

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Studia Doktoranckie

Artur Madaliński

Nicość, pamięć, wyobraźnia
O melancholii w prozie Andrzeja Stasiuka

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dra hab. Dariusza Nowackiego

Katowice 2013

SPIS TREŚCI

WSTĘP: Odmrażanie.....	5
ROZDZIAŁ PIERWSZY: „Wypaść z samego siebie”	15
ROZDZIAŁ DRUGI: Wspólnota i brak.....	41
ROZDZIAŁ TRZECI: Odkrywania melancholii.....	56
ROZDZIAŁ CZWARTY: Zza szyby, poza błękit.....	78
ROZDZIAŁ PIĄTY: Podróż, nicość, „raz jeszcze”	101
ROZDZIAŁ SZÓSTY: „Et in acedia ego”	123
ROZDZIAŁ SIÓDMY: Wszystko stygnie.....	136
ROZDZIAŁ ÓSMY: Elipsa, idylla, nicość.....	189
ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY: Life after melancholy?.....	208
ZAKOŃCZENIE: Świat jako apetyt.....	212
BIBLIOGRAFIA:.....	219

OBJAŚNIENIA SKRÓTÓW

BK – Andrzej Stasiuk, *Biały kruk*, Wołowiec 2010.

D – Andrzej Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 1999.

DO – Andrzej Stasiuk, *Dziennik okrętowy*, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007.

DP – Andrzej Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010.

DZ – Andrzej Stasiuk, *Dziewięć*, Wołowiec 2003.

F – Andrzej Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2006.

G – Andrzej Stasiuk, *Grochów*, Wołowiec 2012

JB – Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004.

MH – Andrzej Stasiuk, *Mury Hebronu*, Wołowiec 2001.

OG – Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2006.

PR – Andrzej Stasiuk, *Przez rzekę*, Wołowiec 2009.

T – Andrzej Stasiuk, *Taksim*, Wołowiec 2009.

TS – Andrzej Stasiuk, *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2002.

Z – Andrzej Stasiuk, *Zima*, Wołowiec 2001.

Ogólnie rzecz biorąc, melancholia

Andrzej Stasiuk,
Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej

WSTĘP

Odmrażanie

Pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku Stanisław Rosiek, współautor jednej z ważniejszych polskich książek krytycznych – która jest w dużej mierze książką o doświadczeniu – lekturę tekstu definiował tak: „Jest [lektura – A.M.] przekroczeniem i przewyciężeniem samotności i swojej »pojedynczości«. Jest chwilowym odejściem od siebie. Jest więc próbą przybliżenia, wejścia w kontakt z kim innym – jest drogą, którą przebywa ten, kto czyta, do tego, który napisał”¹. Te, przyznajemy, nieco patetyczne słowa oddają jednak doskonale motywację każdego czytającego, dotyczącą istoty doświadczenia lekturowego, w którym odejście od swojej osobności, przekroczenie własnego idiomu egzystencjalnego i wychylenie w stronę Innego (jakim jest zawsze tekst) stanowi jedno z newralgicznych doświadczeń. Jednak słowa gdańskiego badacza literatury dałyby się także odnieść do czynności pisania. W jej bowiem wypadku wyrzeczenie się siebie (w wielu aspektach) i wkroczenie w najróżniej definiowany „kontakt” zawsze odwołuje się do metafory ruchu w gruncie rzeczy przeciwnego, który na pozornym zbliżeniu ustanawia dystans, uwalniający, czy wręcz inicjujący pracę interpretacji. Skoro jednak koncepcja ta zawiera w sobie pewną dialogiczność, niezwykle ważny będzie wybór tekstu, ustalanie – trzymając się poetyki Stanisława Rośka – punktów kontaktowych z omawianymi (a potem opisywanymi) tekstami. W tym kontekście wybór byłby nie tylko pewnym ruchem ograniczenia (pola interpretacji), ale też ruchem otwarcia przestrzeni doświadczenia egzystencjalnego.

Dlaczego zatem proza Andrzeja Stasiuka? Najchętniej powiedzielibyśmy, że wybór omawianego w niniejszej pracy korpusu tekstowego związany jest z pewnym brakiem – tym razem jednak w jak najbardziej dosłownym rozumieniu. Oto bowiem mamy sytuację, w której pisarz ten – jeden z najwybitniejszych prozaików współczesnych – nie doczekał się szerzej niż szkic, czy esej zakrojonej pracy literaturoznawczej. Trzeba w tym miejscu koniecznie powiedzieć jednak, kim jest Andrzej Stasiuk w najnowszej rodzimej literaturze i nadwiślańskim życiu literackim. Jeśli ongiś Dariusz Nowacki pisał, że autor *Opowieści galicyjskich* jest „osobistością »literatury trzydziestolatków«, a jego sposób istnienia w dyskursie krytycznym

¹ S. Rosiek, *Bezimiennosc i naiwne czytanie*, w: S. Chwin, S. Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, s. 109.

najkrócej opisać można frazą „jest pieszczochem”², to trzeba podkreślić, że dzisiaj, po kilkunastu latach od chwili, gdy katowicki krytyk stawiał powyższą tezę, sytuacja nie tylko się nie zmieniła, ale zdecydowanie przybrała na sile. Andrzej Stasiuk ugruntował bowiem przypisany mu niemal od debiutanckich *Murów Hebronu* (1992) status pisarza wybitnego. Nie oznacza to bynajmniej absolutnej akceptacji kolejnych jego książek (tu sprawa jest mocno niejednoznaczna, co pokazuje wiele tekstów krytycznych, wskazujących najróżniejsze mankamenty pisarstwa Stasiuka), lecz pozycję pisarza na polskiej mapie nie tylko literatury, ale również kultury. Wołowiecki prozaik jest dzisiaj autorem ponad dwudziestu książek, laureatem najważniejszych nagród literackich (z ciągle najsilniej oddziałującą na rynek czytelniczy nagrodą Nike na czele), beneficjentem wyróżnień państwowych (Srebrny Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis), współwłaścicielem jednego z najprężniejszych krajowych wydawnictw (wydawnictwo Czarne), felietonistą (od kilku miesięcy „Tygodnika Powszechnego”). Jednym słowem – Andrzej Stasiuk to dzisiaj znakomitość polskiej literatury, ale i z pewnością prominent rodzimej (i nie tylko, chociażby ze względu na liczne przekłady jego książek) kultury. Stasiuka się słucha, czyta jego publicystykę, czeka na jego kolejną książkę, pasjami delektuje się wywiadami, których zresztą dość chętnie udziela. Krytyka towarzysząca (podobnie jak i głosy recenzenckie, dochodzące coraz częściej z przestrzeni oddalonej od akademickiego literaturoznawstwa) z uwagą przygląda się pisarstwu autora *Dukli*, widząc w nim coraz częściej pisarza klasycznego, sięgającego po tematy z repertuaru przypisywanego takim właśnie autorom³. Z drugiej natomiast strony Stasiuk podtrzymuje dyskretnie mit pisarza osobnego – przede wszystkim poprzez oddalenie od centrum, miejsce zamieszkania poza głównymi ośrodkami kulturotwórczymi, miastami odruchowo wiązanymi z wielkimi wydarzeniami literackimi. Jego Wołowiec (a także Beskid Niski) wyznaczają nie tylko dystans wobec świata mainstreamu, ale też – znajdując odwzorowanie w prozie pisarza – budują pewien wyraźnie zakrojony mit przestrzennej odrębności. Biorąc pod uwagę to, co dotychczas powiedzieliśmy, nie można Andrzeja Stasiuka zakwalifikować do grupy innej niż klasycy współczesnej prozy polskiej.

Na tak zarysowanym tle brak jakiegokolwiek większego projektu krytycznoliterackiego poświęconego pisarstwu autora *Jadąc do Babadag* może budzić

² D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 83-84.

³ Zob. np. T. Sobolewski, *Świat jest za mały*, „Gazeta Wyborcza” 27.03.2012.

pewne zdziwienie, choć – z drugiej strony – da się zapewne wyjaśnić. Być może najważniejszą z przeszkód jest konieczność pisania z pominięciem (czy też obok) perspektywy historycznej, nie dającej się, co oczywiste, w przypadku prozy Stasiuka zastosować. Wiąże się z tym zapewne niemożliwość przeprowadzenia interpretacji niejako holistycznej, skorelowanej z usytuowaniem dzieła – rozumianego jako pewna całość artystyczna – w pewnym (takim lub innym) obszarze historycznoliterackim. Ale czy taka interpretacja jest dzisiaj w ogóle możliwa? Dzisiaj, kiedy – jak powiada Jean-Luc Nancy – mit został przerwany⁴, a pisanie (zakorzenione w tym „braku”) zostało uwikłane w paradoks koegzystencji „jednostkowego głosu”, który może istnieć tylko wspólnie (we wspólnocie)⁵, taki gest (suwerenny i „władczy”) nie wydaje się możliwy. Bez względu jednak na to źródłowe zerwanie, które francuski filozof czyni jednym z ważniejszych punktów swojej koncepcji rozdzielonej wspólnoty, bez względu na możliwości istnienia czegoś więcej niż „strong reading” żyjącego do czasu pojawiania się odczytania „mocniejszego”, faktem jest, że pisarstwo Andrzeja Stasiuka nie znalazło dotychczas interpretacyjnej eksplikacji w opracowaniu – nazwijmy to – monograficznym.

W pewnym więc sensie motywacją do napisania mniejszej pracy był ów podwójny (dosłowny i bardziej metaforyczny) brak. Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że dysertacja *Nicość, pamięć, wyobraźnia. O melancholii w prozie Andrzeja Stasiuka*, nie stawia sobie za zadanie całościowego, kompleksowego opisu pisarstwa autora *Dukli* w jego najrozmaitszych uwikłaniach i różnorodnych aspektach artystycznych. Celem niniejszej pracy jest raczej próba odczytania prozy Andrzeja Stasiuka w kontekście jednej z najważniejszych – naszym zdaniem – kategorii estetycznych, ujawniających się w pismach wołowieckiego pisarza. W naszym przekonaniu pisarstwo autora *Fado* ufundowane jest bowiem na melancholii, rozumianej jako doświadczenie egzystencjalne *par excellence* – sposób kompleksowego oglądu rzeczywistości, zanurzony w stracie, konstytutywnej dla naszego ponowoczesnego bycia-w-świecie. Interesuje nas zatem melancholia wyznaczająca całkowity horyzont ontologii, wypełniająca „szczeliny istnienia” i – jako taka – dająca się zaobserwować w konkretnych elementach organizacji tekstu literackiego

⁴ Zob. J.-L. Nancy, *Przerwany mit*, w: Tegoż: *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010, s. 61

⁵ Tamże, s. 92.

(motywach, chwytach retorycznych, specyficznym obrazowaniu, sięganiu po określone tematy), ale także w najszerzej rozumianej filozofii literatury. Zasadniczym celem rozprawy jest więc zbadanie, jak melancholia „działa” w tekście, jak się w nim objawia, jak go od wewnątrz rozsadza, stając się w ten sposób swoistą matrycą doświadczenia. Z tak zakrojonego celu wynika wprost kilka ważnych zastrzeżeń, które należy tutaj poczynić.

Po pierwsze zatem, nie będzie nas interesować historia melancholii jako pojęcia, które od wielu wieków obecne jest w filozoficznej i kulturowej tradycji Zachodu. Nie odtwarzamy tutaj fascynujących i zmiennych losów melancholii, nie badamy jej, by tak rzec, filozoficznej siły rażenia, nie omawiamy jej rozlicznych nurtów, odłamów czy wariantów. Owszem, odwołujemy się w razie potrzeby do pewnych koncepcji melanchologicznych⁶, czynimy to jednak tylko wtedy, gdy jest to niezbędne do eksplikacji hipotez stawianych w poszczególnych szkicach, składających się na niniejszą dysertację. Rekonstruujemy natomiast – rzecz jasna w najogólniejszych zarysach – coś, co można by określić mianem bieżącej sytuacji kulturowej, w której melancholia, a także jej związki ze wspólnotą czy społeczeństwami późnej nowoczesności. Podmiot melancholijny zanurzony jest bowiem w melancholię późnej nowoczesności i o tym także będziemy w naszych rozważaniach wspominać.

Po drugie, źródłowa niesystemowość praktyki melanchologicznej wyklucza niejako czytanie literatury w duchu jednej, skodyfikowanej metodologii. Dlatego analizując pisarstwo Stasiuka w kontekście jego związków z melancholią, unikamy (z wielu względów, o których piszemy w dalszej części rozprawy) posilkowania się jedną metodą interpretacyjną. Odwołując się do związków pomiędzy humanistyką a doświadczeniem, sięgamy raczej do różnych tradycji i strategii krytycznych, żadnej z nich nie obdarzając statusem nadrzędnej czy szczególnie uprzywilejowanej.

Po trzecie wreszcie, co wynika w pewnym sensie z dwóch powyższych uściśleń, niniejsza dysertacja ma charakter przede wszystkim interpretacyjny. To z kolei związane jest z dominującą rolą tej kategorii nie tylko we współczesnych badaniach literackich, ale i z jej statusem w przestrzeni naszej egzystencji, która w pierwszej kolejności zakorzeniona jest w właśnie interpretacji, rozumianej jako jedyna możliwa

⁶ Słowo „melanchologia”, które w niniejszej pracy będzie się dość często pojawiało, rozumiemy jako całość dyskursu metamelancholijnego, w którym interesująca nas kategoria poddana zostaje historycznej, krytycznej, czy filozoficznej refleksji.

forma doświadczania rzeczywistości. Skoro zaś tak, to nie możemy tu mówić o „literackości” innej niż taka, która związana jest bardzo mocno z egzystencją i z niej właśnie wypływającą. Tutaj ujawnia się najpełniej związek melancholii, doświadczenia i literatury, ponieważ wszystkie one odwołują się do „słabej” interpretacji, która nie pozwala na dłużej umościć się w jednoznacznej, dającej poczucie bezpieczeństwa przestrzeni trwałych konkluzji i ustaleń krytycznych. Uniemożliwia to jednak także sama natura tekstu literackiego, który – jak sądzimy – trudno dzisiaj określać jako pewnego rodzaju rezerwuar sądów raz na zawsze ustalonych, przestrzeń paradygmatycznych rozwiązań estetycznych czy jednoznacznych „prawd”, czekających na jedno, najtrafniejsze odkrycie. Paradoksalnie jednak uważamy literaturę także za dyskurs doświadczenia, stąd takie właśnie (wyjaśniane wyżej, a szczegółowo w dalszej części pracy) rozumienie melancholii.

Niniejsza rozprawa składa się z dziewięciu rozdziałów, z których pierwsze dwa mają charakter wprowadzający w zagadnienie melancholii, pozostałe siedem natomiast koncentruje się na pisarstwie Andrzeja Stasiuka. Rozdział pierwszy to przybliżanie samego pojęcia melancholii, połączone z odwołaniem się do kluczowych punktów w historii tego pojęcia. W otwierającym dysertację rozdziale zamierzamy także przyjrzeć się kategorii straty, z której wyrasta każde doświadczenie śledziennicze. Będziemy tu także mówić o metodzie naszego czytania tekstów Stasiuka (ale przecież nie tylko jego; nie ma wszak tekstów „osobnych”), ściślej zaś rzecz biorąc – o życiu wiedzionym po wyczerpaniu się teorii, a jednocześnie pod znakiem powrotu interpretacji. Tą zaś będziemy próbowali związać z melanchologią rozumianą jako specyficzna subdomena analizy tekstu.

Kolejna część naszych rozważań poświęcona jest badaniu relacji melancholii wobec wspólnoty. Będziemy szukali odpowiedzi na pytanie, czy doświadczenie śledziennicze związane jest nierozzerwalnie z jednostkowością, czy też możliwe są jakieś formy melancholii zbiorowej. Tutaj pojawi się także pojęcie wspólnoty, której relacja wobec melancholii będzie stanowiła także przedmiot naszego zainteresowania. Przedmiotem naszej refleksji uczynimy także melancholię późnej nowoczesności, jej rozliczne związki ze „słabą” ontologią podmiotu, ale także „słabą” kondycją ponowoczesności, w której utracone znaczenia i zagubiony Sens wyznaczają jeden z najrozleglejszych horyzontów straty.

Rozdział trzeci ogniskuje się wokół recepcji prozy Andrzeja Stasiuka. Ze względu na olbrzymi korpus tekstów recenzenckich i szkiców interpretacyjnych, jakimi

obrosło piarstwo autora *Przez rzekę*, postawiliřmy sobie zadanie zreferowania wylącznie najwaŹniejszych, w naszej opinii, wątków krytycznej debaty wokół twórczości Stasiuka. Równocześnie nieco bardziej dokładnie planujemy przyjrzeć się tym wystąpieniom krytycznym, które – mniej lub bardziej intensywnie – odwołują się do kategorii wiązanych często z melancholią, takich, jak nostalgia, Źałoba, spojrzenie czy rozpad.

Rozdział czwarty przynaleŹy juŹ do Źywiołu interpretacji, który stoi u samej podstawy naszych rozwaŹań; z niego wyrastają wszystkie inne pojawiające się tutaj wątki. Nasze czytanie piarstwa Stasiuka przez pryzmat melancholii rozpoczynamy wlańnie od części, jeśli wolno tak powiedzieć, optycznej. Zajmujemy się bowiem różnymi sposobami metaforyzacji motywu szkła, obecnymi w prozie wołowieckiego piarza. Spróbujemy odpowiedzieć na kilka waŹnych pytań: jak spojrzenie melancholijne obecne jest w książkach autora *Zimy*, w jakiej relacji podmiot patrzący pozostaje wobec řwiata i jak go – poprzez swój śledzienniczy wzrok – kategoryzuje? Będziemy tutaj chcieli koniecznie przywołać takie figury, jak lustro, odbicie, szyba, tafla – po to, rzecz jasna, by zorientować je wobec dyskursu melancholijnego, sprawdzić ich operacyjność w tej wlańnie perspektywie i sfunkcjonalizować je w kontekście prozy Andrzeja Stasiuka.

Spoglądające często w nieokreślona dal spojrzenie melancholijne powiedzie nas do rozwaŹań związanych z podróŹą, które wypełnią kolejną część niniejszej rozprawy. Podróż, która – jak podkreślają niemal wszyscy piarzący o Stasiuku – jest w prozie wołowieckiego piarza kategorią o znaczeniu zasadniczym, ma z melancholią związki bardzo silne. Mit wagabundy, włóczęgi, łazika, zatraćającego się w bezcelowym *flâneowaniu* to jeden z najbardziej bodaj popularnych śledzienniczych tematów kulturowych. Czy jest obecny w piarstwie autora *Opowieści galicyjskich*? Jak motyw podróŹowania wiąŹe się z przestrzenią i czasem, w jaki sposób obecne są w nim kategorie powrotu i wymiany, czy wyobraŹnia piarska Stasiuka wpisuje w temat podróŹy inne wątki melancholijne – oto najwaŹniejsze pytania tej części naszej pracy.

Jedną z odmian Stasiukowej melancholii jest acedia, która będzie przedmiotem naszego zainteresowania w rozdziale szóstym. Związana z doświadczeniem ojców pustyni, pojawia się w osobliwym wariancie także w *Zimie* Stasiuka i jest jednym z elementów zreifikowanego řwiata przedstawionego, w którym rzeczy i ludzie stanowią wielkości co do swej istoty równowaŹne. Tak zorganizowana przestrzeń literacka ujawnia, jak sądzimy, wyraŹną koincydencję ze stanami pogodowymi i pejzaŹem, które

w części poświęconej acedii pojawiają się jeszcze epizodycznie, jednak w rozdziale kolejnym będą kategoriami, którym poświęcimy zdecydowanie więcej miejsca.

Albowiem z paraliżujących objęć acedii wpadniemy wprost w mroźne objęcia Stasiukowych krajobrazów. Estetyka melancholijna wiąże je w prozie wołowieckiego pisarza przede wszystkim z obrazami zimy, budując niezwykle ważny temat „zimnej śmierci”, unieruchamiającej wszystko swoim mroźnym uściskiem. W poświęconym pejzażom (a także ich opisom) rozdziale naszej rozprawy pojawiać się będą również inne kategorie melancholijne – nastrój, nieskończoność, pustka, nieokreśloność i wiele innych. W omawianej części dysertacji będziemy chcieli także przedstawić najważniejszą (i dla melancholijnej wyobraźni Stasiuka zupełnie podstawową) metaforę – emblemat stygnącego, pogrążającego się w pośmiertnym stężaniu świata. Będziemy się starali wykazać, jak z tego obrazu wyłaniają się inne – najczystsze tonu melancholijne – obrazy, odwołujące się do szczególnej, nazwijmy to, poetyki inhibicyjnej. Mamy na myśli liczne w prozie autora *Fado* opisy świata w stanie granicznym – przed wszystkim w swoistym przedczasy, rzeczywistości jakby sprzed stworzenia, archaicznej, pogrążonej w ciszy i bezruchu przestrzeni. Będziemy próbowali pokazać, jak ten fantazmat prastarej kosmogonii łączy się z melancholijną negatywnością, a także z licznymi, zawartymi w prozie Stasiuka przedstawieniami rozpadu. Przedmiotem analizy w tej części rozprawy chcemy uczynić także dialektyczną naturę tekstów wołowieckiego pisarza, która – jak brzmi nasza teza – związana jest emblematem czarnej zółci jako mitycznej, archetypalnej podstawy estetyki melancholijnej.

Kolejna część pracy poświęcona jest w sporej części ostatniej, jak dotąd (wrzesień 2013), opublikowanej prozie Andrzeja Stasiuka – zbiorowi opowiadań *Grochów*. Jej celem jest nie tylko interpretacja tworzących go tekstów, ale też zebranie ustaleń, poczynionych w rozdziałach wcześniejszych i skonstruowanie z nich możliwie najpełniejszego opisu dyskursu melancholijnego, obecnego w prozie autora *Jadąc do Babadag*. Wyłaniający się z niej obraz melancholii, odwołujący się do mitu czarnej zółci i aktywującej głównie rozmaite figury negatywności, złagodzimy wątkami idyllicznymi, które właśnie w *Grochow* wybrzmiały (na tle poprzednich książek Stasiuka) bodaj najintensywniej. W tej części rozprawy sporo uwagi poświęcimy także relacji melancholii wobec śmierci, która ze stratą związana jest przecież *per se*, a i w interesującym nas zbiorze opowiadań zajmuje poczesne miejsce. Powracać tu będą także obrazy spowolnienia, śledzienniczych związków z ziemią, rozpadem i utratą.

Końcowe strony rozprawy, opatrzone tytułem *Life after melancholy*, stanowią rodzaj podsumowania rozmaitych ustaleń, które poczyniliśmy interpretując poszczególne teksty prozatorskie Andrzeja Stasiuka, jest czymś w rodzaju kody, która z jednej strony zbiera to, co mówiliśmy o melancholii, z drugiej zaś wychyla pracę interpretacji w przyszłość, ponieważ dyskurs śledzienniczy nie ma końca.

Powinniśmy w tym miejscu zaznaczyć, że wszystkie części niniejszej rozprawy spina ze sobą mityczna kategoria czarnej żółci, która – jak brzmi jedna ze stawianych tu hipotez – stanowi estetyczną matrycę twórczości prozatorskiej wołowieckiego pisarza. Od pierwszych do ostatnich stron naszej dysertacji będziemy zatem próbowali pokazać, że to właśnie mit tej czarnej substancji implikuje dialektyczną, pulsacyjną, dychotomiczną, a często paradoksalną i oksymoroniczną naturę pisarstwa Andrzeja Stasiuka. Jeśli jest bowiem coś, co obecne jest we wszystkich jego tekstach prozatorskich, to jest to właśnie owa zasada dialektyczna, rozdzierająca wszystkie poziomy pisarstwa Stasiuka na przeciwstawne – zarazem paradoksalnie się dopełniające – kategorie.

Dlatego w niniejszej pracy będzie można odnaleźć sporo takich antytetycznych zestawów pojęciowych, które dla ambiwalentnej często wyobraźni melancholijnej stanowią budulec podstawowy. Teraz jednak, zanim zatopimy się w pismach prozatorskich autora *Murów Hebronu*, powiedzmy jeszcze słówko o pojęciach pojawiających się w naszych rozważaniach regularnie, pojęciach, które uznaliśmy za konstytutywne dla omawianego tu pisarstwa. Mamy na myśli przede wszystkim wyobraźnię i pamięć – dwa fundamenty prozy wołowieckiego pisarza, dwa przeciwnie zorientowane bieguny doświadczenia pisania, pomiędzy którymi rozciąga się wszystko, co dla pisarstwa Stasiuka najistotniejsze. Wyobraźnię będziemy tu rozumieć tak, jak ją pojmuje Italo Calvino. Ten wybitny pisarz, ale nie mniej wybitny teoretyk literatury, właśnie wyobraźni poświęcił niemal całkowicie jeden ze swoich wykładów amerykańskich. Definiuje ją bardzo szeroko (za przywoływanym przez Starobinskiego Giordanem Bruno), pisząc, iż jest ona „(...) magazynem potencjalnych możliwości, rozmaitych hipotez, zbiorem tego, czego nie było, nie ma i zapewne nie będzie, ale co by być mogło”⁷. Praca poety, uczonego czy (dorzućmy do wymienionych przez włoskiego prozaika profesji jeszcze jedną) pisarza opierałaby się więc „na zasadzie

⁷ I. Calvino, *Przejrzystość*, w: Tegoż: *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009, s. 102.

kojarzenia wyobrażeń, co jest najszybszym sposobem łączenia i wybierania spośród nieskończonej ilości tego, co możliwe i tego, co niemożliwe”⁸. Tak zatem – najszerzej – rozumiemy zasadę działania wyobraźni pisarskiej, która w przypadku Andrzeja Stasiuka nieustannie ściera się z pracą pamięci. Narratorzy prozy Stasiuka bardzo często rozpoczynają swoją opowieść właśnie od miejsca, w którym przecinają się pamięć i wyobraźnia, momentu, w którym praca pamięci jest punktem wyjścia do pracy wyobraźni. Ta ostatnia zaś rozwija narrację poprzez przywoływanie kolejnych obrazów, łączenie ich w tematyczne ciągi czy wyrastające z jej (wyobraźni) natury charakterystyczne motywy. Chociażby tak, jak w *Dzienniku pisanym później*: „Zniknął krajobraz i został tylko lśniący asfalt i wielkie ciężarówki jadące z przejścia w miejscowości Izaćić. I od tego deszczu zrobiło się jakoś tak ciasno, jakbyśmy jechali szarym, mokrym tunelem. Deszcz wszystko zasłaniał. Trzeba sobie było wyobrażać. Wojnę, pejzaż, cały ten udręczony kraj” (DP, 41-42). Albo jak w *Jadąc do Babadag*, w podobnej, deszczowej scenerii: „No więc muszę to wszystko wymyślać od nowa, bo przecież coś musiało się dziać przez cały ten długi dzień aż do wieczora w Klużu, gdzie padało tak, jaka pada dziś. Wszystko trzeba wymyślać od nowa, ponieważ dni nie mogą przepadać w przeszłości, wypełnione jedynie pejzażem, nieruchomą niezmienną materią, która w końcu strząśnie nas ze swego cielska, strzepnie jak te wszystkie drobne incydenty” (JB, 51). Wyimek ten ilustruje klasyczny punkt, z którego narrator Stasiuka często ewokuje swoją fragmentaryczną opowieść – wspomina, ale przecież tylko po to, by sobie wyobrażać, uruchamia pamięć, ale tylko po to, by uruchomić wyobraźnię.

Przytoczone fragmenty przywołują pośrednio trzecią ważną kategorię, która nieustannie powracać będzie w naszych rozważaniach. Nicość, bo o niej mowa, sączy się spomiędzy działających na pełnych obrotach pamięci i wyobraźni, a emblematy tej nicości będą najróżniejsze, choć właśnie ten, w którym pojawia się „nieruchoma, niezmienna materia” należał będzie do najczęstszych. Nicość również podlega zasadom dialektycznej wyobraźni melancholijnej, która nicości pożąda i zarazem ją wypiera, obawiając się całkowitego jej triumfu. Narrator *Jadąc do Babadag* opisuje następująco: „To wszystko zniknie, przepali się jak żarówka i zostanie tylko kulista próżnia, którą wypełnią jakieś nowe kształty, ale nie jestem ich zupełnie ciekaw, ponieważ będą to coraz bardziej skundlone wersje codzienności udającej święto i nędzy przebranej za bogactwo, festyniarski syf, śmieciarska multiplikacja, plastik, który psuje się

⁸ Tamże.

natychmiast, lecz jako odpad i wysypisko trwa niemal wiecznie, dopóki nie pochłonie go ogień, a inne żywioły są wobec niego bezradne” (JB, 16).

Następnym celem niniejszej dysertacji będzie zatem pokazanie wzajemnych zależności pomiędzy trzema kategoriami tytułowymi, które uznaliśmy za kluczowe dla zrozumienia pisarskiego projektu Andrzeja Stasiuka. W każdym z wymienionych wyżej rozdziałów będą się one – w rozmaitych konstelacjach – pojawiać i to ich wzajemne oddziaływanie jest najsilniej bijącym źródłem dyskursu straty, braku, melancholii, słowem: czarnej żółci, na której, jak sądzimy, wszystko w prozie wołowieckiego pisarza się zasadza. Świadomi jesteśmy niebezpieczeństw, które czyhają na każdego, kto wkracza na czarną ścieżkę melanchologii (wspominamy o nich w kilku miejscach rozprawy), jednak chcemy podjąć się pisania w idiomie śledzienniczym także dlatego, że – jak mówiliśmy na początku – pisanie jest równocześnie odejściem od siebie i konfrontacją z Innym. W jednym z najważniejszych swoich wystąpień dyskursywnych, felietonie *Zygmunt Haupt*, analizujący pisarstwo autora *Pierścienia z papieru* Stasiuk powiada tak: „Chodzi o to, by zamrożone w procesie pisania życie zachowało jak najwięcej swoich cech i zapachów po odmrażającym procesie lektury” (TS, 156). W interpretacji prozy wołowieckiego pisarza, prowadzonej z wykorzystanej instrumentarium melanchologicznego chodziłoby więc o to samo – o zachowanie autonomii tekstu, ocalenie jego znaczeniowego potencjału, przy jednoczesnym pokazaniu jego węzłowych punktów, z których wyrasta nasze odczytanie. Zatem – spróbujmy.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

„Wypaść z samego siebie”

„W epoce, w której melancholia po raz pierwszy objawiła się jako pojęcie powiedziano o niej już wszystko. Ale już od samego początku rzucała się w oczy nieprecyzyjność tego pojęcia, i nawet późniejsze czasy nie mogły niczego w tym zmienić. Nie istnieje jednoznaczne i precyzyjne określenie melancholii”¹. Taką uwagę na jednej z pierwszych stron klasycznej już dzisiaj rozprawy melanchologicznej daje László Földényi, węgierski eseista, teoretyk sztuki, tłumacz i znawca historii. Pójdźmy więc i my tym śladem, który tak otwarcie – już na początku opowieści – kwestionuje oczywistość melanchologicznych tropów i utrudnia hermeneutyczną aktywność czytelnika. Tak jednak działa melancholia, która (mówią o tym wszyscy niemal jej znawcy) – wątpi w jednoznaczność, karmi się niepewnością, jest chybotliwa, czy wręcz wywrotowa. Tak rozumie ją chociażby Emil Cioran, ten, który o melancholii wie wszystko (a nawet jeszcze więcej) i do którego pism będziemy tutaj nieustannie wracać. „Melancholia to stan nieokreślony, bez wyraźnego, konkretnego ukierunkowania” – powiada rumuński myśliciel². Pobrzmiewa w tych słowach echo jednej z najczęściej używanych figur opisujących melancholię. W tej metaforze funkcjonuje ona jako bycie na granicy, przebywanie „pomiędzy” światem a zaświatem, egzystowanie w przestrzeni, w której pogmatwane ścieżki naszej codzienności mieszają się z doznaniem metafizycznej pustki i przytłaczającego pędu ponowoczesnego świata. Zasadniczą cechą melancholii jest jej nieoczywistość i pulsacyjność – „życie melancholika składa się na przemian z załamań i euforii, depresji i podniecenia, rozpacz i ekstazy – i między tymi dwoma biegunami istnieje skryte powinowactwo”³. Tak, między ekstatycznym szaleństwem, a depresyjnym stuporem istnieje *locus communes*, a jest nim właśnie melancholia – doświadczenie dziwnego zawieszenia, w którym świat jest dla podmiotu przestrzenią jednoczesnego konstytuowania tożsamości i dojmującym źródłem alienacji. Melancholik jest w świecie i w świecie go nie ma, trzyma się kurczowo rzeczywistości, ale też zdecydowanie od niej ucieka.

¹ L. F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 9.

² E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 60.

³ P. Citati, *Saturn i melancholia*, przeł. J. Ugniewska. „Odra” 2003 nr 10, s. 38.

Podwaliny pod to aporetyczne myślenie położył Arystoteles w *XXX Problemacie Zagadnień Przyrodniczych*, będącym dla melanchologii tekstem właściwie założycielskim. Powiadamy łatwo, że twórcą rozprawy jest Stagiryta, podczas gdy kwestia autorstwa jest mocno nieoczywista. Najprawdopodobniej bowiem tekst powstał – wszystko to jednak mniej lub bardziej uprawnione domniemania – w szkole Arystotelesa, spisał go zaś najpewniej Teofrast⁴. Jednakowoż już od starożytności autorstwo *Zagadnienia XXX* przypisuje się Arystotelesowi. Zbyt wiele „dulcissima doctrina” (jak nazywał ów tekst Melanchton) łączy z wykwinnym intelektualizmem Filozofa i zbyt idiomatyczny jest model argumentacji, by nie doszukiwać się w nim autorstwa twórcy *Etyki nikomachejskiej*⁵.

Cóż zatem mówi Arystoteles w tej tak znaczącej dla nas rozprawie? Po raz pierwszy wiąże ze sobą geniusz i melancholię, niezwykłość i skłonność do smutku, artyzm i niekończące się melancholiczne zapatrzenie. Bardziej jednak nawet niż to, co mówi, zajmuje nas teraz, jak mówi. Za conceptualny fundament rozprawy bierze bowiem autor *Poetyki* swoistą dychotomię – z jednej strony ciepło, z drugiej zimno, których wzajemna relacyjność (Klibansky, Panofsky i Saxl nazywają to zjawisko pięknie „termodynamiczną amfibolią”⁶) determinuje ostatecznie charakter człowieka. „Przechodząc zaś do tego, cośmy zamierzeli rozpatrzeć na początku – pisze Arystoteles – stwierdzamy, że tego rodzaju sok, który stanowi o usposobieniu melancholicznym, otrzymuje taki skład jak po prostu własność wrodzoną. To jest bowiem połączenie ciepła i zimna. Z tych bowiem dwóch czynników powstaje usposobienie wrodzone. Dlatego też czarna żółć jest jednocześnie czymś najgorętszym i czymś najchłodniejszym”⁷. Jeśli twierdzimy zatem, że najważniejszą, najbardziej bodaj podatną na interpretacyjny występki, cechą melancholii, jest jej nierozstrzygalność, to czynimy tak również dlatego, że pamiętamy o *Zagadnieniu XXX*. Nieoczywistość, brak harmonii, ciągle rozdarcie wewnątrz podmiotu melancholijnego – te kategorie pojawiają się w dyskursie melanchologicznym od samego początku. Chybotliwy status

⁴ *The nature of melancholy. From Aristotle to Kristeva*. Ed. J. Radden. Oxford University Press, New York 2002, s. 55-60.

⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 53-54.

⁶ Tamże, s. 53.

⁷ Arystoteles, *Zagadnienia przyrodnicze*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył L. Regner, w: Tegoż, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1993, t. IV, s. 475-731.

ontologiczny melancholii ma swoje źródło w dysharmonii, której znakiem jest egzystencja równocześnie na prowincji świata i w jego centrum⁸. Ci, którzy mają skłonność do melancholii – powtórzmy to raz jeszcze – chcą być zanurzeni w rzeczywistości, ale też, wycofując się i zapadając w siebie, wypowiadają jej posłuszeństwo. Tym samym odmawiają światu zaufania lub, jak zachcą zapewne inni, demonstrują źródłową obcością wobec własnego – zbudowanego na nieustannym eksplorowaniu smutku – „ja”. „Doświadczam takiego odosobnienia, że czuję dystans pomiędzy mną a moją marynarką”⁹ – w tym słowach Fernando Pessoa¹⁰, pisarza, o którym powiedzieć, że był śledziennikiem to jest nic nie powiedzieć (tak wielkim smutkiem tchnie jego pisarstwo), znajdujemy jedną z najtrafniejszych metafor doświadczenia melancholijnego. Ludzie spod znaku Saturna to osobnicy o podwyższonym – jeśli rzecz tak można określić – potencjale afektacyjnym: świat i jego właściwości odciskają w nich (melancholikach) piętno trwalsze, niż u innych. Rzeczywistość jest bólem, ale i rozkoszą, udręką, ale i ekstazą, przyciąga i odpycha jednocześnie. Smutni związani są ze światem splotem na tyle silnym, że jego ruchy odczuwają w dwójnasób, biorąc na swoje barki cały napór codzienności. Heteronimiczny, pogrążony w otchłannym (ale też rozkosznie katarktycznym) smutku narrator Pessoa¹¹ jest tu przykładem najlepszym z możliwych; będąc zakładnikiem marzenia, krążącym wiecznie na obrzeżach realności, staje się równocześnie swego rodzaju zwornikiem, przez który przesącza się rzeczywistość. „Wszystkie myśli, które sprawiły, że żyli, wszystkie uczucia, które w ludziach obumarły, przepływały przez mój umysł, jak mroczne streszczanie historii (...) – czytamy w 95. fragmencie *Autobiografii bez faktów*¹². Niżej nieco bohater *Księgi niepokoju* powiada tak: „Cierpiałem w sobie,

⁸ „Czyż melancholika nie charakteryzuje tak naprawdę to, co jest jednocześnie punktem skrajnym i środkowym”? L. F. Földényi, *Melancholia...*, s. 15.

⁹ F. Pessoa, *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc. Warszawa, 2007, s. 79.

¹⁰ Na temat twórczości portugalskiego pisarza zob. wnikliwy szkic M. P. Markowskiego *Pessoa: kaznodzieja wyrzeczenia*, w: Tegoż: *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 261-289.

¹¹ Podobnie mówią wszyscy śledziennicy, dla których smutek jest równocześnie „słodką melancholią”. Znowu Cioran: „Któż z nas nie zna dziwnej przyjemności, jakiej zaznajemy w letnie popołudnie, gdy pozwalamy się ogarnąć doznaniom właściwie bezprzedmiotowym i gdy przenika nas uczucie jakiejś pogodnej wieczności, w której łądzą się i godzą wzajemnie najbardziej nieoczekiwane przeciwieństwa?”. E. Cioran, *Na szczytach...*, s. 63.

¹² Tamże, s. 90.

ze sobą, z powodu aspiracji wszystkich epok i kroczyły wraz ze mną ku słyszalnemu wybrzeżu niepokojów wszystkich czasów (...)”¹³. Michał Paweł Markowski pisze, jakże słusznie, iż dla portugalskiego pisarza życie się nie liczy, a „prawdziwą rzeczywistością” – prymarną i najważniejszą – jest marzenie, co czyni zeń pisarza egzystencji¹⁴. A jednak – zwraca na to również uwagę Markowski – „życie boli”. Pessoa uwiera tak intensywnie, że musi bez ustanku chronić się w przestrzeni marzenia, wypowiadając światu posłuszeństwo i bez przerwy podkreślając swoją depresję. Fernando nie tyle wszakże jest przeciwnikiem świata, co ofiarą jego przerażającej struktury. Nie ma bodaj innego dwudziestowiecznego pisarza, który intensywniej od Pessoai doznawałby przytłaczającego ciężaru świata. Dlatego woli jednocześnie w nim być i nie być, widzi go, owszem, ale jakby zza szyby (o czym jeszcze będziemy mówić) i – wyczuwając nie tylko jego (świata) potworność, ale i wszędobylską sztuczność – próbuje nie mieć z nim wiele wspólnego.

Księga niepokoju... pełna jest literackich definicji melancholii, wspaniałych określeń melancholików i opisów doświadczenia melancholijnego. Marek Bieńczyk wyjmuje z niej boleśnie prawdziwe i aforystycznie celne „nic, które boli”¹⁵. My z kolei z całej plejady opisów Pessoai wybieramy ten oto: „Tkacze beznadziei, tkajmy wyłącznie całuny – białe całuny dla snów, których nigdy nie śniliśmy, czarne całuny dla dni naszej śmierci, szare całuny dla gestów, o których tylko marzymy, całuny w królewskiej purpurze dla naszych bezużytecznych wrażeń”¹⁶. A więc „tkacze beznadziei” – jest w tym określeniu wszystko, czego trzeba, by opisać właściwą śledziennikom postawę życiową. Z jednej strony tkanie, prastara figura życia, z czytelną aluzją do powtarzalności, ronda, koła (klasycznych atrybutów estetyki melancholijnej), ale i wyraźnym odwołaniem do tkaniny, będącej przecież naprzemiennością „wątku i osnowy”¹⁷. Te zaś symbolizują aktywność i bierność, dwie cyklofrenicznie zmienne twarze osobowości melancholijnej. Z drugiej zaś strony ów brak nadziei u melancholików nie jest prostą odmową wiary w konsolacyjny finał ludzkiej egzystencji,

¹³ Tamże.

¹⁴ M. P. Markowski, *Pessoa: kaznodzieja wyrzeczenia...*, s. 276-277.

¹⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 15.

¹⁶ F. Pessoa, *Księga niepokoju...*, s. 229.

¹⁷ Zob. hasła: „tkanie” i „tkanina” w: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 422.

lecz odczuciem, przypominającym Heideggerowską „nie-swojość” (*Unheimlichkeit*)¹⁸. Cóż ona oznacza? Mówiąc najkrócej, bycie nie u siebie, bycie-nie-w-swoim-domu (jak powiada autor *Bycia i czasu*), bycie w świecie, który jest obcy, niegościnnie, czasami przerażający, czyli – innymi słowy – pozostawanie w swego rodzaju nie-bycie. Melancholicy – być może najlepiej z nas wszystkich – rozumieją zimne tchnienie „nieswojości”, rodzące się z przymusu samotnego zmagania się ze światem. Trwoga, wyprowadzająca nas, jak chce Heidegger, z upadłego bycia-w-świecie¹⁹, jest dla nich chlebem codziennym, przetacza się przez ich krew i pulsuje w ich czarnej żółci. Jeśli w istocie jest tak, że nikt nie czuje się w świecie u siebie, to melancholicy z pewnością swoje niezadomowienie najmocniej okazują. Przede wszystkim omijając świat wzrokiem – kierując spojrzenie w dal, umieszczając je w nieokreślonym punkcie horyzontu, chroniąc „czarną twarz” w cieniu – dają świadectwo własnego wobec świata dystansu. Földényi mówi o metafizycznym niezadomowieniu²⁰, które nigdy się nie kończy, Cioran o przekleństwie bycia i błędzeniu bez wytchnienia²¹, Sebald o lęku przed „beznadziejnym końcem naszej natury”²². Wszyscy zaś mówią o tym samym – o egzystencji w świecie, który naznaczony jest stratą.

Cóż jednak jest – coś może być – jego (owego niezadomowienia) źródłem i co utraciliśmy? To pytanie będzie ciągle tutaj powracać, będziemy je sytuować w różnych kontekstach, wiedząc przy tym, że tak, jak nigdy nie kończy się melancholia, tak nigdy nie odpowiemy ściśle, co utraciliśmy. Oddajmy najpierw głos Georgowi Steinerowi, który już ćwierć wieku temu za najważniejsze pojęcie nowoczesnej *episteme* uznawał pojęcie braku, kwestionując równocześnie logiczną implikację pomiędzy językiem a prawdą i sugerując absolutny koniec uniwersalistycznych roszczeń kategorii aksjologicznych, które przez wieki wyznaczały ramy społecznego porządku²³. Wiele lat

¹⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przełożył, przedmowę i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 2007, s. 241. Na marginesie mówiąc, M. P. Markowski kategorię „*Unheimlichkeit*” umieścił w centrum swojej brawurowej interpretacji pisarstwa Witolda Gombrowicza. Zob. M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

¹⁹ Tamże.

²⁰ L. F. Földényi, *Melancholia...*, s. 19.

²¹ E. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004, s. 99.

²² W. G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 35.

²³ „Podstawowym pojęciem, centrum (paradoksem jest mówić o centrum) jest pojęcie braku. Pojęcie braku – mówił George Steiner w Academy of Arts and Sciences, w czerwcu 1987 roku – prowadzi najbardziej energicznym poszukiwaniom i sporom. Brak jest podmiotu, *ego*, brak kartezjańskiej pierwszej

później ten sam krytyk w niewielkiej, ale jakże przenikliwej, książeczce²⁴ pokazuje przyczyny *unzerstörliche melancholie* (nieusuwalnej melancholii), nieuchronnie związanej z naszym myśleniem. Amerykański myśliciel przywołuje ich dziesięć, budując tym samym dekalog nowoczesnego melancholika. Jesteśmy zatem nieusuwalnie smutni, powiada Steiner, przede wszystkim dlatego, że nasze myślenie o kwestiach fundamentalnych jest ciągle bezproduktywne, do odpowiedzi na istotne pytania prawie w ogóle się nie zbliżamy, co budzi frustrację i *Schwermut*. Nasze myślenie jest chaotyczne, amatorskie, ale – z drugiej strony – najbardziej własne, „skryte w najdalszych zakamarkach naszej istoty, należy nade wszystko do nas”²⁵. Jako takie jednak najsilniej oddziela nas od Innego i (choć wiele czynimy, by tak nie było) niemal zawsze jest wtórne, stanowi wariację lub zgoła powtórzenie tego, co wcześniej powiedziane już zostało. Nawet to, co zdaje się nam cudownym wynalazkiem, najczęściej stanowi zaledwie innowację, opartą na czymś doskonale nam już znanym. Ta świadomość imitacji (czasami wręcz epigoństwa) naszego myślenia, połączona z jego uniemożliwiającą prawdziwe porozumienie prywatyzacją, jest – jak chce amerykański badacz – kolejną przyczyną towarzyszącego nam smutku.

Myślenie, jakiegokolwiek by było, nie jest w stanie dotknąć prawdy – myśleć oznacza ponieść porażkę, nie trafić do celu, pisze przenikliwie Steiner²⁶. Myśląc zawsze jesteśmy w defensywie, zawsze próbujemy uchylić zasłonę, za którą – wierzymy – ukrywa się prawda. Nic z tego, prawdy (obiektywnej, jak to się zwykło tautologicznie podkreślać) przyszpilić nie sposób, a tym, co najbardziej nam w tym przeszkadza, jest dążący do maksymalnej autonomii język. Między nastawionym na odkrycie prawdy myśleniem, a roszcującym sobie niezależność od tyranii implikacji językiem, jest przepaść, rodząca melancholię. Potęguje ją fakt, że mechanizm powstawania naszych myśli jest – mimo postępujących w tej materii badań – kompletnie nieznany. Steiner podkreśla dalej związaną ściśle z naszą egzystencją apofatyczność nadziei, która zainfekowana jest niepewnością i kryje w sobie „wirus niespełnienia”. Mówi także o kompletnej bezsilności myślenia wobec śmierci, wobec tego, co Levinas, sięgając po

osoby w liczbie pojedynczej. Brak rzeczywistych funkcji prawdy w odniesieniu do sensu. Nie ma już teorii logicznej korespondencji pomiędzy mową i prawdą”. Cyt. za: Cz. Miłosz, *Rok myślowego*, Kraków 2001, s. 150-151.

²⁴ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. W. Kubiński, Gdańsk 2007.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ Tamże, s. 35.

terminologię fenomenologiczną, nazywa odwrotnością ukazywania się²⁷. Steiner w podobnym duchu wspomina o tym, że „myśl zasłania równie dużo, a nawet znacznie więcej, niż odkrywa”²⁸. Niczego nie objaśnia, ale i nie rozjaśnia wnętrza naszej ciemnego bytowania, sprawiając, że w gruncie rzeczy jesteśmy skazanymi na samotność monadami. Podobnie tą samą intuicję wyrazi – tym razem jednak w języku literatury – turecki pisarz Orhan Pamuk. Bądźmy jednak cierpliwi.

Esej Georga Steinera opublikowany został po raz pierwszy w 2005 roku²⁹. To ważne o tyle, że mógłby on uchodzić za swoistą summę dwudziestowiecznego doświadczenia melancholii. Jej widmo nie tyle krąży po Europie, ile zakorzeniło się w niej tak mocno, że dzisiaj jest być może najsilniej (i najpowszechniej, choć niekoniecznie świadomie) odczuwanym doznaniem ponowoczesnych społeczeństw. Mniej więcej od siedemnastego wieku, od czasu publikacji *Anatomii melancholii* Richarda Burtona, melancholia na trwałe wpisała się bowiem w doświadczenie jednostki (jako predylekcja podmiotu do transcendentnych gestów, poszukujących „istoty” i sytuującej ją zawsze „gdzie indziej”), ale też stawała się coraz bardziej doświadczeniem zbiorowości³⁰. Ponowoczesność jest egzystencją, którą wiemy, jak napisze Andrzej Stasiuk „w cieniu straty” – żyjemy, naznaczeni pustką, która przybiera różne kształty, jednak – w planie najogólniejszym – objawia się poczuciem nie tyle nawet końca „wielkich opowieści” (słynna koncepcja Lyotarda został już, jak się wydaje, sfunkcjonalizowana i „przejęta” jako oczywista właściwość dyskursu), co poczuciem wszechogarniającej banalizacji naszego świata. Antycypując ponowoczesne poczucie wyczerpania, Walter Benjamin pisał o swoistym myślowym eskapizmie tak: „Motłoch opętała frenetyczna nienawiść do życia duchowego, która za gwarancję unicestwienia go uznała odliczanie ciał. Gdziekolwiek im zezwolić, ustawiają się w szereg i marszowym krokiem prą w ogień zaporowy i do domów towarowych”³¹. Prawie dokładnie osiemdziesiąt lat po niemieckim myślicielu Jean Clair dokładnie o

²⁷ E. Levinas, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 60.

²⁸ G. Steiner, *Dziesięć...*, s. 58.

²⁹ „Salmagundi Magazine” no. 146-147, spring-summer 2005.

³⁰ Sergio Quinzio, jeden z najznamienszych egzegetów Pisma, ale nie gorszy analityk nowoczesnego dyskursu, nazywa melancholię „najbardziej charakterystycznym **uczuciem** nowożytności”. Zob. S. Quinzio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, przeł. M. Bielawski, Kraków 2005, s. 23. O relacjach melancholii i wspólnoty piszemy w kolejnym rozdziale.

³¹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przełożył i wstępem opatrzył B. Baran, Warszawa 2011, s. 77.

tym samym problemie napisze wprost, korzystając już z nazewnictwa najściślej związanego z czarną żółcią: „Europa trwa w grzechu acedii, choć zapomniała już, co oznacza to dziwne słowo lub po prostu wymazała je ze swojej pamięci. Acedia to śmiertelna melancholia, nuda, wyczerpanie, duchowa depresja, która rodzi się z lenistwa serca”³². Francuski eseista wypowiada swoje gorzkie słowa przede wszystkim w kontekście dramatycznego upadku kultury (linia degradująca przebiega, jak dowodzi Clair, od kultu do kultury i od kultury do „kulturalnego”), ale przecież jego diagnoza, tak obficie odwołująca się do „poetyki końca”, jest niezwykle trafna. Wieloletni dyrektor Muzeum Picassa w Paryżu radykalizuje tezy George’a Steinera, wprowadzając nas w problematykę życia w „płynnej nowoczesności”, które – to sztandarowa teza Zygmunta Baumana – podszyte jest niezbywalnym lękiem, zmianą i kompulsywną konsumpcją. Te kategorie w teorii autora *Nowoczesności i Zagłady* wyznaczają najważniejsze cechy społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym „warunki działania ulegają zmianie, zanim sposoby działania zdążą zakrzepnąć w zwyczajowych i rutynowych formułach”³³, lęk i niepewność są najbardziej konstytutywnymi wyznacznikami tożsamości, a życie bardziej niż Heideggerowskim bytem-ku-śmierci bywa bytem-ku-wysypisku-śmieci. Bauman z właściwą sobie błyskotliwością dotyka tu istoty rzeczy – pokazuje samo źródło naszego ponowoczesnego nieszczęścia. Oto jesteśmy społeczeństwem, które zatraciło się we frenetycznym pędzie ku konsumpcji, społeczeństwem, które coraz skuteczniej roztopia się w bladym świetle ledowych lamp, wyświetlaczy telefonów i ekranów tabletów. Zimne światło urządzeń elektronicznych spowija nas, ale – jak czarne słońce Julii Kristevej – nie daje przyjemnego ciepła, nie ogrzewa i nie jest źródłem pocieszenia. Jest raczej znakiem naszej samotności, wszechogarniającą magmą, która oferuje nam nie tylko zapomnienie o „świecie”, ale coś znacznie więcej – możliwość całkowitego „elektronicznego zatopienia”, którego stawką jest „prawdziwe zmysłowe odosobnienie”³⁴. W ten sposób „płynne życie” staje się również coraz bardziej życiem monadycznym, osobnym, choć (paradoksalnie) właśnie za pośrednictwem elektroniki – spiętym w niewidoczną (aczkolwiek niezwykle silnie nas łączącą) sieć. „Spółdzielnia spożywców” (taką metaforą opatrzył swego czasu Zygmunt Bauman kulturę ponowoczesną) coraz bardziej staje się „spółdzielnią ekranu”,

³² J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2009, s. 95.

³³ Z. Bauman, *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Kraków 2005, s. 5.

³⁴ J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 47.

który swoim unicestwiającym i unifikującym blaskiem przypominam nam, że dzisiaj tożsamość jest, jak powiada Baudrillard, „patetycznie absurdalnym marzeniem”³⁵. Zwielokrotnieni naszymi awatarami, przeglądający się nieustannie w pochłaniających nasze odbicia monitorach, w niewoli tego – by tak rzec – jednokierunkowego powtórzenia, coraz silniej odczuwamy pustkę, jaka wyziera zza ciemnych studni komputerowych ekranów. Przypominamy jednego z narratorów *Jeśli zimową nocą podróżny*, który marzy o zniknięciu wśród rozplenianych przez siebie wariantów, o rozplynięciu się w tłumie wzajemnie zaglądających sobie w twarz sobowtórów. „Moim celem jest zwielokrotnienie własnego odbicia – powiada jeden z bohaterów powieści Italo Calvino – chociaż nie powoduje mną narcyzm ani megalomania, jak można by pochoćnie sądzić, przeciwnie, powoduje mną chęć ukrycia, wśród tylu zwodniczych obrazów własnej osoby, mojego prawdziwego »ja«, które wprawia w ruch moje pozostałe wcielenia”³⁶.

Ikonografia ponowoczesnej melancholii nie może obejść się bez tego właśnie obrazu: człowieka, który – podpierając ciężką głowę – wpatruje się w otchłań ciekłokrystalicznego wyświetlacza. Związanie podmiotu z geometryczną, generującą naprzemiennie chłodne światło i czarną głębię płaszczyzną, uwikłanie go w mozaikę odbić i nieskończonych zapośredniczeń, których źródłem jest ekran komputera, moment zawieszenia między rzeczywistością i symulakrem – oto jest jedno z najważniejszych *imago melancholicus* późnej nowoczesności.

Bez względu na to, jakich określeń będziemy używać – ponowoczesności, późnej nowoczesności, hipernowoczesności, czy radykalnej nowoczesności – wydaje się, że trafnie określił nasze doświadczenia Anthony Giddens, kiedy notował, iż w nowoczesnym świecie życie bardziej przypomina jazdę rozpędzoną ciężarówką, niż w pełni kontrolowanym samochodem osobowym³⁷. Powszechność tego doświadczenia z jednej strony i jego nieuchwytność, tajemnicza niepokojąca obecność z drugiej, sprawiają, że – rozmaicie nazywane – powraca ono w pismach niemal wszystkich analityków nowoczesnego dyskursu – od Zygmunta Baumana po Haralda Walzera, od Paula Virilio po Gianniego Vattimo, od Ulricha Becka po Anthony’ego Giddensa.

³⁵ Tamże, s. 67.

³⁶ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 209.

³⁷ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 38.

Jednak często bywa tak, że tam, gdzie naukowe analizy milkną w pół słowa, kapitulując przed najintymniejszymi meandrami ludzkiego losu, tam do głosu dochodzi literatura. Nie każda, rzecz jasna, ale taka, która chce coś istotnego o świecie powiedzieć, taka, która jest – lub chociaż bywa – krwiobiegiem ludzkiego doświadczenia, taka, która przenika egzystencjalną tkankę człowieczeństwa i przebija się do tych rejonów, które dla „zwykłego”, naukowego dyskursu bywają niedostępne. „Moja ufność w przyszłość literatury – pisał w 1985 roku Italo Calvino – wywodzi się z przekonania, że istnieją rzeczy, które tylko literatura może wypowiedzieć za pośrednictwem tylko sobie właściwych środków wyrazu”³⁸. „Literatura może być czym chce – mówił z kolei w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku Elias Canetti – ale na pewno nie jest martwym tworem, podobnie jak ludzkość, która jeszcze w nią wierzy”³⁹. Gotowi jesteśmy bronić tezy, że słowa obydwu wielkich pisarzy nie przestały być aktualne. Mimo kolejnych rytualnych pogrzebów literatury (zwłaszcza zaś powieści), ciągle – na szczęście – nie chce ona umrzeć (ani nie daje się zabić) i próbuje sublimować naszą egzystencję. Dlatego sięgam teraz do prozy Orhana Pamuka, u którego interesuje mnie jego teoria zbiorowego przygnębienia, wyłożona bodaj najpełniej w biografizującej powieści *Stambuł. Wspomnienia i miasto*. Autor *Śniegu* posługuje się tu słowem *hüzün*, oznaczającym po turecku melancholię, ale nie pojedynczego człowieka, lecz zbiorowości. *Hüzün*, powiada Pamuk, bierze się z tej samej „czarnej namiętności”, co melancholia i jest charakterystyczny dla społeczności Stambułu – ściśliwie łączy mieszkańców miasta w aporetycznym stanie jednoczesnej afirmacji i negacji życia⁴⁰. Jak można zrozumieć istotę tego doświadczenia? W odpowiedzi na to pytanie pisarz ewokuje być może jedno z najwspanialszych wyliczeń melancholijnych w literaturze – opis naznaczonych *hüzün* przestrzeni miasta to swoista Wielka Enumeracja, w której stambulskie, spowite bladą mgłą ulice przeplatają się z uwiązany do pustych pomostów starymi bosforskimi kryptami, w której pokryte brudem fasady wyzierają z każdego zaułka, w której szczątki dawnej świetności Imperium Osmańskiego są już tylko stacjami, poświadczającymi ostateczny upadek, w

³⁸ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przekład i posłowie A. Wasilewska, Warszawa 2009, s. 9.

³⁹ E. Canetti, *Zawód pisarza. Przemówienie w Monachium w styczniu 1976 roku*, w: Tenże, *Sumienie słów*, przeł. M. Przybyłowska, I. Krońska, posłowiem opatrzył M. Bieńczyk, Kraków 2011, s. 368.

⁴⁰ O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, przeł. A. Polat, Kraków 2008, s. 123.

której ludzie przemieszczają się w czarno-białych, znanych z monochromatycznych sztychów dekoracjach. Weźmy taki oto fragment ciemnej litanii Pamuka:

Trzeba usłyszeć we mgle syreny statków i dostrzec ruiny bizantyjskich wież obronnych; targowiska, które pustoszeją wieczorem, niszczące siedziby derwiszów; mewy tkwiące nieruchomo w strugach deszczu na zardzewiałych, obleczonych glonami krypach; stuletnie rezydencje, nawet w największe mrozy ogrzewane tylko przez jeden komin, z którego wydobywa się wąska strużka dymu, i tłum mężczyzn, łowiących ryby z mostu Galata. Trzeba poczuć przejmujące zimno bibliotecznych sal i zapach ludzkich oddechów w kinach porno, które kiedyś były eleganckimi, pełnymi ozdób, złocen i sztukaterii przybytkami X muzy, a teraz chyłkiem opuszczają je zawstydzeni mężczyźni. Trzeba umieć patrzeć na ulicznych fotografów i zakątki, których po zachodzie słońca nie odważy się odwiedzić żadna kobieta; na mężczyzn zbierających się w ciepłe dni, kiedy od morza wieje *lodos*, przed bramami nadzorowanych przez miasto domów publicznych; na młode kobiety stojące w kolejce po tańsze mięso; na blade światła lampionów rozwieszonych w świąteczne dni między minaretami⁴¹.

Każda część tego wyliczenia dałaby się rozwinąć w osobny melancholijny obraz. Stambuł w opisach Pamuka jest przeniknięty melancholią nazbyt nawet oczywistą – ruiny, pustka miejskich przestrzeni, niepewne, nieoczywiste światło, chłód, przywołujący na myśl „suchą”, ziemistą kondycję melancholików. Wszystko to są żelazne znaki śledziennego dyskursu, który dla tureckiego pisarza – zwłaszcza w *Stambule*, ale nie tylko – jest jednym z najważniejszych rejestrów pisarskich. U Pamuka melancholia miejska ma jednak zakres nieco szerszy niż ten najbardziej popularny, pulsujący powtórzeniem i związany z geometrią ulicznych kształtów syndrom łazikowania, błędzenia bez celu, fragmentarycznego, nieciągłego przemierzania nieznanых kwartałów metropolii. Melancholia Stambułu jest bowiem przede wszystkim melancholią społeczności, smutkiem, którego doznaje się w tłumie (i którego doznają tłumy), niegasnącą skłonnością do smutku, którą aktywować mogą w każdej chwili rozliczne figury nostalgicznej tęsknoty. Czarne spojrzenie narratora ogarnia będące jednym wielkim *signum* dawnej świetności miasto, ale ostatecznie wraca ono (owo spojrzenie) w stronę ludzi. Stambuł, który nieczęsto opisywany był jako miasto melancholii, czerpie ją w istocie tyleż z klasycznych emblematów (ruiny, rdza, pokryte glonami krypy) – choć są one, jak powiedziałby pewnie Marek Bieńczyk,

⁴¹ Tamże, s. 127-129.

„melancholijną kliszą”⁴² – co z naznaczonych smutkiem spojrzeń stambuńczyków, z ich beznadziejnej zgody na teraźniejszość, z nieoczywistości ich doświadczenia, które nieustannie zmienia „to, co minione w przedmiot czułego rozmarzenia”⁴³. Stambuł Pamuka to miasto skruszałych murów i bocznych uliczek, oświetlanych rozrzedzoną smugą wpadającego przez jakieś uchylone okno światła. To miasto, które swoje melancholijne właściwości i pełne ruin widoki odciska piętnem w każdym mieszkańcu, wpędzając go w apatię, poczucie beznadziei, samotności i porzucenia. Pamuk w swojej predylekcji do pewnych motywów – bladego, niepewnego światła, butwiejącej materii, zdezelowanych przedmiotów, mgły unoszącej się nad wodami – bardzo bliski jest Andrzejowi Stasiukowi. Ich melancholijne opisy różni jednak zasadnicza kwestia – narrator Pamuka nieustannie krąży pomiędzy miejską przestrzenią, a poruszającymi się w niej ludźmi; Stasiuk raczej swoje partie opisowe wyjaławia, człowieka usuwając poza spektrum operowania narratorskiego spojrzenia, i konstruuje świat swoiście septyczny, emanujący dziwnym blaskiem i ciszą, a zarazem pusty niczym pejzaże Caspara Davida Friedricha.

Snujący swoje rozważania o *hüzün* Pamuk mówi coś niezwykle ważnego o naszej ponowoczesnej kondycji i sytuacji (chyba jednak wcześniej na tą skalę niespotykanej), w jakiej znalazła się kultura. Otóż wydaje się, że dzisiaj wszyscy jesteśmy stambuńczykami, wszyscy doznajemy uczucia bólu, od którego nie sposób uciec, ale który – sięgnijmy po jeszcze jedno określenie tureckiego pisarza – „ostatecznie ratuje nasze dusze albo odsłania ich głębie”⁴⁴. Innymi słowy, wszyscy żyjemy z dojmującym poczuciem straty, które wszakże pozwala nam choć trochę sfunkcjonalizować i oswoić obecność w zupełnie technicyzowanym, zniewolonym ideologią spod znaku „konsumuję, więc jestem” świecie. Nasze poczucie pustki – często nieuświadomiane, ale istniejące – wzbudza jednak nie ruiny, lecz przezroczyste, sterylne korytarze galerii handlowych, po których przechadzamy się, szukając zapomnienia. Podobnie jak bohater-narrator narracji Pamuka, którego dusza spowita jest *hüzün* i który sam siebie pyta tak: „A może źródłem mojego smutku nie była ani nędza Stambułu, ani wszechobecne przygnębienie? Może potrzeba schowania w jakimś kącie, jak to robią umierające zwierzęta, która z biegiem lat stawała się coraz

⁴² Por. M. Bieńczyk, *Książka twarzy*, Warszawa 2011, 83-88.

⁴³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 81.

⁴⁴ O. Pamuk, *Stambuł...*, s. 138.

częstsza, przychodziła nie z zewnątrz, ale wypływała z samego środka mnie? Jaki brak wywołał we mnie tak wielki smutek? Czego i kogo mi brakowało, że byłem tak nieszczęśliwy?”⁴⁵

Jaki brak obecny jest (ta gra obecności i pustki zasługuje na osobny namysł) w prozie Andrzeja Stasiuka? Cień jakiej straty spowija pisarstwo autora *Opowieści galicyjskich* niemal od samego debiutu? Czy da się ją nazwać, określić, opisać, sfunkcjonalizować? Jak, mówiąc językiem Sartre’a, ta domniemana strata objawia się w tekście? Główna teza niniejszej pracy rodzi się wprost z twierdzących odpowiedzi na powyższe pytania i zawiera się w przekonaniu, iż proza Andrzeja Stasiuka w swym zasadniczym paśmie artystycznym pisana jest czarnym atramentem melancholii. Inaczej mówiąc, sądzimy, że melancholia jako kategoria kulturowa w ogóle – a jako swoista prozatorska estetyka melancholii szczególnie – jest dla pisarstwa twórcy *Fado* tym, czym (nie szukajmy daleko) mit dla wczesnej twórczości Olgi Tokarczuk: matrycą, implikującą rozwiązania stylistyczne i kluczowe obszary semantyczne. Jest, krótko mówiąc, kompleksowym projektem artystycznym, który co prawda zmienia się, przybiera coraz to nowe formy i wcielenia, ale co do zasady pozostaje niezmienny: figury melancholii nie tylko organizują prozę Stasiuka, ale również łączą kolejne powieści w koherentny zamysł literacki. Weźmy na początek (póki co, wyłącznie po to, by pokazać ciągłość melancholijnej predylekcji autora *Zimy*) kilka wyimków. W *Opowieściach galicyjskich* (1995) Stasiuk pisze tak:

Mógł oglądać pofałdowane nagie pola i powolną przemianę barw. Wszystkie wylaniały się z zimowej bieli i do niej powracały zupełnie tak, jakby grudzień miał rzeczywistą moc unieważniania czasu. Śnieżna noc, gdy z cichym brzękiem świecą jarzeniowe lampy, zawsze wygląda jak początek wieczności (OG, 53).

W ogłoszonej cztery lata później powieści *Dziewięć*, znajdziemy z kolei następujący opis:

Za oknem było jasno jak na wielkiej scenie. Świat niby gdzieś się ciągnął, lecz jego nieskończoność przypominała wnętrze niebieskiego pudełka. Piątkowy poranek, czyli jak zwykle z Ochoty na Pragę, Z Żoliborza na Mokotów i odwrotnie ciągnęły sznury samochodów, a do głowy przychodziły myśli z dziedziny geometrii. Płaszczyzny domów nachodziły kolejno na siebie, by w końcu oprzeć się o płaszczyznę nieba. Wschodnie światło kruszyło się na prostych

⁴⁵ Tamże, s. 409.

krawędziach dachów. W dole leżał cień. Kałuże jeszcze nie rozmarzły, lód odbijał się w szkłe, szkło zwielokrotniało się w błyszczących płaszczyznach, które przesyłały sobie nawzajem pomnożone obrazy tak długo, aż w końcu któryś z nich trafiał do jego oczu (DZ, 198-199).

I jeszcze jeden passus, tym razem z wydanego w roku 2010 *Dziennika pisanego później*, diaryzującej, miejscami mocno publicystycznej narracji:

Pragnąłem wracać do miejsc, które się nie zmieniają. Żeby wszystko czekało na mnie jak zastygłe. Chciałbym powracać do własnych uczuć, jak powraca się do pierwszej miłości. Nigdy się to nie udawało, ale zawsze próbowałem (DZ, 104).

Powyższe wyimki pochodzą z różnych faz twórczości autora *Murów Hebronu*. Pobrzmiewa w tych fragmentach wszystko to, co w prozie Andrzeja Stasiuka jawi nam się jako najważniejsze i co będziemy omawiać szerzej w dalszych rozdziałach rozprawy: skłonność do nieustannego zakotwiczania własnego pisarstwa w doświadczeniu przeszłości, niezwykła – nazwijmy to – uważność narratora, nieustanna praca spojrzenia, konstruowanie metafizycznego pejzażu, w którym wszystkie elementy podlegają recepcyjnej hiperbolizacji, oraz niezaspokojona tęsknota do bycia „gdzie indziej”. Czy można powiedzieć, że cechy te tworzą jakieś wspólne pole? Wydaje się, że przestrzeń, w której przecinają się te właściwości, jest estetyka melancholijna. Tak właśnie – w szeroko rozumianej perspektywie melanchologicznej – chcielibyśmy czytać prozę Andrzeja Stasiuka. Twierdzimy bowiem, że doświadczenie melancholii jest dla pisarstwa autora *Jadąc do Babadag* doświadczeniem w istocie fundamentalnym. Kolejne książki pisarza – mimo tematycznej różnorodności – konstruowane są, w naszym przekonaniu, wokół kategorii straty. Ta zaś leży w samym centrum doświadczenia melancholii, skupiając wokół siebie – lub raczej, parafrazując Jacques’a Derridę – rozplenając pojęcia, wyznaczające jej pole semantyczne: przeszłość, pamięć, smutek, nastrój, lustro, odbicie, depresja. Stąd z kolei droga prowadzi do literackich realizacji pojęcia melancholii, czyli do wspomnianej estetyki melancholijnej, której podstawowe założenia sformułował Marek Bieńczyk w swoich szkicach o melancholii romantycznej⁴⁶. Założenie to – założenie, że istnieje coś takiego, jak estetyka melancholijna, którą da się w tekstach zaobserwować i opisać – sprowadzałoby się do wskazania pewnych chwytów (środków, tropów, metod, figur) literackich,

⁴⁶ Por. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 33.

charakterystycznych dla praktyki pisania melancholijnego. Autor *Tworek* zalicza do nich przede wszystkim alegorię, anamorfozę, frenezję, dygresję, enumerację, powtórzenie czy fragmentaryzację tekstu. Pisarz podkreśla zresztą wyraźnie arbitralność tego wyliczania, sugerując tym samym, że jest ono niedokończone, otwarte, podatne na kolejne metodologiczne rozszerzenia.

Będziemy do nich sięgać w swoim czasie, póki co jednak – zostawmy jeszcze na moment kwestie melanchologicznej poetyki. Wypada bowiem zdać pokrótce sprawę z teoretycznoliterackiej metody, która stoi u podstaw niniejszej rozprawy. Jednak mówić dzisiaj o teorii literatury to mówić w pierwszej kolejności o jej kryzysie (już nie zwrocie), o definitywnym już – jak wolno sądzić – porzuceniu marzeń o dostępie do obiektywnego poznania, wreszcie o pozbawieniu go (dyskursu literaturoznawczego) roszczeń do uniwersalistycznych syntez czy choćby względnie trwałych konkluzji interpretacyjnych. Nie ukrywamy jednak, że pozostajemy pod urokiem pewnych kwestii, uznawanych powszechnie za dorobek dekonstrukcjonizmu. Trzeba nam jednak od razu zastrzec, iż mowa tu bardziej o ogólnych założeniach tego nurtu, niż o praktycznym zastosowaniu „twardej” (jeśli w ogóle wolno powiedzieć tak o propozycjach teoretycznych twórców „szkoły z Yale”) praktyki interpretacyjnej. Sięgamy przede wszystkim po teorię „zdarzeniowości”, sytuującą lekturę w porządku afirmatywnej niepewności, połączonej z kategorią idiomatyczności. Podkreślamy równocześnie związek – nie dla wszystkich zawsze oczywisty – dekonstrukcjonizmu z doświadczeniem, a co za tym idzie ze światem czy – jeszcze chętniej powiedzielibyśmy – z życiem. Sądzimy bowiem – o czym więcej za chwilę – że dekonstrukcja spod znaku Jacques’a Derridy (a ta jest dla nas poręczniejsza niż retoryczne harce Paula de Mana), choć zakotwiczona mocno w tekście, nie odwraca się od doświadczenia. Innymi słowy, próbujemy łączyć elementy teorii dekonstrukcji z mającą neopragmatyczne pochodzenie kulturową odmianą podejścia do tekstu, w której centralną kategorią jest doświadczenie rozumiane jako ostateczna instancja, rozstrzygająca tyleż o sprawdzalności sądów interpretacyjnych, co o ich całkowicie subiektywnych własnościach. Oznacza to rozstanie z mocno przez wiele lat trzymającym się przekonaniem o „obiektywnym” uprawomocnieniu interpretacji oraz holistycznymi zapędami teorii literatury.

Historia czterech dekad dwudziestowiecznej nauki o literaturze była bowiem stopniowym (czasami skokowym czy – ściślej – „zwrotowym”) przejściem od „żelaznych”, formalnych i „obiektywnych” zasad systemowych (strukturalizm) do

„słabych” – bo odartych z „naukowych” snów o potęgę – teorii interpretacji⁴⁷. Zanim do tego doszło, zanim późniejsi bogowie teorii (Althusser, Barthes, Foucault, Derrida, Fish, Rorty, Spivak), rozwiali – jak sen jaki śniony nieprzytomnie – koncepcje strukturalistów, literaturoznawstwu przydarzyło się kilka momentów przełomowych, z których najbardziej bodaj kluczowe okazały się zwroty: antypozytywistyczny, postrukturalistyczny i lingwistyczny. Z naszego punktu widzenia najbardziej znaczące okazały się jednak późniejsze zmiany: przełom pragmatyczny, który storpedował esencjonalistyczne zapędy teorii, zwrot kulturowy, który związał praktyki literackie z transcendentną wobec niego (ale ściśle z nim splecioną) przestrzenią kulturową i w końcu zwrot interpretacyjny, sytuujący kategorię interpretacji w samym centrum literaturoznawczego dyskursu⁴⁸. W efekcie tego ostatniego przewrotu nacisk położony został na konkretne użycia tekstów, które czytamy dzisiaj – jak powiada Rorty – „w świetle innych tekstów, ludzi, obsesji, pojedynczych informacji i czegoś tam jeszcze, po czym sprawdzamy, jaki jest efekt”⁴⁹. Innymi słowy, żyjemy jednocześnie „po wyczerpaniu się tego, co nazywamy wysoką teorią”⁵⁰, ale też w czasie, kiedy powraca ona do życia właśnie pod postacią interpretacji. To jednak niesie ze sobą określone konsekwencje, które – siadając do pisania o prozie Andrzeja Stasiuka – trzeba nam pokrótce opisać. Przywoływaną przed chwilą przez autora *Przygodności, ironii i solidarności* sytuację, podobnie – sięgając jednak po język literacki – szkicuje Joseph Conrad: „Opowieści marynarzy są proste i bezpośrednie. Cały ich sens mieści się w skorupce orzecha. Marlow jednak nie był typowy – jeśli pominąć skłonność do opowiadania historii – dla niego sens nie tkwił jak pestka w środku każdej sceny, ale znajdował się na zewnątrz, otulał ujawniającą go opowieść, podobnie jak blask księżyca ujawnia istnienie mgiełki, mglistej aureoli, widocznej dzięki jego upiornemu światłu”⁵¹. Być może właśnie te słowa dobrze oddają istotę sytuację współczesnych interpretatorów, stających nie wobec zadania wyłuskania, wydobywania czy po prostu

⁴⁷ Por. A. Burzyńska, *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1-2, s. 40-57. Dokładny opis zawitych losów nowoczesnej nauki o literaturze autorka opisuje w znakomitej syntezie *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.

⁴⁸ Tamże, s. 49-54.

⁴⁹ R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, przeł. T. Bieroń, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 104.

⁵⁰ T. Eagleton, *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Warszawa 2012, s. 9.

⁵¹ J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Kraków 2011, s. 10.

odkrycia sensu, będącego rdzeniem tekstu, lecz wobec mozolnego budowania interpretacji z wielu rozrzedzonych drobin, dających się co prawda poskładać w spójną opowieść, nieobiecującą jednak nic więcej poza statusem tymczasowego błysku idiograficznego odczytania.

Zacznijmy więc od następującego zastrzeżenia: z powodów, o których mowa powyżej, wolelibyśmy mówić najpierw – nadwyrężając nieco kategoryczność niezbędnego w tym kontekście słowa „metodologia” – raczej o metodzie czytania, sposobie oglądu tekstu, nawet o swego rodzaju „przymierzaniu się” do niego. To określenie jest nam bliskie nie tylko ze względu na poetykę kryzysu, w której od lat mówi się na temat teorii literatury, ale także ze względu na dialogiczność, którą w sobie zawiera – oto próbujemy do tekstu się „przymierzyć”, chodzimy wokół niego, obwąchujemy, dotykamy, nakłuwamy tu i ówdzie, przystajemy, myślimy, czasem piszemy⁵². Ale też staramy się przykroić go na „na swoją miarę”, otworzyć go za pomocą bliskich nam pojęć i ideologii, zetknąć się z nim (tekstem) choć na moment, by w „interpretacyjnym pląsie”⁵³ ujawnić jakąś jego istotną właściwość. Oczywiście, czyniąc w ten sposób, tekst równocześnie uśmiercamy, (kastrujemy – wedle innej, Freudowskiej, nomenklatury), porzucamy i – niejako – naznaczamy (zarażamy) własnym doświadczeniem czytelniczym. To wszakże nieuniknione, gdyż stawiając swój dyskurs krytyczny naprzeciwko określonego idiomu prozatorskiego, próbując coś powiedzieć o pisarstwie Innego, nie-dopowiadamy, zawsze błędzimy, zawsze niedomagamy. Jacques Derrida powiada, że „pisanie jest zawsze prośbą o przebaczenie”⁵⁴, a więc zawiera w sobie nieredukowalny obszar działalności zbrodniczej. Możemy, wydaje się, powiedzieć również i tak: czytając, a właściwie – co na jedno wychodzi – interpretując także prosimy o wybaczenie. Każda lektura jest bowiem (jak mówi wyblakła już dzisiaj, ale jednak znacząca teza dekonstrukcjonistów) niedoczytaniem, nie(o)czytaniem czy – jak kto woli – nieprzeczytaniem. Tą fundamentalną dla całej amerykańskiej krytyki poststrukturalnej kategorię *misreading*

⁵² W podobnym duchu pisał swego czasu Roland Barthes: „W opowiadaniu smakuje mi zatem nie sama treść i nawet nie jego struktura, ale ślady paznokciem, jakie pozostawiam na powierzchni: tu przebiegam, tu przeskakuję, tu podnoszę głowę, tu zapadam się w otchłań”. Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 19.

⁵³ Określenia tego użył. John Hillis Miller w tekście *Fiction i Repetition*, w: *Forms of Modern Fiction*. Ed. W. Friedman, Austin 1975, s. 58.

⁵⁴ J. Derrida, *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1980, s. Cyt. za: G. Bennington, J. Derrida, *Jacques Derrida*, przeł. V. Szydłowska-Hmissi, Warszawa 2009, s. 41.

również mamy za bliską. Przede wszystkim dlatego, że stała się ona nie tylko antycypacją „profesjonalizmu słabego” (jak pisał Ryszard Nycz⁵⁵), ale otwarła nas na pewną odmianę filozofii interpretacji, a nawet filozofii nauk humanistycznych w ogóle. Jeśli bowiem uznajemy, że żaden z aktów interpretacyjnych nie jest ostateczny i definitywny, to przede wszystkim dlatego, że sądzymy także, iż w tekstach nie istnieje coś takiego, jak jedna, absolutna, niezaprzeczalna prawda. Dać wiarę takiemu przeświadczeniu, uwierzyć w interpretację doskonałą oraz czekającą na odkrycie jedyną, niezaprzeczalną prawdę (lub też jedyny, końcowy i niepodważalny sens) tekstu, oznaczałoby – jak pisze Jacques Derrida – zakończenie wszelkiej historii. Jeśli bowiem historia zasadza się na iterowalności, będącej (to też Derrida⁵⁶) wspólnym polem powtórzenia i idiomatyczności, to interpretacja idealna (adekwatna, definitywna lub jakkolwiek inaczej jeszcze określana ostateczna wersja odczytania tekstu) prowadzić musiałaby niechybnie do przerywania historii w ogóle. „Interpretacja, która byłaby bez skazy, samo-rozumienie, które byłoby całkowicie adekwatne, nie tylko wyznaczałoby kres historii, wyczerpanej przez swoją przezroczystość. Zakazując przyszłości, uczyniłaby wszystko niemożliwe: zarówno zdarzenie, jak nadejście czegoś innego, przejście do czegoś innego”⁵⁷. Ten właściwy dla dekonstrukcji – a zradykalizowany przez neopragmatystów⁵⁸ – sąd wiedzie nas ku swoistemu rozumieniu interpretacji, zakorzenionemu w przekonaniu o, nazywając rzecz najbardziej ogólnie, ścisłym związku tekstów i doświadczenia.

