darska B., *Śmierć jako część życia, czyli umieranie jako (nie)pa-miętanie. Notatki na marginesie wybranych utworów Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018.

Dębicki M., *Z wędrówek po „opłotkach Europy”: społeczno-kultu-rowe oblicze peryferii w twórczości Andrzeja Stasiuka*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 1.

Dutka E., *„Słowiańskie on the road” – o Europie „zwanej Środkową” w prozie Andrzeja Stasiuka*, „Fraza” 2007, nr 4.

Dzika-Jurek K., *Głos w sprawie kilku zdjęć. Pewne „fotografie” Stasiuka i Dehnela*, „Świat i Słowo” 2009, nr 2.

Fazan J., *Po stronie Vincenza – wizja Europy Środkowo-Wschodniej w utworach Andrzeja Stasiuka (o wyższości przestrzeni nad*

- czasem), [w:] *W literackich konstelacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*, red. B. Małczyński, J. Warońska, R. Włodarczyk, Częstochowa 2013.
- Fiut A., *Powrót do Europy Środkowej? Wariacje o pisarstwie Andrzeja Stasiuka i Jurija Andruchowycza*, „Pogranicze” 2009, t. 3.
- Grela J., *Tybetańskie koncepcje światła*, [w:] *Światło, czas, transcendencja*, red. I. Trzcińska, Kraków 2007.
- Ignatiuk E., *Totemy i fetysze*, „Akcent” 2013, nr 1.
- Iwasiów S., *Postkolonializm wobec podróży: niektóre przypadki Andrzeja Stasiuka*, „Rocznik Komparatystyczny” 2012, R. 3.
- Juszczak A., *Jadąc do Utopii: mit „nie-miejsca” w literaturze środkowoeuropejskiej (Stasiuk, Andruchowycz i inni)*, „Wielogłos” 2007, nr 2.
- Kaczmarek M., „Dukla jak memento”. Zmienne oblicza „Dukli” Andrzeja Stasiuka jako egzemplifikacja prozy pamięci, [w:] *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel, Opole 2005.
- Kaliszewski W., *Podróże do Dukli*, „Więź” 1998, nr 2.
- Kledzik E., *Prowincjonalizowanie: twórczość Jurija Brězana, Wolfganga Hilbiga i Andrzeja Stasiuka w perspektywie postkolonialnej*, Poznań 2013.
- Koszowy M., *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, z. 6.
- Kozicka D., *Podróże Dyżia Marzyciela*, „Dekada Literacka” 2005, nr 6.
- Król Z., *Dwa wychodki*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5468-dwa-wychodki.html> (dostęp: 3.07.2019).
- Kudyba W., *Epifanie w drodze do Babadag*, „Colloquia Litteraria” 2008, nr 1/2.
- Kulik D., *Proza i ikona*, „Nowa Okolica Poetów” 1999, nr 3.
- Lech J., *Wyznania dziecka komunizmu*, „Fraza” 2014, nr 4.

- Lewandowska A., *Czytanie przemijania*, „Czas Kultury” 2012, nr 3.
- Majewski P., *Przeglądanie się w Cyganie: obraz Innego w prozie Andrzeja Stasiuka*, „Sprawy Narodowościowe” 2008, z. 32.
- Marszałek M., „Pamięć, meteorologia oraz urojenia”: *środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres polonistyki zagranicznej*, Poznań 8–11 czerwca 2006, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński, Poznań 2007.
- Nalepa M., *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018.
- Nawrocki M., *No więc Dukla. O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka*, „Dekada Literacka” 1998, nr 4.
- Nowacki D., „Dukla” kontra reszta tomu – 1:0, „FA-art” 1997, nr 4.
- Nowicki P., *Nietrwałość rzeczy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018.
- Orski M., *Umykanie nicości*, „Nowe Książki” 2012, nr 7.
- Orski M., *Ut pictura poesis*, „Odra” 1998, nr 6.
- Piętniewicz M., *Metafizyka pamięci*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1/2.
- Połtyn J., *Prywatne światy gnostyczne*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018.
- Rusinek W., *Rozmowa Mistrza Stasiuka ze śmiercią*, [w:] *tenże, Z tekstów i przeciw tekstom. Szkice o najnowszej prozie polskiej*, Katowice 2016.
- Rydz P., „Kucając w ciepłe zwierząt”. *Relacja człowieka i zwierzęcia w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018.