⁵⁵ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 35.

⁵⁶ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, *passim*.

⁵⁷ J. Derrida, *As If It Were Possible „Within Such Limits”*, w: *Tenże, Negotiations. Interventions and interviews 1971 – 2001*, ed. and trans. by Elizabeth Rothenberg. Stanford: Stanford University Press, 2002, s. 360. Cytat za M. P. Markowski, *Humanistyka po dekonstrukcji*, w: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, s. 51.

⁵⁸ „Sąd, że istnieje coś, o czym dany tekst jest naprawdę, coś, co zostanie odsłonięte dzięki rygorystycznemu zastosowaniu jakiejś metody, my, pragmatyści, uważamy za tak samo niedobry, jak ideę Arystotelesa, zgodnie z którą istnieje coś, czym substancja jest w sposób prawdziwy i istotny, a nie tylko pozorny, przypadłościowy czy relacyjny. Myśl, że komentator odkrył, co tekst robi naprawdę – przykładowo, że naprawdę demistyfikuje jakąś konstrukcję ideologiczną albo naprawdę dekonstruuje hierarchiczne opozycje zachodniej metafizyki, a nie tylko może zostać użyty do tych celów – my, pragmatyści, uważamy za przykład okultyzmu”. R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 101.

Rozdzielność tych kategorii przez całe lata była w naukach humanistycznych tezą graniczącą z dogmatem. W znanej interpretacji Edwarda Seida tekstualne, oderwane od świata odczytania reprezentuje Jacques Derrida, natomiast zakorzenione w rzeczywistości analizy mechanizmów władzy – Michel Foucault. Michał Paweł Markowski pisze, że nie jest to opozycja neutralna: „przenikliwy Foucault – sugeruje autor *Orientalizmu* – widzi więcej niż ślepy Derrida”⁵⁹. Tymczasem – przekonuje ciągle Markowski – chodzi o coś dalece bardziej poważnego, o (w gruncie rzeczy egzystencjalny) spór pomiędzy akceptacją i nieakceptacją życia. Znakiem odmowy życia byłaby tutaj – referuję ciągle tekst autora *Anatomii ciekawości* – wiara w zamykające przyszłość i unieważniające nadzieję pełne zrozumienie. Z drugiej strony niezrozumienie, nieporozumienie, nieidentyczność, czy (inaczej rzecz ujmując) otwarcie na nienazwaną przyszłość i to, co ona ze sobą nie niesie – to właśnie nazywa Markowski akceptacją życia⁶⁰. A więc otwarcie na poznanie niepełne, ułomne, częściowe wiąże nierozdzielnie akceptowanie przygodności życia, konstytutywną niepełność podmiotu oraz interpretację rozumianą jako czynność najściślej podtrzymującą życie. Nie idzie już zatem o takie czy inne odczytanie tekstu, ale o życie po prostu, o życie, którego jądrem jest przekonanie o niewspółmierności podmiotu wiedzy i jej przedmiotu. Tylko takie bowiem ujęcie sprawy pozwoli myśleć o tekstach jak o bytach, wymykających się co prawda każdemu aktowi lekturowym (aczkolwiek nie powinniśmy ustawać w pracy interpretatorów), ale będących jednak odpryskami ludzkiego doświadczenia. I dlatego też – jak każde ludzkie doświadczenie – lokującymi się poza porządkiem wiedzy oraz objawiającymi się w horyzoncie zdarzania, a więc również – jednostkowości (nie jest ona jednakowoż – zaznaczmy to wyraźnie – tożsama z niepowtarzalnością⁶¹). Dzieło wyłania się bowiem z przestrzeni absolutnej inności, jest bytem z jednej strony doskonale osobnym, „zimnym”, odległym, z drugiej zaś jawi

⁵⁹ M. P. Markowski, *Humanistyka po dekonstrukcji*, w: *French Theory w Polsce...*, s. 50.

⁶⁰ Tamże, s. 52.

⁶¹ „Jednostkowość nie jest tym samym, co autonomia, pojedynczość, identyczność, przygodność albo szczególność; nie jest także tożsama z »niepowtarzalnością«, słowa tego będę używał w odniesieniu do bytu, który różni się od wszystkich innych bytów, ale jednocześnie *nie jest* odkrywczy dzięki tej różnicy – czyli nie wprowadza inności w obręb tego samego”. W takim właśnie znaczeniu mówię tu o jednostkowości dzieła. Cyt. za: D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 96.

się jako terytorium współdzielenia sensu⁶² i artefakt, niemogący w żaden sposób obejść się bez interpretacji.

Mówi o tym Jacques Derrida w jednej z najbardziej inspirujących rozmów na temat literatury przeprowadzonych w dwudziestym wieku⁶³. Autor *Pisma i różnicy* nieustannie krąży w niej wokół dwóch kwestii: niemożliwości istnienia tekstu, oderwanego od interpretacji oraz „logiki sygnatury”, która jest jednocześnie potwierdzeniem – choć tak naprawdę warunkiem uruchomienia – aktu lektury. Tekst istnieje zawsze jako zaproszenie, prowokacja czy – może to najlepsze określenie – zwornik siły, która „choć jest potencjalną filozoficzną *dynamis*, to jednak może się rozwinąć jedynie w odpowiedzi, w doświadczeniu lektury, albowiem nie jest ukryta w tekście niby jakaś substancja” (DA, 34). A więc tylko w nierozzerwalnym układzie tekst-odczytanie, dzieło-interpretacja literatura ma sens i – więcej nawet – tylko w takim układzie odniesienia mówić możemy w ogóle o literackości⁶⁴. Ta jest bowiem zawsze wynikiem, by tak rzec, „wzbudzenia interpretacyjnego”, aktywowania tekstu za pomocą jego odczytania. Jeśli zatem korzystam tutaj w jakimś stopniu z metod dekonstrukcji, to przede wszystkim poprzez podkreślanie tego, co być może jest jej najtrwalszą (poza umocnieniem świadomości metafizycznej inkoherencji każdego tekstu) zdobyczą: skutecznego przeformułowania kategorii literackości przy jednoczesnym umocnieniu jej „relacyjności” rozumianej jako nierozzerwalny związek idiomu z instytucją czy – inaczej mówiąc – sygnatury i kontrsygnatury. „Literackość – mówi Derrida – nie jest przyrodzoną istotą, wewnętrzną właściwością tekstu. Jest korelatem intencjonalnego odniesienia do tekstu, intencjonalnym odniesieniem, integrującym w sobie, jako składnik lub warstwę intencjonalną, bardziej lub mniej ukrytą świadomość reguł: konwencjonalnych lub instytucjonalnych, w każdym razie społecznych” (DA, 32). Literackość ma więc podobny status ontologiczny do „prawdy” w rozumieniu Rorty’ego – nie istnieje jako osobny, autonomiczny „byt”, „twór”, „projekt”, lecz zostaje wytworzona – jak powie nieco dalej autor *Pisma i różnicy* – „w osobiwej historii »aktów« zapisywania i czytania” (DA, 33). Nie sposób tedy mówić o

⁶² M. P. Markowski, *Humanistyka po dekonstrukcji...*, s. 59.

⁶³ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 17-73. W dalszej części rozważań dokładne lokalizacje cytatów podaję w nawiasach, po skrócie DA.

⁶⁴ Kwestie te dokładnie omawia Michał Paweł Markowski w książce *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. II rozszerzone, Kraków 2003. Por. zwłaszcza s. 188-224.

immanentnej cesze (cechach) tekstu, która gwarantowałaby (gwarantowałyby) jego „literackość” właśnie. Wspominam o tym dlatego, że tak ustawiona optyka niesie co najmniej dwie, ważne w kontekście naszej praktyki czytelniczej, konsekwencje.

Po pierwsze, znacząco „dowartościowuje” interpretację, przydając jej status swego rodzaju „czynnika kreacyjnego”: „żaden tekst nie istnieje przed bądź poza lekturą” (DA, 51) – powiada autor *Marginesów filozofii*, a to oznacza, że włącza w horyzont praktyki krytycznej takie kategorie, jak niepewność, nieoczywistość, doraźność, ulotność, incydentalność, prowizoryczność i wszystko to, co wiąże się z jednorazowym aktem lektury, a co stanowi znaczący *backstage* także niniejszej próby interpretacyjnej. Konfrontacja idiomów to, w największym skrócie, derridiańska wizja krytyki literackiej; francuski filozof pisze, że „jest to jakby pojedynek jednostkowości, pojedynek pisania i czytania, w którego toku kontrasygnatura zmierza zarówno do potwierdzenia, powtórzenia i uznania sygnatury innego, sygnatury »oryginału«, jak do wyprowadzenia jej gdzieś indziej, ryzykując jej zdradę, niejako zmuszona do zdrady pozwalającej na jej uznanie, poprzez wynalezienie innej, równie swoistej sygnatury” (DA, 65, podkr. autora). Próbujemy zakorzenieć się w dekonstrukcji również (lub właśnie) dlatego, że w sposób najbardziej źródłowy odwołuje się ona do chybotliwego zdarzenia (i zderzenia) interpretacyjnego, do wiarołomstwa, będącego przecież jednocześnie afirmacją „oryginału”, do dwu-znacznego aktu krytycznej lektury tekstu, będącej zawsze przyjemnością i bólem, miłością i zdradą, udręką i ekstazą. Tak rozumiemy czytanie literatury, tak też – z całym dobrodziejstwem „słabego” inwentarza ponowoczesnej teorii literatury i świadomością jego nomadycznego charakteru – próbujemy czytać prozę Andrzeja Stasiuka⁶⁵.

Po drugie natomiast, intuicje Derridy mają i taki oto rewers: w gruncie rzeczy nie ma innego sposobu doświadczania świata jak poprzez interpretację. Mówiąc inaczej – życie jest niekończącą się interpretacją, a świata, który w ujęciu francuskiego filozofa ma cechy tekstu, można doświadczać wyłącznie poprzez nią właśnie. Jeszcze raz

⁶⁵ Pociągająca jest dla nas teza Wojciecha Bałusa, w myśl której dekonstrukcja staje się „nowym wcieleniem postawy melancholicznej”. W gruncie rzeczy zgadzamy się z tym, choć z innych niż krakowski badacz powodów. Dekonstrukcja bliska jest melancholii, naszym zdaniem, nie dlatego, że „prowadzi w prostej linii do nadmiaru możliwości, kończącego się totalną niemożnością uczynienia, czegokolwiek”, ale dlatego, że stoi za nią (dekonstrukcją) utrata złudzenia o spójności tekstu i (co z tego wprost wynika) ostatecznej celowości egzystencji. Por. W. Bałus, *Melancholia a nihilizm*, „Znak” 1994, nr 6, s. 67-75.

wróćmy do rozmowy Derridy z Attridge'm i przywołajmy następujące zdanie autora *Pisma i różnicy*: „Literatura na swój sposób także jest »w życiu«, w »prawdziwym życiu«, jak mówią spokojnie ludzie, którzy sądzą, że potrafią rozróżniać między »prawdziwym życiem« i jakimś innym” (DA, 49). Pomijając kwestię rozróżniania „życia” i „prawdziwego życia” (zasługującą chyba na miano jednej z najsilniejszych opozycji metafizycznych), kiedy czytamy ten fragment nie sposób nie zauważyć, jak bardzo derridiańska ontologia literatury zanurzona jest w doświadczeniu⁶⁶. W nim bowiem, w jednoznacznym wskazaniu („literatura jest w życiu”) zbiegają się wszystkie najważniejsze komponenty dekonstrukcji: zdarzenie, sygnatura, interpretacja i doświadczenie. Literackość wszak, mówi Jacques Derrida, istnieje, ale nie w tekście, lecz „w życiu”, ponieważ rodzi się z nieustającej pracy interpretacji, która zmienia nasze życie w rozumną egzystencję. „Akty odczytania”, o których wspominaliśmy wyżej i owo – niezwykle bezpośrednio jak na Derridę – sformułowanie „w życiu” znaczą bowiem tyle, że literatura jest nierozzerwalnie zakorzeniona w egzystencji lub też, unikając eufemizmu, jest życiem samym⁶⁷.

Tak rozumianą literaturę filozof opisuje za pomocą jeszcze jednej ze swoich ulubionych metafor – mówi o krawędzi, ściślej zaś o „doświadczeniu Bycia na krawędzi metafizyki” (DA, 36). Derrida – zauważmy – nie mówi tutaj niczego antymetafizycznego *sensu stricte*, nie mówi też, jak czytać literaturę, nie daje gotowej metody. Powiada tyle (i tyle, nie wdając się w oceaniczną kwestię oporu autora *Pisma i różnicy* wobec metafizyki, tutaj mi wystarcza): literatura jest przestrzenią, umocowaną na marginesie, z boku, na obrzeżach, poza centrum. A jednocześnie przecież (zakłada to definicja krawędzi) pozostaje – jak melancholia – czymś pomiędzy, obszarem, w

⁶⁶ Na temat doświadczenia zob. też W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, W: Tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 263-310.

⁶⁷ Podobnie rzecz ujmuje jedna z najważniejszych dla melanchologii badaczek, Julia Kristeva: „[Chodzi o to, by] przekroczyć pojęcie tekstu, do wypracowania którego przyczyniłam się wraz z tyloma innymi, i które stało się rodzajem dogmatu (...). Postaram się w to miejsce wprowadzić pojęcie *doświadczenia*, które zawiera w sobie zasadę przyjemności i zasadę od-rodzenia sensu dla innego i które dałoby się rozumieć jedynie w horyzoncie doświadczenia-buntu”. J. Kristeva, *Pouvoirs et les limites de la psychoanalyse* W: Tejże, *Sens et non-sens de la révolte (discours direct)*, Fayard: Paris 1996 (ed. poche), s. 16. Cyt. za: M.P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy*, W: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. XXXIX.

którym można przebywać, choć przecież nie bezkarnie. Cudowny kontekst, uruchomiony przez Derridę, szczególnie pociągająco brzmi w języku polskim, gdzie frazeologizm „być na krawędzi” znaczy tyle, co „być w miejscu niebezpiecznym”, „znajdować się w miejscu, zagrożonym upadkiem”, „balansować nad przepaścią”. Innymi słowy, bycie na krawędzi oznaczałoby doświadczenie pozostawania w fundamentalnej niepewności, egzystencjalnego poruszenia, ontologicznego napięcia. Dosłownie, możemy tu mówić o doświadczeniu granicznym, którym jest zawsze krawędź, grań czy kant. Co bowiem robimy, będąc na krawędzi? Tkwimy z jednej strony w sytuacji bez wyjścia, albo też w sytuacji całkowitej samotności, ale też podjęcia decyzji. Z drugiej wszakże strony dysponujemy pełną wolnością: możemy opuścić krawędź i wrócić (bycie na krawędzi zakłada także wyjście na pustynię) na bezpieczny stały ląd, ale możemy też skoczyć w czeluść przepaści. I tym jest właśnie literatura – absolutną wolnością, o której francuski filozof mówi, że przynosi obietnicę „możliwości powiedzenia wszystkiego” (DA, 25).

Rzecz jasna, referowana wyżej optyka teoretyczna czy też wręcz optyka interpretacyjna (względnie czytelnicza po prostu) znana była od dawna – brzmi to wszystko właściwie kanonicznie, pozornie nie naruszając wcześniej (przed dekonstrukcją) wypracowanych narzędzi interpretacyjnych. Jednak dekonstrukcja – zwraca na to uwagę Ryszard Nycz⁶⁸ – radykalnie transponuje dawne metody czytania. Istotą (a gdyby nie dwuznaczność tego słowa w kontekście derridiańskich teorii można by rzec – źródłem) tej zmiany jest obnażenie w tekście jego właściwości aporetycznych z jednej strony i uroszczeń wobec semantycznego holizmu – z drugiej. Oto, powiadali ówczesi bogowie dekonstrukcji, tekst jest przedziwnym splotem odniesień, powiązanych ściśle z przestrzenią dyskursywną, jest pajęczyną relacji, stosunków, czy więzi, które nie dają się ostatecznie wyjaśnić, odsyłając wyłącznie do miejsca, w którym stajemy wobec odkrycia, iż wszystko („wszystko”, czyli znaczenie) ginie w mrokach bezradności wobec ostatecznego interpretacyjnego poznania. Tekst, wedle dekonstrukcjonistów, jest – by tak rzecz nazwać – zawsze „silniejszy”: w starciu z interpretatorem zawsze wygrywa, jest bowiem obszarem nieodkrywalnego sensu, obszarem, który na zawsze pozostanie swoistym *terra incognita*. Interpretacja zaś – w rozumieniu teorii dekonstrukcjonistycznej – jest działaniem, zmierzającym do uchylecia na moment znaczeniowej zasłony przybytku i odkrycia w spójnym na pierwszy rzut oka

⁶⁸ R. Nycz, słowo wstępne do: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. Tegoż, Gdańsk 2000, s. 11.

konstrukcie szczelin, fald, rozpadlin, ujawniających istotną niekoherentność tekstu. „Dla dekonstrukcjonisty, można powiedzieć, znaczenie jest zawsze gdzie indziej (...)” – pisze niezwykle trafnie Ryszard Nycz⁶⁹ – przywołując równocześnie naczelną metaforę melancholii, tę matkę matek melancholijnego obrazowania. Być „gdzie indziej” to najogólniejszy trop doświadczenia melancholijnego, synonim tęsknoty za czymś, czego nie sposób dokładnie określić, ale co wnika szczelnie w egzystencję, wypełniając ją nieustającymi próbami dotknięcia owej zaginionej sfery rzeczywistości.

Jesteśmy więc – biorąc pod uwagę powyższe roztrząsania – w sytuacji nie od pozazdroszczenia. Widmo melancholii krąży nad Europą, naukę cechuje swobodne podejście do żelaznych zasad badawczych, teoria literatury skapitulowała i szarżuje pod migotliwym sztandarem interpretacji, „literackość” znaczy coś zupełnie innego niż w nowoczesnym wieku XX, a sens istnienia humanistyki bywa – ostrożnie mówiąc – intensywnie kwestionowany. Paradoksalnie jednak właśnie teraz, kiedy humanistyka staje ponownie *in crudo*, otwiera się dla niej szansa na powrót do życia, na powrót do roli nie tyle może dysponenta dyskursu, co jego (dyskursu) najistotniejszego tworzywa. Humanistyka bowiem (także kulturowa teoria literatury, która pod różnymi postaciami dominuje dzisiaj jako strategia badawcza), zostawiwszy na boku inklinacje do zakłęcia tekstu w nieskończoną ilość zazębiających się struktur, wraca dzisiaj do zainteresowania ludzką egzystencją⁷⁰. Również z tego powodu nie da się uprzywilejować i postawić w pozycji „ustanawiającej” (rozumianej jako możliwość nadawania mocy powszechnego obowiązywania jakiegokolwiek doktrynie krytycznej) żadnej metodologii badań literackich. Bliski związek humanistyki z egzystencją nie pozostaje jednak bezkarny: skoro przedmiotem jej zainteresowania ma być nasze bycie jako takie, to skazani jesteśmy z jednej strony na „bricolage’ową strategię badawczą”⁷¹ (hybrydyczną, eklektyczną, prowizoryczną) i porzucenie – jeśli tak wolno rzecz nazwać

⁶⁹ Tamże, s. 13

⁷⁰ Zgadza się z Michałem Pawłem Markowskim, który pisze, że „humanistyka uświadamia nam względność tego, co robimy ze światem, i w tym sensie jest ona – by tak rzec – najbliższa ciału, równie kruchemu i przygodnemu, jak wszystkie wznoszone przez nas instytucje. Z tego powodu mogłaby zająć miejsce nauki podstawowej, albowiem jej przedmiotem nie jest to lub tamto, ten przedmiot lub tamten (literatura romantyzmu, malarstwo kubistyczne, czy przydawka), lecz ludzka egzystencja w jej różnych, bardziej lub mniej zinstytucjonalizowanych przejawach”. *Humanistyka: niedokończony projekt*. „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 26.

⁷¹ R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 45.

– trwałych zapędów interpretacyjnych. W tak zakrojonej perspektywie próby krytycznoliterackie (mamy na myśli także niniejszą próbą odczytania prozy Andrzeja Stasiuka) przypominają *case study*, które Ryszard Nycz uznał za „najbardziej reprezentatywny nurt współczesnych poszukiwań”⁷². Takie właśnie (skromne) ambicje ma niniejsza praca – zamierzona została jako melanchologiczne studium przypadku, bliskie w swojej istocie poetyce doświadczenia. W rozumieniu autora *Tekstowego świata* kategoria ta, „przybierająca w praktyce spluralizowaną postać wielowymiarowego studium przypadku nie odwołuje się z założenia do żadnych swoistych cech, odrębnych przedmiotów, »macierzystych« metod ani teorii, deklarując swój bezparadygmatyczny i transdyscyplinowy charakter oraz prymat »słabej« interpretacji jako zasadniczej strategii badawczego postępowania”⁷³. Czy formułowane ongiś wątpliwości Marka Bieńczyka co do wykorzystania melanchologii jako metody badań literackich, czy sposobu myślenia o literaturze⁷⁴ dzisiaj przestały mieć rację bytu? Skłonni byłibyśmy zaryzykować tezę, że tak właśnie się stało i współczesne praktyki interpretacyjne nie tak znowu bardzo różnią się od „metody melanchologicznej” – są równie kapryśne, czerpią z różnych metodologii (żadnej nie obdarzając przywilejem pierwszeństwa), błakają się od dekonstrukcyjnego Sasa do kulturowego lasa, ale próbują zamieszkać w doświadczeniu jako kategorii, spinającej wszystkie te egzegetyczne operacje.

Wszystko to prowadzi nas do ryzykownej (aczkolwiek koniecznej) konstatacji: próbując czytać prozę Andrzeja Stasiuka, poruszać się będziemy w przestrzeni nadzwyczaj niepewnej. Wzmagać ją będzie z jednej strony nieokreśloność melancholii, stanowiącej kluczową z naszego punktu widzenia kategorią estetyczną i kulturową oraz próba uprawiania „krytyki niemethodycznej”⁷⁵, pozbawionej trwałych punktów oparcia i wystawiającej się ciągle na zarzut hołdowania błogim rojeniom interpretatora. Ryzyko jest więc podwójne, ale nie może być inaczej, skoro zajmować będziemy się literaturą, a ta ma wiele wspólnego ma z byciem nad przepaścią (*vide* Derrida) i po uszy zanurzona jest w rozdrępanej, labilnej i przygodnej (zwłaszcza dzisiaj) egzystencji. Spróbujemy podjąć to ryzyko, wszak sądzymy, iż pisanie – podobnie jak melancholia – wiele ma

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże, s. 46.

⁷⁴ Pisarz wskazywał przede wszystkim na „pierwotną niesystematyczność i niesystemowość” podejścia melanchologicznego. Por. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, s. 34.

⁷⁵ R. Rorty, *Kariera pragmatysty...*, s. 105-106.

wspólnego z „wypadaniem z samego siebie” (zatem wiąże się z oporem), ale też dlatego, że (wedle słów Maurice’a Blanchota) pisać oznacza rzucić na szalę swoją egzystencję⁷⁶. Ostatecznie więc wszystko rozgrywa się w egzystencjalnym polu naszego doświadczenia: jest w nim pisanie, interpretacja, melancholia i (może przede wszystkim) – bycie na krawędzi.

⁷⁶ M. Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 79.

ROZDZIAŁ DRUGI

Wspólnota i brak

We wstępie do swojej prezentacji najbardziej wpływowych teorii melancholii Jeniffer Radden pisała, że przez całe wieki melancholia była centralną ideą kulturową, koncentrującą, objaśniającą i organizującą sposób postrzegania świata oraz kształtującą socjalne, medyczne i epistemologiczne normy ludzkości. Dzisiaj – powiada dalej Radden – mamy do czynienia z sytuacją dokładnie odwrotną: melancholia jest kategorią zupełnie nieistotną, a jej znaczenie ogranicza się do wąskiej dziedziny medycyny i psychiatrii¹. Ubolewał nad tym także William Styron, który – choć doświadczył terminalnej niemal odmiany depresji – pisał: „»Melancholia« nadal byłaby słowem trafniej i sugestywniej oddającym zwłaszcza czarniejszą postać owej przypadłości, tymczasem zostało ono wyparte przez rzeczownik o banalnym brzmieniu, pozbawiony wszelkiej uczoności, którego używa się na określenie zastoju ekonomicznego lub obszaru leżącego poniżej poziomu morza – wielce płache i cherlawe słowo, jak na nazwę tak ciężkiej choroby”². Z drugiej strony wydaje się, że melancholia należy do najściślejszego instrumentarium kulturowego łączonego z nowoczesnością i nie brakuje takich, którzy widzą w niej (melancholii) powracającą nieuchronnie w obręb dyskursu późnej nowoczesności kategorię³. Alina Świeściak mówi nawet o melancholijnej modzie, którą można zaobserwować w rodzimych badaniach kulturologicznych⁴. Sygnały, że powracająca w przestrzeń intersubiektywnego doświadczenia ponowoczesności melancholia staje się – znowu – istotnym *modus* mówienia o rzeczywistości są, jak można sądzić, coraz liczniejsze⁵. Kilka z nich omówiliśmy w

¹ J. Radden, *The nature of melancholy. From Aristotle to Kristeva*. Oxford University Press, New York 2002, s. vii.

² W. Styron, *Ciemność widmowa. Esej o depresji*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2012, s. 59-60.

³ C. Lawlor, *From melancholy to prozac. A history of depression*, Oxford University Press, New York, 2012, s. 200.

⁴ A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 5.

⁵ Symbolicznie restytucję melancholii potwierdziła – a może nawet ufundowała – wystawa *Melancholia. Geniusz i szaleństwo w sztuce*, która w latach 2005-2006 eksponowana była w Paryżu i Berlinie. Pokłosem wystawy jest prawdziwa biblia melanchologii – katalog pod tym samym tytułem, rozwijający historię artystycznych ujęć melancholii od starożytności po współczesność. W jednym z otwierających katalog tekstów Yves Bonnefoy, francuski poeta, filozof i eseista, stawia sobie pytanie: czym jest

poprzednim rozdziale, bliżej opisując przede wszystkim egzystencjalny, a więc jednostkowy jej charakter. Do tego, co zostało powiedziane wcześniej, warto jednak dodać kilka pytań, związanych nie tylko z współczesnymi typologiami melancholii, ale także z jej relacją wobec społeczeństwa. Chcielibyśmy przy tym podkreślić, że nie zamierzamy referować historii melancholii, zawitych i skądinąd fascynujących losów tego pojęcia. Wydaje się, że literatura przedmiotu, która za sprawą tłumaczeń, dotarła w ostatnich latach do Polski, pozwala dość dokładnie rozeznąć się w tej materii⁶. Bardziej niż historia melancholijnych idei pociąga nas tutaj żywioł melanchologicznej lektury, poszukiwanie śladów melancholijnego doświadczenia w tekście, przyglądanie się tropom i figurom straty, które tak gęsto wypełniają pisarstwo Andrzeja Stasiuka. Konieczne jest jednak zakreślenie pewnego horyzontu pojęciowego, w obrębie którego lokuje się, jak sądzimy, proza autora *Opowieści galicyjskich*.

Czym jest melancholia późnej nowoczesności?⁷ Albo też: czym jest – jak moglibyśmy powiedzieć – post-melancholia, która snuje się dzisiaj nie tyle (jak w klasycznych ujęciach) wśród ruin, czy po opuszczonych ulicach miast, lecz w szklanych i sterylnych przestrzeniach galerii handlowych, wielkopowierzchniowych

melancholia? I odpowiada tak: jeśli sięgnąć głęboko w istotę rzeczy, wydaje się, że jest ona [melancholia – A.M.] nadzieją, która nieustannie się odradza i – jednocześnie – zostaje zawsze zawiedziona. Słowa te możnaby uznać za manifest ponowoczesnej melancholii, powstałej na gruzach nadziei na „lepszy świat” i chwytającej się rozpaczliwie koncepcji „końca historii”. Zob. Y. Bonnefoy, *Melancholie, Wahnsinn, Genie – Poesie*, w: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Herausgegeben von Jean Clair. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2005, s. 15. O wystawie zob. także. M.P. Markowski, *Nieprzejrzystość*, w: Tegoż: *Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007, s. 175-179.

⁶ Mamy tu na myśli przede wszystkim monumentalne dzieło *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, autorstwa Raymonda Klibanskyego, Erwina Panofskyego i Fritza Saxla (przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009) oraz – pokazujące odmienną tradycję myślenia o melancholii – *Czarne słońce* Julii Kristevej. Zob. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp: M. P. Markowski, Kraków 2007. Rzecz jasna, bibliografie obcojęzyczne zawierają setki pozycji, które warto byłoby polszczyźnie przyswoić (choćbyby melanchologiczne teksty Starobinskiego, Agambena, Bingswanger, Claira, czy Lepeniesa), ale podstawowy korpus melanchologiczny znaleźć można w kompendium *Saturn i melancholia*.

⁷ Najbliżej nam do właśnie tego określenia – czas, w którym żyjemy, rozumiemy, w duchu Giddensowskim, jako radykalną, późną fazę nowoczesności. Zob. A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008 i A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007.

multipleksów, lotnisk, pokoiów hotelowych, czyli błąka się (jak powiedziałby Marc Augé) wśród „nie-miejsc”⁸?

Formułowane w ostatnich latach odpowiedzi krążą przede wszystkim wokół melancholii rozumianej jako jednej z holistycznych sposobów doświadczania świata. Tak pisali o melancholii Agata Bielik-Robson, Wojciech Bałus, Alicja Kuczyńska, Michał Paweł Markowski, Mieczysław Dąbrowski⁹ – by wymienić tylko najciekawsze propozycje, sytuujące się w polu teorii melancholii. Pamiętając o wielu różnicach w pojmowaniu tej kategorii, można powiedzieć, że autorzy ci rozpatrywali ją w horyzoncie, by tak rzec, osobniczym i rozumieli ją głównie jako pewnego rodzaju predylekcję podmiotu „słabego”, który w warunkach nowoczesności (lub, jak chcieli inni, ponowoczesności) swój specyficzny sposób interakcji ze światem budował na odczuwaniu straty, związanej z załamaniem się tradycyjnych punktów oparcia i anihilacją (kartezjańskich z ducha) „jasnych” i „logicznych” ram rzeczywistości¹⁰. Takie rozumienie melancholii zasadza się na swoistym geście separacji – oto mówimy o przypadłości całkowicie idiomatycznej i w sposób nierozzerwalny związanej z jednostką. Melancholik nie tylko jest, jak pisaliśmy, poza światem, ale jest też poza wspólnotą i – w pewnym sensie – poza sobą. Jest więc podwójnie (lub nawet wielokrotnie) osobny i to odosobnione bycie jest warunkiem uruchomienia dyskursu straty. Przez całe wieki opowieść o melancholii była opowieścią o jednostkach, „wybrańcach”, geniuszach lub szaleńcach – w każdym razie odstępstwo od normy było warunkiem *sine qua non*, niezbywalnym rdzeniem tych narracji. Dzisiaj, jak sądzimy, najciekawsze pytania rodzą

⁸ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, wstęp W. J. Burszta, Warszawa 2010.

⁹ Zob. A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*, w: Tejże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 61-86, W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999, Warszawa 2002, M.P. Markowski, *Przyjaźń, histeria, melancholia*, w: Tegoż: *Życie na miarę literatury*, Kraków 2009, s. 61-86, M. Dąbrowski, *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, w: Tegoż: *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011, s. 327-359.

¹⁰ Z tej perspektywy o melancholii pisał w swoich książkach również Marek Bieńczyk, którego ustalenia są do dzisiaj najbardziej wpływową teorią – i praktyką – melanchologiczną w Polsce. M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa 2007 (pierwsze wydanie – 1991), *Melancholia. Esej o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000 (pierwsze wydanie – 1998), *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, *Książka twarzy*, Warszawa 2012.

się na przecięciu melancholii i wspólnoty, skąd rozpocząć można analizę zależności między tymi dwoma pojęciami.

Czy możemy w ogóle mówić o melancholii innej niż jednostkowa? Czy możliwa jest jakieś doświadczenie melancholii zbiorowej lub – chętniej skorzystalibyśmy z tego pojęcia – wspólnotowej? Czy da się pomyśleć wspólnotowość melancholii inną niż nakreślona przez Benjamina i odwołująca się do wymiaru zbiorowego teoria historyczności¹¹ albo koncepcja Wolfa Lepeniesa, w której szaleństwo melancholii prowadzi do społecznej bierności, zaś szaleństwo utopii stanowi oczywiste źródło aktywności¹²? Innymi słowy – czy da się pomyśleć innego rodzaju zależność melancholii od wspólnoty, zależność która – niepozbawiona wszakże uroszczeń estetycznych – pokazywałaby aktualne oblicze interesującego nas pojęcia?

Próbę sformułowania odpowiedzi zacznijmy od paradoksalnego, w kontekście wyżej nakreślonych wątpliwości, stwierdzenia: „właściwa” melancholia zawsze będzie podmiotowa, ponieważ nigdy nie uwolnimy się od ciężaru własnej egzystencji, która jest tylko nasza i nigdy nie będzie inaczej. Potwierdzają to liczne opracowania melancholii, pokazujące przede wszystkim jej współczesną, zakorzenioną w medycznej *praxis* formę, czyli depresję¹³. Jednak układ odniesienia, w którym sytuowana jest melancholia, uległ radykalnej zmianie. Mówiąc zaś dokładniej, zmianie ulegają relacje w polu, dzielonym przez uczestników wspólnoty i jej fundamentalne właściwości. Wprowadzeniem w analizę tej kwestii niech będzie, fragment debiutanckiej powieści Michele’a Houellebacqa *Poszerzenie pola walki*. Główny bohater (i równocześnie narrator) dzieli się taką oto refleksją:

¹¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: Tegoż: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 201-212. Na temat melancholii w pismach niemieckiego filozofa zob. M. Pensky, *Melancholy dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Massachusetts University Press, Massachusetts 1993.

¹² W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1998.

¹³ Zob. np. M. Kutzer, *Anatomie des Wahnsins. Geisteskrankheit im medizinischen Denken der früherer Neuzeit und die Anfänge der pathologischen Anatomie*, Hürtgenwald, Guido Pressler, 1998, G. Minois, *Histoire du mal de vivre: de la mélancholie à la depression*, Paris, Éditions de la Martinière 2003, J. Schmidt, *Melancholy and the therapeutic language of moral Philosophy in Seventeenth-Century Thought*, „Journal of The History of Ideas” 2005, vol. LXV, no. 4, p. 583-601, J. Radden, *Moody Minds Distempered. Essays on Melancholy and Depression*, New York, Oxford University Press 2009, E. Borgna, *Malinconia*, Milano, Feltrinelli 2011.

Przeżyłem tak niewiele, że mam skłonność do wyobrażania sobie, że nie umrę, wydaje mi się nieprawdopodobne, że życie ludzkie może redukować się do taki niewielu rzeczy; człowiek myśli, wbrew samemu sobie, że wcześniej czy później coś się wydarzy. Poważny błąd. Może być doskonale krótkie i puste zarazem. Dni upływają monotennie, nie zostawiając najmniejszego śladu ani wspomnienia. Niekiedy nawet myślałem, że uda mi się umościć na trwałe w życiu kompletnie pustym. Że znużenie, relatywnie bezbolesne, pozwoli mi wykonywać zwykłe, codzienne gesty. Kolejny błąd. Przedłużające się znużenie nie jest pozycją dającą się utrzymać; wcześniej czy później przechodzi w odczucia dużo bardziej bolesne, w ból rzeczywisty; to mi się właśnie przydarza¹⁴.

Usprawiedliwieniem dla nazbyt obszernego cytatu niech będzie fakt, że wprowadza nas on w najistotniejsze wątki i zależności, rozgrywające się na przecięciu takich pojęć, jak wspólnota, nicość i melancholia. Bohater *Poszerzania...*, trzydziestoletni analityk-programista, wie, że życie nagie i puste, to życie w cywilizacji, która – jak powiada jego znajomy ksiądz – cierpi na wyczerpanie sił witalnych. Relacje międzyludzkie właściwie nie istnieją, a życie – wyjałowione niczym opatrunkowa gaza – nie zawiera żadnej istotności, która mogłaby odcisnąć ślad, poświadczyć (choć na chwilę) swoją realność. To z jednej strony wy-brakowana vegetacja, z drugiej zaś – całkowita entropia, aleatoryczna przypadkowość, „w której nie istnieją już ani podmiot, ani przedmiot harmonijnie rozdzielone w rejestrze wiedzy”¹⁵. Bohater prozatorskiego debiutu Houellebecqua (podobnie, jak główne postaci jego innych książek¹⁶) jest doskonałym *pars pro toto* społeczeństwa późnej nowoczesności, społeczeństwa coraz bardziej oddalonych od siebie jednostek, społeczeństwa, które – być może to nasz największy dzisiaj kłopot – nie jest wspólnotą. Albo inaczej: zbiorowości, które nie chce zinterioryzować wspólnoty w całej jej złożoności, nie godzi się na jej immanentne (także negatywne) właściwości, nie próbuje wspólnoty przemyśleć. Nie idzie już zatem o takie cechy ponowoczesnych zbiorowości, jak wielokrotnie opisywane triumf globalizacji¹⁷, powszechny lęk¹⁸, czy rozbieżność

¹⁴ M. Houellebecq, *Poszerzenie pola walki*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2005, s. 52-53.

¹⁵ J. Baudrillard, *Słowa-klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 42.

¹⁶ „Nie odczuwała niczego innego poza ogólnym, niemal metafizycznym smutkiem”. M. Houellebecq, *Częstki elementarne*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2003, s. 323.

¹⁷ Zob. np. J.E. Stiglitz, *Globalizacja*, przeł. H. Simbierowicz, Warszawa 2011.

¹⁸ Na temat towarzyszącego nam dzisiaj w każdej niemal chwili lęku zob.: M. Marzano, *Oblicza lęku*, przeł. Z. Chojnacka, Warszawa 2013. O lęku traktują także klasyczne pisma Zygmunta Baumana – *Płynne życie* (przeł. T. Kunz, Kraków 2007) i *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008).

w klasyczny historyzm, który zasadzałby się na metafizycznym złudzeniu sensu¹⁹. Rzecz o jest o wiele poważniejsza, dotyka bowiem samej istoty wspólnego bycia, źródłowych własności wspólnoty oraz tym, co ona odsłania, skrywa, przenika i wytwarza.

Roberto Esposito, filozof, który – obok Giorgio Agambena, Antonio Negriego, Jacquesa Derridy i Jacquesa-Luc Nancy'ego – najintensywniej zajmuje się teorią wspólnoty²⁰, w jednym z niewielu przetłumaczonych na język polski tekstów notuje: „Fakt, że wspólnota ciąży w kierunku ograniczenia – a nie rozszerzenia obszaru podmiotowości – oznacza, że jej członkowie nie są już tożsami z samymi sobą, ale konstytutywnie narażeni na działanie siły, która każe im przekroczyć granice indywidualizmu, aby wyjrzeć »na zewnątrz«, poza siebie”²¹. Wspólnota w ujęciu włoskiego filozofa jest przestrzenią, która wystawia nas na niebezpieczeństwo (jest to nieustające zagrożenie kontaktu z „Innym” i utrata granic własnej podmiotowości), przenicowuje naszą tożsamość i właśnie dlatego nie obiecuje pocieszenia, lecz – jak powiada Esposito – „nie ogrzewa i nie chroni” (WN, 44). W tak rozumianej wspólnocie nigdy nie jesteśmy u siebie, nigdy nie jesteśmy „w domu”, nie potrafimy rozgościć się we własnej tożsamości²². Namysł nad ontologią wspólnoty prowadzi dalej autora *Communitas...* do stwierdzenia, że nie jest ona (jak w tradycyjnych ujęciach) podmiotem zbiorowym czy też zbiorem podmiotów, lecz „relacją, która nie pozwala im dłużej być podmiotami jednostkowymi, przecinając ich tożsamość linią, która

¹⁹ „Gdybyśmy chcieli szukać alegorii dla procesów nam współczesnych – pisze Zygmunt Bauman (a my, jako melancholicy, nie ustajemy w poszukiwaniu alegorii) – powinniśmy zrezygnować z postaci jednego jedyne go Anioła Historii i zastąpić go rojem »aniołów biografii«. Wyznalibyśmy, że jesteśmy tłumem samotników, popychanych ku przyszłości, do której stoimy odwróceniem plecami, podczas gdy znajdująca się przed nami sterta odłamków (pozostałości po naszych strzaskanych nadziejach, zawiedzionych oczekiwaniach i straconych szansach) piętrzy się ku niebu. Z. Bauman, *To nie jest dziennik*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2012, s. 177. Mało jest cenniejszych diagnoz naszej sytuacji niż ta, nawiązująca do koncepcji Waltera Benjamina, konkluzja wybitnego socjologa.

²⁰ Na ten temat zob.: R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino 1998, R. Esposito, *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Milano 2008, G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008. W Polsce intrygująco na temat wspólnoty pisał Tadeusz Sławek w książce *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*, Katowice 2009.

²¹ R. Esposito, *Wspólnota i nihilizm*, przeł. M. Surma-Gawłowska, „Politeja” 2013, nr 1, s. 41-52. Dalsze cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście ze skrótem WN.

²² K. Michalski, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Kraków 2007, s. 156.

jednocześnie je przekształca. Jest owym »z«, »pomiędzy« – punktem, w jakim podmioty spotykają się w relacji, wiążącej je z innymi w tym samym stopniu, w jakim oddziela je od nich samych” (WN, 44)²³. Nie jest także obszarem statycznym (jest raczej „wirem”), labilną przestrzenią, w której przede wszystkim podatni jesteśmy na transgresyjne doświadczenie Innego. Jest natomiast wspólnota samym byciem – pisze Esposito. Dlatego jest też miejscem krańcowej pustki, niebędącej „utrata substancji, fundamentu, wartości, która znienacka pojawia się, aby zniszczyć wcześniejszy porządek. Jest natomiast samym sednem naszego bycia-wspólnego” (WN, 46). Pustka jest zatem niezbywalnym atrybutem wspólnoty (jako jej ontologiczny fundament), ale jest też – jak z kolei powiada przywoływany przez Esposito Bataille – istotą naszego doświadczenia. „W tym sensie – pisze pięknie włoski filozof – człowiek jest raną bytu, który z kolei zawsze jest już zraniony”.

Co jednak tekst Roberto Esposito ma wspólnego z melancholią późnej nowoczesności? Otóż, być może najważniejsza teza omawianego tu eseju zamyka się w takiej oto konstatacji: nicość konstytuuje wspólnotę, jest „jedynym sposobem jej istnienia” (WN, 44). Nicość nie jest czymś wobec wspólnoty transcendentnym, lecz naszym wspólnym doświadczeniem, splecionym najściślej z byciem – jesteśmy, rzecz można, braćmi w braku, *brothers in lack*. Wspólnota nie jest już (być może nigdy w gruncie rzeczy nie była) paradygmatem i funkcją konsolacji – stąd właśnie nasza melancholia, potęgowana nieustannie odradzającą się nadzieją na wspólne pocieszenie. Melancholia jest wszakże – przypomnijmy zdanie Bonnefoy – nieustannie roztrzaskiwaną nadzieją, oczekiwaniem, które ciągle zmienia się w rozczarowanie. Tkwimy w okowach wielkiej pustki, w świecie już nie zarażonym nicością, ale będącym nicością samą, „nasze Bycie – napisze Ernst Bloch – jest niegotowe jeszcze i ciemne”²⁴. Fryderyk Nietzsche, który, jak wiadomo, do kwestii nicości powracał

²³ Esposito jest tutaj bardzo bliski koncepcjom „czystego doświadczenia” Wiliama Jamesa: „Filozofia zawsze zwracała się ku częściom mowy. »Współ z«, »przy«, »następnie«, »podobnie«, »od«, »ku«, »przeciw«, »ponieważ«, »gdyż«, »przez«, »mój« – słowa te desygnują relacje łączności ułożone z grubsza w porządku rosnącej bliskości i zawierania się. Możemy *a priori* wyobrazić sobie pewną przestrzeń wspólności, ale nie następności; albo następności, ale nie podobieństwa, albo też podobieństwa, ale nie aktywności, albo aktywności, ale nie celowości, albo wreszcie celowości, lecz bez *ego*”. W. James, *Świat czystego doświadczenia*, przeł. A. Grzeliński i inni, w: Tegoż: *Eseje o radykalnym empiryzmie*, przeł. A. Grzeliński, K. Wieczorkowski, Toruń 2012, s. 54.

²⁴ E. Bloch, *Ślady*, przełożyła, opracowała i wstępem opatrzyła A. Czajka, Kraków 2012, s. 88.

obsesyjnie, podkreślał, że „za każdym stoi jego cień, jego ciemny towarzysz drogi”²⁵. Wspólnota, która jest nicością, ciemnością, cieniem – to jest nasza egzystencja, ale to także ziejącą pustka i rana, która otwiera dyskurs melancholijny. Sens bowiem, jak pisze Roberto Esposito, „okazuje się rozbity, poszarpany, wysuszony” (WN, 51). Ten dojmujący, pozasłowny, niezwerbalizowany brak budzi, rzecz jasna, melancholię. Ale to właśnie moment paradoksu, rozsunięcia, z którego wyłania się szansa przezwyciężenia straty: „to właśnie wtedy, kiedy zabraknie wszelkiego sensu już danego – ujętego w ramy istotowych odniesień – ujawnia się sens świata jako taki: przenicowany, bez odsyłania do sensów czy znaczeń, które by go przekraczały. Wspólnota jest właśnie tą granicą, przejściem pomiędzy ogólną zagładą sensu i koniecznością, aby każde jednostkowe wydarzenie, każdy strzęp egzystencji, nosiło w sobie swój sens” (WN, 52). Melancholia późnej nowoczesności rodzi się również ze swoistego stuporu interpretacyjnego, bo wobec nadmiaru opowieści nie sposób rozpocząć pracy nadawania sensu, uruchomić interpretacji. Z drugiej strony, aby dostać się do własnego sensu (zatem aby egzystować), trzeba przenicować pokiereszowany sens świata – przenicować, czyli usytuować wobec pustki, a następnie ją przekroczyć, co jednak wiąże się nieuchronnie z pozostawieniem śladu, znamienia, stygmatu. Dzisiaj wszyscy jesteśmy zranieni, nosimy taki ślad pustki (a więc braku) i właśnie on jest przyczyną doświadczenia melancholijnego. Jeśli więc melancholia późnej nowoczesności jest w pewnym zakresie doświadczeniem zbiorowym, to nie dlatego (w każdym razie nie tylko dlatego), że staje się, jak wolno sądzić, coraz bardziej powszechna, ale dlatego, że jest organicznie związana ze wspólnotą, że jest w niej głęboko zanurzona, że jest *de facto* warunkiem jej istnienia²⁶.

²⁵ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 146.

²⁶ Dlatego nie zgadzamy się z Michałem Łuczewskim, który pisze, że „smutek stawia nas niejako obok społeczeństwa i jego reguł, na progu królestwa nie z tego świata”. W klasycznym rozumieniu melancholii taki sąd jest absolutnie słuszny. Jeśli idzie o melancholię późnej nowoczesności, rzecz ma się, naszym zdaniem, dokładnie przeciwnie: smutek sytuuje nas w centrum społeczności ponowoczesnej, bo jest oznaką akceptacji i funkcjonalizacji rządzących nią reguł, których podwaliny stanowi brak i pustka. Zob. M. Łuczewski, *Melancholia, której nie ma*, „Christianitas” 2010, nr 44, s. 127-133. Numer ten zawiera cały blok tekstów, zebranych pod wspólnym tytułem *Melancholia i łaska*, które opisują melancholię przede wszystkim z punktu widzenia tradycyjnych wątków, nazwijmy je, acedycznych, ale też dotyczą jej aspektu politycznego. Zob. R. Matyja, *Polityczna melancholia przed żałobą*, s. 134-143, P. Kaznowski, *Nasza postmetafizyczna melancholia*, s. 7-10.

A gdyby tak inaczej? Gdyby przemyśleć na nowo relację wspólnoty i melancholii? Jaki rodzaj relacji zachodzi między tymi dwoma terminami? Roberto Esposito rozpoczyna tym pytaniem esej *Melancholy and community*²⁷, w którym próbuje przekroczyć kanoniczne myślenie o melancholii, ufundowanej na alienacji podmiotu i wspólnoty. Owszem, powiada Esposito, cała nowożytna tradycja melancholijna stawia człowieka melancholijnego poza wspólnotą, jeśli nawet nie przeciwko niej. Melancholia – jak ją przez wieki rozumiano – wiązałyby się tedy wyłącznie z indywidualnością, byłaby przymiotem poszczególnych osób, natomiast „społeczeństwo nie może takie [melancholijne – AM] być, o ile jedną z jego podstawowych cech jest asocjalność, izolacja i odmowa życia zbiorowego” (MC, 27). Jednak to rozróżnienie warto zakwestionować: „w rzeczywistości, prawdziwa filozofia nie tylko zawsze pojmowała „wspólnotowy” charakter melancholii w ciągu uznanych interpretacji, biegnących od ojców kościoła po Heideggera, ale także, co ważniejsze, źródłowo melancholijny, poraniony i pęknięty charakter wspólnoty” – czytamy w przywoływanym szkicu (MC, 28). Melancholia jest konstytutywną właściwością wspólnoty, która – Esposito ciągle powraca to tej myśli – jest rozumiana jako relacja, owo „z” lub „pomiędzy” jej członkami (*members*), tworzącymi ją, ale nie mogącymi „być w niej” tak, jak by chcieli i niepotrafiący odbudować jej bez równoczesnego zniszczenia. To jest sedno naszej wspólnej melancholii, bo – jak krok po kroku, poprzez odwołania do Hobbesa, Rousseau, Kanta i Heideggera przekonuje autor *Due* – wspólnota może być definiowana wyłącznie poprzez fundamentalny brak. Dzisiaj, podobnie jak Jean-Jacques, autor *Wyznań*, doświadczamy melancholii, bo zdajemy sobie sprawę, że prawdziwa wspólnota nie istnieje. Gdybyśmy więc mieli zmierzyć się z pytaniem, co jest stratą, która powoduje melancholijne doświadczenie człowieka późnej nowoczesności, to najchętniej odpowiedzielibyśmy, że jest nią (jak zauważył w nieco innym kontekście Bauman²⁸) wspólnota, nie tylko instytucjonalna²⁹, ale – co dojmująco widać w pisarstwie Andrzeja Stasiuka – także egzystencjalna. „Ponieważ –

²⁷ R. Esposito, *Melancholy and community*, w: Tegoż: *Terms of the political. Community, Immunity, Biopolitics*, Transl. by R.N. Welsch. Fordham University Press, New York, 2013, s. 27-36. Dalsze cytaty we własnych tłumaczeniach podaję w tekście głównym z oznaczeniem MC.

²⁸ Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 8.

²⁹ Na ten temat zob.: C. Leggewie, H. Welzer, *Koniec świata, jaki znaliśmy. Klimat, przyszłość, szanse demokracji*, przeł. P. Buras, Warszawa 2012.

odwołajmy się raz jeszcze do tekstu Esposito – wspólnota nie jest, jak twierdził Rousseau, czymś, do czego musimy powracać, ani też, jak twierdził Kant, czymś, do czego musimy dążyć. Nie jest też, jak uważał Hobbes, czymś do zniszczenia, czymś zniszczalnym. Wspólnota nie jest ani źródłem, ani *telos*. Wspólnota nie jest ani celem, ani końcem, ani założeniem, ani przeznaczeniem, ale warunkiem naszej – zarówno pojedynczej, jak i mnogiej – egzystencji” (MC, 36).

Być może doszliśmy więc do kresu, ale melancholia doskonale czuje się w objęciach negatywności, czerpiąc z niej swoją estetyczną siłę³⁰. Jeśli nicość, wspólnota i melancholia związane są „ciasnym węzłem” (*tight knot*), to dyskurs straty sączył się będzie z samego ich splotu, z najciemniejszego punktu tego ciemnego wiru. Melancholia (bez ustanku ją personifikujemy, ale nie sposób inaczej) ma bowiem świadomość, że rzeczywistość nie da się opisać, ogarnąć, pojąć, sklasyfikować i – podobnie jak wspólnoty – nie da się jej scalić. Dlatego narracja śledziennicza próbuje zebrać strzępy naszej egzystencji, nie ustaje w syzyfowej pracy anamnezy, cierpliwie skleja fragmenty rozbitego dzbanka³¹ sensu, całości i celowości naszego istnienia.

Współczesny, uwikłany w zranioną i niszczącą wspólnotę podmiot melancholijny, jest zatem kolejną odsłoną „podmiotu w kryzysie”, o którym pisała Julia Kristeva. Jedną z odmian impasu, o której pora powiedzieć słów kilka, to kryzys religijny, jakże ważny jeśli zamierzamy mówić o prozie Andrzeja Stasiuka, bez przerwy zmagającego się z metafizyczną pustką. „Uzależniona od klimatu religijnego, melancholia objawia się, jeśli można tak powiedzieć w zwątpieniu religijnym. Nie ma nic bardziej smutnego niż martwy Bóg (...)”³². Bez wątpienia żyjemy w czasach martwego Boga, nie jest on jednak martwy w tym sensie, o którym wspominają

³⁰ To przekonanie dzielą Paul Ricoeur i Jacques Derrida, obaj uznając melancholię za wiodący paradygmat egzystencjalny i nieusuwalny atrybut kondycji ludzkiej.

³¹ Na przykładzie tego naczynia Martin Heidegger rozwijał swoją filozofię pustki, przypominając, że to właśnie ona tworzy i wypełnia dzban. Zob. M. Heidegger, *Rzecz*, w: Tegoż: *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 163. Pamiętajmy jednak, że tak ważne dla Roberto Esposito pojęcie *munus* (z którego początek bierze słowo *communitas*) oznacza również dar. Koresponduje to z myślą Derridy, który powiada z kolei, że naczynie (nazywane przez niego *chorą*), jest „miejszem przyjmowania i goszczenia”. Pustka i dar – wspinała alegoria melancholii. Zob. odpowiednio: R. Esposito, *Melancholy and community...* s. 29 i J. Derrida *Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Warszawa 1991, s. 71.

³² J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp: M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 10.

uproszczone odwołania do słynnego powiedzenia autora *Z genealogii moralności*³³. Ponowoczesne zwątpienie religijne – pokarm, którym karmią się do syta dzisiejsze „czarne nastroje”³⁴ – nie bierze się ze świadomości „śmierci Boga”, ponieważ uśmiercenie pewnego Jego wyobrażenia dzisiaj rzeczywiście nikogo nie jest w stanie naprawdę wzruszyć. Melancholia ponowoczesna czerpie z kwestii dalece poważniejszej, kwestii, której Sergio Quinzio, zapewne jeden z najwspanialszych dwudziestowiecznych egzegetów Pisma, poświęcił książkę *Przegrana Boga*³⁵. Mówi w niej o Bogu, „który wybiera słabość i to, co nie istnieje, a nie to, co jest, jest Bogiem wyzuty z siebie samego, targanym niepewnością co do pełni Jego boskości: oto pierwszy niepokój tkwiący w Bogu, który dopiero na końcu dziejów zasiądzie na swoim tronie potęgi i chwały” (PB, 51-52). Odwieczny Punkt Oparcia zostaje pozbawiony swoich najważniejszych atrybutów i jako taki przestaje być Pewnością, Pełnią i Ostatecznością. Tak wygląda Bóg po dekonstrukcji zachodniej metafizyki – jest ułomny, zraniony i właśnie wyzuty z siebie³⁶. Współczesny świat jawi się, dowodzi Quinzio, jako wynik przegranej Boga w historii (PB, 88), który każe nam czekać na siebie zbyt długo, za bardzo nas rozczarował, zmęczył i unieszczęśliwił. W takim Bogu melancholia znajdzie kolejne źródło swojej pracy, polegającej na ustawicznym rozbijaniu ciągłości, zaprzeczaniu jednorodnemu, linearnemu dyskursowi, podważaniu całości. W pustym miejscu, które powstało po wycofaniu się Boga ze świata, melancholia rozlewa swoją czarną żółć i konstytuuje podmiot „słaby”, rozpamiętujący bez końca utraconą formę rzeczywistości.

Odpowiedzią na słabość Boga jest „słaba” wiara, która nie daje już pocieszenia, zarażona jest smutkiem i nie ma nic wspólnego z „dobrym samopoczuciem”³⁷. Jest raczej przebywaniem w ciemności, myśleniem, które właśnie w negatywności ma swój

³³ „Uderzająca jest również korelacja nowożytniej melancholii z procesem odrealniania Boga od wciąż jeszcze metafizycznej »trwogi« Pascala po Nietzscheańskie »znużenie« i głoszenie, że »Bóg umarł« (swoją drogą, czy dziś jeszcze kogokolwiek może jeszcze naprawdę wzruszyć ta nowina?)”. P. Kaznowski, *Krótką historia metafizycznego znużenia*, „Christianitas” 2010, nr 44, s. 54.

³⁴ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 10.

³⁵ S. Quinzio, *Przegrana Boga*, przeł. M. Bielawski, Kraków-Dębica 2008. Cytaty lokalizuję w tekście głównym ze skrótem PB.

³⁶ To ostatnie określenie dopisujemy do szeregu metafor, którymi posługujemy się, by opisać melancholię.

³⁷ A.H. Hart, *Knowing Darkness. On Skepticism, Melancholy, Friendship, and God*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Michigan 2009, s. 127-135.

początek i które w pewnym sensie akceptuje postmetafizyczną otchłań jako początek własnych poszukiwań. Wywodzi się z „ciemnego źródła”, które nie prowadzi (bo nie może) do odkrycia prawdy, lecz do ustanowienia niepewnego konsensusu. Dzisiaj podobne idee bardzo dobrze przewodzi „słaba” myśl spod znaku Richarda Rorty’ego i Gianni’ego Vattimo. Z wspólnego przekonania o tym, że prawda nie jest nigdy obiektywnością, a zawsze toczącym się w obrębie konkretnej wspólnoty „między osobowym dialogiem”³⁸, obaj filozofowie wyprowadzają swoje antydogmatyczne i pozbawione ontologicznego przeciążenia koncepcje. Autor *Konsekwencji pragmatyzmu* podkreśla nieustannie ograniczoność i tymczasowość naszego myślenia (także w obrębie powracającej do łask religijności), które nigdy nie uwolni się od metaforyzacji³⁹, zaś twórca *Końca nowoczesności*, uwalniając ostatecznie dyskurs chrześcijański spod władzy „metafizyki”, twierdzi, że europejska sekularyzacja jest ostatecznym wcieleniem obietnicy Wcielenia, rozumianego jako *kenosis*⁴⁰.

Nasza egzystencja toczy się w bezpośredniej bliskości czarnej otchłani, którą tutaj nazywamy również melancholią, to życie, o którym Fernando Pessoa (ściśle zaś Alberto Caeiro, jeden z poetyckich heteronimów portugalskiego pisarza) pisał tak: „Ja, dzięki temu, że mam oczy tylko po to, żeby widzieć,/widzę brak znaczenia we wszystkich rzeczach”⁴¹. „Brak znaczenia wszystkich rzeczy” – „to stan początkowy”, punkt wyjścia, w którym rzeczy nic nie znaczą i który domaga się pracy melancholii, zacierającej fakt, „że obiektu brak od samego początku”⁴² i podejmującej próby sklejenia rozbitej tożsamości, przeglądającej się w „pustym” świecie utraconych znaczeń. Poruszanie się w rzeczywistości, którą nazwać by można desygnifikacyjną, oznacza także konieczność dostrzeżenia, że „przegraną Boga widać wszędzie” (PB, 32)

³⁸ S. Zabala, *Religia poza teizmem i ateizmem*, w: R. Rorty, G. Vattimo, *Przyszłość religii*, przeł. S. Królak, red. S. Zabala, Kraków 2010, s. 21.

³⁹ R. Rorty, *Truth and Progress*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

⁴⁰ G. Vattimo, *Ślad śladu*, w: J. Derrida, G. Vattimo i in., *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianni’ego Vattimo*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1999, s. 105.

⁴¹ F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro*, opracowanie i przekład W. Charchalis, Warszawa 2011, s. 157.

⁴² S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Nowa Res Publica” 2001, nr 44. Autor *Kruchego absolutu* kwestionuje klasyczne rozpoznania Freuda, przekonując, że zmieniający się w utratę brak, od początku był wyłącznie brakiem – trudno bowiem utracić coś, czego się wcześniej nie miało.

oraz próbę przekroczenia horyzontu nicości⁴³. Tu z pomocą przychodzi nam melancholia w swym późnonowoczesnym wcieleniu. Jest ono bowiem niczym innym jak imperatywem chwilowego (bo inny, to znaczy – wieczny – nie jest możliwy) zawieszenia negatywności, wyrastającym z jej pełnej akceptacji. Życie w niepewnym świecie zmurzałych wspólnot, nad którym zamiast Boga króluje zimne, czarne słońce – oto egzystencja najściślej związana z melancholią, „szare, heroiczne gesty życia”, jak pisze Debora Vogel, jedna z najbardziej melancholijnych rodzimych pisarek⁴⁴. Z kolei Földényi powiada, że „melancholia nie występuje z ładu (który zresztą nie istnieje) – przybywa ona z miejsc, gdzie w ładzie kryją się rysy, których nie sposób zasklepić”⁴⁵. Jak znaleźć swoje miejsce w takim świecie? Jak oswoić ów „skażony” ład? Jak go na chwilę chociaż odczarować? Odpowiedź brzmi: pisać.

Wspominaliśmy wyżej o wspólnocie, pustce, „słabym” Bogu i nicości po to, by odnaleźć je wszystkie w melancholii późnej nowoczesności. Ale też po to, żeby w ich centrum umieścić podmiot melancholijny, który – stojąc nad przepaścią życia – będzie próbował ponownie złączyć poluzowane spoiny świata. Jeśli żyjemy w sfragmentyzowanej rzeczywistości, spod której wyziera nicość, to melancholik będzie ku tej nicości cały czas ciążył i w niej się przeglądał, odbijając swój smutek w lustrze świata. Nie znajdzie jednak ratunku w świecie i wspólnocie, która – jak próbowaliśmy pokazać – jest niczym innym, jak emanacją braku. Będzie więc – tak dzieje się bardzo często – poszukiwał ulgi w symbolicznej wspólnocie literatury. Tam będzie próbował odnaleźć utraconą Rzeczą, bo właśnie pisanie (sztuka w ogóle) jest jedynym sposobem, który umożliwia podmiotowi melancholijnemu panowanie nad nią⁴⁶. Kluczowe dla nas zdanie autorki *Czarnego słońca* brzmi tak: „Twórczość literacka to przystanek ciała i znaków, będąca świadectwem uczuć: smutku jako oznaki oddzielenia i jako zapowiedzi panowania symbolu; radości jako oznaki triumfu, sytuującego mnie w uniwersum sztuki

⁴³ Podobnie pisze Tadeusz Sławek we wstępie do antologii *Drzewo poznania*: „To, co ukryte, siłą rzeczy należy do sfery mroku, ciemności, nocy. Jeżeli postsekularyzm dotyka kwestii owego »ukrycia« Boga, to nie dlatego, by chciał odnaleźć miejsce, w którym schronił się Bóg, ale po to, aby owo ukrywanie przedstawić jako formę, w jakiej Bóg może udostępnić się ludzkiej myśli”. Zob. T. Sławek, *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 17.

⁴⁴ D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006, s. 93.

⁴⁵ L. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 234.

⁴⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 17.

i sztuczności, oraz symbolu, które próbuje najlepiej jak umiem powiązać z moim doświadczeniem rzeczywistości”⁴⁷. Przygoda ciała i znaków, ale i przygoda zmagania się z nicością, przygoda tęsknoty za metafizyką, przygoda nastroju czy przygoda opisu. Innymi słowy, przygoda wpisywania własnego doświadczenia w literackie przenicowywanie świata, rozumiane nie tylko jako proces zmieniający *signification* (znaczenie) w *signifiance*⁴⁸, ale również jako zniesienia granic między podmiotem a światem, które to granice melancholia podtrzymuje, ale i – jeśli sublimuje się w pisanie – równie chętnie unieważnia.

Melancholia, estetyka melancholijna właściwie, doskonale czuła jest na wyłapywanie z życia wszelkich nielinearności, „szumów” i „zlepów”, fragmentów egzystencji, nieoczywistości, zamętów, węzłów, a zwłaszcza rys, pęknięć, blizn, ran i wszystkiego tego, co odnaleźć można w metaforach doświadczenia śledziennika⁴⁹. Podmiot melancholijny, wyczulony na wszędoabyłski oddech śmierci, na gruzach nowoczesności, wspólnoty i religii, budował będzie swoją opowieść o stracie, będzie próbował, jak przywołany bohater powieści Houellebecq’a, umościć się w pustce, jakoś ją – ciągle powracam do tego słowa – przenicować. Stąd rodzi się literatura, która narzuca światu – wedle określenia Starobinskiego – „prawo stylu”⁵⁰ i jest zapisem doświadczenia (w przypadku pisarstwa Andrzeja Stasiuka) melancholijnego. Nie sposób bowiem oderwać tekstu od doświadczenia, jak nie sposób wyrwać podmiotu melancholijnego z miejsca, w którym znajduje swoje schronienie, a które to miejsce – (co wcześniej zostało już powiedziane) pozostaje w nieoczywistej, metonimicznej relacji wobec rzeczywistości. Pisanie, które już w bardzo starej tradycji związane było z melancholią (w XVI wieku atrament nazywany był czarną żółcią⁵¹), zmierza do – jak

⁴⁷ Tamże, s. 26.

⁴⁸ M.P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenia do pism Julii Kristevy*, W: J. Kristeva, *Czarne słońce...*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007, s. XLI.

⁴⁹ Jak zwykle lapidarnie i celnie mówi na ten temat Cioran: „Tak więc źródło melancholii tryska gdzieś w rejonach, w których życie jest niepewne i problematyczne. W ten sposób tłumaczy się jej płodność dla poznania i jałowość dla życia”. E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 59.

⁵⁰ J. Starobinski, 1789. *Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997, s. 79.

⁵¹ Przypomina o tym również autor *Blaszanego bębenka* – zob. G. Grass, *O bezruchu w postępie. Wariacje na temat miedziorytu Albrechta Dürera „Melancholia I”*, w: Tegoż: *Z dziennika ślimaka*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 1991, s. 216.

pisał Benjamin o Baudelairze – „przerwania biegu świata”⁵², zawieszenia jego skłonności do samounicestwienia, przywrócenia znakom znaczenia, zapanowania nad „pogrzebaną żywcem”⁵³ Rzeczą, zahamowania jego (świata) znikania i roztapiania się w kolejnych symulakrycznych przestrzeniach. W tym sensie wyobraźnia melancholijna sprzyja pisaniu, pojmowanemu jako niezgoda na odchodzenie i śmierć, jako sprzeciw wobec każdej definitywności, każdej jednoznaczności i każdej zbyt oczywistej – także literackiej – strategii. Zwielokrotnione doświadczenie melancholijnego „ja” multiplikuje również ten, znajdujący odbicie w pisaniu, paradoksalny związek z rzeczywistością, podkreślając równocześnie jedność i separację. „Boli mnie głowa i wszechświat”⁵⁴ – to zdanie Pessoa najlepiej obrazuje relację podmiotu melancholijnego wobec rzeczywistości.

Nieco inaczej określa to Andrzej Stasiuk, którego pisarstwem będziemy się tu zajmować. Mówiąc w jednym z wywiadów o swoim żalu i tęsknocie, porównał je, podobnie jak cytowany wcześniej Fryderyk Nietzsche, do „cienia terażniejszości”⁵⁵. Metafora cienia blisko z melancholią spokrewniona⁵⁶, mówienie o przechodzeniu w cień, ale także o odbiciu i mrocznym powtórzeniu, dyskretnym uroku nieobecności, wreszcie o echu terażniejszości doskonale wprowadza nas w główne wątki prozy autora *Fado*. Świat bez wspólnoty świat, który coraz bardziej nas opuszcza (ale też sam został opuszczony), albo też, jak Heideggerowski dzban, przez pustkę jest wypełniony; świat, w którym, jak na sennych płótnach Edwarda Hoppera, brakuje jakiejś *pneumy*, Księgi, całości – tak widzimy prozę Stasiuka, pogrążoną w nicości i cieniu naszych czasów. Wołowiecki pisarz taki świat przenicowuje i – zapewne najgłębiej spośród pisarzy swojego pokolenia – zanurzony jest w melancholii.

⁵² W. Benjamin, *Park centralny*, w: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 181.

⁵³ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 59.

⁵⁴ F. Pessoa, *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Warszawa 2007, s. 261.

⁵⁵ *Wsiok jestem. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Bartosz Marzec*, „Rzeczpospolita” 2009, nr 114, dodatek „Plus Minus” 16.05.2009.

⁵⁶ Czymże jest rondo kapelusza, nieodłącznego atrybutu melancholijnej twarzy, jeśli nie sposobem na stworzenie dystansu, odejście na bok, czy – jak w polskim frazeologizmie – bycie w cieniu? O kapeluszu wspominał Marek Bieńczyk w swojej *Melancholii...*

ROZDZIAŁ TRZECI

Odkrywanie melancholii

Pisanie o prozie Andrzeja Stasiuka jest zajęciem ryzykownym¹, nie tylko dlatego, że jego dorobek artystyczny ciągle to *work in progress* (co nie wyklucza pojawienia się utworu, który radykalnie odwróci dotychczasowe odczytania książek autora *Taksim*), ale także dlatego, że wołowiecki pisarz ciągle zmienia literackie metody, żongluje poetykami, lawiruje nie tylko pomiędzy gatunkami, ale także pomiędzy rodzajami literackimi. Pisze powieści, opowiadania, felietony, dramaty, a dawno temu wiersze... Czegóż on jeszcze nie pisze, a przecież oprócz tego chętnie udziela wywiadów, w których dokonuje nierzadko autoegzegezy swoich pism artystycznych i które to wywiady należałoby traktować jako ważny (nawet jeśli nieraz nadmiernie wystylizowany) głos w debacie wokół jego tekstów. Mówiąc wprost: siadając do pisania o prozie Andrzeja Stasiuka należy ciągle mieć przed oczyma jej zaskakujący, czy – mówiąc bardziej dosadnie – wywrotowy charakter. Stasiuk – pisał swego czasu Przemysław Czapliński – „jest nieobliczalny i nieprzewidywalny, a jedyną stałą rzeczą jest w nim zmienność i żywiołowy napór”². Dość niezwykła mimo wszystko – na tle wielu współczesnych prozaików – aktywność pisarska Andrzeja Stasiuka (od swojego debiutu w roku 1992 do roku 2012 pisarz ogłosił piętnaście książek prozatorskich, cztery tomy dramatów (a w nich dramatów pięć), dwa zbiory esejów i tomik wierszy³) połączona z wspomnianym „rozrzutem artystycznym” stawia czytelnika przed nie lada problemem: jak z tak rozległego dorobku wybrać jeden wątek, jak ogarnąć to pisarstwo, jak wtłoczyć je (przynajmniej chwilowo, *hic et nunc*) w spójne ramy interpretacyjne? Banalne, lecz konieczne zastrzeżenie sprowadza się do konstatacji, że sprawa to z pewnością tyleż niełatwa, co konieczna po to, by w gęszczu

¹ „Krytyka jest – cokolwiek się powie – dziedziną ryzyka i kaprysu, namiętności i oślego uporu” – sąd Jana Błońskiego z właściwą dla tego wybitnego krytyka trafnością frazy oddaje również istotę każdej działalności interpretacyjnej. Zob. J. Błoński, *Ofiarny kozioł i koń trojański*, w: Tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s.11.

² P. Czapliński, *Zagłada centrum*, „Polityka” 1999, nr 40. Przedruk w: Tegoż: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*. Kraków 2002, s. 128-134.

³ Osobną jeszcze kwestią są liczne teksty publicystyczne ukazujące się na łamach prasy nie tylko branżowej.

Stasiukowych poetyk się nie pogubić i coś sensownego o jego pisarstwie powiedzieć. Pisać o Stasiuku to zatem przede wszystkim jego dzieło ograniczyć, ale ten gest – będący, jak sądzimy, niezbywalnym rewersem interpretacji – jest tyleż ograniczeniem, co szansą, a w gruncie rzeczy także warunkiem rozpoczęcia lektury.

Przedmiotem niniejszej pracy będzie więc proza artystyczna Andrzeja Stasiuka. Czynnościom badawczym będą podlegały wszystkie prozatorskie teksty autora *Dukli*, wyjąwszy jego literacki debiut, który – jak niemal zgodnie podkreślali recenzenci – stanowi w jego dorobku rzecz (zwłaszcza w sposobie ekspozycji i stylistyce) odmienną od późniejszych dokonań prozatorskich⁴.

Począwszy jednak od *Opowieści galicyjskich* aż po wydany w 2012 roku zbiór opowiadań *Grochów*, w twórczości pisarza ujawnia się, jak zamierzamy dowodzić, dyskurs melancholijny – pisarstwo Stasiuka staje się coraz bardziej spowite stratą i w „późnej” fazie eksploruje głównie te mroczne, naznaczone smutkiem przestrzenie. W obrębie naszego zainteresowania pozostają także eseje Andrzeja Stasiuka – przede wszystkim jednak te, zebrane w napisanym wspólnie z Jurijem Andruchowyczem tomie *Moja Europa. Dwa Eseje o Europie zwanej Środkową*. W mniejszym stopniu – choć również – odwoływać będziemy się do felietonów, zebranych w tomie *Tekturowy samolot* (2000), które, choć nie są prozą artystyczną, stanowią – jak się wydaje – zapis ważnych dla Stasiuka idei, przekuwanych później w literaturę⁵. W tym sensie stanowią ważne dopowiedzenie pism literackich *sensu stricto* – traktować je będziemy jako swoisty pas transmisyjny, ujawniający ścisły związek między pisarzem a światem, między życiem a literaturą. Krótko mówiąc, przywoływane od czasu do czasu w kolejnych rozdziałach dyskursywne wypowiedzi Stasiuka będą nam pomocne o tyle, o ile można je będzie wykorzystać również jako świadectwo egzystencjalnego charakteru pisarstwa autora *Białego kruka*. Egzystencjalnego w tym, rzecz jasna, znaczeniu, które odwołuje się do przekonania, że pisanie jest dla piszącego najważniejszą formą

⁴ Zob. np. szkic Małgorzaty Liseckiej *Metafora* w „*Murach Hebronu*”, „Pamiętnik Literacki” 2007, nr 4, s. 141-153.

⁵ Zwróciła na to uwagę Inga Iwasiów: „Przede wszystkim proponowałabym ten zbiór przeczytać jako świadectwo mentalnego zaplecza, podświadomości tomów prozy” – pisała krytyczka w szkicu *Anachroniczny bastion. Z tektury, z literatury...* Zob. Tejże: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków 2002. Tekst przedrukowany został także w zbiorze *Była sobie krytyka. Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Opracowanie i wstęp: D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2003, s. 167.

partycypacji w rzeczywistości, zaś w tekstach – co zresztą jest tego założenia konsekwencją – objawiają się kluczowe dla autora kategorie nie tylko estetyczne, ale filozoficzne, czy egzystencjalne właśnie⁶. Tak będziemy próbować patrzeć na prozę Andrzeja Stasiuka, która – jak chcemy udowodnić – zasadza się na doświadczeniu straty, pustki i nicości, ogarniających narratorów jego kolejnych książek. Melancholia, będąca kompleksowym sposobem istnienia podmiotu w świecie, domaga się wręcz takiej praktyki lekturowej, która nie unieważnia owego, podkreślanego już przez nas wcześniej, związku między egzystencją a pisaniem⁷. Nie chodzi bynajmniej o coś w rodzaju interpretacji biograficznej, radosnej biografistyki, odwołującej się do faktów z życiorysu pisarza, lecz o takie czytanie literatury, które dopuszcza – i uznaje za fundamentalne – obecne w tekstach literackich epifanie egzystencji. Zależność tą dobrze obrazują słowa Waltera Benjamina, który – odwołując się do metafory rzemieślniczej i metafory śladu zarazem – przeciwstawia różne formy komunikacji opowiadaniu. Pisze autor *Ulicy jednokierunkowej* tak: „(...) jest ono najstarszą formą komunikacji. Nie stara się przekazać wydarzeń samych w sobie, w czystej postaci (tak jak to czyni informacja); zanurza wydarzenie w życiu relacjonującego, by przekazać je słuchaczom jako doświadczenie. Stąd też opowiadanie nosi na sobie ślad opowiadającego, tak jak gliniane naczynie – ślad dłoni garncarza”⁸. Dokładnie tak rozumiemy związek między pisarzem a tekstem, który – choć nie spełnia roli prostego, biograficznego odzwierciedlenia życia autora – jest najściślej (organicznie wręcz) połączony z jego egzystencją. Tekst jest więc w pierwszej kolejności znaczeniową figurą doświadczenia lub (nawet) doświadczeniem samym. W przypadku pism prozatorskich Andrzeja Stasiuka chodzi, dokładnie rzecz ujmując, o doświadczenie melancholii i przekonanie, że jest ona jedną z najważniejszych – bodaj najważniejszą –

⁶ Od dłuższego czasu taki sposób czytania literatury uskutecznia w swoich esejach Michał Paweł Markowski. Ostatnio w rozprawie na temat prozy Brunona Schulza. Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków 2012.

⁷ Swoją drogą, jakże naiwna wydaje się dzisiaj nasza wiara w religie głoszące beztrzęsco „śmierć autora”, anihilujące związek między „podmiotem czynności twórczych” a tekstem i próbujące uwodzić nas idealnie czystą tekstualnością, będącą głównie pokłosiem opacznej lektury pism Jacquesa Derridy. Owszem, również my ulegaliśmy dyskretnemu powabowi tych teorii. Dzisiaj jednak inaczej patrzymy nie tylko na teksty, ale – co wiąże się z sobą nierozzerwalnie – na życie samo.

⁸ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, w: Tegoż: *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, wstępem opatrzył A. Lipszyc. Kraków 2012, s. 267.

kategorią estetyczno-filozoficzną w prozie Andrzeja Stasiuka. O melancholii będziemy tutaj, z różnych punktów widzenia, mówić więc bez przerwy.

W naszych rozważaniach nie będziemy odnosić się jednak do dramatów i poezji⁹ Andrzeja Stasiuka. Pozostawiamy je na boku nie tylko dla zachowania elementarnej spójności przedmiotu badań, ale także (przede wszystkim nawet) dlatego, iż melancholijny idiom odciska się w nich nieco słabiej, ustępując pola – ta uwaga dotyczy sztuk teatralnych – bardziej aktualnej i społecznie (niektórzy powiedzą pewnie: politycznie) uwikłanej tematyce. Ujmując rzeczy w radykalnym skrócie, w *Dwóch sztukach...* Stasiuk eksplorował graniczne doświadczenie śmierci¹⁰, w *Nocy* szło o transpozycję polsko-niemieckich uprzedzeń, w *Ciemnym lesie...* o pozbawioną politycznych hamulców dekonstrukcję mitu Wschodu i Zachodu, a w *Czekając na Turka* o sondowanie zależności między Swoim a Obcym¹¹. Z oczywistych względów w tych – pisanych w większości na zamówienie – tekstach wyraźnie umocowana, uprzywilejowana i dysponująca regułami powieściowego świata instancja narratorska pozbawiona jest swojej dominującej pozycji. I choć – jak zwracał uwagę Dariusz Nowacki – dramaty Stasiuka dobrze jest, dla pełnego odsłonięcia horyzontu semantycznego, zestawzić z twórczością prozatorską pisarza, to jednak (jeśli dobrze odczytujemy intencję katowickiego krytyka) dotyczy to przede wszystkim problematyki zawitych związków pomiędzy Wschodem i Zachodem, które składają się w jeden z najważniejszych wątków pisarstwa autora *Zimy*¹². Nas interesują jednak nieco mniej.

⁹ Chodzi o następujące sztuki: *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*, Gładyszów 1998, *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*, Wołowiec 2005, *Ciemny las*, Wołowiec 2007 i *Czekając na Turka*, Wołowiec 2009 oraz tomik *Wiersze miłosne i nie*, Poznań 1994. Poezja Stasiuka, choć uwalnia miejscami dyskurs pokrewny melancholijnemu (śmierć, przemijanie, *weltschmerz*), to – jak sądzimy – nie kumuluje potencjału, który dałby się wyzwolić jako jej (owej poezji) melancholijna interpretacja. O poezji Stasiuka nie wspomina też Alina Świeściak w rzetelnej analizie *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.

¹⁰ R. Ostaszewski, „Urodzeni mordercy” w *konfesjonale*, „Dekada Literacka” 1998, nr 12. Zob. też: P. Czapliński, *Śmierć podejrzana. Obrazy umierania w prozie lat dziewięćdziesiątych*, w: Tegoż: *Mikrologi ze śmiercią*, Poznań 2001 oraz I. Iwasiów, *Męska Europa*, w: Tejże: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 184-191.

¹¹ Zob. recenzja dramatu autorstwa Pawła Soszyńskiego: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/220-andrzej-stasiuk-czekajac-na-turka.html>

¹² Por. D. Nowacki, *O trzech dramatach Andrzeja Stasiuka (suplement)*, w: Tegoż: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001-2010)*, Katowice 2011, s. 204-210.

Wróćmy jednak do *Murów Hebronu*, z których początek swój bierze nie tylko pisarstwo Andrzeja Stasiuka, ale też interesująca (a chwilami również bardzo burzliwa) krytyczna debata nad jego tekstami. Krytycy przywitali pierwszą prozę autora *Grochowa* może nie entuzjastycznie, ale na pewno bardzo ciepło¹³. Lektura recenzji pokazuje, że już wtedy, w roku 1992, ujawniły się w recepcji prozy wołowieckiego pisarza pewne cechy, które wariantywnie reprodukowane będą przez wiele lat, przy okazji ogłaszania jego kolejnych książek. Mamy na myśli współobecność zdecydowanie przeciwnie waloryzujących twórczość Stasiuka sądów krytycznych, odczytywanie jego prozy poprzez kategorie „męskości” (co obejmuje przede wszystkim „wczesny” etap twórczości autora *Białego kruka*¹⁴) oraz próby sytuowania pisarstwa Stasiuka w szeroko rozumianej przestrzeni literatury egzystencji¹⁵. Z naszej perspektywy kluczowy będzie ten ostatni obszar; jeśli dotyczyć będziemy pozostałych, to tylko po to, by zarysować pewną ogólną sytuację komunikacyjną, w której funkcjonowała proza Stasiuka. Trzeba bowiem wyraźnie powiedzieć, że liczba różnego rodzaju tekstów (od krótkich recenzji po hermetyczne analizy lingwistyczne), omawiających twórczość autora *Jadąc do Babadag*, oscyluje w granicach kilkuset¹⁶. Funkcjonujące zarówno w obiegu wirtualnymi, jak i tradycyjnej, papierowej formie

¹³ Zob. np. P. Czapliński, *Inny*, „Tytuł” 1992, nr 4, s. 201-204, M. Łaziński, *Za murami*, „Ex Libris” 1992, nr 22, s. 15, R. Częstochowski, *Święty „Świnia”*, czyli świat zredukowany, „Nowe Książki” 1993, nr 6, s. 22, J. Drzewucki, *Uważaj komu ufasz*, „Twórczość” 1993, nr 6, s. 118-119, M. Orski, *Człowiek w celi*, „Arkusz” 1993, nr 22, s. 3, D. Nowacki, *Czekając na białego kruka*, „FA-art” 1994, nr 4, s. 62-64. Oczywiście, wszystko zaczęło się jeszcze w roku 1991, od niezwykle przychyłnej recenzji Jerzego Pilcha na łamach „BruLionu”, w którym Stasiuk opublikował opowiadania, zebrane później w *Murach Hebronu*. Zob. J. Pilch, *Epifanie spod celi*, „BruLion” 1991, nr 17-18, s. 13.

¹⁴ Jednak również po wielu latach od debiutu Stasiuka można przeczytać interesujące analizy jego pisarstwa, odwołujące się do kategorii męskości. Jednym z najciekawszych przykładów jej krytycznego wykorzystania jest esej Błażeja Warkockiego *Szczeliny tożsamości. Męski podmiot i jego inny w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, Red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora. Kraków 2006, s. 197-238.

¹⁵ Warto doprecyzować tę uwagę: chodzi nam o próby odczytywania prozy Stasiuka za pomocą klucza antropologicznego czy filozoficznego, który eksploruje przede wszystkim różne aspekty tego, co Mieczysław Orski nazwał „doświadczeniem wieczystej tajemnicy życia”. Zob. M. Orski, *Symbole i alegorie współczesnej wsi*, „Przegląd Powszechny” 1996, nr 10, s. 104.

¹⁶ Co ciekawe jednak, nie powstała dotąd żadna książka poświęcona Stasiukowi – nie ma, póki co, ani żadnej przekrojowej prezentacji jego pisarstwa, ani wykraczającej poza ramy artykułu, czy bardziej szczegółowej interpretacji twórczości wołowieckiego pisarza.

bibliografii przywołują łącznie około trzystu tekstów, poświęconych twórczości Stasiuka. Bodaj najdokładniejsza z nich, pomieszczona w słowniku bibliograficznym *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*¹⁷, lista zawiera nie mniej niż dwieście opracowań, a przecież autorka hasła, Ewa Głębińska, zaznacza, że jest to wybór. Kompleksowa bibliografia krytycznych opracowań twórczości Stasiuka jeszcze nie powstała, ale nie ulega wątpliwości, że wnikliwa analiza recepcji jego pism byłaby zdaniem wymagającym osobnej książki. Z olbrzymiego korpusu krytycznych omówień wydobywać będziemy zatem wyłącznie te, które – z jednej strony – próbują funkcjonalizować pisarstwo Stasiuka poza dominującą przez wiele lat „hermeneutyką płciową” (najczęściej na rzecz, powiedzmy roboczo, opcji metafizycznej) i odwołują się do, jeśli wolno tak sprawę określić, kategorii „okołomelancholijnych” (wzrok, krajobraz, pustka, opis, enumeracja etc.) – z drugiej. Takie zaś pojawiły się w krytycznych opracowaniach prozy wołowieckiego pisarza dość szybko, choć raczej na marginesie innych konkluzji interpretacyjnych. Nie będziemy też stronić od posiłkowania się kilkoma wypowiedziami dyskursywnymi samego autora, z których spróbujemy zrekonstruować najbardziej ogólne ramy jego projektu prozatorskiego i zwrócić uwagę na obecne w rozmowach z pisarzem wątki melancholijne.

Gdyby spojrzeć na recepcję Stasiukowej prozy w perspektywie chronologicznej, można by postawić wniosek, że przebyła ona drogę od zafiksowania na optyce płciowej („męskość”), przez odczytania „małoojczyźniane”, podkreślanie znaczenia kategorii podróży¹⁸, aż po metafizykę (ze szczególną pozycją eschatologii). To najważniejsze, jak myślimy, stacje na krętych ścieżkach, po których stąpali recenzenci książek autora *Taksim*. Pomiędzy tymi – sięgnijmy po aluzję – wielkimi krytycznym opowieściami pojawiały się również terminy mniej lub bardziej związane z melancholią. Nie znaczy to, że Stasiuk doczekał się odczytań *stricte* melanchologicznych – takich, które z tej

¹⁷ Zob. *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik bibliograficzny. T. I*, red. A. Szalagan, Warszawa 2011. Hasło „Andrzej Stasiuk” obejmuje strony 247-252.

¹⁸ Z pewnością najobszerniej tym aspektem prozy Stasiuka zajmował się Arkadiusz Bałajewski. Por. jego esej „*Podróż do Polski*” *Andrzeja Stasiuka*. „Kresy” 2006, nr 3, s. 56-65. Rozbudowana wersja tekstu przedrukowana została pod tytułem *Podróż i mapy Andrzeja Stasiuka*, w: Tegoż: *Mapy dwudziestolecia 1989-2009: linie ciągłości*, Lublin 2011, s. 173-199. Na temat podróży zob. także: N. Słomińska, *Rozważania podkarpackie, czyli o wędrówkach bohatera „Dukli” i „Dziennika okrętowego” Andrzeja Stasiuka*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 159-179.

właśnie kategorii kulturowej czyniłyby interpretacyjną dominantę¹⁹. Tak zakrojonych omówień krytycznych właściwie nie było (wrócimy jeszcze do tego), jednak w opracowaniach pism Stasiuka można zauważyć obecność – bardziej lub mniej intensywnych – śladów lektury melanchologicznej. Mamy tu na myśli odczytania, które dostrzegają uwikłanie prozy wołowieckiego pisarza w egzystencję i akcentują często bliskie pokrewieństwo narratora i autora²⁰ – nabiera to znaczenia w chwili, gdy mówić chcemy także o egzystencjalnym wymiarze twórczości. Chodzi nam także o diagnozy krytyczne wskazując na estetykę wzniosłości i rozpoznające pisarstwo Stasiuka za pomocą przybornika antropologicznego (sięgając po kategorię doświadczenia). Stąd zaś już tylko krok do studni melancholii, która w twórczości autora *Opowieści galicyjskich* jest bezdennie głęboka.

Stasiuk zaczął zatem po męsku – od mocnego uderzenia, które wielu wprawiło w konsternację. Penitencjarne opowiadania z *Murów Hebronu* zaskakiwały tematyką, niepokoiły realistycznymi opisami fizjologii, wytrącały z czytelnicznej ospałości doskonałym językiem i stylistyczną konsekwencją. Z drugiej strony, trudno było nie zauważyć poetyckiego fundamentu Stasiukowego debiutu – silnej rytmizacji, metaforyczności i świetnego obrazowania²¹. Krytyczne omówienia są jednak w pierwszej kolejności świadectwem dychotomicznego wartościowania tej prozy. Debiutanckie opowiadania Stasiuka budziły opinie wręcz skrajne – od czołobitnych pochwał, obwieszczających narodziny nowego geniusza, po całkowitą negację, wskazujące na artystyczną miałość, nadmierne epatowanie pornografią i tanie efekciarstwo²². W gruncie rzeczy jednak omówienia krytyczne *Murów Hebronu* zaprojektowały i zorganizowały dyskurs wokół książek Stasiuka na wiele lat naprzód. Zbudowana wówczas niepewność co do jakości jego pisarstwa okazała się niezwykle trwała i długo była jedną z najważniejszych cech debaty krytycznej. Pierwszy tom opowiadań został początkowo opatrzony patronatem takich pisarzy, jak Marek Hłasko,

¹⁹ W ten sposób prozę kobiecą próbowała czytać Urszula Chowaniec. Zob. jej szkic *Femme mélancholique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej*, W: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po roku 1985*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011, s. 371-407.

²⁰ K. Uniłowski, *Na zachód od Dukli*, „Twórczość” 1998, nr 6, s. 95-98. Przedruk w: Tegoż, *Koloniści i koczownicy, O najnowszej prozie i krytyce*, Kraków 2002, s. 158-165.

²¹ M. Lisecka, *Metafory...*

²² Zob. np. M. Cichy, *Takie piękne fiasko*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 12, dodatek „Gazeta o Książkach”, s. 6-7.

Marek Nowakowski, Edward Stachura, Andrzej Brycht czy – wychodząc poza rodzime podwórko – Jack Kerouac, Ernest Hemingway i (a także) Jack London²³.

Prawdziwy rozkwit debaty wokół „męskości” prozy Andrzeja Stasiuka nastąpił po ogłoszeniu powieści *Biały kruk* (1995). Druga książka prozatorska, która obnażyła wszystkie słabości warsztatu pisarza i (nic nie wskazując, by było inaczej) skutecznie rozwiała wszelkie nadzieje na udaną realizację powieści pokoleniowej, umocniła Andrzeja Stasiuka na pozycji autora najbardziej męskiej prozy lat 90. Co to w praktyce literackiej znaczyło? Przede wszystkim dominację bohaterów rodzaju męskiego, których jedyną cnotę stanowiła, jak pisał Jan Błoński, odwaga. Kobiet w tym świecie prawie nie było: „o kobietach, tym wypoczynku wojownika, w *Białym kruku* niewiele. Istnieją, owszem, jako obsesja, łup i kubek na spermę...” – zanotował w swojej recenzji autor *Zmiany warty*²⁴. Krytyk z innej niż Błoński (choć także krakowskiej) bajki, Maciej Urbanowski, uznał z kolei książkę Stasiuka za jeden z filarów nadchodzącej rewolucji cynizmu. Pisał, że powieściowym światem „rządzi imperatyw nasycenia, chłania wódki, żarcia i kopulowania. To, co w ludzkich zachowaniach wyrasta ponad »świnię« jest nieudane, groteskowe, kabotyńskie. Budzi ironiczny śmiech. Myśleniem o świecie rządzi tutaj cyniczna zasada braku złudzeń, a zaraz potem równania i gląszachtowania – zawsze w dół”²⁵. Nie obyło się również bez obelgi wówczas nieledwie najpoważniejszej, czyli potraktowania delikwenta postmodernizmem²⁶. I choć *Białemu krukowi* zdarzyły się także odczytania, wynurzające się z zupełnie innego porządku interpretacyjnego – na przykład mitograficznego²⁷ – niemniej etykieta *écriture masculine* przyłgnęła do prozy autora *Jadąc do Babadag* na dobre. Diagnozę to potwierdziła Lidia Burska w tekście *Sprawy męskie i nie*, traktującym o „wczesnej” twórczości Stasiuka. Badaczka, podobnie jak wielu recenzentów, dostrzegła w *Białym kruku* hegemonię dyskursu męskiego, jednakowoż zdecydowanie wskazała również (nie

²³ M. Orski, *Człowiek w celi*, „Arkusz” 1993, nr 22, s. 3.

²⁴ J. Błoński, *Stasiuk u natury bram*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 19, s. 12. Przedruk w Tegoż: *Wszystko, co literackie*, wyb. i opr. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 380-383.

²⁵ M. Urbanowski, *Rewolucja cynizmu*, „Arcana” 1995, nr 3, s. 109.

²⁶ Stasiuka jako postmodernistę zakwalifikował już wcześniej Przemysław Czapliński. Według poznańskiego badacza ów dojrzewający w latach 1989-1993 nurt przyjął w *Murach Hebronu* postać „odnajdywania utopii poza domeną politycznych reguł ustalanych przez społeczeństwo”. P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994, s. 191-192.

²⁷ M. Nalepa, *Andrzeja Stasiuka ucieczka od gór*, „Arkusz” 1995, nr 7.

tylko poprzez tytuł szkicu) na wewnętrzną niekonwergencję powieści. Burska słusznie przypominała, iż pierwsze książki Stasiuka nie tylko w cieniu męskich problemów się obracały, pisarz aktywował także (inna sprawa, że najczęściej banalizując²⁸) tradycję literatury egzystencjalnej spod znaku Dostojewskiego, czy Celine'a. Ten wątek obecny jest w krytycznej debacie wokół prozy autora *Fado* bodaj od początku. Jak pisze Burska, „egzystencjalizm i sceptycyzm tamtej literatury i filmu [w „czarnym”, Hemingwayowskim wariancie – A.M.] zostaje w prozie Stasiuka otoczony aurą metafizyki oraz specyficznej – religijnej – wrażliwości na istnienie. Wrażliwość tą cechuje nostalgia wieczności i nie zawsze możliwa do spełnienia potrzeba wielkiego sensu”²⁹. Tym samym badaczka nazwała po imieniu konteksty, w które proza autora *Białego kruka* uwikłana była od początku. Innymi słowy – Stasiuk zawsze był „dwufunkcyjny” w tym sensie, że naturalistyczne, „męskie”, sensacyjne (a później podróżnicze) pasma swojej prozy łączył zwykle z ukąszeniem metafizycznym³⁰. Można to dostrzec również w krytycznych omówieniach – recenzje idealnie przewodzą zmienne prądy Stasiukowego pisarstwa. Niemal wszyscy piszący o jego prozie, obok stanowczo formułowanych wobec niej zarzutów, podkreślało zalety. Jan Błoński wspominał o świetnych opisach („cytować się chce i cytować”³¹), Leszek Bugajski podkreślał sztukę rozwijania narracji³², nawet Maciej Urbanowski zdobył się na (prawda, że dość dwuznaczną) pochwałę języka pisarza, dodając jednak szybko, iż siła ta „szybko się wyczerpuje”³³. W tym afirmatywnym wobec poczynąń wołowieckiego pisarza aspekcie krytycznym da się wyodrębnić dwie zasadnicze ścieżki: jedna, odnosząca się właśnie do ponadprzeciętnych językowych, stylistycznych i poetyckich

²⁸ Banalizacja metafizyki to jedna z najczęściej podnoszonych wad pisarstwa Stasiuka. Recenzenci wskazywali w tym kontekście na męczący balast sentymentalizmu, pseudointelektualne przemyślenia, czy wręcz brak jakiegokolwiek metafizyki. Zob. M. Czubaj, *Pijąc skacze przez rzekę*, „Twórczość” 1997, nr 6, s. 112-114.

²⁹ L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1995, nr 5, s. 36.

³⁰ „Stasiuk dąży zawsze w stronę metafizyki” napisze Przemysław Czapliński w omówieniu powieści *Dziwięć*. Zob. P. Czapliński, *Ruchome marginesy. Notatki*, Kraków 2002, s. 132. Ten sam krytyk nazwał *Białego kruka* „sensacyjną powieścią nostalgiczną”. Zob. P. Czapliński, *Będą nas ścigać, a wybędziemy uciekać*, „Kresy” 1995, nr 3. Zmieniona wersja tekstu ukazała się pod tytułem *Wyprawa po wzniosłość* w książce *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat 90*. Kraków 2001.

³¹ J. Błoński, *Stasiuk u natury bram...*

³² L. Bugajski, *Śniegi Kiczory*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 38, s. 12-13.

³³ M. Urbanowski, *Rewolucja cynizmu...*

niemal umiejętności warsztatowych oraz druga, wskazująca na metafizyczne inklinacje książek Andrzeja Stasiuka. Krytyczne obnażanie tej ukrytej opcji metafizycznej sprawiło, że w tekstach recenzentów zaczęły pojawiać się terminy, które mniej lub bardziej ściśle korelowane były z „metafizycznymi prześwitami”³⁴, wyzierającymi z prozy twórcy *Grochowa*³⁵.

„Metafizyczny zwrot” w recepcji piśmiennictwa prozatorskiego Stasiuka nastąpił, jak się wydaje, po ogłoszeniu *Opowieści galicyjskich*. Oto kilka przykładów:

Proza ta (najkrócej i najprościej rzecz ujmując), niczym jakiś szczególnie czuły, przenikający zewnętrzną powłokę reflektor, zmierza do ujawnienia ukrytej przed oczami struktury naszego widnokładu egzystencjalnego; jej specyfika polega na niemal prowokacyjnej konfrontacji doczesnego porządku detalicznie i drastycznie opisywanej powszedniej rzeczywistości (na ogół dość egzotycznej) z ponadczasowym i ponadlokalnym porządkiem mitów i symboli, z odwieczną uniwersalną perspektywą ludzkiej świadomości³⁶.

Kościelny, a właściwie jego widmo krążące po wsi, pojawia się w kilku narracjach, a więc wolno go wziąć za element scalający świat tych opowiadań. Nazwijmy rzecz po imieniu: to *sacrum* jest owym zwornikiem³⁷.

Ten pospolity świat oraz zwyczajne i aż do bólu nijakie życie są tak uderzające, że, tak wzywające, że nie dają się już nie zauważyć ani, jak w poprzednich książkach Stasiuka, zepchnąć na śmietnik z głupią normalnością. Przeciwnie, przykuwają uwagę pisarza, który dostrzega w nich już nie objaw egzystencjalnej tandety, lecz patetyczną »aureolę beznadziejności«, aureolę, która w chrześcijaństwie jest atrybutem świętych. W pisarstwie Stasiuka jest to nowy ton (...). Trudno go określić jednym słowem, bo powiedzieć: współczucie,

³⁴ Sformułowanie to zapożyczamy od Arkadiusza Bałajewskiego jako autora szkicu *Mit Galicji a idea „mojej Europy”*. (Stasiuk-Andruchowycz-Topol), w: Tegoż: *Mapy dwudziestolecia...* s. 158.

³⁵ Nie znaczy to bynajmniej, że pisarstwo Stasiuka uzyskało w oczach krytyków cechę artystycznej homogeniczności i zostało pozbawione wspomnianej dychotomii aksjologicznej. Długo jeszcze pisarz kwalifikowany był jako twórca chimeryczny, nierówny i do końca nierozpoznany. „Choć o Andrzeju Stasiuku mówi się bardzo dużo – zagajał Piotr Śliwiński w 1997 roku – to przecież wielu krytyków nie opuszcza, mam wrażenie, niepewność, z kim mają do czynienia. Jakiego bowiem rodzaju fenomenem jest Stasiuk? (...) Pisarzem twórczym czy sentymentalnym? Głębokim, czy efektownym?”. Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Dokąd przez rzekę?* w: Tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 95.

³⁶ M. Orski, *Symbole i alegorie...*

³⁷ D. Nowacki, *Święci ziemi gorlickiej*, „Twórczość” 1996, nr 4, s. 135-137. Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 87.

litość – to tyle, co odesłać nadużytych stereotypów emocjonalnych, a którymi proza Stasiuka niewiele ma wspólnego. Zatem, jeśli już litość – to nie wzruszenie losem pojedynczych ludzi, lecz rodzaj porozumienia, zespolenia z całym ludzkim bytem, jakby powiedzieli chrześcijańscy metafizycy³⁸.

Stasiukowy narrator próbuje usidlić przemijający świat i złapać go w sieć metafor³⁹.

I wreszcie kilka wyimków z recenzji Andrzeja Franaszka, która – nie tylko dlatego, że wyszła spod pióra najbardziej (jak podejrzewamy z lektury jego tekstów i czytelniczko-krytycznych zatrudnień) melancholijnego krytyka w Polsce – wprowadza już bezpośrednio w kluczowy dla nas obszar badawczy:

Skupieniu na ludzkiej egzystencji służy miejsce życia bohaterów – góry, wśród których najlepiej czuje się przepływający czas. O tym, że świat Kościejnego i Lewandowskiego znajduje się jakby poza czasem kalendarzowym, przypominającym linię prostą, a tkwi w kolistym czasie naturalnym.

Samotność i ból. Choć brzmi to banalnie, do tych kategorii sprowadza się życie ludzi, opisywanych przez Stasiuka. Jest ono umęczeniem, mozolnym znoszeniem ciężaru egzystencji, samego bycia. Śmierć wydaje się przynosić ukojenie (...).

Stasiuk postrzega świat w kategoriach religijnych. Nie jest to jednak radosne zawierzenie ewangeliczne, ale dojmujące doznanie własnej grzeszności (...). Bohaterowie Stasiuka są samotni także w perspektywie religijnej, pod niebem, które jest czarne i puste.

W pisarstwie Andrzeja Stasiuka jest bowiem, godny epika, szacunek dla bolesnej ludzkiej egzystencji. Ten sam pozbawiony fałszywej czułości szacunek, który swego czasu opisał Baudelaire, co przekazuje Miłosz: »Mówią, że Balzac (...) znalazłszy się raz przed pięknym obrazem przedstawiającym zimę, z melancholijnym widokiem szronu, chat gdzieniegdzie i nędznych chłopów – przypatrywał się domkowi, z którego komina sączyła się stróżka dymu i wykrzyknął: Jakie to piękne! Ale co oni robię w tej chacie, jaki mają zmartwienia? Czy zbiory dobrze się udały? Pewnie mają jakieś „terminy płatności”?⁴⁰.

Jak można z powyższych fragmentów wnioskować, *Opowieści galicyjskie* (ocenione zresztą przez krytyków zdecydowanie pozytywnie) wnoszą w ówczesny dorobek

³⁸ L. Burska, *Sprawy męskie...*

³⁹ B. Krupa, *Przenikające się przestrzenie – próba interpretacji postkolonialnej*, „Kresy” 2006, nr 3 s. .

⁴⁰ A. Franaszek, *Samotność, ból i grzech*, „Plus Minus” 196, nr 5 (03.02.1996).

prozatorski Stasiuka nową jakością. Pisarz oddalił się nieco od „wyraźnie męskiego podejścia do rzeczywistości”⁴¹ (choć trudno powiedzieć, by tabuny kobiet pojawiły się nagle w towarzystwie Józka, Janka, czy Władka) i przemieścił w stronę bardziej uniwersalistycznych strategii literackich. Swoich bohaterów poddał intensywniej typizacji, świat przedstawiony wyporządził na mityczną (lepiej byłoby jednak, jak sugeruje pośrednio Dariusz Nowacki, powiedzieć: sakralną) przestrzeń, w której obrotu rzeczy dokonują się nieco inaczej – głębiej, bardziej uważnie, intensywniej – niż poza opisywanymi Gorlicami. W swojej trzeciej książce autor *Białego kruka* intensyfikuje też swój talent deskrypcyjny, czyniąc go – w naszym przekonaniu – kluczowym argumentem artystycznym.

Coraz wyraźniej dochodzi w nich bowiem do głosu przekonanie, że pisarstwo Andrzeja Stasiuka nie jest wyłącznie posthłaskoidalnym odgrzewaniem literackich kotletów, pseudoegzystencjalną bufonadą czy szowinistycznym kabotyństwem, znaczonego harcami „plemienia biednych menów”⁴². Krytycy, czytający *Opowieści galicyjskie* nie tylko zaczynają odwoływać się – zrazu dość bojaźliwie – do klasycznych kategorii zachodniej metafizyki (opozycji wnętrza i zewnątrz, bytu i niebytu, ładu i chaosu⁴³), ale też sięgają po terminy, które (delikatnie rzecz ujmując) z pisarstwem Stasiuka wcześniej się nie kojarzyły: przemijanie, egzystencja, czas. Symptomatyczny jest tutaj zwłaszcza cytowany tekst Franaszka, przynoszący kilkukrotnie (jak sądzimy, niewynikające wyłącznie z dyktatu synonimii) uwagi o „ludzkiej egzystencji”, której podstawowymi wyznacznikami są samotność, ból, mózół, ciężar. Krakowski krytyk odczytuje *Opowieści...* jako narrację, która – w przeciwieństwie do *Białego kruka* – w pierwszej kolejności jest emanacją doświadczenia jednostkowego, idiomatycznego, samoswojego, doświadczenia egzystencji, będącego zawsze sublimacją pojedynczego losu. Kategorie, którymi posługuje się badacz wyraźnie – choć nie wprost – odsyłają do melancholijnego bólu istnienia, pojmowania egzystencji jako nieustającego przebywania „na szczytach rozpacz”⁴⁴. Dlatego tekst Andrzeja Franaszka jest dobrym

⁴¹ J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 177.

⁴² K. Dunin, *Plemię biednych menów*, „Ex Libris” 1996, nr 96, s. 5, 8.

⁴³ Zob. M. Orski, *Andrzej Stasiuk. Alegoryczne teatrum wspólnoty*, w: Tegoż: *Autokreacje i mitologie*, Wrocław 1997, s. 55–56.

⁴⁴ Co znamienne, omawiając opowiadania Stasiuka krytyk sięga po dwie klasycznie melancholijne metafory: pustego i czarnego nieba oraz (w przywołanym fragmencie Miłosza) zimowego krajobrazu,

punktem wyjścia do opowieści o tym, jak krytyka opisywała i funkcjonalizowała melancholię w prozie Andrzeja Stasiuka.

Jak wspomnieliśmy, proza Andrzeja Stasiuka nie była dotychczas odczytywana w perspektywie melanchologicznej. Niezbędne jest w tym miejscu wprowadzenie ważnej dystynkcji – przez lekturę „melanchologiczną” rozumiem takie odczytanie prozy autora *Fado*, które nie tylko ogniskuje się wokół charakterystycznej estetyki melancholijnej (obejmującej właściwe „dyskursowi straty” figury i style), ale próbuje wiązać pisarstwo z doświadczeniem w sensie, który Michał Paweł Markowski nazywa „wpisaniem egzystencji w literaturę”⁴⁵. Sądzymy bowiem, że pisanie (a jest to pisanie, jak będziemy się starali dowieść, ściśle melancholijne) jest dla Andrzeja Stasiuka „narzędziem życia”⁴⁶, czyli przede wszystkim ujawnieniem pewnego kształtu egzystencji. Próby krytycznej, która tak właśnie traktowałaby twórczość prozatorską wołowieckiego pisarza i równocześnie wpisywała go w kontekst melancholijny, do tej pory, jak się wydaje, nie było, choć przecież i termin „melancholia”, i związane z nim terminy pokrewne w recepcji pojawiały się dość regularnie⁴⁷. Były to jednak odczytania, aktywujące zupełnie podstawowy kod melancholijny, sprowadzający się już to do tęsknoty za przeszłością, już to do podkreślania charakterystycznego nastroju twórczości Stasiuka⁴⁸. Albo inaczej – wielu recenzentów, objaśniając charakterystyczne cechy Stasiukowego idiomu prozatorskiego, nie wskazywało na związek konkretnych praktyk tekstotwórczych z melancholią. Za przykład niech posłuży znakomita recenzja *Jadąc od Babadag*, autorstwa Roberta Ostaszewskiego⁴⁹. Krytyk kilkakrotnie wspomina o nieoczywistym, nieregularnym i fragmentarycznym sposobie rozwijania opowieści („tok narracji jest w tych tekstach powikłany, meandryczny, oparty na ciągach

który – o czym będziemy jeszcze mówić – stanie się jedną z ulubionych figur melancholijnych autora *Dukli*.

⁴⁵ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąźłość...*, s. 33.

⁴⁶ Określenie to zapożyczamy od Marii Janion, która użyła go w odniesieniu do twórczości Primo Leviego. Zob. M. Janion, „Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz”, w: *Tejże, Bohater, spiszek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 279-311.

⁴⁷ Zob. np. J. Madejski, *Melancholia według Stasiuka*, „Pogranicza” 1999, nr 1-2, s. 104-107, M. Jentys, *Niski strop światła*, „Sycyna” 1996, nr 37, s. 16.

⁴⁸ Zob. Z. Król, *Mapa podróży*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47. Dodatek „Książki w Tygodniku”, s. 3

⁴⁹ R. Ostaszewski, *Specjalność: rozkład*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 29. „Dodatek „Książki w Tygodniku”, s. 19.

skojarzeń”, „narracja *Jadąc do Babadag* przypomina chaotyczne opowieści”, „pisarstwo Stasiuka coraz mocniej przechyla się w stronę form afabularnych”), ale umiejscowienie ich w przestrzeni konkluzji interpretacyjnych nie wiąże się z właściwym dla estetyki melancholijnej zamiłowaniem do fragmentu, czy predylekcją do rozbijania ciągłości⁵⁰. Tak bywało bodaj najczęściej, co – powtarzamy – nie jest w żadnym wypadku konstatacją wartościującą.

Niemniej zdarzały się również prace próbujące sytuować pisarstwo autora *Zimy* wewnątrz większego projektu krytycznego czy interpretacyjnego, związanego – przynajmniej pośrednio – z melancholią. Tutaj należy przypomnieć przede wszystkim teksty Przemysława Czaplińskiego, który dwoma książkami Stasiuka zilustrował swoją teorię o hegemonii lub – sięgnijmy po mniej dosadne i bliższe chyba intencji krytyka określenie – nadobecności narracji nostalgicznych w prozie lat 90. ubiegłego wieku. *Białego kruka*, *Opowieści galicyjskie* i *Duklę* (a także, choć mniej jednoznacznie, *Przez rzekę*, *Jak zostałem pisarzem* i *Dziewięć*) wpisał on w nurt „nostalgii chronicznych”, czyli takich, które są w pierwszej kolejności świadectwem tęsknoty za utraconym czasem⁵¹. Wspólnym mianownikiem powyższych książek jest eksplorowanie czasu przeszłego – jak pisze poznański badacz: „wyprawa nostalgika w przeszłość jest wyprawą archeologa, który odkrywając bogactwo minionego stwierdza, że poszczególne części jego osoby tkwią w niegdyś spotkanych ludziach, przeżytych doświadczeniach, dotkniętych przedmiotach”⁵². Czapliński mówi zatem tak: narrator powieści zanurza się w przeszłość, bo tam zostawił siebie, a jego tożsamość rodzi się z niekończącej się pracy anamnezy. Nostalię łączy przy tym autor *Powrotu centrali* z wzniosłością, będącą przedmiotem tęsknoty zwłaszcza bohaterów *Białego kruka*. Recenzując pierwszą powieść Stasiuka Czapliński koncentruje się na stracie, poczuciu braku i tęsknocie. To, jak pisze poznański literaturoznawca, „stan niezaspokojenia” jest siłą napędową działania protagonistów powieści, którzy chcąc (na moment chociażby)

⁵⁰ Nic jednak dziwnego, wszak trudno z tak rozległej przesłanki (w końcu nie każda proza afabularna jest melancholijna) wysnuwać generalizujące wnioski. By związać poszczególne elementy stylistyczne, konkretne tropy, czy figury z doświadczeniem melancholii, niezbędna jest – jak sądzimy – nieco szersza perspektywa, w której podmiot piszący rozumiany jest (w duchu Julii Kristevej) jako cielesne źródło podmiotowych manifestacji, a literatura jako nie tyle zapis doświadczenia, ale doświadczenie samo. Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007.

⁵¹ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty...*, passim.

⁵² Tamże, s. 40.

unieważnić doświadczenie pustki, dokonują „gwałtu na istnieniu, aby wymusić sens”⁵³. Zatem to właśnie na stracie ufundowana jest narracja o „dorosłych dzieciach”, które wyruszają w góry, by o niedającym się zagłuszyć doznaniu niekompletności świata zapomnieć. I nawet jeśli Przemysław Czapliński wiąże poczucie straty przede wszystkim z nostalgią – która umieszcza ideał w przeszłości i jest, jak sądzimy, węższym horyzontem estetycznym od swojej „siostry melancholii”⁵⁴ – to trudno nie zauważyć, że odwołuje się w istocie właśnie do tej ostatniej. Krytyk zestawia zresztą oba pojęcia, zaznaczając najważniejsze różnice: „Bo nostalgia – podobnie jak melancholia – tworzy się na podłożu straty nieuświadomionej, choć niekoniecznie realnej; to, co łączy nostalgię z melancholią, to definiowanie siebie poprzez brak”⁵⁵. Czapliński, idąc śladem kanonicznego tekstu Zygmunta Freuda⁵⁶, słusznie konstatuje, iż w przypadku melancholii strata może być nieświadoma, ale nazwana. Dlatego dokładnie określa jej przyczyny u bohaterów *Białego kruka* – byłyby to bezpowrotnie miniona młodość i związane z nią uniesienia. Jednak w melancholii najistotniejsze jest inna rzecz – mianowicie nie dokładny opis utraconego, lecz niemożność określenia tego, co utraciliśmy. To zaś nie tylko w *Białym kruku*, ale w ogóle w pisarstwie Stasiuka kwestia fundamentalna. O niej będziemy mówić jednak dalej, tymczasem przyjrzyjmy się jeszcze wnikliwym analizom Czaplińskiego, tym bardziej, że również w innych tekstach dotyka on istotnych dla nas problemów.

Znamienne, jak blisko semantycznych konotacji melancholijnych porusza się autor *Powrotu centrali*, pisząc kolejne szkice o prozie Stasiuka. W recenzji *Opowieści galicyjskich* notuje, że tonację zbioru określa „atmosfera końca, pustki, wyłaniającej się z przyszłości, zapowiedź nieodwracalnej zmian”⁵⁷. W tym samym szkicu sugeruje, że Stasiuk tęskni za niezmiennością, stałością, ładem, który bezpowrotnie się oddalił: „W dygresjach wyrażających fascynację pustymi formami, krajobrazem górskim, zastygłym czasem małych miasteczek ujawnia się przecież pragnienie autora, aby »być stąd«, aby

⁵³ Tamże, s. 80.

⁵⁴ Zob. M. Zaleski, *Świat powtórzony*, w: Tegoż: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Gdańsk 2004, s. 11.

⁵⁵ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty...*, s. 109.

⁵⁶ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 295-308.

⁵⁷ P. Czapliński, *Zamieszkać w krajobrazie*, w: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat 90*, Kraków 2001, s. 130. Wcześniej szkic ukazał się na w dodatku „Ex Libris” 1996, nr 89.

»zamieszkać tu«. Nie oznacza to samej geografii, lecz raczej obudzone przestrzenia nostalgiczne wyobrażenie o miejscu doskonałym, przestrzeni zgody z istnieniem (...)»⁵⁸. Omawiając *Opowieści...*, Czapliński wspomina także o luźnej, fragmentarycznej narracji i „nieśpiesznym narratorze”, który – tego już poznański krytyk nie dopowiada – przypomina swoją konstrukcją klasycznego *flâneura*. Wskazując na to drobne pominięcie nie po to, by czynić zarzuty wybitnemu krytykowi, raczej po to, by podkreślić konsekwencję jego projektu interpretacyjnego, który „wczesne” prozy Stasiuka czyta jako narracje nostalgiczne. A jeśli tak, to będzie, owszem, przywoływał elementy melancholijnej estetyki, ale wyłączając je równocześnie poza nawias melanchologicznej interpretacji. Mówiąc już całkiem otwartym tekstem: jeśli autor *Śladów przełomu* sięga po krytyczne narzędzia melanchologiczne, to najbardziej po to, by pokazać swoją tezę, która brzmi: „Stasiuk zmierza zawsze w jednym kierunku – metafizyki”⁵⁹. Zwieńczeniem tej strategii jest omówienie (wyśmienite zresztą) *Dukli*, w którym poznański krytyk bilansuje dotychczasową twórczość Stasiuka tymi słowami: „Krótko mówiąc, Stasiuk pracował nad dygresyjną formą filozoficznej literatury, w której język poetycki byłby jedynym językiem opisu istnienia, a dostępne naszym zmysłom obrazy bytu wskazówkami, jak poradzić sobie z przemijaniem”⁶⁰. W tym jednym zdaniu Czapliński (oprócz istotnej kwestii dygresyjności) zwraca uwagę na rzecz z naszej perspektywy kluczową – na walkę z przemijaniem, która jest jednym z najważniejszych rejestrów Stasiukowego pisarstwa. Opór wobec nicości, uporczywa walka z rozpadem, z zagarniającym wszystko przemijaniem – to wątki, do których autor *Zimy* powraca obsesyjnie. Omówienie Czaplińskiego ważne jest również dlatego, że wprost przywołuje dwie znaczące dla estetyki melancholii kategorie – enumerację i opis⁶¹. To miejsce, w którym poznański krytyk zbliżył się do interesujących nas zagadnień najbardziej – ontologia pisarstwa Stasiuka bez wyliczenia i bez opisu byłaby wręcz nie do pomyślenia.

⁵⁸ Tamże, s. 134.

⁵⁹ P. Czapliński, *Zagłada centrum*, „Polityka” 1999, nr 46. Przedruk w: Tegoż: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 128-134.

⁶⁰ P. Czapliński, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1, s. 141-148.

⁶¹ „Ale najoczywistszym środkiem paraliżowania czasu – w przypadku fabuły powiedzielibyśmy środkiem retardacyjnym – jest enumeracja i opis”. Tamże.

Do melancholijnej poetyki pism Stasiuka wprost odwołał się natomiast kilka lat później Marek Nalepa. W szkicu *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*⁶² skorelował funkcję wzroku (dla zrozumienia dzieła autora *Fado* rzecz, w istocie, niebagatelna) z problematyką narratora i melancholijnymi inklinacjami bohaterów. Tekst Nalepy odwołuje się do perspektywy fenomenologicznej, która – według autora – jest kategorią w prozie Stasiuka kluczową. Bohaterowie *Zimy* (bo na tym zbiorze skupia uwagę badacz) odwołują się raczej do utrwalającej (ale i – jak zawsze w oglądzie melancholijnym – podszytej śmiercią) władzy spojrzenia, niż do poznawczych możliwości pamięci. Za najciekawszą jednak emanację melancholijnego dyskursu w „zimowych” opowiadaniach autora *Fado*. Nalepa uznaje swoistą grę, dokonującą się pomiędzy werbalnym zapisem doświadczenia literackiego a tym co je poprzedza – pracą spojrzenia i (później) pamięci. Opis w *Zimie*, jak dowodzi Nalepa, „tworzy szczelinę” dla słowa ustanawiającego fikcję i jednocześnie niszczącego jej mimetyczne źródło. Rzeczywistość zatem – w tak zaprojektowanym ujęciu – zostaje unicestwiona za pomocą utrwalającej mocy słowa, raz uchwycona ginie i powraca tylko w zapisie, który nigdy nie jest dokładnym odwzorowaniem świata, lecz wyłącznie jego „subsytytucjonowaniem, zasłanianiem rzeczywistości i jej nic-owaniem za pomocą słowa”⁶³. Źródłem melancholii byłaby zatem owa unieważniająca realność moc samego słowa – elementarna cecha werbalnego przedstawiania, na której cieniem kładzie się strata niepochwyconej, a tylko skażonej próbą jej pochwylenia rzeczywistości. Gdyby chcieć pokazać tę oscylację w największym skrócie, rzec by trzeba, iż każdy akt pisania „zabija” świat, który usiłuje przedstawić – przykładając do niego „moc reprezentacji” (jakże przecież ułomną), nicuje realność, której próbuje się oprzeć, którą próbuje w dyskursie utrwalić i w starciu z którą zawsze jest na straconej pozycji. Wydaje się jednak, że powyższe rozpoznanie nie dotyczy wyłącznie prozy Andrzeja Stasiuka, ale literatury w ogóle. Wspomina o tym, nieco inaczej rozkładając akcenty, Giorgio Agamben, który przekonuje, że literatura, swoście zaś proza artystyczna, zawiera nieodrodny element straty. W szkicu, przedstawiającym genezę parodii, a także jej związki z fikcją i (zwłaszcza) literaturą włoską, autor *Stanu wyjątkowego*, pisze o odwiecznym związku muzyki i słowa. Odnosiło się do niego starożytne rozumienie

⁶² M. Nalepa, *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*, „Prace Humanistyczne” 2006, nr 32, s. 243-252.

⁶³ Tamże, s. 251.

terminu „parodia”, rozróżniające śpiew (*melos*) i mowę (*logos*). To właśnie zerwanie tego związku, rozpoczęte przez rapsodów recytujących poematy homeryckie (mówiono o nich, że śpiewają *para ten oden*, obok pieśni) doprowadziło stopniowo do powstania prozy artystycznej. „Oznacza to jednak – powiada Agamben – że proza literacka nosi ślady zerwania ze śpiewem. »Ukryty śpiew«, który – jak twierdzi Cyceron – daje się posłyszeć w utworach prozatorskich (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*), byłby w tym sensie lamentem za utraconą muzyką, pieśnią żalobną na cześć pierwotnej przestrzeni śpiewu”⁶⁴. Proza byłaby zatem – jeśli brać pod uwagę właściwości źródłowe – najbardziej melancholijnym rodzajem dyskursu, „skażonym” nie tylko dlatego, że jej codziennością jest niekończąca się nieadekwatność reprezentacji, ale również dlatego (co z tego wynika i co z innej strony pokazuje Agamben), że skazana jest na wygnańczy żywot i wieczne przebywanie „obok” (*parà*) „prawdziwego” świata.

Nie odchodźmy jednak zbyt daleko od interpretacji *Zimy*. Szkic Marka Nalepy potwierdza wcześniejsze, formułowane przez wielu recenzentów, diagnozy, które podkreślały znaczącą rolę spojrzenia w pisarstwie Stasiuka i – to bardzo wyraźny rys recepcji jego prozy – rozpoznają w nim dialektyczność, fundowaną na nieustannym pulsowaniu przeciwstawnych kategorii⁶⁵. Krytyk zwraca bowiem uwagę na swego rodzaju napięcie, organizujące prozę wołowieckiego pisarza niejako na poziomie jej artystycznej ramy, napięcie, które dałoby się skategoryzować jako swoista pododmiana dialektyczności Stasiukowego pisarstwa. Nalepa wspomina o nieustannej, pulsacyjnej zależności pomiędzy obecnością rzeczywistości i produkującą jej symulakryczną wersję pracy literackiej reprezentacji. To napięcie jest, według krytyka, fundamentem pisarstwa twórcy *Dukli*.

Na inną parę pojęć wskazuje z kolei Przemysław Rojek, autor najobszerniejszej bodaj próby opisu twórczości Andrzeja Stasiuka⁶⁶. Krytyk buduje swoją interpretację w

⁶⁴ G. Agamben, *Parodia*, w: Tegoż: *Profanacje*, przełożył i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 53-54.

⁶⁵ Zob. np.: A.M. Frankowiak, *Swojskość i obcość. Dylematy egzystencjalne w prozie Andrzeja Stasiuka*, „Fraza” 2003, nr 1-2.

⁶⁶ P. Rojek, „Coś musi zostać odrzucone, by to co pozostało, zyskało na znaczeniu”. *Prozy środkowoeuropejskie Andrzeja Stasiuka – zatrata i odzysk*. W: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po roku 1985*. Red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011, s. 409-460. Kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, ze skrótem ZO.

oparciu o kategorię ztratny i odzysku, zastrzegając równocześnie, że nie tylko dialektyczna, ale też i aporetyczna logika odrzucania i odzyskiwania rządzi pisarstwem autora *Jadąc do Babadag*. Rojek wyróżnia trzy podstawowe doświadczenia utraty – melancholijne, żałobne i nostalgiczne – poświęcając im pierwszą część swoich rozważań i, słusznie skądinąd, wskazując na kłopoty z określeniem wyraźnych między nimi (wymienionymi „rodzajami” straty) granic. Odnosząc je do pism prozatorskich Stasiuka (przede wszystkim do *Dziennika okrętowego* i *Fado*), krytyk konstatuje: „Zawsze jednak to strata będzie prawdziwą pisarską obsesją Andrzeja Stasiuka. Praktycznie wszystko, co mieści się na kartach interpretowanej tu tetralogii (oprócz wymienionych tytułów, Rojek odnosi się jeszcze do *Jadąc do Babadag* i *Dojczlandu* – przyp. A.M.) potraktować można jako jedno wielkie wyliczenie (...). Ta monstrualna wyliczanka z właściwą melancholii monotematycznością krąży wokół tego, czego nie ma, czego uchwycić niepodobna” (ZO, 421). Dalej – w drugiej części interpretacji – badacz pokazuje, jak „smutek zmienia się w narcystyczne poczucie krzywdy, poczucie pustki w agresję wobec tego, co opuszczone, wycofanie w ekspansywne pragnienie posiadania, masochistyczne samoudręczenie w sadystyczne osaczenie rozmaicie nazywanej nicości” (ZO, 425). Klucz psychoanalityczny, z którego w pierwszej kolejności korzysta Przemysław Rojek, prowadzi go do – zapośredniczonego w teoriach Julii Kristej – podsumowania: by nie zagubić się w zagarniającym wszystko poczuciu straty, Stasiukowy narrator musi ową stratę poddać procesowi eksterytorializacji, umiejscowić ją „na zewnątrz” czy (jak powiedziałyby zapewne autorka *Czarnego słońca*) z-wy-miotować.

Nie koniec to jednak niezwykle interesującego tekstu krakowskiego literaturoznawcy. Trzecią część omawianego tu szkicu poświęca on bowiem na udowodnienie tezy, iż *Jadąc do Babadag* jest dziełem w gruncie rzeczy kolonizatorskim⁶⁷, a u jego źródła leży gwałtowny, wspierany optyką estetyzacyjną, akt przemocy symbolicznej. Piszący o Europie Środkowej Stasiuk nie jest – w proponowanym przez Rojka odczytaniu – równorzędnym wobec opisywanych przez siebie przestrzeni podmiotem. Przeciwnie, stawia się w pozycji dominującego kolonizatora, który „inność” środkowoeuropejskiej tożsamości sobie podporządkowuje

⁶⁷ W kontekście kolonizatorskim i postkolonialnym proza Andrzeja Stasiuka została przenikliwie opisana przez Dariusza Skórzewskiego. Zob. D. Skórzewski, *Środkowoeuropejski kompleks*, w: Tegoż: *Teoria-literatura-dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013, s. 339-358.

i zmusza ją do biernego milczenia. Zapleczem tego kolonialnego, dominującego gestu władzy i siły miałyby być natomiast egzystencjalny lęk przed śmiercią, nicością i nieskończonością „definiowaną (i metaforyzowaną) jako czasoprzestrzeń radykalnie wymykająca się jakiegokolwiek językowemu ujęciu” (ZO, 443). Stasiuk tedy – zdaje się przekonywać egzegeta jego pism – bez przerwy wzdraga się przed nieuchronnym finałem swojego życia, jednak eschatologiczne „bojaźń i drżenie” nie są, by tak rzec, niewinne: skrywają bowiem predylekcję do dysponowania regułami w sensie, jakim temu wyrażeniu nadał Pierre Bourdieu: z jednej strony mamy „mocną” tożsamość „tradycyjnej” Europy, z drugiej obciążaną stygmatem inności Europę Wschodnią. Przemysław Rojek podsumowuje swój tekst zapewnieniem o nieideologicznym charakterze swojej interpretacji, która to – pozornie oskarżając wołowieckiego pisarza o zapędy kolonizatorskie – w gruncie rzeczy jednak miała na celu „wydobycie twórczości Stasiuka z pewnej często jej przypisywanej dobrodusznej naiwności” (ZO, 459). Trudno nie zgodzić się z tymi słowami; twórczość Andrzeja Stasiuka można wartościować przeróżnie, powiedzieć jednak (a zdarzało się to przecież nierzadko), że jest ona na przykład nostalgicznym bajaniem o podróżach oznacza pozostawienie na boku egzystencjalnego, metafizycznego lęku, którym proza ta jest ściśle wypełniona.

Trzy omówione tu nieco szerzej interpretacje pisarstwa Andrzeja Stasiuka mają kilka cech wspólnych. Po pierwsze, ogniskują się na dość niewielkich fragmentach dorobku pisarza. Rzecz jasna, wynika to, zwłaszcza w przypadku recenzji Przemysława Czaplińskiego, z okoliczności obiektywnych, czyli czasu powstawania tekstów. W roku 1998, kiedy poznański krytyk recenzował *Duklę*, Stasiuk był autorem zaledwie trzech książek, w roku 2011 miał ich na swoim koncie już dwanaście (stąd szkic Przemysława Rojka opiera się na szerszym materiale dowodowym, choć dotyczy tylko tych tekstów, które krytyk opatrzył nazwą „prozy środkowoeuropejskiej”). Po drugie, przywołani wyżej trzej interpretatorzy bardzo silnie wiążą melancholijną stratę z jej przyczynami. Próbuje w ten sposób przywrócić „naturalny” niejako porządek rzeczy, który melancholia zakłóca – poczucie straty bez wyraźnie określonego powodu jest w pewnym sensie skandalem, wyłomem w przyczynowo-skutkowej, scjentystycznej teorii afektów. Po trzecie, najważniejsze, melancholia – mimo istotnych do niej nawiązań – nie stanowi tu ośrodka interpretacyjnej perspektywy z jednej strony i nie jest klasyfikowana jako podstawowe doświadczenie podmiotu pisarstwa Andrzeja Stasiuka – z drugiej. Jeśli więc nawet Przemysław Czapliński w swoich świetnych odczytaniach prozy autora *Fado* wskazuje na jej nostalgiczność, fragmentaryczność czy

dygresyjność, nie łączy ich z estetyką melancholijną. Jeśli Marek Nalepa mówi o „galicyjskiej” melancholii, to odnosi się w pierwszym rzędzie do bohaterów kilku opowiadań Stasiuka oraz ich przestrzenno-wizualnego uwikłania w miejsce akcji. Jeśli Przemysław Rojek pisze tak dużo i ciekawie o stracie w „środkowoeuropejskiej tetralogii” wołowieckiego pisarza to przecież nie po to głównie, by analizować rozsadzający ją podskórny dyskurs melancholijny⁶⁸, lecz by ujawnić podszyte postkolonialnym resentymentem idiosynkrazje i lęki przed Innym. W tym sensie bardziej szczegółowe omówienia prozy Stasiuka zbliżone są do recenzji – melancholia i jej ślady nie stanowią o istocie poszczególnych interpretacji. W krytycznych omówieniach prozy Stasiuka rozpoznawane były pewne figury retoryczne, kojarzone tradycyjnie z melancholią⁶⁹, pojawiały się szkice, wskazujące na – chociażby – egzystencjalny charakter tego pisarstwa, czytaliśmy o rozpadzie czy nicości, jednak nie były to rozpoznania, które próbowałyby zrekonstruować doświadczanie melancholijne w nim (rzeczonym pisarstwie) obecne. Żaden z dotychczasowych interpretatorów książek Stasiuka nie uznał melancholii za najważniejszy atrybut prozy autora *Opowieści galicyjskich*. Najbliżej podobnych wniosków był zapewne Michał Paweł Markowski, jak zawsze przekornie kwestionujący utrwalone sądy krytyczne („nie dajmy się zwieść Stasiukowi, nie należy on do zakonu pisarskich dokumentalistów”), ale też podkreślający metafizyczne i eschatologiczne inklinacje pisarza⁷⁰.

Wydaje się zatem, że melanchologiczna droga do pisarstwa Andrzeja Stasiuka nie jest nadmiernie przeludniona. Owszem, pierwsi śmiałowie wstąpili na niepewną ścieżkę interpretacji, próbując wykorzystać operacyjnie doświadczenie melancholii, obecne w narracjach autora *Murów Hebronu*. Spróbujemy więc i my podjąć to wyzwanie, zastrzegając jednak stanowczo, że teren, po którym się poruszamy, będzie niepewny, a i wnioski, które będziemy formułować dalekie od perspektywy

⁶⁸ Przykładem przesunięcia akcentów interpretacyjnych (przesunięcia wobec tego, co będziemy rozwijali w dalszych rozdziałach niniejszej pracy) niech będą przywołane przez Rojka fragmenty *Jądra ciemności* Josepha Conrada. Opisy pierwotnej, pogrążonej w bezruchu i pustej przestrzeni są w prozie Stasiuka jednym z najczęstszych motywów melancholijnych. Na nich często narrator skupia swoje spojrzenie, ich opisy są jedną z najintensywniejszych egzemplifikacji melancholijnej estetyki w twórczości autora *Opowieści galicyjskich*. Przemysławowi Rojkowi służą jednak do pokazania absolutnej obcości afrykańskiego świata, w który – jako przedstawiciel białej, „wyższej” rasy – wkracza Marlow.

⁶⁹ Najczęściej przywoływana w tym kontekście była zapewne enumeracja. Wspominali o niej w cytowanych tekstach Przemysław Czapliński, Przemysław Rojek, Krzysztof Uniłowski.

⁷⁰ M.P. Markowski, *Fado*, w: Tegoż: *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 121-128.

holistycznej, objaśniającej pisarstwo wołowieckiego pisarza w całej jego złożoności. Mamy dojmującą świadomość niemożliwości uskutecznienia takiego projektu krytycznego, dlatego dobrą metaforą nie tylko naszej strategii badawczej, ale i jej umiarkowanych (sprowadzających się do próby wydobywania jednego z ważnych rejestrów twórczości prozatorskiej Stasiuka) zamiarów, będzie metafora, którą posłużył się swego czasu William James. Objaśniając istotę filozofii czystego doświadczenia, porównał ją do mozaiki, w której „poszczególne części są scalone dzięki jakemuś podłożu, którego rolę w innych filozofiach częstokroć pełnią substancje, transcendentalne ego czy absoluty. W radykalnym empiryzmie natomiast nie ma żadnego podłoża; krawędzi i brzegi poszczególnych części stanowią mocowanie całości, zaś doświadczenie pomiędzy nimi przejścia tworzy ich spoiwo”⁷¹. Podobnie rzecz ma się z niniejszą rozprawą, osadzoną mocno w dyskursie straty, pozbawioną stabilnego zaplecza metodologicznego, scalaną kolejnymi modalnościami melancholijnego dyskursu, wyłuskiwanego z prozy Andrzeja Stasiuka. Ale, jak powiada Julia Kristeva, „dla tych, których melancholia pustoszy, pisanie o niej ma sens jedynie wtedy, gdy wypływa z samej melancholii”⁷².

⁷¹ W. James, *Eseje o radykalnym empiryzmie*, Przeł. A. Grzeliński, K. Wawrzonkowski, Toruń 2012, s. 78.

⁷² J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 5.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Zza szyby, poza błękit

Gdyby nie ostateczne wyczerpanie i symboliczna śmierć tej metafory, gospodarstwo prozy Andrzeja Stasiuka można by nazwać szklanym domem. Szkło w prozie Andrzeja Stasiuka pojawia się bez przerwy, w najróżniejszych odmianach: witraże, wysmukłe butelki wermutu, ciemne flaszki kelta, puste butelki po winie Mistella, tajemnicze, odbijające sfalszowane wizerunki lub pochłaniające światło lustra, szkiełka aparatów fotograficznych, ekrany telewizorów, w których pogrążają się (zwłaszcza wieczorami, przed zaśnięciem) bohaterowie Stasiukowych książek. Przede wszystkim jednak szyby – często samochodowe, czasami autobusowe, ale także witryny sklepów, przystanków, czy kiosków, w których (jak czytamy w *Dukli*) – leżały „Catsy” i „Playstary”. Nie tylko jednak szklane przedmioty, także „szklane” metafory, do których Stasiuk sięga bardzo często i przy pomocy których opowiada rzeczy dla siebie najważniejsze.

Stasiuk – można by pomyśleć – szkła nie lubi. Więcej nawet – szkło go nieledwie przeraża. Jest dla niego nie tylko figurą hiperrzeczywistości, wzmacniającej i sankcjonującej ponowoczesne projekty architektoniczne, ale też znakiem zbyt oczywistej ekspansji cywilizacji zachodniej, symbolem pustych znaków, z których on – pisarz-narrator – nie ma żadnego pożytku:

Zawsze, gdy myślę o Zachodzie Europy, myślę najpierw »szkło«. Nic innego nie przychodzi mi do głowy. Lustrzana półprzeźrystość pełna uwięzionego światła. Cała reszta pojawia się później. Te wszystkie konkretne wspomnienia, rzeczy, krajobrazy, historia i – powiedzmy – katedra w Kolonii, na którą nie mogłem patrzeć, ponieważ była zbyt wielka, zbyt stara, przesadnie rzeczywista. Na zawsze zostaje mi w głowie tylko lśnienie okien, witryn i elewacji, połysk karoserii, geometria wypełniona powietrzem, zmaterializowana arytmetyka. Benthamowski Panoptikon (w interpretacji Michela Foucaulta, oczywiście) jest już tylko pocziwym zabytkiem idei i architektury (DO, 129).

Nie dziwi bardzo ta szklana idiosynkrazja Stasiuka, skoro światło, które w *Dukli* jest suwerenną instancją stwarzającą świat, tutaj zostaje zamknięte w płaskiej, całkowicie obcej powierzchni, uwięzione w zakrzepłej geometrii i pozbawione właściwości kreacyjnych na rzecz asemantycznej i astygmatycznej grze odbić. Szkło, zamiast umacniać posady świata, który jest „jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym

przepływie światła” (D, 5) staje się materiałem, niepozwalającym wpisać się w oś czasu, ponieważ nie podlega symbolicznej pracy rozpadu, a jego zniszczenie może dokonać się wyłącznie na skutek gwałtownego, sprzecznego z tak bliską Stasiukowi doktryną naturalnej zagłady przedmiotów, uderzenia. Szkło czy też osobiście szyby stanowią wyzwanie dla wzroku patrzącego podmiotu, który, napotykając je na swojej drodze, doznaje swego rodzaju epistemologicznego niepokoju – tak, jak czytamy w dalszej części cytatu:

Światło nie służy już temu, byśmy byli widzialni dla kogoś drugiego. Ma oświecać nas dla nas samych i nieustannie potwierdzać przed nami nasze własne istnienie. Nie odbijamy się już w cudzych oczach. Nasz obraz pada na płaską, chłodną powierzchnię, i dopiero wtedy powraca, dopiero wtedy uzyskujemy potwierdzenie własnej dalekiej obecności. To nie przypadek, że krzem jest głównym składnikiem szkła i podstawowym pierwiastkiem stosowanym w elektronice (DO, 129).

Kłopot więc nie tylko w specyficznych własnościach szkła, ale również w podwójnym zakłóceniu interakcji: pomiędzy szybami – które w swojej materialności są rodzajem szczególnego „pomieszania sfer” – a światłem oraz pomiędzy podmiotem obserwującym a rzeczywistością. W Stasiukowej ontologii patrzenia – a także, jak powiedzieliśmy, wspólnoty – to Inny powinien być ostatecznym poświadczeniem istnienia, to bliźni, jak w koncepcjach Emanuela Lévinasa, powinien być idealną odpowiedzią na naszą jednostkowość. Tymczasem – jak powiada Stasiuk – „już nie”¹. Szyby poprzez swoją nieoczywistość komplikują sytuację patrzenia, która dla narratorów Stasiuka jest czynnością prymarną, z której wszystko bierze swój początek. Geometryczne, pomnażające odbicia i wytwarzające symulakryczną wersję podmiotu szklane budowle przywołują na myśl dziewiętnastowieczne pasáže, wśród których włóczy się Baudelaire i inni poszukujący wrażeń wędrowcy. Błąkający się pomiędzy sklepowymi witrynami i przyglądający się fizjonomiom przechodniów *flâneur* może stanąć – jak pisze Benjamin – „oko w oko z przerażającą fantasmagorią”². Na podobne niebezpieczeństwa narażony jest narrator prozy Stasiuka, który zaplątał się w

¹ Owo „już nie” jest też najkrótszą definicją pisarstwa Andrzeja Stasiuka. „Już nie” i „dawniej tak” – z napięcia pomiędzy tymi kwantyfikatorami chronologicznymi rodzi się proza autora *Opowieści galicyjskich*. Wyznaczana tymi sformułowaniami dialektyka jest także jednym ze źródeł melancholii.

² W. Benjamin, *Paryż, stolica XIX wieku. Exposé*, w: Tegoż, *Pasaże*, przeł. I., Kania, red. R. Tiedemann, pośl. Z. Bauman, Kraków 2005, s. 55.

przeszkłone obszary Frankfurtu, Wiednia, czy Monachium. Przeglądanie się w kolejnych lustrzanych powierzchniach i szklanych ścianach wieżowców rodzi wytrącające z równowagi doznanie multiplikacji istnienia podmiotu, co z kolei prowadzi do jego unieważnienia: „jest coś głęboko niehumanicznego w miastach wybudowanych ze szkła”, konkluduje narrator *Dziennika okrętowego* (DO, 128).

W obrębie refleksji melancholijnej niepokój ten jest dobrze rozpoznany. Szyba, okno, szkło – a później związane z nimi spojrzenie, odbicie, odbłask, rysa, przezroczystość – to bardzo dzisiaj oczywiste znaki estetyki melancholijnej. Pisali o nich Benjamin, Starobinski, Földényi, a w Polsce Marek Bieńczyk czy – ostatnio – Piotr Śniedziwski³. Zobaczmy, jak funkcjonują w prozie Stasiuka, który, mimo wyraźnego znaku dystansu, zaskakująco często każe narratorom i postaciom swoich książek patrzeć przez okno, przeglądać się w wystawach, obserwować świat zza szyby czy konfrontować spojrzenie z nieuchwytnością szklanych konstrukcji. Pytanie o modalności spojrzenia i jego uwikłań oznacza w gruncie rzeczy także pytanie o narratora i jego układ ze światem, o sposoby jego istnienia i relację wobec przedmiotu własnej opowieści.

Historia podmiotu mówiącego w kolejnych książkach Stasiuka jest historią nieustannego uprzywilejowywania „ja” opowiadającego, ciągłym nakładaniem się obszarów dominacji narratora, bohatera i autora. Nawet we „wczesnych” pismach pisarza – *Opowieściach galicyjskich* czy *Dukli* – trudno było mówić o wyrazistym, aseptycznym podmiocie rozwijającym opowieść. Narrator powieści Stasiuka zanurzony jest w świat, o którym mówi, wsiąka w niego powoli (jak zauważył Jerzy Jarzębski przy okazji recenzowania *Opowieści galicyjskich*), ale też zachowuje swoją odrębność⁴. Nie ulega wątpliwości, że narrator Stasiuka w różnych swoich wcieleniach – osadzonego w *Murach Hebronu* „młodego”, zakorzenionego w społeczności Beskidu Niskiego przyjaciela bezrobotnych i straganiarzy z *Opowieści galicyjskich*, uczestnika górskiej eskapady z *Białego kruka*, podróżującego wielbiciela Bałkanów z *Fado* czy *Jadąc do Babadag*, wreszcie przemierzającego rodzime opłotki obserwatora z *Dziennika pianego*

³ J. Starobinski, *Melancholy in the Mirror. Three Readings of Baudelaire*. Transl. Ch. Mandel, „Hyperion”, vol. 5, no. 2, November 2010, W. Benjamin, *Paryż...*, M. Bieńczyk, *Okno i metoda* (Flaubert, Baudelaire, Hopper), w: Tegoż: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002, s. 353-365 oraz *Przezroczystość*, Kraków 2007, P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011 (zwłaszcza część III, s. 175-248).

⁴ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1998, s. 143.

później – jest figurą pokrewną autorowi. Stasiuk nigdy nie zrezygnował z „silnego” podmiotu mówiącego, narratora, który w świecie przedstawionym ustanawia reguły i dysponuje głosem najbardziej słyszalnym. Nie przypadkiem sięgamy po metaforę foniczną, wszak Stasiukowy narrator bez przerwy opowiada, można powiedzieć, że proza autora *Przez rzekę* to nieustanna narratorska logorea, odwołująca się do modernistycznego modelu literatury, przyznającego „ja” mówiącemu pozycję niekwestionowanego autorytetu. Już to mówiliśmy: Stasiuk nie jest postmodernistą, bo nie może nim być ktoś, kto powołuje do życia narratorski Absolut i umieszcza go pośród nowoczesnych praktyk opowiadania, wśród narratorów niepewnych własnej dykcji i ukrywających się za tekstualną zasłoną podmiotów sylleptycznych umieszcza go tam, wierząc bezkrytycznie w zasadność tej anachronicznej operacji. Patrząc na literaturę lat ostatnich od strony różnych konstrukcji narratora, trudno oprzeć się wrażeniu, że Stasiuk jest jednym z najzarliwszych wyznawców fabuły zasadzającej się na tradycyjnej opowieści, której zwieńczeniem było *Taksim* – proza, obciążona wieloma słabościami, ale sięgająca do archaicznej tradycji oralnej po to, by przypomnieć, że opowiadać znaczy żyć. Kolejne prozy wołowieckiego pisarza to przede wszystkim znak oporu wobec instytucji narratora o proveniencji postmodernistycznej, pozbawionego możliwości formułowania „sądów” (dawno temu nazywaliśmy je „prawdami”) na rzecz wypracowanych w drodze praktyk negocjacyjnych interpretacji, które – być może – ta, czy inna wspólnota uzna za coś, co może do miana „prawdy” pretendować. Trudno jednak, by pisarz, który nieustannie wygląda metafizyki i mocuje się z nicością, ulegał tego typu fanaberiom. Stasiuk od literatury – ale i od siebie – wymaga znacznie więcej. Widać to dobrze zwłaszcza dzisiaj, kiedy już czytaliśmy *Grochów*, w którym pisarz objawia eschatologiczne wręcz oblicze i przywraca literaturze status dyskursu o kwestiach najważniejszych.

Dystans między narratorem-bohaterem dodatkowo skraca predylekcja Stasiuka do hybrydycznych form literackich. *Dziennik okrętowy*, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, *Dziennik pisany później*, *Jadąc do Babadag*, *Fado* – jak nazwać te zbeltane narracje? Powieściami eseistycznymi? Podróżnymi raptularzami? Wpisaną w fikcjonalne ramy publicystyką? Zapiskami kryptobiograficznymi? Dość powiedzieć, że wszystkie wymienione tytuły (wyjąwszy może „próbę autobiografii”) w niemalże części utkane są z partii dyskursywnych, w których narrator rozwija swoją wizję świata, ale przede wszystkim próbuje zadzierzgnąć się w ponowoczesności, próbuje jakoś zadomowić się w świecie, który staje się coraz bardziej obcy. Chodzi przy

tym bardziej o próbę oswojenia przestrzeni („ona zawsze jest bardziej uchwytana i można nad nią jakoś zapanować” – BK, 253), znalezienia odpowiedniej geografii, rozgoszczenia się w pejzażu, poszukania chwilowej styczności z obcą, mętną tkaniną rzeczywistości. Jeśli mówimy bowiem o konstrukcji narratora u Stasiuka, to mówimy tyleż o nim samym, co o świecie, w którym tkwi ewokujące opowieści „ja”.

„Stał w oknie i patrzył na neon hotelu” – tak rozpoczyna się opowiadanie *Pościg* z tomu *Przez rzekę* (PR, 116), które w całości oparte jest na migotliwej, anamorficznej grze odbić, spojrzeń, połyskujących neonów i szyb. Podobnie rozpoczyna się powieść *Dziewięć* – Paweł wstaje z łóżka i idzie do łazienki, w której „światło było zapalone, a lustro rozbite” (DZ, 7). Pomieszczenie pełne jest kawałków szkła, podobnie, jak w pokoju obok, gdzie walają się szczątki potłuczonego żyrandola. „Paweł popijał kawę drobnymi łykami i patrzył w okno” (DZ, 8) – to jedna z najbardziej charakterystycznych dla Stasiuka scen, które moglibyśmy nazwać scenami egzystencjalnej hibernacji. Bohaterowie tych epizodów patrzą bowiem nie tylko za okno, ale – w myśl jednego z najważniejszych *modi* melancholijnego spojrzenia – spoglądają przede wszystkim w siebie. Jaki widok rozciąga się z okna, w które, nieśpiesznie popijając kawę, wpatruje się Paweł? „Śnieg leżał na dachach domów i chodników, czarne drzewa były teraz białe i wszystko przypominało jakąś odległą Gwiazdkę. Czerwony autobus ostrożnie wchodził w zakręt. Sennie i bezszelestnie wyjechała prosta i zaczął maleć w perspektywie lipowej alei. Korony drzew rozpląwały się w niskim niebie. Zaczął nasłuchiwać stukotu kropel w rynnach. Żadnego dźwięku” (DZ, 8). Monochromatyczny, zimowy pejzaż, zanurzony w ciszy śnieg, wrażenie archaicznej nieruchomości, powolności, stygnącej gonitwy świata – spoglądający w okno bohaterowie Stasiuka poprzez takie właśnie pejzaże wchodzi w przestrzeń melancholii. Okno, które oddziela od świata, ale i pozwala z dystansem go obserwować, spełnia więc rolę swoistego inhibitora zgiełku życia, substancji spowalniającej bieg zdarzeń, a jednocześnie katalizuje wewnętrzny dyskurs straty. Przeszywające szybę spojrzenie podmiotu melancholijnego zawiesza się w próżni, biegnie gdzieś w nieokreślony punkt horyzontu i zaprzęga rozgrywające się za oknem zdarzenia do rozpoczęcia niekończącej się pracy żałobnej. Wszystko co „z drugiej strony” istnieje tylko po to, by uświadamiać przepaść między mną, a światem, by wzbudzić bolesną myśl, która przeszywa także bohatera śledzienniczej powieści Georges’a Pereca

Człowiek, który śpi – „coś pękło, coś pękło”⁵. Tym pęknięciem nie jest, rzecz jasna, rozbite okno czy potłuczone sprzęty domowe, które otaczają Pawła, lecz niedające się uciszyć poczucie obcości wobec oglądanego przez szybę świata. Dlatego bohater *Dziewięć* zaczyna nerwowo spacerować, próbując w regularności kroków i nawrotów znaleźć drogę ucieczki od ciszy, którą spowija rzeczywistość za oknem i niepokoi przypomnieniem wyzierającej z niej obcości. Melancholik patrzy jednak, ale nie widzi⁶, bo ludzie, przedmioty i pejzaże nie mają dla niego żadnych właściwości, nie odnajduje w nich niczego poza metonimicznymi figurami nicości. Wzrok „czarnego człowieka” jest, by tak rzec, semantycznie pusty i rozpaczliwie szuka zaczepienia w *significance*, którego nie jest w stanie uchwycić, nazwać, określić. Paweł „wsparł czoło o zimną szybę i zamknął oczy” (DZ, 8) – kontakt z deformującą płaszczyzną szyby, dotknięcie geometrycznej *limes*, wyznaczającej owo, tak ważne dla melancholii, „pomiędzy” i zamknięcie oczu kończą próby uchwycenia wyciekającego ze świata sensu⁷. „Poczuł żal, ten rodzaj smutku, jaki towarzyszy wspomnieniu, którego nie można przywołać w całości, wspomnieniu, z którego pozostał ledwo ślad” (DZ, 8). To moment melancholijny, który Julia Kristeva definiowała jako rzeczywistą bądź wyobrażoną utratę sensu, rzeczywistą lub wyobrażoną beznadzieję, rzeczywiste lub wyobrażone wymazanie wartości symbolicznych i samego życia⁸, to kulminacja pracy melancholijnego oka, kapitulującego przed zagarniającą wszystko nicością. Niemożliwe do przywołania wspomnienie, ów ślad śladu, o którym pisał swego czasu Derrida, odsyła nas w stronę metafizyki, w stronę przestrzeni odwrócenia wszelkiego porządku doczesności, będącej dla melancholika paradoksalną obietnicą zbawienia, w której zdeponowany został utracony Sens.

⁵ G. Perec, *Człowiek, który śpi*, przeł. A. Wasilewska, Kraków 2011, s. 16.

⁶ Co podkreśla Marek Bieńczyk, różnicując „ślizgające się” po przedmiotach spojrzenie melancholijne i dostrzegające w nich *logos* spojrzenie kontemplacyjne. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 79.

⁷ Patronem wpatrujących się w szybę melancholików mógłby być Edzio z opowiadania Schulza, który wędruje w ciemnościach do okna Adeli i „jak co nocy, przyciska swą bladą tłustą twarz z bolesnym grymasem do lśniącej od księżyca szyby i mówi coś płaczliwie (...)”. Zob. B. Schulz, *Edzio*, w: Tegoż: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Opr. J. Jarzębski, wyd. drugie przejrane u uzupełnione, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264), s. 307. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo motywu odbicia, który u Stasiuka występuje w zbliżonej postaci.

⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 128-129.

Paweł, kiedy przestanie patrzeć w okno, znajdzie się w okowach kolejnej szyby – wsiądzie do autobusu. W prozie Stasiuka, jak wiadomo, podróż jest kategorią zasadniczą, stąd świat bardzo często oglądany jest zza szyby (samochodów, autobusów), zjawia się jako obraz, którego podmiot doświadcza jako zmańcenie czy odkształcenie. Archetypalny w literaturze motyw oglądania świata z perspektywy okna pojazdu – Pamuk na przykład ciągle wspomina przy tej okazji patrzącą w zimową zamieć Annę Kareninę⁹ – to echo romantycznych tęsknot za odwzorowaniem „pejzażu duszy”, którego topograficznym odpowiednikiem miał być krajobraz. U Stasiuka motyw ten powraca nie tyle w swojej podstawowej funkcji, co w jej zmodyfikowanej czy też – zaadaptowanej do melancholijnego sposobu obserwacji świata – wersji. Strata, która dotyka bohaterów prozy Stasiuka, wyziera (*nomen omen*) z doświadczenia separacji, niemożności doznania świata „prawdziwego” i związania utraconej Rzeczy z jej libidalną matrycą. Autobusowa szyba, zza której Paweł przygląda się zmieniającym się dekoracjom miasta, jest znakiem zakłócenia, zniszczenia ładu świata, który teraz można próbować sklejać, jak odłamki wspomnień: „poczuł, że ogarnia go smutek, zasrany żal nad sobą, uczucie, jakie mogą wywoływać wspomnienia, te niechciane obrazy, które wypełzają nie wiadomo skąd właśnie wtedy, gdy umysł powinien być chłodny i jasny” (DZ, 11).

Przez szybę oglądają świat także pierwszoosobowi narratorzy książek Stasiuka. „Teraz siedzę w oknie i patrzę w ślad za nią” [za burzą, którą mijał, jadąc samochodem – AM] (F, 10) – to jedno z początkowych zdań rozdziału *Fado*, zatytułowanego *Słowiańskie on the road*. W pierwszym akapicie *Taksimu* czytamy: „Gdy wieje z północy, czuć smród martwej fabryki. Wszyscy już wyjechali. Zostali tylko ci, co nie potrafią. Budzą się rano, patrzą w okno i nie wychodzą” (T, 7). A już za chwilę narrator relacjonuje: „Nie doczekałem się i musiałem iść. Widziałem ich jeszcze przez szybę” (T, 9). I jeszcze dwa wyjątki z *Jadąc do Babadag*: „Pejzaż za szybą to się przybliżał, to się oddalał, by na koniec zastygnąć, znieruchomieć, jakby czas nareszcie dał za wygraną”¹⁰ (JB, 10), „Było chłodno. Położyliśmy się w ubraniach, zgasiliśmy światło i

⁹ O. Pamuk, *Co robi nasz umysł, gdy czytamy powieści*, w: Tegoż, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. T. Kunz, Kraków 2012, s. 14-15.

¹⁰ Widzenie melancholijne, oparte na szybkich zmianach odległości (nagłym przybliżeniu i oddaleniu), wzmacnia doświadczenie, które Paul Virilio nazywa „przyspieszeniem rzeczywistości”. To z kolei, rozmazując kontury, łamiąc perspektywę i nadając obserwacjom charakter spektroskopowy, potęguje

przez okno weszła rumuńska noc” (JB, 21). Podobnych akapitów w prozie Stasiuka można znaleźć znacznie więcej. Zauważmy, że pozostawanie w bliskości okna i szyby powiązane jest mocno z pracą negatywności, która – na podobieństwo Freudowskiego uobecniania (*Darstellung*) – nie jest w stanie przedstawić, a jedynie uobecnić rzeczywistość. Specyfika świata, który w pisarstwie Stasiuka jest „za oknem”, przypomina własności snów, wyłożone przez wiedeńskiego uczonego w *Objaśnianiu marzeń sennych*. Przestrzeń, pozostająca „za szybą”, będzie więc – jak sen w ujęciu Freuda – obszarem rezygnacji z linearności rozwoju wypadków na rzecz ich chronologicznej równoczesności, porzuceniem porządku następstwa i hierarchii na rzecz niczym nieskrepowanej koegzystencji tworzących ją (opisywaną przestrzeń) elementów¹¹. To, co widzi, wpatrujący się w okno melancholik, jest więc efektem raczej uobecniania, niż reprezentacji – zjawia się, by pochłonąć podmiot patrzący w otchłań „bezznaczenia” (choć nie bez znaczenia), włączyć go w grę współobecności, która otwiera pole do niekończącej się pracy uobecniania. Obserwowana z perspektywy narratora (lub bohatera) rzeczywistość „za oknem” jest prawie zawsze odległa, obca, zamrożona w geometrycznej, melancholijnej estetyce lub też falująca, drgająca, niepewna. W gruncie rzeczy nie ma znaczenia, na co podmiot spogląda przez szybę, bo wszystko „po drugiej stronie” jest ruiną, deficytem sensu, nieobecnością (Stasiuk nazywa to raczej nicością), która uobecnia się w postaci czegoś, co nie da się – to kolejna właściwość pustki – dobrze zapamiętać, a później opisać. „Który to już raz – pyta podróżujący narrator *Jadąc do Babadag* – geografia wystawia mnie na pastwę tych wszystkich niejasnych zdarzeń, tych mętnych niby-faktów, tych szemranych prawd i niepodważalnych kłamstw”. (JB, 198).

Podobnie wygląda świat, oglądany przez bohatera *Pościgu*, którego zostawiliśmy, wpatrującego się w hotelowy neon. Resztki pulsującego, czerwonego światła rozświetlają pograżone w półśmiertnym, półsensnym niebycie mieszkanie. Ciekawe, że motyw słabego, jarzeniowego oświetlenia i pokrewny mu obraz odbijającego się w asfalcie deszczu (u Stasiuka występujący regularnie) bardzo silnie związane są z doświadczeniem melancholii. Kilka razy o „mętym świetle gazowej lampy wspomina” Benjamin w *Berlińskim dzieciństwie na przełomie wieków*¹², zaś

doznanie alienacji i melancholii. Por. P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szerzyńska-Maćkowiak, Warszawa 2007 i M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 83.

¹¹ Zob. Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 267-276.

¹² W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 68.