- Skórczewski D., *Kompleks(y) środkowego Europejczyka*, „Opcje” 2008, nr 2.
- Steinfeld T., *Dukla Stasiuka*, „Przegląd Polityczny” 2001, nr 50.
- Stryjakowska A., *Ponowoczesna tożsamość Europy Wschodniej w wybranych utworach Wiktora Jerofiejewa i Andrzeja Stasiuka*, Poznań 2015.
- Szamański M., *Kilka pytań do Andrzeja Stasiuka*, „Zeszyty Literackie” 2014, nr 4.
- Szczerek Z., *Niechciana Polska*, „Nowa Europa Wschodnia” 2014, nr 6.
- Szul R., *Jadąc do Babadag i na Majorkę: o reportażach Andrzeja Stasiuka jako źródle wiedzy geograficznej*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2008, nr 1.
- Szwast A., „Dukla” Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem, „Polonistyka” 1999, nr 9.
- Trygar B., Pothos. *Nostalgia pueri aeterni w opowieści „Jadąc do Babadag”*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018.
- Trysiński Z., *Z problematyki związków Andrzej Stasiuk – Zygmunt Haupt: rekonesans historycznoliteracki*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Historia Literatury” 2001, z. 7.
- Uniłowski K., *Na Zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6.
- Wierzejska J., *Mit Południa jako kontrapunkt dla opozycji Wschód – Zachód i podstawa mitu Europy Środkowej*, „Porównania” 2012, t. 11.

II. LITERATURA POMOCNICZA

- Borkowska G., *Skrypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze (najnowszej)*, [w:] *Co dalej, literato? Jak zmienia się współczesnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008.

- Brückner A., *Słownik etymologiczny*, Warszawa 1970.
- Chatwin B., *Anatomia niepokoju. Pisma wybrane 1969–1989*, red. J. Borm i M. Graves, tłum. K. Puławski, Warszawa 2012.
- Fiut A., *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999.
- Głowiński M., *Style odbioru*, Warszawa 1986.
- Gombrowicz W., *Pornografia*, Kraków 1990.
- Gosk H., *Miejsce Kresów/Pogranicza w „rodzinnej”/„mojej” Europie: próba lektury wybranych utworów powojennej prozy polskiej o tematyce kresowej w perspektywie badań postkolonialnych/postzależnościowych*, „Prace Filologiczne” 2008, t. 55.
- Grzegorzczak A., *Światłość i ciemność – kategorie współczesnej humanistyki*, [w:] *taż, Anioł po katastrofie*, Warszawa 1995.
- Gutorow J., *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po roku 1968*, Kraków 2003.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, tłum. B. Baran i J. Mizera, Kraków 1996.
- Heidegger M., *Wyzwolenie*, tłum. J. Mizera, Kraków 2001.
- Hesse H., *Demian*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 2001.
- Lacoue-Labarthe Ph., *Bajka (Literatura i filozofia)*, tłum. A. Leśniak, „Principia” 2003, t. XXXIV.
- Márai S., *Dziennik 1984–1989. Jak powoli umieram*, tłum. F. Netz, „Kontrapunkt” 2000, nr 1/2.
- Markowski M.P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Markowski M.P., *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009.
- Michalski Ka., *Sytuacje graniczne jako źródło filozofii w filozofii egzystencji Karla Jaspersa*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, z. 1.
- Michalski Krz., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.

- Michałowski P., *Niewyraźność siebie i poetycki autoportret negatywny*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Mizera J., *Torowanie bezdroży bezgruntu. W drodze do innego początku*, „Principia” 1998, t. XX.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszczy, czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2000.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Pieńkosz K., *W środku poematu*, „Literatura” 1984, nr 11.
- Pieszczachowicz J., *Krytyka współodczuwająca*, „Twórczość” 1985, nr 5.
- Poulet G., *Baudelaire*, tłum. Z. Naliwajek, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998.
- Poulet G., *Krytyka identyfikująca się*, tłum. J. Zbierska-Mościćka, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998.
- Renza L.A., *Teoria autobiografii*, tłum. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Rosiek S., *Słowo wstępne*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002.
- Sipowicz K., *Heidegger: degeneracja i nieautentyczność*, Warszawa 2005.
- Sławek T., *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007.
- Sławek T., *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001.
- Sosnowski J., *Niech zmierzch pierzchnie: światło zimowe*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 3.
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017.

- Stoff A., *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996.
- Stokłosa T., *Człowiek, śmierć, samorealizacja*, „Nowa Krytyka” 2000, nr 11.
- Swoboda T., *Alchemia Richarda*, [w:] J.-P. Richard, *Poezja i głębia*, tłum. i posłowiem opatrzył T. Swoboda, Gdańsk 1999.
- Thomas L.-V., *Tworzenie tanatologii*, tłum. M.L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2010.
- Tischner J., *Porządek zbawienia*, „Logos i Ethos” 1993, nr 1.
- Toporow W.N., *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003.
- Wilk M., *Dom włóczęgi*, Warszawa 2014.
- Wodziński C., *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1997.
- Zieliński W., *Fascynacja*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 3.
- Ziemiński I., *Zarys ontologii śmierci*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, z. 1.