William Styron z wspomnianymi obrazami wiąże uświadomienie sobie skrajnie niebezpiecznej depresji, na którą wiele lat cierpiał. „Moment objawienia nastąpił – powiada amerykański pisarz – kiedy samochód, którym się poruszałem, wjechał w połyskującą, gładko wypolerowaną deszczem ulicę w pobliżu Pól Elizejskich i prześliznęła się koło jarzącego się mdłym światłem neonowego szyldu z napisem HÔTEL WASHINGTON”¹³. U Benjamin’a to odwołanie zdaje się mieć bardziej liryczną proveniencję – wprowadza w nastrój nieoczywistości wczesnego wieczoru (ulubionej pory melancholików) i jest jednym z tych obrazów, które przyciągały autora *Ulicy jednokierunkowej* do pierwszych miejskich włóczęg i powrotów do mieszczańskiego, bezpiecznego domu. Dla Styrona z kolei to raczej znak chłodnego niebezpieczeństwa, bezwzględnej, destrukcyjnej siły z jaką depresja – krańcowe stadium melancholii – potrafi doprowadzać do myśli samobójczych. Jeszcze inaczej – ciągle jednak w swej melancholijnej funkcji – motyw ten pojawia się w jednym z opowiadań składających się na *Wyjechali* W.G. Sebald’a. W zamykającym tę znakomitą prozę tekście narrator-bohater przenosi się ze Szwajcarii do Anglii. O nocnym locie do Manchesteru opowiada tak: „Gdyśmy przebyli pogrążoną w mroku Francję i kanał La Manche, patrzyłem zdumiony w dół, na ciągnącą się aż w głąb środkowej Anglii sieć świateł, których pomarańczowe, chłodne lśnienie było dla mnie pierwszym znakiem, że odtąd będę żył w innym świecie”¹⁴. Mówilibyśmy tu – znowu – o wkraczaniu w inny świat, przekraczaniu imaginacyjnej granicy, poza którą rozciąga się świat tajemnicy, nowości, świat, w którym czai się zmiana dotychczasowego paradygmatu egzystencjalnego.

Z całą pewnością dla bohatera Stasiukowego opowiadania neon oświetla obszar nieokreśloności – nie jest to przestrzeń bezpieczna, oswojona, taka, która dawałaby schronienie przed opróżnionym z sensu światem. Zwłaszcza światem miejskim, który w prozie Stasiuka nie mniej jest ważny od albańskich bezdroży, czy rumuńskich pustkowi. Główna postać *Pościgu* postrzega oglądane z perspektyw ósmego piętra miasto podobnie jak będący w ciągłej drodze podmiot mówiący *Jadąc do Babadag*: „Tramwaje jeszcze jeździły. Właściwie nie było ich widać, tylko w długim i pełnym fantasmagorii tunelu błyskały białe i błękitne iskry, a ciemność stawał się przez to jeszcze ciemniejszy. Z miastem jest tak zawsze: przypomina sny, w których rozróżnić można kształty rzeczy, lecz wszystko tonie w nieustannym zmierzchu” (PR, 116). A potem

¹³ W. Styron, *Ciemność widoma. Esej o depresji*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2012, s. 13.

¹⁴ W.G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 189-190.

znów spaceru między oknem a drzwiami, nieustająca praca widzenia i wyzierania w stronę miasta, skąd docierają strzępy odgłosów i okruchy miejskiego wieczoru – „na rondzie światła odbijały się w suchym asfalcie, unosiły się w gorącym powietrzu jak w wodzie” (PR, 117). Odbicie, zniekształcenie, przesunięcie – to ulubione figury wyobraźni wołowieckiego pisarza. I choć w przywołanym wyimku sytuacja jest nietypową (płaszczyzną odbicia jest najczęściej powierzchnia mokra), to impresjonistyczne „zmieszanie sfer”, poszukujące gry wzajemnego oświetlania, epifanii, podkreślania kolistej (rondo) struktury rzeczywistości, będzie młynem na wodę melancholijnej refleksji.

Szczególnie dobrze widać to, kiedy melancholijny podmiot Stasiuka odchodzi od okna i rzuca się w wir świata, ten zaś – jak miasto z *Ulicy krokodyli* – „wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”¹⁵. Bohater *Poślizgu* przechodzi przez halę dworca („nie słysząc echa kroków” – PR, 117), mija z wolna stoisko z hamburgerami („ochroniarze szli wolno, miarowo jak potrojone odbicie” (PR, 118), idzie wzdłuż dworcowych sklepików („blask odbijał się w polerowanym kamieniu. Przezryste sześciiany pełne rzeczy kusły” (PR, 118), wychodzi na ulicę i – znowu – przystaje przed szybą baru („ludzie siedzieli przy stolikach, a czerwone światło całkiem zacierało ich rysy” – PR, 119), a dalej, przed samym powrotem do mieszkania, spogląda na wielopiętrowy blok:

W wieżowcu jaśniało kilkanaście okien. Być może całe czterdzieści pięter, całe próżne wnętrza wypełnione było światłem, lecz szyby zrobiono z czegoś nieprzejrystego i blask wydostawał się tylko z tych otwartych. Oparł łokcie o barierkę i patrzył na ruch przed wejściem, lecz ruchu nie było. W wielkich taflach szkła odbijały się rzadkie samochody, przepływały jak fosforyzujące ryby w ciemnym akwarium, noc falowała i niosła obrazy z dalekich peryferii, ze skraju miasta, ze wszystkich stron (PR, 120).

Wyobraźnia pisarska Andrzeja Stasiuka bardzo często stawia bohaterów jego prozy w sytuacjach przestrzennej kwadrofonii płaszczyzn. Protagonista omawianego opowiadania (ale też narratorzy prawie wszystkich książek autora *Zimy*) w pejzażu miasta szuka potwierdzenia swojej obecności, ugruntowania własnej tożsamości. Tymczasem rzeczywistość się wycofuje, odmawia posłuszeństwa, ginie w rozbłyskujących powierzchniach i nieprzejrzystych materiałach i nawet tak ważne dla

¹⁵ B. Schulz, *Ulica krokodyli*, w: Tegoż: *Opowiadania...*, s. 80.

melancholika echo jego kroków – będące (tak samo jak regularne bicie serca, nieustannie przez śledzienników w hipochondrycznych napadach analizowane) poświadczeniem istnienia – nie daje się usłyszeć. Szyba baru, przejrzyste sześciany, potrojone odbicie ochroniarzy, czterdziestopiętrowy szklany wieżowiec, szyby samochodów i ciemne akwarium – to siatka odbić, w której nasz bohater nie jest w stanie uchwycić żadnego „twardego” kształtu, żadnej realności, żadnej pozwalającej ustabilizować poczucie bycia w świecie kotwicy. I znów Stasiuk tą mgławicową, niewyraźną i rozmazaną w astygmatycznym polu rzeczywistość próbuje skontrastować zabiegiem swoistej opisowej retardacji, włączeniem przycisku *slow motion*, dzięki któremu samochody nie jadą, a płyną, zaś pilnujący porządku idą wolno, niczym fantomy. Wszystko się zaciera, jesteśmy ponownie w zoniryzowanej, ontologicznie rozchwianej przestrzeni, która jednakowoż posiada bardzo silne ramy geometryczne. Doskonale można to opisać słowami Giorgia de Chirico, analizującego płótna malarza i pisarza Ardengo Sofficiego (spóźnionego entuzjasty futuryzmu), lubującego się w prostokątnych i kwadratowych tematach. „Wśród tych geometrycznych magii – notował w czerwcu 1918 roku twórca *Nostalgii nieskończoności* – ostrożnie i poważnie zasiadają niezwykle łagodne widma”¹⁶. Stasiukowa „teoria odbić” bardzo jest rozbudowana. Refleksy, feerie, tafle, rozbłyски pojawiają się w każdej niemal książce wołowieckiego pisarza. W *Dukli* „zdarzenia i rzeczy rzucają nieustannie swoje odbicia” (D, 57), a „rozgrzany blasku luster miesza się z gęstym światłem południa (D, 60). W oczach Pawła – jednego z beskidzkich wagabundów, o których czytamy w *Zimie* – „odbijał się świat i wielokrotniał”. *Jadąc do Babadag* jest opowieścią, opartą na ciągłej pracy przybliżania i oddalania, którą narrator – zmieniając ogniskową i kąt patrzenia – zaprzęga do budowania swojej podróżniczej narracji, a i wszelkiego rodzaju błyski (na przykład dalekiej latarni – JB, 87) czy szyby okienne pojawiają się regularnie. *Dziennik pisany później* przynosi rozbudowany epizod, w którym narrator odwiedza Licheń z jego równie olbrzymią, co kiczowatą bazyliką. Doświadczenie podmiotu melancholijnego, który niepewność własnego istnienia próbuje zagłuszyć spoglądaniem w poświadczone jego istnienie szyby, powiązane jest ze stanem zagubienia, utraty pewności i błędzenia „nie tyle we wnętrzach, ile w tych wszystkich powidokach, w tych blaskach, feeriach, odbiciach i fantomach wypełniających powietrze” (DP, 149). Szklana, powiązana geometrią odyseja wygasa w *Dzienniku*... powoli po to, by w

¹⁶ G. de Chirico, *Teksty o sztuce*, przeł. i wyb. M. Salwa, wstęp i opr. I. Luba, Warszawa 2012, s. 45.

Grochowie ustąpić miejsca śmierci, jedynemu *constans* w pisarskim projekcie autora *Białego kruka*.

Być może właśnie opowiadania z tomu *Przez rzekę* i powieść *Dziewięć* najsilniej transmitują te geometryczno-melancholijne zależności. Pokrewieństwo obu kategorii – czerpiące swoje ożywcze soki nie tylko z wspólnego patronatu Saturna, ale też rozumienia melancholii (za miedziorytem Dürera) jako geniuszu sztuki – zasada się na koincydencji artystycznej „mocy” (na słynnym miedziorycie Mistrza z Norymbergi symbolizuje ją klucz), poddanej porządkującej sile matematycznej wiedzy¹⁷. Interpretacja psychoanalityczna odsyła nas z kolei w stronę tendencji do przyszpilenia „macierzystego świata” (wszak melancholik jest obcy nie tylko, jak pisze Kristeva¹⁸, w macierzystym języku, ale także – czego przecież nie sposób rozdzielić – w macierzystym świecie) w konturach geometrycznych kształtów i prób dyscyplinowania jego (świata) nieoznaczoności. Tak jak geometria jest scalaniem rozproszonych punktów w linie, figury płaskie i przestrzenne, a także, dalej, w nieskończone ich konstelacje, tak melancholia wśród wielu swoich twarzy ma i tę, która trudni się mozolnym składaniem rozbitego zwierciadła rzeczywistości, czy w końcu symboliczną rekonstrukcją zdeintegrowanego „ja”. Psychoanalitycy wspominają o – będących odwrotną stroną pragnienia spójności – skłonnościach melancholików do wprowadzenia w swoje życie maksymalnego ładu, obsesyjnego usuwania każdego znaku pęknięcia rzeczywistości, wykluczenia wszelkiej przypadkowości¹⁹. Spójność totalna, za którą tęsknią melancholicy, jest – rzecz oczywista – nieosiągalna, co potęguje poczucie straty. *Melancholia artificialis* opisywana przez Klibanskyego, Panofskyego i Saxla melancholia geometryczna (jak można, upraszczając bardzo, przełożyć to określenie) jest więc smutnym marzeniem o absolutnym panowaniu nad światem, o domknięciu każdej szczeliny bytu i zatamowaniu sączącego się zewsząd strumienia straty. To pragnienie leży także u źródeł słynnego gestu narratora *Dziennika okrętowego*, który wykreśla prywatną mapę Europy Środkowej właśnie cyrklem, u Dürera symbolizującym „geometrię czystą” (w odróżnieniu od hebla, poziomicy, czy młotka, będących znakami geometrii stosowanej)²⁰. Zakreślając koliste ramy terytorium swojej

¹⁷ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 355-367.

¹⁸ J. Kristeva, *Czarne słońca...*, s. 58.

¹⁹ L. F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 236.

²⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...* s. 351-352.

Środkowej Europy (DO, 85-86) podmiot mówiący *Dziennika...* rozpoczyna jednak opowieść nie tyle o teraźniejszości, ile o przeszłości, nie tyle o historii, ile o topografii, nie tyle o pewnej kategorii kulturowej, co o sobie i własnych nostalgiiach. Raczej o utraconej, niż odzyskanej przestrzeni jest w *Dzienniku...* mowa. Okrąg, jedyny efekt działalności cyrkla, zbyt może dosłowna figura „wiecznego powrotu”, zajmuje zresztą w prozie Stasiuka miejsce wyjątkowe: powtarzalność motywów, repetycja specyficznej topiki, pętle – osobny temat, który będzie towarzyszył bez ustanku naszym rozważaniom. Rondo jako figura stylu patronuje opowiadaniu *Poślizg*, w którym fabuła wyrasta z powtórzenia, powrotu głównego bohatera do niemożliwej relacji z niegdysiejszą kochanką²¹. Nic już nie może być tak samo, jak kiedyś, dramat bezpowrotnie utraconej przeszłości rozwija się tu tyleż w „pustych” (reprodukowanych bez zaplecza emocjonalnego) aktach erotycznych, co w bliskim sąsiedztwie szyb, okien i odbić. Jadąca autobusem para nieustannie orientuje się wobec okna („w szybie widział niebieskawe odbicie jej twarzy”, PR, 125), później, w knajpie gejowskiej, nasz bezimienny bohater obserwuje przestrzeń za pośrednictwem lustra: „wielkie lustro pokazywało wnętrze sali” (PR, 125), „znów popatrzył w lustro” (PR, 126), „chciał się obrócić, ale dostrzegł w lustrze skraj parawanu” (PR, 126), „chłopak wyszedł zza kontuaru i lustro pokazało jego plecy” (PR, 126). W końcowej scenie, kiedy bohater

²¹ Dokładnie na tym samym schemacie narracyjnym zbudowane jest opowiadanie *Późna godzina* Iwana Bunina, którego twórczość znaczone jest bardzo często czarnym atramentem melancholii. Po latach nieobecności w Moskwie, bohater Bunina wędruje śladem miłosnych uniesień młodości. Dla przykładu wyimek z wspomnianego utworu: „W mieście nigdzie nie było ani jednego światła, ani żywej duszy. Wszystko było nieme i rozległe, spokojne i smutne – smutkiem spokojnej rosyjskiej nocy stepowej, śpiącego stepowego miasta. Tylko sady ledwie słyszalne ostrożnie trzepotały liśćmi pod równym strumieniem słabego lipcowego wiatru, który ciągnął skądś od pól, delikatnie wiał na mnie. Szedłem – wielki księżyc również szedł, tocząc się i przezierając przez czerń gałęzi zwierciadlanym kręgiem; szerokie ulice leżały w cieniu – tylko w domach po prawej, których cień nie dosięgał, oświetlone były białe ściany i ich czarne szyby spływały żałobnym połyskiem, a ja szedłem w cieniu, stąpałem po plamistym trotuarze – ścieliły się po nim ażurowo czarne jedwabne koronki”. I. Bunin, *Późna godzina*, w: Tegoż: *Opowiadania emigracyjne i „Nieszczęsne dni” (dziennik z lat 1918-1919)*, wybór, przekład i komentarze R. Lis, Warszawa 2013, s. 19. Pomijając różnice stylistyczne i nieco bardziej niż u Stasiuka egzaltowaną dykcję (wynikającą jednakowoż między innymi z konwencji opowiadania), warto zauważyć pokrewieństwo obrazowania i odwołania do wspólnych obszarów znaczeniowych – pustki, ciszy, stagnacji, błysku oraz pojawiających się również w prozie autora *Opowieści galicyjskich* nieprzejrzystych szyb. Powinowactwo melancholijnych jest u obu pisarzy znacznie więcej, jednak ich dokładna analiza wymagałaby osobnego tekstu.

obserwuje kąpiącą się kochankę, wszystko odbija się w mydlanych bańkach: „wnętrze łazienki, lustro, ręczniki, białe drzwi, kosmetyki i nawet on siedzący na zamkniętym sedesie” (PR, 133).

Kolejne fragmenty akcji – aż do spinającego tekst pętlą zakończenia („stał w oknie i patrzył na neon hotelu”, PR, 133) – są tutaj inicjowane przez lustrzane odbicia, uchylające na moment zasłony przybytku, za którą widzimy poruszające się postaci. Kończące zbiór opowiadanie *Kruger* radykalizuje ów dyskurs szklanych epifanii: począwszy od lustrzanej pary bohaterów („kiedyś ubierali się prawie jednakowo”, PR 141), przez kontaminację motywu okna i odbicia („teraz stał w oknie, w niebie odbijała się twarz Krugera”, PR 138) i znane z poprzedniego tekstu sceny „barowe” (w których bohaterowie oddzieleni są granicą szyby), aż po ostateczne sfalszowane przez zwierciadło poświadczenie własnej indywidualności („W lustrze zobaczył swoją twarz patrzyła na niego oczami Krugera”, PR, 141). Ciągłe pojawiają się błyszczące karoserie, odbijające światło przedmioty i nawet „na ekranach [telewizorów – AM] pod ścianą rozpryskiwały się gwiazdy albo pociski” (PR, 142). Trzeba by te opowiadania czytać równolegle z *Podróżą zimową* Stanisława Barańczaka – zwłaszcza z końcowymi fragmentami tego mistrzowskiego poematu²². W *Pieśni XXIII*, która zamyka cykl i łączy wszystkie zainicjowane wcześniej wątki, „ja” mówiące przegląda się w sklepowej witrynie, a subtelna, transgresywna gra na linii podmiot/odbicie/sobowtór/złudzenie kończy się pytaniem: „Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkle?/Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?”²³. To jest – to może być – również pytanie o naturę bohaterów prozy autora *Grochowa*.

O czym jest zatem ta lustrzana opowieść Stasiuka? Praca alegorezy kieruje nas najpierw w stronę doznania płynności wszelkiego doświadczenia. Empirycznie poświadczana rzeczywistość zostaje zakwestionowana i przesunięta (raczej odbita) w stronę ostatecznego zapośredniczenia, rozpląnięcia się w tysiącu odbić, przecinających

²² Jednakowoż nie tylko i nie wyłącznie w planie semantycznym. Śnieg, mróz, sen, nierzeczywistość pojawiają się także już w pierwszych wersach cyklu, zaś repetycja i echo, anafora i rondo, to podstawowe narzędzie Barańczakowej poetyki w *Winterreise*. Zob. S. Barańczak, *Podróż zimowa (wiersze do muzyki Franza Schuberta)*, w: Tegoż: *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 381-416. Poezja autora *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* z jej silnym rytmem, rymem, żelazną dyscypliną wersyfikacyjną mogłaby stanowić doskonały materiał do lektury melanchologicznej, zwłaszcza w ujęciu psychoanalitycznym spod znaku Julii Kristej.

²³ Tamże, s. 416.

się perspektyw, rozświetlających się wzajemnie powierzchniami. Szklane tafle, którymi tak gęsto usiane jest nie tylko wzięte tu za *exemplum* opowiadanie, ale i – jak wspomnieliśmy – proza Stasiuka w ogóle, to przede wszystkim alegoria definitywnego końca marzeń o zastawianiu skutecznej pułapki na rzeczywistość. „Fantazmat uchwycenia rzeczywistości na żywo, bez jakiegokolwiek pośrednictwa – pisze Jean Baudrillard – trwa niezmiennie od czasów Narcyza pochylonego nad swym odbiciem w źródle”²⁴. Postaci *Poślizgu* przypominają hologramy, o których wspomina autor *Ameryki* – ich wątpliwe istnienie jest efektem multiplikującej działalności odbicia, materializują się pod postacią znaku nieobecności, pustego błysku, kładącego kres marzeniom o jakiegokolwiek bezpośredniości²⁵. O bezzasadności tych rojeń mówi także cytowany już wcześniej George Steiner, który rozróżnia dwa sposoby myślenia o świecie. Pierwszy, rozumiany jako percepcja „przez okno”, ma naturę empiryczną i wiąże się z wiarą w istnienie świata obiektywnego, owego „gdzieś tam”, do którego mamy – za pomocą różnych (intelektualnych, czy eksperymentalnych) środków – dostęp. Drugi natomiast związany jest z epistemologią lustra i sprowadza się do apofatycznej diagnozy – rzeczywistość nie istnieje, jest niedostępna, nie da się udowodnić jej istnienia, a wszelkie o niej spostrzeżenia są „refleksją, odbiciem, odwzorowaniem w lustrze”²⁶. To przekonanie musi, rzecz jasna, rodzić melancholię, doznanie straty, doświadczenie daremności naszej egzystencji. Znajdujemy je także w pisarstwie Andrzeja Stasiuka, które właśnie dlatego ma „czarne oblicze” (jakie, w licznych przedstawieniach miewają melancholicy), że ciągle przeczuwa możliwość nieistnienia świata, a zatem ciągle przegląda się w lustrze nicości. Szyby i lustra nie są więc w jego pisarstwie ornamentem, lecz „gestem estetycznym, otwierającym drogę do refleksji na temat świata”²⁷. Do wcześniejszych wyimków dorzucmy zatem jeszcze jeden, najdłuższy, ale w pewnym sensie, najbardziej znaczący:

²⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja. Rzeczywistość nie istnieje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 131.

²⁵ *Notabene* – *Poślizg* można czytać również jako rzecz o końcu reprezentacji rozumianej jako teleologicznie uzasadniony (czyli obiecujący szczęśliwy finał) projekt epistemologiczny. Wysoki stopień nasycenia tekstu scenami erotycznymi być może służy przeciwstawieniu tej niezbyt pocieszającej konkluzji empirycznej rzeczywistości aktu. W gruncie rzeczy gest ten potwierdza jednak tylko widmowość protagonistów, a smutek *post coitum* dodatkowo go potwierdza.

²⁶ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O.W. Kubiński, Gdańsk 2007, s. 53-54.

²⁷ L. F. Földényi, *Melancholia...*, s. 102.

Za oknem było jasno jako na wielkiej scenie. Świat niby gdzieś się ciągnął, lecz jego nieskończoność przypominała wnętrze niebieskiego pudełka. Piątkowy poranek, czyli jak zwykle z Ochoty na Pragę, z Żoliborza na Mokotów i odwrotnie ciągnęły sznury samochodów, a do głowy przychodziły myśli z dziedziny geometrii. Płaszczyzny domów zachodziły kolejno na siebie, by w końcu oprzeć się o płaszczyznę nieba. Wschodnie światło kruszyło się na prostych krawędziach dachów. W dole leżał cień. Kałuże jeszcze nie rozmarzły, lód odbijał się w szkle, szkło zwielokrotniało się w błyszczących płaszczyznach, które przesyłały sobie nawzajem pomnożone obrazy tak długo, aż w końcu któryś z nich trafiał do jego oczu. Pomyślał, że to, co widzi, jest tylko sumą albo wypadkową niepoliczalnej ilości refleksów, i to go zupełnie zadowalało. Mógł po prostu stać, ponieważ nie znał wzoru na wyprowadzenie sensu z miliona przypadków. Rondo odbijało się w jego mózgu jak w wypukłym lustrze. Wyobrażał sobie, że obrazy spływają po lśniącej, obłej powierzchni i gdzieś znikają, lecz widok zza oknem jest jak wieczność i nigdy się nie skończy. Nie mógł dostrzec tego, co jest poza błękitem, i to mu trochę przeszkadzało w precyzyjnym pojmowaniu rzeczywistości (DZ, 198-199).

Nietrudno dostrzec, że wyjęty z powieści *Dziewięć* opis opiera się na prostym schemacie fabularnym: spojrzenie w okno uruchamia opowieść, która wyłania się z płaskich, pozbawionych trzeciego wymiaru powierzchni. Wszystko tutaj umieszczone jest „wewnątrz” pudełka, sytuacja narracyjna wyznaczana jest przez linie i płaszczyzny, do których wszystko – niebo, domy, kałuże – zostało tutaj spłaszczone, sprasowane, przykrojone do prostokątnego obrazka. Materia, pozbawiona swoich właściwości, gubi swój ciężar, odsłaniając swoją łamliwą naturę i torując drogę do anamorficznej pracy odbicia. „Wszystko jest – jak pisał Ernest Bloch – lśniące i zewnętrzne”²⁸. Podmiot, obserwujący, zauważmy, jest bierny – można powiedzieć, że raczej wystawia się na działanie skrzyżowanych ze sobą płaszczyzn, niż aktywnie analizuje widzialność. Po prostu stoi. Ale też jest wciągnięty w grę odbić, bo rondo przegląda się w półkulach jego mózgu, jest częścią tego pocztówkowego krajobrazu. Rozbijające ciągłość percepcji mnożenie szklanych rozbłysków, znaczy oglądaną przestrzeń pustym echem powtórzenia, wyjaławia z wszelkiego – odwołajmy się raz jeszcze do Baudrillarda – potencjalnego podobieństwa²⁹. Tak spoglądał na rzeczywistość także bohater *Człowieka, który śpi* – rozpoznając w niej zaledwie „obrazy, widoczki”, bez nadziei na sens i oczekiwania „innej prawdy”³⁰, a także bez nadziei znalezienia swojego odbicia w

²⁸ E. Bloch, *Ślady*, przełożyła, opracowała i wstępem opatrzyła A. Czajka, Kraków 2012, s. 146.

²⁹ J. Baudrillard, *Symulacja...*, s. 136.

³⁰ G. Perec, *Człowiek...*, s. 29-30.

lustrze³¹. Dopowiedzmy jeszcze, że patrzący za okno protagonista *Dziwięć* uwikłany jest w podwojony dyskurs straty. Przygoda oglądanych znaków oznacza dla niego przede wszystkim doświadczenie cyklofrenicznego rozpadu i odbudowywania świata, które jest jałowym biegiem egzystencji – to jedno. Zaś niemożliwość przekroczenie tego horyzontu, spojrzenia, które dostrzega to, „co poza błękitem” – to drugie. Jeśli wspomniane wcześniej „już nie” zawiera rezygnację, pobrzmiewa bezradnością wobec żelaznych kolein losu i otwiera dyskurs straty, to umieszczone poza operacyjnymi możliwościami oka „poza błękitem” jest owego dyskursu radykalizacją. To aforystyczna wersja słynnego Chendlerowskiego „Wzrok sięgał daleko, lecz nie tak daleko, jak odeszła Velma”, które dla Marka Bieńczyka stało się idealną formułą melancholii³². Nie da się spojrzeć poza błękit, nie da się tutaj dobrać do tego, co w sensie Heideggerowskim *jest (es gibt)*, a co wyłania się (i wyłamuje) z przestrzeni naszego bycia i jest tyleż byciem, co daniem – powiazaną z nieustającym *wyistaczeniem (Anwesenheit)* logiką daru³³. To samo mówił będzie Steiner, wskazując na trwałe kalectwo zapośredniczenia, jakie spowija nasze myślenie. Wedle najstarszej implikacji widzieć oznacza myśleć, dlatego nie jesteśmy w stanie przekroczyć demarkacyjnej linii błękitu, czyli nie możemy myśleć adekwatnie (a zaledwie poszukiwać) i nie możemy, by użyć języka Schulza, dotknąć Oryginału. Jesteśmy skazani na nieudolne kopie lub, jak kto woli, kolejne jego deformacje.

Optyka melancholijna, melancholijny *modus* widzenia świata, wiąże się bowiem bardzo mocno ze zniekształceniem, odchyleniem, anamorfozą, sugeruje, jak powiada narrator *Dukli*, „błąd, iluzję albo wręcz łagodny obłąd” (D, 58). Patrzenie melancholijne, które tutaj zestawiamy przede wszystkim z patrzeniem przez szybę lub odzyskiwaniem obrazu z krzyżujących się odbić i przegłądaniem się w szklanych płaszczyznach, nierozzerwalnie łączy się z zakłóceniem obrazu. Warto zatrzymać się na chwilę przy smutnym spojrzeniu melancholika, które w prozie Stasiuka przebija się często przez zmacone powierzchnie szkła³⁴, z trudnością rekonstruuje obraz i

³¹ Melancholijny motyw „pustego” odbicia lustrzanego pojawia się także w *Dukli*, gdzie narrator w powierzchni zwierciadła dostrzega tylko „strzępy cienia, różne rodzaje mroku i powietrzne fantomy” (D, 90).

³² M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, s. 367.

³³ M. Heidegger, *Ku rzeczy myślenia*, przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński, Warszawa 1999.

³⁴ W kontekście „zmaconego zwierciadła” widzenia melancholijne opisuje też Piotr Śniedziwski. Zob. szkic *Spoglądać w zmacone zwierciadło (Baudelaire)* w: Tegoż: *Melancholijne...*, s. 205-230.

najczęściej pozostaje przy niewyraźnym konturze, bezkształtny powidoku – „coś się niby widzi, ale wszystko jest niewyraźne i mętne, jakby się przeglądało cudzy męczący sen” (JB, 158). Stasiuk ten niepewny stan zakłócenia ostrości oddaje najczęściej za pomocą metafor, w których przejrzystość zostaje w rozmaity sposób zakłócona. Na przykład tak: „na lustrach kałuż pojawiają się matowe zamknięcia” (OG, 26). Oboczną wersją tego porównania jest zestawienie doskonałości zwierciadła z inną barwą, jak w *Opowieściach galicyjskich* („Wielkie, połyskliwe płaszczyzny lśniły jak ciemnobrązowe lustra”, OG, 59). Kiedy indziej znowu (w opowiadaniu *Kruger*, PR, 139) na szybach pojawia się mgła, najdoskonalsza figura melancholijnego, nieoczywistego stanu skupienia rzeczywistości. Szyby także zaparowują, czasami są po prostu brudne („słoneczne strumienie przesączone przez brudną szybę” – D, 44), a czasami deszcz rozmazuje na nich światła mijanych osad (PR, 43). Bywa i tak, że patrzenie staje się niemożliwe, ponieważ szyby są już „zupełnie czarne” (OG, 57) i jedyne, co pozostaje, to błędzenie, próby rozpoznania kształtów i krawędzi, wędrówka po rozbitych kawałkach zwierciadła. Wszystko to jednak opisy „patrzenia z przeszkodami”, w której pobrzmiewają echa Pawłowego napomnienia, patrzenia, wzrokiem, który chce za wszelką cenę dojrzeć, zmierza do odkrycia ukrytego znaczenia, do odkrycia jądra, istoty rzeczy, miąższu rzeczywistości, „prawdziwego sensu i przeznaczenia” (D, 37), pożądanego przez narratora *Dukli*. Do rzeczywistości prawidzej wszakże, jak wspomnieliśmy, bezpośredniego dostępu nie ma, ponieważ – zauważa Steiner – „ani obraz widziany przez okno, ani odbicie w lustrze nigdy nie jest doskonale przejrzyste”³⁵, stąd na naszej drodze do świata rozmaite zakłócenia. Pomiędzy podmiotem a rzeczywistością nie ma żadnej gładkiej drogi, która – zgodnie z jednokładnym wariantem podobieństwa – pozwoliłaby na poznanie natury rzeczy. Melancholik nosi w sobie świadomość tego kłopotu, więcej nawet – „zakłócenia”, czarne lustra, pęknięte zwierciadła i puste odbicia są dla niego metonimiami rozpadającego i niepozwalającego się ostatecznie zgłębić świata. Nieprzejrzyste, pęknięte czy porysowane powierzchnie przypominają mu ciągle o wybrakowanej formule istnienia, o jego chropowatościach i szczelinach, z których wyłazi nicość. Melancholik widzi świat w zniekształcającym odchyleniu, przywoływane teksty Stasiuka wskazują na to zakłócenie poprzez alegorię patrzenia za okno lub – częściej – poprzez skomplikowaną grę szklanych odbić. Wolno chyba sądzić, że świetlne refleksy,

³⁵ G. Steiner, *Dziesięć...*, s. 55.

w których błysk (znak istnienia i „wiecznego powrotu”) przechodzi cyklicznie w pustkę ciemności, oznacza dokonujący się na naszych oczach nieustanny rozpad świata. Podobnie jak w jednej z opisywanych przez Baltrušaitisa „otwierających się jak kwiat” i jednocześnie kawałkujących obraz anamorfoz³⁶, która z gestu afirmacji wyprowadza otchłań stygnącego życia³⁷. To jest fundamentalna dla prozy autora *Ciemnego lasu* forma istnienia świata, forma podszyta rozpadem, konstytuująca się – paradoksalnie – poprzez swoje kruche fundamenty. Stasiuk operuje właśnie w tym wąskim przesmyku, w tej fałdce, która (jak u Derridy) jest przestrzenią aporii, oksymoronu, paradoksu, na którym pisarz buduje swoją melancholijną opowieść, polegającą na uporczywym sklejanu świata i podkreślaniu jego rozkładu, na pulsującej pracy scalania karmiącej się destrukcją. Stąd częste w twórczości autora fragmenty metatekstowe, odnoszące się do statusu ontologicznego przedstawianej rzeczywistości.

Stasiuk istnienia świata dotyka jednak niepewnie, a wzrok jego narratorów obraca się od nicości na różne sposoby. Jednym z nich jest, oczywiście, paniczna wręcz nieraz, enumeracja, która zasadza się na chęci unieważnienia horyzontu straty i probie ocalenia świata. W nim zaś Stasiuk ciągle wietrzy ułudę, podejrzewa go o widmową – skrywającą pustkę – naturę. „Niepokoi mnie znikanie świata. Niepokoi mnie, że kiedy zamykam oczy, rzeczywistość mi znika. Niepokoi mnie, że kiedy wracam w jakieś miejsce, po pewnym czasie jest ono zupełnie inne” – powiedział w jednym z wywiadów³⁸. Odwrotną stroną obawy pisarza jest symulakryczna natura świata, który ostatecznie może okazać się „przedstawieniem” (także w Schopenhauerowskim ujęciu), feerią pustych znaków lub – wracając do porzuconej na moment metafory – serią następujących po sobie z prędkością światła lustrzanych odbić, które są „jeszcze jaśniejsze i piękniejsze niż oryginał”.

Co może być – jak w tym superlatywnym porównaniu – „jeszcze piękniejsze”? To, co wymyślone, wzięte z porządku wyobraźni, który u Stasiuka jest dużo ważniejszy od porządku pamięci. Bo czerpanie z reminiscencji, choć stoi u początku każdej opowieści wołowieckiego pisarza, jest jednak również naznaczone stygmatem niepewności. Spoglądanie w „tylną szybę pamięci”, jak czytamy na początku *Fado* (F, 9), nie zmierza do prostego wspomnienia, ale do niekończącego przypominania sobie

³⁶ J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2009, s. 170.

³⁷ Metafora stygnięcia, przechodzenia szeroko rozumianej „płynności” w stan stały to jeden z ulubionych chwytów Stasiuka. Więcej na ten temat w rozdziale o pejzażu.

³⁸ *Ja, kundel. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Dariusz Rosiak*, „Rzeczpospolita”, 04.08.2007.

od nowa. Swoją filozofię pamięci Stasiuk najpełniej wyłożył, jak się zdaje, w tym samym tomie, umieszczając w nim rozdział zatytułowany po prostu *Pamięć*. Warto potraktować go nie tylko jako autorską teorię reminiscencji, ale również jako wykład filozofii pisania. Narrator tego fragmentu, fragmentu niewolnego, dodajmy, od „szklanej” metaforyki („szklisty chodnik”, „ciemne tafle nagiego lodu”, „odwrócona lornetka”), rozwija swego rodzaju apoteozę przeszłości, w której egzystencja jest niczym innym jak sumą zdarzeń zapamiętanych, fragmentami minionego, które gromadzimy bez szans na ułożenie spójnego obrazu – „nie spaja ich żadne logika, żaden sens, poza tym, że przydarzyły się właśnie mnie” (F, 129). Pamięć nadaje naszej egzystencji istotność i choć ma strukturę wyjątkowo nieciągłą, to pozwala nasze życie połączyć w całość. Dla Stasiuka, który czujnie wietrzy każdą rozpadlinę rzeczywistości i w każdym zapośredniczeniu – jak w grze lustrzanych odbić – upatruje prostej drogi do nieistnienia, pamięć musi być tym, co ocala. To, co minęło, istnieje na pewno (w przeciwieństwie do teraźniejszości), „ponieważ posiada swoją formę, jest uchwytnie, dotykalne” (F, 132). Podkreślmy jednak słowo „forma”, bo ma ono kluczowe znaczenie dla naszej tezy, która – przypomnijmy – stawiając na szali pamięć i wyobraźnię, większą rolę w pisarskim projekcie autora *Opowieści galicyjskich* przypisuje tej drugiej. Istotnie, forma, czyli planimetryczny kształt, materia ograniczona liniami i płaszczyznami, jest ramą każdego istnienia. Parafrazując Starobinskiego, którego krystalicznie czyste definicje nie wymagają dodatkowych eksplikacji, powiedzielibyśmy, że forma jako wytwór geometrii jest językiem rozumu w świecie znaków. Jednak język ten oddaje wyłącznie zewnętrzne kształty, jest odwróconą epifanią zwierciadlanych refleksów, które swoją nużącą pracą – parkosyzmami blasków – odsyłają do bezproduktywnych prób uchwycenia świata. Tymczasem istotą pamięci, zwłaszcza tej, która tworzy podwaliny prozatorskiej twórczości Stasiuka, są banalne wydarzenia (ale też przedmioty) rozumiane jako zaplecze esencjonalności, źródło, z którego czerpiemy nie formę (ta wszakże jest tylko powierzchowną strukturą narracyjną), lecz utraconą Rzeczą. Ta zaś zdeponowana jest – w myśl Stasiukowej metodologii pamięci – w mrocznej, niewyraźnej otchłani³⁹, z której czerpiemy i w gruncie rzeczy stwarzamy ciągle od nowa naszą egzystencję. „Nie umiemy w pełni

³⁹ Stasiuk używa tu porównania przeszłości do czarno-białej nieostrej fotografii. Kilka lat wcześniej Marek Bieńczyk przyrównywał do niej widzenie melancholijne. Zob. *Melancholia...*, s. 83.

odzyskać rzeczy zapomnianych” – pisał Walter Benjamin⁴⁰, analizując interesujące go równie mocno jak wołowieckiego pisarza kwestie natury pamięci. Za kluczowe dla siebie wspomnienie niemiecki filozof uznaje zabawę klockami z gotyckimi literami, z których jako dziecko układał pierwsze wyrazy. Narrator *Fado* opowiada o swoim kubku z przezroczystego (!) plastiku, ale przecież – podobnie jak Benjamin – nie mówi wiele o tym, jaki był (czy duży, czy mały, ciężki, czy lekki,), za to sporo o tęsknocie za dzieciństwem, której znakiem jest to pierwsze naczynie na mleko lub słodką herbatę z cytryną. Ów kubek, nie wiedzieć czemu, utrwalony zostaje jako zapadający w pamięć „okruch teraźniejszości” (JB, 70) – efekt anamorfotycznego zniekształcenia, swoistego błysku obrazu w tylnym lusterku, który, odsłaniając na moment nieostry obraz (Stasiuk opisuje podobną scenę w *Fado*), gaśnie i otwiera pole dla pracy wyobraźni. „Ta szyba była na pewno jakąś granicą, a granica, jej nieprzekraczalność, zawsze uruchamia wyobraźnię” (TS, 80) – tak pisarz wyjaśniał kilka lat wcześniej, w jednym z felietonów⁴¹, związek między szybą a pracą wyobrażenia. Ten gest inicjacji, uwolnienia imaginacyjnej działalności podmiotu – którego inną wersją jest (również dla Stasiuka ważne) oglądanie fotografii – stanowi fundament prozy autora *Zimy*. Stasiuk więcej sobie wyobraża, niż wspomina i po to – pisał w *Jadąc do Babadag* – trzyma „ten cały chłam, tę zbieraninę fotek 9 x 13, żeby sobie wyobrażać wszystko, co się dzieje poza nimi, to wszystko, co zakrywają przed wzrokiem i pamięcią” (JB, 289). Być może najdosadniej wyraził to narrator *Dziennika okrętowego*, opowiadając o wymyślonym przez siebie herbie Europy Środkowej, na który składać by się miały półmrok i pustka – „to pierwsze jako znak nieoczywistości, to drugie, jako znak wciąż nieoswojonej przestrzeni. Bardzo piękny herb o nieco niewyraźnych konturach, które można wypełnić wyobraźnią. Albo snem” (DO, 114). Tak zaprojektowany emblemat mógłby być nie tylko herbem Środkowej Europy, ale także pisarstwa Andrzeja Stasiuka. Jest ono bowiem, jak sądzimy, pisarstwem doświadczenia wypełnianego wyobraźnią, egzystencji przekuwanej uporczywie w twórczość, odciskaniem znaków swojego istnienia pomiędzy stawianymi na papierze literami. Proza wołowieckiego pisarza wyłania się z półmroku, a jej kontury także są rozmyte, fragmentaryczne, nieoczywiste, rozchodzące się w wielu kierunkach. Ale też wracające zawsze do swoich centralnej figury, jaką jest pustka, czyli strata. W tym swoistym godle nie ma już, zauważmy,

⁴⁰ W. Benjamin, *Berlińskie...*, s. 121.

⁴¹ Chodzi o tekst *Cień Roberta Damiensa* umieszczony w tomie *Tekturowy samolot*.

żadnych szyb, żadnych potencjalności, żadnych hiperrealnych, symulakrycznych figur, żadnych hologramowych (tak często pojawiających się w heraldycznej twórczości) postaci. Jest czysta kwintesencja artystycznego projektu Andrzeja Stasiuka, destylacja głównej idei, za którą uważamy stratę i jej ciągle od nowa rozpoczynane oplakiwanie.

A szyby, odbicia, geometryczne skrzyżowania? Ich nietrwałość, połyskliwość i pasywna nieciągłość stale przypominają pisarzowi o nicości. To właściwość każdego zwierciadła, które reprodukuje przecież modelowy, doprowadzony do granic reprezentacji, wizerunek nieobecności. Szklane powierzchnie, które tropiliśmy z książkach Stasiuka, są dla niego najpierw figurą melancholijnego istnienia, które pławi się w paradoksalnym spektaklu produkcji hybrydycznych płaszczyzn i swoją egzystencję zanurza w świecie, którego nie ma. Bohaterowie patrzący przez szybę nieustannie przypominają o melancholijnym „ja”, które istnieje w rzeczywistości właśnie na sposób pośredni, obserwuje gwar świata, ale świadomie go opuszcza, patrzy na tętniące życiem miasto, ale się z niego wycofuje. Jednak z tą niejednoznaczną formą melancholijnego bycia bezpośrednio, przez szybę, graniczy u Stasiuka obawa przed nicością, całkowitym rozpadem i anihilacją w zwierciadlanych powierzchniach. Zimna powierzchnia lustra jest zatem także obietnicą śmierci, tak jak w opowiadaniu *Atramentowe zwierciadło*, które Borges umieścił w *Powszechnej historii nikczemności*⁴². To zaczerpnięta z książki Richarda Francisa Burtona przypowieść o Jakubie Chorowitym, najokrutniejszym spośród gubernatorów Sudanu. W zamian za darowanie życia więziony przez niego czarownik, przy pomocy tajemniczego lustra, pokazuje tyranowi wszystko, co widzą umarli i widzą żywi – „wszystkie obrazy świata”. Pomiędzy nimi regularnie pojawia się postać Zamaskowanego, którą tyran postanawia uśmiercić. Przedtem jednak życzy sobie, by skazańcowi zdjęto maskę. „Przerażone oczy Jakuba mogły ujrzyć wreszcie tę twarz – która była jego własną”⁴³. Opętany przez zwierciadło despota przez chwilę patrzy na ceremonię swojej własnej śmierci i pada martwy. Lęk przed zwierciadlanym czarem, usidleniem w szklanym odbiciu, zmianą w swojego sobowtóra (lub własny hologram) – to wszystko, jesteśmy przekonani, wzrok narratorów prozy Stasiuka dostrzega w szklanych płaszczyznach, które oddzielają go od rzeczywistości. Również z tego powodu kolejne książki pisarza przemieszczają się w

⁴² J.L. Borges, *Atramentowe zwierciadło*, w: Tegoż: *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zambruski, Warszawa 1995, s. 102-106.

⁴³ Tamże, s. 106.

stronę literatury podróżniczej. Bo podróż do miejsc pozbawionych przerażających szklanych ścian pozwala na moment zapomnieć o możliwości zagłady świata. To jednak kolejne złudzenie, wszak wołowiecki twórca podróżuje na modłę melancholijną, raczej się włóczy niż „zwiedza” w tradycyjnym sensie tego słowa, a kompulsywne nieledwie zmiany położenia geograficznego idą o lepsze z nicością odwiedzanych miejsc. Podróż – kolejna odsłona melancholijnego idiomu, którym Andrzej Stasiuk wypełnia swoje pisarstwo – będzie nas więc interesowała w pierwszej kolejności jako antynihilistyczna strategia podmiotu.

ROZDZIAŁ PIĄTY

Podróż, nicość, „raz jeszcze”

Nie może być inaczej – skoro Stasiuk to podróż, a skoro podróż to Stasiuk. Obszar recepcji, odwołujący się do tej właśnie kategorii, stanowi zapewne jedno z najszerszych pól interpretacyjnych, narosłych wokół pisarstwa autora *Grochowa*. To jedna z tych żelaznych matryc, spod której nie ma ucieczki i kto wie, czy Andrzej Stasiuk nie zostanie kiedyś, w jakiejś wielkiej historii literatury polskiej, umieszczony pod hasłem „literatura podróżnicza”. Podróż w jego dziele warta jest, rzecz jasna, mszy, zwłaszcza w naszej melancholijnej optyce, w której ruch, nieustanne przemieszczanie się, włóczęga, łazikowanie i snucie się wieczorami ma tradycję równie silną, jak jej przeciwieństwo – powolność, bezwład, ciążenie ku ziemi, tajemnicza więź z flegmatycznymi obrotami Saturna.

„Gdybym miał zaproponować jedną formułę, określającą pisarstwo Andrzeja Stasiuka – pamiętając oczywiście o rozlicznych wątpliwościach towarzyszących takiej operacji – powiedziałbym, że jest on pisarzem podróży”¹ – tak swój interesujący szkic o podróżnych aspektach prozy autora *Białego kruka* otwierał Arkadiusz Bałajewski. To prawda, przemieszczanie się jest fundamentem prawie wszystkich książek Stasiuka, a w pozostałych wątki podróżnicze pojawiają się jako epizody. Nie ma chyba prozy Stasiuka, w której aspekt zmiany miejsca, geograficznej (czy jakiegokolwiek innej) eskapady byłby całkowicie nieobecny. Pierwsze zdania debiutanckich *Murów Hebronu* przynoszą obraz bohatera chodzącego od ściany do ściany, potem od ściany do okna i powrotem. Ten monotony, a jednocześnie kompulsywny ruch będzie – jak omawiane wcześniej lustra i odbicia – zwielokrotniał doświadczenie „ja”, próbującego potwierdzić swoje istnienie w sytuacji granicznej („jestem, wciąż jestem”, MH, 5). Obraz ten uważamy za symboliczny dla całego dzieła Andrzeja Stasiuka, które – poza wszystkim innym – wyrasta z doświadczenia zmiany położenia, nieustannego ruchu, krążenia wokół pewnych miejsc, sytuacji, widoków. Inicjalny akapit prozatorskiego debiutu – trudno o bardziej symboliczne „miejsce” w twórczości – zapowiada to podróżnicze uwikłanie kolejnych tekstów wołowieckiego pisarza w sposób niezwykle dobitny, odsyłając wprost do ruchu cyklicznego, chronometrycznego, wzmocnionego poprzez

¹ A. Bałajewski, *Podróże i mapy Andrzeja Stasiuka*, w: Tegoż: *Mapy dwudziestolecia 1989-2009: linie ciągłości*, Lublin 2011, s. 173.

językowe odbicia: asonantyczne, lustrzane „od” i „do” oraz naprzemienne, symetryczne „lewa” i „prawa”. Echo, rondo, powracające brzmienie kroków – w pierwszym zdaniu swojego pisarstwa autor *Zimy* zasygnalizował to wszystko, co wiele lat później będzie stanowiło najmocniejsze być może rusztowanie jego artystycznego konceptu. Stale obecne w prozie Stasiuka gorączkowe przemieszczanie się ma zatem swój początek w otwierającym *Mury Hebronu* opowiadaniu, opowiadaniu, które – dodajmy – w całości ustanowione jest na figurze powtórzenia i, w pewnym sensie, jest powtórzeniem samym.

Podkreślamy to tak bardzo, ponieważ – parafrazując diagnozę Bałajewskiego – najchętniej powiedzielibyśmy, że Stasiuk jest pisarzem powrotu. W zawsze niedokończonym projekcie Stasiukowego podróżowania tak samo bowiem jak o ciągle bycie *on the road* chodzi o powracanie do miejsc już znanych, obejrzanych, utrwalonych spojrzeniem. Narratorzy kolejnych książek Stasiuka jak mantrę powtarzają zdania „znowu Mołdawia”, „znowu Koman”, „Stuttgart, znowu Stuttgart” „znowu to”, „znowu tamto”. Regresywny ruch do tego, co było, co zostało już nadkruszone, co przemyślane i – nierzadko – odtworzone (raczej: wymyślone) we wspomnieniu. Anafora, anamneza i anamorfoza – ta triada organizuje filozofię podróży w prozie wołowieckiego pisarza. Grecki przedrostek *ana-* oznaczający nie tylko odwrócenie, ale też powtórzenie i odkształcenie, być może najelegiej określający istotę melancholii prefiks, wprowadza nas wprost w ambiwalentny świat Stasiukowego podróżowania, w którym geograficzna zmiana położenia jest tylko najbardziej widocznym, ale nie najbardziej znaczącym ogniwem. Słusznie podkreśla Bałajewski, że „podróże Stasiuka wiodłyby – gdyby je rozpatrywać w innym porządku – od nowoczesnego eskapizmu i marzeń o zakorzenieniu podmiotu w miejscu, które może stać się centrum świata po ponowoczesne rozpoznanie wykorzenienia podmiotu, poruszającego się po powierzchni zdarzeń i wyprowadzającego z owej lektury powierzchni istotną lekcję, wiodącą do zgoła nieponowoczesnego rozpoznania: powierzchnia stanie się matrycą rozpoznawania i stabilizowania sensów metafizycznych, choć ta Stasiukowa metafizyka, powiedzmy od razu, gnozą podszyta”². Owszem, gnozą, ale też nicością i melancholią jest metafizyka w twórczości wołowieckiego pisarza podszyta. A i to „stabilizowanie” mało stabilne, choć rację ma krytyk z Lublina, przekonując, że sama figura utrwalania i tekstualnej inkluzji metafizycznych niepokojów to zabieg z modernistycznego zasobu

² Tamże, s. 175.

artystycznego zaczerpnięty. Narratorzy, których projektuje Stasiuk, opowiadacze, którzy w kolejnych książkach zbliżają się do figury autora niebezpiecznie blisko, to byty, których doskonałą antynomią jest opisany przez Bauman turysta, rozumiany jako kolekcjoner wrażeń. Podmiot mówiący w prozie Stasiuka, choć z Baumanowską personą „doskonałego turysty” łączy go niezaspokojona tęsknota, sadowi się na antypodach metafory opisywanej przez autora *Płynnego życia*. Turysta w jego ujęciu to ktoś, kto w przygodności, labilnej egzystencji i nomadycznej naturze znajduje metodę na złudne oswojenie ponowoczesnej obcości, ktoś, kto każdą stałość potrafi zmienić w płynność³. Stasiuk inaczej: dąży do stałości, próbuje znaleźć punkt zaczepienia, przenicować pustkę, umiejscowić się – dosłownie – w rzeczywistości. Podróżuje zaś dlatego, żeby – odwołując się do Claudio Magrisa, pisarza drogi, z którym Stasiuk niemało ma wspólnego – zestawiać świat z jego wyobrażonym odbiciem, tropić jego wątpliwą trwałość tam, gdzie da się ją jeszcze (choć tylko na chwilę) ocalić – w Albanii, Rumunii, Słowacji, Mołdawii. Nie wybiegajmy jednak zbyt szybko w tą włóczęgę śladem bohaterów i narratorów prozy autora *Dukli*, zacznijmy od początku, od wcześniejszych – mniej tułacznych – jego tekstów. Zobaczmy, jak pisarz wikła się w podróżniczą repetycję, jak próbuje ocalać pierwotną jednię, jak zagaduje nicość, jak ciągle rozpoczyna tkąć kolistą fakturę melancholijnej egzystencji.

Można *Białego kruka* nazwać – za Przemysławem Czaplińskim – powieścią powtórnej inicjacji⁴. Ale można też nazwać go powieścią inicjacji powtórzenia, otwarcia na dyskurs powieściowy, wprowadzenia go – ciągle mamy na myśli powtórzenie – do centrum strategii pisarskiej. Historia wyprawy, przywracającej w złudnej reminiscencji wszystko to, co utracone wraz z młodością, to historia niemożliwości przekroczenia horyzontu straty, w której przeglądają się wszyscy bohaterowie *Białego kruka*. Podróż, wokół której wszystko jest w pierwszej powieści Stasiuka skoncentrowane, jest, rzecz jasna, klasycznym gestem uruchomienia narracji, ale też związanej z nią w prozie wołowieckiego pisarza bardzo ściśle pracy pamięci i wyobraźni.

Wypada jednak powiedzieć, że książki, składające się we wczesną i, by tak rzec, dojrzałą fazę twórczości Stasiuka – od *Murów Hebronu* po *Zimę* – wykorzystują motyw

³ Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, w: Tegoż: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 133-153.

⁴ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 76.

podróżowania dwojako. Przede wszystkim jako metatekstową ramę, w którą wpisany jest fabularny koncept, rozwijany w narracyjnej ewokacji – to przypadek właśnie *Białego Kruka*, ale też opowiadań z tomu *Przez rzekę* (Kruger, *Podróż*) czy autotematycznej robinsonady *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*. W tym wypadku podróż jest narracyjnym *perpetuum mobile*, które pozwala wprawić w ruch bohaterów, zainicjować dyskurs przywoływania i wspominania kolejnych epizodów, wkraczania w kolejne miejsca, opuszczania jednych przestrzeni na rzecz innych, czyli – mówiąc inaczej – dialektycznego ruchu „do” i „od”, który wcześniej opisywaliśmy metaforą przybliżania i oddalania, tej zmiennej ogniskowej narratorskiego spojrzenia. Mówilibyśmy zatem o motywie podróży jako pewnej strategii metapisarskiej, która nieustannie obecna jest w Stasiukowym dziele – bardziej jako mechanizm uwewnętrznia kontekstu, interioryzacji materiału fabularnego i katalizatora partii dyskursywnych w prozie autora *Fado*.

Drugim sposobem pokazywania podróży jest wikłanie w nią bohaterów (względnie narratorów, względnie – bodaj najczęściej – figury, powstałej z połączenia tych „komponentów” świata przedstawionego), osadzenie ich w sytuacji nieustanej włóczędzy, spokrewnionym z klasycznym *flâneurowaniem*, przemieszczaniem się bez celu, krążeniem wśród splątanych miejskich alei, labiryntowo skrzyżowanych ulic czy – najczęściej w tomie *Przez rzekę* – przeszkłonych pasaży. Jak w przywołanym już opowiadaniu *Podróż*, w którym narrator i Wasyl błakają się obojętnie wśród warszawskich ulic po to, by choć na chwilę zawiesić destrukcyjnie działający czas, zatopić się w ahistorycznej przestrzeni, anihilować „ja” w „czarnych, obojętnych znakach” (PR, 51) miejskich zakamarków. Albo jak w tekście zatytułowanym *Na północ*, w którym podróż jest Celinowską jazdą do kresu nocy, do granic percepcji i poza nie – w stronę transowej gorączki, onirycznej nieoczywistości, wywołanej ekstatycznym podróżowaniem iluzji: „Jechaliśmy. Tak powinno się jechać przez malignę” (PR, 79). Lub też jeszcze inaczej, jak w tytułowej mikro-prozie *Przez rzekę*, gdzie chodzi właśnie o przekroczenie, dokonujące się poprzez rytuał wspólnego przejścia: narrator i Nadia wkraczają w owo melancholijne „gdzie indziej”, które – w planie metaforycznym – znajduje się na drugim brzegu. Tam zaś powracają znane nam już obrazy: „Przeszedłem na drugą stronę ulicy. Kostka bruku lśniła lekko. Te kilka jarzeniowych lamp i świecących żółtawo okien wydobywało z kamienia śliski blask” (PR, 103). To nie tylko melancholijna gra odbić, to nie tylko opis wejścia w odmienną, ontologicznie chwiejną, znaną przede wszystkim z prozy Brunona Schulza przestrzeń.

To także potwierdzenie gotowości podmiotu do „wypadnięcia z samego siebie”, do intensyfikacji doświadczenia, do egzystencjalnej kumulacji semiotycznej. Słowem – do rozpoczęcia podróży, która – będziemy to podkreślać – u Stasiuka nie ogranicza się do geograficznej zmiany położenia.

Ta zarysowana wyżej dyspozycja „ja” mówiącego będzie się w prozie wołowieckiego pisarza rozwijała. Nieśpiesznie – tak, jak niespiesznie często zawiązuje się podróż – bohaterowie książek Stasiuka rozpoczynają swoje wędrówki. *Dukla*, w której materia, jak powiedziałby pewnie Miłosz, „rozrzedza się do energii światła”⁵, to przestrzeń kulista, spinająca pracę *lumen* ze sferyczną strukturą pamięci. Ta zaś spokrewniona jest z pracą języka i pisanem, które nie tylko, jak dowodził swego czasu Dariusz Nowacki⁶, stanowią najsilniejszą stronę *Dukli*, ale też należą do czegoś, co nazwać można estetyką literatury podróźnej. Jej podwalinami są u Stasiuka (ale nie tylko, możemy, zdaje się, mówić o bardzo wyraźnym dzisiaj nurcie w najnowszej rodzimej literaturze) jest ciągle wyzyskiwanie motywu włóczęgi, wpisywanie go w obszar pisarskich praktyk autotematycznych, metatekstowych i metadyskursywnych. *Dukla* inicjuje w prozie wołowieckiego pisarza tak właśnie rozumiany idiom podróżniczy, połączony z naturalną – biorąc pod uwagę „światlisty” charakter tekstu – inklinacją metafizyczną. Opis jazdy pociągiem, zbierający ciąg „podróż-pamięć-metafizyka” w jednym fragmencie, wygląda na przykład tak:

Niecały kilometr na minutę, więc wszystko trwało w powietrzu dość długo, by mogło zapaść w pamięć; odcisnąć się jak miliony innych obrazów, które potem nosi się w sobie i dlatego człowiek przypomina obłąkany fotoplastykon, a życie podobne jest do halucynacji, bo nic z tego, na co się spojrzy, nie jest takie, jakie jest. Zawsze coś prześwieca spod spodu, wypływa na powierzchnię jak kropla oliwy, opalizuje, mieni się i wabi jak diabelska sztuczka, błędny ogień, pokusa, która nie ma końca. Niczego nie można tknąć, by nie poruszyć czegoś innego (D, 50).

Jazda jest więc dla narratora przede wszystkim podróżą w stronę metafizycznej nieoczywistości znaków i rzeczy, próbą intensywnego „wejścia w świat”, naruszenia jego osobności, próbą epifanijnego odwrócenia jego – świata – ukrytej natury. W istocie Stasiukowy *homo viator* odsłania tęsknotę za „inną” rzeczywistością, za całością, prajednią, archekształtem. Pierwotność krajobrazu, który tak często pojawia się w

⁵ Cz. Miłosz, *Religia i przestrzeń*, w: Tegoż: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 39.

⁶ D. Nowacki, *Dukla kontra reszta tomu 1:0*. „FA-art” 1997, nr 4.

prozie autora *Jadąc do Babadag*, odsyła wprost do tego właśnie marzenia. Zanim jednak pisarz eksplorował będzie ów brak, eksponuje swoje rozumienie pełni. *Dukla* byłaby więc zapewne tekstem macierzystym Stasiuka w tym sensie, że jej tkankę zasadniczą stanowi traktat o powoływanej do życia przez pryzmat przedustawnej czasoprzestrzeni, swoistego bezczasu, w którym tylko światło – widzialny znak wieczności – powołuje i ustanawia „byty, zwierzchności i władze”. Tak zresztą rozpoznawali tę prozę komentatorzy, przy czym pulsacyjna zamiana pełni w rozpad kojarzona była najczęściej z gnozą⁷. My natomiast widzimy w niej znak melancholijnej predylekcji do kolistej, toczonej w rytm kolejnych „tam i powrotem”, egzystencji podmiotu uwikłanego w stratę. Najpełniej mówią o niej późniejsze książki Andrzeja Stasiuka, te, które składają się na „dojrzałą” fazę jego twórczości: począwszy od *Jadąc do Babadag*, przez *Fado*, po *Dojczland* i *Dziennik pisany później*⁸. Melancholijna estetyka powtórzenia i związanej z nią enumeracji tutaj objawia się najintensywniej, odsłaniając przy okazji to, co budzi największe obawy śledzienników: rozgrywający się codziennie poza naszymi spojrzeniami rozpad świata. Epizody podróżnicze bohaterów czy narratorów „wczesnych” książek wołowieckiego pisarza w miarę rozwoju prozatorskiej twórczości Stasiuka, zazębiają się w ściśliwą opowieść podróżniczą. Tam, gdzie wcześniej mieliśmy do czynienia z podróżującymi bohaterami (jak na przykład w *Dukli*, w której widzimy narratora krążącego często wokół rynków i placów) lub wspomnianą ramą narracyjną (casus *Białego kruk*), tam w przywołanej tetralogii mamy wielowątkową historię egzystencjalnej wędrówki. To zespolenie idzie w parze z inną jeszcze koincydencją: kondensacja wątków podróżniczych pokryw się z coraz silniejszym związkiem narratora i bohatera prozy Stasiuka – tak, że w *Jadąc do Babadag*, czy *Fado* trudno już obydwie instancje od siebie oderwać; opowieść rozwija podmiot podróżujący, ale też podmiot melancholijny.

Jeśli chcemy nieco bliżej przyjrzeć się tym podróżom, nie od rzeczy będzie zacząć od stosownego wyimka z *Dziennika okrętowego*, w którym Stasiuk teorii przemieszczania się (zwłaszcza po Europie Środkowej) poświęcił niemało miejsca:

⁷ Zob. A. Bałajewski, *Podróże i mapy...*, P. Czapliński, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 4, s. 141-148.

⁸ Ilekcć będziemy dalej używać generalizujących określeń „literatura podróżnicza”, „książki podróżnicze”, „tetralogia podróżnicza” (lub ich wariacji), oznacza to, że odnosimy się do wymienionych tytułów. Wydaje się, że podobna konstrukcja instancji narratorskiej pozwala traktować je jako jedną artystyczną całość.

Pisanie jest wymienianiem nazw. Tak samo jest z podróżą, gdy koraliki geografii nawlekają się na nitkę życia. Ani z lektury, ani z drogi nie wracamy wiele mądrzejsi. Granice jak rozdziały; kraje jak gatunki literackie, epika tras, liryka odpoczynków, czerń asfaltu nocą w światłach auta przywodzą na myśl monotonną i hipnotyczną linię druku, która przecina rzeczywistość, wiodąc nas wprost do urojonego celu. Nie ma nic na końcu książki i każda przyzwoita podróż zawsze przypomina mniej lub bardziej poplątaną pętlę (DO, 111).

Do triady „poszukiwanie-przestrzeń-pismo”, którą Wojciech Rusinek uznał za eseistyczny fundament pisarstwa Stasiuka⁹, należałoby tedy dodać jeszcze jeden termin – wymiana. W „podróżologicznej” estetyce pisarza pojawia się on w znaczeniu podwójnym. Najpierw w ujęciu ekonomicznym, podkreślającym właściwości każdej wyprawy, która zawsze jest wymianą ze światem, ekscentrycznym otwarciem się na rzeczywistość, ubywaniem, wycofaniem się w głąb własnej podmiotowości po to, by wystawić się na doświadczenie bliskości świata, intensywniejszego niż w „osiadłej” egzystencji odczuwania czasu i przestrzeni, które – kiedy wyruszamy w podróż – docierają do nas w skondensowanej wiązce. „Czym w końcu jest podróż, jeśli nie wydatkiem, potem liczeniem tego, co zostało, i przetrząsaniem kieszeni” (JB, 233) – pyta narrator *Jadąc do Babadag*. Dalej powiedzieć trzeba o etymologicznym znaczeniu słowa „wymiana”, które zachowuje związek ze staropolskim mianem, ale także wymienianiem, enumeracją, przywoływaniem nazw. Przestrzeń w prozie Stasiuka uwikłana jest w nieustanną ekonomię wymiany (podmiotu ze światem) i epopeję wymieniania (nazw, tras, miejsc), które nigdy się nie kończą albo – lepiej – kończą się zawsze tak samo: rozpoczynaniem od nowa, pakowaniem plecaka, ruszaniem w drogę. Podróż w prozie Stasiuka ma bowiem charakter antyepistemologiczny, niesystemowy i repetatywny, co wprost wiedzie nas w stronę melancholijnego dyskursu straty. Podróże narratorów Stasiuka są zawsze niedokończone i – na podobieństwo smutku tak często przezeń opisywanej Europy Środkowej – pozbawione wszelkiej ostateczności, otwarte na dalsze ciągi, rozpięte na dialektycznej grze końca i początku. W tym kontekście zapytać należy o funkcjonalizację motywu podróży u Stasiuka, o narratorów-nomadów, o przestrzenie, miejsca i obrazy, które Stasiuk w swoich książkach przywołuje, choć przecież powinniśmy powiedzieć, że raczej do nich wraca, bo każdy ruch jest u niego ruchem w stronę byłego i utraconego.

⁹ W. Rusinek, *Jadąc do gdziekolwiek*, „Studium” 2004, nr 4-5, s. 172-179.

Fryderyk Nietzsche, którego teorie pobrzmiewają w podróżniczych rejestrach pism Stasiuka bardzo wyraźnie, powiada, że „przestrzeń jest (...) formą subiektywną. Czas nie”¹⁰. Uwaga ta doskonale opisuje relację narratora wobec oglądanej przestrzeni, swoistą fenomenologię pejzażu, która rozgrywa się w *Jadąc do Babadag* czy *Fado* i *Dzienniku pisanym później* – idiom pisania wynika tu wprost z predylekcji podmiotu do określonych obszarów. Jak wiadomo, Stasiuk opisuje prawie wyłącznie wycinek Europy, który określa się czasem Europą Środkową, a także Bałkany (rozgrywające się za naszą zachodnią granicą przygody zebrane w powiastce *Dojczland* są klasycznym przypadkiem potwierdzającej wyjątek reguły). „Powinienem w końcu pojechać za jakąś prawdziwą granicę” (JB, 214) – powiada autoironicznie narrator *Jadąc do Babadag*, choć w kilku innych miejscach wskazuje na powody swojej abominacji do popularnych wśród turystów krajów europejskich. Semiotyczny i hermeneutyczny potencjał tych miejsc jest, jak przypuszczamy, dla pisarza nieprzydatny – nie jest w stanie zakorzenić w tym kulturowo zagęszczonym krajobrazie swoich postaci, wyzyskać tej przestrzeni dla pracy narracyjnej, znaleźć w krajobrazie „pęknięć, przez które mogłaby się wślizgnąć wyobraźnia” (JB, 106). W *Dzienniku pisanym później* znajdziemy fragment, w którym narrator tłumaczy swoją niechęć do podróżowania po krajach „starej” Europy. Jej źródłem jest niemożność odnalezienia opowieści w krainie „zachodniej ortodoksji”, w przestrzeni, która istnieje pod postacią wypolerowanej, pozbawionej zarysowań powierzchni, w której wszystko jest już gotowe. „Oglądałam kształty” – powiada narrator *Dziennika...* – bo w Holandii, Francji, czy Włoszech nie da się inaczej. Interpretacyjny potencjał tych krajów został dla narratora wyczerpany („moja wyobraźnia wyeksploatowała je całkowicie” – DO, 151), tworzywo krajobrazów jest tam zbyt płaskie – wygładzone, bez wyrw, czy (wedle określenia autora *Podróży bez końca*) szczelin negatywności, poprzez które można byłoby opisać melancholijne doświadczenie podmiotu. Przestrzeń wsącza się bowiem w narratorów podróżniczych książek Stasiuka niczym woda w szpary łodzi bohatera monologu *Conde Claudio Magrisa*. Opowieść rozwija w niej pomocnik człowieka trudniącego się wylawianiem topielców z rzek Półwyspu Iberyjskiego i dla nas znacznie może mieć fakt, że jest to bohater melancholijny, który wskutek absurdałnych okoliczności (został „zaocznie” ożeniony z lokalną wariatką) utracił w młodości ukochaną narzeczoną i nienarodzone

¹⁰ Cyt. za: K. Michalski, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Kraków 2007, s. 139.

dziecko. Odtąd jego istnienie, spędzane na żmudnym wyciąganiu z wody opuchniętych zwłok, przeradza się w rozpamiętywanie straty i stopniowe przelewanie się życia w śmierć. „I tak czas płynie, dni i noce umykają w moim życiu, woda dostaje się w szpary łodzi, powiększając coraz bardziej dziury, codziennie czegoś mi ubywa i staję się lżejszy, wydaje mi się, że jestem już tylko ogniwem między jedną a drugą dziurą (...)”¹¹. „Narrator w podróży”, najbardziej charakterystyczna figura w prozie Stasiuka, jest w podobnej sytuacji – wszystko przez niego przepływa, ale tym wszystkim jest w pierwszej kolejności napotykanym w trakcie kolejnych podróży pejzaż. Relacja podmiotu opowiadającego wobec oglądanych krajobrazów naznaczona jest epistemologiczną wyrwą, przez którą wycieka nicość. To ona łączy Stasiukowego narratora z przemierzaną przezeń przestrzenią. Melancholicy – zauważa Földényi – noszą w sobie swoisty paradoks: są przeciwnikami świata nieznającego nicości i nieuznającego braku jako swojego „naturalnego” i niezbywalnego stanu. Przyglądający się samemu sobie kwestionuje zatem bycie i podnosi nicość do podstawowej zasady i ostatecznej przyczyny świata¹². Alegorią tej śledziennej inkongruencji mogłaby być zaciśnięta pięść z *Melancolii I* Dürera – Panofsky, Kilbansky i Saxl piszą o niej, że jest symbolem pełnej koncentracji ducha, dostrzegającego pewien problem, ale nie potrafiącego go rozwiązać i przestać o nim myśleć¹³. Pociągająca i jednocześnie odpychająca Stasiuka nicość jest rewersem podróżowania, odwrotną stroną pomnażania „ja”, które w przypadku przemieszczania się podlega osobliwemu potęgowaniu i – podobnie jak albańskie miasteczka – przypomina „mocne perfumy w ciasnym pokoju” (DP, 10).

Żeby dotknąć kolejnego w prozie autora *Murów Hebronu* melancholijnego paradoksu trzeba nam koniecznie spojrzeć na mapę. Możemy to zrobić, zaglądając przez ramię narratorowi *Fado*, który rozłożył właśnie przed sobą mapę komunikacyjną Austro-Węgier z roku 1900 i medytuje nad jej kruchością. Zapamiętajmy ten obraz, właściwie archetyp podróżniczej ikonologii, bo mapa – stara i zniszczona tak jak we fragmencie, który poniżej przytaczamy – jest najlepszą metaforą nie tylko podróży, ale też paradoksalnej natury melancholijnego wędrowca: oferuje mu powracającą pod postacią metonimii nicość. O tym mówi główny bohater-podróżnik w *Fado*:

¹¹ C. Magris, *Conde*, w: Tegoż: *Głosy. Monologi*, przełożyła i wstępem opatrzyła. J. Ugniewska, Warszawa 2010, s. 55.

¹² L. F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 49.

¹³ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 344.

Moja mapa natomiast, zresztą jak każda stara mapa, ocala świata, a jednocześnie pokazuje jego rozpad, jego przemijanie. Patrząc na nią, spoglądam w nicość, którą moja wyobraźnia chce za wszelką cenę wypełnić. Ten kruchy, zetłaty, rozpadający się w palcach papier przypomina ludzką pamięć, słabą i niedoskonałą, zagrożoną sklerozą i starczą demencją (F, 38).

Nicości, w którą spogląda za pośrednictwem mapy, będzie też narrator szukał w swoich podróżach. Będzie ją jednak – zgodnie z ambiwalentną, niejednoznaczną naturą melancholii – równocześnie wypierał, próbując w miejsce pustki umiejscowić wyobraźnię. W Stasiukowym podróżowaniu paradygmat melancholika krążącego ciągle wokół pustki, wokół ciemnego źródła nicości, nabiera kształtów najrealniejszych. Narrator wyrusza więc do Albanii, Słowenii, do Mołdawii czy Słowacji na spotkanie pyłu, kruchości, śladu całości. Nie jest to jednak poszukiwanie dawnej świetności, odklejanie kolejnych warstw historycznego triumfalizmu, który spoczywa gdzieś pomiędzy ułożonymi w murszejący cokół kamieniami. Geonarracja Stasiuka rozgrywa się w krajach, będących wcieloną potencjalnością, obietnicą nieziszczonej ciągle potęgi, niewyśnionym snem o wielkości i nierealnym przeczuciem ekspansywnej aktywności. Dlatego melancholijne ruiny w podróżniczych książkach Stasiuka to zupełnie coś innego, niż średniowieczne budowle, czy starożytne, pokryte osadem wieczności akwedukty – to niepotrzebne sprzęty, stare buty, patyki, skrawki blachy, złom, papa, deski... Jest w *Jadąc do Babadag*, gdzie obrazów tej pospolitej nicości znajdziemy najwięcej, scena, w której narrator przemierza słowacki Bardejov – przecina tamtejszy rynek, mija kilka ulic i znajduje się w wąskim pasie pomiędzy murami obronnymi a resztą miasta:

Ten mur miał przynajmniej sześćset lat i tu i ówdzie sypał się, kruszał i wyglądał na swój wiek. Z góry było widać podwórka, ogródki, tylne wejścia, klatki, kurniki, psie budy, wszystko to, co małe miasta ukrywają przed spojrzeniem, tę całą swoją wiejskość, którą próbują przechować w ograniczonej, pomniejszonej przestrzeni. Tam była łagodna rozpierducha, senny bałagan, resztki rozpoczętych przedsięwzięć, wspomnienia po niedokończonych, składy rzeczy z wolna zmieniających się w śmietniki, folia, kompost, opadłe jabłka, kurze zagrody, zielsko, wydeptane ścieżki, jakaś wieczysta teraźniejszość przycupnięta w cieniu orzechów i czereśni. Tutaj powoli rozkładał się gotyk, trzy kroki dalej ten sam rozkład wchodził w rzeczy pozbawione historii, obdarzone jedynie chwilowym losem i znikomym przeznaczeniem. Nowe starzało się tak jak zamierzchłe i to była jakaś sprawiedliwość, liberté, égalité, fraternité materii (JB, 282).

U Stasiuka nicość zawsze jest ukryta pod postacią rzeczy. Ich nietrwałość i kruchość najlepiej wyraża melancholijną estetykę w twórczości wołowieckiego pisarza. Narrator-melancholik wypatruje takich właśnie przestrzeni, bo są alegorią zawieszonego przemijania, uchwyconego w „ciągłym teraz” istnienia pomiędzy przeszłością a przyszłością, pomiędzy definitywnym rozkładem a utylitarną skutecznością, pomiędzy życiem a śmiercią, „zatrzymane w pół drogi między istnieniem a nazwaniem” (D, 64). Tak jak dla *flâneura* interesujące są przede wszystkim zapoznane, uboczne kwartały miasta – „nieoficjalna rzeczywistość poza fasadą mieszczańskiego życia”¹⁴ – tak dla podróżującego narratora Stasiuka zajmujące są przede wszystkim „nieoficjalne” kraje, heretyckie przestrzenie i zapomniane topografie, uchwycone w bezczasowym stanie pomiędzy „teraz” i „kiedyś”. To ulubiona „pozycja” melancholika, który opiewa oglądaną w zreifikowanej wyliczance przemijalność, ale i czerpie czarną żółć z poczucia własnej kruchości. O podobnym doświadczeniu mówi inny melancholijny wagabunda – narrator *Stambułu* Orhana Pamuka, obserwujący pilnie swoje rodzinne miasto, w którym nie brakuje smrodu, dziur w chodnikach i opustoszałych przestrzeni. Jego związek z tkanką miasta również zasadza się na swoistej labilności granic pomiędzy jednostkowością podmiotu i przestrzenią oraz swoistą implikacją pomiędzy ułomną kondycją miasta a melancholijnym nastrojem narratora. „Wymieniamy się smutkiem – ja z miastem i miasto ze mną”¹⁵ – tak określa swoją relację z antropomorfizowaną przestrzenią Stambułu. Przestrzeń nie jest więc dla melancholika niewinna, nie jest wyłącznie geografią, jest natomiast – wedle wspaniałego określenia Magrisa – limfą życia¹⁶: tym, co wypełnia podmiot, transgresywną i krążącą w nim inkluzją zmienionych w znaki pejzaży. Nie może zatem narrator Stambułu, który na zetlałą świetność swojego miasta reaguje śledzienniczą deminutywą własnego „ja”, opowiadać o sobie w klasycznej, paradoksalnej poetyce: „Jak ono [miasto – A.M.] jestem żywym trupem, ciałem, które ciągle oddycha, nieszczęśnikiem skazanym na chodzenie po tych ulicach nieustannie przypominających mi o moim brudzie i porażkach”¹⁷.

Nicość – wróćmy do niej, bo wraca do niej bez przerwy Andrzej Stasiuk. Gdybyśmy mieli wskazać w jego pisarstwie metaforę, która najbardziej sugestywnie

¹⁴ S. Sontag, *Melancholijne przedmioty*, w: Tejże: *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 64-65.

¹⁵ O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, przeł. A. Polat, Kraków 2008, s. 399.

¹⁶ C. Magris, *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2009, s. 17.

¹⁷ O. Pamuk, *Stambuł...*, s. 399.

tego dowodzi, powinniśmy wyobrazić sobie Gönc i pijącego kawę narratora *Jadąc do Babadag*. Spoglądając na ulicę, czuje on, „jak ze wszystkich stron, z powietrza, z murów, z bruku, z otchłani minionego i z przyszłości, sączy się szara nicość” (JB, 262). O takim doświadczeniu pustki święty Antoni – porwany przez diabła, który najpierw zabiera go na rogach „w sam środek gwiazd”, a później przykrywa skrzydłami nieskończoną przestrzeń wszechświata – mówił, że jest „niczym śmierć głębsza od śmierci”, zaś świadomość „pęka pod naporem rozszerzającej się nicości”¹⁸. Krwotok szarej nicości, podobnie jak krwotok czarnej żółci, nie daje się zatamować i wзира spod wypełnionych rozpadem krajobrazów Transylwanii, Albanii czy Słowacji. Nihilizm ten jest ośrodkiem pisarskiego projektu wołowieckiego pisarza nie tylko dlatego, że podróżniczy aspekt jego prozy tak często konfrontuje nas z fragmentarycznością, tymczasowością i słabością bytu, ale też dlatego, że uruchamia strategię obronną, rozpędza swoistą przeciwnarrację, która stanowi motoryczne centrum prozy autora *Zimy*. To narracja antynihilistyczna, próbująca „podważyć wieczko nicości” (JB, 181), a więc zawiesić na moment świadomość faktu, że nicość jest naszą koniecznością¹⁹. Z podróźnej prozy wołowieckiego pisarza wyłaniają się zatem dwie opowieści zakorzenione w melancholijnym paradoksie nicości, który nie pozwala widzieć świata inaczej niż poprzez pryzmat przemijalności i straty, ale też każe podmiotowi mówiącemu nieustannie występować przeciwko tej nihilistycznej negatywności. Parafrazując Ciorana moglibyśmy taką strategię budowania narracji określić mianem nasycenia nicością i wskazać najważniejsze elementy, przy pomocy których narrator nomadycznych pisma Stasiuka próbuje unieważnić to, co „martwe i zimne od dawna” (F, 59). Należą do nich powtórzenie, pamięć i powrót – te trzy, a z nich najważniejsze jest powtórzenie. To ono bowiem organizuje pisarstwo podróźne Stasiuka wokół chronologii kulistej, wiecznego powrotu tego samego, melancholijnych iteracji tego, co było, pisanych czarnym atramentem poematów na cześć odkrywania tego, co wcześniej już odkryte: „melancholia i powtarzalność – dwie rzeczy, które

¹⁸ G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. P. Śniedziwski, Warszawa 2010. Przywołane określenie znajdziemy, odpowiednio, na stronie 204 i 205.

¹⁹ Stasiuk świadomość tą niezaprzeczalnie posiada i w tym sensie można powiedzieć o nim, że jest „spełnionym nihilistą” w znaczeniu, które zdefiniował Nietzsche, a przejął i rozwinął Gianni Vattimo. Nihilista w ujęciu obu filozofów to, najprościej rzecz ujmując, ktoś, „kto zrozumiał, że nihilizm jest jego jedyną szansą”. Zob. G. Vattimo, *Apologia nihilizmu*, w: Tegoż: *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006, s. 15.

utrzymują umysł w równowadze”²⁰. Podróże Stasiukowych narratorów, choć nieliniarne, poszarpane i urywkowe, ostatecznie przybierają kształt pętli, są podzielonym na fragmenty powrotem do miejsc już widzianych, próbą utrwalenia w powtórzeniu widmowego charakteru oglądanej przestrzeni.

Melancholia z powtórzeniem wiąże się, jak wiemy, najściślej. Dzieci Saturna swoją egzystencję postrzegają jako nieustanny derywat wsteczny, powracają obsesyjnie do swojej straty, Rzeczy, rany, z której – niczym z bałkańskiej łamliwej przestrzeni – sączy się szara nicość. Ruch repetycji jest w przypadku podmiotu melancholijnego próbą scalania rozbitego „ja”, powrotu do bycia „jednostką” czy też powrotu do samego siebie. Dwa ostatnie określenia, wyjęte z *Dziennika* Kierkegaarda²¹, przypominają o istotnej dla nas supozycji melancholijnej, zgodnie z którą podmiotowość człowieka smutnego została rozbita – jego życie legło w gruzach i leży wokół jak gliniane skorupy²². Niekończąca się praca melancholii jest więc pracą scalania, zbierania czy przywracania, ale bez względu na rodzaj użytej metafory będziemy mówić w gruncie rzeczy o powtórzeniu, które w przypadku dzieci Saturna nie jest wyłącznie cechą, lecz także zasadą egzystencji. Powracać, krążyć, błdzić, zwalniać, przyspieszać – melancholijny ruch pozwala zawiesić obiektywną naturę czasu (upuścić zegarek, jak pisze Földényi, oddalić to, co Cioran nazywa „upadkiem w czas”), umiejscowić go w strukturze eliptycznej i rozpląnąć się w wiecznym krążeniu wokół pustki, której nie sposób przedstawić.

Tak właśnie wygląda to w prozie Stasiuka, która ustanowiona jest na pełnym rezygnacji geście ciągłego rozpoczynania od nowa, rozpoznawania i czynienia zadość konieczności wyruszania w drogę (rzecz jasna, nie tylko geograficzny aspekt ma tu znaczenie), powracania do pierwotnego ładu. W *Dzienniku pisanym później* narrator tak opisuje ów imperatyw: „Pragnąłem wracać do miejsc, które się nie zmieniają. Żeby wszystko czekało na mnie jak zastygłe. Chciałem powracać do własnych uczuć, tak jak powraca się do pierwszej miłości. Nigdy się to nie udawało, ale zawsze próbowałem”

²⁰ A. Stasiuk, *Jadąc do Stambułu*, w: *Odessa transfer. Reportaże z nad Morza Czarnego*. Red. K. Raabe. M. Sznajderman. Wołowiec 2009, s. 69.

²¹ S. Kierkegaard, *Dziennik (wybór)*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Szwed, przekład przejrzał K. Toeplitz, Lublin 2000, s. 112.

²² Tak o sytuacji Hioba mówi wielki Duńczyk. Zob. S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantiusa*, w: Tegoż: *Powtórzenie. Przedmowy*, przełożył i opracował. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 102.

(DP, 104). W podmiocie melancholijnym kryje się silna predylekcja do niezmienności lub też – z drugiej strony rzecz ujmując – niechęć do wszelkich form nieładu i rozproszenia. Psychoanalityczne ujęcia melancholii podkreślają często lęk przed jakąkolwiek zmianą, która dla smutnych zawsze będzie figurą rozpadu świata. Przełożenie książki, pozostawiony na stole papierek, czy zmiana ułożenia koszul w szafie otworzyć mogą przecież szczelinę, która rozbije świat na kawałki i zimny dotyk nicości znów unieruchomi Saturniczą progeniturę w śledziennym stuporze. W *Jadąc do Babadag*, *Fado* czy *Dzienniku...* chodzi więc nie tylko o topos melancholijnego podróżowania, które – rozpoczynane ciągle od nowa – pozwala ponownie zinterioryzować stratę, ale też o możliwość przejrzenia się w niezmienności, tropienia rozbitych alegorii w przestrzennym poemacie o czasie zastygłym. Powyższy wyimek diariusza pisanego później (swoją drogą, tytuł pokazuje inny jeszcze aspekt melancholijnej praktyki: słodki powrót do wspomnienia) dobrze będzie przeczytać razem z fragmentem *Parku centralnego*: „Wieczny powrót – zauważa Benjamin – to próba powiazania ze sobą obu antynomicznych zasad szczęścia: zasady wieczności i zasady: raz jeszcze. Idea wiecznego powrotu wyczarowuje z nędzy czasu spekulatywną ideę (czy fantasmagorię) szczęścia”²³. Uwaga autora *Ulicy jednokierunkowej* doskonale oddaje ontologiczny trzon, z którego wyrasta proza wołowieckiego pisarza: Stasiuk swój miraż spełnienia buduje na powtórzeniu, które niesie obietnicę kolejnego początku. „Zataczam kręgi, kluczę i błąkam się jak Szwejk w drodze do Czeskich Budziejowic, i tak jak on nie potrafię trzymać się prostej, nie potrafię podążać linearną ścieżką opowiedzianej po bożemu historii” (DO, 157) – wyznaje narrator *Dziennika okrętowego*. Znosząc u swojego zarania (tam gdzie strata nie ma wyraźnego określenia) związek przyczynowo-skutkowy, melancholia w swoim *modus* doświadczania świata zasadza się na obietnicy kolejnego otwarcia, ponownej inicjacji, która przecież – jak zauważają wszyscy teoretycy powtórzenia, od Kierkegaarda po Kunderę – przywołuje konsolacyjną ideę powrotu. Melancholicy idą więc tam, gdzie już kiedyś byli, bo wiedza, że „tam” jest i że jest niezmiennie pozwala na moment odetchnąć, rozgościć się w tej widmowej trwałości i odpowiednie dać rzeczy słowo. Stasiuk należy do zakonu eleackich fundamentalistów, którzy tylko byty trwale uznawali za byty w ogóle. Rozpad, widoczny na każdym kroku w jego pisarstwie (począwszy od *Białego kruka*, a

²³ W. Benjamin, *Park centralny*, w: Tegoż: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 194.

skończywszy na *Grochowie*), jest w istocie znakiem ukrytego w melancholijnym *punctum* pragnienia niezmienności, w której możnaby się zatopić, zostawić tam swoje – umęczone rozpamiętywaniem straty i nużącą egzystencją w świecie pełnym płynności – „ja”. Powracająca jak echo melancholijna topika bałkańskich ruin, repetycja opowieści we wspomnieniu (ulubiony katalizator narracyjny pisarza), predylekcja do określonych stanów meteorologicznych (deszcz i sceneria zimowa), powtarzane motywy (emblem czarnej, żałobnej chorągwi związanej ze śmiercią babci narratora opisywany jest w *Dukli* i *Dzienniku pisanym później*), powracający bohaterowie (postaci *Opowieści galicyjskich* pojawiają się w napisanym wiele lat później *Taksimie*), nieustanne odwoływanie się do figury zastygania, zamarzania, melancholijnej *Langweile*²⁴ (o których mówić będziemy więcej w kolejnym rozdziale) – wszystko to należy do najważniejszych chwytów poetyki „raz jeszcze”, będącej dla skażonej czarną żółcią wyobraźni zasadniczą formą tekstualnej i antropologicznej epifanii.

Dla śledzienników nie ma jednak odpoczynku, bo ukrywają oni w sobie – wedle otchłannie pięknej frazy Ciorana – „nie większe niż cały świat”²⁵. *Constans* rzeczywistości jest tylko dalekim powidokiem, obietnicą majaczącą poza horyzontem doczesności, niedotykalną asymptotą egzystencji. Rozpadający się nieustannie przed oczyma „czarnego człowieka” świat, melancholik pragnie pochwycić, ogarnąć, w niemożliwym geście zbawienia wypróżnić ze straty. Tam jednak, gdzie pojawia się strata – powiada Marek Bieńczyk – pojawia się magiczne wyliczenie²⁶, które Benjaminowska figura „raz jeszcze” uchwyciła w doskonałym aforyzmie. Monotonna, repetytywna mowa melancholików w enumeracyjnej katalepsji próbuje „rzeczywistość zdegradowaną” skierować na tory epistemologicznej oczywistości. W pisarstwie Andrzeja Stasiuka enumeracja, będąca przecież rozciągliwym wariantem anafory, jest zapewne najczęściej pojawiającym się zabiegiem stylistycznym. Jego celem jest zaciemnienie straty, umiejscowienie jej poza świadomością, wyjałowienie jej destrukcyjnego wpływu w rozwiązłym mnożeniu elementów wyliczenia. Przykładów w

²⁴ Na etymologiczne znaczenie tego określenia dla teorii melancholicznych wskazuje Wolf Lepenies w kanonicznej rozprawie *Melancholie und Gessellschaft*. Niemiecki socjolog przypomina, że *lange* i *Weile* oznacza „długą chwilę” – swoiste, właściwe dla melancholików i wywodzące się z acedii, poczucie ciężenia chwili w stronę nieskończoności. Zob. W. Lepenies, *Melancholie und Gessellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1998, s. 115.

²⁵ E. Cioran, *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2006, s. 88.

²⁶ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 41.

prozie wołowieckiego pisarza jest aż nadto, wybieramy zatem dwa fragmenty z *Jadąc do Babadag* i przytaczamy je jako przykłady łączliwości pomiędzy rozpadem i wyliczeniem, łączliwości obecnej także w semantycznych rejestrach tekstu:

Babadag: dwa razy w życiu, dwa razy po dziesięć minut. Z takich fragmentów składa się świat, z okruchów gorącego snu, z majaków, z autobusowej maligny. (...) Okolica Gara du Sud w Konstancy to smutek Bałkanów, czarna płatanina trakcji nad ulicami, chaos i syf, klaksony, psy, muchy, stosy jedzenia na straganach, wszystko wymieszane, połysk folii, zapalniczek, celofanu, śmieci, wir jednorazowej materii, swąd przypalonego tłuszczu, dym, mundurowi, cwaniacy bez zajęcia, ale ciągle w ruchu, złote łańcuchy, plastikowe klapki na bosych stopach, kabura z pistoletem na jakimś cywilnym tyłu ledwo zakryta koszulą, łupiny arbużów, pstrokaczna, dziesięciocentymetrowe obcasy, czarne makijaże, mrowisko, targowisko i obóz, i zostaje tylko wyliczanka, bo opis jest bezradny, ponieważ nie ma tutaj niczego stałego poza zmęczeniem i rozkładem, i ubytkiem sił, i frenetycznym mozołem pod wyblakłym od upału niebem (JB, 271-272).

W pobliżu Durrës setki zmieniły się w tysiące: w upale, na gołej ziemi, wśród spalonej trawy, niektóre już obłupione, obdarte z blach, nagie, z całą pornografią obnażonych podłużnic, podwozi, wałów napędowych, bębnow hamulcowych, rdzewiejących resztek, inne, okryte jeszcze połaciami matowiejących od upału karoserii, stojące heroicznie na łysych, parciejących gumach. (...) Reszta wałała się wokół i wzrastała w grunt: pęknięte piszczele korbowodów, zjechane tłoki, ślepe reflektory, zgniecione chłodnice, przeżarte błotniki, dziurawe baki, wypatroszone filtry olejowe, rozwleczone skrzynie biegów z wysypanymi wnętrznościami przekładni, gangrena przewodów hamulcowych, rak podłogowych płyt, syfilis uszczelek i bielmo spękanych szyb (JB, 115-116).

Oba wyimki obrazują najważniejszą właściwość Stasiukowych wyliczeń – najczęściej zbudowane są one wokół antonimicznych kategorii ruchu i bezruchu oraz wnętrza i zewnątrz. Wyliczenia – zwłaszcza w *Jadąc do Babadag*, stanowiącej wśród książek wołowieckiego pisarza narrację najintensywniej nihilistyczną – odtwarzają historyczną naturę labilnej rzeczywistości ponowoczesnej z jednej strony i wskazują na nieprzerwane w swojej ciągłości zjawisko wypróżniania świata – z drugiej. Butwiejące w każdym niemal zakątku bałkańskiej ziemi przedmioty, poddawane często zabiegowi antropomorfizacji (w reistycznej filozofii Stasiuka przedmioty należą do *zoon* – istot żyjących), obnażają swoje wnętrzności, wylewają je, wypływają na zewnątrz, a następnie rozpadają się, zmieniają w puste obudowy, skorupy, obwarowujące swoją pustkę braki. Melancholijne wyliczenie karmi się tym niepowstrzymanym ruchem

uzewnętrzniającym, ekscentrycznym wyziewem materii wnętrza ku pustce, wokół której zacieśnia się krąg enumeracyjnej mantry. „Świat jest wyliczanką” (D, 84) – czytamy w *Dukli*, a oznacza to, że wobec deskrypcyjnej klęski ratunkiem może być wyłącznie enumeracja, która naprzeciwnie „gotowych form bycia” (D, 83), jakimi są przedmioty, stawia swoją, obojętną na uroki przedstawiania, feerię niekończącego się „raz jeszcze”. „Enumeracja to gorączka melancholii”²⁷ – słynne (a w swojej trafności godne autora *Sylogizmów rozpacz*) określenie Marka Bieńczyka doskonale oddaje naturę tego literackiego chwytu, który da się odczytać także poprzez kategorie medyczne: chorobliwej nadczynności, historycznej nadpobudliwości, obsesyjnej, zmierzającej do przywrócenia „całości” hiperstezji. Jak wiadomo jednak, ekstatyczne doświadczenie choroby bywa często odwrotną stroną doświadczenia religijnego. Dlatego sądzimy, że charakter enumeracji w prozie Stasiuka najlepiej oddaje formuła litanii, którą pisarz upodobał sobie jako jedną z najważniejszych figur przeszłości. Pojawia się już w *Dukli*, gdzie narrator przypomina postać swojego dziadka, klękającego „wśród krepinowych kwiatów” (D, 71) po to, by odmawiać swoje modlitewne wezwania, które – podobnie jak melancholijne wyliczenie – ciążą ku metafizycznej pełni. Trzeba nam jednak od razu dopowiedzieć, że wspominający swojego przodka narrator przeczuwa, iż częściej niż z całością mamy do czynienia z pustką zwietrzałych przedmiotów, które redukują się do „śladów, fantomów, desygnatów” (D, 64). Dlatego skierowane zawsze przeciwko pustce melancholijne wyliczenia są przede wszystkim „żmudnym rejestrem” (DP, 105), który krąży wokół nicości, próbując ją poprzez wymienianie – ale też poprzez wymianę pustych znaków referencjalnych na złudzenie całości – utrzymać w ryzach. Inicjując *enumeratio*, narrator rozpoczyna mozolną pracę wypróżniania świata z nieciągłości, fragmentaryczności, entropii. Równocześnie jednak zawiesza czasowość i – podobnie jak podróż – wprowadza „ja” mówiące w przestrzeń swoistej hipostazy, w której nicość, tak sugestywnie sącząca się spomiędzy bałkańskich bezdroży i niszczących przedmiotów, przestaje na moment być przerażająca. Kolekcja – inna nazwa enumeracji – jest, zgodnie z diagnozą Benjamina, walką z rozproszeniem, próbą wskrzeszenia jedni, odnalezienia Rzeczy²⁸. To jednak tylko złudzenie, bo enumeracja w jej

²⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 39.

²⁸ Zob. W. Benjamin, *Kolekcjoner*, w: Tegoż *Pasaże*, przeł. I., Kania, red. R. Tiedemann, posł. Z. Bauman, Kraków 2005, s. 239.

melancholijnym wcieleniu zawsze będzie czasowym odroczeniem wyroku – pozostając (to jeszcze raz Bieńczyk) w oksymoronicznej relacji wobec śmierci²⁹, mości się tam, gdzie rodzi się strata i w językowym *staccato* pragnie ją (stratę) przesłonić. Ostateczne zwycięstwo nad stratą jest projektem niemożliwym, stąd istotę enumeracji (również tej z prozy Stasiuka), ale i melancholii rozumianej jako niemożność ostatecznego urzeczywistnienia, możemy opisać przy pomocy sformułowania *jak gdyby*. Wspomina o nim Giorgio Agamben, przywołując tekst Benjamina Whorfa, w którym sławny językoznawca pisze o charakterystycznej kategorii czasownikowej z języka *hopi*, nazywanej „modalnością nieskuteczności”. Kategorię tą, powiada Agamben cytujący Whorfa, szczególnie trudno oddać w językach europejskich, a jej znaczenie określić można jako „teleologiczną nieskuteczność”. Jeśli Indianin Hopi mówi o osobie, która przed kimś uciekała, ale została w końcu schwytana, posłuży się częstką nieskuteczności, co będzie oznaczało, że człowiek ów uciekł, nie będzie to jednak znaczyło tyle, co „uciekł z powodzeniem”³⁰. Przywołana przez włoskiego filozofa kategoria jest, w naszym przekonaniu, esencją melancholijnego wyliczenia, które – rozcieńczając stratę pomiędzy poszczególnymi częstkami enumeracji i tamując na moment krwotok melancholii – zawsze pozostaje w cieniu *jak gdyby*. *Jak gdyby* zatrzymuje pracę melancholii, *jak gdyby* koi lęk przed nicością, *jak gdyby* przesłania pustkę. Dlatego podmiot mówiący w podróźnej prozie Andrzeja Stasiuka nie poprzestaje na kolejnych wyliczankach i sięga do przeszłości. Podróż i przeszłość – dwie strony czarnego smutku, o których powiemy teraz nieco więcej.

Przeszłość jest dla podmiotu melancholijnego naturalnym i często prymarnym obszarem temporalnej refleksji nad rzeczywistością. Znaczący melancholii podkreślają ślodzienną skłonność do czasu przeszłego, która wiąże się nie tyle zresztą z przeszłością i jej wspominaniem (lub nie wyłącznie z nimi), co zaburzeniem perspektywy czasowej w ogóle. Julia Kristeva opisała to zjawisko odwołując się do wspomnianego wcześniej niemieckiego terminu *Langweile*. Autorka *Wstrętu* mówi o „masywnej chwili”, która wypełnia całkowicie horyzont temporalności depresyjnej, unieważniając linearną strukturę czasu. „Hipertroficzna, hiperboliczna przeszłość

²⁹ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 40.

³⁰ G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 52.

zajmuje wszystkie wymiary ciągłości psychicznej” – pisze Kristeva³¹. Melancholik będzie więc prolongował chwilę, ale też nieustannie wracał do skończoności, analizował minione doświadczenia, poddawał je fenomenologicznej – bliskiej pracy marzenia w sensie Bachelardowskim – obróbce. Gdybyśmy psychoanalityczne diagnozy Kristевой chcieli poprzeć egzystencjalnymi rozpoznaniem melancholika *par excellence*, musielibyśmy powrócić do Ciorana (dla podążających tropem czarnego atramentu, rumuński myśliciel jest autorytetem najpoważniejszym). Dla naszych rozważań istotna będzie więc następująca uwaga z *Upadku w czas*: „Gromadzę przeszłość, bezustannie ją produkuję i śpiesznie wtrącam w nią teraźniejszość, nie pozwalając wyczerpać jej własnego trwania. Żyć to poddawać się magii możliwego, z chwilą wszakże, gdy postrzegam w nim przeszłość, która ma nadejść, wszystko staje się potencjalną przeszłością, a teraźniejszość i przyszłość przestają istnieć”³². Zagarniająca melancholijny *modus vivendi* przeszłość, którą melancholicy pochłaniają i zatrzymują w sobie niczym substancja higroskopowa, wyznacza jedną z najważniejszych idiosynkrazji podmiotu „czarnego człowieka” – lęk przed przyszłością. Powiedzieć można, że w melancholijnej formule czasowości, w jej – by tak rzec – egzystencjalnej realizacji, nie ma miejsca na teraźniejszość i przyszłość, bo nie ma miejsca na obiektywny czas, o którym onegdaj pisał Fryderyk Nietzsche. „Czas wyciekł mi z krwi” – powiada jeszcze Cioran i jesteśmy pewni, że ciche piękno tej frazy słyszalne jest nie tylko dla Saturniczego, omamionego stratą, potomstwa. Metafora wypróżniania, wyciekania, regresywnego ruchu w stronę pustki, wiele mówi o istocie melancholijnego odczuwania czasu, którego nie ma, ponieważ chronologia następstwa został zastąpiona ciężkim, rozciągliwym kontemplowaniem przeszłości. O takim właśnie czasie wspomina narrator *Jadąc do Babadag* kiedy próbuje wyobrazić sobie kraj, z którego odejdą wszyscy ludzie i „zostawią go na pastwę czasu”³³ (JB, 124). Będzie to „czas ciągły i ciężki jak gigantyczne bydlę” (JB, 125) – potężny Kronos, wypełniający

³¹ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 65.

³² E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 169-170.

³³ To wariacyjne powtórzenie inicjalnego zdania Schulzowego *Sierpnia*: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich”. Podobnych związków intertekstualnych znajdziemy u Stasiuka znacznie więcej. Także w tym sensie jest autor *Zimy* pisarzem powtórzenia.

szczelnie przestrzeń bezludnej krainy, podobnie, jak wypełniająca całkowicie wyobraźnię podmiotu melancholijnego przeszłość.

W pisarstwie Stasiuka to, co minione, jest zawsze uprzywilejowane, teraźniejszość kruszy się pod własnym ciężarem, przyszłości zaś nie ma w ogóle. Podróżowanie natomiast jest nie tylko zmianą przestrzenną, ale również pretekstem do ciągłej pracy anamnetycznej, która żywi się poszukiwaniem nieustannego „kiedyś” (JB, 87). Epopeja nicości, jaką jest bez wątpienia wyróżniona nagrodą Nike proza Stasiuka, kryje liczne ślady melancholijnej archeologii, bazujące na dialektycznym ruchu rozpoczynania i powrotu, któremu odpowiada praca wspomnienia i wyobraźni. „Już dawno przestała obchodzić mnie przyszłość” (JB, 41), „przyszłość jest wymysłem”, „nie potrafię myśleć o tym, co będzie nie przypominając sobie tego, co było (JB, 218), „ważne rzeczy zdarzają się jedynie w przeszłości” (JB, 295) – tak melancholijny podmiot w *Jadąc do Babadag* ustanawia centrum swojego narracyjnego zaplecza, które wyrasta wprost z rozpamiętywania tego, co było. Ważne jest głównie, by opowiadać, by rozpoczynać kolejną opowieść, by – jak w *Taksim* – dorzucić kolejny fragment do fabularnej kolekcji. Stasiuk czerpie z minionego, ponieważ właśnie tam, w przeszłości, znajduje „stare, przejrzyste zdarzenia” (D, 57) – bezpieczne i będące ratunkiem przed butwiejącą (jak świetna jest ta metafora powolnego przeobrażania się w pył) teraźniejszością. „To, co było” jest także w tym sensie ukształtowane, że nie zawiera rys, pęknięć, czy wyziewów, przez które nicość mogłaby wyzierać w stronę podmiotu. Teraźniejszość w prozie Stasiuka jest zawsze podszyta entropią, skłonnością do rozpadu, możliwością upadku. Melancholijne „ja”, spinające pisarski projekt autora *Ciemnego lasu* w ideową i artystyczną całość, będzie więc ciągle spoglądać w tylne lustro i tam, w trwałej fakturze przeszłości, znajdować ukojenie. Nie wolno nam jednak zapomnieć, jak ściśle anamnezja związana są u Stasiuka z podróżą, która nie tyle umożliwia jazdę, co daje możliwość powrotu. Hercegowina, Transylwania, Tirana, Skopje, Bośnia, Mołdawia, Babadag i dziesiątki innych miejsc, które odwiedził narrator podróźnej prozy wołowieckiego pisarza, pozwalają do nich wracać, a powrót u Stasiuka ważniejszy jest od wyruszania i podróżowania. Można bowiem, powtarzając bez ustanku to nomadyczne „tam i z powrotem”, wypełnić wspomnieniami swoje życie czy – lepiej – uczynić z nich kontemplatywną podstawę relacji wobec siebie i świata. Zostawione miejsca zacierają się w pamięci, „ale – powiada narrator *Dziennika pisanego później* – moje myśli powracają tam każdego dnia. Nie są to jednak wspomnienia. To, co mi się przypomina, po prostu należy do mojego życia” (DP, 122).

Pamięć jest w prozie Stasiuka zawsze natury mimowolnej, która – wedle podziału Gillesa Deleuze’a – interioryzuje kontekst tak, że nie da się go już oddzielić od „obecnego uczucia”³⁴. Autor *Różnicy i powtórzenia* posługuje się kategorią „umiejscowionej esencji czasu”, która nie zasadza się na podobieństwie między przeszłością a teraźniejszością czy ich tożsamości, lecz jest istnieniem „przeszłości samej w sobie”, głębszym od „przeszłości, która była”³⁵. Urzeczywistnia się we wspomnieniu i „bardziej jest zasadą wspomnienia niż indywidualizacji”, dlatego pojawia się jako esencja miejsca³⁶. Tak właśnie jest w prozie Stasiuka, w której kolejne miejsca stanowią melancholijne „powtórzenie w obecnym”³⁷ i w gruncie rzeczy są znakiem odpornej wobec linearnej struktury czasu wieczności. Istota śledzienniczej egzystencji utkana jest ze wspomnień, których nie sposób odróżnić od życia, z odprysków przeszłości, które – powtarzane w kolejnych permutacjach – unieważniają czas, a jednocześnie „wytwarzają” ciężar bytu. „Odczuwam moje życie tak, jakby mnie nim tłoczono”³⁸ – pisze o tym melancholijnym stanie przeciążenia Fernando Pessoa. Przeszłość dla melancholika, także dla trawionego czarną żółcią narratora *Jadąc do Babadag*, nie jest odległym rezerwuarem, w którym – niczym kolejne warstwy geologiczne – odkładają się wspomnienia. Dla temperamentów śledziennych przeszłości jest w pewnym sensie codziennością, podstawowym budulcem ich egzystencji, stale obecnym w życiowej praxis, „wiec bardzo możliwe – wyznaje narrator *Dziennika okrętowego* – że moja dusza składa się głównie z pamięci” (DO, 133). Przeszłość, która wypełnia melancholijne „ja”, zmieniając je w genealogiczny rezerwuuar, jest dla narratora prozy wołowieckiego pisarza rodzajem osnowy, w której zbiegają się wszystkie wątki rozwijanych przez niego historii. W ruinach teraźniejszości, w repetycji tego, co było, w archeologii podróży, z której rodzi się opowieść – stamtąd wylania się melancholijny idiom wołowieckiego pisarza. Przeszłość jest zatem bezpieczniejsza od nazbyt rozchwianej teraźniejszości, dlatego podróże

³⁴ G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 59-60. Pamięć dobrowolna – dodajmy – oddziela kontekst od uczucia, więc Combrey, pisze francuski filozof, pozostaje na zewnątrz magdalenki.

³⁵ Tamże, s. 60.

³⁶ Tamże, s. 61.

³⁷ Tamże.

³⁸ F. Pessoa, *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Warszawa 2007, s. 77.

Stasiuka są w gruncie rzeczy podróżami w czasie i te chronologiczne eskapady ważniejsze są bodaj od *stricte* geograficznego przemieszczania się. „Tak, ze zdarzeniami, gdy już przeminą, nie ma żadnego kłopotu, pod warunkiem, że nie próbujemy być mądrzejsi od nich, pod warunkiem że nie próbujemy za ich pomocą, załatwiać własnych spraw. Jeśli damy im spokój, zmieniają się w cudowny roztwór, w czarodziejską tynkturę, która rozpuszcza i czas, i miejsce, trawi kalendarze i atlasy, przemienia w słodką nicość współrzędne uczynków. Jaki sens ma zgadywanka? Na co komu chronologia – siostra śmierci?” (JB, 174) – na tym cytacie zakończmy ledwie tu rozpoczęte rozważania o podróży i delektujmy się ową słodką nicością, która jest – która mogłaby być – kolejną odnalezioną w prozie Stasiuka definicją melancholii. Znajdzie ona swoją najpełniejszą realizację w opisach i pejzażach, które wypełniają materię jego prozy niczym czas, rozpuszczający wszelkie zdarzenia, miejsca i przestrzenie. Zanim to jednak zrobimy, przyjrzyjmy się acedii – dawnej przypadłości mnichów pustynnych, dzisiaj zapomnianej odmianie wewnętrznej pustki, nudy, ociążałości, która dobrze wprowadzi nas w Stasiukowe, znieruchomiłe, archaiczne, nieledwie mistyczne pejzaże. Tym bardziej, że w niezastąpionym studium Panofskyego, Klibanskyego i Saxla znajdujemy wzmiankę o jednym z zewnętrznych objawów, wspólnych dla acedii (siostry lub matki „tristitia”) i melancholii³⁹. Jest nim „instabilitas loci”, niestabilność miejsca, rozumiana nie tylko jako skłonność do ulegania (przeciwstawiającej się mniszej stałości) pokusie nerwowej zmiany położenia, nie tylko jako podróż przeciwko nicości, ale też jako wewnętrzne rozedrganie, niestabilność podmiotu, z którym – wobec doświadczenia acedii – ten ostatni musi się mierzyć.

³⁹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 99.

RODZIAŁ SZÓSTY

„Et in acedia ego”

Wśród wielu melancholijnych trybów, napędzających prozę Stasiuka jest i taki, który związany jest z acedią. Ta, znana od czasów wczesnego chrześcijaństwa przypadłość mnichów, rozpoznana i dokładniej skodyfikowana przez Ojców Kościoła (Ewagriusz z Pontu i Jan Kasjan odegrali tu zapewne rolę zasadniczą) postrzegana bywa jako krewna melancholii. Więcej nawet – acedia bywa z melancholią często utożsamiana, terminów używa się niemal zamiennie, wskazując na bliskie pokrewieństwo obu kategorii¹. I choć ścisły związek acedii z melancholią zwerbalizowany został dopiero po roku tysięcznym (wcześniej acedia była kojarzona raczej ze smutkiem i desperacją²), poruszać będziemy się nieustannie w płynnej przestrzeni ufundowanej na przecięciu się takich doświadczeń, jak – oprócz dwóch wymienionych – *Schwermut*, „znużenie”, „apatia”, „przygnębienie”, „brak zainteresowania”, „smutek”, „pustka”, „wyczerpanie” Tyle mniej więcej oznaczało słowo *acēdia* w klasycznej grece³. W języku angielskim – ale także w języku polskim – próżno szukać słowa, które adekwatnie oddawałoby znaczenie greckiego pierwowzoru. Tłumacze pism wczesnochrześcijańskich, zwłaszcza zaś tłumacze Ewagriusza z Pontu, przez wieki bezskutecznie szukali określenia, które pomieściłoby w sobie wieloznaczność i bogactwo słowa *acēdia*. Ostatecznie, w pracach współczesnych pozostaje ono nieprzetłumaczalne, otwierając pole do eksploatawania, któregoś z – by tak rzec – semantycznych odprysków oryginału.

Bez względu na kłopoty translatorskie pewne jest, iż grecki termin *acēdia* jest kategorią apofatyczną – generuje znaczenia negatywne, związane z jednej strony z poczuciem wyczerpania, doznaniem pustki i znużenia oraz wewnętrznego niepokoju, lęklivego dygotu – z drugiej. „Acedia jest osłabieniem duszy” – powiada Ewagriusz z Pontu⁴, jest – to już dodajemy od siebie – wycofaniem się podmiotu wobec

¹ Por. W. Bałus, *Acedia i jej następstwa*, „Znak” 1992, nr 9, s. 72.

² L. F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 63.

³ *Acedia – duchowa depresja*, wstęp ks. L. Misiurczyk, wyb. W. Zatorski OSB, Kraków 2008, s. 7.

⁴ Cyt. za G. Bunge OSB, *Acedia. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, przeł. J. Bednarek, A. Ziernicki, w: Tegoż, *Ewagriusz z Pontu – mistrz życia duchowego. Modlitwa ducha. Acedia. Ojcostwo duchowe*, przeł. J. Bednarek, A. Jastrzębski OMI, A. Ziernicki, Kraków 1998, s. 207. Jeśli nie podano

dojmującego doznania napierającej zewsząd aksjologicznej czeluści, jest reakcją na brzmiającą w południowym, rozgrzanym słońcu pustyni nicość. W najśłynniejszym opisie acedii, wyjętym z traktatu *O praktyce [ascetycznej]*, Mnich Pontyjski pokazuje, jak podstępnie działa „demon południa”:

Demon acedii, nazywany także demonem południa, jest najuciążliwszy spośród wszystkich demonów. Nachodzi mnicha koło godziny czwartej i osacza jego duszę aż do godziny ósmej. Najpierw sprawia, że słońce zdaje się poruszać zbyt wolno lub wręcz nie poruszać się wcale, a dzień tak się dłuży, jakby miał pięćdziesiąt godzin. Następnie przymusza mnicha, aby ciągle wyglądał przez okno i wybiegał z celi, by wpatrywać się w słońce, jak daleko jeszcze do godziny dziewiątej; albo by rozglądać się tu i ówdzie, czy któryś z braci nie [nadchodzi]. Wzbiera w nim wreszcie nienawiść do miejsca [w którym mieszka] do takiego życia i do ręcznej pracy. I [podsuwa myśl], że zanikła miłość wśród braci, a nie ma nikogo, kto by go pocieszył. A jeśli jest ktoś, kto w tych dniach zasmucił mnicha, to tym także posługuje się demon, by zwiększyć jego nienawiść. Sprawia, że opanowuje go tęsknota za innymi miejscami, w których łatwiej znaleźć to, co konieczne [do życia], i rzemiosło, które wymaga mniej wysiłku, a przynosi więcej korzyści. I dodaje, że podobanie się Panu nie jest zależne od miejsca. Wszędzie bowiem – mówi – można wielbić Boga. Do tego wszystkiego dołącza wspomnienie bliskich i dawnego życia, i ukazuje, jak jeszcze żywot go czeka, stawiając jednocześnie przed oczy trudy ascezy. I jak się to mówią, próbuje różnych sztuczek, aby mnich pozostawiwszy celę uciekł z placu [walki]. Żaden inny demon nie podąża za demonem acedii. Tak więc po wygranej walce ogarnia duszę uspokojenie i niewysłowiona radość” (B, 239-240).

Na dwie zasadnicze kwestie zwracam uwagę, pochylając się nad tym wspaniałym fragmentem. Pierwsza to swego rodzaju dyspozycja, podatność czy – mówiąc językiem Gianniego Vattimo – „słabość” podmiotu acedycznego. Jest ona w opisie Ewagriusza mocno sprzężona ze światem zewnętrznym, z rzeczywistością wobec podmiotu transcendentálną. Innymi słowy, powiada Pontyk, aby acedia mogła się wydarzyć niezbędne są określone warunki, w których rozgrywa się codzienność anachorety. W przypadku acedii o proveniencji chrześcijańskiej najczęściej mówiło się o wpędzającym w odrętwienie, obezwładniającym myśli i przynoszącym gnuśność południowym żarze. W tradycji zachodniej demon acedii przychodził zawsze w środku dnia, kiedy słońce stało w zenicie i w bezlitosnej spiekocie unieruchamiała bieg rzeczy i myśli. Tak być jednak nie musi, ponieważ – o czym za chwilę – przestrzenią acedii

inaczej, cytaty z pism Ojców Pustyni podaję za tym wydaniem i lokalizuję w tekście – po skrócie B znajduje się numer strony.

mogą być również zgoła odmienne krajobrazy. Pozostajmy jednak na moment jeszcze przy Ewagriuszowym opisie doświadczenia acedycznego po to tylko, by zwrócić uwagę na fakt, że przywołuje on (ów opis) wprost to wszystko, co stoi za martwym właściwie dzisiaj słowem „acedia” – niekończącą się batalię z nudą powtórzenia, walkę z powracającym wciąż niepokojem, nieustające próby przewyciężenia monotonnej cykliczności, agon, którego celem jest niemożliwe wydobyć się spod (korzystając ze słownika psychoanalitycznego) „ciężaru Innego”. Innymi słowy, Ewagriusz z Pontu mówi – w V wieku n.e – o tej samej udręce („trudy ascezy”) i ekstazie („uspokojenie i niewysłowna radość”), która prawie piętnaście wieków później pozwoli Milanowi Kunderze skonstruować znaną opozycję ciężaru i lekkości i którą nieco jeszcze później Agata Bielik-Robson wykorzysta, sadowiąc na przeciwległych biegunach melancholijną filozofię nowożytną i ekstatyczną myśl postmodernistyczną⁵. Acedyczne pisma Ojców Pustyni nie tylko uderzają swoją psychologiczną wnikliwością (co – jak zauważa Marek Bieńczyk – skrzętnie wykorzysta później literatura egzystencjalna⁶), ale też – widać to dokładnie – ciągle umieszczają „pusty” wewnętrznie podmiot w zewnętrznej nieskończoności⁷. Tak wygląda, najprościej rzecz ujmując, sytuacja każdego *acidiosus*, ale też tak mają się rzeczy w prozie Andrzeja Stasiuka, w *Zimie* zaś w szczególności. W tym niewielkim tomiku, będącym melancholijnym poematem *par excellence*, dominuje to, co Romano Guardini w książce o smutku Kierkegaarda nazwał nicością metafizyczną⁸, a co sprowadza się do próby przewyciężenia „końca świata i nieskończoności czasu”, „postindustrialnego smutku” i zagarniającego wszystko w pisarstwie autora *Murów Hebronu* „ciemnego cienia straty” (Z, 43, 45 i 41). W *Zimie* Stasiuk ugruntowuje rozpoczęty zapewne gdzieś w okolicach *Białego kruka* dyskurs melancholijny, który później – w *Fado*, w *Jadąc do Babadag*, w *Dzienniku pisanym*

⁵ Por. A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*, w: Tejże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 61-86.

⁶ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 99.

⁷ Ścisłe powinowactwo acedii i psychoanalizy jest przedmiotem rozważań Giorgio Agambena w błyskotliwej rozprawie *Stanzas*. Freudowskie koncepcje związane są z tradycyjnym myśleniem acedycznym, obecnym w pismach autora *Poza zasadą przyjemności* w sposób uporczywy (*persistence*). Agamben przywołuje w tym kontekście, między innymi, kategorię wycofania (*withdrawal*) w kontemplatywne skłonności obiektu. Zob. G. Agamben, *Stanzas. Word and phantasm in the western culture*, transl. R. L. Martinez, University of Minnesota Press, Minnesota and London 1993, s. 20.

⁸ R. Guardini, *O sensie melancholii*, przeł. B. Grunwald-Hajdasz, przekład przejrzał A. Szwed, Poznań 2009, s. 28.

później i przede wszystkim w *Grochowie* będzie coraz bardziej skorelowany z dyskursem religijnym. Tym, co wiąże oba, tak ważne w prozie twórcy *Opowieści galicyjskich* porządku, jest acedia rozumiana tutaj mniej jako jeden z grzesznych *logismoj* wskazanych przez Mnicha z Pontu, a bardziej na modłę nowoczesną – jako przedśmieszek postmetafizycznego poczucia pustki, doznania pokawałkowania świata, doświadczenia kruchości (wręcz tandetności) naszej egzystencji, bezsilności wobec znikającego bezpowrotnie złudzenia istotności czegokolwiek poza konsumpcją, wreszcie przekonania o definitywnej śmiertelności ciał i rzeczy. Przyszła już pora, aby przyjrzeć im się dokładniej.

Zima to być może najbardziej zreifikowana narracja Stasiuka. Rzeczy spowijają opowiadane tu historie całkowicie, dla nas ważny jest jednak nie sam fakt obecności przedmiotów, ale ich relacja z bohaterami czy też status, jaki przynależy im w świecie przedstawionym. Paweł, Mietek, Heniek, Grzesiek – wszyscy oni prowadzą życie puste, „nie żyte życie” (jak powiedziałby pewnie Schulz), wszyscy – to jeszcze jedno określenie z opowiadania *Dodo* – „dojrzewają do śmierci bez okruszyny treści”⁹. Bezrobotny rencista, drwal dorabiający oprowadzaniem austriackich myśliwych po mrocznych i bezludnych ścieżkach Działymy czy Magurycza, operatywny poławiacz miedzi, drobny geszefciarz, sprzedający ubrania – to są postaci kolejnych opowiadań zebranych w tomiku Stasiuka. Ich nędzna egzystencja toczy się pośród rzeczy, które są dla nich jedynym w istocie punktem łączliwości ze światem. „Acedia przekształca zatem *bios* w *zoe*, naszą obecność wobec rzeczy – w zwykłą obecność wśród rzeczy” – pisze Marek Bieńczyk¹⁰. Tak właśnie jest w *Zimie*, jej bohaterowie nieustannie poruszają się wśród przedmiotów i pomiędzy nimi próbują zadzierzgnąć swoje wątłe istnienie – „tak jakby rzeczy żyły tylko dla siebie i z łaski pozwalały się używać, zajęte swoim krótkim bytowaniem na tym świecie. Ludzie pętali się pomiędzy nimi i tylko przeszkadzali” (Z, 30). U Stasiuka rzeczy, choć skażone nietrwałością, mają status nadrzędny¹¹, ponieważ (po pierwsze) przypominają o kruchości istnienia, są znakiem modernistycznej – lub, jeśli kto woli: nowoczesnej – wiary w „prawdziwą wartość” oraz

⁹ B. Schulz, *Dodo*, w: Tegoż: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. drugie przejrzone i uzupełnione Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264), s. 299.

¹⁰ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 101.

¹¹ Pisał o tym przekonująco Jerzy Jarzębski. Zob. Tegoż, *Pamięć rzeczy. Paradoxy enumeracji*, w: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. Gosk. Warszawa 2002, s. 87-100.

(po drugie) przywołują – poprzez swoją skłonność do rozpadu – cykliczną, kolistą formę ludzkiej egzystencji. A także pamięci, z której w prozie autora *Grochowa* wszystko się wyłania i która – wskutek swojej luminescencyjnej natury – „załamuje się na krawędziach rzeczy i powraca odbita” (TS, 154). Tak Stasiuk pisze w felietonie (choć przecież jest to najczystszy tonu proza) *Zygmunt Haupt* poświęconym metodzie artystycznej tego najważniejszego dla twórcy *Fado* pisarza. Tutaj znajdziemy także eksplikację zrębów Stasiukowej teorii przedmiotów, która zasadza się na pojmowaniu rzeczy jako swego rodzaju zbiorników retencyjnych sensu. Jest to także zapis hermeneutycznej metody pisarza, który rzeczywistość postrzega jako zbiorowisko rzeczy, kumulujących egzystencjalny, ale i semantyczny potencjał rzeczywistości: „Rzecz w tym, że przedmioty, rzeczywistość i w ogóle świat widzialny mają strukturę geologiczną. Sensy i znaczenia narastają w nich stopniowo. Same w sobie są niewiele warte. Uszlachetnia je dopiero ciągłość percepcji, czyli wszyscy ludzie, którzy przed nami dotykali ich myślą, słowem albo po prostu ręką” (TS, 158).

Musimy wszelako ciągle pamiętać, że u Stasiuka przedmioty są bardzo kruche, obracają się w proch, są niepotrzebne, zardzewiałe, zepsute, zbutwiałe, wybrakowane – autor *Fado* jest mistrzem w budowaniu metafor zniszczenia, a wielkie ciągi enumeracyjne to, jak wspominaliśmy, jedna z najbardziej charakterystycznych właściwości jego pisarstwa. Zatem jeśli rzeczy, to tylko takie, które są znakiem przemijania i „tamtego świata”, takie, którymi ludzie się opiekują, które – powiedzmy to jasno – nie niszczą, lecz umierają. Píše Stasiuk tak:

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

U Stasiuka ludzie, zwierzęta i przedmioty tworzą wzajemnie się warunkującą wspólnotę. To splecione ze sobą egzystencjalną nicią „istoty żyjące” (*zoon*). Teolog z Pontu sięga po to określenie, by wskazać na afektywne pokrewieństwo zwierząt i ludzi, ale też po to, by dokonać znaczącej pomiędzy nimi dystynkcji. Stasiuk, oprócz zwierząt, do „istot żyjących” zalicza również rzeczy – stąd niezmierzona liczba antropomorfizacji i personifikacji, które się z nimi wiążą. „Zwierzęta mieszały się na drogach i obejściach w spokojnej symbiozie z ludźmi, z dziećmi, z codziennymi przedmiotami” (Z, 19-20) – czytamy w opowiadaniu *Mietek*. Narrator Stasiuka czy – inaczej mówiąc – melancholijny podmiot jego pisarstwa – bez wątpienia tęskni do czasów, w których ów związek pomiędzy „istotami żyjącymi” był idealną jednią, a masowa produkcja nie stała się jeszcze źródłem degradującej hipertrofii rzeczy, będącej z kolei przyczyną ostatecznego zerwania przedustawnej więzi.

Czy bohaterowie interpretowanych opowiadań Stasiuka nie różnią się niczym od przedmiotów? Skłonni jesteśmy sądzić, że ich sprzężenie zawiera w sobie niezbywalny rys dialektyczny: w *Zimie* świat objawia się pod postacią rzeczy, wśród których poruszają się ludzie „martwi” czy (sięgając do słownika *acedii*) znużeni, ale – paradoksalnie – dopiero w zestawieniu z przedmiotami nabierają oni „właściwości”. To na wpół spopielale i zastygłe w bezruchu rzeczy obdarzają Pawła, Mietka czy Heńka *logosem*, a więc tym, co Ewagriusz uważał za właściwość wyłącznie ludzką i co – jak sądził – sprawia, że człowiek zdolny jest wyłamać się z grupy „istot żyjących”. Dzieje się tak dlatego, że to właśnie przedmioty uruchamiają przestrzeń pragnienia i otwierają dyskurs marzenia, wytrącają ludzi z apatii: „[Paweł – A.M] stał z zadartą głową i obrót rzeczy wciągał go w swój wir. Mijały minuty, a on krążył w kosmosie przedmiotów, domniemań, wyobrażeń i pragnień, bo przecież nawet proste »sprzedam malucha w bardzo dobrym stanie rocznik 1978« przywoływało wizję spokojnej porannej podróży” (Z, 11-12). To dobry moment, by zauważyć, że bohaterowie *Zimy* – co do zasady – skonstruowani są na podobieństwo zmagających się z „demonem południa” *acidiosus* – są cieleśni, ale, jak czytamy w tytułowym opowiadaniu, pochłaniają światło tak samo jak otaczające ich rupiecie, zaś ich ruchy są „nerwowe, urywane i pozbawione płynności, właściwej organizmom, w których krąży krew” (Z, 45). *Acedia* jest wrogiem każdej ciągłości¹², zrywa związek między istnieniem a (jakimkolwiek) absolutem, umieszcza podmiot w przestrzeni „poza życiem” – będąca dotychczas znakiem istnienia

¹² Tamże, s. 105.

płynność zamarza, to, co do tej pory pulsowało życiem, pęka, rozpada się, pozostawia po sobie tylko mielące nicość „urywane ruchy” (nie bez powodu Homer sądził, iż niepochowane zwłoki znajdują się w stanie acedii). W poświęconych jej pismach Ojców Pustyni nieustannie powracają metafory osłabienia, zerwania, zniechęcenia i pragnienia bycia „gdzie indziej”. „Acedia jest osłabieniem duszy” (B, 207), „Kto bowiem ulega acedii, nienawidzi tego, co jest, pożąda zaś tego, czego nie ma” (B, 218) – powiada Ewagriusz, „Święty *abba* Antoni, który mieszkał na pustyni, popadł raz w niechęcenie i wielką ciemność wewnętrzną” (B, 175) – brzmi początek jednego z najślawniejszych apoftegmatów Ojców Pustyni. Spójrzmy – mówimy wciąż o acedii, ale równocześnie charakteryzujemy bohaterów *Zimy*. Ich życie pośród rzeczy jest rozpaczliwą próbą przeciwstawienia się odrętwieniu, zakorzenionym w pozbawionej celu wegetacji. To prawda, nie ma tu żadnego „projektu”, wszelkie racjonalności i antycypacje rozplynęły się w życiu, które do niczego nie dąży, które nie wyznacza granic dalszych niż pójście do pośredniaka, zebranie złomu czy przyglądanie się sklepowym wystawom. To życie udawane tak, jak udawane jest zainteresowanie Pawła kupnem mebli, to bycie acedyczne, w którym intensywne pragnienie „zmiany” czy „bycia gdzie indziej” równe jest co do siły całkowitemu brakowi wiary w powodzenie przeprowadzenia egzystencjalnej metamorfozy. Mietek od dziesięciu lat powtarza mantrę o wyjeździe na Śląsk, ale rewolucyjne plany kończą się zawsze w knajpie, oddalonej o trzy przystanki od jego rodzinnej miejscowości. Nie tylko jednak on, także Paweł, Grzesiek i Heniek chcieliby porzucić swoje budki z piwem czy tony zbieranego po nocach złomu i przenieść się do mitycznego „gdzie indziej”, jednak są zbyt słabi, zbyt znużeni, zbyt wyczerpani, by swoje życie wpisać w jakąkolwiek całość, fragmentaryczne wątki poskładać w spójną opowieść. To nowocześni *acidiosus*, którzy – oddajmy znów głos Cioranowi – „żyją w czasie na czek *bez pokrycia*”¹³, bez wiary i wiedzy, bez żadnej nadziei, lekceważący jakąkolwiek teleologię, niechętnie odwracający głowę wobec prób zszycia rwących się wątków ich „bytowania”. Jednak najlepsze określenie duchowego stanu bohaterów *Zimy* znajduję znów u Ewagriusza, wielkiego systematyka i kodyfikatora acedii, który w dziele *De vitiis quae oppositae sunt virtutibus* (*O wadach, które przeciwne są cnotom*) pisze, że jest ona „snem obracającym się wokół siebie” (B, 227). Owszem, autotematyczna, nie znająca kresu fantasmagoria, zapętlenie wokół własnych – nigdy nie zrealizowanych i tak naprawdę

¹³ E. Cioran, *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2006, s. 48.

nierealizowalnych – pragnień, ale także postępująca sublimacja „ja” w mgławicowy ślad istnienia, w pozór egzystencji, uwięziony w iteracyjnej spirali, zamknięty w obrotach rzeczy i ludzi. Tak właśnie jawią mi się odrealnione postaci Stasiukowej *Winterreise*, a to oznaczałoby, że doświadczenie acedyczne jest w istocie swojej doświadczeniem powolnego umierania, oddalania się od świata i rezygnacji z „konceptu” na rzecz fantomatycznego otępienia, które karmione jest usypiającym działaniem czasu.

Acedia, z którą borykali się Ojcowie, ta sama acedia, w której, jak się wydaje, pogrążeni są całkowicie bohaterowie *Zimy*, nie da się oderwać od swego doświadczenia czasu. W znanym opisie Ewagriusza czas ulega zawieszeniu, przestaje właściwie płynąć, stąd mnich ma wrażenie, że dzień trwa „pięćdziesiąt godzin”. To poczucie zmierzającego ku nieskończoności chronologicznego „wydłużenia” związane jest z powtarzalnością i nudą anachoretycznego żywota, które zainfekowani acedią mnichów odczuwają nie tylko jako nużące, ale również jako zbędne. Rzecz oczywista, zagrożenie idzie tu od strony nudnej powtarzalności ruchów, niezmiennej – i pozbawionej możliwości zmiany – codziennej praktyki życiowej. „Wyjadę do brata do Katowic – mówi Mietek. – No i co? – Nic. Będę mieszkał w bloku – tak odpowiada owładnięty nagłą nudą, gdy od tygodnia nie przydarzyło się nic albo gdy powtarzalność rzeczy i zdarzeń uzyskiwała ciągłą strukturę nieruchomości” (Z, 16). Istotę działania acedii widać tu jak na dłoni – w obliczu melancholijnej, zacierającej znaki wszelkiej aktywności *ennui*, a także wobec doznania swego temporalnego bezruchu („wszyscy trzech znieruchomieli tak bardzo, że powoli przestawali wierzyć w swoje istnienie” – Z, 22) rodzi się wspomniana już potrzeba zmiany. Potrzeba znana także pustynnym mnichom – Teolog z Pontu, nasz przewodnik po acedycznych labiryntach, pisze, że „lubieżnemu [mężowi] nie wystarczy jedna kobieta, a mnichowi opanowanemu przez acedię nie wystarczy jedna cela” (B, 229). Zdanie to warto zestawić z fantasmagoriami Mietka o wyjeździe na Śląsk, czy myślami (a w końcu acedia jest przede wszystkim efektem myśli) Pawła o możliwości „zamieszkania gdzie indziej”, bo niczego innego tu nie widać, poza marzeniami o „innej celi” i tęsknotą za życiem – za jednym dniem nawet – różniącym się od tego, które „nie zostawia żadnych śladów prócz wypalonej paczki papierosów” (Z, 37).

Takim myśłom sprzyjałby zapewne południowy skwar, który u pustelników najpierw powodował ociężałość i znużenie, a później „atonię duszy”. Związek pogody z doświadczeniem acedii od początku potwierdzały źródła monastyczne. Podmiot

acedyczny (dzisiaj w teorii kulturowej nazywany melancholijnym, a w psychologii – depresyjnym) niepokój odczuwa w skwarze południa, kiedy słońce zdaje się nie poruszać, czas staje w miejscu, a świat zastyga w przerażającym bezruchu. To w takiej spiekocie – pisał niezastąpiony Cioran – ból istnienia ujawnia się w całej pełni, a miłość, według rumuńskiego filozofa, potrzebna jest tylko po to, byśmy mogli przetrwać okrutne i bezkresne niedzielne przedpołudnia¹⁴. Marek Bieńczyk słusznie jednak zwrócił uwagę na fakt, że nie upał jest tu najbardziej znaczący, lecz „acedyczna skłonność do poddawania się temu, na co zupełnie nie mamy wpływu, do przyjęcia w sobie klimatycznego wyroku – i wraz z nim doznania, że nic się nie zmieni”¹⁵. W interesujących nas tu opowiadaniach Stasiuka sytuacja pogodowa najpełniej objawia się dopiero w zamykającym *Zimę* tekście tytułowym. Wcześniejsze zdaje się nieśpiesznie zmierzać do zadymy śnieżnej, która spowija wszystko w tym programowym, rzecz można, dla całego zbioru (a też dla melancholijnego idiomu Stasiuka) tekście. Z wielu względów *Zima* zasługuje na odrębną analizę: acedyczne zmęczenie objawia się tutaj wprost wraz z uruchomieniem otwartej narracji pierwszoosobowej (w poprzedzających ją opowiadaniach narrator w trzeciej osobie dyskretnie towarzyszył protagonistom) otwiera się przestrzeń metafizycznej nicości. Żeby ją dokładnie obejrzeć, trzeba nam związać stany pogodowe z obecnym w interpretowanych opowiadaniach krajobrazem.

W przypadku prozy Andrzeja Stasiuka pejzaż ma znaczenie podstawowe. Najogólniej rzecz ujmując, można powiedzieć tak: autor *Jadąc do Babadag* z opisu korzysta nieustannie i gdyby posłużyć się podziałem Orhana Pamuka, z całą pewnością trzeba by umieścić Stasiuka w grupie pisarzy wizualnych. Lektura ich powieści – jak pisze autor *Śniegu* – sprawia, że przed oczami przesuwiają się niezliczone obrazy¹⁶. Wyobrażenia wołowieckiego pisarza najczęściej kieruje się w stronę dwóch wielkich panoram: rozpadu i przedustawnego porządku. Nie inaczej jest w *Zimie*, w której od początku do końca natrafiamy na opisy niszczących sprzętów i – bardziej nas tutaj interesujących – mroźnych, zięjących pustką i przeraźliwą ciszą pejzaży. Są takie chwile, gdy narrator *Zimy* zawiesza aktywność ludzką i odwraca się w stronę pierwotnych, surowych miejsc, porzucając główny trakt opowieści. Wtedy zanurzamy się w takich oto widokach:

¹⁴ Tamże, s. 35.

¹⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 105.

¹⁶ O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. T. Kunz, Kraków 2012, s. 82.

Bo chwilę potem oni zostają, a on rusza w stronę domu te cztery puste kilometry, po których hula wiatr i dopiero na samym końcu, za samotnym przystankiem pekaesu, wchodzi w wąską dolinę, gdzie wszystko raptem i cichnie i nawet w słoneczne dni zalega dziwny cień, który jest właściwie brakiem światła, wilgocią ziemi, mulistym oparem, i nie osusza go nawet upał bezlitośnie długich czerwcowych dni (Z, 16).

gdzie domy kruszały jak stare kamienice, ponieważ rozsadzał je ten sam czas, który formował pejzaż, przesuwiał granice lasu w dół, w stronę łąk i pól, a zwierzęta mieszały się na drogach i obejściach w spokojnej symbiozie z ludźmi, z dziećmi, z codziennymi przedmiotami zupełnie tak, jakby to była jakąś wczesna i niespieszna faza stworzenia, gdy analiza dopiero wynurza się z syntezy i bieg świata pozostawał sprawą jak najbardziej otwartą (Z, 19-20).

Listki ostrężyn sztywniały, pokrywały się mroźnym nalotem. Świerki ustępowały i światło księżyca mieszało się z resztkami dziennego blasku, a przed nimi otwierała się bagienna równi zamknięta ze wszystkich stron lasem. (...) Srebrny blask wykrawał z mroku różne odmiany czerni. Drzewa rzucały cienie, a mróz na pędach ostrężyn błyszczał jak rtęć. Korony buków, świerków i jodeł składały się w okrężną poszarpaną grań, w coś, co kształtem przypominało najczystszy przypadek i chaos, lecz jedno i drugie trwałe i twarde jak forma, w którą z góry, z nieba wlewało się powoli zimne powietrze, by zastygnąć jak lód albo przezroczysty metal, i niewykluczone, że czuli się trochę jak starodawne bursztynowe owady, uwięzione w tej dziwnej przestrzeni, gdzie czas przybierał postać rzeczy materialnych, pierwiastków i związków chemicznych (Z, 21-22).

Wyobrażenia melancholijna Andrzeja Stasiuka generuje podobne krajobrazy we wszystkich niemal jego książkach. Od początku uderza w tych atawistycznych powidokach przede wszystkim cisza – pierwszy atrybut stworzenia i prapoczątek najstarszych kosmogonii. Pojawiające się w *Zimie* spokój, milczące trwanie, monumentalna głusza przywołują na myśl czas najdawniejszy, czas właściwy chwilom sprzed *genesis*, cichość, jakiej żadne ucho nie słyszało i jakiej nie sposób opisać. W tej poprzedzającej stworzenie martwocie panuje dziwny bezruch, znamionujący absolutny, pozbawiony wszelkiego życia i światła prapoczątek. Stasiukowe pejzaże rozjaśnia – choć to zbyt duże słowo i lepiej byłoby powiedzieć „rozrzedza” – chłodne lśnienie księżyca. Mróz, szron, rtęć, metaliczny blask, zimne światło – metaforyka *Zimy* koncentruje się wokół niepokojących zjawisk iluminacyjnych, spowijających archaiczną przestrzeń i wnikających w każdy jej zakątek. Jedyne ruchem jest postępujące powoli, bardzo powoli zamarzanie. Każda grań, gałąź i żleb, każda dolina i

każdy kształt pokrywają się białym, zrazu delikatnym, a później coraz wyraźniejszym osadem. Rzeczywistość przechodzi z wolna w nieistnienie, pogrąża się w sobie, niemal zastyga w arche-mitologicznym niebycie. Podobne obrazy odnaleźć można w późnej poezji Bronisława Maja, rozpiętej pomiędzy światłem, śniegiem i snem, ufundowanej – jak proza Andrzeja Stasiuka – na walce z metafizycznym wyczerpaniem. Zwłaszcza tomiki *Zmęczenie* i *Światło* przenoszą wiele z melancholijnych nastrojów obecnych w *Zimie*. Jak w wierszu *Sen, śnieg*, który jest obrazem świata po końcu, poetycką figurą *day after*: „Sen, śnieg: miękkie i ciepłe wirują/czarne płatki popiołu, spadają wolno/w ciszy. Okrywają troskliwie i czule ziemię/domy i drzewa, śpijcie. Śpijcie w spokoju/bezpiecznie: miasta, domy, ogrody/oczy, usta, bezpiecznie: nic złego/nie może się stać, wszystko/już się stało”¹⁷. Tam jednak, gdzie w poezji Maja pojawiają się akcenty konsolacyjne i czystego tonu metafizyka, tam u Stasiuka otwiera się czeluść niebytu. „Świat wykonuje swoje obroty w mroźnej wieczności” (Z, 38) – czytamy w opowiadaniu *Paris-London-New York*. Mróz i wieczność będą się ze sobą w pisarstwie Stasiuka wiązać bardzo często, a inną nazwą tego związku mogłaby być nicość metafizyczna, przenikająca opisy ściśniętego lodowatym oddechem krajobrazu. Cioran, którego pisząc o prozie Stasiuka warto mieć ciągle przed oczyma, w rozległej perspektywie, grze światła i cieni oraz wijących się dolinach holenderskiego malarstwa upatrywał „jakieś niematerialności”, „nieskończoności” i „melancholijnego wdzięku”¹⁸. To wszystko można też spotkać w prozatorskich pejzażach Andrzeja Stasiuka, ale także w alegorycznych obrazach Caspara Davida Friedricha, które dla prozy autora *Murów Hebronu* są tym, czym dla montażu Debory Vogel malarstwo Giorgio de Chirico – idealnym odwzorowaniem, doskonałą transakcją intersemiotyczną.

Wróćmy teraz do acedii, która w *Zimie* najintensywniej sączy się właśnie z nieruchomiejących w uścisku zimna pejzaży. Ich rolę dobrze opisują słowa angielskiego pisarza Josepha Addisona, przywoływane przez Jeana Starobinskiego: „Przez wielkość rozumiem nie masę jakiegoś pojedynczego przedmiotu, lecz rozpiętość wszystkiego, co można objąć jednym spojrzeniem i uznać za pewną całość. Tak wygląda otwarte pole, rozległe nieuprawne pustkowienie, masyw piętrzących się bezładnie gór, skał i głębokich przepaści albo ogromne rozlewisko wód; uderza nas w takim widoku nie nowość, czy uroda oglądanego przedmiotu, lecz surowy i pierwotny majestat tych zdumiewających

¹⁷ B. Maj, *Sen, śnieg*, w: Tegoż: *Elegie, treny, sny*, Kraków 2003, s. 117.

¹⁸ E. Cioran, *Na szczytach...*, s. 65-66.

tworów przyrody. Nasza wyobraźnia lubi roztopiać się w przedmiocie, albo uczepić się tego, czego nie potrafi ogarnąć”¹⁹. U Stasiuka podobnie: raz czepia się (rozpadu) przedmiotów, raz bezkresnych przestrzeni, które nazwać można przestrzeniami acedycznymi w podwójnym nawet sensie. Przysypane śniegiem ostępy ewokują, zgodnie z intuicjami Addisona, skojarzenia z nieskończonością i majestatem. Innymi słowy – są fantazmatem absolutu. Ale mroźne pejzaże wprowadzają też nastrój znużenia i lęku, warunkujący doświadczenie acedii. Z największą siłą dochodzi ono do głosu w opowiadaniu, zamykającym *Zimę*. Jego narrator pogrążony jest w postchrześcijańskim wyczerpaniu, objawiającym się wypowiedzianym wprost zwątpieniem w jeden z dogmatów: „Tak chciałbym zaczynać wszystkie historie. Od zmartwychwstania ciał i rzeczy, ponieważ nie starcza mi wiary we wskrzeszenie jednych i drugich” (Z, 40). A skoro nie ma zmartwychwstania, to nie ma też i Boga, który w doświadczeniu acedycznym wietrzeje, oddala się i z czasem zmienia w ideę całkowicie martwą. Stasiuk jest jednak nie tylko metafizycznym klusownikiem (jak celnie nazwał go Przemysław Czapliński²⁰), ale też pisarzem, naznaczonym aporią. Odarta z sensu nowoczesność toczy w nim bój z odwiecznym porządkiem rzeczy, świadomość definitywnego końca egzystencji z nadzieją jego przekroczenia, w końcu (nazywając rzecz po imieniu): ponowoczesne bałwochwalstwo z pogańską wiarą w Boga. Dlatego w *Zimie* przeciwko mroźnemu tchnieniu nicości ciągle aktywowane są metafizyczne tęsknoty za odkryciem „istoty rzeczy”, przeciwko postępującej wraz z opadami śniegu idealizacji kształtów świata – „chaos”, „pierdolnik” i „bałagan”, przeciwko tonącej w rupieciach teraźniejszości – „czasy pogrzebacza, czterech kubków i pary portek”, które dało się zebrać w jeden tobolek. W finałowym opowiadaniu zbioru walka z przesileniem klimatycznym („zima to postęp idei, która przebiera się za materię” – Z, 46) jest więc równocześnie zmaganiem z kryzysem duchowym narratora. Acedia działa bowiem i tak, że próbuje zdekonstruować wiarę w realność, przekonanie o tym, że rzeczywistość jest (lub chociaż bywa) zwornikiem sensu, że nie jest tylko podszytą pustką „makietą wieczności” (Z, 46). Stąd narrator *Zimy* usilnie dąży do przekroczenia horyzontu doczesności, jego spojrzenie zapuszcza się w lodowate

¹⁹ J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700-1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2006, s. 180.

²⁰ P. Czapliński, *Zamieszkać w krajobrazie*, w: Tegoż, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 133.

przestrzenie bezczasu – acedyczne obszary nicości, będące ekspozycją dla poszukiwań zagubionego w postnowoczesnym wyczerpaniu sensu.

Stasiuk nie jest więc nihilistą, lecz najczystszej wody metafizykiem – boryka się z nicością, bywa „w acedii”, ale w gruncie rzeczy należy do porządku, w którym hermeneutyka egzystencji postrzegana jest jako fundamentalny obowiązek pisarza. Wynika to również stąd, że dwie być może najważniejsze kategorie w prozie Stasiuka – czas i wyobraźnia – niejako naturalnie ogniskują stawiane przez niego pytania wokół istoty naszego bycia. „W wyobraźni – pisze Barbara Skarga – jest zakorzeniona czasowość, która odsłania ludzką skończoność, nieunikniony kres egzystencji”²¹. Ów kres to problem, z którym pisarz borykał się będzie w kolejnych (po *Zimie*) książkach i który w jego prozie będzie stale obecnym horyzontem. Nie wybiegajmy jednak zanadto w przód: wtedy, srogą zimą 2001 roku, wołowiecki prozaik zajmuje się religią *timide et haesitanter* (nieśmiało i z wahaniem) – jak powiada Richard Burton, który tradycyjną acedię zmienił w religijną melancholię²². Każda następna książka Stasiuka będzie tą nieśmiałością przewyciężać, wahanie ustąpi miejsca drażnieniu religijnych – osobliwie zaś eschatologicznych – tematów.

Zanim to się stanie, zanim Andrzej Stasiuk napisze *Grochów* czy *Dziennik pisany później*, bohaterów *Zimy* spowije „ogólnoświatowa poświata kineskopów” (Z, 46). Ich blade, nie dające ciepła światło odbijać będzie niewyraźne kontury zmęczonych twarzy Mietka, Grzeška, Pawła i Heńka. Będą tak siedzieć długo, bez ruchu jak ponowocześni anachoreci w świetle południowego, przywołującego demona acedii słońca. Będą tak siedzieć, dopóki wszystkiego nie ogarnie „najstarsza ciemność” (Z, 48). Ta ciemność – jak to u Stasiuka – nie przeraża, lecz pokrzepia, bo „zmywa i zatapia zdarzenia i rzeczy” (Z, 48), ta ciemność, jak w przypadku podmiotu acedycznego, nie jest przekleństwem, lecz punktem wyjścia. Wyjścia z siebie i – co w końcu jest tożsame – wyjścia z tekstu, „byśmy nie umarli od nadmiaru” (Z, 48).

²¹ B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 177.

²² R. Burton, *Religijna melancholia*, przeł. A. Zasun, Kraków 2010, s. 118.

ROZDZIAŁ SÓDMY

Wszystko stygnie

„Pejzaż jesienny, pejzaż przemijania, osuwanie się natury w śmierć, to krajobraz melancholijnej duszy Reného” – pisały Maria Janion i Maria Żmigrodzka w analizie osobliwej, skażonej nudą egzystencji bohatera Chateaubrianda¹. Pejzaż, krajobraz, widok, przestrzeń, ale także nastrój, pustka, cisza – w pismach prozatorskich Andrzeja Stasiuka te kategorie mają znaczenie wyjątkowe i wszystkie razem wyrastają – w ich literackiej realizacji – z estetyki melancholijnej. Wyobraźnia śledziennicza, ale też czarna żółć, którą znaczy swoje pisarstwo autor *Grochowa*, odwołuje się przede wszystkim do swoistej konstrukcji tworzonej przez podmiot uwikłany w pejzaż.

Dla Stasiuka krajobraz nigdy nie był wyłącznie wypełnieniem przestrzeni pomiędzy bohaterami, a opis kolejnym – niezbyt znaczącym – elementem świata przedstawionego². „Krajobrazy też mnie pociągają” – podkreślał w jednym z wywiadów³. Innym razem, zapytany o związek swoich utworów z przestrzenią, powiada tak: „Ta przestrzeń to opis nieciągłości, to fragment w czystej postaci. Jednak nie tyle jestem związany z regionem – słaby ze mnie regionalista – ile z pejzażem. Determinuje mnie krajobraz za oknem. Do pisania potrzebuję swojej geografii”⁴. Z tym wypowiedziami pośrednio wiąże się „manifest literacki”, który pisarz sformułował w ankiecie „Tekstów Drugich”. Zawarł go w dwóch – dosłownie – zdaniach, z których pierwsze, złożone wyłącznie z bezokoliczników, nie tylko odkrywa intelektualno-metodologiczne zaplecze pisarskiego projektu Stasiuka, ale też wskazuje na fenomenologiczną wartość poszczególnych części procesu literackiego. Autor *Przez rzekę* swoje literackie *credo* opisuje bowiem tak: „Pisać, skreślać, myśleć, patrzeć,

¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *René: od utraty do zatury*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 14-19.

² Na temat przestrzeni zob. M. Horodecka, *Wypełnianie przestrzeni. O Dukli Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura i przestrzeń. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. B. Gutkowska, B. Nowacka, Katowice 2009, s. 99-125. Autorka szkicu odwołuje się do kategorii wypełniania, nie wiążąc jej jednak z wyobraźnią melancholijną.

³ *Dotykanie rzeczywistości. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Piotr Kępiński*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 128, s. 28.

⁴ *Przygody pisarza to tylko część wielkiej podróży. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Jagoda Wierzejska*. „Nowe Książki” 2010, nr 2, s. 5.

słuchać, pisać i skreślać, skreślać, skreślać...”⁵. Najbardziej interesująca dla nas jest środkowa część tej wyliczanki, ściślej zaś mówiąc: kolejność wymienionych aktywności zmysłowych. Dla Stasiuka patrzenie jest najważniejszym sposobem doświadczania rzeczywistości, przy czym nie idzie o „czyste doświadczenie”⁶, lecz o to, co Sartre nazywał „odsłanianiem świata”, czyli pisanem, które następnie przedstawia się wielkoduszności czytelnika⁷. Wołowiecki pisarz swoje tworzywo literackie zdobywa zatem przede wszystkim patrząc na świat, umieszczając się z najwyższą – jeśli wolno tak rzecz określić – intensywnością artystyczną w centrum krajobrazu. Patrzenie dla Stasiuka znaczy po prostu żyć, żyć zaś znaczy pisać, pisać zaś – to przede wszystkim przenicowywać nicość, a ślady tej pracy zapisywać czarnym atramentem melancholii. Dlatego proza autora *Dukli* jest w najważniejszych swoich rejestrach prozą absolutnej naoczności, która wszelako jest – jak przypomina Sartre – naznaczona „pewną nicością”⁸. Dlatego problematyka krajobrazu łączy wszystkie najważniejsze dla Stasiuka wątki w jedną, połączoną estetyką melancholijną, całość artystyczną. A jeśli tak, to pozwolimy sobie na jeszcze jeden wyimek z wywiadu, w którym kwestie krajobrazu zajmują miejsce bodaj najważniejsze:

Przestrzeń jest dla mnie bardzo ważna. Jako kategoria religijna niemalże. Pobyt w Mongolii był dla mnie doświadczeniem mistycznym. Kiedy widzisz, że przed tobą jest 100 kilometrów pustki, ale tak pięknej, że nie widziałeś czegoś porównywalnego, to masz dotknięcie wymiaru, który Cię przerasta kompletnie. Religijnie czy pozareligijnie, ale też fizycznie i zmysłowo. Było gorąco i sucho, miałem ochotę całkiem się rozebrać i wejść w to. Ocierać się, iść przez step i czuć rozkosz⁹.

⁵ „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 119. Na marginesie: utrzymane w charakterystycznym dla „wczesnego” Stasiuka krotochwilnym tonie zdanie drugie „manifestu” brzmi: „A poza tym niezależnie od sytuacji dobrze jest się napić”.

⁶ Zob. W. James, *Czy „świadomość” istnieje*, w: Tegoż: *Eseje o radykalnym empiryzmie*, przeł. A. Grzeliński, K. Wawrzonkowski, Toruń 2012, s. 29.

⁷ J. P. Sartre, *Czym jest literatura*, w: Tegoż: *Czym jest literatura. Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. A. Taterakiewicz, przeł. J. Lelewicz, wstęp: T.M. Jaroszewski, Warszawa 1968, s. 204.

⁸ J. P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012, s. 33,

⁹ *Załamane światła. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Andrzej Franaszek*, „Miłosz jak świat”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2011, nr 52, s. 6.

Opozycja nikłości i nieskończoności, pustki i pełni, fizycznego i zmysłowego, racjonalnego i mistycznego, dziwnego piękna i pociągającego rozpadu – w tym niewielkim fragmencie ujawnia się istota Stasiukowego pisarstwa, które właśnie z dialektycznych, niejednoznacznych relacji podmiotu wobec przestrzeni czyni swoiste *perpetuum mobile* dyskursu melancholijnego. Rodzi się on najpierw z wszechogarniającego, dominującego spojrzenia, później zaś – z korelacji pomiędzy stanem duszy podmiotu a zewnętrżnością czy też (używając języka spoza ścisłego paradygmatu romantycznego) między nastrojem a pejzażem. By się temu przyjrzeć nieco dokładniej, będziemy musieli uściślić nasze rozumienie podstawowych dla niniejszych rozważań terminów, a także sięgnąć do historii melancholii oraz jej związków z krajobrazem.

Melancholia poza wszystkim jest nastrojem, nastrojeniem wobec świata, usytuowaniem rozpamiętującego stratę podmiotu wobec przestrzeni jego egzystencji. Nastrój melancholika związany jest ze światem ścięciem bardzo gęstym, nie sposób oderwać podmiotu melancholijnego od rzeczywistości, w której natura śledziennicza wiecie swój żywot. Ale też, powiedzmy to wyraźnie, nastrój z istoty swojej pozbawiony jest teleologicznej jednostkowości, nie określa się wobec żadnego innego osobnego jestestwa, nie lokuje w nim swojego uczucia. Nastrój będzie zatem pozbawiony obiektu, ale też w pewnym sensie obiektywny – jako spowijający egzystencję całun, rodzaj skrywającej rdzeń naszego jestestwa osnowa. W przypadku melancholika nastrój jest swego rodzaju tautologią, gdyż jest ona (melancholia) nastrojem w sensie ścisłym i nie sposób wyobrazić sobie w tym kontekście jej bytu całkowicie osobnego. Jak zauważa László Földényi, jeden z naszych ciceronów po krainie smutku, „melancholia w stosunku do innych nastrojów zajmuje pozycję wybitną o tyle, o ile jako jedyna spogląda sobie prosto w oczy jako taka”¹⁰. Można więc powiedzieć, że jest ona nie tylko nastrojem, ale najdoskonalszym wcieleniem jestestwa. To z kolei prowadzi nas do koncepcji nastroju Martina Heideggera, która będzie nam najbliższa, a i najlepiej – jak sądzimy – oddaje naturę interesującego nas pojęcia. Wedle autora *Bycia i czasu*, nastrój (*Stimmung*) jest źródłowym sposobem bycia jestestwa, „w którym jestestwo jest otwarte dla siebie samego *przed* wszelkim poznawaniem i chceniem i *poza* zasięgiem ich otwierania”¹¹. Nie może być zatem mowy o byciu, które

¹⁰ L.F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 240.

¹¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007, s. 175.

nie byłoby jednocześnie nastrojone lub też o byciu poza nastrojem, a także o byciu, które potrafi ów nastrój wypowiedzieć. Nastrój jest bowiem anty- i archeepistemologiczny, zaś fundamentalny kłopot z jego eksplikacją odsłania melancholijne, ciemne *punctum*, w którym nierozstrzygalność i – by tak rzec – egzystencjalna źródłowość skutkują zahamowaniem mowy, sparaliżowaniem bezradnej wobec nieopisywalności usposobienia reprezentacji. Pozbawiony obiektywnego i obiektalnego odniesienia nastrój oznacza tedy bycie samo w sobie, jest egzystencją, której nie sposób rozczepić na poszczególne pasma, poddać dyfrakcji i wyodrębnić z niej przedmiot poznania. Mówiąc precyzyjniej: nastroju nie da się opisać przy pomocy znanych strategii referencjalnych, nie da się tego zrobić inaczej – podkreśla to również Heidegger – jak poprzez kontrapunktowe zestawienie z innymi nastrojami¹². Dlatego podmiot melancholijny sięga zwykle po metody pośrednie, które – na zasadzie metonimii – odnoszą się do jego ślodzienniczego położenia emocjonalnego: opis, impresję, „atmosferę obrazów”¹³. A jeśli tak, to powinniśmy koniecznie powiedzieć kilka słów o związku nastroju z obrazem, przyległości melancholijnego smutku podmiotu do pejzażu, w którym ów podmiot jest zanurzony.

Koniec średniowiecza przynosi zmianę rozumienia melancholii – z wolna przestaje ona być temperamentem albo grzeszną przypadłością, którą należy poddać uzdrawiającej terapii – zmienia się w „stan ducha”, dyspozycję podmiotu, niezależną od czynników patologicznych i psychologicznych. Zmiana ta, dająca się zauważyć zwłaszcza w literaturze, polegała również na przeniesieniu określania „melancholijny” z podmiotu na przedmiot¹⁴. Odtąd melancholijna mogła być także noc, luna światła, mgła czy – najbardziej nas interesujący – krajobraz. Melancholia staje się więc cechą i w nowożytne piśmiennictwo europejskie wkracza jako nastrój, który swoje źródło może mieć także w otaczającej podmiot przestrzeni. W tym sensie *homo melancholicus* posiadałby status swoistej ekfrazy egzystencjalnej, stan jego duszy byłby nieustannie zmieniającym się nadpisem do krajobrazu, głosą, która w pejzażu znajduje odwzorowania afektywnych stanów psychologicznych. Trzeba jednak pamiętać, że – jak podkreśla Jennifer Radden – nastroje nie są tym samym, co emocje, zaś krajobrazy

¹² Tamże.

¹³ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 64.

¹⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 245.

nie tylko wyglądają melancholijnie, ale są melancholią¹⁵. Nastrój w rozumieniu Heideggerowskim (amerykańska badaczka nawiązuje zresztą do rozpoznań niemieckiego filozofa) nie jest bowiem ulotną reakcją na bieg świata, lecz ontologiczną podstawą egzystencji, rudymmentarnym sposobem bycia-w-świecie.

Objasniając alegorię zmiany melancholii w nastrój, Klibansky, Panofsky i Saxl wracają do kanonicznego (czy dogmatycznego wręcz) jej przedstawienia – Dürerowskiego szkicu *Melancholia I*. Trzej melanchologiczni królowie zwracają uwagę na rzecz tyleż fundamentalną, co trudno dostrzegalną: oto oblicze Pani melancholii, w tradycyjnych ujęciach pokazywane zawsze jako ciemne, tutaj (w dziele artysty z Norymbergi) jest raczej ocienione. „Faktor czysto fizjonomiczny i patologiczny – powiadają badacze – przemienił się w środek stymulujący ekspresję, czy nawet nastrój”¹⁶. Kolor stał się zatem zabarwieniem, figurą melancholijnego stanu ducha (nie zaś, jak klasyczne przedstawienia ciemnych fizjonomii śledzienników, wyłącznie odesłaniem do objawu medycznego), alegorią nieoczywistości, związanej z przypadłością ludzi smutnych. Idąc dalej tropem rozważań cytowanych uczonych, dowiadujemy się, że na słynnym sztychu Dürera panuje zmrok, czego znakiem jest obecność nietoperza. Wieczorna poświata rozjaśniana jest jednak przez tajemnicze zjawiska na nieboskłonie, morski horyzont zdaje się świecić, zaś pierwszy plan opalizuje księżycowym blaskiem. Całość, spowita nieoczywistym oświeceniem (późniejszą jego odmianą będzie wspomniane wcześniej światło gazowych latarni), jest alegorią nie tyle pory dnia, ile „ambiwalencji ducha”¹⁷. Nowożytna wyobraźnia melancholijna w jej najróżniejszych odmianach swój początek ma w genialnym rysunku twórcy *Czterech apostołów*, w zabełtanym, przyciemnionym, tajemniczym pejzażu, otaczającym centralną postać dzieła. O podobnej nieokreśloności (mocno związanej, jak wspominaliśmy, z melancholią) mówi Italo Calvino w jednym ze swoich amerykańskich wykładów, zatytułowanym *Dokładność*. Wystąpienie włoskiego pisarza poświęcone jest precyzji, która w jego oczach uchodzi za jedną z najbardziej pożądanых właściwości dobrej literatury. Jako przykład „pedanterii w budowaniu każdego obrazu” autor *Niewidzialnego miasta* podaje fragment *Zibaldone* Giacomo Leopardiego – fragment, będący spisem sytuacji sprzyjających nieoczywistemu stanowi

¹⁵ J. Radden, *Moody Mind Distempered. Essays on Melancholy and Depression*, Oxford University Press, New York 2009, s. 185.

¹⁶ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 345.