NOTA EDYTORSKA

Niektóre fragmenty tej książki ogłaszane były uprzednio jako autonomiczne całości w następujących miejscach (podaję w porządku ukazywania się kolejnych tekstów). Każdy z poniżej wymienionych tekstów został gruntownie przeredagowany i włączony do monografii w zmienionej postaci:

Po stykach, w szczelinach – żeby bardziej być. O metafizyczności „Wschodu” Andrzeja Stasiuka, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6, s. 88–99.

Mała podróż: kęś święta (fragmenty dla Andrzeja Stasiuka), [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018, s. 360–363.

Odmiany światła (albo z powrotem do Dukli). Rzecz o pewnym wątku w pisarstwie Andrzeja Stasiuka, „Akcent” 2019, nr 1, s. 50–58.

Dodatkowo tezy podrozdziału *Metafory istnienia: światło (albo z powrotem do Dukli)* przedstawione zostały w postaci referatu pt. *Odmiany śmierci* (Andrzej Stasiuk, „Grochów”) na I Międzynarodowym Kongresie Współczesnej Literatury Polskiej (Warszawa–Kraków–Zakopane), który odbył się w dniach 19–26 września 2018 roku.

W podrozdziale *Rzeczy istnienie* wykorzystano zaś kilka fragmentów tekstu: *Rzecz o usprawiedliwianiu rzeczy*, „Znaczenia” 2015, nr 12, s. 31–37.

INDEKS OSÓB

A

Andruchowycz Jurij 7, 27,
30, 40, 205
Augé Marc 109

B

Babel Izaak 186
Baran Augustyn 131,
141–146, 204
Baran Bogdan 91, 146,
153, 208
Barańczak Stanisław 114
Barthes Roland 79
Bataille Georges 162
Baudelaire Charles 114
Belaid Krystyna 179, 209
Bellow Saul 161
Bergson Henri 111
Bernacki Marek 171, 172,
176, 204

Białoszewski Miron 40,
44, 52, 66, 92, 126, 149,
187, 197, 199
Bieńczyk Marek 151
Bieńkowski Zbigniew 57
Blake William 159, 209
Blumenberg Hans 86
Bolecki Włodzimierz 46,
209
Borkowska Grażyna 183,
207
Borm Jan 177, 208
Boros Ladislau 145
Borowczyk Jerzy 62, 204
Brach-Czaina Jolanta 149
Brodzka-Wald Alina 184,
207
Brückner Aleksander 86,
208
Brzezińska Marta 132, 204

Buber Martin 200
Bugajski Leszek 51, 204
Burton Robert 179

C

Chatwin Bruce 177, 208
Chudak Henryk 21, 209
Cioran Emil 32, 41
Cobel-Tokarska Marta 33,
204
Czachowska Agnieszka
102, 204
Czapliński Przemysław 84,
85, 87, 90, 92, 95, 100,
102, 103, 204
Czerwińska Małgorzata
41, 206

D

Darska Bernadetta 133,
204
Dębicki Marcin 33, 204
Du Bos Charles 21, 22
Dutka Elżbieta 42, 204
Dzika-Jurek Kamila 183,
204

E

Eliade Mircea 32
Evdokimov Paul 63

F

Fazan Jarosław 53, 204
Fiut Aleksander 29, 30, 32,
33, 205, 208
Fliciński Piotr 41, 206

G

Gleń Adrian 54, 121, 205
Głowiński Michał 29, 208
Goethe Johann Wolfgang
von 19
Gombrowicz Witold 55,
56, 93, 95, 101, 177,
208
Gosk Hanna 31, 184, 207,
208
Graves Matthew 177, 208
Greimas Algirdas Julien 82
Grela Joanna 86, 205
Grochowiak Stanisław 14
Grzegorzczak Anna 82, 208
Gutorow Jacek 22, 54, 84,
205, 208

H

Haupt Zygmunt 32, 80, 81,
92, 95, 207
Heidegger Martin 25, 60,
89, 91, 111–114, 117,
123–125, 146, 153,
161, 165–167, 180,
208–210
Herbert Zbigniew 126
Hesse Hermann 180, 208
Hodža Enver 89
Hölderlin Friedrich 13
Hrabal Bohumil 32