¹⁷ Tamże.

ducha. Większość z określeń odwołuje się do rozmytego, widzianego w najprzeróżniejszych odbiciach, załamaniach i cieniach światła. Calvino przywołuje wszak i taki wyimek, w którym Leopardi, kontrastując bezkresną przestrzeń z wiejskimi domostwami, czy stogami siana, opisuje uroki pustkowia: „I przeciwnie, rozległa i jednostajna równina, gdzie światło rozlewa się i rozchodzi równomiernie i bez przeszkód, gdzie spojrzenie się zatracza itd., także jest dla oka urokliwe, gdyż widok ten każe myśleć o wszechogarniającej nieokreśloności”¹⁸. *Weltschmerz*, ów bolesny dotyk rzeczywistości, rodzi się więc w pierwszej kolejności z patrzenia, sensualnej pracy wzroku, który – obejmując pustkę krajobrazu – konstytuuje postromantyczną, afektywną wspólnotę patrzącego i oglądanego krajobrazu.

Wzrok i patrzenie, jak mówiliśmy wcześniej, ma w prozie Andrzeja Stasiuka swoje ważne miejsce. Narrator jego książek często zawiesza swoje spojrzenie w rozciągającej się (i rozciągniętej) przed nim przestrzeni, „jego wrastanie w krajobraz – pisał Przemysław Czapliński – jest dopasowywaniem duszy do zastygłego pejzażu gór, jego nostalgia – tęsknotą za czasem niezmiennym”¹⁹. Bez wątpienia przestrzeń odgrywa od samego początku w pisarstwie autora *Opowieści galicyjskich* rolę absolutnie fundamentalną. Zauważyliśmy już nieco wcześniej, że w prozie wołowieckiego pisarza dominuje pewna odmiana pejzażu, która – zwróćmy uwagę – nie wyczerpuje swojego tekstotwórczego potencjału w geografii, lecz przenosi go w zupełnie inne (metafizyczne) rejony. Jeśli poznański krytyk pisze więc o „wrastaniu” w krajobraz, to wypada dopowiedzieć, że ów ruch inkluzywny kontrapunktowany jest ekstrapolującymi, odsyłającym w nieokreślone „poza”, pejzażami. Jak w utworze *Anywhere out of the world – gdziekolwiek poza świat* Baudelaire’a, które chcemy przywołać na początku naszej analizy Stasiukowego pejzażu. W tym drobnym obrazku autor *Kwiatów zła* opisuje dialog narratora z duszą. Przedmiotem „rozmowy” jest przeprowadzka narratora w miejsce, gdzie będzie zawsze szczęśliwy. Podmiot mówiący proponuje zatem duszy kolejne adresy zamieszkania: Lizbonę, w której znaleźć można „pejzaż z kamienia i światła”, Holandię – „ojczyznę błogostanu”, Batawię, w której da się odszukać „ducha Europy zespolonego z tropikalnym pięknem”, wreszcie krainę na końcu Bałtyku, biegun, gdzie „leniwe nawroty światła i nocy zabijają różnorodność i

¹⁸ I. Calvino, *Dokładność*, w: Tegoż: *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009, s. 72.

¹⁹ P. Czapliński, *Zamieszkać w krajobrazie*, w: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 134.

rodzą monotonię, siostrę nicości”. Dusza, słuchając kolejnych sugestii narratora długo milczy, po czym wybucha i krzyczy „Gdziekolwiek, gdziekolwiek, byle poza ten świat!”²⁰. Ten okrzyk doskonale obrazuje istotę i funkcję pejzażu w prozie Andrzeja Stasiuka (a i jest doskonałą figurą całego jego pisarstwa). Krajobrazy te bowiem odsyłają zawsze poza siebie, poza – by tak rzec – czystą referencję, ale też poza świat materialny, poza horyzont, poza linię egzystencjalnej perspektywy, którą (podobnie jak wzrok Smutnej Pani z miedziorytu Dürera) przekraczają i całkowicie unieważniają. Dlatego melancholia w pisarstwie autora *Fado* będzie zawsze ciążyła w stronę „wiecznej metafizyki”²¹, przestrzeni pozamaterialnej, w której dyskurs straty ma szansę zatamować na moment dyfuzję sensu i brak ciągłości.

„Melancholia między innymi na tym polega, że nie jest panteistyczna. Osłabia granice między nami a światem, owszem, ale nie jest panteistyczna”²² – zauważa Marek Bieńczyk. Sięgamy po tą diagnozę, ponieważ Stasiukowa predylekcja do silnie zmetaforyzowanego i opartego na błyskotliwych porównaniach opisu krajobrazu, rozmywania się podmiotu w obserwacji przestrzeni zdekomponowanych i nietrwałych, rodzi pokusę wyprowadzenia jego projektu melancholijnego właśnie z panteizmu. Zaczniemy zatem od wyjaśnienia tej kwestii, która poprowadzi nas wprost do analizy obrazowania, wskazania elementów wyobraźni, po które wołowiecki pisarz sięga najchętniej i pokazania ich związków z estetyką melancholii.

W *Białym kruku*, narracji quasi-lotrzykowskiej²³, osadzonej w silnie zoniryzowanych i (wbrew pozorom) antyrealistycznych ramach, znajdziemy taki oto fragment:

Śnieg był sypki i niebieski. Nasze postacie czarne. Wszystko dookoła robiło się czarne, świerki, suche badyle ostu, gań lasu na szczytach. Tylko koniec wąwozu zalany był jaskrawym oranżem, jakby coś tam płonęło twardym i lodowatym ogniem. Postrzępione czubki drzew rysowały się na tym tle tak płasko i wyraziście jak wycinanka. Rozżarzone obłoki miały prostą, wykreśloną przy linii podstawę, a grzywy grzywiaste jak grzbiety fal. W kilka minut dopaliły się, skrzyły się, zwinęły i zwęgliły niczym skrawki papieru, a niebo jaśniało teraz seledynowo i fosforycznie.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Anywhere out of the world – gdziekolwiek poza świat*, w: Tegoż: *Paryski spleen*, przeł. R. Enkelking, Gdańsk 2008, s. 165-166.

²¹ G. de Chirico, *My, metafizycy...*, w: Tegoż: *Teksty o sztuce*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2012, s. 38.

²² M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Kraków 2007, s. 132.

²³ Wojciech Browarny mówi w tym kontekście o konwencji „traperskiej”. Zob. W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 163.

Osiągnęliśmy skraj lasu. Wąwóz otwierał się na bezdrzewną obszerną dolinę i tylko jałowce, jak zamrożone ludzkie postacie, rzucały granatowe cienie. Kilometr niżej, w środku łagodnego stoku, czerniało kilka drzew, a wśród nich światełko. Jak okruh zgaszonego właśnie nieba (BK, 149-150).

To klasyczny opis Andrzeja Stasiuka, pisarza będącego, w naszym przekonaniu, niekwestionowanym mistrzem literackiej deskrypcji, mistrzem, który wśród współczesnych rodzimych prozaików nie ma sobie równych. Oto jeden z epizodów długiej wędrówki bohaterów powieści, odrębny obrazek, w którym protagoniści brną przez śnieżne górskie ostępy. Już pierwsze słowa są znakiem typowej dla autora *Dukli* melancholijnej anamorfozy iluminacyjnej – niebieska barwa śniegu (błękit to, jak będziemy jeszcze dowodzić, ulubiony kolor Stasiuka) uchyla oczywisty atrybut światła, jakim jest rozjaśnianie przestrzeni. W powyższym fragmencie pejzaż jest od początku przyciemniony, a jednocześnie skontrastowany z jaskrawym światłem, które – zgodnie z często przez Stasiuka stosowaną figurą oksymoronu – przyjmuje właściwości przeciwne do naturalnych (twardość i lodowatość). Wyobraźnia melancholijna pisarza bardzo często ewokuje obrazy, w których – z jednej strony – barwy, złączone w impresjonistyczną mieszaninę, przywołują skojarzenia z nieoczywistością, zaś pozbawiona wszelkich oznak ruchu przestrzeń otwiera się na nieskończoność – z drugiej. Autor *Dziennika pisanego później* bardzo chętnie sięga też po metafory, związane z ruchem wstecznym – zwinięcie, cofnięcie, zwęglenie. W cytowanym wyimku pojawia się również figura zamarzania, zamierania w lodowym stuporze, która – powiedzmy to już teraz – jest zapewne jedną z najważniejszych melancholijnych metafor Stasiuka. Końcowe zaś zdanie powyższego fragmentu, ów „okruh zgaszonego nieba”, to już obraz śledzienniczy *par excellence*, jedno z tych zdań wołowieckiego pisarza, które tchnie delikatnym (lecz bezdennym) smutkiem, zrodzonym z poetyckiego opisu krajobrazu.

Jak powiedzieliśmy jednak, cytując autora *Terminalu*, melancholia nie ciąży ku panteizmowi, natomiast natura (jak dalej pisze Bieńczyk) zachęca do rozproszenia się w niej²⁴, skłania do podmiotowej anihilacji, znoszącej ostatecznie granice pomiędzy nami a światem. Czy melancholia może rozgościć się pośród rozżarzonych obłoków, lodowatego ognia, pełgającego w oddali światła, na skraju lasu, u stóp wąwozu, słowem – pośród nadmiernie oczywistej (w sensie semiotycznej jednokładności)

²⁴ M. Bieńczyk, *Przezroczyść...*, s. 132.

przyrody? Wydaje się, że jest to możliwe, jeśli za kluczową zasadę, zasadę rządzącą Stasiukowymi opisami, uznać doświadczenie świata, pogrążającego się w stężeniu pośmiertnym. To doświadczenie, które Baudelaire odnalazł – na co uwagę zwrócił Benjamin²⁵ – u Edgara Allana Poego, wyrasta z melancholijnego egzystowania „pomiędzy”. Skłonni jesteśmy uważać, że właśnie metafora zamierania – godząca w sobie graniczność, niepewność, stygnięcie (i wiele innych odmian z-martwienia), odejście od świata, graniczność, nierozstrzygalność – organizuje twórczość prozatorską Andrzeja Stasiuka niemal od początku. Zrazu pojawia się niezbyt często, jak w *Białym kuku*, gdzie przyjmuje kształty poetycko-impresjonistycznych opisów, później – poprzez *Duklę* i *Zimę* – gwałtownie się rozwija, by w *Jadąc do Babadag* i *Dzienniku pisanym później* osiągnąć apogeum intensywności. Figura zamierania znaczy pisarstwo autora *Dziwięć* w każdym rejestrze – począwszy od dyskursu socjologiczno-krytycznego (obecnego chociażby w *Dzienniku pisanym później*), w którym pisarz dywaguje na temat pogrążającego się w ponowoczesnym chaosie świata, poprzez charakterystyczną, opartą na opisie i swoistej topice motywów, konstrukcję tekstów (przypadek *Dukli*, *Zimy* i w sporej części *Jadąc do Babadag*), aż po plan fabularno-semantyczny, wprost odwołujący się do problematyki śmierci (casus *Grochowa*). Wszędzie niemal Stasiuk pisze o doświadczeniu takiego czy innego zamierania, eksploruje sferę odstępowania od życia, od świata, od „pełnej” (rozumianej jako pozbawiona braku, czyli niewybrakowana) egzystencji. Melancholia obecna w jego pismach to przede wszystkim melancholia, karmiąca się doświadczeniem bycia w kontrze wobec nadmiernie ożywionego świata, który zbyt jest zajęty sobą, by dostrzec trawiając go zewsząd nicość, to melancholia z jednej strony w typie acedycznym (bazująca na odejściu i bezruchu), z drugiej zaś strony – wanitatywnym, w którym rozpad, zniszczenie i dezintegracja są konstytuowanymi składnikami egzystencji. To także melancholia, zasiedlająca przestrzenie graniczne, niedaleki od doświadczenia mistycznego, w którym dusza zamiera w kontemplatywnej nieruchomości i w którym „życie” jest zawsze, jak pisała Debora Vogel, „złamane”²⁶. Dyskurs straty, który nieustannie dochodzi do głosu w twórczości wołowieckiego psiarza, czerpie wiele z takiej właśnie – rozpadającej się i łamliwej – egzystencji, będącej doświadczeniem

²⁵ W. Benjamin, *Park centralny*, w: Tegoż: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke. Warszawa 2011, s. 194.

²⁶ D. Vogel, *Traktat o życiu: rozdział pierwszy*, w: Tejże: *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006, s. 40.

ponowoczesnych wspólnot. Jej alegorią są opisy krajobrazów, z ich powtarzalną motywiką, odwzorowującą cykliczną naturę melancholii, w której, jak powiedzieliśmy, chronologia ustępuje asynchronii, a czas podlega mroźnemu, otwierającemu podmiot na mistyczne doświadczenie straty, spowolnieniu. Wróćmy zatem po tej melanchologicznej dygresji do Stasiukowych pejzaży, do ich tajemniczej, poetyckiej i przesyconej smutkiem aury, do opisów miejsc, poprzez które zajrzeć możemy na moment pod „pękniętą powłokę codzienności” (D, 125).

Przestrzeń bezludna, obszar pozbawiony wszelkiej obecności, pęczniejący od nadmiaru pustki bezkres – takie krajobraz powracają w opisach Stasiuka najczęściej. Oto kilka przykładów:

Ale moja pamięć była pusta, wiał przez nią wiatr, i tam, gdzie zaczynają się te wszystkie rzeczy, które należy mieć ze sobą i pamiętać, było białe, niespokojnie i zimno. Symetryczny, monotony wir wysał ludzi, lata i przedmioty, niósł je gdzieś w nieistniejące poprzeczek niebo, a sypanie i szorstkie okruchy spadały na nasze ślady, które jeszcze chwila i miały zniknąć (BK, 321).

Wychodziliśmy w zimną ciemność. Na tej długiej i prostej drodze byliśmy sami. W zupełnie ciszy skrzyp śniegu pod naszymi stopami brzmiał ostro i donośnie. Rzadkie latarnie, o staromodnych i przypominających mankiety białych koszu kloszach, zmieniały aleję w amfiladę jaskiń oświetlonych żółtawych blaskiem (PR, 10).

Dolina rozszerzała się tutaj na kilkaset metrów. Rzeka podczas wiosennych powodzi wymyła ziemię i odsłoniła wielkie pola białoszarych otoczek. Kilka domów przypominało ruiny. W samym środku niszczał czteropiętrowy hotel pod dwuspadowym dachem. Zaczął się rozpadać, zanim go ukończono. Znowu nie było żywej duszy. Na pustym betonowym cokole widniała czerwona gwiazda. Kawałek dalej stał nieruchomo gniady koń. Panowała zupełna cisza i w powietrzu nie było czuć żadnego wiejskiego zapachu – ani drzewnego dymu, ani nawozu – nic (DP, 18-19).

Wkraczamy więc w samo serce metaforyki Stasiuka, a jest nim zimny, niepokojący pejzaż, który – jak w przytoczonych wyżej ostatnich zdaniach *Białego kruk* – przenika narratora do szczytu. Świat kurczy się tutaj do rozmiarów łupiny orzecha i staje się zakładnikiem wszechpotężnych żywiołów, sił natury, które kierują go (wgniatają – chciałoby się powiedzieć) w stronę początku, pryncypium, absolutnego źródła dziejów. Bohaterowie powieści doszli do kresu, wszystko, co było przedmiotem opowieści z wolna przechodzi na stronę niebytu lub też – co znaczy w gruncie rzeczy to

samo – powraca do stanu sprzed rozpoczęcia narracji, osiąga „stopień zero”, w którym wszystko cichnie i (na powrót) zamiera. Koniec pracy semiotycznej – jak finał egzystencji – oznacza przemianę znaków w „sympke i szorstkie okruchy”. To także granica melancholijnego dyskursu, punkt, z którego wзира puste, zubożone „ja”, usiłujące wypowiedzieć swoją depresyjną sytuację, skonfrontować ją z „pustą” rzeczywistością (metafora „wyssania”, jakże melancholijna w swojej wymowie, odsyła wprost do wyciekającego ze świata sensu). Koncepcja świata, który powraca gdzieś swoje w najdawniejsze rejony, cofa się do prapoczątków, przypomina w pewnym stopniu Schulzowską, opisywaną onegdaj przez Władysława Panas, wizję kosmogonii²⁷. Niezwykle ściśle związki Stasiuka i Schulza były już wstępnie opisywane²⁸, my jednak jesteśmy skłonni sądzić, że artystyczne powinowactwo tych dwóch pisarzy zakorzenia się przede wszystkim w kategorii straty. Rzecz to na osobną okazję, tutaj – nie podejmując się dogłębnej analizy owego pokrewieństwa utraty – powiedzmy tak: ponieważ i Schulz, i Stasiuk są melancholikami, pokrewne (choć nie tożsame) są także ich kosmogonie. Rozliczne fragmenty u Schulza odsyłają do „pustki” świata pierwotnego, przy czym – zauważa lubelski badacz – „cechuje ją przede wszystkim swoisty dynamizm, polegający głównie na tym, że »domaga się« ona jakiegoś wypełnienia”. Obrazy pustej przestrzeni prawie zawsze mają u Schulza taki charakter, ponieważ są efektem uwolnienia, a nie „pierwotnego braku”²⁹. U Stasiuka natomiast kosmogonia osadzona jest raczej w nieruchomości, pasywności – by tak rzec – całkowicie obojętnej antropologicznie. A jednak, jak się wydaje, i Stasiuk, i Schulz czerpią wspólnie z mrocznego źródła melancholii. Dzieje się tak, jak sądzimy, dlatego, że dla obydwu „pustka” tego świata oznacza niesuwalną rysę – ranę, przez którą czarna żółć sączy się wprost w doświadczenie ich egzystencji, doświadczenie, które w tym kontekście, nazwiemy (za Bataillem) „podróżą do kresu możliwości człowieka”³⁰. Chcemy mówić o kresie, ponieważ nic nie jest w stanie ugasić ognia trawiącej pisarzy melancholii, ale też nic nie jest w stanie adekwatnie i bezpośrednio jej wypowiedzieć,

²⁷ W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997. Zob. zwłaszcza rozdział I – *Stworzenie świata czyli cimcum*.

²⁸ A. Niewiadomski, *O tropach Schulzowskich w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 467-484.

²⁹ W. Panas, *Księga blasku...*, s. 75-76.

³⁰ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 58.

przewyciężyć konieczności alegorezy, unieważnić porządku figuratywności. Stąd, dopowiedzmy, wspólnota ideowa dwóch wymienionych wyżej pisarzy ma charakter wybitnie apofatyczny, co – jak się wydaje – nie daje się pogodzić z kabalistyczną interpretacją Panasa, w myśl której stworzenie świata jest efektem „kurczenia się” Boga, wycofującego się z wypełnianego dotąd bez reszty praświata³¹. Mające swoje źródło w melancholii filozoficzne pokrewieństwo Stasiuka i Schulza prowadzi bowiem do granicy, w której świat, dotknięty niezbywalną raną, nie daje się oswoić żadnym mesjanizmem.

Zostawmy jednak związki obu pisarzy, bo czekają na nas kolejne – chłodne i nieruchome – Stasiukowe pejzaże. W swojej krajobrazowej metodologii Stasiuk często sięga także po zabiegi hiperbolizujące – w „zupełnej” ciszy najdrobniejszy ruch brzmi donośnie, niemal podwójnie. W ten sposób Stasiuk najczęściej obrazuje rozziew pomiędzy podmiotem a otaczającą go rzeczywistością. Nastrój obcości, ontologicznej labilności i „nieuniknionej zewnętrżności”³² wynika tyleż z rozciągliwej do granic przestrzeni, co dehumanizacji opisywanych miejsc. Zbliżone obrazy odnaleźć można w poezji Josifa Brodskiego, którego odnoszące się często do rozedrganej gry światła, śniegu i mrozu metafory, doskonale współbrzmiały z odnajdowanymi w prozie *Dukli* pejzażami. Tak jest na przykład w wierszu *Do Uranii*, który przytaczamy w przekładzie Stanisława Barańczaka:

Wszystko ma gdzieś swój kres: nawet najdłuższy
smutek. Wzrok więźnie w oknie, jak liść w płocie sadu.
Można napęlić czajnik. Brzęknąć pękiem kluczy.
Samotność jest to człowiek do kwadratu.
Tak dromader, nos marszcząc, obwąchuje szynę.
Pustka rozsuwa się jak portiera. Bo w gruncie
rzeczy – otwarta przestrzeń czyż nie jest jedynie
nieobecnością ciała w każdym punkcie?
To dlatego Urania jest starsza od Klio.
I za dnia, i przy świetle kaganka przymglonym
Widzisz: nie zataiła nic i nie ukryła;
Spoglądając na globus, spoglądasz w tył głowy.
To tam są bory pełne jagód i jesionów,

³¹ Tamże, s. 101.

³² Określenia tego użył w jednym z wierszy (incipit: „Kiedy jest zimno, w porze chłódów, mnie jest przyjemnie”) Fernando Pessoa. Zob. F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro. Heteronimia I*, oprac. i przeł. W. Charchalis, Warszawa 2011, s. 139.

Rzeki, gdzie gołą ręką łowi się bielugę,
albo – miasto, w którego spisie telefonów
ty już nie figurujesz. Dalej, na południe
czy raczej południowy wschód – pasmo brązowych
gór i koń Przewalskiego turzycę pogryza;
zółcą się twarze. A dalej – płynie przez morze krążownik
i błękitnieje przestwór jak koronkowa bielizna³³.

Wiersz Brodskiego, choć ufundowany na twardej, rustykalno-naturalistycznej (i zdawałoby się – antyśledzienniczej) glebie dobrze oddaje melancholijną podmiotowość, wyrastającą z dychotomicznego doświadczania istnienia. Smutni odczuwają wszystko, także własną egzystencję, silniej („do kwadratu”), ale tą nadwrażliwość chcą jednocześnie rozproszyc, oddać światu w przedziwnym procesie wymiany, rozcieńczyć ją w tym ciągłym, postępującym „dalej”, które stanowi dominantę omawianego tekstu autora *Znaku wodnego*. Melancholijny sposób bycia nie dąży jednak do całkowitej anihilacji, zagnieżdża się raczej pomiędzy obcością a tęsknotą za rozpadem, pomiędzy depresją i manią czy – jak mityczna adresatka omawianego poematu – pomiędzy apolińskim upojeniem a sejentystyczną skłonnością do przyszpilenia świata w paradygmacie ostatecznej eksplikacji. Cyrkiel, z którym w zwyczajowych przedstawieniach pokazywana jest Urania, należy także do oprzyrządowania *Frau Melancholie* z powracającego ciągle w naszych rozważaniach miedziorytu Albrechta Dürera, a to znaczy, że będziemy mówić również o pragnieniu mierzalności, którego inną nazwą jest pragnienie oswojenia naszej egzystencji w świecie. Jednak to pobrzmiewające jak echo „dalej” zapowiada nieskończoną pustkę, która „rozsuwa się jak portiera” właśnie w tak często zasiedlających twórczość wołowieckiego pisarza opisach. Owo „dalej” wyznacza także nigdy nieosiągalny kres melancholijnej wędrówki i niemożność doznania ukojenia, równoznacznego z całkowitym rozpoznaniem i przepracowaniem straty. Przypomina również o – mówiąc językiem Blocha – „połowiczności” naszego losu, ciężącego zawsze gdzieś poza (w dal, za horyzont, „przez rzekę”), lecz nigdy tam niedocierającemu.

Temat pustych przestrzeni pojawia się w prozie Stasiuka regularnie i – jako emblemat charakterystycznej dla melancholii nieoznaczoności bytu – często

³³ J. Brodski, *Do Uranii*, w: Tegoż: *82 wiersze i poematy*, wyb. i opr. S. Barańczak, przedm. Cz. Miłosz, Kraków 2013, s. 242.

przedstawiany jest przy pomocy kolorów. W *Jadąc do Babadag* i cytowanym już *Dzienniku pisanym później* puste ulice miasta (ów najbardziej „naturalny” pejzaż nowoczesnej melancholii) zastępują wyludnione krajobrazy odwiedzanych przez narratora zakątków:

Było pusto i zimno. Nic nie jechało. W Tyrawie mgły mieszały się z dymem z kominów. Tutaj wieczór trwał już w najlepsze, ale po pięciu minutach jazdy niebo raptem pękło i wypłynęła z niego świetlista czerwień. Zostałem auto na zasyfionym parkingu i poszedłem na skraj urwiska. Szosa do Sanoka była szara jak popiół. W Załuzu zapalały się pierwsze światła. Słabe, ledwo widoczne, jak ukłucia igły. Mgliste dno doliny kryło kształty domów i zagród, jakby nigdy nikogo tam nie było (JB, 39).

Jeśli uważnie przyjrzeć się zacytowanym fragmentom, można w nich dostrzec główne zręby literackiej metody Stasiuka-pejzażysty, którego wyobraźnia często sięga po figury niejednoznaczności, zachwiania pewności czy – w innym planie rzecz umieszczając – skumulowanej nastrojowości. Nieostre światło, mglistość, pył zawieszony w pryzmacie światła, pewne nieprzejrzystość obrazu i wszystko to, o czym pisaliśmy w poprzednich rozdziałach ujawnia się ze zdwojoną siłą w melancholijnych opisach Stasiuka.

Gdybyśmy spróbowali jednak porządek języka przełożyć na porządek obrazu niechybnie doszlibyśmy do wspomnianego przy okazji naszych rozważań o acedii Caspara Davida Friedricha. Jego zimowe pejzaże stanowiłyby idealną ilustrację opisów autora *Opowieści galicyjskich* przede wszystkim dlatego, że wyrastają z podobnej typologii obrazowania i koncentrują się na zbliżonej motywie. Wystarczy pobieżny rzut oka na tytuły obrazów niemieckiego romantyka – *Dolmen w śniegu*, *Zima*, *Pejzaż zimowy*, *Pejzaż zimy*, *Morze lodu*, *Chata pokryta śniegiem* – by odkryć, jakie pejzaże malował najchętniej. Utrzymane zwykle w ascetycznej (szarej, białej, czarnej³⁴) kolorystyce, tajemnicze płótna Friedricha uchodzą za jedno z najbardziej melancholijnych w historii malarstwa, „zagadka, smutek, emanujące z tych obrazów przypominają nam o naszym niezadomowieniu niczym światło widoczne gdzieś w głębi lasu”³⁵ – pisał Földényi. Maria Janion przywołała z kolei „geometryczny” komentarz Henryka Kleista do słynnego obrazu Friedricha *Mnich nad brzegiem morza*: „Nic nie

³⁴ „Świat ma trzy kolory” – pisał Stasiuk w *Fado* (118).

³⁵ L.F. Földényi, *Melancholia...*, s. 120.

może być bardziej smutnego i bardziej bolesnego od położenia w świecie: samotny punkt w środku samotnego okręgu”³⁶. Jednak prócz powinowactwa estetycznego, można wskazać podobieństwa w planie filozofii sztuki. Twórczość Caspara Davida Friedricha, który jest także autorem drzeworytu zatytułowanego *Melancholia*, odczytywana bywała przede wszystkim w kontekście niepewności, ambiwalencji i gry napięć, wyprowadzanej z symbolicznego znaczenia przedstawień przyrody, łagodnej, stłumionej kolorystyki czy charakterystycznej ikonografii. W tradycyjnej egzegezie jego skomponowane z niezwykłą precyzją (nazwaną przez Bernarda Lamblina „wniosłą matematyką”³⁷) pejzaże ukazują znikomość człowieka wobec przygniatającej siły przyrody. Bezkres, przestwór, „nieobjęta ziemia” – wszystko to wskazuje na metafizyczne inklinacje tego malarstwa, a i potwierdza słuszną skądinąd tezę, iż Friedrich jest także artystą wzniosłości. O ile jednak polarne krajobrazy twórcy *Mnicha nad morzem* dzielą z pismami prozatorskimi Stasiuka charakterystyczny model obrazowania i toposy wyobraźni, o tyle wspomniany drzeworyt przynosi związek dalece poważniejszy, odwołujący się bowiem do samego rozumienia melancholii, która – odstraszona możliwością panteistycznej anihilacji w zimowych przestrzeniach – ucieka zawsze w stronę alegorii. W centrum omawianego drzeworytu Friedricha znajduje się spoglądająca w dal postać kobiety, przy czym – inaczej niż w kanonicznym sztychu Dürera – patrzy ona niejako wprost w (białe) tło kompozycji. Kobieta siedzi pośród bujnej roślinności, co sprawia, że jest ona częścią świata natury, ten zaś – jak wiadomo – jest wielką sceną śmierci, w której wszyscy, prędzej czy później, się pograżamy. We wnikliwej analizie związków melancholii z malarstwem, którego część stanowią rozważania na temat twórczości autora *Morza lodu*, Wojciech Bałus pisze: „Jądrzem zobrazowanej przez Friedricha melancholii jest *tęsknota* za innym światem”³⁸. Parantela między dziełem niemieckiego artysty a prozą wołowieckiego pisarza rodzi się z wspólnego projektu egzystencjalnego, wpisanego w twórczość artystyczną. Sądźmy bowiem, że w przypadku Andrzeja Stasiuka tęsknota za inną rzeczywistością, pragnienie bycia w innym świecie jest jednym z najważniejszych kół zamachowych narracji. „Ułomna” albo „skażona” rzeczywistość, w której poruszają się bohaterowie jego prozy (od *Białego kruk*a po *Taksim*), czy narratorzy rozwijanych opowieści (od

³⁶ M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 178.

³⁷ Tamże, s. 92.

³⁸ W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 88.

Dziennika okrętowego po *Dziennik pisany później*) jest wszakże w stanie tężenia pośmiertnego, wygasania życiowych funkcji, nieruchomienia – bardzo często w zimowej, lodowatej scenerii.

Zimowe pejzaże, śnieg, mróz – arktyczna sceneria prozy Stasiuka obecne są nie tylko w *Białym kruku* czy *Zimie*, znajdziemy ją niemal we wszystkich książkach pisarza. Rozliczne teorie melancholii podkreślają jej związek z zimnem – czarna żółć, z której w myśl tradycyjnych ujęć rodzi się smutek, ma naturę zimną i suchą jak natura ziemi. Stąd ciemny, oddalony od Słońca i patronujący melancholikom Saturn, także jest zimny i suchy. Pierwsze świadectwo Dürerowskiej wyobraźni melancholijnej – a trzeba podkreślić, że jego dzieło stanowi ciągle jeden z najmocniejszych fundamentów teorii śledzienniczej – odwołuje się właśnie do zimna. W 1502 roku wydana została *Libri amorum* Konrada Celtesa, zaś Albrecht Dürer wykonał drzeworyt, który posłużył za okładkę dzieła³⁹. Obraz, odwołujący się do antycznych przedstawień czterech wiatrów i średniowiecznych wizerunków Chrystusa wśród symbolicznie wizualizowanych Ewangelistów, przedstawia tytułową Filozofię otoczoną czterema różnymi roślinami, połączonymi z popiersiami filozofów, zaś w narożnikach zobaczyć możemy głowy czterech wiatrów⁴⁰. Każdy z nich odsyła do czterech żywiołów, pór roku i temperamentów, przy czym Boreasz, wiatr północny o wyglądzie łysiego i chudego starca, symbolizuje ziemię, zimę i melancholię. Mistrz z Norymbergii dostosował jednak model kompozycyjny do miejsca i czasu – zamienił miejscami Austera i Boreasza, który w antyku związany był z chłodną i suchą na Południu jesienią. „W ten sposób – piszą Klibansky, Panofsky i Saxl – Boreasz awansuje na najstarszego w gronie, a dla nas stanowi pierwsze świadectwo Dürerowskiego wyobrażenia o melancholii”⁴¹. Dla nas z kolei będzie to dowód silnego i bardzo starego związku pomiędzy suchym zimnem a smutkiem, zimowym pejzażem a nieskończoną tęsknotą metafizyczną, związku, który da się także zauważyć w prozie Andrzeja Stasiuka. Wyobraźnia pisarza – powiedzielibyśmy chętnie – doskonale transmituje zimno i związane z nim stany zamarzania, kostnienia, tężenia czy lodowacenia. Zanim jednak o groźnym zamarzaniu, powiedzmy słów kilka na temat zimowego pejzażu i jego właściwości. Spójrzmy na poniższy wyimek z *Dukli*:

³⁹ Na temat twórczości norymberskiego mistrza zob. najpełniejsze bodaj kompendium autorstwa Norberta Wolfa – *Dürer*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York, 2010.

⁴⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 304-305.

⁴¹ Tamże, s. 305.

A kiedyś pojechałem do Dukli zimą. To był styczeń, lecz przypominał śnieżny listopad albo stały zmierzch. Niebo nie odcinało się od ziemi. Rozwleczone przedmieścia Jasła, hangary hurtowni, szczerbate szeregi przeciwnieźnych płotów, wątpliwe sylwetki ludzi dwadzieścia kroków od szosy, domy ze znieruchomiłym dymem u kominów i reszta dobrze znanych rzeczy istniała tylko połowicznie. Potrzebna była pamięć pierwowzorów, żeby odkryć ich prawdziwy sens i przeznaczenie (...). Wyplaszczona mgłą kontury ledwo się objawiały. Wszystko poza zdecydowaną czernią przynależało do tego półśnieżnego, półwodnego stanu skupienia. (...) Zupełnie tak, jakby przedmioty przepadły, zostawiając jedynie swe mętne odciski w zawieszinie szarego światła (D, 37).

Przytoczonym fragmentem rządzi nieco fizykalna poetyka zmiany materii – oto styczniowa zima rozmywa się, rozłazi, zatrzymuje się w stanie pomiędzy fazą stałą i ciekłą, zarysy przedmiotów rozciągają się i spłaszczają, zaś niebo (jak na obrazach Friedricha) nie odcina się od ziemi. W tej amorficznej przestrzeni rzeczy wymagają dopowiedzenia, Schulzowej restytucji, która przywróciłaby im zagubioną pełnię, niezbędną, żeby dotrzeć do Sensu⁴². To świat na granicy faz, niepewny swojego losu, podatny już to na lodowaty uścisk mrozu, już to na owocujący całkowitym topnieniem powiew ciepłego powietrza. Ni to śnieg, ni to woda – zawiesina, która mogłaby być dobrą alegorią melancholii: ciemna, groźna (jak czarna żółć) ciecz, kryjąca w swojej nieprzejrzystej konsystencji mętne odpryski naszej egzystencji, wszystkie „szumy, zlepy, ciągi” oraz zacierająca granice między rzeczami, słowami i kształtami. Sączący się z kominów dym⁴³, jedyny znak nieruchomości, potęguje tylko wrażenie labilności ontologicznej omawianego pejzażu. To dla Stasiuka-pejzażysty obraz dość typowy, rzecz można – przedstawienie stanu materii gotowej na procesy definitywne, obraz świata oczekującego na ostateczność. Ta zaś niechybnie nadejdzie, najpierw w końcowym (wszak wyżej cytujemy słowa z rozdziałów początkowych) fragmencie narracji (zatytułowanym *Mróz*), później w kolejnych książkach pisarza. Będzie nią mroźna, lodowata nicość, która unieruchamia, pozbawia objawów życia, zabija wszelką entropię – „taki mróz ścina nawet czas, stapia go w jedno ze światłem i powietrzem” (D, 116).

⁴² Stasiuk – co może dziwić czytelników współczesnej polskiej literatury – niezachwianie wierzy w Sens i usilnie w swojej prozie go poszukuje.

⁴³ Dymiące kominy przypominają po raz kolejny, że w książkach autora *Fado* ciągle pojawiają się metafora wyciekania, dyfuzji, sączenie, wyssania, pozbawiania zawartości. Figury te przywodzą na myśl melancholijną, niemożliwą do zasklepienia ranę.

Zanim jednak wszystko znieruchomieje i przestanie oddychać, będzie – w świecie przedstawionym prozy Stasiuka – padał śnieg.

Stany pogodowe bardzo rzadko w prozie autora *Opowieści galicyjskich* przyjmują właściwości obojętne. Częściej (prawie zawsze) ujawniają się w swoich wersjach skrajnych – albo jako wydłużające się opady deszczu (*Przez rzekę, Dziewięć Dziennik pisany później*), albo jako obfite opady śniegu (*Zima, Dukla*). Nie sposób nie zauważyć, że meteorologiczne passusy stanowią integralną część świata przedstawionego i można je funkcjonalizować także w kontekście melancholii. Intensywne opady deszczu pogłębiają ontologiczną destabilizację narracyjnej rzeczywistości, zaś padający obficie śnieg stanowi rodzaj zasłony przybytku, całunu, który okrywa świat, sytuując go w metafizycznej (i melancholijnej) przestrzeni „gdzie indziej”. Fenomenologia śniegu kieruje nas w stronę rozpoznawania onirycznych, łagodzących ów mroźny oddech natury i wprowadzających nas w Friedrichowską przecież symbolikę⁴⁴. Za ilustrację tezy niech posłuży nam następujący widok, wyjęty z *Dziennika okrętowego*:

I znów jest zima. Wiatr niesie lekki, sypek śnieg. (...) Samochody suną bezszelestnie w tumanach szklatego pyłu. Szuka się rękawic, zimowych opon, łańcuchów, skrobaczek do szyb, a stare akumulatory umierają nagłą śmiercią. Minus dziesięć w nocy. Śnieg na werandzie, śnieg w sieni, śnieg w kuchni. Dwumiesięczne szczeniaki poszczekują na śnieżną biel. W lesie palą się jeszcze spłowiłe ognie modrzewi. Gdy rano wybierałem drewno na składzie, minął mnie Włodek. Szedł cicho jak duch i niósł w torbie puste butelki po winie. Musiałem odkopywać łopatą długie świerkowe pnie, żeby zobaczyć, co są warte (DO, 101).

Zauważmy, że przytoczony akapit rozpoczyna się od wyraźnego sygnału powtarzalności („i znowu”), uruchamiając kontekstową ramę „wiecznego powrotu”, czasu ciągle postępującego, a jednocześnie rozciągniętego do granic nieustannego „teraz”. Dominującym w tych „śnieżnych” opisach wrażeniem zmysłowym jest cisza, nierzeczywisty brak dźwięków, właściwy marzeniom sennym. Podobne obrazy wypełniają powieść *Śnieg* Orhana Pamuka, pisarza, którego melancholijna dykcja doskonale współbrzmi z prozą Andrzeja Stasiuka. Poeta Ka, główny protagonista tej znakomitej narracji, porusza się wśród ciągle padającego śniegu, przypominającego – jak w tytułowym opowiadaniu *Zimy* – „wielką firankę, za którą gdzieś daleko pali się

⁴⁴ Na temat znaczenia śniegu w malarstwie C. D. Friedricha zob. G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, przeł. M. Rostworowska, Kraków 2005, s. 64-68.

żółta lampa” (Z, 40). Jego aktywność pośród śnieżnobiałego pejzażu jest aktywnością „przytłumioną”, zaś oglądana często przez szyby przytulnych herbaciarni rzeczywistość pełna jest „nieustalonych do końca figur”⁴⁵. Topos padającego śniegu jest bowiem zawsze toposem osłabiającym realność przedstawianego świata, wprowadzającym w pełny wyrazistych kształtów świat element unifikujący, redukujący, czy spłaszczający. Jednym słowem – nicość, która tym jest bardziej przytłaczająca, im mocniej pada suchy, sypki, przypominając „odwrócony” popiół, śnieg. Tak właśnie mają się rzeczy w przywoływanym już opowiadaniu *Zima*, w którym widzimy, jak świat po pięciodniowych opadach śniegu „wygładza się coraz bardziej i zmierza ku jakiejś idealnej formie o zaokrąglonych brzegach” (Z, 42). Nie jest to jednak forma pełni, lecz – przeciwnie – nicości właśnie. Wszak wyobraźnia pisarska Stasiuka ciągle znaczy omawiany tekst swoim czarnym atramentem – powracają w *Zimie* figury znikania (kończące się zapalki, chudnące worki, topniejące zapasy drewna), opisy walczących z żywiołem maszyn („próbują przebić zimny puch i opadają z sił” – D, 43), rozpadające się przedmioty (zdecydowanie ważniejsze w tym, i nie tylko, opowiadaniu od ludzi), obrazy światów archaicznych, pradawnych, „jak w czasach przed wynalezieniem koła” (D, 42), czy „czasach pogrzebacza” (D, 43). Świat w śnieżnych objęciach jest więc światem na wskroś ambiwalentnym, w którym „słodka melancholia” znajduje swoje najwyższe upodobanie. Po jednej jego stronie mamy „szklisty pył”, znaczący przestrzeń metafizyczną poświatą, w której melancholijny podmiot potrafi dostrzec odbicie swojej poetyckiej, nieco artystowskiej natury. Po drugiej natomiast – zimne ukłucie nicości, rozdzierające łagodną, śnieżną zasłonę i przypominające o nieustannie obecnej w horyzoncie naszej egzystencji możliwości ogołocenia, potencjalnej kenozy bytu. „Śnieg skrzył się lucyferycznie” (D, 117) – ta wyjęta z *Dukli* fraza przypomina o świecie, zarażonym nicością, który może również (jak w przypadku melancholii) uwodzić i – parafrazujemy kolejne zdanie cytowanej narracji – przybiera zawsze postać estetyczną. Meteorologiczna wyobraźnia autora *Białego kruka* podsuwa nam w *Jadąc do Babadag* obraz, który dobrze oddaje tę niejednoznaczną, a jednocześnie powtarzalną (raczej – powtórzeniową) naturę śnieżnych opadów i ujawnia jej związek z dyskursem melancholii. Narrator wspomnianego tomu powiada tak: „Każdego roku mam to samo uczucie i z roku na rok jest ono coraz głębsze: to jest prawdziwa twarz moich stron, mojej części kontynentu, właśnie ta zmienność, która niczego nie zmienia, ten ruch,

⁴⁵ E. Bloch, *Montaż lutowego wieczoru*, w: Tegoż: *Ślady*, przeł. A. Czajka, Kraków 2013, s. 151.

który sam siebie wyczerpuje” (JB, 247). Tak można by opisać nie tylko trapiące Beskid Niski, Węgry, czy Słowację nieustanne opady śniegu, ale również pracę melancholii, która właśnie w swojej bezproduktywności, oksymoronicznym postępie i jałowej alternacji umiejscawia swoją istotę. Sypki śnieg i czarna żółć – dwie strony alegorycznych ujęć melancholii spotykają się w bezkresnych, białych pejzażach *Zimy* i *Dukli*. Dialektyczna natura śniegu i dialektyczna natura melancholii łączą wyobraźnię Stasiuka z wyobraźnią Friedricha, którego „śnieżne” płótna, choć głęboko zanurzone w nicości, odwracają negatywną działalność opadów. „Śnieg zaciera, unicestwia, niweczy, jednak w śniegu wszystkie te zjawiska ulegają odwróceniu, wszystkie określenia negatywne stają się pozytywne: próżnia jest pełnią, nagość czystością, brak koloru światłem, »kwintesencją czystości«” – konstatuje znawczyni malarstwa niemieckiego romantyka⁴⁶. U Stasiuka jest podobnie o tyle, że padający śnieg pozostaje figurą „słodkiej melancholii”, nastroju łagodnego smutku, kłusowania w świecie owego „gdzie indziej” czy Baudelairowskiego „anywhere out of the world”. Cioran (ach, Cioran!) pisał w tym kontekście o „mocy poetyckiej” i „skrywanym wdzięku”, którego „nie brak również zabarwionym melancholią krajobrazom”⁴⁷, zaś Bachelard w swojej topologii marzenia wspominał o marzycielu, zamieszkującym świat, otwierający się za sprawą oglądanego obrazu⁴⁸. Jednak zima w prozie Stasiuka odsłania również swoje mniej rozmarzone oblicze i – niczym topniejący, przywołany w jednej ze scen *Jadąc do Babadag* śnieg – „rysuje ostry kontur wokół rzeczy” (JB, 311). W jednym z wierszy, składających się na osobliwy w rodzimej poezji *Dziennik zimowy*, Stanisław Barańczak nazywa śnieg przejściową śmiercią⁴⁹ i określenie to trzeba, jak sądzimy, dopisać do snującej się między słowami niniejszej rozprawy listy określeń melancholijnych. O tym właśnie – o mroźnej, zimnej śmierci będą kolejne zdania naszej interpretacji.

Jak pisze Marek Bieńczyk, topos „zimnej” śmierci ma swoje źródło we wczesnym romantyzmie, a jego inspirację stanowiły trzy „wielkie kompleksy wyobrażeń”: alpejski, polarny i sybirski (rosyjski)⁵⁰. „Zimne piekło rosyjskie” i jego rozliczne fantazmaty tanatyczne – pisze dalej autor *Terminalu* – należą do najbardziej bezwzględnych i okrutnych wyobrażeń śmierci. Jest ono w pisarstwie Stasiuka

⁴⁶ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich...*, s. 65.

⁴⁷ E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 65.

⁴⁸ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 200.

⁴⁹ S. Barańczak, *Śnieg II*, w: Tegoż: *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 237.

⁵⁰ M. Bieńczyk, *Przezroczyść...*, s. 191.

bezpośrednio powiązane z motywem spowolnienia, zamierania, swoistej przeciwdynamiki, w której wszystko zmierza do stagnacji i zatrzymania. Jeden z pierwszych opisów tego stanu, niewielki, dotyczący przedmiotów (i, jak to często w prozie Stasiuka się zdarza, będący finalną fazą enumeracji) znajdujemy już w *Białym kuku*. To opis zaśmieconego obszaru sitowia i wodnych oczek, który mieszkańcom Mazowsza służył jako wysypisko śmieci. Nieogarniona masa przedmiotów – od zwykłych puszek i papierów, przez Matkę Boską bez głowy, po złamaną cygarniczkę i odciągacz pokarmu – spoczywa pośród wierzb „zaschnięta, zastygła na wieki” (BK, 143). Rzeczy, które, jak powiedzieliśmy, znajdują w Stasiukowej filozofii miejsce wśród istot żyjących, jako pierwsze zostają poddane procesowi unieruchomienia, wygaszenia aktywności i umieszczania w przestrzeni bezczasu. Spoczywają na swoich cmentarzyskach, czekając na reistyczną paruzję, na czas, kiedy znów będą pożyteczne, kiedy ktoś wskrzesi je do ich instrumentalnego *vita nuova*. Podobnych obrazów sporo jest w *Zimie*, gdzie opisy dogasających przedmiotów stanowią, jak wspomnieliśmy, podstawowy budulec narracji. Rdza, niszcząca soki ziemi, rozpuszczające wszystko kwasy i robactwo – tak rysuje się ostateczny los rzeczy. „To wszystko (chodzi o niepotrzebne, zużyte sprzęty – A.M.) – pisze Stasiuk w opowiadaniu *Grzesiek* – osuwa się ze wzgórków, osuwa się do potoków, woda nadgryza to wolno swoim delikatnym zębem i zgarnia w nurty Ryjaka, Wilszni i Wisłoki, by ponieść na północ, w krainę zimnej śmierci i najgłębsze zapomnienie, gdzie ciemność i sól dokonają reszty” (Z, 26). Przedmioty są tu jednak częścią makrokosmosu, cząsteczkami zawieszonymi w chtonicznej magmie, „zarytymi w aluwialnych warstwach czasu” (Z, 27) i pewne jest, że kiedyś odżyją – być może na skutek wskrzeszającej interwencji „jakiegoś eschatologicznego mechanika, być może poprzez powrót do źródła, czyli rozkład na cząstki elementarne. W istocie więc, rozwalające się i pozostające w pozornym nieładzie przedmioty przypominają narzędzia zniszczenia, otaczające anioła Dürerowskiej melancholii – na pierwszy rzut oka pogrążone w całkowitym chaosie są częścią źródłowego, wiekowego ładu, w którym pierwiastek życia odradza się ciągle w różnych stanach materii. Jeszcze lepiej widać to we fragmencie debiutanckiej powieści Stasiuka, fragmencie, w którym narrator wyczekuje nadchodzącego świtu, a jego wyobraźnia pracuje na maksymalnych obrotach. Najpierw, wspólnie z podmiotem opowiadającym, obserwujemy podskórne ruchy budzącego się do życia świata, zbiorowy obrzęd wchodzenia w kolejny dzień życia:

Widziałem to drzenie pod milionem kółder, ten łopot serc ludzi wstających wcześniej do pracy, wściekłych albo zawziętych, rojących tą samą nadzieję, że tym razem to się nie zdarzy, noc będzie trwała i trwała, coś się zepsuje w niebieskim mechanizmie. Groza błękitniejących ciemności, stygmat monotonii, powtarzalności i powszechnego obłędu. Szuranie kapci ojca, odgłosy w łazience, jakże zimnej, nieludzkiej i białej, gdy okna już pozbywały się czerni i na szybach kładł się błękit, barwa bardziej lodowata niż wszystkie inne (BK, 252).

To jedno z melancholijnych pragnień – by życie (lub bardziej „życie”) nigdy się nie zaczynało, żeby w swego rodzaju zbawczym odroczeniu odwlec konieczność wyjścia naprzeciw bezlitosnej konieczności podejmowania trudu. Melancholia rozpuszcza „twarde” zobowiązania egzystencji, odmawia spojrzenia im w twarz, ciągle ucieka w stronę niedopowiedzenia, osłabienia ziejącej pustki świata. Chce się zagnieździć na granicy dnia i nocy, osiąść w tym „międzyżyciu” na stałe i czerpać rozkosz z tej słodkiej osobności. „W tych porannych godzinach – pisze Fernando Pessoa – kiedy ustąpił już mrok, ale nie jego zwiewny ciężar, duszy, ulegającej podszeptom chwili marzy się zawijanie w słońcu do starego portu”⁵¹. Owszem, ciepłe, nieco senne obrazowanie dominuje w opisach porannej nadziei na możliwość wymknienia się światu (Barthes: „fantazmat wczesnego poranka”), zapadnięcia się w ów stan, który opisywał Proust w eseju *O czytaniu* (błękitna barwa była tam ciepła), kiedy Logos pochłania nas całkowicie, kiedy pogrążamy się w sobie po to, by rozkosz bycia „obok” kontemplować i rozpoczynać ciągle od nowa. „W takich chwilach – to jeszcze raz Pessoa – wskazane byłoby nigdy nie osiągnąć tej ludzkiej rzeczywistości, na którą skazane jest nasze życie. Nasze pragnienie schronienia się – nawet jeśli nie uzasadnione – byłoby zaspokojone, gdybyśmy mogli pozostać w nieuchwytnym zawieszeniu pomiędzy mgłą a porankiem”⁵². To samo doświadczenie regresywnego oporu wobec rzeczywistości, oporu związanego jednak także z sugestią wyhamowania pracy opowieści pokazuje incipit *Dukli*:

O czwartej nad ranem noc powoli unosi czarny tyłek, jakby obżarta wstawała od stołu i szła spać. Powietrze jest jak zimny atrament, spływa asfaltowymi drogami, rozlewa się i krzepnie w czarne jeziora. Jest niedziela i ludzie jeszcze śpią, dlatego w tym opowiadaniu powinno zabraknąć fabuły, bo przecież żadna rzecz nie może przysłonić innych rzeczy, gdy zmierzamy ku

⁵¹ F. Pessoa, *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Warszawa 2007, s. 275.

⁵² Tamże.

nicości, ku stwierdzeniu, że świat jest jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym przepływie światła (D, 5).

W istocie, codziennie rano – budząc się ze snu i zmętniałym wzrokiem spoglądając na ekran smartfona w nadziei odroczenia tego, co odroczyć się nie da – zmierzamy ku nicości, która jest wiecznością i tylko chwilowo przybrała postać naszej poranionej rzeczywistości. „Życie” nie daje się jednak skutecznie oddalić, poranek nieuchronnie nadchodzi, rozbijając w pył marzenia o bezpieczeństwie:

Horyzont na wschodzie jaśnieje jak srebrny wąż, który spoczywał wyciągnięty na szczytach pagórków. Ta zimna barwa zapowiada skwar i kurz i trzeba się spieszyć, wspinać na te znieruchomiałe fale, ześlizgiwać się w dół, na dno martwego morza, gdzie domy otrząsają się z mroku jak pies z wody, bieleją jak czaszki w czarnych połyskliwych okularach”. (...) Ta martwa pora, gdy świat powoli staje się widzialny, ale jeszcze jest bezludny. Światło ma barwę roztopionego srebra. Jest ciężkie. Rozlewa się widnokregiem lecz nie oświetla ziemi (D, 6).

W obu przywołanych fragmentach konieczność udziału w życiu, symbolizowana przez definitywne nadejście poranka, konotowana jest negatywnie, z wykorzystaniem metafor luminalnych. „Groza błękitniejącego poranka”, „światło ma barwę roztopionego srebra” – to obrazy powolnego, procesualnego wkraczania w przestrzeń nieoswojoną, w obszar „niedokończony”, nieuporządkowany, co dla natury melancholijnej równoznaczne jest z powiewem śmierci, czającej się w każdym zaburzeniu dotychczasowego ładu. Dialektyczna natura czarnej żółci (która, jak wiemy, może przyjmować postać chłodną lub gorącą) nie pozwala melancholii nigdzie rozgościć się na dobre, nigdzie odnaleźć własnego miejsca, nieustannie podważa wszelką długoterminowość. Niechętnie odnajdzie się zatem zarówno w uścisku codziennej powtarzalności (gdzie wyczuwa spoglądającą zza węgła nicość), ale też – paradoksalnie – stronić będzie od wszelkich oznak dekonstrukcji codzienności, niszczenia porządku czy ustalonych reguł. Dwie kwestie warte są tu jeszcze omówienia – nagromadzenie określeń związanych z barwą niebieską w cytacie z *Białego kruka* oraz figura światła, które nie oświetla przywołane w *Dukli*.

Błękit, jak zaznaczyliśmy, to u Stasiuka zdecydowanie najczęściej pojawiająca się barwa, obecna mniej lub bardziej we wszystkich właściwie jego narracjach⁵³. Statystycznie najliczniej reprezentowana jest w powieści *Dziwięć*, gdzie jednak pojawia się głównie w swojej podstawowej funkcji – jako określenie barwy przedmiotów (papierosy, rower) czy synonim nieba. Jednak już w *Dukli* błękit będzie związany także z chłodem: nad Duklą „niebo jest niebieskie, dalekie i zimne” (D, 115), zaś w *Jadąc do Babadag*, w kolejnym opisie poranka, „światło świtu jest zimne i niebieskie” (JB, 176). W innym miejscu czytamy, że „błękitnoszary plastik butelek lśnił trupio jak brzuch martwej ryby” (JB, 190), z kolei w *Dzienniku pisanym później* natrafiamy na opis wieczornego powrotu narratora, który swojej podróży opowiada tak:

Wracalem o zmierzchu. Na wzgórzu nad Cieklinem jak zwykle świecił fioletowy krzyż. Ze skrzyżowani dziewięćset dziewięćdziesiątki trójki i drogi do Folusza jest wielki widok na pogórze i tam w oddali zapalały się inne. Niebieskie, seledynowe. Zrobione z neonowych rurek, podłączone do prądu. Zimne i ohydne w tym łagodnym zmierzchu, gdy resztki złotego światła mieszają się z opadającymi mgłami (DP, 164-165).

Trudno nie zauważyć, że błękit jest ściśle skorelowany z figurami chłodu i zimna, wyobrażnia Stasiuka zdecydowanie sytuuje barwę niebieską w semantycznym polu ochłodzenia. Z niezwykle interesującej historii koloru niebieskiego autorstwa Michela Pastoureau dowiadujemy się, że początek kultu błękitu przypada na okres romantyzmu (choć już wcześniej barwa ta kojarzona była ze spokojem) i związany jest symbolicznie z niebieskim frakiem Wertera. Odtąd niebieski oznaczał będzie wszelkie poetyckie cnoty i uchodził za kolor „miłości, melancholii i marzenia”⁵⁴. Autor studium wspomina także o znanej już poezji średniowiecznej grze słów pomiędzy „anclie” (niebieski orlik) a „melancholie”⁵⁵, która już wówczas sugerowała związek błękitu z tematyką śledzienniczą. Trzeba jednak dodać, że choć dla Goethego błękit był jeszcze

⁵³ Poprzez odwołanie do czerni i bieli opisuje natomiast wyobraźnię poetycką Zuzanny Ginczanki Agata Araszkiewicz. Zob. A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Warszawa 2001, s. 67-71.

⁵⁴ M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2013, s.162.

⁵⁵ Związek ten wykorzystuje także Julia Kristeva, analizująca sonet *El Desdichado* Nerval’a. Badaczka podkreśla dwuznaczność symbolu „orlika”, będącego (zamiennie) figurą smutku lub szaleństwa zaś tłumacze *Czarnego słońca* ów paradoksalny związek oddają terminem „melanch(o)rlik”. Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. MP. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 156.

kolorem częściowa ciepłym⁵⁶, tak już w XVII wieku stopniowo się „oziębiał”, by współcześnie uzyskać pełnoprawny status barwy zimnej⁵⁷. Owo przejście od ciepła do zimna nie znajduje pełnego wyjaśnienia na kartach rozprawy Pastoureaux, który sugeruje jednak, że dokonało się ono w czasach nowożytnych i miało związek z utożsamieniem błękitu z kolorem wody. Niebieski jest zatem dzisiaj, kończy swój teksty francuski badacz, „zimny jak nasze współczesne społeczeństwa zachodnie, których emblematem, symbolem i zarazem ulubionym kolorem jest błękit”⁵⁸.

W prozie Andrzeja Stasiuka kolor niebieski występuje zdecydowanie w swojej chłodnej charakterystyce. Więcej – jest lodowaty, zimny, wręcz mroźny. Wyobraźnia pisarza łączy go najczęściej z motywem światła, które jest również pozbawione ciepła, wyzute ze swojej podstawowej funkcji, kojarzonej z bezpieczną jasnością, czy – na przykład – fantazmatem przychylnego błękitu morza. Wyobraźnia Stasiuka nie jest jednak akwaticzna, dlatego błękit, bardziej niż z morskimi lazurami, spowinowacony jest z tematem zimnej, groźnej rzeczywistości, która przydarza nam się codziennie o świetle. Kolor niebieski jest w Stasiukowym świetle przedstawionym figurą beznamietnej siły – losu, wobec którego nie jesteśmy w stanie dać odporu. W miejskim pejzażu będzie to skute lodem szyb światło, sączące się z wnętrza restauracji, chłodny oświetlenie lamp ulicznych, czy tchnące mrozem odbicia wystawowych witryn. W pejzażu, by tak rzecz określić, naturalnym będzie to arktyczny, stalowy błękit nadchodzącego dnia, który oznacza stygmat monotoni i – dla melancholika – obecność „czarnego słońca”. W ten sposób Stasiuk przekracza Friedrichowskie i dielektryczne (odwołujące się do koloru niebieskiego) dziedzictwo romantyzmu, a jego melancholia z postromantycznej zmienia się w modernistyczną, czy nawet ponowoczesną odmianę.

Motyw światła, które nie iluminuje, słońca nieoświetlającego ustanowił dla melancholii Gerard de Nerval, pisząc słynny *El Desdichado*. Choć bardziej chyba Julia Kristeva, której interpretacja sonetu („the strongest reading” w olbrzymiej masie odczytań najbardziej znanego utworu autora *Sylwii*) oraz kanoniczna książka *Czarne słońce* na trwale usytuowały tytułowy emblemat w refleksji melanchologicznej, lecz także psychoanalitycznej. W *Dukli* (i w ogóle w prozie wołowieckiego pisarza) wątek

⁵⁶ W swojej „cieplej” odmianie pojawia się najpewniej także na obrazie *Melancholia* Lukasa Cranacha z roku 1532, gdzie stanowi kolorystyczną dominantę, dopełniającą wizerunek łagodnej, nieco nawet frywolnej postaci kobiety ze skrzydłami.

⁵⁷ Tamże, s. 207.

⁵⁸ Tamże.

ten związany jest z ową zimną luminalnością, jest jej – nazwijmy to – bardziej radykalnym wariantem. „Czarne słońce» podejmuje pole semantyczne »ciemności«, ale wywraca je niczym rękawicę: cień wytryskuje słoneczną jasnością, która jednakże wybucha czarną niewidzialnością”⁵⁹ – pisze Kristeva, czytająca Nerval. I dalej: „Metafora »czarnego słońca« dobrze oddaje oślepiającą siłę smutnego nastroju: przytłaczające uczucie narzuca nieuchronność śmierci, która jest śmiercią ukochanej i siebie samego utożsamionego z utraconą”⁶⁰. Stasiuk, odwołując się pośrednio do figury „czarnego słońca”, wyzyskuje raczej ten obszar pola semantycznego, który wskazuje na ów pasywny, redukcyjny charakter metafory. Czerpie z jej paradoksalnej negatywności, przypomina, że rozciągający się pod „czarnym słońcem” świat, pozostaje w cieniu, co oznacza, że zawsze będzie przestrzenią dominacji chłodu, bo – jak powiada Kristeva – blask w gruncie rzeczy jest tutaj wybuchem mroźnej czerni, która tworzy wrażenie stalowej osnowy dla biegu świata. Melancholijna wyobraźnia Stasiuka podsuwa nam tutaj przywołaną wyżej metaforę trupiego blasku – swoistej iluminacji (może nawet epifanii) umierania, frenetycznej świetlistej poświaty, przywołującej na myśl nieodwołalność śmierci, ale też spychająca naszą egzystencję „w dziedzinę majaku” (BK, 230).

Wróćmy więc do naszego poranka i narratora *Białego kruka*, który swoje towarzyszące świtaniu rozważania, swój opór wobec wejścia w rzeczywistość oraz zaakceptowania udręki i skończoności egzystencji („to tylko niechęć do życia. Do śmierci podawanej po łyżeczce” – BK, 253), kończy następującym pytaniem:

Może jednak coś się zatrzymało. Może mróz jest tak wielki, że skuł powietrze, i to z kolei zamknęło w uścisku całą ziemię, i połączone ze stratosferą i dalej z całym kosmosem, unieruchomiło wszechświat. I wszystko stoi. Powtarza te same czynności albo tkwi nieruchomo. Ja wciąż siedzę. Wasyl wciąż układa swoją konstrukcję, a ludzie, którzy chcą nas dostać robią wciąż ten sam jeden krok, jak w telewizyjnym triku i z jakichś mistrzostw futbolowych, a gdy temperatura spada coraz niżej, rezygnują nawet z tego pojedynczego kroku i czekają jak lodowe rzeźby na ocieplenie (BK 253-254).

W melancholijnej wyobraźni Andrzeja Stasiuka temat, który wyjęliśmy z debiutanckiej powieści pisarza, należy do najczęstszych i najważniejszych. To pierwszy w jego prozie obraz, łączący bezruch, mróz i kosmiczną otchłań w rodzaj

⁵⁹ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 149.

⁶⁰ Tamże, s. 156.

panegzystencjalnej przestrzeni, w które zanurzeni są bohaterowie pisarstwa autora *Fado*. Kluczowym motywem jest dla nas owa meteorologicznie implikowana inhibicja, paraliż funkcji życiowych, wygasanie życia w uścisku mroźnego, przejrzystego powietrza. Rządzi tymi przedstawieniami figura odchodzenia w cień, roztopiania się (nie tylko podmiotu, ale i rzeczywistości) w kosmicznej nieskończoności, jakiegoś archaicznego gęstnienia, które ogarnia każdy przejaw życia tak, że „w zamierającym świetle dnia widać, jak lustrach kałuż pojawiają się matowe zamknięcia. Woda tężeje, traci blask, a głos kowala Kruka ma w sobie monotonię stukotu wagonowych kół” (OG, 26)⁶¹. Wszystko to dzieje się w warunkach postępującej hipotermii, w mroźnej, często wietrznej scenerii, która sprawia, że bieg świata zostaje wstrzymany, czas tężeje i zmienia się w wydłużającą się do granic „wielką chwilę wieczności”. Najpełniejszy wykład tego sposobu obrazowania znajdziemy zapewne w *Dukli*, ściśle zaś rzecz biorąc – w jednym z końcowych epizodów narracji, zatytułowanym *Mróz*. Przynosi on oniryczny, nierzeczywisty obraz nocnej wędrówki w zaledwie szkicowo zarysowanej przestrzeni, gdzieś w okolicach Zawoi (las, droga, przełęcz to właściwie wszystkie wskazówki topograficzne). Meteorologiczna sytuacja narracji bliska jest stanom granicznym – „w nocy temperatura spadła do minus trzydziestu” (D, 116). Wszystko, co następuje w cytowanym opowiadanku dalej (trudno używać tu określenia „dzieje się”, ponieważ istotą *Mrozu* jest rozkład narracji i ostatecznie jej całkowita anihilacja w opisie), podporządkowane jest centralnej figurze gaśnięcia i bezruchu: „powietrze stało w miejscu napięte do ostateczności i nie mógł się w nim ukryć żaden dźwięk. To, co zwykle cichło po chwili, trwało teraz bez końca, bo taki mróz ścina nawet czas, stapia go w jedno ze światem i powietrzem” D, 116). Gnostyczny fantazmat kosmicznej, wszechogarniającej prajedni uzyskuje tutaj postać przejrzystej, rozciągliwej pneumy – chłodnego dotyku przestrzeni, w której nawet oddechy zamierają pod naporem zimna, a wszystkie, najgłębsze nawet, warstwy świata nieruchomieją w mroźnej aurze:

⁶¹ Warto zauważyć, że do kuźni, miejsca, w którym przechodzenie ze stanów ciekłych w stałe jest istotą wszelkich działań, trafił także Jacek, jeden z bohaterów powieści *Dziwięć*. Oto fragment tego epizodu: „(...) wszędzie piekielny poblask stygnącego metalu, gdy białe zamienia się w żółte, żółte w pomarańczowe, a pomarańczowe w czerwone, które z wolna przesłania szarawa mgła i potem na stwardniałej powierzchni widać zastygłe tęczowe pasma” (DZ, 172). Widać, że i tutaj barwy ustępują przed szarością, zaś ostatecznym stanem materii jest twarda powierzchnia. Epizod ten, w świetle przedstawionym *Dziwięć* zapewne drugoplanowy, jest jednak dobrą ilustracją meteorologicznych oraz, jak sądzimy, melancholicznych uwikłań myślenia Stasiuka.

Rzeki przecież zamarzały do dna, ptaki umierały w locie, a w lesie rozlegały się trzaski pękających drzew. Ten dźwięk był okrutny, bo cisza przedłużała go w nieskończoność. Martwe, twarde kłaśnięcia trwały w przestrzeni jak w wieczności, trwały jak idealne modele beznadziejnego smutku (D, 116).

Cisza bolesna i przerażająca, cisza – rzeklibyśmy – kosmiczna, czy pierwotna wydłuża się, po raz kolejny, w niemającą końca dal. Jak pisał Czesław Miłosz, „wieczność, mimo ostrzeżeń teologów, zawsze przybierała postać nieskończonego przedłużania się”⁶² i właśnie z ostateczną, atawistyczną (lecz nie religijną) pełnią czasów współbrzmia Stasiukowe bezgłośnie przestrzenie – „tchnienie śmierci ciągnęło od tego pejzażu” (D, 116). Jeśli jest to więc wieczność, to przyjmuje ona raczej kształt obłapiającej wszystko polarnej śmierci, zimnego piekła, w którym kończy się wszelkie działanie, zamarzają mięśnie, lodowatym szronem pokrywają się powieki, w lodowatym uścisku zamierają włókna nerwowe, błony komórkowe kruszą się, pękają i stygną w jednej, amorficznej masie zimnego ciała. W takim piekle, w jego piątym kręgu, przebywają, jak powiada Dante, melancholicy i, jak twierdzi autor *Boskiej Komedii*, panuje tam przenikliwe, lodowate zimno. Podobne do tego, które w jednym ze swoich tekstów opisuje Ernst Bloch, ten Beniaminowski brat w melancholii, którego teoria nieprzejrzystej egzystencji doskonale dopełnia przejrzystą poetykę lodowatych, powracających w opisach wołowieckiego pisarza, scenerii. Spójrzmy na wyimek z cytowanego już *Montażu wieczoru lutowego*, w którym autor *Śladów* opisuje jeden z berlińskich wieczorów 1932 roku:

Zaraz za drzwiami robi się ostro. Ani żywej duszy na ściśniętych mrozem ulicach, kamienie są we własnym towarzystwie. Dobrze pasują do zimna, tak jak i zgrzytające szyny. Wszystkie dźwięki są przytłumione, drzewa w dwójnasób gołe, nawet dla drewna brak miejsca. Im nowsze ulice, tym lepiej potrafią podwójnie zionąć chłodem.

Dymek oddechu powiewa na tym lądzie jak całkiem obca flaga. W ciągu nocy wiatr borealny przemieścił miasto tam, skąd przyszedł. Przeniósł je jak pałac Aladyna, ale drzwi wychodzą oto na Grenlandię. (...) Niepowstrzymany napór tego, co nie potrzebuje oddychać, a przetrwałoby, gdyby zgasło ostatnie tchnienie.

Wcale jednak do tego nie pasując, rozchodzi się światło. Na kilka tygodni przed marcem nie towarzyszy już północy. I dlatego właśnie blask Słońca jest obcy, bo świeci zimno⁶³.

⁶² Cz. Miłosz, *Religia i przestrzeń*, w: Tegoż: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 39.

⁶³ E. Bloch, *Ślady...*, s. 151.

Metaforyka Blocha jest zaskakująco bliska temu, co możemy znaleźć w pismach prozatorskich Andrzeja Stasiuka. Pustka kamieni, ale też nieskończona, horyzontalna płaskość szyn (obecna także, jak pamiętamy, w *Do Uranii* Brodskiego) i owa podwójna, uwypuklona gestem hiperbolizacji mroźna respiracja przestrzeni, zestawiona z fonicznym wytłumieniem, przywodzą na myśl poetykę znaną przede wszystkim z *Dukli* czy – w innej nieco odmianie – *Jadąc do Babadag*. Ponadto pojawia się towarzyszący lodowym opisom autora *Ciemnego lasu* wiatr, przy czym u Blocha jest on związany z melancholią bezpośrednio. Ów „borealny” podmuch odwołuje się bowiem do opisywanego przez nas drzeworytu Albrechta Dürera, na którym Boreasz symbolizuje zimno i melancholię. Kończący zaś powyższy passus obraz obcego, zimnego słońca odsyła w stronę „czarnego słońca”, być może najpopularniejszego dzisiaj symbolu melancholii. Jeśli Ernst Bloch – jak zauważa Anna Czajka we wstępie do pierwszego w Polsce wydania *Śladów* – „myśli, opowiadając”, to, parafrazując tłumaczkę, rzecz można, iż Andrzej Stasiuk „myśli, opisując”. Stąd trzeba nam będzie po raz kolejny wrócić do deskryptywnych partii jego prozy po to, by rozpoznać dokładniej fantazmaty melancholijne, ścielące się w opisach autora *Zimy* ciasnym, mocnym ściegiem.

I znowu *Dukla*, znowu *Mróz*, w którym – jak pamiętamy – trwa ezoteryczna nocna eskapada. Jej uczestnicy spoglądają na leżącą w dole ziemię, „rozciągniętą i oddaną lodowatemu światłu” (D, 116), bezradną wobec siły żywiołu. Wszystko spowija rtęciowa, stalowa przejrzyistość, hiperrealna wyrazistość, odbierająca wszelką zdolność dynamiczną, hamująca w swojej mroźnej sile każdą zmienność.

Niewidzialna nieruchomość sączyła się z niebios i wypełniała zakamarki, dziuple, jamy pod korzeniami, szczeliny w skalnych urwiskach nad Zawoją, wnętrza drzew, ciała zwierząt, ludzkie powłoki, porowatą strukturę kamieni, mury, domy, żdźbła suchych traw, chochoły, zapasy jedzenia, psie budy, kocie strychy, myśli, sny i strachy przed zaśnięciem, wszystko straciło swą płynną naturę, zmierzało ku niezmienności, ku spełnieniu marzeń, w stronę, gdzie alfa splata się z omega, a esencja wślizguje się w egzystencję (BK, 116-117).

Melancholijny *habitus* Stasiuka ciągle powraca do tych samych metafor. Jedną z najważniejszych, także dla tematu czarnej żółci, jest owo sączenie, które w cytowanym fragmencie zbudowane jest na podwójnym oksymoronie („niewidzialna nieruchomość”) i dielektrycznym opalizowaniu pustki i pełni. Być może to najbardziej charakterystyczny dla pisarskiej wyobraźni Stasiuka obraz – wypełniania świata

nicością, napełniania go pustką, wtłaczania w rzeczywistość szarych waporów melancholii. Towarzyszy temu, co również właściwe dla poetyki prozy Stasiuka, historyczna enumeracja, obejmująca nie tylko przedmioty, ale i stany emocjonalne, czy sny, a więc wszystkie wcielenia egzystencji – tak, jakby kompulsywną wyliczanką narrator chciał zatrzymać ów nihilistyczny potop. Świat zamiera tu zatem dzięki ruchowi nieruchomości, działaniu ożywionej stałości, prozopopeicznej (martwej, lecz obdarzonej kreacyjnymi walorami) substancji, która – niczym czarna żółć – posiada dychotomiczne właściwości. Stasiuk draży ten obraz, odwołując się ciągle do procesu tężenia, czy stygnięcia. Przykłady: „światło księżyca stygło i drżało” (D, 117), „stężała przestrzeń” (D, 117) lub (by wskazać wariant bardziej, powiedzmy, organiczny) fragment *Jadąc do Babadag*: „Patrzę w ślad za nimi i wyobrażam sobie zapach, który pozostawiają w zimnym powietrzu: stygnący koński pot (...), woń monotonnego wysiłku na wieku uwięzionego w materii” (JB, 246). Oksymoron, jedna z ulubionych figur retorycznych Stasiuka (a także ulubiona figura jego melancholijnej estetyki), nakazująca mu często studzić zimno czy ochładzać mroźne światło, jest transfiguracją czarnej żółci, na której opiera się teoria humorów melancholijnych. To także figura paradoksu, stojącego za śledzienniczym *modus* postrzegania rzeczywistości, zakorzenionym w pulsującej dialektyce stanów skupienia czy dyfrakcji światła, znaczących stylistykę prozy Stasiuka źródłową – jeśli wolno tak powiedzieć – przeciwstawnością. Nieustanny ruch świata (jego metaforą bywa u Stasiuka podróż, ale też codzienne krzątaństwo, lub, w innym planie, praca pamięci) kontrastowany jest ciągle z predylekcją do trwania, „wspaniałomyślnego roztrwania” (D, 117), tak często opisywanego w *Jadąc do Babadag*, *Fado* czy *Dzienniku pisanym później*. Ruch przeciwko trwaniu, trwanie przeciwko butwieniu, butwienie przeciwko pęcznieniu – pomiędzy tymi (antropologicznie i estetycznie) rozumianymi terminami rozciąga się melancholijny idiom pisarstwa Stasiuka. Figura pęcznienia, której użył swego czasu Dariusz Nowacki pisząc o *Dukli* i jej wybujałej literackości⁶⁴, będzie nam teraz pomocna, gdyż związana jest z nadmiarem, przeciążeniem czy – szerzej – ruchem

⁶⁴ „A więc co pisarz robi? Przede wszystkim przekłada metaforę na metaforę, mnoży konotacje i obrazy, odsyła coś do czegoś, jednak bez nadziei na wydobyć ostatecznego sensu; pochłania go pisanie, opowieść pęczniej z każdym zdaniem w najlepsze”. Paniczne nieco poruszanie się w antropologicznej i kulturowej narzędziowni oraz uparte poszukiwanie sensu, którego odkryć się nie da – owszem, melancholijne skłonności widoczne są także na poziomie praktyki pisarskiej. Zob. D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999, s. 95-96.

rozprzegającym. Któż zaś może być lepszym przewodnikiem (choć przewodnikiem *a rebours*) po świecie wypełnionym nadmiarem, jeśli nie Cioran, rumuński wagabunda i „czarny człowiek”, który smutek i beznadzieję rozpoznał lepiej niż wszyscy inni? Oto stosowny fragment *Zarysu rozkładu*:

Człowiek – twórca wartości – jest istotą w najwyższym stopniu uwikłaną w tę brednię, pada ofiarą złudnej wiary, że coś istnieje, podczas gdy wystarczy wstrzymać oddech: a wszystko się zatrzymuje; uciszyć emocje: a nic więcej nie drgnie; pohamować fantazje: a wszystko gaśnie i matowieje. Rzeczywistość jest dziełem naszego niepohamowania, nadmiaru i rozprężenia. Gdy ustaje kołatanie naszych serc, bieg świata zwalnia; przestrzeń pozbawiona ludzkiego ciepła okazuje się być z lodu. Czas płynie tylko dzięki temu, że fikcyjny wszechświat zapełniają niezliczone wytwory naszej wyobraźni, gdy tymczasem nicość naszej świadomości ogołociłaby go natychmiast; najmniejsza odrobina przenikliwości sprowadza człowieka do jego pierwotnej kondycji: nagości⁶⁵.

Na pierwszy rzut oka dostrzegalna jest koincydencja filozoficzna pomiędzy wołowieckim pisarzem i rumuńskim myślicielem, koincydencja, wyrastająca z wspólnego im obu dialektycznego postrzegania rzeczywistości jako kształtowanej substancjalności, w którą tchnąć można esencję. Zarówno Cioran, jak i Stasiuk postrzegają świat jako hipertroficzną, w pewnym sensie przytłoczoną i „obrośniętą” działaniami ludzkości przestrzeń. Przypomnijmy w tym kontekście przede wszystkim ostatni, omawiany już akapit *Zimy*, gdzie czytamy o „najstarszej ciemności”, spływającej na zdarzenia i bohaterów opowieści, bo „tak jest od początku świata, i tak będzie, byśmy nie pomarli od nadmiaru” (Z, 48). Nadmiar, przerost, nadpodaż – są zawsze niebezpieczne. Stąd obecne u obu wspomnianych pisarzy (wielkim pisarzem francuskim swoich czasów nazywał Ciorana Milan Kundera⁶⁶) dążenie do atawistycznego wyludniania, wyciszania, pozbawiania obecności, do pierwotnej, prastarej kosmogonii. Stąd także podobna, niemal dokładnie tożsama, metaforyka: powracające regularnie obrazy zmatowienia, złodowacenia, zatrzymania, wstrzymania oddechu, czy pierwotnej nagości. Nadmiar bowiem zużywa i zabija, a w prozie Andrzeja Stasiuka „entropia – jak pisał kiedyś jego mistrz, Zygmunt Haupt – wzrasta do

⁶⁵ E. Cioran, *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2006, s. 21.

⁶⁶ M. Kundera, *Zasłona*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2005, s. 128.

zera”⁶⁷ i wszelka różnorodność roztapia się w śmierci, przychodzącej często pod postacią arktycznego mrozu. Zanik entropii jest w prozie wołowieckiego pisarza przede wszystkim funkcją unieruchomienia, pośmiertnego tężenia, przyjmowania przez (przestrzeń, ciało, zdarzenia, narrację) formy adynamicznej, niknięcia w powolnym nieruchomieniu, powiedzieć by można – rozplływania się w lodowatym *rigor mortis*. Dwa najważniejsze dla tego wątku obrazy przytoczymy poniżej. Pierwszy pochodzi z egzemplarycznej dla omawianej kwestii *Dukli* i pokazuje narratora, pijącego leżajskie w schronisku turystycznym:

I w środku jasnego dnia poczułem herezję istnienia, przedziwne odklejenie, ten bąbel między skórą świata a sobą, bąbel, w który jak w osocze po oparzeniu wsącza się świadomość i nigdy do samego końca rana nie przysycha, chyba że we śnie, ale wtedy nie mamy o tym pojęcia. Ociężały i nieruchomy, z gasnącą myślą, zmierzałem ku materialności. Wyobrażałem sobie, jak stygnę i zastygam ostatecznie, i światło zaczyna mnie ogarniać, tak jak całą resztę ukształtowanych raz na zawsze rzeczy (D, 56).

Wiele melancholijnych figur znajdziemy w powyższym wyimku – od granicznego, egzystencjalnego zawieszenia „pomiędzy”, przez opisywany już wątek wsączania, temat niegojącej się nigdy rany i gnuśną ociężałość, aż po owo stygnięcie, hipotermiczny koniec wszelkiego życia. To on właśnie jest najbardziej charakterystyczny dla wyobraźni Andrzeja Stasiuka, który chętnie ściąga ze swoich postaci (czy narratorów) ich istnienie i w tym sensie możemy tutaj mówić o swego rodzaju odwróconej Lévinasowskiej hipostazie, separacji istnienia od istniejącego poprzez usunięcie znamion wszelkiej dynamiki⁶⁸. Istnienie bez istniejącego to ostateczne wcielenie nicości – końcowy etap Stasiukowej teorii regresywnej, w której „cofa” on ciało i przestrzeń do okresu przedustawnego, do czasu ostatecznej pierwotności, gdzie nie jedyną formą bycia jest owo nieprzetłumaczalne, używane przez autora *Całości i nieskończoności* „il y a”, oznaczające jakiś rodzaj obecności, pozbawiony jednak fundamentalnego słowa „być”. Właśnie to jest ostateczny punkt dojścia procesu tężenia, stygnięcia, nieruchomienia. Emmanuel Lévinas pisze o nim tak: „Nieobecność wszelkich rzeczy powraca jako pewna obecność: jako miejsce, gdzie wszystko się pogrzyżyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jako pomruk

⁶⁷ Z. Haupt, *Entropia wzrasta do zera*, w: Tegoż: *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, wstęp: R. Gorczyńska, Paryż 1989, s. 69.