I

Ignatiuk Edyta 130, 131,
133, 134, 205
Iwasiów Sławomir 31, 205

J

Jokiel Irena 54, 205
Juszczyk Andrzej 40, 205

K

Kaczmarek Michał 53, 205
Kadłubek Zbigniew 55,
209
Kalinowski Marian Leon
129, 210
Kaliszewski Wojciech 84,
205
Kantor Tadeusz 126
Kargul Mariusz 28, 203
Kass Wojciech 121
Kertész André 183, 188
Kiš Danilo 32
Kledzik Emilia 31, 205
Konwicki Tadeusz 42, 53,
64, 106
Kornhauser Julian 13, 20,
21
Koszowy Marta 31, 181,
182, 184, 205
Kozicka Dorota 35, 205
Kudyba Wojciech 171,
172, 205
Kulik Dariusz 62, 63, 205
Kurecka Maria 180, 208
Kuźma Erazm 46, 209

L

Lacoue-Labarthe Phillippe
78, 107, 108, 208
Latour Bruno 110
Lech Jacek 51, 205
Leśniak Andrzej 78, 208

Levinas Emmanuel 124
Lewandowska Agata 130,
206
Lorraine Claude 98

M

Majewski Piotr 34, 35, 206
Małczyński Bartosz 53,
205
Márai Sandor 162, 208
Markiewicz Jarosław 56
Markowski Michał Paweł
56, 151, 182, 208
Marszałek Magdalena 41,
206
Meller Katarzyna 41, 206
Merleau-Ponty Maurice
111
Michalski Karol 145, 153,
208
Michalski Krzysztof 153,
208
Michałowski Piotr 46, 209
Miłosz Czesław 13, 22, 49,
52, 57, 92, 93, 95, 106,
107, 176, 191, 196, 197
Mizera Janusz 112, 146,
180, 208, 209
Mniszech (Mnischówna)
Maria Amalia z Brühlów
96, 98, 99, 103
Myśliwski Wiesław 53

N

Nalepa Marek 81, 206
Naliwajek Zbigniew 22, 209
Nawrocki Michał 85, 206

Netz Feliks 162, 208
Nietzsche Friedrich 78,
107, 209
Nieżgoda Damian 24, 80,
133, 203, 204, 206, 207,
211
Nowacki Dariusz 95,
100–102, 206
Nowicki Paweł 126, 206

O

Olsen Bjørnar 110–113,
115–117, 121–123, 209
Orkan-Łęcki Maciej 47,
209
Orski Mieczysław 101,
134, 206

P

Pamuk Orhan 39, 71
Pieńkosz Konstanty 21, 209
Pieszczachowicz Jan 20, 209
Piętniewicz Michał 133,
134, 206
Płatonow Andriej 52
Połtyn Joanna 80, 206
Poulet Georges 11, 21–23,
209
Przybylski Ryszard 151
Puławski Krzysztof 177,
208
Putin Władimir 52

R

Rabizo-Birek Magdalena
24, 80, 81, 133, 203,
204, 206, 207, 211

Renza Louis A. 47, 209
Richard Jean-Pierre 23,
210
Rilke Rainer Maria 13, 74
Rivière Jacques 21, 22
Rosiek Stanisław 129, 150,
151, 209, 210
Roth Joseph 32
Rousseau Jean-Jacques 35,
57, 114, 194
Różewicz Tadeusz 71
Rusinek Wojciech 130–
134, 152, 160, 206
Rydz Paulina 149, 206

S

Sartre Jean-Paul 25, 101,
177
Sawicki Stefan 71
Schiller Friedrich 15
Schulz Bruno 32, 52, 80,
92, 95, 126, 207
Shallcross Bożena 110, 209
Sienkiewicz Henryk 163
Sipowicz Kamil 165, 166,
209
Skórczewski Dariusz
36–38, 207
Sławek Tadeusz 55, 159,
209
Sosnowski Jerzy 86, 209
Sowiński Grzegorz 107,
209
Starobinski Jean 179, 209
Stasiuk Andrzej 7, 8, 12,
14, 15, 17–20, 23–25,
27–38, 40–63, 65–70,

- 72–75, 77–85, 87,
89–92, 95, 98, 100–
104, 107–109, 111,
112, 114, 115, 118,
121–123, 125, 126,
130–136, 141, 144,
145, 148–150, 152,
153, 158–160, 162,
163, 166, 168, 169,
171–173, 175–184,
187, 188, 192, 197,
200, 201, 203–207,
211, 212
- Steinfeld Thomas 200, 207
- Stoff Andrzej 44, 210
- Stokłosa Tomasz 145, 150,
210
- Strykowska Anna 31, 207
- Swoboda Tomasz 23, 210
- Szamański Michał 51, 207
- Szczepański Jan Józef 49, 52
- Szczerek Ziemowit 51, 207
- Szela Jakub 170
- Szul Roman 29, 207
- Szwast Andrzej 80, 207
- Ś**
- Śnieżko Dariusz 44, 210
- T**
- Taylor Charles 126
- Terzani Folco 12
- Terzani Tiziano 12
- Thibaudet Albert 21
- Thomas Louis-Vincent
129, 210
- Tischner Józef 71, 210
- Toporow Władimir N. 117,
210
- Trygar Barbara 81, 207
- Trysiński Zbigniew 80,
207
- Trzcińska Izabela 86, 205
- U**
- Uniłowski Krzysztof 86,
87, 89, 92, 94, 100, 207
- Uspienski Boris 63
- V**
- Vermeer Jan 185–187
- Vincenz Stanisław 53, 92,
204
- W**
- Walser Robert 198
- Warhol Andy 41
- Warońska Joanna 53, 205
- Werner Andrzej 184, 207
- Wierzejska Jagoda 36, 203,
207
- Wilk Mariusz 54, 176,
210
- Wittgenstein Ludwig 129
- Włodarczyk Dariusz 28,
203
- Włodarczyk Monika 28,
203
- Włodarczyk Rafał 53,
205
- Wodziński Cezary 153,
161, 210
- Wojacek Rafał 44
- Wołkow Wiktor 188, 189