⁶⁸ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 26.

ciszy. Po owej destrukcji rzeczy i jestestw jest »pole sił« istnienia, pole bezosobowe. Coś, co nie jest ani podmiotem, ani rzeczownikiem”⁶⁹. Ostatecznym krańcem, ową przejrzystą *claritas* jest właśnie przestrzeń absolutnej, pierwotnej negatywności, pośród której unoszą się rudymenty Stasiukowych istnień, przestrzeni i zdarzeń. Tam być może przebywają także szczątki istnienia (bez istniejącego) Johna Franklina, bohatera wyśmienitej powieści *Odkrywanie powolności* Stena Nadolnego, do której Andrzej Stasiuk napisał posłowie, będące nie tylko regularnym wykładem jego artystycznej filozofii, ale też zawierające najpełniejszy opis mroźnej śmierci w jego prozie⁷⁰. John Franklin, bohater powieści Nadolnego, zamarza na dalekiej Północy zaś autor *Opowieści galicyjskich* jego powolne odchodzenie opisuje tak:

Nikt nigdy nie odnalazł okrętu Johna Franklina i nie napisał jego historii do końca. Możemy sobie jednak wyobrazić, jak we wszystkie zakamarki i włókna powoli wpelzał lód. Drewno, sizal lin, płótno żagli – całą materia podatna na rozkład i gnienie stawała się wieczna, twarda i niezniszczalna. Skomplikowana sylwetka statku z wolna nabierała geometrycznej szlachetności właściwej kształtom polarnych pustkowi. Możemy sobie wyobrazić, jak ruchy członków załogi stawały się coraz powolniejsze, a czas stopniowo się wydłużał jak napięta struna, aż w końcu pękł i znieruchomiał w pół jakiejś czynności, na początku jakiegoś gestu. Możemy sobie wyobrazić, jak John Franklin obserwował swoje nieruchome ciało, a potem zamierający, coraz wolniejszy nurt myśli. W końcu zostawał tylko ruch powietrza, polarny wiatr wiejący od czasów poprzedzających stworzenie świata aż po czasy sięgające dalej niż koniec dziejów⁷¹.

Wszystkie obrazy zamarzania rozsiane po książkach autora *Białego kruka* znajdują swoje idealne wcielenie w cytowanym fragmencie *Posłowie*. Wszystko zmierza tutaj w stronę mroźnej wieczności, jakiejś formy trwania nieskończonego, ale i przejrzystego – „transcendencji, która stała się transparencją”, jak napisze autor *Przezroczystości*⁷². Wszelki zanik ruchu, atrybutu, który na przykład dla Sartre’a był cechą antropologiczną *per se* (choć z nim francuski filozof wiąże też pewną właściwą

⁶⁹ Tamże, s. 29-30.

⁷⁰ Poruszający ten obraz interpretuje także Marek Bieńczyk. Zob. M Bieńczyk, *Przezroczystość...*, s. 189-193.

⁷¹ A. Stasiuk, *Posłowie do: S. Nadolny, Odkrywanie powolności*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 1998, s. 370-371.

⁷² M. Bieńczyk, *Przezroczystość...*, s. 190.

człowiekowi sztuczność⁷³) stanowi więc radykalne odejście w stronę istnienia bez istniejącego, a zatem redukcji totalnej, zmierzającej poza zasadę nihilizmu, w stronę transgresji nicości, wyzutej z Heideggerowskiej trwogi. W prozie Stasiuka dokonuje się właśnie to przekroczenie, które próbuje przenieść nicość (jak powiedziałby Roberto Esposito), doprowadzić ją do stanu, w którym nie istnieje nawet ona, choć – z drugiej strony – pozostaje w jakiejś wiecznej, wypełnionej pustce. Także w omawianym fragmencie dyskursywnej (nominalnie) wypowiedzi Stasiuka widzimy tę metafizyczną pracę ścinania krwi, pozbawienia płynności tkanek, zachwiania (w istocie swojej dialektycznego) działania kurczących się i rozkurczających włókien mięśniowych, zamarzanie połączeń między neuronami i złączenie tych milionów podskórnych, fizjologicznych drobnych śmierci z tą jedną, zagarniającą wszystko, „mroźną nieskończonością Kosmosu”⁷⁴. Kiedy to się dokonało, „pejzaż wokół – możemy powiedzieć słowami Josifa Brodskiego – pojaśniał i zamilkł”⁷⁵, pozostawiając już tylko wydłużony do granic wiekuistości czas, wiejący złowieszczo wiatr i odgłosy ciszy. „Cały świat zamieniał się w sopel” – jak czytamy w *Dukli* (D, 119). Takie archaiczne, przedkreacyjne, atawistyczne pejzaże pojawiają się często w prozie Andrzeja Stasiuka i niech to właśnie one będą młynem na kolejny kałamarz czarnej żółci, który przelejemy na papier, odpowiadając własną melancholią na melancholią wołowieckiego pisarza.

Do tej pory wspominaliśmy o pustce, bezludności, śniegu, kolorze, pejzażu i mrozie, teraz powiemy kilka słów na temat opisów świata przed wszelkim stworzeniem lub opisów tego, co nastąpi „gdy wszystko przeminie” (D, 124). Potrzebnych nam będzie po temu dwóch znanych już bohaterów niniejszych rozważań – Fernando Pessoa i Emil Cioran; obu powołamy na świadków w sprawie owych archekrajobrazów, których opisami Stasiuk tak chętnie inkrustuje swoją prozę. Najpierw tedy Lizbończyk, który w *Księdze niepokoju* (mogącej nosić także nazwę *Wielka Księga Melancholii*), wśród tysiąca oniryczno-urbanistycznych obrazów, przywołuje również i taki:

⁷³ Zob. np. J-P. Sartre, *Byt i nicość: zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa i in., Kraków 2007, s. 483.

⁷⁴ A. Stasiuk, *Posłowie...*, s. 370.

⁷⁵ J. Brodski, *** (*Pada śnieg, resztę świata pomniejszając doszczętnie*), w: Tegoż: *82 wiersze i poematy...*, s. 243.

Zimna cisza. Odgłosy ulicy zamarły, jak nożem uciąć. Dało się wyczuć przeciągłe, kosmiczne wstrzymywanie oddechu, jakby wszystko zaniemogło. Cały wszechświat się zatrzymał. Chwile, chwile, chwile. Mrok pociemniał od ciszy⁷⁶.

Mógłby te zdania położyć na papier Stasiuk – tak bardzo bliskie są jego inhibicyjnej wyobraźni, w której jakiś rodzaj stężania (wstrzymania) kontrapunktuje każdy rozwój wydarzeń i wkrada się w najbardziej zaskakujące miejsca narracji, zaś pejzaż i jego składowe stają się znakiem pradawnej dwuznaczności. Potwierdzenie tego sądu znajdziemy w *Opowieściach galicyjskich*, gdzie mały kościółek wiejski staje się „znakiem dualizmu świata (...) tak jak ciemność i światło przed pierwszym dniem stworzenia” (OG, 13). W tym miejscu raz jeszcze musimy powrócić do *Dukli*, gdzie – na moment przed wejściem od przywoływanego wcześniej schroniska – narrator opowiada o „kompletnej nieobecności czegokolwiek” (D, 56). Archaiczna nieruchomość osiągnęła stadium ostateczne – „wydawało się, że nawet kurz przestał osiadać, a knajpiane szmery stężały w powietrzu i trwają” (D, 56). Stasiukowa estetyka tych przedstawieniowych deskrypcji nierzadko zawiesza w powietrzu dźwięki i przedłuża ich obecność aż do całkowitego roztopienia ich w próżni, wyrwania spod władzy metrum, muzycznych skal i koloratur, rozciągnięcia do postaci najbardziej pierwotnej, przypominającej najdawniejszy rodzaj bytu, ograniczonego do pustego, surowego trwania. „Zupełnie tak – dorzucmy kolejny wyimek z *Zimy* – jakby to była jakaś wczesna i niespieszna faza stworzenia, gdy analiza dopiero wynurzała się z syntezy i bieg świata pozostawał sprawą jak najbardziej otwartą” (Z, 20).

Najwięcej takich obrazów znajdziemy w *Jadąc do Babadag*. Świat, który nazwać moglibyśmy światem pierwotnej pustki i powszechnej asynchronii, pojawia się w tej narracji w różnych odmianach. Jedną z nich jest Rășinari w Transylwanii, rodzinna miejscowość Emila Ciorana, w której rumuński filozof spędził pierwsze dziesięć lat życia. W opisie narratora widzimy przestrzeń smaganą mocnym wiatrem, miejsce, gdzie „pod błękitnym szkliwem nieba” (JB, 29) rzeczywistość jest rażąco realistyczna („suche światło zakreślało wokół rzeczy czarne kontury” – JB, 29) i zarazem usytuowana w rejonach jakiegoś arche-oniryzmu, nadającemu opisywanemu światu status skamieliny, wystygniętej lawy, w której tak samo jak tysiące lat temu poruszają się ludzie. „Tam jest cicho, ciemno i płożą się zielone ostrężyny. Zwierzęta cofają się kilka tysięcy lat wstecz, porzucają nasze towarzystwo i na powrót stają się

⁷⁶ F. Pessoa, *Księga niepokoju...*, s. 72.

sobą, do czasu, gdy za dzień, dwa ktoś je odnajdzie i przygna z powrotem” (JB, 29). W takim miejscu obecne są „najstarsze zapachy” (JB, 31) i „nie wytwarza się rzeczy zbędnych” (JB, 33), w takim miejscu czas pozbawiony został swojej destrukcyjnej mocy, ponieważ zawieszona została zasada heraklitejskiej zmienności, a wszystkie elementy tworzące tę prądną idyllę pasują do siebie niezawodnie. Ważne zastrzeżenie, które należy w tym miejscu poczynić, brzmiałoby tak: w gruncie rzeczy przestrzeń ma znaczenie drugorzędne, ponieważ od rodzinnej wsi Ciorana do domu narratora jest bardzo blisko. I znowu: nie chodzi o odległość, lecz o prądną łączność w niezmienności, pokrewieństwo w oporze wobec nadmiaru, wspólny podtrzymywanie trwającej wiecznie terażniejszości. Dlatego pomiędzy Rășinari a Beskidem Niskim czy Tyrawą (gdzie „było pusto i zimno” – JB, 39) nie ma różnicy poza długością i szerokością geograficzną, skoro w obu miejscach można spotkać pracujących jak zwierzęta (wolno i monotonnie) mężczyzn, którzy od swoich praprzodków różnią się tylko tym, że mają szwedzkie piły i jednorazowe zapalniczki. „No i wóz miał gumowe koła” (JB, 34) – dodaje narrator, obserwujący wycinających świerki mężczyzn, by zaraz opisać owo transchronologiczne *constans*: „Cała reszta pozostawała niezmieniona od dwustu, może trzystu lat. Ich zapach, wysilek, stęknienia, ich istnienie wypełniały formę trwającą od niepamiętnych czasów. Byli tak samo prądni jak dwa gniade konie w zaprzęgu. Wokół nich rozciągała się stara jak świat terażniejszość” (JB, 34).

Ta fascynacja stałością, archaicznym, surowym trwaniem tworzy z innymi elementami narracji gęsty splot i przewija się na całej długości *Jadąc do Babadag*. Pojawia się na przykład w Albanii, kiedy narrator, gdzieś za Ersekë, spogląda na niezliczoną ilość bunkrów, które rozciągają się przed nim niczym „cementowe czerepy” (JB, 121). „Sprawiały wrażenie – relacjonuje ów przedziwny widok – czegoś przedwiecznego i wyglądały tak, jakby miały trwać do końca czasu. Wydawały się starsze niż góry i obojętne na geologię, nieczułe na erozję” (JB, 121-122). Ważny to wyimek, pokazuje bowiem, jak Stasiukowy wieczysty chronometr wychyla wskazówkę w drugą stronę – oto znowu widzimy obszar, który jest wcieleniem огоłoconego istnienia, przy czym jego trwanie miałoby być ostateczne i nieredukowalne. Wyobraźnia pisarska wołowieckiego pisarza ma naturę dialektyczną i – jeśli wolno tak powiedzieć – pulsacyjną, krąży pomiędzy granicznymi punktami ziemskiej kosmogonii, by dotrzeć do ostatecznego wyczerpania pracy materii, by (znów od innej strony) zakorzenić się w czystym istnieniu. Stasiuka fascynuje trwanie, ale jego wyobraźnia (nazywamy ją tutaj melancholijną) nie uznaje form zbyt idealnych, płaskich,

pozbawionych zadrapań, brudów czy – posługując się ulubionymi metaforami pisarza – ran lub szczelin. Albania (ale też inne miejsca), do której tak chętnie podróżuje, pociąga go właśnie ambiwalencją, rozciągającą się na przecięciu archaicznej, dającej się obserwować *in crudo* rzeczywistości i rozdzierających ją bruzd, rozpadlin, w których da się ukryć Rzec. Narrator *Jadąc do Babadag* powiada o tej dychotomii tak:

Bo Albania jest stara. Jej piękno przywodzi na myśl dawno wymarłe gatunki i epoki, które nie pozostawiły po sobie żadnych wizerunków. Pejzaż trwa, ale jednocześnie nieustannie kruszeje, rozpada się, jakby niebo i powietrze chciały go rozetrzeć w palcach. 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, 123).

Dialektyka istnienia i rozpadu, trwania i butwienia, formy i jej uwolnienia – to najważniejsza zasada działania wyobraźni śledzienniczej Andrzeja Stasiuka. W tak obmyślanej filozofii musi być miejsce na szczeliny, wszak one utrzymują formę przy życiu, ofiarują jej trwanie na przekór wszystkiemu. W Stasiukowej teorii formy nie chodzi zresztą o jej kataraktyczne rozbicie, które miałoby ją ostatecznie uwolnić, odczarować, otworzyć na transcendencję i obdarzyć przywilejem dotykania istoty bytu. Jeśli już, to o powolne uwalnianie materii, która mogłaby swoimi wyziewami równoważyć inne wyziewy – sączące się w naszą rzeczywistość szare soki nicości, będące prawdziwą obsesją Stasiuka. Owa właściwość kenotycznego trwania zapewnia chybotałą równowagę między archaicznym tworzywem materii, która to równowaga byłaby czymś w rodzaju szkieletu, utrzymującego świat w ryzach bytu. W swoistej historiozofii wołowieckiego pisarza wszystko, co dzieje się „teraz” – a więc w olbrzymiej bryle czasu pomiędzy dniami „sprzed stworzenia” a egzystencją „po końcu czasów” – skażone jest podskórnym wirusem nihilizmu, którego potoku, jak już mówiliśmy, zatrzymać się nie da. Bylibyśmy zatem w fazie Schulzowej „rzeczywistości zdegradowanej”, a życie – podobnie jak dla autora *Sklepów cynamonowych* pierwotne słowo – byłoby „majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła”⁷⁷. Gdzieś w opalizujących rozbłyskach słów „światła” i „świata” rodziłoby się zatem Schulzowsko-Stasiukowe braterstwo w antropologii, ale i w melancholii.

⁷⁷ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: Tegoż: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Opr. J. Jarzębski, wyd. drugie przejrane u uzupełnione, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264), s. 383.

Dorzućmy teraz jeszcze jeden obraz prawiecznej przestrzeni i niech to będzie już ostatnia myśl przed powrotem do Ciorana, który pozwoli nam zapytać o istotę melancholii, tak silnie czarną żółcią barwiącej pisarski idiom autora *Taksim*. To było w Starym Orhei, do którego narratora zawiózł za trzydzieści euro Kola, niegdyś instruktor sambo. Oczom opowiadacza ukazał się zapierający dech w piersiach widok, choć nie walory turystyczne zrobiły na nim tak wielkie wrażenie:

To był pejzaż sprzed stworzenia człowieka. Krajobraz z początków. Ledwo szkic, pierwszy pomysł, jak będzie wyglądała Ziemia, jakaś prawie abstrakcja, jakaś synteza najprostszych kształtów. Pionowe urwisko, płaskie jak stół doliny i powolna rzeka, szukająca sobie przejść w tektonice. Tak samo jak sto tysięcy lat temu. Woda zapadał się coraz głębiej w ziemię. Miała bury, mulisty kolor (JB, 153).

To być może najdawniejsze, najbardziej pierwotne spośród miejsc opisywanych w *Jadąc do Babadag*. Tak w każdym razie sugeruje dalszy ciąg opisu, w którym narrator nazywa Orhei wydrążonymi w skale jamami. Możemy więc mówić o pierwotności *par excellence*, krajobrazie sprzed Księgi Genesis, kiedy wszechświat był wielką zawiesiną materii, pierwiastków i atomów. Opis Stasiuka oddaje tę archaiczną strukturę krajobrazu przy pomocy najstarszych geometrycznych podziałów – góra, dół, dolina, rzeka. Nic więcej, bo wyobraźnia narratora omawianej powieści takie właśnie miejsca upodobała sobie najbardziej. Dlatego jego oko kieruje się także na wykuty w skale klasztor:

Kilka maleńkich okienek wyglądało na ten przedwieczny pejzaż, na piękną nicość, która dopiero szukała formy (...). W niskich sklepieniach cel, gdzie można było leżeć albo klęczeć, widać było odciski muszli, kręte ornamenty skorupiaków, znaki pierwszych siedmiu dni stworzenia, gdy wody dopiero oddzielały się od lądów, a ciemność od światła. Próbowałem sobie wyobrazić, jak pełzają w mroku, żyją niczym zwierzęta w jaskiniach, na czworakach i w niewyobrażalny dla nas sposób wychodzą ze swojej cielesności, ze swojego człowieczeństwa (JB, 153-154).

Poszukiwanie przez materię formy, niezborne ruchy, które dopiero nabiorą walorów teleologii, regresywny jazda w stronę czasów, kiedy świat składał się z najprostszych komponentów, kiedy nie było nawet kształtów, a wszystko czekało dopiero na wielką syntezę, prowadzącą do najprostszych – rzecz trzeba: szkicowych –

form istnienia. Do takich, pozbawionych wszelkich struktur, czasów narratorzy prozy Stasiuka zaglądają najchętniej.

By te spojrzenia w obszary najstarszych kosmogonii sfunkcjonalizować trzeba nam będzie sięgnąć po raz ostatni po obszerny, lecz niezbędny dla wyłożenia naszych racji, fragment *Na szczytach rozpaczy*.

Nuże, z powrotem do prachaosu, chaosu absolutnego! Realizujemy w sobie, podmiotowo, proces odzwierciedlający zagłębianie się w najpierwotniejszy zamęt, w wir rodzącego się świata. Niechaj budzi się w nas i rośnie poryw ku kosmicznemu prakłębowskiemu, jeszcze sprzed zaistnienia form, sprzed indywiduacji. Niech całe nasze czucie pulsuje od tego wysiłku i szaleństwa, niech tętni tymi płomieniami i otchłaniami. Niech znikną w nas prawa tego świata, jak też wszelkie jego regularności, krystalizacje i struktury, byśmy przez owo roztopienie się i powszechne rozchwianie uzyskali pełny dostęp do absolutnego wiru. Gdy znikną już prawa i byty jednostkowe, będziemy mogli subiektywnie odtworzyć drogę od kosmosu do chaosu, od natury do prajedni, od formy do wiru. Rozproszenie światła stanowi odwrotność kosmicznej ewolucji, proces wsteczny, retrospektywny. (...) Ach jakiej trwogi i radości doświadczam na myśl, że raptem pochwyciłby mnie wir prachaosu, jego zamęt i paradoksalna symetria. (...) Chciałbym żyć w początkach świata, ogarnięty demonicznym wirem pierwotnego bezładu. (...) Wszystko niech wibruje, wszechogarniającym niepokojem początków, jak gdyby budząc się z nicości. Mogę żyć tylko u początku albo u kresu tego świata⁷⁸.

Tym, co od początku uderza w tym histerycznym nieledwie wyimku, jest nagromadzenie wyrażeń, związanych z dynamiką – chaos, zamęt, wir, prakłębowski, tętnienie, rozchwianie, bezład. Wszystko to są także określenia przywołujące na myśl sytuację braku uporządkowania, nieobecności form i kształtów, prymarnego chaosu. Generalny postulat Ciorana odnosi się właśnie do tego stanu źródłowej i maksymalnej entropii, który to stan – sugeruje autor *Sylogizmów rozpaczy* – powinien być celem naszej egzystencji jako niegasnąca inspiracja naszych działań. Innymi słowy, Cioran monotonię terażniejszości kontrastuje z ożywczym fermentem materii pierwotnej, ciąży ku nicości, by tak powiedzieć, pogrążonej w rozpędzonej *dynamis*, nicości usidlonej w szalonym dromologicznym pędzie ku nowym formom istnienia. W jego filozofii powrotu do początków, w tej osobiwej predylekcji do pradawnego bezładu kryje się nicość pod postacią wielkiego wybuchu, niespokojnego drżenia, czy – raczej – tętentu metafizycznego. Wszystko porusza się w szalonym rytmie i począwszy od początku, wyjścia, *Ausfluss* (jak powiedziałby pewnie ulubiony mistyk Ciorana, Mistrz Eckhart) –

⁷⁸ E. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s.189-190.

przyspiesza, by osiągnąć ideał: demoniczny wir pierwotnego bezwładu. Ontologia negatywna Ciorana ma również postać tej szalonej, regresywnej podróży ku chaosowi, ku – jak powie na innym miejscu – „kołomętowi falującemu z prędkością myśli”⁷⁹, ku egzystencjalnemu *vibrato*, z którego budzi się nicość. Upadek w chaos – oto jeszcze jedna z paradoksalnych tęsknot rumuńskiego myśliciela, która w jego dziele odsłoniła swój psychoanalitycznie wręcz motywowany rewers: wyczelowaną, skrupulatną formę aforyzmu.

Wystarczy. Wracajmy do Andrzeja Stasiuka, wszak po to mówiliśmy o Cioranie, by ostatecznie dotrzeć do autora *Grochowa* i jego melancholijnego idiomu pisarskiego. Będziemy teraz, poprzez mającą w tle postać rumuńskiego myśliciela, pokazywać najważniejsze więzby melancholijnej konstrukcji w prozie wołowieckiego pisarza i równocześnie próbować zbierać rozsiane na kilkudziesięciu ostatnich stronach rozważania w konkluzje.

Jeśli regresywną teorię archaicznego chaosu Ciorana zestawić z podobną koncepcją Stasiuka, uderzać będzie ich dokładna niemal przeciwstawność, choć – używając terminologii fizycznej – nie co do kierunku, lecz co do zwrotu. Albowiem jeśli narratorzy przywoływanych książek Stasiuka równie chętnie jak Cioran wędrują do pierwotnych krajobrazów, to przecież robią to z zupełnie innych powodów. Autor *Historii i utopii* jest szalonym rycerzem akceleracji, Stasiuk – apostołem inhibicji, Cioran chciałby nadmiaru, podczas gdy wołowiecki pisarz – umiaru, rumuński myśliciel – chaosu, autor *Opowieści galicyjskich* – uporządkowania, dawny mieszkaniowiec Rășinari – wszechogarniającego wiru, dzisiejszy mieszkaniowiec Wołowca – dialektycznej, regularnej pulsacji, Cioran rozgościł się w świecie pozbawionym sensu, Stasiuk tego sensu niezmordowanie poszukuje. Z tych ogólnych diagnoz będziemy chcieli zrekonstruować zasadnicze cechy melanchologicznego zaplecza prozy autora *Fado*. Będziemy więc pytać zarówno o to, jak estetyka czarnej żółci widoczna jest w jego pejzażach, jak i o to, gdzie znajdują się punkty styczne pomiędzy krajobrazem, opisem i melancholią.

Jak powiedzieliśmy, jedną z fundamentalnych Stasiukowych metafor, zwłaszcza w kontekście deskryptywnych partii jego prozy, jest metafora spowolnienia, powiązana z zimową scenerią i opisami przedustawnych, prastarych krajobrazów. W tradycji melanchologicznej powolność, ociężałość, czy wręcz gnuśność należy do pojęć

⁷⁹ Tamże, s. 203.

całkowicie kluczowych. Wiążemy je w pierwszej kolejności z wpływem Saturna, planety patronującej melancholikom. Jej powolne ruchy stały się symbolem temperamentu melancholijnego, opartego na wypowiedzeniu posłuszeństwa każdemu nazbyt gwałtownemu ruchowi, ale także wielogodzinnej kontemplacji przestrzeni, trwania w nieruchomej *figura sedens*, z wzrokiem wbitym w dal i głową opartą na dłoni. Ale melancholia związana jest także z inną, bardziej, powiedzielibyśmy, wsobną odmianą spowolnienia – jest bowiem także tężeniem, zastyganiem, wyrzekaniem się wszelkiej ekspansji. Szczególnie dobrze widać to w opisywanym wyżej doświadczeniu acedycznym, sprowadzającym się do walki o zachowanie trwania, o oddalenie pokusy każdej zbędnej szybkości. Możemy jednak o spowolnieniu powiedzieć, sięgając do zupełnie innej – dużo nowszej – tradycji, związanej z psychoanalitycznym myśleniem o melancholii spod znaku Melanie Klein czy Julii Kristevej. O charakterystycznej dla melancholików inhibicji wspomina ta ostatnia w *Czarnym słońcu*: „dziwna, wyobcowana, spowolniona albo rozproszona mowa melancholików – pisze bułgarska badaczka – prowadzi ku życiu w czasowości zdecentrowanej”⁸⁰. W tym ujęciu melancholik będzie służył fragmentaryczności, ufundowanej na jego nieporadnych próbach zidentyfikowania straty i odnalezienia najcelniejszej figury braku. Smutni odwołują się do pośrednich form ekspresji (metafora, alegoria, enumeracja), zaś podstawą ich mowy jest delimitacja, brak ciągłości, rozbijanie linearności. W tym sensie opis – jako syntagmatyczna i semantyczna całość – byłby formą sprzyjającą dykcji melancholijnej, która chętnie sytuuje się po stronie niekompletności oraz, nazwijmy to, zamknięcia na każdą (także narracyjną) całość, czy pełnię. Chętnie korzysta również z retorycznej figury omówienia, krążenia wokół centrum, kluczenia, dochodzenia do sedna przez rozgałęzione, meandryczne szlaki zdań deskryptywnych. Stasiuk bliski jest, zdaje się, przekonaniu, że literatura skazana jest na poetykę fragmentu, bo (jak napisze w *Dzienniku okrętowym*) „literatura naśladuje tak samo historię jak geografę, i w tym wypadku musi składać się z fragmentów, z okrucich, ze spojrzeń przez samochodową szybę, bo tutaj, u nas, niemożliwe jest sklecenie długiej, sensownej narracji” (DO, 125)⁸¹.

⁸⁰ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 65.

⁸¹ Być może dlatego spośród kilkunastu książek prozatorskich Andrzeja Stasiuka tylko dwie – *Biały kruk* i *Dziwięć* – przypominają klasyczne powieści. *Taksim* jest już narracją wybitnie fragmentaryczną, zaś wszystkie pozostałe teksty pisarza wyrastają z niewielkich form literackich, co zresztą najczęściej dobrze im służy. Zdecydowanie autor *Jadąc do Babadag* nie jest pisarzem długiego dystansu narracyjnego.

Stasiuk jest pisarzem opisu. Jak William Faulkner, którego partie opisowe możnaby zresztą czytać równolegle ze Stasiukowymi⁸², jak Orhan Pamuk, jak W.G. Sebald, jak wielu innych jeszcze. Owszem, jest autor *Grochowa* pisarzem podróży, melancholii, stylu, lecz najpierw – co zresztą się nie wyklucza – jest pisarzem deskrypcji. Powiązane często z sytuacją podróżowania opisy autora *Fado* wypełnione są nieraz otchłannym smutkiem i, jak się wydaje, mogłyby utworzyć osobny podgatunek, melancholijną subdomenę literackiej sztuki opowiadania. Jeden z nich, w klasycznej i odwołującej się do najbardziej czytelnych znaków melancholijnych wersji, otwiera *Taksim*:

Jesienią widać, że to miasto umrze. Ci, co mieli wyjechać, dawno wyjechali. O zmierzchu czuć woń pływających liści. Dym miesza się z mgłą i zasnuwa peryferie. Światła robią się żółtawe i mdłe. Trzeba uważać na przechodniów, bo są czarni jak asfalt. (...) Gdy wieje z północy czuć smród martwej fabryki. Wszyscy już wyjechali. Zostali tylko ci, co nie potrafią. Budzą się rano, patrzą przez okno i nie wychodzą. (...) O dziesiątej wszystko jest martwe (T, 7).

Mgła, dym, zapach liści – to właściwie wersja popularna dyskursu melancholijnego, doksa, zbierająca najbardziej obiegowe konotacje śledziennicze. Jednak Stasiuk potrafi więcej – wytwarza nastrój, rozumiany jako forma *episteme*, generuje nieskazitelne, septyczne chciałoby się powiedzieć obrazy pustki, nieobecności, pozostającej po obecności ludzkiej wklęsłości. W powyższym wyimku wszystko – wiejący wiatr, mętne światło, mieszające się wonie – koncentruje się wokół tego „wszyscy już wyjechali”, przywołując skojarzenia z martwym sezonem, opuszczonym sanatorium, Hopperowską przestrzenią łagodnego smutku.

Ów „atom nieodłączny smutku”⁸³ (jak powiedziała by Debora Vogel, warta, doprawdy, melanchologicznego zachodu) zawiera prawie każdy opis wołowieckiego pisarza. Powtarzają się – co samo w sobie znamienne dla estetyki melancholijnej – motywy, ulubione chwytły i tematy. Jednym z nich jest blask, który pojawił się w cytowanych wyżej fragmentach, jest jednak ważny (do czego jeszcze wrócimy), dlatego przywołajmy końcowy fragment *Opowieści galicyjskich*:

⁸² Na temat melancholii w prozie Williama Faulknera zob. P. Jakubowski, *Angelus Novus kontra bricoler. Jak William Faulkner opowiadał swą melancholię*, w: *W kręgu melancholii*. Red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Opole 2010, s. 75-87.

⁸³ D. Vogel, *Kwiaciarnie z Azaliami*, w: *Tejże: Akacje kwitną...*, s. 56.

Obłoki pękały i światło o barwie miodu i krwi wypełniło zręby kościoła (...) i wszyscy na mgnienie stali się przejrzysti jak aniołowie, jak własne najskrytsze sny, których nigdy nie pamiętali, budząc się o wszystkich tych świtach, jakie im były pisane. Na moment blask skruszył, spopielił ich kości, rozpylił ciała, by zapomniały o swoich imionach i kształtach, o swoim bólu i ciężarze, i o czasie, który gnieździ się w żyłach i podobny jest do gorącego piasku albo ołowiu i nigdy, ale to nigdy nie pozwala zaznać odpoczynku (OG, 126).

W wyobraźni pisarskiej Stasiuka blask pojawia się zwykle jako metaliczny połysk (DP, 140), srebrny blask (Z, 21) czy błysk rtęciowych świateł (JB, 67). To drugi najważniejszy – obok zamglonych, rozmazanych deszczem, czy odbitych w szybach promieni – rodzaj zjawisk iluminacyjnych w prozie Stasiuka. Związany jest z zimną, stalową, poświatą, odsyłającą w stronę jałowej pracy czarnego słońca, chłodnej dystynkcji Saturna, czy palącego mrozem ostrza lasera. To odwrotność łagodnego, wieczornego blasku lamp gazowych, kojących swoim ciepłem i zapraszających do włóczęgo wzdłuż pasaży, do wejście w miękką poświatę wnętrza paryskiej kafejki, czy tureckiej herbaciarni. To raczej światło polarne, rozjaśniające wszystko do bólu, przenikające do kości, wprawiające w niepokój – zimny rewers morderczych promieni słonecznych, które mnichów pustyni wpędzały w acedię, bezlitosna poświata, która popieli kości. Rozpadająca się materia, z którą czytając opisowe pasma prozy wołowieckiego pisarza mamy do czynienia niezwykle często, niech będzie ostatnim wątkiem, podjętym przed podsumowaniem naszych rozważań na temat pejzażu, wyobraźni i melancholii.

Rozpada się w prozie Andrzeja Stasiuka niemal wszystko – zużyte przedmioty, mury, kraje, mapy, materia *en bloc*. To cecha zwłaszcza „dojrzałej” fazy jego twórczości (począwszy od *Zimy*, a na *Dzienniku pisanym później* skończywszy), gdzie obrazy kruszejących tynków, potłuczonego szkła, śmieci, rdzewiejących blach, niszczących fundamentów i jeszcze tysiąca innych przedmiotów pojawiają się regularnie. Rozpad przybiera jednak w przywołanych tekstach formę osnowy, w której przedstawiane są kolejne wątki narracji. W *Jadąc do Babadag*, gdzie przykładów tej strategii znajdziemy z pewnością najwięcej, świat przedstawiony przeniknięty jest atmosferą tymczasowości, tandety, znikomości, efemeryczności wszystkiego, co po drodze bałkańskiego wagabundę spotyka. Spójrzmy więc na poniższe opisy rumuńskich miasteczek:

Za oknem nic się nie działo. Znad suchych wzgórz nadciągał upał, snuł się przez otwarte okna i wypełniał wnętrze, cały ten syf i przypadkowość, brud, wyszczerbione szklanki, wytłuszczone kufle, butle z mętnego szkła, trupi plastik, opadał gorącą falą na zrujnowane sprzęty, napierał na ściany, na szyby, osrane przez pokolenia much, wymiatał całe to wysypisko resztek udających przydatność, ten heroiczny pierdólnik odgrywający komedię trwania (JB, 92).

Powyższy widok narrator obserwuje, popijając kawę w przydrożnej knajpie. Za chwilę przemieści się czterdzieści kilometrów na południowy wschód, do wsi Rośia, gdzie wstąpi do sklepu, w którym – jak to na rumuńskiej prowincji – „wszystko nieco spłowiałe, wyblakłe i bez ostentacji” (JB, 93):

Słoiki, torebki i butelki wyglądały tak, jakby stały tu od zawsze i miały pozostać do swojego końca, do czasu jakiejś łagodnej dematerializacji. Ale ten smutek znikomości, to memento artykułów podstawowych – cukru, ryżu, zapalek i papierosów carpati – roztaczało w ciemnym i ciasnym wnętrzu jaką bohaterską aurę. Pólecзки wyścielone były czystym papierem, rzeczy oddzielała od siebie precyzyjnie odmierzona przestrzeń. Tak, to był świat, który zanikał i umierał, ale miał swoją przemyślaną i celową formę zabrać ze sobą do grobu (JB, 93-94).

I ostatni obrazek, z pustego Iacobeni, gdzie podróżujący narrator dociera kolejnego dnia:

Większość domów wyglądała na opuszczone. Całą zresztą wieś robiła wrażenie wyludnionej. Słońce stało w zenicie, więc może trwała sješta, lecz nawet jeśli ktoś odpoczywał, to nie był zanadto zmęczony, bo i domy, i plac pozostawiono własnemu losowi. Zarastały, sypały się, chyliły, pękały i wrastały w ziemię. Z drewna schodziła farba, ze ścian łuszczył się tynk. Zostawiona samopas materia kruszyła się pod własnym ciężarem. (...) To, co stałe – wydawałoby się, niewzruszone – ustępowało miejsca przed tymczasowym, nietrwałym, wręcz nieistniejącym (JB, 95-96).

Trwałość nieustannie ścierająca się z nietrwałością. Albo inaczej: trwałość bez przerwy nadgryzana przez niszczące działania nicości pod różnymi postaciami – to kolejna, bodaj kluczowa, dialektyczna zasada prozy wołowieckiego pisarza. Brzmi wyraźnie w używanych przez Stasiuka metaforach: szczerbienia, zarastania, pękania, łuszczenia. To ciągle ruch jednego przeciw drugiemu, rodzaj toczącej się od wieków atawistycznej walki stałego z płynnym, niewzruszonego z nietrwałym, wcielenie najdawniejszych zależności pomiędzy ciałami, ale także pomiędzy krajobrazami czy przedmiotami. Wyobraźnia melancholijna Stasiuka posługuje się bardzo często właśnie

opisami zmian kształtu (wkłknięcia, uwypuklenia, szczeliny), zmiany stanów skupienia (topnienie, zamarzanie), czy procesów o proveniencji fizyko-chemicznej (hydrolizy, wietrzenia). Struktury kognitywne pisarza układałyby się zatem, w naszym przekonaniu, na modłę dialektyczną, zasadzającą się na wzajemnym pulsowaniu poszczególnych składowych wyobraźni, które ostatecznie uzyskują taką czy inną tekstową reprezentację. Chcielibyśmy więc, świadomi, rzecz jasna, uzurpatorskiego nieco charakteru takiego gestu, mówić o zasadzie (jednej z zasad) organizującej pisarstwo Andrzeja Stasiuka, o modelu, rządzącym pracą jego wyobraźni, o trybach jego egzystencji, trybach, których obroty prowadzą do pisania literatury. Mamy na myśli zasadę rozumianą jako „podwalina”, o której wspomina Kafka w swoich *Dziennikach*, przytaczając jedną z rozmów z Maxem Brodem w roku 1914: „W drodze powrotnej do domu powiedziałem Maxowi, że na łożu śmierci będę bardzo zadowolony, jeśli tylko bóle nie będą zbyt wielkie. Zapomniałem dodać (...), że najlepsze utwory, jakie napisałem, mają swoją podwalinę w tej właśnie zdolności – móc umrzeć z zadowoleniem”⁸⁴. Pomijając kłopoty z interpretacją tego zdania w kontekście twórczości Kafki (pokazywane przez Blanchota, od którego zaczerpnęliśmy cytat), chodziłoby o rodzaj ostatecznej, źródłowej motywacji, przeradzającej się, na mocy pracy doświadczenia, w literaturę.

Wobec tego wszystkiego, co mówiliśmy wcześniej, skłonni jesteśmy sądzić, że proza Andrzeja Stasiuka odwołuje się do fundamentalnego dla melancholii toposu czarnej żółci. Sądzymy, iż dialektyka pisarstwa autora *Dukli* jest transfiguracją tego mitu, odwołuje się do właściwości tego melancholijnego płynu i – w pewnym sensie – stanowi prymarne zaplecze kulturowe jego pisarstwa. Jest głębokim kontekstem każdej właściwie książki, jeśli pamiętać będziemy o fluktuacyjnych właściwościach czarnej żółci.

Jak wiadomo, teoria czarnej żółci i związane z nią koncepcje temperamentów należą do najbardziej klasycznego zaplecza teoretycznego melanchologii⁸⁵. Zachwianie

⁸⁴ F. Kafka, *Dzienniki 1910-1923*, przeł. J. Werter, Londyn 1993, t. II, s. 230. Cyt. za M. Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 110.

⁸⁵ Koncepcje te omawiane są w niemal każdej pracy, poświęconej melancholii; literatura przedmiotu jest więc olbrzymia. Oprócz cytowanych już tekstów Marka Bieńczyka, studiów Klibansky’ego, Panofsky’ego i Saxla czy Jennifer Radden, warto wymienić np. H. Ferguson, *Melancholy and the critique of Modernity. Søren Kierkegaard’s religious psychology*, Routledge, London-New York 1995, zaś z opracowań w języku polskim przekrojowy tekst Jana Miterskiego *Z dziejów melancholii* – zob. J.

równowagi pomiędzy czterema humorami (flegmą, krwią, białą żółcią i czarną żółcią) skutkowało stanami patologicznymi, zarówno somatycznymi, jak i psychicznymi. Wymienione płyny powiązane były także z porami roku i czterema żywiołami, co sprawiało, że humory stawały się jednym z elementów kosmicznego ładu. Melancholia miałyby natomiast być wynikiem nadmiaru czarnej żółci w organizmie, zaś jej objawy to mroczne usposobienie i emocjonalne rozchwianie, przy czym jednym z najważniejszych jej przymiotów miałyby być różnorodność przybieranych przez nią symptomów i postaci. Już w najdawniejszej refleksji czarna żółć uznana została za substancję mogącą przybierać formę suchą, zimną i związaną z ziemią. Ale też od bardzo dawna, zapewne już od czasów filozofii platońskiej, pojawiają się w refleksji melanchologicznej załączki myślenia, wedle którego czarna żółć posiada cechy może nie jednoznacznie pozytywne, z pewnością jednak wprowadzające w negatywną filozofię melancholii pewne elementy nieoczywiste: przede wszystkim koncepcję manii, która była wczesnym, daleki wariantem geniuszu. Z tym ostatnim melancholię najpełniej wiąże jednak dopiero Arystoteles w *Zagadnieniu przyrodniczym* XXX, zwanym – jak czytamy u Klibansky’ego, Panofsky’ego i Saxla – „monografią czarnej żółci”⁸⁶. Płyn ten, powiada autor tekstu, powoduje anomalie zdrowotne i charakterologiczne nie przez samą swoją obecność, lecz przez nadmierną ilość lub zmiany swoich właściwości. To dla nas punkt graniczny także ze względu na proklamację melancholijnej ambiwalencji, nieokreśloności, czy oksymoroniczności, ale przede wszystkim ze względu na zdiagnozowane tu ściśle przymioty czarnej żółci. Trzeba jednak pamiętać, że figurą tej dialektyki (prowadzącą później do powstania koncepcji *melancholia generosa*) są zmiany temperatury czarnej żółci, która może się nadmiernie ogrzać lub nadmiernie schłodzić i wtedy kształtuje charakter człowieka⁸⁷. Czarna żółć ma więc naturę dialektyczną, powodując, jak głosi ów archetypalny dla melancholii mit, już to przygnębienie i apatię, już to euforyczne stany, graniczące z geniuszem i właściwe artystom, wynalazcom, pisarzom, a używając kwantyfikatora najogólniejszego – ludziom „innym”.

Mitarski, *Z dziejów melancholii*, W: A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 279-323. Zob. też: D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 145-160.

⁸⁶ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 49. Historię czarnej żółci i jej związków z melancholią referujemy na podstawie pierwszej części tego studium.

⁸⁷ Tamże, s. 53.

Koncepcja czarnej żółci zdomowała się w melanchologii na całe wieki, chciałoby się rzec – na zawsze. Albowiem do dzisiaj pozostaje czymś w rodzaju melancholijnej archezasady, podstawowym odniesieniem każdej refleksji melanchologicznej, symboliczną matką wszystkich „czarnych” pisarzy, tekstów i interpretacji. „Mityczna teoria czarnej żółci – pisze Marek Bieńczyk – jest niewątpliwie skondensowanym obrazem naszego bezpośredniego doświadczenia melancholijnego”⁸⁸. Parafrazując to zdanie, chcielibyśmy powiedzieć, że jest ona także obrazem bezpośredniego doświadczenia pisarskiego Andrzeja Stasiuka, jest metaforą, która spina (mogłaby spinać) wiele poziomów jego prozy, organizuje – jako swego rodzaju matryca – jego wyobraźnię, wkłada się w sposoby obrazowania i opisywania świata, jest jego (wołowieckiego pisarza) Kafkowską „podwaliną”. Właściwością, na której będziemy opierać powyższą konstatację, jest owa, powodującego melancholię, dialektyczna natura apokryficznej czarnej mazi; jej podatność na zmiany oraz ambiwalencja jej wpływów. Na szczątkach tej śledzienniczej metafory Andrzej Stasiuk buduje, w naszym przekonaniu, swoje pisarstwo.

Odbiciem dwoistości czarnej żółci byłyby w tak pomyślanej interpretacji dialektyka, stanowiąca centralną zasadę pisarstwa autora *Opowieści galicyjskich*. Da się ją dostrzec w nieustannej pulsacji ważnych dla dzieła Stasiuka kategorii, metafor czy motywów. Najpierw zatem pustki i pełni, które wyobrażenia pisarza przywoływała poprzez opisy krajobrazów oraz stanów pierwotnej, przedustawnej rzeczywistości, rozpoznawanej jako swoiste idylliczne jej wcielenie⁸⁹. Dalej powiedzieć możemy o wykorzystywaniu kategorii ruchu i bezruchu, obecnej nie tylko w tak ważnym w prozie Stasiuka motywie podróży, ale też owymi *constans* i *dynamis* materii, jej rozpadzie i zamieraniu, kruchości przykrawanej ciągle do wiekuistego niemal trwania. Powiązane z tym obrazy stygnięcia, zamarzania, schładzania byłyby więc odbłaskiem mitu czarnej żółci – płynu, którego stygnięcie i zbyt zimna temperatura, powodowała usposobienie melancholijne na modłę depresyjną, objawiające się przygnębieniem. Aspekt dialektycznego, pulsacyjnego ruchu widoczny jest także w regularnie powracających obrazach czasowości granicznej – opisach świata „dzień przed” i „dzień po”, kiedy nic jeszcze nie drgało, albo kiedy każda aktywność ustała. Odmianą tej metafory byłyby

⁸⁸ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 19.

⁸⁹ Psychoanalityczne spojrzenia na problem rozpadu odesłałyby nas zapewne do całej serii interpretacji „kryzysowych”, z których dekompozycja tożsamości podmiotowej i poluzowanie trwałych relacji byłyby najsilniej narzucającymi się rozpoznaniem.

także idea zimnej śmierci, idącej od strony ścinającego każdą aktywność mrozu, powstrzymującego wszelkie oznaki entropii (a zatem życia) – zimna. Za chłodnymi krajobrazami i stygnącymi substancjami stoi zatem figura mitycznego płynu, którego termiczne przemiany powodują wyciszenie, wygasanie, ociążałość – w każdym razie wywołują jakąś (taką czy inną) wersję egzystencjalnej pasywności. Jeszcze innym wariantem śledzienniczej dialektyki mogłaby być figura wypełniania i usuwania (*brakowania*), a także permanentnego ścierania się w prozie wołowieckiego pisarza wieczności z nicością, wielkości co prawda abstrakcyjnych, jednak reprezentowanych przez konkretne literackie obrazy. Jednym z nich byłby więc – rozumiany najszerzej – pojedynek formy i jej braku, kształtu i amorfii, chaosu i uporządkowania, światła i ciemności, żywiołu narracji (*Taksim*), czy jej zamierania (*Dukla*). Z czarną żółcią wiązałibyśmy także zupełnie rudymenarną dla Stasiukowej wyobraźni metaforę sączenia (wyciekania), której mitycznym emblematem byłyby dawne terapie, mające na celu oczyszczenia ciała z czarnej żółci – wszystkie te środki wymiotne, wywołujące biegunki czy upuszczanie krwi. Obraz sączącej się przez szczeliny nicości, infekującej świat, w który się przedostaje, przywołuje właśnie tą – najdawniejszą – opowieść o tajemniczej mazi, stanowiącej do dzisiaj materializację melancholijnej opowieści.

Ze względu na paradoksalną naturę swojego dzieła, targanego tak licznymi dychotomiami, jedną z ulubionych figur retorycznych Andrzeja Stasiuka jest oksymoron, przeciwieństwo, kontrast – i wszelkie odmiany antytetycznego zestawiania dwóch kategorii. Oprócz powtórzenia, enumeracji i specyficznie spreparowanego opisu chcielibyśmy właśnie kontrast dorzucić do estetycznego instrumentarium melancholii, która tak również – poprzez figuratywną dywergencję – może objawiać się w tekście literackim. Także tutaj autor *Zimy* odwołuje się do dysonantycznej natury melancholii, która jednak – bez względu na swą niepewną i ontologicznie chwiejną istotę – stanowi niezwykle trwałe fundament nie tylko artystyczny, ale też egzystencjalny.

Pora więc na próbę opisanie melancholii, wyłaniającej się z pism prozatorskich Andrzeja Stasiuka, na pytania o jej pozycję wśród śledzienniczych odmian, charakterystykę jej ambiwalentnej natury. Z pewnością nie uda się powiedzieć jednoznacznie – „jest tak a tak”, „jest tak, a nie inaczej”, „jest tak i tylko tak”. Diagnozy nazbyt definitywne wyłamywałyby się z nieokreślonej istoty melancholii, próbowały hamować jej nieustającą pracę podważania sensu i poszukiwania braku. Można jedna powiedzieć tak: typ melancholii, który próbowaliśmy rozpoznawać i w pismach wołowieckiego pisarza kodyfikować, odwołuje się – poprzez metaforyczny związek z

czarną żółcią (i jej właściwościami) – nie tyle nawet do najstarszej tradycji, co do samego jej rdzenia. W tym sensie przekracza ona wiele nowocześniejszych koncepcji melanchologicznych, biorąc je wszystkie za mutacje tego przedstrukturalnego wzorca. Przekracza, ale ich nie unieważnia, raczej zagarnia jako swoje, posiłkując się chociażby melancholią benjaminowską, ujawniając niektóre cechy psychoanalitycznej, depresyjnej koncepcji Kristevej czy też Freudowskiej melancholijnej metateorii braku. Wydaje się jednak, że ujawniająca się w prozie Stasiuka melancholia (czy melancholia Andrzeja Stasiuka po prostu?), odwołuje się do istoty samego bycia, które – wedle ustaleń Heideggera zechciało objawić się jako ciężar⁹⁰. To melancholia, by tak rzecz nazwać, organiczna, schodząca do samego trzonu egzystencji, odzierającego nasz byt z pozoru, wygody, jednoznaczności, oczywistości. Bierze ona rzeczywistość niejako w stanie czystym, pokazując ją w geście dychotomicznego paroksyzmu, w acedycznym stanie właściwym zwłokom, w sytuacji – jak pisaliśmy – stężenia pośmiertnego.

Nie jest tak jednak zawsze, ponieważ zdarzają się w prozie Stasiuka momenty, kiedy melancholia zdaje się przybierać inną, łagodniejszą nieco, odmianę. To fragmenty opisowe, w których narrator prezentuje zimowe pejzaże lub zabiera nas w owe archaiczne, surowe przestrzenie. Melancholia ta, osuwająca się w rozmarzenie, zbliżająca się do epifanii, granicząca ze stanami mistycznymi, zaprasza, w pewnym sensie, do eskapistycznego ruchu porzucenia własnej istoty na rzecz „przejścia na drugą stronę”, wywrócenia smutku na nice roztopienia się w przedustawnym ładzie, czy pięknie śnieżnej rzeczywistości, przypominającej tą z monochromatycznych fotografii sprzed pierwszej wojny światowej, gdzie widać „spokojny, niemal sielski krajobraz: ośnieżone wzgórza, bezlistne zagajniki, z kominów snuje się dym” (F, 121). To obietnica zastygnięcia w ekstazie, anihilacji w „dalekim lśnieniu gwiazd” (F, 6), które wydają się na wyciągnięcie ręki, to także pokusa zamarcia – dosłownego nieledwie – w mroźnej nieskończoności, złączenia się z pradawnymi krajobrazami poprzez przyjęcie atawistycznej, prymarznięcia do pustej, polarnej przestrzeni. Osobliwie melancholia tego typu (moglibyśmy nazwać ją mistyczną⁹¹) dochodzi do głosu w opisach efemerycznego jednoczenia się podmiotu z kosmicznym uniwersum tam, gdzie podmiot staje się częścią większego projektu naturalnego. Obietnica doświadczenia pełni,

⁹⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas...*, s. 172.

⁹¹ O melancholii mistycznej zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera (o Zygmuncie Krasińskim i jego listach)*, w: Tegoż: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 135-174.

wiekuistej hipostazy, spokojnego współegzystowania w objęciach wszechświata jest w tych fragmentach niezwykle mocna – „absolutność” natury, która tak fascynowała Teilharda de Chardina⁹² zagarnia dyskurs straty, uwalniając go od konieczności depresyjnego jej rozpatrywania. Z podobnymi obrazami, choć bardziej chyba w swej wymowie ekstatycznymi, spotkać możemy się w poezji Walta Whitmana, przy czym melancholia mistyczna (czy, lepiej, mistycyzująca) Stasiuka zatrzymuje się w pół kroku, powracając do swego stanu „właściwego”, w którym nic nie może rozjaśnić ciemności, pokryć ciepłą barwą matowiejących widoków zimy, złagodzić polarnego uścisku śmierci, czy przeciąć „migotliwej tętnicy nicości” (F, 6). Dlatego powiedzieć należy, iż mistycyzująca odmiana Stasiukowej melancholii jest raczej poboczną, dochodzącą do głosu w ściśle określonych „warunkach estetycznych” jej mutacją. W istocie bowiem, nie znajdujemy tutaj obietnicy doświadczenia całkowicie wolnego od negatywności, owego pejzażu duszy nieskażonego żadną raną, powierzchni doskonałej w swej nieskazitelności. To raczej *sorrow in the Kingdom of God*⁹³, smutek w Królestwie Bożym, niezbywalna rysa, której usunąć nie da się nigdy i nigdzie. Tak właśnie – jako konieczność i rozdarcie, czy też rozdarta konieczność – przedstawiałby się melancholia Andrzeja Stasiuka. Jej właściwość centralna: dialektyczne postrzeganie świata, pogrążającego się w pośmiertnym stuporze („melancholik widzi, jak świat staje się rzeczą”⁹⁴, pisała Susan Sontag w znanym tekście o Benjaminie), próba redefinicji świata w perspektywie braku i ucieczka od konsolacji – pozostają bez zmian. Ciemne, czarne źródło bije regularnie, wapory melancholii sączą się w świat przedstawiony książek autora *Dziennika pisanego później*, praca melancholii trwa.

Opuszczając terytorium wyłącznie estetyczne i przesuwając się w stronę rozpoznawania bardziej socjologicznych, wypada stwierdzić, że melancholia widoczna w prozie Andrzeja Stasiuka sytuuje jego dzieło raczej po stronie tradycyjnych praktyk prozatorskich. Jego (owego dzieła) centrum jest bowiem, naszym zdaniem, melancholia (i związany z nią dyskurs straty), ta zaś – jak objaw kryzysu – zawsze będzie wyznacznikiem tradycyjnego paradygmatu współczesności. Właśnie ze względu na to,

⁹² J. Sudbrack, *Mistyka. Doświadczenie własnego ja – Doświadczenie kosmiczne – Doświadczenie Boga*, przeł. B. Białecki, Kraków 1996, s. 80. Zob. też: L. Boriello, E. Caruana, M.R. Del Genio, N. Suffi, *Dizionario di mistica*, Libreria Editrice Vaticana, Vaticano 1998.

⁹³ A.H. Hart, *Knowing Darkness. On Skepticism, Melancholy, Friendship, and God*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Michigan 2009, s. 30-50.

⁹⁴ S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. W. Kalaga, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 28.

przykładanie do pisarstwa autora *Grochowa* wyłącznie kwantyfikatorów postmodernistycznych (odwołujących się, chociażby, do fragmentaryczności, hybrydyczności, dygresyjności czy innego rodzaju późnomodernistycznych komplikacji narracyjnych) wydaje się nie do końca uprawnione. Stasiuk bardziej jest bowiem modernistą, a świadczą o tym także argumenty melancholiczne, wywodzące się z centralnej w prozie wołowieckiego pisarza metafory stygnącego, będącego w stanie pośmiertnego stężenia świata. Świat odchodzi, zamiera, pogrąża się w niebycie. A to, co zeń pozostało, niezbyt pisarza pociąga. Autor *Zimy* jest bowiem, jak wynika z naszych ustaleń, po stronie homogeniczności (a nie heterogeniczności), po stronie uporządkowania (a nie po stronie chaosu), po stronie tożsamości trwałej (a nie rozbitej i dającej się składać w niezliczoną ilość modeli), wreszcie – po stronie nowoczesności (nie zaś ponowoczesności). Rzecz jasna, tego typu rozróżnienia wskazują wyłącznie na ogólne usytuowanie dzieł Stasiuka w najbardziej szkicowo zarysowanym podziale kulturowej współczesności. Tym bardziej, że właśnie melancholia nie pozwala na jednoznaczne, definitywne przyporządkowanie prozatorskich tekstów autora *Dukli* do jednego z dwóch zasadniczych nurtów dwudziestowiecznej kultury. Estetyka melancholijna, najbardziej może ze wszystkich strategii artystycznych, rozluźnia oczywiste zaszeregowania, dlatego – jeśli mielibyśmy szukać formuły bliskiej tej dwoistej natury śledzienniczej – przywołalibyśmy koncepcję „postmodernistycznej moderny”⁹⁵ Wolfganga Welscha jako teorię łączącą sprzeczne (a jednocześnie wzajemnie się implikujące) cechy modernizmu i postmodernizmu, aplikującą w dyskurs *stricte* filozoficzny aspekty estetyczne oraz wprowadzającą w katastroficzny obraz ponowoczesności przełamujący go pierwiastek paradoksalnego, anestetycznego, optymizmu. Odkładając jednak te zagadnienia (wymagające przecież osobnego namysłu), powtórzmy, że u samych podstaw Stasiukowej filozofii pisarstwa leży kryzys, także kryzys podmiotu, trawionego niepewnością i fundamentalnym brakiem. Świadectwem tego kryzysu niech będzie końcówka *Dziennika pisanego później*, w którym narrator bliski jest melancholii religijnej⁹⁶ spod znaku nie tyle nawet Burtona, ile Kierkegaarda:

⁹⁵ Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998 i W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 429-461.

⁹⁶ Zob. R. Burton, *Religijna melancholia*, przeł. A. Zasuń, Warszaw 2010.

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 jesteście sami. I dlatego musimy wznosić totemy na wzgórzach, by zostało po nas potłuczone szkło zardzewiała blacha. Musimy to wszystko robić, ponieważ nie wierzymy, że On jeszcze kiedykolwiek spojrzy na miejsca, w których żyjemy. (...) Czy po prostu zamknie oczy i pozwoli nam stawiać rtęciowe, zimne jak lód znaki samotności (...). Wracalem do domu tysięczny raz z tym samym uczuciem, że jadę przez coś w rodzaju pustyni i muszę opowiadać historie, muszę przywoływać obrazy, by nie zbłądzić, by dotrzeć do celu. Pod wielkim niebem, z tymi opowieściami, które są jak wątle ognie w nocy na równinie, gdy wieje wiatr. Nic więcej nie mogłem zrobić. Nic (DP, 165).

Czarna żółć ma także i tę właściwość, że wystawia „słaby” podmiot na działanie metafizyki, odsłania go niejako dla jej niezaspokojonej żądzy stawiania kwestii zasadniczych, otwiera na zimny dotyk Bytu, uwrażliwia na wyłaniający się z niebytu porządek owego „dalej”. Jego niemożliwe przekroczenie, ale i obsesyjne się doń zbliżanie, sprawiają, że podmiot melancholijny staje naprzeciw kresu, próbuje dotykać absolutnego końca, rozważa eschatologiczne wymiary naszej egzystencji. Zaczyna więc, pozostając w stanie Pascalowskiego poruszenia, stawiać pytania o Sens. Swoje istnienie, które często – podobnie jak Bataille – traktuje jako skutek „nieskończonego nieprawdopodobieństwa”⁹⁷ osadza w szerszym uniwersum, swoją niepewną podmiotowość kontrastuje z nieskończonością. Jest w melancholii rodzaj predylekcji do dywagacji ostatecznych, do rozważania świata w kategoriach ujmowania, ubywania czy nicowania własnego istnienia. Świat beze mnie, świat po mnie, świat mimo mnie – to w śledzienniczym sposobie egzystencji pytania stawiane często. Pytania do nich bliskoznaczne, to pytania o śmierć, ostateczny niebyt (lub byt?), definitywną nicość, przed którą nie ma (lub jest?) ocalenia. Pytania takie stawia także w swojej prozie Andrzej Stasiuk, osobliwie w jej „późnej” fazie, osobliwie zaś w *Grochowie*, ostatniej jego książce prozatorskiej. Słowo „nic”, paradoksalny znak semantyki, słowo-klamra, zamykające z bezwzględnością stanowczością *Dziennik pisany później*, jest najlepszym wprowadzeniem do końcowej części naszych rozważań, będących niczym innym jak kodą, która dyskurs melancholijnej interpretacji wycisza, choć nie wygasza, bo pisanie czarnym atramentem nie kończy się nigdy, tak jak nigdy nie kończy się opowiadanie

⁹⁷ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne...*, s. 141.

historii, choćby nawet – lub pomimo tego – były jak wątłe ognie, drgające w nocy na równinie.

ROZDZIAŁ ÓSMY

Elipsa, idylla, nicość

Gdyby jednak było tak, że dzieło Stasiuka wpatruje się wyłącznie w emblemat czarnej żółci i z jego dialektycznego radykalizmu czerpie swoje pisarskie żniwo, nie moglibyśmy w gruncie rzeczy mówić o melancholii. Byłby to gest – owo budowanie narracji tylko na ciemnej, mitycznej mazi – nazbyt, jak na melancholię, oczywisty, zbyt, powiedzmy, płaski. Melancholia zanadto czarna lub zanadto biała, nawet jeśli zasada się na swojej najbardziej źródłowej opowieści (czyniąc z siebie „melancholię właściwą” czy „melancholię do kwadratu”), unieważniałaby swoją istotę, pozbawiała się najistotniejszej swojej właściwości – wewnętrznej sprzeczności, która nie jest prostym kontrastem, lecz ciągłym przemieszczaniem się biegunów, nieustanną grą śladów, płynną, nietrwałą symbiozą różnicy. Dlatego nawet projekt melancholii postawiony na tak solidnych jak u Stasiuka fundamentach, nie będzie wolny od swojego rewersu, splecionej z nim odwrotności, wnikaющей w samo sedno swojego przeciwieństwa, podważając je tym samym i wywlekając na nice każdą tkwiącą w nim jednoznaczność. To zatem, co w prozie wołowieckiego pisarza odwołuje się do pradowej metafory czarnej żółci, to, co w dielektrycznym rozwarciu umieszcza całą, opartą na dychotomii i metaforze stygnięcia literacką konstrukcję, musi być – w optyce melancholijnej – niejako złagodzone, wyprowadzone w stronę marzenia, oniryzmu, nierzeczywistości. Tak działają wspomniane już wyżej fragmenty, w których melancholia Stasiuka przesuwana się w rejony stanów mistycznych, odzierających ją na moment z jej zapatrzenia w stratę, odwracające jej ciemne, saturnijskie oblicze od rozpamiętywania nicości. Melancholia, także ta, która ujawnia się w prozie Andrzeja Stasiuka, będzie więc czasami aktywowała swoje bardziej powabne rejestry. Ich przedstawienia, częściej niż do dramatycznych, zdynamizowanych obrazów Pierre’a-Henri de Valenciennes, czy Pierre-Jacquesa Volaire, odwoływałyby się do sennej, uporządkowanej poetyki prac Edwarda Hoppera. Istotą doświadczania melancholijnego – tak, jak je tutaj rozumiemy – jest doskonała, paradoksalna symbioza tych dwóch rejestrów: czarnego pasma nicości, straty, śmierci i wszystkich innych negatywności oraz słodkiego, czułego, idyllicznego pasma łagodnej zgody na egzystencję, która jest naszym udziałem w tej, czy innej postaci.

Najpełniejszą realizacją artystyczną tego osobliwego (dla melancholii zaś „naturalnego”) połączenia jest *Grochów* (2012) – ostatnia, jak dotąd, opublikowana książka Andrzeja Stasiuka. W rozpoznanych krytycznych została zaszeregowana przede wszystkim jako proza funeralna, wnikać w temat umierania. Zebrane w zbiorze opowiadania – zauważała na przykład Zofia Król – „za temat dotąd dotykany, okrążany, opukiwany biorą się wprost i bez owijania w bawełnę”¹. W tym tonie pisali o *Grochowie* prawie wszyscy recenzenci, bo też nie sposób tanatycznego spoiwa w składających się na zbiór opowiadań nie zauważyć. Temat śmierci, nicości, umierania, odchodzenia w *Grochowie* (temat, w istocie, obecny w prozie Stasiuka niemal od początku) inaczej jednak wygląda, jeśli spojrzeć na niego w perspektywie melanchologicznej, jeśli umieścić go w szerszym polu interpretacyjnym, wskazując jak silnie działa w nim śledziennicza siła odśrodkowa, rozsadzająca je na wiele – nie tylko funeralnych – wątków.

Jeśli jednak mamy mówić o śmierci (a nie sposób w przypadku składających się na *Grochów* opowiadań tego nie robić), trzeba będzie najpierw powiedzieć nieco na temat jej relacji (*relativ*, słowo pokrewne, byłoby tu znaczące) wobec melancholii. Pomiędzy nimi istnieje bowiem związek nie tyle nawet organiczny, ile eliptyczny, zakładający zrozumiałość komunikatu językowego także wówczas, gdy pomijamy jeden z ważnych jego składników. Parafrazując Derridę, powiedzielibyśmy zatem, że powrót do melancholii poprzez śmierć (lub odwrotnie) jest z istoty swojej eliptyczny: „w gramatyce tego powtórzenia brak czegoś niewidzialnego. A jako że ów brak jest niewidzialny i nie do określenia (...) to nic nie zostało naruszone. A przecież cały sens uległ za sprawą owego braku odmianie”². Mówimy bowiem śmierć – myślimy: melancholia, myślimy – śmierć, mówimy: melancholia. Związek tych dwóch wydaje nam się tak silny, że aż oczywisty, graniczący z synonimią. W istocie, pojęcia te związane są ściśle, jednak funkcjonują także – każde w swojej wielkiej tradycji kulturowej – jako byty osobne. Przynależą do siebie jednak tak mocno, że z jednej strony można mówić o melancholii, zostawiając na boku śmierć, jednak z drugiej strony pominięcie w ich relacji „czegoś niewidzialnego”, prowadzi do całkowitej zmiany sensu obu kategorii.

¹ <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3360-andrzej-stasiuk-grochow.html>

² J. Derrida, *Elipsa*, w: Tegoż: *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 507.

Ów genetyczny niemal związek ostatecznie usankcjonowany został zapewne przez Zygmunta Freuda, wyznaczającego stratę jako wspólne doświadczenie żałoby i melancholii³. Jednak poświata śmierci oświeślała dyskurs śledzienniczy od samego zarania, od czasów bohaterów antycznych zapewne. Śmierć jest bowiem stale obecną ramą melancholii, niewidzialnym układem odniesienia w dyskursie straty, martwym punktem w niekończącej się linii śledzienniczej egzystencji. Melancholicy – to ważna dla naszych rozważań uwaga – potrafią zrelatywizować życie i śmierć, pozbawiając i jedno, i drugie właściwej intensywności (za Nietzschem powiedzielibyśmy – mocy), osłabiając to, co stanowi o ich sile. Egzystencja melancholijna wiedzona jest niejako w poczuciu możliwości przekroczenia horyzontu doczesności, wszak melancholicy – uważający się za wybranych – od zawsze rozcieńczali silnie stężony destylat definitywnego końca, podważając go przekonaniem o własnej, wykraczającej poza horyzont doczesny, wielkości. Tak myślał na przykład Empedokles, twórca teorii czterech żywiołów, który – jak głosi jedna z dwóch apokryficznych legend na temat jego śmierci – skoczył w głębię rozpalonej Etny, doznając oczyszczenia w wulkanicznym ogniu⁴. Być może z tego symbolicznego obrazu (skaczącego w czeluść Etny Empedoklesa), w myśli greckiej oznaczającego nieśmiertelność, zrodziła się idea melancholijnego przełamania śmiertelności, obchodzenia jej na rozliczne sposoby, czy też – najbardziej może – włączenia jej w codzienność na równych z innymi wydarzeniami prawach. Melancholik żyje w cieniu śmierci, lecz, jak się wydaje, nie ona jest jego problemem najważniejszym, albo też – być może trafniej będzie tak to określić – nie ona określa wyjątkową jakość jego egzystencji. Smutni bowiem, relatywizując pojęcie śmierci przy pomocy ekstazy (jej związku z melancholią są oczywiste), dokonują niejako niemożliwego – przestają umiejscawiać śmierć na końcu swojej egzystencji, lecz (anihilując go w czasowości asynchronicznej) implementują w przestrzeń wiecznej, ekstatycznej teraźniejszości. W pewnym więc sensie śledziennicy oswajają ostateczność, budząc się do „życia prawdziwego”, szalonego, wielkiego, życia, w którym nie ma miejsca na śmierć. Jeśli melancholicy zawsze byli „inni”, to

³ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, w: K. Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 295-308.

⁴ „Przyjazny duchu ognia, przyjdź!” pisał Hölderlin, autor poematu *Śmierć Empedoklesa*, w pierwszym wersie ody *Wulkan*, gdzie – jako przeciwieństwo oczyszczającej mocy ognia – pojawia się znany nam „gniewny Boreasz”. Zob. F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, przeł. A. Libera, wydanie II rozszerzone, Gdańsk 2009, s. 106-107.

byli niejako także nieśmiertelni, bo ich egzystencja ma tak samo wiele wspólnego z życiem, jak i śmiercią. Albowiem w swoim skupieniu na rozpamiętywaniu straty z jednej strony i skłonności do ekstazy (z drugiej) wyrzucają oni śmierć poza nawias czasu i poza porządek realnego, co pozwala zerwać ową najważniejszą dla nas implikację – pomiędzy chronologicznym i egzystencjalnym wymiarem ostatecznej nicości, kresu naszego istnienia, rozumianego jako przecięcie, rozszczepienie, rozerwanie⁵. To jednak tylko jedna strona medalu, ponieważ – jak zaznaczyliśmy – śmierć jest odwiecznym lustrem melancholii, zaś konieczność umierania (oznaczająca, poza wszystkim, kres nieustającego dyskursu straty) pozostaje ciągle w obrębie refleksji podmiotu melancholijnego.

„W potocznym rozumieniu śmierć jest nieunikniona, lecz w głębokim znaczeniu – jest ona niedostępna”⁶ – pisze autor *Historii oka*. W tym samym duchu paradoksu wypowiada się Vladimir Jankélévitch: „Śmierć nie kryje w sobie żadnego sekretu, dlatego właśnie jest tajemnicą. Tej tajemnicy nie spowija żaden mrok, pojawia się w pełnym świetle, tak jak tajemnica niewinności. Sytuuje się w samym fakcie istnienia, a więc zjawisku przejrzystym”⁷. Cóż melancholia czyni ze śmiercią? Jak się wobec niej odnajduje? Może, jak pisaliśmy, włączać ją w porządek codzienności i, by tak rzec, pośrednio – przy pomocy ekstazy – relatywizować; tak, jak miało to miejsce starożytności. Może także – jak średniowieczni śledziennicy – spojrzeć na nią poprzez pryzmat grzechu. Ale może również, jak w nowożytności, zechcieć na różne sposoby osłabiać jej ostateczność (a melancholia nie lubi żadnych stanów ostatecznych), rozwiązywać jej stosunek z definitywnością, ukrywać w Freudowskim obiekcie, czy w panicznych gestach wypierać ją z horyzontu wyobraźni. Jednym ze sposobów będą zatem próby odsuwania przez melancholika każdego znaku umierania, wypierania każdego zachwiania porządku w swoim świecie (wszak jest ono znakiem śmierci), wystrzegania się każdego, drobnego nawet, sygnału tej „niezniszczalnej i wspólnej wszystkim ludziom zgrozy” (jej przyczyną mógł być – według Schopenhauera, od którego bierzemy to określenie – również fakt, iż „pojawił się znów jakiś zmarły”⁸). Człowiek smutny, może nim być Raymond Roussel, będzie wówczas obsesyjnie bał się

⁵ Zob. E. Lévinas, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 129, G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 143.

⁶ G. Bataille, *Doświadczenie...*, s. 144.

⁷ V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 33

⁸ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, T. 1. Warszawa 2009, s. 534.

śmierci, odmawiając jakiegokolwiek formy jej funkcjonalizacji: nie będzie chciał o niej słyszeć, a najdrobniejsze jej objawy będzie – jak autor *Wrażeń z Afryki* – w szaleńczym oporze próbował zahamować. Jeśli będzie to na przykład wypadanie włosów, to – jak Roussel – nie zawaha się w celu zapobiegania tym nieprzyjemnym symptomom dwa razy w tygodniu traktować swojej fryzury suszarką na ciepłe powietrze, gdy zaś będzie w podróży, zastępować to przydatne urządzenie rozgrzanym rondlem⁹. Niezgoda na śmierć będzie przybierała także formę objawów nieobojętnych psychoanalitycznie – na przykład odmowy oglądania zwłok (tego jedyne dającego się opisać *praxis* śmierci), czy nawet rozmów na temat umierania. Śmierć utożsamiana jest tutaj z nieładem, czy wręcz brudem i jako taka relegowana bywa poza obszar działania świadomości. Zupełnie odrębną postawą wobec śmierci jest jakże silnie z melancholią związana hipochondria. Jako objaw nadmiernego skupienia na sobie, odwołujący się do oralnej fazy rozwoju, hipochondria zasadza się na psychotycznym wyrugowywaniu możliwości śmierci, oddalaniu wizji każdego zakłócenia, wybicia z porządku oswojonej – a taką melancholicy, wielbiciele powtórzenia, kochają najbardziej – codzienności. Liczne postaci hipochondryków, które odnajdujemy na kartach melanchologicznych studiów, są najdoskonalszą figurą „choroby na śmierć”, owego pradawnego lęku przed nieznaną, nieopisywalną przestrzenią umierania. W obsesji związanej z ciałem, obnażającej lęk przed – powiedzmy – materialnym aspektem śmierci, ujawnia się silny związek melancholii z materialnością, do której umieranie zostaje sprowadzone. Śmierć, poprzez oczywistą konotację z ziemią, staje się więc także przedmiotem zainteresowania. Melancholia, poprzez ów chtoniczny punkt zaczepienia, będzie próbowała w śmierci się jakoś zadomowić, zbliżyć się do niej, ogarnąć – jak zwykle w swoich paradoksalnych skłonnościach – istotę nieprzekraczalnego końca egzystencji. Stąd już tylko krok do konstatacji, która może być podsumowaniem powyższych rozważań, konstatacji, w myśl której melancholia zarazem śmierć wypiera, jak i za nią tęskni, wymyka się jej, ale i do niej przybliża, nie chce uznać jej granicznych właściwości, ale pragnie jej w nieokiełznanym pragnieniu dotknięcia tajemnicy doświadczyć. Nowożytna melancholia pozostaje wobec śmierci w takiej właśnie, aporetycznej, relacji. A jednym ze sposobów nakłuwania tego doświadczenia, połączonego z osławianiem owej Schopenhauerowskiej zgrozy, jest zapewne pisanie, mnożenie czarnych znaków na białej kartce papieru, ów

⁹ B. Banasiak, *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Łódź-Wrocław 2007, s. 66.

jałowy (bo „bezczelowy”) ruch *against death*, który nie ma końca, bo śmierć (poza wszystkim) jest także absolutnym zakwestionowaniem języka. Przypomina o tym w jednym ze swoich aforystycznych zapisków Cioran, przytaczając powszechne wśród wielu ludów przekonanie, iż umarli mówią tym samym językiem, co żywi, przy czym dla nich słowa mają znaczenia odwrotne niż przedtem: „duży” znaczy „mały”, „bliski” znaczy „daleki”, „biały” zaś – „czarny”. „A więc śmierć do tego by się sprowadzała? – pyta rumuński filozof i zaraz odpowiada – Mimo wszystko takie całkowite przenicowanie języka lepiej od wszelkich pogrzebowych inwencji sugeruje to, co w śmierci niecodziennego, porażającego...”¹⁰. Jak zatem pisać o śmierci, jak opowiadać o nicości, jak włączyć ją w melancholijną logoreę, która na ontologicznej niedoskonałości języka wznosić będzie nietrwałą budowlę narracji o stracie? Można – na przykład – tak, jak Andrzej Stasiuk w *Grochowie*.

„Mogę przyjaźnić się tylko z duszami, które znają śmierć. Oczywiście, uszczęśliwiają mnie, jeśli udaje im się o niej milczeć, bo ja sam tego nie potrafię”¹¹ – pisał w 1960 roku Elias Canetti. Mogłyby to być także, w naszym przekonaniu, słowa autora *Opowieści galicyjskich*, który o śmierci milczeć także nie potrafi. Raczej przeciwnie: bez przerwy się z nią zмага, od różnych stron podchodzi, przy czym dawniej (w *Przez rzekę, Dukli, Zimie*) były to próby prowadzone okrężnymi drogami, teraz – w *Grochowie* właśnie – widzimy już, jak pisarz staje z tematem śmierci twarzą w twarz. A wszystko rozpoczyna się od powtórzenia:

Moja babka mieszkała na Podlasiu. Chata nie stała na wsi. Mówiło się na to »kolonia« – luźno rozrzucone zagrody, oddzielone osikowymi zagajnikami i szpalerami starych, strzelistych topól. Dom stał w sadzie. Latem w samo południe panował tutaj chłód. Jabłonie były wiekowe, rozrosłe, ich korony spletały się ze sobą – kraina wiecznego cienia (G, 7).

To pierwsze zdania opowiadania *Babka i duchy*, otwierającego ów tanatyczny kwartet prozatorski, jakim jest *Grochów*. Babka, z pewnością jedna z najważniejszych i najbardziej symbolicznych postaci w prozie autora *Fado*, łączy w sobie dwie opowieści: funeralną oraz idylliczną. Powiemy o nich za moment, tymczasem zwróćmy jeszcze uwagę na końcówkę powyższego opisu, w której Stasiuk restytuuje narrację melancholijną. „Kraina wiecznego cienia” to określenie melancholii, przywołujące jej

¹⁰ E. Cioran, *O niedogodnościach narodzin*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 272-273.

¹¹ E. Canetti, *Prowincja ludzka. Zapiski z lat 1942-1972*, przeł. M. Przybyłowska, Wrocław 1996, s. 214.

nieoczywistą ontologię i chłodną naturę, ale też symboliczny powrót do narracji śledzienniczej, której początek tonie w mrokach wczesnych książek Stasiuka, zaś najważniejszym przystankiem przed *Grochowem* jest owo kończące *Dziennik pisany później* „nic” – „prawdziwe imię transcendencji”, jak powiedziała Imre Kértész¹², a dla nas najkrótsza prefiguracja nicości, stanowiącej jeden z głównych tematów *Grochowa*. Wraz z babką rozpoczyna się dyskurs splecionych ze sobą: melancholii, śmierci oraz idylli. Jego emblematem jest czarna, kościelna chorągiew ze srebrnym krzyżem, powiewająca złowieszczo na domu zmarłej babki. Ów łopoczący „na tle błękitnego nieba i bezlistnych gałęzi” (G, 13) kir, pokazany już wcześniej w *Dukli* oraz *Dzienniku pisanym później*, stanowi dla wyobraźni pisarskiej Stasiuka jeden z najpierwotniejszych i najsilniej oddziałujących na postrzeganie świata symboli. To milczący znak nieopisywalności czy – jak mówił Bataille – niedostępności śmierci, przez którą pisarz będzie próbował przebić się w każdej nieledwie swojej książce.

Babka jest figurą przeszłości, pozostającej zawsze na horyzoncie śmierci, opowieści rozumianej jako nieustający ruch narracji, ale też praca dyskursu straty. Wraz z jej (rzeczonej babki) odejściem odchodzi bowiem w przeszłość świat bliski narratorowi, lecz cóż z tym światem odeszło – oto jest pytanie. Wiadomo, że babka wierzyła w duchy i miała wgląd w rzeczywistość pozamaterialną – widziała zjawy, duchy zmarłych, dziwne postaci. Tak w każdym razie wygląda to w opowiadaniach, które rozwijała – jej „spokojna narracja, wypełniona faktami, nazwami rzeczy i imionami ludzi” (G, 8) to najwyższa forma sztuki budowania opowieści, odnosząca się wprost do wysoko modernistycznego ideału reprezentacji, ale także do melancholijnej, pełnej onomastyki, enumeracji i „złudzenia realności” mowy. To także wcielenie zwykłości, spokojnej powszedniości, budowanej na prastarym porządku rzeczy, odnoszącej się do uporządkowanego, zgodnego z rytmem natury życia. „W tej szarej materii – czytamy jednak dalej – pojawiały się od czasu do czasu pęknięcia, nitki wątku i osnowy rozstępowały się o przezierają przez nie zaświaty, nadprzyrodzone, w każdym razie Inne” (G, 9). Powraca tu dialektyczna natura wyobraźni Stasiuka, który zawsze postrzega świat poprzez kategorię dwoistości, odbijającej antytetyczne właściwości czarnej żółci, tej – jak sądzimy – najistotniejszej emblematycznej zasady jego pisarstwa. Stąd przestrzeń metafizyczna – rodzaj pęknięcia w bycie¹³ – będzie zawsze pokazywana

¹² I. Kértész, *Dziennik galernika*, przeł. E. Cygielska, Warszawa 2006, s. 100.

¹³ E. Cioran, *Zmierzch myśli*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2004, s. 34.

poprzez metaforę zasłony, którą należy odsunąć, przeszkody, którą trzeba pokonać na drodze do pełni wiedzy. To jednak tylko narrator postrzega uniwersum na sposób dychotomiczny, bo – jak wyznaje – „to rozdarcie tkaniny egzystencji następowało raczej w mojej wyobraźni, to ja widziałem przetarcia. Babka przechodziła nad tym do porządku dziennego” (G, 9). Melancholia, ujawniająca się w prozie wołowieckiego pisarza, podsuwa nam coraz to nowe figury dychotomii egzystencji, rozszczepiającej się na owo śledziennicze „poza”, „tam”, „gdzie indziej”, wszystkie te korelaty dali, supozycje rzeczywistości odległej, figury przestrzeni absolutnie Innej, parergon zwyczajności¹⁴.