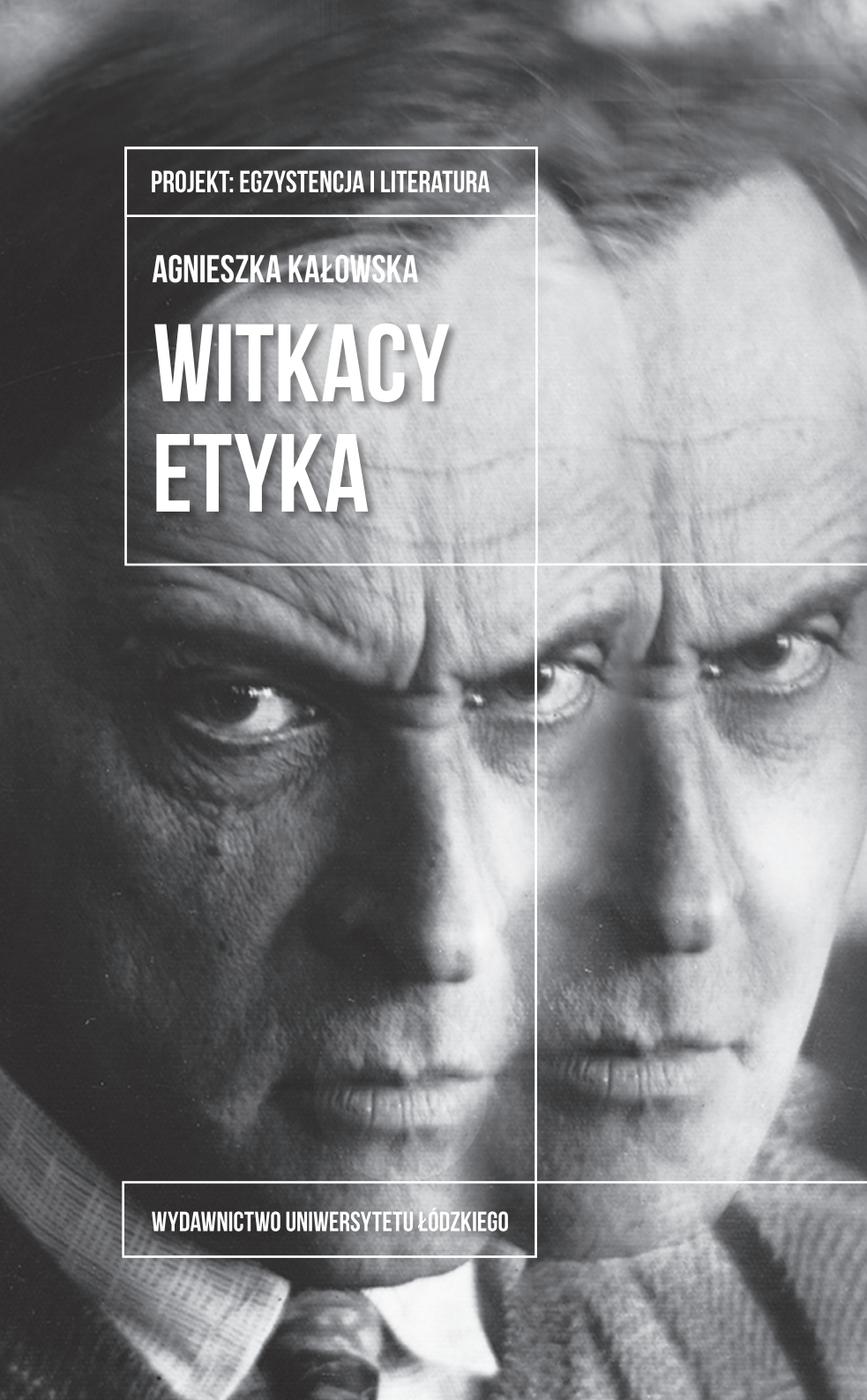
Z

Zatorska Matylda 24, 80,
133, 204, 206, 207, 211
Zbierska-Mościcka Judyta
21, 209
Zieliński Wojciech 20, 210

Ziemiński Ireneusz 145,
210

Ż

Żurowski Maciej 21, 209
Żyłko Bogusław 117, 210

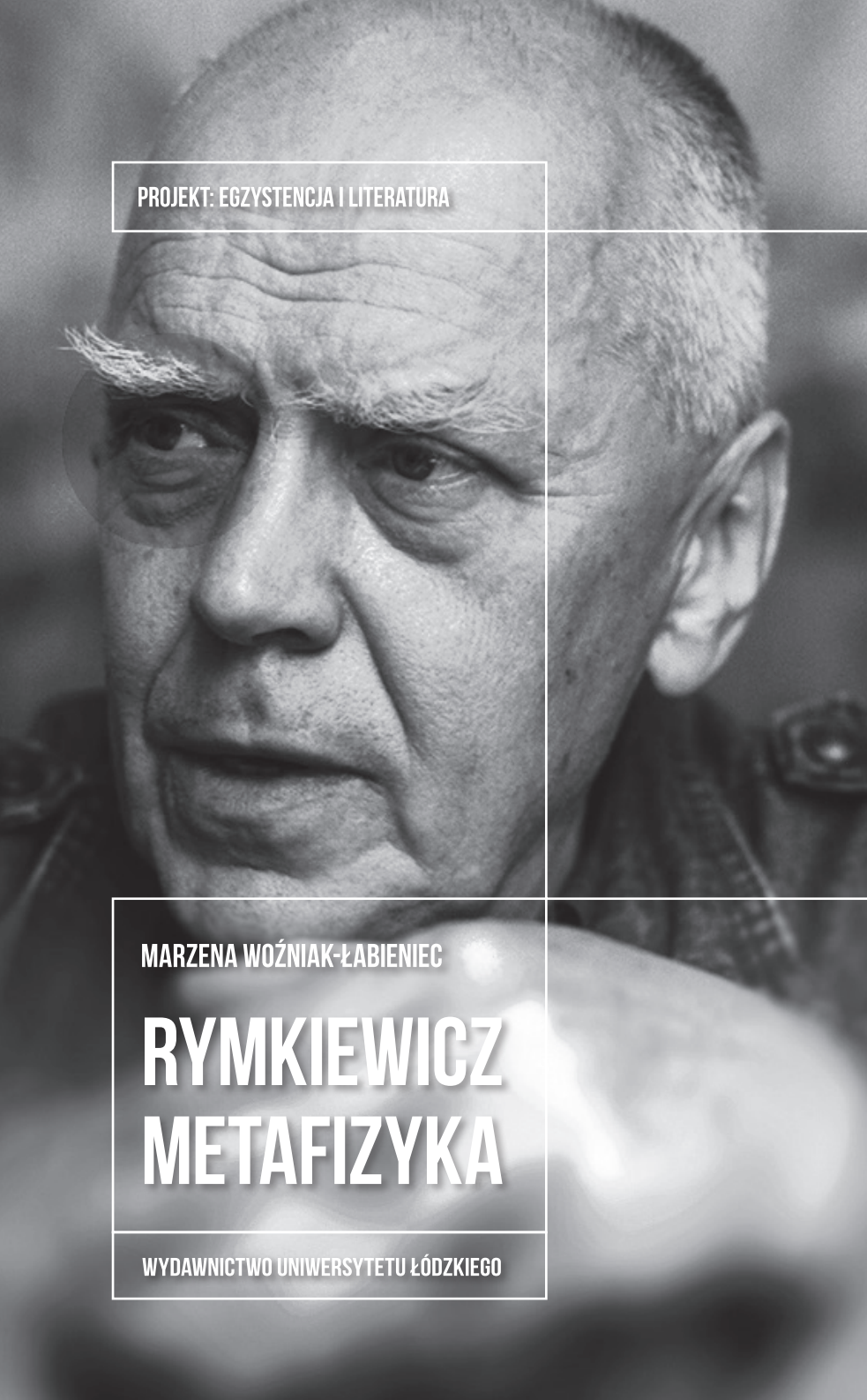


PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

AGNIESZKA KAŁOWSKA

WITKACY ETYKA

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO

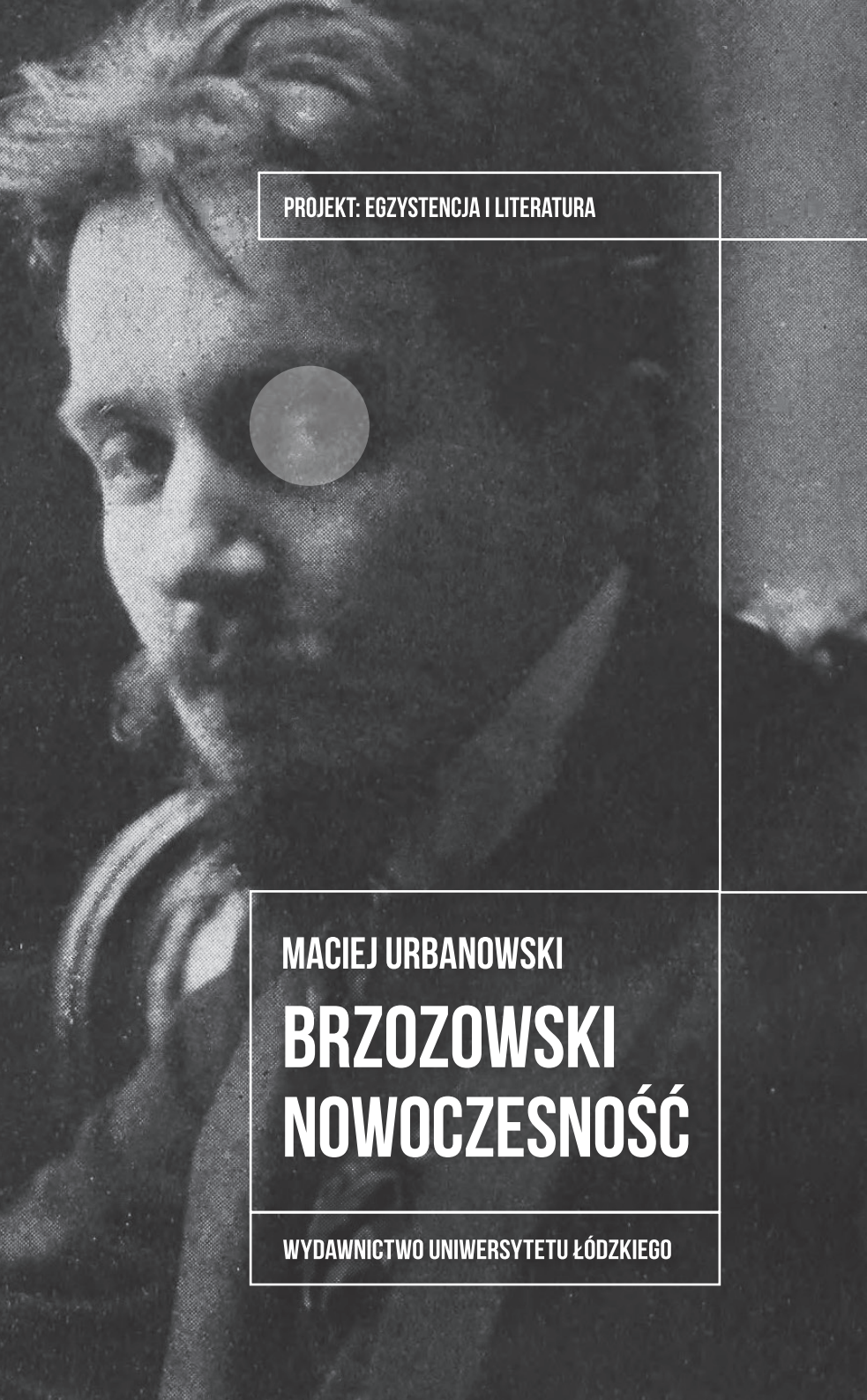


PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

MARZENA WOŹNIAK-ŁABIENIEC

RYMKIEWICZ METAFIZYKA

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO



PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

MACIEJ URBANOWSKI

BRZozowski
NOWOCZESNOŚĆ

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO

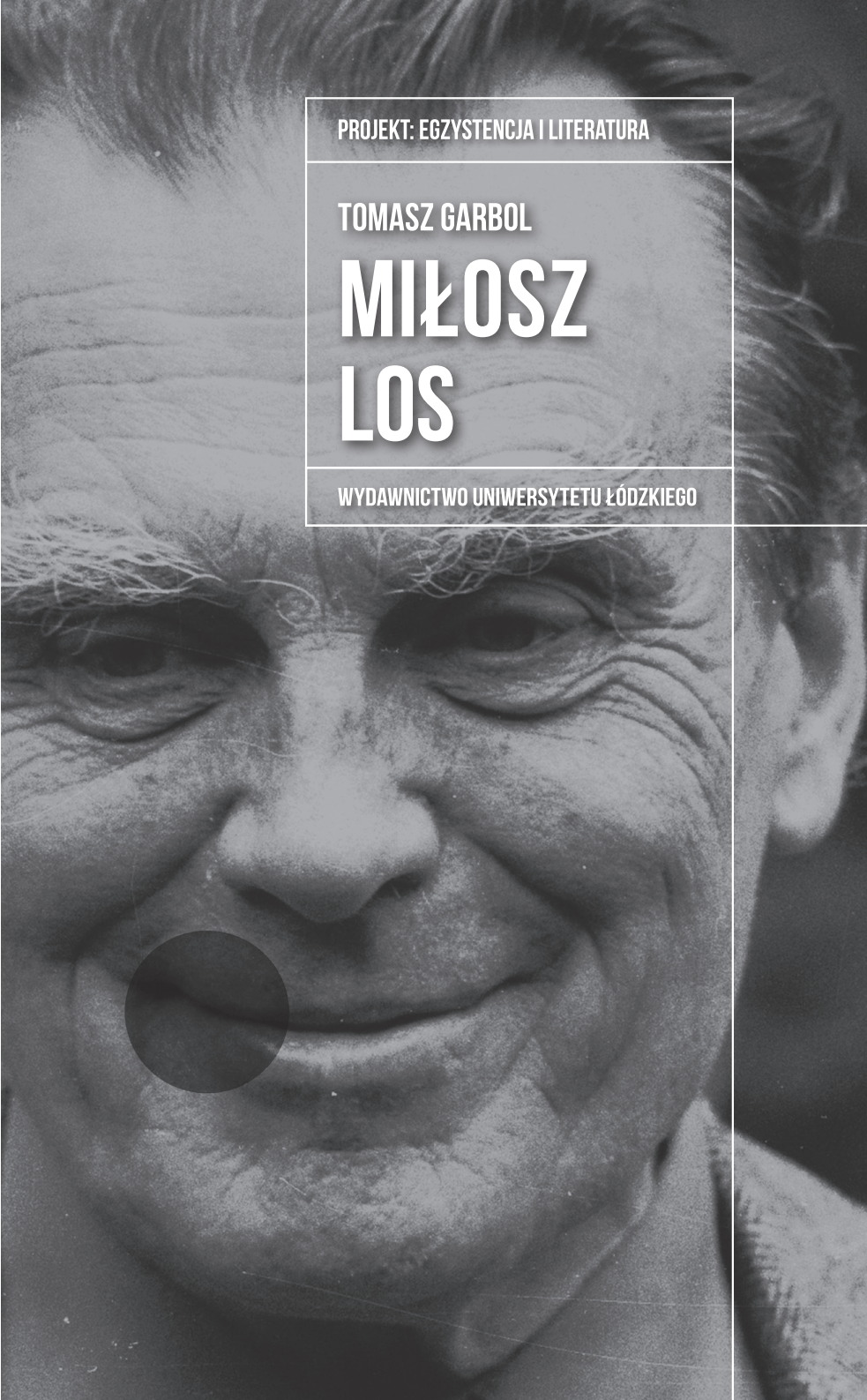
A black and white close-up portrait of an elderly woman, Anna Legeżyńska, looking slightly to the left with a gentle expression. Her hair is pulled back, and she is wearing a dark top with a thin necklace. The background is dark and out of focus.

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

ANNA LEGEŻYŃSKA

HARTWIG WDZIĘCZNOŚĆ

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

A high-contrast, black and white close-up portrait of Czesław Miłosz. His face is the central focus, showing deep wrinkles and a slight, knowing smile. The lighting is dramatic, with strong highlights and shadows. A solid black circle is positioned in the lower-left quadrant of the image, partially overlapping his chin and neck.

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

TOMASZ GARBOL

MIŁOSZ LOS

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