Oprócz towarzyszącego ducha nieskrępowanej opowieści najważniejszym kontekstem egzystencji babki jest śmierć, świadomość, że ludzki żywot „w równej części składa się z zatury i umierania” (G, 11). Ta melancholijna czujność tanatyczna, ujęcie śmierci w kategoriach *wydarzenia*, które – jak pisze w *Dzienniku żałoby* Roland Barthes – „mobilizuje, interesuje, wciąga, aktywizuje, poraża”¹⁵, sprawia, że wszystko w *Grochowie* od początku, od inicjalnego opowiadania tomu, jest „niekończącym się wyśpiwywaniem nieobecności”¹⁶, elegijną formą trwania opowieści. Jej kluczową sceną – dla Andrzeja Stasiuka, powtórzmy, w pewnym sensie założycielską – jest pogrzeb babki. Opis jej ostatniego pożegnania zestawiony jest bezpośrednio z przywołanym już widokiem kościelnej chorągwi, obwieszczającej światu śmierć babki i być może jest to najlepsza transfiguracja prozy autora *Jadąc do Babadag*, w której Symboliczne przepycha się ciągle z Realnym, zaś tłem tego agonu jest dialektyczna istota mitycznej melancholijnej mazi. Rzecz jasna, tytułowa babka jest metonimią, nazbyt czytelnym znakiem odchodzenia świata nowoczesnego, w którym świat był – jeszcze – miejscem względnie bezpiecznym, opowieści się zazębiały, wątek z osnową przeplatały się regularnie i ściśle, zaś metafizyka była najbardziej oczywistą prologatą doczesności. Śmierć babki oznacza natomiast początek procesu dekonstruowania nieśmiertelności, której jednym z objawów jest odarcie śmierci z jej jednostkowego charakteru. „Sama nieśmiertelność stała się teraz śmiertelna – ale śmierć przestała być aktem jednorazowym, pojedynczym, wyjątkowym wydarzeniem o nieodwracalnych konsekwencjach. Żądło skończoności zostało usunięte ze śmiertelności, wszelkiej

¹⁴ Por. J. Derrida, *Parergon*, w: Tegoż: *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 45-96.

¹⁵ R. Barthes, *Dziennik żałoby*, przeł. K. M. Jaksender, Wrocław 2013, s. 62.

¹⁶ J. Derrida, *Edmond Jabès i problem księgi*, w: Tegoż: *Pismo i różnica...*, s. 118.

śmiertelności (...)”¹⁷ – notował Zygmunt Bauman. Śmierć ginie w powszechnym „fabrykowaniu teraźniejszości”, jak to określa cytowany przez autora *Płynnej nowoczesności* Guy Debord, redukuje śmierć do stanu zawieszenia i zastępuje ją „znikaniem” pozbawiając w ten sposób naszą egzystencję zwornika „nadprzyrodzoności” i – sięgając już po język wołowieckiego pisarza – jakiegokolwiek istotności: „gładka, wypolerowana powierzchnia codzienności usłużnie podsunie nam nasze własne, płaskie odbicie jako głębię” (G, 13). Melancholia Stasiuka będzie zatem także paradoksalnym żalem za śmiertelnością śmiertelności, istnieniem rozwiązania definitywnego, które równoważyłoby relatywizowanie życia i umierania, dokonującego się w podmiocie śledzienniczym (tutaj rysuje się ta inkongruencja odpychania i pożądania śmierci, obecna w każdej optyce melancholijnej. Śmierć jest więc także stratą w tym senesie, że przestała być *modusem* bycia¹⁸, wyjęto z niej ostrze pierwotnej egzystencjalnej konieczności.

Jednak z pewnością *Babka i duchy* otwiera w *Grochowie* temat śmierci¹⁹, rozpoczyna jej pracę w opowieści, pozostawia ślad, obecny w każdym kolejnym opowiadaniu. *Augustyn* rozpoczyna się, podobnie jak tekst otwierający zbiór, od konceptu melancholijnego: „To były jego oczy, ale nas nie widział. Patrzył na nas, ale to nie byliśmy my” (G, 17). Oczy niewidzące, spojrzenie, którego nie ma, symboliczne przecięcie powieki (jak w słynnej scenie z *Psa Andaluzyjskiego* Luisa Buñuela), wymowny paraliż spojrzenia jako metafory istnienia. To zakwestionowanie patrzenia, kolejna odsłona śmiertelnej metaforyki („czasami jest tak, że zapatrzymy się w oczy psa i nagle dostrzegamy w nich nicość. To było coś takiego” – G, 17), wprowadza nas w historię umierania tytułowego bohatera. Trzeba tu podkreślić ważną okoliczność: Augustyn doznał wylewu, którego skutkiem był paraliż. Oznacza to, że w jego osobie Stasiuk po raz kolejny pokazywał będzie umieranie powolne, śmierć zbierającą swoje żniwo poprzez systematyczną pracę butwienia tkanek. To wariantywna wersja metafory zimnej śmierci, mroźnego tchnienia nicości wkraczającego do wnętrza organizmu po to, by w przerażającej inhibicji doprowadzić do ostatecznego znieruchomienia, zaprzestania każdego symptomu dynamiki. Augustyn, tak jak go widzimy w

¹⁷ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 208.

¹⁸ E. Lévinas, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 51.

¹⁹ Zob. G. Ernst, *Śmierć jako temat opowiadania. Dianus Georges’a Bataille’a*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, wyb. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 227-242.

omawianym tekście, nie mówi. Pozbawiony możliwości komunikowania, bohater opowiadania „za pomocą gestów umykał nicości” (G, 22), ale też – niczym melancholik – zatrzęsął się w swoim wnętrzu, stał się kryptą własnej egzystencji. Wobec tego, pozostaje praca pamięci, mozolne świadectwo oporu wobec nieuniknionego:

Znajdowaliśmy sobie jakieś miejsce i wiedliśmy rozmowy, które w istocie były poszukiwaniem okruchów pamięci albo przypominały autorskie zajęcia z logopedii. Wyglądało na to, że wszystko, co nam pozostało, to resztki, niewyraźne ślady przeszłości, i tylko one łączą nas jeszcze z Augustynem. Tylko tak mogliśmy wypełnić teraźniejszość – bez ustanku pytając: a pamiętasz to, a pamiętasz tamto, pamiętasz, jak byliśmy, pamiętasz, jak pojechaliśmy... (G, 21).

Melancholia bardzo często odnajdywać będzie wspólnotę w przestrzeni pamięci, strzaskaną przeszłość („resztki”, „niewyraźne ślady”) traktując je jako pretekst do rozpoczęcia dyskursu straty. Bliskość (lub w ogóle obecność) śmierci, która zagęszcza czas i radykalnie zmienia jego doświadczanie, powoduje odruch histerycznego, melancholijnego opowiadania, hipertrofię narracji, nadmiar słów, krążących wokół śmierci w oddalającym (lecz nieskutecznym) werbalnym tańcu. A jednak bardziej niż śmierć tematem interpretowanego opowiadania – ale i całego zbioru – jest umieranie. Augustyn odchodzi, powoli obracając się w nicość. W szpitalu jest częścią wielkiego, pankosmicznego, przemysłu umierania: „Wydawało się, że dominującym sensem jest tu fizjologia. Powolne następstwo snu, karmienia, obmywania – czynności, od których wszystko kiedyś się zaczynało” (G, 26). A więc znowu pierwotność, surowość ciała, atawistyczna redukcja do podstawowego budulca, do organicznej podstawy, jakiegoś rodzaju fizjologicznej *principium individuationis*. Regresywna natura melancholii po raz kolejny odsyła nas w stronę idealnego czasu zaprzeszczonego, który w swoim najdawniejszym łądzie jest alegorią przedustawnej i bezpowrotnie utraconej Arkadii.

Radykalizacja tego fizjologicznego wątku nastąpi w opowiadaniu *Suka* (poza wszystkim – jednym z najpiękniejszych tekstów w prozatorskim dorobku Andrzeja Stasiuka). „Nasza stara suka powoli umiera” (G, 31) – zdanie otwarcia ustanawia dominantę i jedyny fabularny wątek opowiadania. Bezimienna, łagodna suka odchodzi, a my obserwujemy jej powolne umieranie, które jest zapisem czystej, zwierzęcej (dosłownie) fizjologii, umieranie, pokazywane wyłącznie poprzez zmierzające w stronę stanu terminalnego biologiczne wygaszenie funkcji życiowych. Udręczone ciało suki gnije, butwieje, kruszy się – jest dokładnie tym samym, co rdzewiejąca, rozpadająca się materia, której opisami tak często inkrustowane były wcześniejsze książki Stasiuka.

Rozpad psiego ciała obserwuje i opisuje narrator: „piszę o tym wszystkim, ponieważ pierwszy raz oglądam powolną, długą śmierć istoty, z którą przez lata dzieliło się właściwie każdą chwilę” (G, 35), „piszę ten psi nekrolog, ni to wspomnienie o żyjącym zwierzęciu, ponieważ pierwszy raz w życiu jest mi dane tak długo, systematycznie i dokładnie oglądać, jak żywa istota zmienia się w niedołączające ciało, a potem na koniec zmieni się w trupa” (G, 36). Widoczna w przytoczonych zdaniach gradacja określeń, związanych z werystyczną obserwacją umierającego zwierzęcia, pokazuje istotę tego gestu, a zarazem sedno metafory: analizę postępującego ruchu w stronę ziemi, owego, widocznego w polskim uzusie językowym, pójścia do ziemi, do piachu, do gleby. Melancholia, która stoi za tym chtonicznym wyobrażeniem, zasadza się właśnie na zależność, w której pomiędzy ziemią a umieraniem ustanawia się związek przyległości. „Melancholia narzuca sobie niski, »oddolny« punkt widzenia i właśnie z jego poziomu, z tego zanurzenia w rzeczy dotykalne i obiegające ze wszechstron, tak konkretne, że aż trywialne, patrzy w górę (...)”²⁰ – notował Marek Bieńczyk. Tak właśnie wygląda świat z perspektywy suki, z dolnego pokładu umierania, na którym śpi „w płamie zimowego słońca” (G, 33). Wyobrażenia melancholijna ciągnie narratora omawianego tekstu do pierwotnej biologii, gdzieś na sam początek łańcucha ewolucji, w rejony łączących się w białka aminokwasów, kondensujących się monosacharydów, estryfikowanych pierwiastków, gdzieś w rejony krwi, wydzielin, płynów ustrojowych²¹. Widać to we fragmentach, mówiących o agonalnym stanie bohaterki opowiadania:

Suka po prostu robi pod siebie. Gdy ma lepszy dzień pokonuje parę metrów, ale często po prostu robi to tuż obok legowiska. (...) Je namiętnie i łapczywie i trzeba uważa na zęby, gdy się jej coś podaje. Ale żeby poczuła zapach, trzeba jej podetknąć pod sam nos. Jednak nawet wtedy węszy po omacku, we wszystkie strony, i w końcu trafi jakoś tak przypadkiem. Trudno więc ocenić, czy przy tak szczątkowym węchu ma jeszcze coś w rodzaju smaku. Czy też może tylko się napycha, pochłania, napelnia żołądek wiedzona najpierwotniejszym odruchem. A potem, po paru godzinach, pozbywa się tego tuż obok (G, 34-35).

²⁰ M. Bieńczyk, *Melancholia, O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2002, s. 48.

²¹ Psychoanalityczny rejestr melancholii, który rozwijamy tu na marginesie, mówi o nieuświadomionej tęsknocie za matką: „Jednakże i ona, i on [kobieta i mężczyzna – A.M.], oddani temu, co wstrętne, w tym co ucieka »z głębi serca« innego nie przestają szukać upragnionego i przerażającego, odżywczego i śmiertelnego, fascynującego i wstrętnego wnętrza matczynego ciała”. Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 55. Na ten temat zob. także: W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009.

Dyskurs melancholijny w tych opisach rozkładu, dezintegracji, rozproszenia części, wy-miotu²², rozpoznaje nie tylko figurę, ale też obraz dekompozycji podmiotu i katastrofę roztrząsanego Sensu. W prozie Stasiuka ten, tak dosłownie w *Grochowie* przeprowadzony opis dezintegracji, nabiera jeszcze jednego wymiaru – jest metaforą, ekstrapolowaną na kondycję świata. „Tak więc patrząc na sukę – powiada narrator – nie mogę uwolnić się od wizji człowieczeństwa w stanie umieralności” (G, 36) i jest to, jak sądzimy, jedna z najważniejszych motywacji pisarskich Stasiuka, którego proza, pokazująca rzeczywistość w stanie agonalnym, stygnięcie odchodzącego w niebyt świata, będzie równocześnie zawsze prozą, pisaną w ruchu przeciwnym, w kontrze do powyższej diagnozy, w melancholijnym rozwarciu wobec tej konstatacji. Stygnące ciało suki, powoli zbierające się do odejścia zwierzę, wprowadza nas w zamykające zbiór opowiadanie tytułowe.

Grochów już w pierwszym zdaniu odchodzi od melancholijnych figur, pojawiających się w incipitach poprzednich opowiadań. Odwołuje się do wyobraźni przestrzennej („Garwolińską do końca i w prawo Makowską wzdłuż torów w stronę Olszynki” – G, 43), jednak tylko po to, by zakresić obszar, wyznaczyć przestrzeń straty, zarysować punkt odniesienia, od którego zaczyna się praca czarnej żółci i do którego wraca pamięć. „Przychodziliśmy tam, żeby sycić własną melancholię. Żeby pielęgnować w sobie nieokreślone poczucie straty” (G, 44) – dosłowność tej frazy nie pozostawia wątpliwości, lecz nie zamyka interpretacji. Tym bardziej, że nie tylko o utraconą przestrzeń w końcowym opowiadaniu *Grochowa* chodzi. Ciągłe bowiem, chodzi o umieranie – tym razem nieuleczalnie chorego przyjaciela, którego narrator wyciąga w ostatnią (nomen omen) podróż. Obaj są niczym robotnicy pijący na skaju dzielnicy piwo, którzy „siedzieli na brzegu własnego życia i patrzyli w dal” (G, 45). To zresztą kolejna niezwykła definicja melancholii – siedzieć na skraju życia oznaczałoby nie tylko metonimiczną styczność wobec śmierci, ale też pozostawanie obok wszystkiego, co nas otacza, bycie obcym wobec siebie, wobec własnego projektu na życie, zdradzanie go, a jednocześnie trwanie przy nim ze wzrokiem utkwionym w nieskończoności. Z tego punktu wypływa melancholijna w *Grochowie* narracja o stracie, o wymykaniu się losowi i o tym, jak bardzo ucieczka tak jest niemożliwa. Symboliczną esencją *Grochowa* byłby inny, bardziej ponowoczesny obraz schodzenia

²² Por. M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Kasiński wobec śmierci*. Wydanie II, Gdańsk 2001.

w głąb – to scena, w której narrator ogląda przy pomocy komputera mapę „tamtych stron”: „Schodzę coraz niżej i wypatruję pomarańczowego płomienia. Ale on się nie zjawia, chociaż jestem pewien, że tam jest, że tli się w ciemności, pełga pod powierzchnią czasu, i trzeba tylko pamiętać, by od czasu do czasu dorzucić suchych traw, trochę drewna” (G, 49). Schodzenie w dół własnego życia, w głąb własnej pamięci, odkrywanie kolejnej warstwy – to obrazy charakterystyczne dla wertykalnie zorientowanej wyobraźni melancholijnej Stasiuka. Powiązane mocno z powtórzeniem, które w zamykającym omawiany zbiór tekście jest narracyjnym spoiwem. Podróż, podjęta znowu (tak, jak przed laty) dla podtrzymania mitu, okazuje się niemożliwa do odegrania po raz drugi. Zamiast doświadczenie głębi, otrzymujemy pozór, „wszystko zmienia się w teatralną dekorację”²³ – jak pisał Kierkegaard, wyjaśniając naturę repetycji (posługując się zresztą także *exemplum* podróży).

Chory przyjaciel jest wcieleniem pośredniości, przebywania w granicznym pasie egzystencji i jako taki stawia narratora w sytuacji absolutnej Inności, powodując równocześnie sytuację radyklanego oddzielenia, zerwania więzi, odejścia – „no bo się okazywało, że wszystko się zmieniło. Że się rozchodzimy, chociaż nie ma w tym ani jego, ani mojej winy. (...) Tak. Że on już myśli śmierć, a ja, spryciarz, jeszcze nie” (G, 61). Myślenie śmierci, wokół śmierci, ale i – jak się okaże – przeciw śmierci. Tymczasem jednak spójrzmy na umierającego protagonistę *Grochowa*, bo jego odchodzenie w niewyraźnym widzeniu melancholijnym pokazywane jest tak: „Popatrywałem z ukosa i wydawało mi się, że jest go ciut mniej. (...) Ale nie że się zmniejszył, tylko że zrobił się trochę pusty w środku, jakby się zwalniało miejsce na to, co ma przyjść, na to, co wejdzie w jego powłokę, wejdzie w to wszystko, czym był wcześniej” (G, 55). Dialektyka pustki i pełni, ruch naporu skonstrastowany z inwolucją materii, a także „pustka w środku” kierują nas znowu wprost w objęcia Pani Melancholii, przywołują w anamnetycznym refleksie ulubione metafory Andrzeja Stasiuka. Figura „pustego środka” mówi wszakże również o tym, że nie da się z niego już niczego wyjąć, że nie da się sklecić żadnej opowieści, że kończy się praca narracji, ale także praca pamięci. „Życie żywiące się naszymi ciałami” (G, 55) wyjaławia nas cierpliwie, dzień po dniu, aż do końca i gdyby wołowiecki pisarz wiedział o tym kiedyś tak dobrze, jak dzisiaj, być może przed prawie dwudziestoma laty nie napisałby *Białego*

²³ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 43.

kruka, zasadzającego się na wierze w możliwość skutecznej restytucji materii egzystencji.

Historia posuwa się jednak dalej, w stronę kresu, wokół którego krąży rozwijana równolegle w *Grochowie* historia metatematyczna. Nie jest łatwo, „bo przecież trudno jest z kimś dzielić powolną śmierć. Zwłaszcza z kimś, z kim się tylko żyło” (G, 63). Jednak to „tylko życie” przebija ciągle kolorami poprzez przytłaczające omawiane opowiadania szarość (szare mury, szary beton, szare marynarki, szary śnieg, szare grzbiety pociągów). Powracają co chwila liryczne obrazy wspólnych przygód, pracy w fabryce, wspólnego podróżowania i nawet podwórko ze sraczykiem okazuje się mniej niewygodne, a nawet całkiem przytulne. Coś jednak musi dziać się z czasem, skoro wszystkiego można doświadczać równocześnie, skoro „wciąż byliśmy tacy sami” (G, 73) Chyba jednak nie do końca, chyba jednak nie bardzo, bo przecież świat „zmienia się w popiół i cień” (G, 91), które z kolei czarna żółć rozświetla swoim matowym, chłodnym blaskiem. Więc chyba jednak nie, bo przyjaciel przecież umiera i to jest nieodwołalne, stałe, milczące i zimne niczym kamienne jestestwo. Jeśli jednak nic już nie odwróci tego wydarzenia, tego czarnego punktu (żałobna interpunkcja, o której pisała Ewa Lipska²⁴, stawia wyłącznie kropki), tego przyparcia do śmierci²⁵, to trzeba się będzie przyzwyczaić. Nie to jest jednak najgorsze – powiada narrator *Grochowa* – lecz brak miejsca, gdzie *on* jest, ponieważ *on* został, zgodnie ze swoim życzeniem, skremowany. „Ale chciałbym wiedzieć, że istnieje w materialnej postaci. (...) Że gdzieś spoczywają do wody na jego istnienie i na istnienie tego wszystkiego, co przechowuje pamięć” (G, 91-92). To kolejny fantazmat melancholii domagającej się materialności, jakiejś trwałości, jakiegoś sprzeciwu wobec triumfalnego pochodu nicości, dlatego chwytającej się każdego zaprzeczenia przemijania, podważenia nadmiernej wyrazistości śmierci. Konkretny dowód na istnienie – to największa tęsknota melancholii. Wszystko jednak na nic, strata zawsze zwycięża, świat znów został wynicowany: „Była Wielkanoc, zimne słońce i wiatr rzeczywiście wiał. Przez ułamek chwili był jeszcze widzialny, a potem zniknął, już na zawsze, nie do odnalezienia. Trochę wpadło mi do oka, ale łza zaraz wypłukała pył” (G, 94). To koniec, ostatnie słowa, ostatni opis, ostatnie fantazmaty śmiertelnej melancholii: zimne słońce, pył, wiatr i to brzmiące

²⁴ E. Lipska, *Zaćmienie księżyca*. w: Tejże: *Godziny poza godzinami*, Warszawa 1998, s. 164.

²⁵ R. Barthes, *Dziennik żałoby...*, s. 143.

metaliczną pustką „już na zawsze”, którym żałoba będzie karmić się bardzo długo, melancholia zaś – w nieskończoność.

Jednak w tym momencie trzeba nam rozpocząć podróż w przeciwnym kierunku, w stronę idylli, która – blisko z melancholią spokrewniona – rozwija się w *Grochowie* rozległym i równoległym wobec narracji funeralnej duktem. „Spojrzenie, które widzi kogoś w agonii jako jeszcze żywego, sięgającego do najgłębszych źródeł życia, jako niesionego przez wynurzenie się Tego, co istotne w doświadczeniu jeszcze-żywego, jest innym spojrzeniem: spojrzeniem współczucia, a nie patrzeniem na człowieka już-martwego”²⁶ – zauważa Paul Ricoeur, filozof, który o śmierci ma do powiedzenia rzeczy najistotniejsze. I jeszcze Cioran, niedościgniony w lapidarnej przenikliwości: „Melancholia: czas przesycony uczuciami”²⁷. Potrzebne nam był te dwa cytaty po to, żeby odnaleźć w interpretowanym zbiorze opowiadań Stasiuka ton w gruncie rzeczy także melancholijny, ale z innych zupełnie brzmień utkany, ton łagodnej radości, ciepłego zamarzenia, wiary w możliwość epifanii, wspólnoty, radości. Ta opowieść współ-czująca, przesycona uczuciami obecna jest w każdym opowiadaniu *Grochowa*, znaczy czarną, tanatyczną melancholię nimbem delikatnej zgody na świat, przecuciem szczęścia możliwego, dotykalnego, doświadczanego na przykład we wspólnym podróżowaniu. Tak jak w następującym fragmencie tytułowego tekstu interpretowanego tu zbioru:

Gdy jechaliśmy tamtego lata, w lipcu, prosto na południe, powoli, bez celu, z rozkoszą, którą daje obecność i dotyk świata, ma 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 obsyfionym kolejowym korytarzu i poruszając kościanym palcem, odliczała? (...) Nie wiem. Może jej nie było. Bo przecież nie od razu jesteśmy śmiertelni. Wtedy nie byliśmy. I jeszcze przez wiele lat. Teraz wracam do nich. A może to one przychodzę do mnie? W środku dnia, w pół czynności. Tamte dni. Gdy nic nam nie groziło (G, 84).

Takich obrazów jest w *Grochowie* bardzo dużo. Piękne, poruszające opisy błogiej radości, rzeczywistości wyzutej ze strachu, bólu, śmierci, rzeczywistości, w której nawet echo – nieco złowieszczy znak melancholii – brzmi jak najpiękniejsze melodia szczęścia. To ekologiczne opisy beztroskiego znikania suki na kilka dni, kiedy

²⁶ P. Ricoeur, *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 46.

²⁷ E. Cioran, *Zmierzch myśli...*, s. 183.

jeszcze „biegła i nadążała za innymi psami” (G, 31), to także wycieczki do Izdebek niedaleko Brzozowa, gdzie mieszkał Augustyn, bohater drugiego opowiadania zbioru, który częstował kurą, ziemniakami i ogórkiem („smak, który potem chodzi za tobą przez całe życie” – G, 19). To wreszcie najwcześniejsze dla narratora epizody czasu spędzonego u babki, która siadała na skraju łóżka i snuła swoje opowieści albo wykonywała codzienne, najprostsze czynności:

„Przez okno widziałem niewyraźną postać babki, jak krząta się pomiędzy stołem a piecem i przygotowuje obiad. Zupełnie sama, w pustym domu, pomalowana na brązowo podłoga skrzypiała przy każdym kroku, a ona najzwyczajniej w świecie wyjmowała z nawiedzonego kredensu przyprawy, naczynia, łyżki i widelce, którymi wzgardził nieboszczyk” (G, 13).

Spojrzenie narratora, nawet jeśli – jak w ostatnim wyimku – widzi (na sposób melancholijny) przez szybę i niewyraźnie jest w *Grochowie* spojrzeniem współ-czującym i poprzez pryzmat takiego właśnie spojrzenia pokazuje postaci kolejnych opowiadań. Tędy, poprzez współ-czujące oczy narratora, wkrada się w narrację śledzienniczą dyskurs idylliczny, choć nie jest to klasyczna, znana z pism Zimorowica, Brodzińskiego czy Kasprowicza odmiana²⁸. Jej oczywiste cechy bukoliczne rozmywają się w melancholijnym smutku, bez którego idylla w omawianych opowiadaniach byłaby nieczytelna, pozbawiona swojego niezbywalnego kontekstu i nie różniłaby się od łzawego sentymentalizmu. Tymczasem obydwa doświadczenia wzajemnie się warunkują i oświetlają, wyostrowając przy tym swoje cechy. Ale też melancholia rozświetlana idyllicznymi błyskami obnaża to, co w istocie podmiot śledzienniczy robi ze swoim obiektem – jak go umieszcza w sobie, a potem wokół niego zapętla dyskurs straty, jak się wokół niego krząta, jak go – mówiąc najkrócej – zatrzymuje w sobie, by już nigdy go (od siebie) nie uwolnić. Dlatego pytanie Ciorana, dywagującego „dlaczego w doskonałości absolutnej chwili, ten szmer ulotności przypomina mi o okrucieństwie czasu”²⁹, pozostaje – mimo wszystko – najbliższym kontekstem *Grochowa*. Melancholia bowiem, nawet złagodzona wątkiem arkadyjskim, pozostaje sobą – pęknięta kryptą, której odłamki składają się na dyskurs straty. Piszą o tym w szkicu *Roussel i Wenecja. Zarys geografii melancholicznej* George Perec i Harry Matthews:

²⁸ Por. *Idylla polska. Antologia*, wyb. A. Witkowska przy współudziale I. Jarosińskiej, wstęp: A. Witkowska, komentarze: I. Jarosińska. Wrocław-Warszawa-Kraków (BN 284) 1995.

²⁹ E. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004, s. 16.

Przedmiot, którego utraty nie chce się uznać, trwa nadal – obok niewyrażonych działań, uczuć i słów – w sekretnym systemie topologicznym, głęboko złożony w krypcie psychiki. Inkorporacja jest więc odmową żałoby (...) W swym stadium melancholicznym wewnętrzna krypta zaczyna pękać i ostatecznie smutek zostaje zaakceptowany. Niestety, odczuwa się go nie jako smutek porzucenia przedmiotu, lecz jako smutek przedmiotu po utracie podmiotu: na tym polega pierwsza modyfikacja psychiki, ale i ostatnia, gdyż umożliwia oddanie się we władzę śmierci³⁰.

Grochów, choć jest narracją funeralną, odmawia pracy żałoby na rzecz pracy melancholii. Jest bowiem efektem „pękniętej krypty”, z której wyciekać zaczęła czarna żółć, zaś obiekt został usidlony w owym, kończącym ostatnie opowiadanie zbioru, „nie do odnalezienia”, ale i nie do opowiedzenia, nie do wypowiedzenia i nie-dopowiedzenia. Ostatnia, jak dotąd, książka prozatorska Stasiuka ugruntowuje bowiem śledzienniczy dyskurs, obecny w jego wcześniejszych tekstach. Nieco paradoksalnie, bo właśnie w *Grochowie* najsilniej ujawnił się wątek idylliczny – „stanowcza”, opisywana wyżej, melancholia została wyprowadzona w stronę czułości, delikatnego smutku, tonu bardziej może nawet religijnego, znanego z pism Kierkegaarda, gdzie nieusuwalny smutek rodzi się z paradoksu wiary i jej braku równocześnie. Jednak podstawowy, śledzienniczy ton prozy Stasiuka w *Grochowie* zostaje utrzymany, a nawet skondensowany, bo wzbogacony właśnie o ów wątek autotematyczny, oddanie się we władzę śmierci, symboliczne zaakceptowanie faktu jej istnienia nie jako obiektywnego kresu biologicznego życia, nie (jak powiada autor *Bycia i czasu*) jako *możliwości*³¹, lecz nieodwołanego Heideggerowskiego bycia-ku-śmierci, które stanowi podstawowy kontekst omawianego tu zbioru opowiadań. „Przymus bycia to przymus umierania”³² – dopowiada Lévinas, komentujący tekst niemieckiego filozofa. To zastrzeżenie przyda się nam, by pokazać, skąd wyłania się w śledzienniczy dyskurs *Grochowa*, gdzie bije jego niegasnące źródło, gdzie czarna żółć sączy się, by następnie przekształcić się w melancholijne pismo. Aby to to jednak zrobić, niezbędny będzie jeszcze jeden cytat,

³⁰ H. Matthews, G. Perec, Roussel i Wenecja. *Zarys geografii melancholijnej*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 2000, nr 3, s. 211.

³¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 330.

³² E. Lévinas, *Bóg, śmierć...*, s. 51.

tym razem z Lwa Tołstoja, autora największego być może tekstu tanatycznego³³, który pisał tak:

A przecież wystarczy tylko zrozumieć, że to, co spaja wszystkie świadomości w jedno, że to, co jest wyjątkowym *ja* człowieka, znajduje się poza czasem, że zawsze było i jest, że i że to, co może się urywać, jest tylko ciągiem świadomości określonego czasu – by stało się jasne, że kres ostatniej w czasie świadomości wraz ze śmiercią tak samo nie unicestwia prawdziwego ludzkiego *ja* jak codzienne zasypianie. Przecież nikt nie boi się zasypiać, chociaż przy zasypianiu dzieje się dokładnie to samo, co w chwili śmierci, mianowicie urywa się świadomość w czasie³⁴.

Melancholijny idiom prozy Andrzeja Stasiuka – w *Grochowie*, ale i w poprzednich jego książkach – rozpoczyna się od akceptacji tej sprzeczności, inkorporacji nierozstrzygalnego rozziwu egzystencji, rozdartego pomiędzy Heideggerowską koncepcją życia jako początku umierania i niezachwianą wiarą Lwa Tołstoja w to, że śmierć jest złudzeniem optycznym, rodzajem egzystencjalnego anakolutu³⁵, w który nie powinniśmy wierzyć bardziej, niż „ktoś, znający zewnętrzne widzialne prawa świata wierzy, że matka znalazła go w zagonie kapusty”³⁶. Wspomniana przez nas eliptyczna relacja śmierci i melancholii rozpoczyna się na styku tych dwóch punktów widzenia, które zatrzymują dyskurs w krypcie aporii, przekreślając go tym samym jako – by tak rzec – nieideologiczne źródło dyskursu. Paradoks ten wprost prowadzi do dialektycznej natury melancholii, u podstaw której leży napięcie pomiędzy podmiotem i obiektem, narracją i milczeniem, radością i smutkiem, wreszcie – życiem i śmiercią. W tym sensie proza Andrzeja Stasiuka byłaby emanacją melancholii niejako podwójnej – wiążącej niemożliwy projekt przepracowania straty, z niemożliwym do napisania tekstem wolnym od wskazanej wyżej aporii, wszak niemożliwy jest tekst, który nie obstawałby po jednej lub drugiej stronie.

Cóż więc począć wobec tej wrzucającej nas zawsze w otchłań dyskursywnej porażki komplikacji? Za odpowiedź niech posłużą nam słowa Jacquesa Derridy, które

³³ Zob. L. Tołstoj, *Śmierć Iwana Iljicza*, przeł. J. Iwaszkiewicz, w: Tegoż: *Opowiadania i nowele. Wybór*, Kraków 1985 (BN II 217), s. 244-321.

³⁴ L. Tołstoj, *O życiu*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2013, s. 186.

³⁵ Etymologia słowa (*an-akólouthon*) odsyła do zakłócenia w podążaniu za czymś.

³⁶ L. Tołstoj, *O życiu...*, s. 192.

znajdziemy w jednej z najważniejszych, z naszej perspektywy, jego książek, *The Work of Mourning*, złożonej z tekstów, pisanych przez francuskiego filozofa przy okazji śmierci jego przyjaciół. Derrida wielokrotnie pisze w tych, jak powiedziałby Stasiuk, ni to wspomnieniach, ni to nekrologach, o fundamentalnym problemie wyrażenia żałoby: jak mówić o śmierci, jak mówić w czasie przeszłym, jak znaleźć słowa, jak zabrać głos. Spójrzmy na tekst, napisany po śmierci Jean-Francoise Lyotarda:

Czuję tak wielką stratę, nie umiem znaleźć publicznych słów dla tego, co się przydarza, co zostawiło bez słowa wszystkich tych, którzy mieli szczęście zbliżyć się do tego wielkiego myśliciela – którego nieobecność pozostanie dla mnie, jestem tego pewien na zawsze nie do pomyślenia: [pozostanie] samym tym, co nie do pomyślenia, w głębi łoż³⁷.

Jeśli mówienie o zmarłych jest trudne (a także na swój sposób heretyckie, uzurpatorskie i ekshibicjonistyczne), to niemówienie wydaje się jeszcze trudniejsze, ponieważ nie mówić o stracie byłoby jawnym wypowiedzeniem posłuszeństwa pracy żałoby. Jeśli jednak mowa wobec umarłych posługuje się językiem nieporadnym, ułomnym, nigdy (nigdy podwójnie, hiperrealna) nie dotykając *istoty*, to właśnie tutaj znajduje ona punkt styczny z melancholią, która nigdy nie opowie braku. Dlatego tym, co ratuje przed melancholią, ale też ją ustanawia, jest pisanie, mozolne zaczernianie żółcią czystych kartek papieru, dla której to czynności nie znajduję lepszej metafory, niż zamykający *Grochów* obraz łyżki wypłukującej pył. Tym właśnie jest pisanie melancholii i pisanie melancholią – wypłukiwaniem nicości przez łyżkę, nie mającym końca oczyszczaniem świata ze śmierci, niekończącą się pracą przedstawiania straty, wiecznym oplakiwaniem kruchości naszej egzystencji.

³⁷ J. Derrida, *The Work of Mourning*, ed. by P.-A. Brault, M. Naas, Chicago 2001, s. 214. Cyt. za. M. P. Markowski, *Jacques Derrida: mowa żałoby*. W: *Derrida/AddireD*. Red. D. Ulicka, Ł. Wróbel, Pułtusk 2006, s. 28.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY

Life after melancholy?

Ale jak mówić? Skoro pierwszym odruchem jest „usunąć się od tego wszystkiego, odejść stąd, na zewnątrz, do innych ludzi”¹ W doświadczeniu melancholii, w jej najbardziej egzystencjalnym (ale i twórczym) *modus* istnienia, ten żałobny afekt zostaje przewyciężony, zerwany jak każda zbyt mocno narzucająca się linearność, zbyt wyraźna autonomia, nadmierna oczywistość. A może dlatego, że dla ludzi smutnych znakiem śmierci jest przede wszystkim „biała przestrzeń oddzielająca słowo od słowa”², zanik dyskursu straty. Mówiliśmy tutaj wielokrotnie: melancholia nigdy nie wygasa, nie ma końca, trwa. Czarna żółć, której fantazmat tak silnie – jak staraliśmy się pokazać – obecny jest w prozie Andrzeja Stasiuka, nie przestaje się sączyć.

W istocie, melancholia rozumiana jako holistyczna strategia egzystencji, *habitus* ponowoczesności (a w każdym razie jedno z jego wcieleń) mimo dwóch tysięcy lat historii nie odchodzi w zapomnienie. Przeciwnie raczej, na stygnącym cieple „świata, jaki znamy”, wapory i wrzody czarnej żółci są coraz bardziej widoczne. Trzeba jednak powiedzieć, że zwornikiem dyskursu śledzienniczego nie są mnożące się (i popularne w ostatnich latach) teorie socjologiczne, czy psychologiczne, uznające melancholię za ważną kategorię późnej nowoczesności. Najmocniej o żywotności toposu melancholijnego świadczą teksty, rozwijające dyskurs straty oraz ich melanchologiczne interpretacje. „Ołowiana Godzina – /Kto przetrwał, ten ją wspomina/Tak jak ktoś, kto zamarzał wspomina Biel Śnieżną – /Zięb – potem Odrętwienie – potem wszystko jedno”³ – pisała genialna Emily Dickinson w wierszu *Wielki ból zastępuje rutyna cierpienia*, który powtarza w kolejnej wariacji opisywany wyżej motyw mroźnej śmierci. Pojawiająca się we wcześniejszej strofie tego wiersza metafora „twardniejącego cierpienia” świetnie zresztą obrazuje doświadczenie melancholijne,

¹ J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, przeł. R. Lis, w: *Wymiary śmierci*, wyb. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s.301.

² E. Jabès, *Z pustyni do Księgi. Rozmowy z Marcelem Cohenem*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2005, s. 137.

³ E. Dickinson, *Wielki ból zastępuje rutyna cierpienia*, przeł. S. Barańczak, w: *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*, przeł. i opr. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 53.

obrastanie stratą aż do jej interioryzacji, cierpienie po trosze osławiane aż do pełnej słodkiego smutku akceptacji. Bardziej nas jednak interesuje owo wspomnianie, przywodzące na myśl kolejne interpretacje doświadczenia śledzienniczego, wyprowadzenie go na „scenę pisma”, gdzie podlegać będzie nieustającej pracy hermeneutycznej. Pisanie melanchologiczne, pisanie czarnym atramentem domaga się ciągłego zaczynania od początku, regresu i restytucji, reinterpretacji i repetycji. Pisane w czarnej gorączce sążniste eseje domagają się uzupełniania: „będę musiał do nich często wracać, konsumować je i wgryzać się w nie aż do kości, aż do ścięgien, na powrót umieszczać w perspektywie, odwracać we wszystkich kierunkach za sprawą serii odchyłeń, wariacji, modulacji, anamorfoz”⁴. Melancholia żąda nieustannej aktywności, bez przerwy oczekuje nowego, nie zaznaje ukojenia w żadnej konkluzji i żadnej interpretacji. Jej przeznaczeniem jest wypowiadanie wierności i oddalanie widma wszelkiej stałości. Niekonkluzywność, na której stawia chybliwą budowlę własnej natury, zawsze jest znakiem osłabienia, rany, czy – stawiając sprawę radykalnie – nicości. Dlatego każda interpretacja melanchologiczna (lub też: szczególnie ona) narażona jest na źródłową niejako niepewność rozpoznania. Właściwością czarnego dyskursu jest bowiem także rozpraszanie śladów pomiędzy różnymi poziomami organizacji tekstowej, śladów, których gromadzenie przypomina pracę Iris, zbierającą kończyny martwego Ozyrysa⁵. Niniejsza interpretacja jest właśnie taką próbą zebrania śladów melancholii w prozie Andrzeja Stasiuka, próbą pozbawioną wszelkich pretensji holistycznych i próbującą wskazać najważniejsze – w naszym przekonaniu – cechy wyobraźni śledzienniczej pisarza. Rzecz jasna, wiele tematów zostało zaledwie zarysowanych i wymaga pogłębienia, wszak czarna żółć wchodzi głęboko w szczeliny tekstu, docierając do najodleglejszych jego pokładów, gdzieś w okolicy prozodii, czy specyficznej leksyki. Równocześnie jednakowoż, jesteśmy przekonani, że jednym z najważniejszych tematów pisarstwa Andrzeja Stasiuka jest melancholia, dyskurs straty w jego najsilniejszej egzystencjalnej odmianie. Melancholia wyłaniająca się z prozy wołowieckiego pisarza, ma podstawy tradycyjne, ale równocześnie bardzo solidne – zagnieżdżając się w micie czarnej żółci staje się źródłem dialektycznego napięcia, spinającego teksty Stasiuka w artystyczną całość. Konsekwencją tego są pojawiające się

⁴ J. Derrida, *Kartusze*, w: Tegoż: *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 234.

⁵ Określenie zapożyczamy z melanchologicznego eseju Jonathana Boultera. Zob. Tegoż: *Melancholy and the Archive. Trauma, Memory and History in the Contemporary Novel*, Continuum International Publishing Group, New York 2011, s. 170.

w jego prozie figury melancholijnej estetyki: kontrast, oksymoron, paradoks, powtórzenie, anamneza, enumeracja, a także opis. Czyniąc melancholię tak ważną kategorią swojego dzieła, autor *Opowieści galicyjskich* dołącza do niemałego grona pisarzy-śledzienników: Orhana Pamuka z jego melancholią, chciałoby się powiedzieć, bosforską, Fernanda Pessoa z jego melancholijnym idiomem egzystencjalnym, czy Roberta Walsera, którego regresywny projekt wypisania się z życia jest projektem melancholijnym *par excellence*.

Takich jak oni jest jednak wielu (jeszcze Murakami, jeszcze Debora Vogel i Krzysztof Varga, jeszcze Saramago, jeszcze Bruno Schulz i George Perec, i jeszcze Sebald, Sebald!), dlatego – powtórzmy to na koniec raz jeszcze – nie ma kresu pisania melancholią i pisania o melancholii. „Płynny, nieobecny, rozmyty, gubię się sobie, jakbym tonął w nicości. Jestem tym minionym – i to słowo, które coś mówi i coś unieruchamia, zawiera w sobie wszystko”⁶ – takie zdania notował Pessoa w nieogarnionej *Księdze niepokoju*. To mógłby być także doskonały opis doświadczenia melanchologicznego, doświadczenia pisania o melancholii, które jest zawsze zagubione w sobie i zawsze jest tym minionym, tym, co przepadło, zawsze o krok z tyłu, jest tym, czym w gruncie rzeczy już nie jest – coś mówi, ale i coś unieruchamia, coś wyjaśnia, ale i sporo zaciemnia. Jest samym żywiołem pisania, ruchem w stronę umykających czarnych znaków, niemożliwą próbą dotknięcia istoty życia „z kawałkiem lodu w piersiach” (DO, 134). Melancholia z kolei zawsze się wymyka, zawsze jest o krok z przodu przed jej interpretacją, ustanawiając wieczną różnicę, w przestrzeni której pozostaje tylko ślad, okruch, odbłask. Jest niczym pismo boga z opowiadania Borgesa, w którym bohater, uwięziony w kamiennym więzieniu czarownik plemienia Quaholom, usiłuje zgłębić zagadkę boskiego zaklęcia. W trakcie tego mozolnego zajęcia doznaje osobliwej ekstazy i widzi boga w postaci kulistej:

Ja zobaczyłem olbrzymie koło – relacjonuje – które nie było ani przed moimi oczami, ani też za nimi, ani z boku, bo równocześnie było wszędzie. Koło było z wody, ale również z ognia, i jakkolwiek widziało się jego obwód, było nieskończonością. Było utkane ze splecionych ze sobą wszystkich rzeczy, które były, są i będą. Ja byłem nitką w tej wszechobejmującej osnowie⁷.

⁶ F. Pessoa, *Księga niepokoju (nowe fragmenty)*, przeł. M. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2013, nr 3-4, s. 169. Cytowany fragment nie znalazł się w polskim wydaniu *Księgi niepokoju* z roku 2007.

⁷ J.L. Borges, *Pismo Boga*, przeł. Z. Chądzyńska, w: Tegoż: *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska, M. Potok-Nycz, Warszawa 2003, s. 127-128.

Ten zawierający geometryczną aluzję do kolistej natury melancholii opis jest także idealnym przedstawieniem sytuacji piszącego o „czarnych tekstach”. Przypomina nie tylko o ich zasadniczej ambiwalencji, ale pokazuje zarówno genetyczny związek podmiotu i przedmiotu dyskursu melanchologicznego (nitka w wszechobejmującej osnowie), jak i podkreśla totalizującą – powiedzmy – ontologię melancholii, która nie daje wytchnienia i nigdy nie pozwala o sobie zapomnieć.

Przekształcając nieco tezę amerykańskiej uczoney Jennifer Radden, możemy zatem powiedzieć, że życie nie jest melancholijne, ono jest melancholią. Nie ma więc życia po melancholii, jest tylko melancholia sama, która – będąc doświadczeniem totalnym – popycha ciągle do pisania, okręcania słów wokół straty, wyprowadzanej z czystej negatywności inscenizacji utraconego obiektu. Zawsze niedokończona, ułomna i pogrążona w nicości praca melanchologa ma jednak tą zaletę, że czasem ciemność przebita zostaje na wskroś „wąskim strumieniem blasku” (G, 14), w którym odbijają się obrazy najpiękniejsze: łza wypływająca pył z oka, młoda twarz powracającego późnym wieczorem z fabryki ojca, światło bramki.

ZAKOŃCZENIE

Świat jako apetyt

Nasze rozważania zakończyliśmy obrazem melancholii złagodzonej pewnym rysem idyllicznym, spowitej delikatną mgiełką radości, pobrzmiewającej pomiędzy czarnymi, ciężkimi tonami doświadczenia śledzienniczego. Mówiliśmy także o niekończącej się pracy dyskursu straty, zawłaszczającego wszystkie obszary egzystencji melancholików. Podkreślaliśmy również wymykającą się każdej interpretacji, progresywną – jeśli tak wolno powiedzieć – naturę melancholii, która „wyprzedza” dyskurs krytycznoliteracki, uchylając jednoznaczne sądy interpretacyjne. Pora tedy, pamiętając o wszystkim co wyżej powiedzieliśmy, zadać pytanie nie tyle o możliwość innego (melanchologicznego właśnie) odczytania prozy Andrzeja Stasiuka, ile o jego operacyjny zasięg. Jest to, mówiąc inaczej, pytanie o to, czy patrząc na pisarstwo autora *Opowieści galicyjskich* przez pryzmat melancholii da się coś istotnego o nim powiedzieć. Na tak postawione pytanie odpowiadamy twierdząco, przy czym – dla podparcia naszego sądu argumentami – przypominamy najważniejsze ustalenia, zawarte w niniejszej rozprawie.

Przede wszystkim należy zatem odtworzyć kluczowe punkty naszego wywodu, prowadzące do uznania prozy Andrzeja Stasiuka za przykład *écriture mélancholique*, swoistego pisma melancholii, w którym ujawnia się doświadczenie straty. Próbowaliśmy pokazać jeden z głównych, jak sądzimy, wątków prozy wołowieckiego pisarza, jakim jest obecny w nim dyskurs melancholijny. Najpierw jednak obrysowaliśmy kształt kulturowego pola, w którym, jak się wydaje, funkcjonuje dzisiaj melancholia, pozostająca w szczególnej relacji wobec wspólnoty, która może być opisywana wyłącznie poprzez źródłowy brak. Mówiliśmy też nieco o melancholii jako pojęciu kulturowym, jednakowoż tylko po to, by ustalić punkt wyjścia do działań *stricte* interpretacyjnych, które stanowiły oś naszych rozważań. Z tych samych powodów niezbędne było też przedstawianie najważniejszych wątków pojawiających się w recepcji pisarstwa Andrzeja Stasiuka i wskazane tych odczytań jego prozy, które – w mniejszym lub większym stopniu – dotyczyły problematyki melancholii, czy też wykorzystywały powiązane z nią pojęcia. Tego typu działania przygotowawcze niezbędne były dla klarownego, mamy nadzieję, wyłożenia naszych koncepcji interpretacyjnych i wyprowadzenia z nich kilku podstawowych konkluzji.

Najważniejsze wnioski przedstawiałby się więc następująco: proza Andrzeja Stasiuka w jednym z centralnych swoich rejestrów stanowi zapis doświadczenia melancholijnego, odwołującego się – w najszerszym planie – do kategorii niezdefiniowanej straty. Pisarstwo autora *Dziennika pisanego później* w swojej istocie opiera się na fundamencie dialektycznym, który organizację tekstu wyprowadza z paradoksalnego fundamentu kategorii przeciwstawnych. Pustka i pełnia, wypełnianie i sączenie, „przed” i „po”, ruch i bezruch, wieczność i nicość, śmierć i trwanie, forma i jej brak – by wymienić tylko najważniejsze. Dlatego też oprócz enumeracji, powtórzenia, anamorfozy, czy anamnezy – zasadniczych elementów melancholijnego idiomu pisarskiego – dla Stasiuka ważne będą takie figury retoryczne, jak antyteza, kontrast, czy oksymoron. Wszystkie one będą transfiguracjami mitu czarnej żółci, której takie cechy, jak zmienność, ambiwalencja i nieokreśloność stanowią dla prozy Stasiuka genetyczne, najbardziej w pewnym sensie źródłowe, zaplecze.

Z emblematem czarnej żółci – to kolejna poczyniona przez nas ważna konstatacja – ściśle powiązana jest metafora stężenia pośmiertnego, czy też stygnięcia, które dla wyobraźni melancholijnej pisarza stanowią figurę postrzegania świata w jego olbrzymiej złożoności. To świat, który zamiera, odchodzi, który jest w drodze ku innej – nieopisanej – rzeczywistości, świat, w którym obumiera każdy ruch, ustaje praca nie tylko wszelkiego stworzenia, ale także wszelakiej materii. Fantazmat świata pierwotnego, pozbawionego oznak życia a jednak trwającego w jakiejś dziwnej – pośredniej – formie istnienia przedstawiają liczne w pisarstwie twórcy *Dukli* obrazy rzeczywistości archaicznej, pustej, złowieszczej, ale i (ze względu na swoją przedustawną homogeniczność) szczególnie pociągającej.

Dialektyczny fundament prozy Stasiuka, fundament wywiedziony z właściwości czarnej żółci, pozwala traktować pisarstwo tego autora jako źródłowo melancholijne. Tezę naszą potwierdzałyby także inne śledziennicze tematy obecne w prozie wołowieckiego pisarza: różne modalności melancholijnego, uwikłanego w grę odbić (lub ich braku) spojrzenia, swoiste pojmowanie czasu i przestrzeni ujawniające się w figurze podróżowania, odwołująca się także do bezruchu acedia, czy – wreszcie – filozofia opisu, w której centralne miejsce zajmują melancholijne obrazy zamierania materii lub – jak z kolei w *Grochowie* – opisy powolnego umierania.

Melancholia, którą odnajdujemy w tekstach prozatorskich wołowieckiego pisarza miałyby także – w myśl tego, co powiedzieliśmy wyżej – dwojakie oblicze. W swoim najgłębszym paśmie odwołuje się do emblematu czarnej żółci, co sprawia, że

sytuuje się w najbardziej tradycyjnym obszarze ideowym melancholii, obszarze, który ciągle czerpie z obrazu dla siebie założycielskiego. Innymi słowy, proza Stasiuka zasadza się na micie dla dyskursu melancholijnego niezbywalnym, a jednocześnie skutkującym tonem najgłębszego smutku, który wylania się także z uwikłanej w nierozstrzygalne aporie i pulsującej zmiennością egzystencji. Doświadczenie melancholii, które znajduje swoje odbicie w twórczości, nie może bowiem zbyt daleko odejść od swoich konstrukcji trzonowych – nieokreślonej, napędzającej pracę pisania straty i ambiwalentnej natury czarnej żółci. Zmienność, dialektyka, paradoks, sprzeczność, swego rodzaju chimeryczność rozwijanych opowieści – wszystko to, co w prozie autora *Dziewięć* odwołuje się do naprzemiennych i przeciwstawnych sposobów tematyzowania poszczególnych konceptów fabularnych jest wariantem tej mitycznej wydzielin, bez której dyskurs melancholijny i melanchologiczny pozostałby niezrealizowaną ideą. Tak intensywnie obecna w prozie Stasiuka nicość jest najwymowniejszym wyrazem lęku przed ową nieokreśloną magmą, w której melancholia bez ustanku zanurza nasze doświadczenie. Związane z tym smutek, poczucie przemijalności, nieokreśloności, nieopisywalności – całą ta negatywna odmiana egzystencji i egzystencji – stanowią jedną stronę saturnijskiego oblicza prozy Stasiuka.

Trzeba jednak dodać, że ta czarna linia przenikająca pisarstwo twórcy *Jadąc do Babadag* splata się od pewnego momentu z innymi, mniej przygnębiającymi wątkami. Zapewne gdzieś w okolicach *Fado*, w którym pisarz podejmuje rozpaczliwe próby przełamania hegemonii tematów nihilistycznych, pojawiają się ślady dyskursu idyllicznego. Opisy dezintegracji sąsiadują w przywoływanym zbiorze z fragmentami, w których rozpoznać możemy nutę, powiedzmy, konsolacyjną, rozrzedzającą dyskurs zimnej śmierci i przełamującą bezdennie smutny nastrój melancholii. Jeden z takich opisów, w którym podróżujący narrator *Fado* znajduje się gdzieś pomiędzy Hłudnem, Wesołą i Baryczą, przytaczamy poniżej:

Wjechałem w ten krajobraz próchniejącej materii, starości, bezowocnego usiłowania, bud, budek, chałupinek, kruszącej się cegły, tlejącego drewna, heroicznego wysiłku trwania, tej Polski wicepowiatowej i wcegminnej, z trzema autobusami na dzień i starożytnym asfalem na wieki wieków. Ale w tym nadprzyrodzonym świetle jesieni to wszystko wyglądało tak, jakby zaraz miało wzlecieć do nieba, jakby tutaj zagościło przelotnie, przysiadło jak rajski ptak i zaraz miało odfrunąć z powrotem w niebiosa i zostawić po sobie spaloną, martwą ziemię (F, 110).

Widać wyraźnie, jak powyższy fragment rozpada się na dwie przeciwstawne nastrojowo części, które – zgodnie z dialektycznymi właściwościami pisarstwa Stasiuka – wzajemnie się w swoim antytetycznym położeniu oświetlają. Ta dwuwątkowość, wprowadzająca w pole melancholii temat idylliczny, z pełną siłą pojawi się w *Grochowie*, co pokazywaliśmy w końcowych rozdziałach niniejszej rozprawy.

Jednak dojmujący smutek dyskursu melancholijnego w pisarstwie Andrzeja Stasiuka przełamuje także jeszcze inny wariant doświadczenia śledzienniczego, wariant, zbliżający się w swojej istocie do stanów mistycznych. Jego tekstową realizacją są zimne, puste, niepokojące pejzaże, których analizę przeprowadzaliśmy przede wszystkim w rozdziale poświęconym Stasiukowym krajobrazom („Wszystko stygnie”). Ważnym kontekstem tego wątku jest predylekcja pisarza do wszelkiej inhibicji, spowolnienia, prowadzącego do definitywnego bezruchu, zamierania, czy – bardzo często – zamarzania wszelkich objawów życia. Obrazy tężenia, stygnięcia, przemiany stanu skupienia w stały powracają w pisarstwie wołowieckiego twórcy regularnie i związane są z wspomnianymi przestrzeniami „przedstworzeniowymi”, ku którym regresywna natura melancholijnej wyobraźni Stasiuka będzie nieustannie ciężać. Proza autora *Białego kruka*, jak próbujemy przekonywać w naszej interpretacji, jako całość oparta na tęsknocie za bezpiecznym powtórzeniem, pradawnym ładem, uporządkowanym światem trwałości, odpowiedniości słów i rzeczy oraz niezmaconym panowaniem Sensu. Interpretacja psychoanalityczna, która wśród innych naszych diagnoz także się tu pojawia, odsyła w tym miejscu do tęsknoty za Rzeczą i lęku przed każdą formą dekompozycji podmiotu. W myśl naszych rozpoznań, odczytanie tego typu sytuowałoby pisarstwo twórcy *Opowieści galicyjskich* w samym centrum nowoczesności, która wyrasta z najszerzej rozumianej spójności doszczętnie zniszczonej przez kulturę ponowoczesną.

Poczynione w trakcie badania prozy Stasiuka ustalenia doprowadziły nas także do podkreślenia zasadniczej roli, jaką odgrywają w niej trzy kategorie: wyobraźnia, pamięć i nicość. To pomiędzy nimi rozgrywa się melancholijny dramat istnienia, to ich wzajemne implikacje, koincydencje, czy obszary wykluczenia zawęzłać będą prozę wołowieckiego pisarza w konkretne figury i obrazy. Zgodnie z naszymi obserwacjami, właśnie stąd wypływać będzie triada „powtórzenie – pamięć – powrót”, na której oparte są teksty prozatorskie autora *Zimy*. W opalizujących zależnościach pomiędzy wyobraźnią, nicością i pamięcią ma swoje źródła także osobliwa, charakterystyczna dla melancholijnego sposobu oglądu świata koncepcja uprzywilejowania przeszłości, w

którą często wpatruje się podmiot śledzienniczy. Bodaj najważniejszą jednak konsekwencją wzajemnych relacji pomiędzy tytułowymi pojęciami (wyobraźni, pamięci, nicości) jest sama istota prozatorskiego projektu Andrzeja Stasiuka, który wyrasta z doświadczenia, jednak w równym co najmniej stopniu fundowany jest na wyobraźni, przekraczającej także horyzont pamięć, choć przecież i ona bywa źródłem opowieści. Dlatego melancholia, którą odnajdujemy w pismach prozatorskich autora *Dziennika pisanego później* ma tak solidne podstawy – odwołuje się bowiem nie tylko do najbardziej rdzennej tradycji, ale zakorzeniona jest wprost w doświadczeniu. To ostatnie – jak przekonuje William James – ma naturę procesualną i zmienną, zaś jako takie nigdy nie ustaje w ustalaniu swoje relacji ze światem¹.

Doświadczenie, zwłaszcza rozumiane w duchu tego co sądził o nim James, łączy jednak podmiot piszący z podmiotem czytającym, który stara się przenicować rzeczywistość tekstu i opatrzyć go znakiem, śladem, sygnaturą, czyli – najkrócej mówiąc – interpretacją. Dlatego – w każdym razie również dlatego – niniejsza rozprawa przybrała określony kształt formalny, odwołujący się także (pośrednio) do dyskursu melancholijnego. Przede wszystkim poprzez swoją fragmentaryczność, a więc formę eseistycznych szkiców, połączonych spoiwem melancholii. Ale także poprzez liczne cytaty, które stanowią znaczący budulec prowadzonego przez nas wywodu. Odwołujemy się – co ważne – nie tylko do badaczy melancholii: Waltera Benjamina, Julii Kristej, Jennifer Radden, czy (na gruncie polskim) do prac Marka Bieńczyka, którego rozpoznania wciąż pozostają dla melanchologa kontekstem absolutnie koniecznym. Równie często przywołujemy teksty pisarzy, ponieważ melancholia jest doświadczeniem nieznającym granic i tworzącym coś na kształt śledzienniczej wspólnoty ducha, w której pisanie przeciw stracie (i wokół straty) jest czynnością – w sensie artystycznym – prymarną. Dlatego w niniejszej pracy bardzo często odwołujemy się do twórczości pisarzy (względnie filozofów, choć trudno przecież te profesje wyraźnie rozdzielić), dla których doświadczenie melancholii jest znaczące w tym sensie, że da się zaobserwować w ich tekstach. Mamy tu zatem na myśli przede wszystkim Emila Ciorana, który już u zarania swojego nihilistycznego projektu filozoficznego usankcjonował także dyskurs melancholijny, obecny w jego pisarstwie do samego końca. To, jak sądzimy, autor ważny także dla Andrzeja Stasiuka, który

¹ W. James, *Humanizm i prawda. Ciąg dalszy „Pragmatyzmu”*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2000, s. 79.

poświęcił mu rozdział *Jadąc do Babadag*, a wyjętym z jego (Ciorana) pisarstwa mottem opatrzył końcowy rozdział *Dziennika pisanego później*². Ale myślimy także o Fernandzie Pessoa, który w *Księdze niepokoju* zamknął, jak się wydaje, wszelkie odmiany doświadczenia melancholii w jej egzystencjalnym, totalnym typie. Sięgamy także po teksty innych pisarzy – Orhana Pamuka, Jorge Luisa Borgesa, Claudio Magrisa, Ernesta Blocha i wielu innych. Próby opisywania nieokreślonej natury melancholii wymagają bowiem często posiłkowania się innymi tekstami artystycznymi, osobliwie zaś melancholijnymi, bo właśnie one (nie tylko, rzecz jasna) często dotyczą sedna tajemniczego doświadczenia straty, która, jak próbowaliśmy w naszej dysertacji dowodzić, czai się także w prozie Andrzeja Stasiuka. Piszący o melancholii byłby zatem w sytuacji, którą wołowiecki pisarz przywołuje we wstępie do zbioru felietonów składających się na *Tekturowy samolot*. Narrator tej pozbawionej tytułu introdukcji odwołuje się do jednego z najwcześniejszych swoich wspomnień, przywołując obraz grudniowego dnia, kiedy jako ośmio-, czy dziewięcioletek na lekcji rysunku maluje zjeżdżających z widocznego za oknem wzgórza narciarzy:

Za oknem wszystko jest już szarobłękitne. (...) Za tydzień zaczyna się Boże Narodzenie. Lampy świecą ciepłym, żółtym blaskiem i jest mi dobrze. Kusi mnie jednak chodny błękit za oknem i samotna droga do domu wśród ośnieżonych czarnych drzew i zapalających się latarni. To jest moje najwyraźniejsze, najżywsze wspomnienie z dzieciństwa. Towarzyszy mi aura dziwnego smutku i jednocześnie najgłębszej radości. (...) Po prostu pierwszy raz w życiu poczułem jednocześnie pragnienia bycia »tu« i bycia „gdzie indziej”(TS, 5).

Tak właśnie przedstawiałby się dwoisty los melanchologa, który chciałby jednocześnie doświadczać melancholii i ją kodyfikować, pisać czarnym atramentem śledziennika i czytać teksty nim napisane, zdomować się w „tu” dyskursu interpretacji i równocześnie zatracić się w „gdzie indziej” interpretowanego tekstu. Dlatego pisanie melanchologiczne, jak każde bodaj pisanie, będzie jednocześnie pracą ku tekstowi, jak i przeciw niemu, bo tylko w takim – agonalnym – rozziwie zasiedla się doświadczenie, będące matrycą każdej interpretacji.

Warto na koniec podkreślić, że interpretacja melanchologiczna, którą w niniejszej rozprawie próbowaliśmy w odniesieniu do prozy Andrzeja Stasiuka

² Stasiuk na Ciorana powoływał się wielokrotnie i prześledzenie rozległych związków pomiędzy twórczością obu pisarzy wymagałoby zapewne osobnej rozprawy.

przeprowadzić, nie unieważnia – co oczywiste – innych, często niezwykle interesujących odczytań tekstów prozatorskich autora *Grochowa*. Bazując na wykorzystywanych już w krytycznych analizach jego pisarstwa kategoriach (podróż, rozpad, pamięć, śmierć), próbuje ona – mowa o naszej interpretacji melancholijnej – wykorzystać je nieco inaczej po to, by zaakcentować ważny, acz dotąd nieopisany, aspekt prozy Andrzeja Stasiuka. Mamy nadzieję, że niniejsza praca będzie uzupełnieniem (a być może i poszerzeniem) dotychczasowych odczytań pisarstwa autora *Przez rzekę*. Trzeba też podkreślić, że jest ona interpretacją otwartą w tym sensie, że możliwą do uzupełnienia o nowe wątki. Nie tylko dlatego, że wołowiecki pisarz nie ustaje w pisaniu kolejnych książek, ale także dlatego, że melancholia, powtórzmy, ma naturę totalną i „wchodzi w tekst” podobnie, jak apetyt, o którym (przekształcając zasadę Schopenhauerowską³) pisał Bachelard:

Ogólną formułę filozofa: świat jest moim przedstawieniem, zastąpić trzeba formułą: świat jest moim apetytem. Nadgryzać świat, nie »troszczyć się« o nic innego niż samo szczęście nadgryzania – czy nie oznacza to prawdziwego wejścia w świat?³

Pisanie o melancholii przypominałoby zatem owo nadgryzanie, które w przypadku niniejszej rozprawy – mamy nadzieję – nie było wyłącznie pobieżnym skubaniem powierzchni, lecz bywało także prawdziwym wejściem w świat tekstu.

³ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, s. 203-204.

LITERATURA PODMIOTU

Książki i teksty Andrzeja Stasiuka:

Mury Hebronu. Wydanie V. Wołowiec 2010.

Wiersze miłosne i nie. Poznań 1994.

Biały kruk. Wydanie VI. Wołowiec 2010.

Opowieści galicyjskie. Wydanie V. Wołowiec 2006.

Przez rzekę. Wydanie V. Wołowiec 2009.

Dukla. Wydanie II. Wołowiec 1999.

Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej). Wydanie I. Czarne 1998.

Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci. Wydanie I. Wołowiec 1998.

Dziewięć. Wydanie II. Wołowiec 2003.

Tekturowy samolot. Wydanie III. Wołowiec 2002.

Zima. Wydanie I. Wołowiec 2001.

Jadąc do Babadag. Wydanie II. Wołowiec 2004.

Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna. Wydanie I. Wołowiec 2005.

Fado. Wydanie I. Wołowiec 2006.

W cieniu. W: *Sarmackie krajobrazy. Głosy z Litwy, Białorusi, Ukrainy, Niemiec i Polski*. Red. Martin Pollack. Wołowiec 2006, s. 449–462.

Ciemny las. Wydanie I. Wołowiec 2007.

Dojczland. Wydanie I. Wołowiec 2007.

Dziennik okrętowy. W: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wydanie III. Wołowiec 2007, s. 85–157.

Czekając na Turka. Wydanie I. Wołowiec 2009.

Taksim. Wydanie II. Wołowiec 2009.

Jadąc do Stambułu. W: *Odessa transfer. Reportaż znad Morza Czarnego*. Red. Katharine Raabe, Monika Sznajderman. Wołowiec 2009, s. 57–72.

Dziennik pisany później. Wydanie I. Wołowiec 2010.

Grochów. Wydanie I. Wołowiec 2012.

LITERATURA PRZEDMIOTU

- Acedia – duchowa depresja*. Wstęp ks. L. Misiurczyk, wyb. W. Zatorski OSB. Kraków 2008.
- Agamben G.: *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2009.
- Agamben G.: *Profanacje*. Przełożył i wstępem opatrzył Mateusz Kwaterko. Warszawa 2006.
- Agamben G.: *Stanzas. Word and phantasm in the western culture*. Transl. R. L. Martinez. Minnesota and London 1993.
- Agamben G.: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.
- Araszkiewicz A.: *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Warszawa 2001.
- Arystoteles: *Zagadnienia przyrodnicze*. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył L. Regner. W: Tegoż, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1993, t. IV.
- Augé M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. Chymkowski, wstęp W. J. Burszta, Warszawa 2010.
- Bachelard G.: *Poetyka marzenia*. Przeł. L. Brogowski. Gdańsk 1998.
- Bagłajewski A.: *Mapy dwudziestolecia 1989-2009: linie ciągłości*. Lublin 2011.
- Baltrušaitis J.: *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk 2009.
- Bałus W.: *Acedia i jej następstwa*, „Znak” 1992, nr 9 (448).
- Bałus W.: *Melancholia a nihilizm*, „Znak” 1994, nr 469, s. 67-75.
- Bałus W.: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996.
- Banasiak B.: *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzec o Raymondzie Rousselu*. Łódź-Wrocław 2007.
- Barańczak S.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006.
- Barthes R.: *Dziennik żaloby*. Przeł. K. M. Jaksender, Wrocław 2013.
- Barthes R.: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Baudelaire Ch.: *Anywhere out of the world – gdziekolwiek poza świat*, W: Tegoż: *Paryski spleen*. Przeł. R. Enkelking, Gdańsk 2008, s. 165-166.

- Baudrillard J.: *Rozmowy przed końcem*. Przeł. R. Lis, Warszawa 2001.
- Baudrillard J.: *Słowa-klucze*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.
- Baudrillard J.: *Symulakry i symulacja. Rzeczywistość nie istnieje*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005.
- Bauman Z.: *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności*. W: Tegoż: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 133-153.
- Bauman Z.: *Płynne życie*. Przeł. T. Kunz, Kraków 2005.
- Bauman Z.: *Płynne życie*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2007.
- Bauman Z.: *Płynny lęk*. Przeł. J. Margański. Kraków 2008.
- Bauman Z.: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. Warszawa 1998.
- Bauman Z.: *To nie jest dziennik*. Przeł. M. Zawadzka. Kraków 2012.
- Bauman Z.: *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*. Przeł. J. Margański, Kraków 2008.
- Benjamin W.: *Berlińskie dzieciństwo na Przełomie wieków*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2010.
- Benjamin W.: *O kilku motywach u Baudelaire'a* W: *Tenże, Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 263-310.
- Benjamin W.: *Pasaże*. Przeł. I. Kania, red. R. Tiedemann, posł. Z. Bauman. Kraków 2005.
- Benjamin W.: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011.
- Benjamin W.: *Ulica jednokierunkowa*, Przeł. B. Baran, Warszawa 2011.
- Bennington, J. Derrida, Jacques Derrida. Przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- Białostocki J.: *Cyrkiel i melancholia. O teorii sztuki Albrechta Dürera*. Warszawa 1954.
- Bielik-Robson A.: *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*. W: *Tejże: Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 61-86.
- Bieńczyk M.: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk 2001.
- Bieńczyk M.: *Książka twarzy*, Warszawa 2011.

- Bieńczyk M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Wydanie II. Warszawa 2000.
- Bieńczyk M.: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bieńczyk M.: *Przezroczystość*. Kraków 2007.
- Bieńczyk M.: *Stary, wspaniały świat*. W: *Śląski Wawrzyn Literacki 2004*. Red. Jan Malicki, Małgorzata Sznicer. Katowice 2005, s. 81–93.
- Blanchot M.: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996.
- Bloch E.: *Ślady*. Przeł. A. Czajka. Kraków 2012.
- Błoński J.: *Odmarsz*. Kraków 1978.
- Błoński J.: *Wszystko, co literackie*, wyb. i opr. J. Jarzębski, Kraków 2001.
- Borges J.L.: *Atramentowe zwierciadło*. W: Tegoż: *Powszechna historia nikczemności*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zambruski. Warszawa 1995, s. 102-106.
- Borges J.L.: *Pismo Boga*. Przeł. Z. Chączyńska. W: Tegoż: *Alef*. Przeł. Z. Chączyńska, M. Potok-Nycz, Warszawa 2003, s. 127-128.
- Borgna E.: *Malinconia*. Milano 2011.
- Boriello L., Caruana E., Del Genio M.R., Suffi N.: *Dizionario di mistica*, Libreria Editrice Vaticana. Vaticano 1998.
- Boulter J.: *Melancholy and the Archive. Trauma, Memory and History in the Contemporary Novel*. New York 2011.
- Browarny W.: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002.
- Bugajski L.: *Śniegi Kiczory*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 38.
- Bunge G.: *Ewagriusz z Pontu – mistrz życia duchowego. Modlitwa ducha. Acedia. Ojcostwo duchowe*. Przeł. J. Bednarek, A. Jastrzębski OMI, A. Ziernicki. Kraków 1998.
- Bunin I.: *Opowiadania emigracyjne i „Nieszczęsne dni” (dziennik z lat 1918-1919)*, wybór, przekład i komentarze R. Lis. Warszawa 2013.
- Burska L.: *Sprawy męskie i nie*. „Teksty Drugie” 1995, nr 5.
- Burton R.: *Religijna melancholia*. Przeł. A. Zasui, Warszaw 2010.
- Burzyńska A.: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006.
- Burzyńska A.: *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*. „Teksty Drugie” 2006, nr 1-2, s. 40-57.

Była sobie krytyka. Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych. Opracowanie i wstęp: D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2003.

Calvino I.: *Jeśli zimową nocą podróżny*. Przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012.

Calvino I.: *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przekład i posłowie A. Wasilewska, Warszawa 2009.

Canetti E.: *Prowincja ludzka. Zapiski z lat 1942-1972*. Przeł. M. Przybyłowska. Wrocław 1996.

Canetti E.: *Sumienie słów*. Przeł. M. Przybyłowska, I. Krońska, posłowiem opatrzył Marek Bieńczyk, Kraków 2011.

Chirico de G.: *Teksty o sztuce*. Przeł. M. Salwa. Warszawa 2012.

Chowaniec U.: *Femme mélancholique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej*. [W:] *Ćwiczenia z rozpacz*. *Pesymizm w prozie polskiej po roku 1985*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011, s. 371-407.

Cichy M.: *Takie piękne fiasko*. „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 12 (dodatek „Gazeta o Książkach”).

Cioran E.: *Brewiarz zwyciężonych*. Przeł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004.

Cioran E.: *Na szczytach rozpacz*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2006.

Cioran E.: *O niedogodnościach narodzin*. Przeł. I. Kania, Warszawa 2008.

Cioran E.: *Upadek w czas*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2008.

Cioran E.: *Zarys rozkładu*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2006.

Cioran E.: *Zmierzch myśli*. Przeł. A. Dwulit. Warszawa 2004.

Cirlot J.E.: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000.

Citati P.: *Saturn i melancholia*. Przeł. J. Ugniewska. „Odra” 2003 nr 10, s. 38.

Clair J.: *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*. Przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2009.

Compagne A.: *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010.

Conrad J.: *Jądro ciemności*. Przeł. M. Heydel, Kraków 2011.

Czapliński P., Śliwiński P.: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999.

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

Czapliński P.: *Mikrologi ze śmiercią*. Poznań 2001.

Czapliński P.: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*. Kraków 2002.

Czapliński P.: *Tadeusz Konwicki*. Poznań 1994.

- Czapliński P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- Częstochowski R.: *Święty „Świnia”, czyli świat zredukowany*. „Nowe Książki” 1993, nr 6.
- Czubaj M.: *Pijąc skacze przez rzekę*. „Twórczość” 1997, nr 6.
- Dąbrowski M.: *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*. W: Tegoż: *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011, s. 327-359.
- Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000.
- Deleuze G.: *Proust i znaki*. Przeł. M. P. Markowski. Gdańsk 2000.
- Derrida J., Vattimo G. i in.: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo*. Przeł. M. Kowalska Warszawa 1999.
- Derrida J.: *As If It Were Possible „Within Such Limits”*. W: Tegoż: *Negotiations. Interventions and interviews 1971 – 2001*. Ed. and trans. by Elizabeth Rothenberg. Stanford 2002.
- Derrida J.: *Chora*. Przeł. M. Gołębiewska. Warszawa 1991.
- Derrida J.: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003.
- Derrida J.: *The Work of Mourning*. Chicago 2001.
- Derrida J.: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Warszawa 2002.
- Derrida/AddireD*. Red. D. Ulicka, Ł. Wróbel. Pułtusk 2006.
- Dotykane rzeczywistości. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Piotr Kępiński*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 128, s. 28.
- Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*. Red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba. Katowice 2012.
- Drzewucki J.: *Uważaj komu ufasz*. „Twórczość” 1993, nr 6.
- Dufour-Kowalska G.: *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*. Przeł. M. Rostworowska. Kraków 2005.
- Dunin K.: *Plemię biednych menów*. „Ex Libris” 1996, nr 96.
- Dunin-Wąsowicz P.: *Stasiuk nostalgik*. W: Tegoż: *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*. Warszawa 2000, s. 54–58.
- Dutka E.: *„Słowiańskie on the road”- o Europie „zwanej Środkową” w prozie Andrzeja Stasiuka*. „Fraza” 2007, nr 4, s. 170–182.
- Eagleton T.: *Koniec teorii*. Przeł. B. Kuźniarz. Warszawa 2012.

- Ernst G.: *Śmierć jako temat opowiadania*. Dianus Georges'a Bataille'a. Przeł. M. L. Kalinowski. W: *Wymiary śmierci*. Wyb. S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 227-242.
- Esposito R.: *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino 1998.
- Esposito R.: *Melancholy and community*. W: Tegoż: *Terms of the political. Community, Immunity, Biopolitics*, Transl. by. R.N. Welsch. New York 2013.
- Esposito R.: *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*. Milano 2008.
- Esposito R.: *Wspólnota i nihilizm*. Przeł. M. Surma-Gawłowska, „Politeja” 2013, nr 1.
- Ferguson F.: *Melancholy and the critique of Modernity. Søren Kierkegaard's religious psychology*. Routledge. London-New York 1995.
- Flaubert G.: *Kuszenie świętego Antoniego*. Przeł. P. Śniedziwski. Warszawa 2010.
- Forms of Modern Fiction*. Ed. W. Friedman, Austin 1975.
- Franaszek A.: *Samotność, ból i grzech*. „Plus Minus” 196, nr 5.
- Frankowiak A.M.: *Desakralizacja egzystencji w prozie Andrzeja Stasiuka*. „Fraza” 2005, nr 1/2, s. 157–161.
- Frankowiak A.M.: *Swojskość i obcość. Dylematy egzystencjalne w prozie Andrzeja Stasiuka*. „Fraza” 2003, nr 1-2.
- Freud Z.: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996.
- Freud Z.: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2000.
- Freud Z.: *Żaloba i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 295-308.
- Giddens A.: *Konsekwencje nowoczesności*. Przeł. E. Klekot. Kraków 2008.
- Giddens A.: *Nowoczesność i tożsamość*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2007.
- Grass G.: *Z dziennika ślimaka*. Przeł. S. Błaut. Gdańsk 1991.
- Guardini R.: *O sensie melancholii*. Przeł. B. Grunwald-Hajdasz, przekład przejrzał Antoni Szwed, Poznań 2009.
- Hart A.H.: *Knowing Darkness. On Skepticism, Melancholy, Friendship, and God*. Michigan 2009.
- Haupt Z.: *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*. Paryż 1989.
- Heidegger M.: *Bycie i czas*. Przełożył, przedmową i przypisami opatrzył B. Baran. Warszawa 2007.
- Heidegger M.: *Ku rzeczy myślenia*. Przeł. K. Michalski, J. Mizera, C. Wodziński. Warszawa 1999.

- Heidegger M.: *Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. Mizera. Warszawa 2007.
- Hölderlin F.: *Co się ostaje, ustanawiają poeci*. Przeł. A. Libera. Gdańsk 2009.
- Horodecka M.: *Wypełnianie przestrzeni. O Dukli Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura i przestrzeń. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. B. Gutkowska, B. Nowacka. Katowice 2009, s. 99-125.
- Houellebecq M.: *Częstki elementarne*. Przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska. Warszawa 2003.
- Houellebecq M.: *Poszerzenie pola walki*. Przeł. E. Wieleżyńska. Warszawa 2005.
- Idylla polska. Antologia*. Wyb. A. Witkowska przy współudziale I. Jarosińskiej, wstęp: A. Witkowska, komentarze: I. Jarosińska. Wrocław-Warszawa-Kraków (BN 284) 1995.
- Iwasiów I.: *Męska Europa*, W: *Tejże: Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 184-191.
- Ja, kundel. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Dariusz Rosiak*. „Rzeczpospolita” 2007, nr 181 (dodatek „Plus Minus” 04.08.2007).
- Jabès E.: *Z pustyni do Księgi. Rozmowy z Marcelem Cohenem*. Przeł. A. Wodnicki. Kraków 2005.
- James W.: *Eseje o radykalnym empiryzmie*. Przeł. A. Grzeliński, K. Wawrzonkowski. Toruń 2012.
- Janion M., Żmigrodzka M.: *René: od utraty do zraty*. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.
- Janion M.: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009.
- Janion M.: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001.
- Jankélévitch V.: *To, co nieuchronne*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa 2005.
- Jarzębski J.: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1998.
- Jarzębski J.: *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. Hanna Gosk. Izabelin 2002, s. 87–100.
- Jentys M.: *Niski strop światła*. „Sycyna” 1996, nr 37.
- Kafka F.: *Dzienniki 1910-1923. T. 2*. Przeł. J. Werter. Londyn 1993.
- Kaznowski P.: *Nasza postmetafizyczna melancholia*. „Christianitas” 2010, nr 44.
- Kaznowski P.: *Krótką historią metafizycznego znużenia*. „Christianitas” 2010, nr 44.
- Kértész I.: *Dziennik galernika*. Przeł. E. Cygielska. Warszawa 2006.
- Kępiński A.: *Melancholia*. Warszawa 1985.

- Kierkegaard S.: *Dziennik (wybór)*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Szwed, przekład przejrzał K. Toeplitz. Lublin 2000.
- Kierkegaard S.: *Powtórzenie. Przedmowy*. Przeł. B. Świdorski. Warszawa 2000.
- Kosińska A.: *Andrzej Stasiuk*. Übersetzung: M. Steinhilper, R. Schmidgall. Krakau 2000.
- Kozicka D.: *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Nawrocka. Warszawa 2007, s. 425–435.
- Kusiak S.: *Melancholia drogi w prozie ostatniego dwudziestolecia (na przykładzie utworów Andrzeja Stasiuka i Krzysztofa Vargi)*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010, s. 337–351.
- Kristeva J.: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
- Kristeva J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007.
- Król Z.: *Mapa podróży*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47 (dodatek „Książki w Tygodniku”).
- Krupa B.: *Przenikające się przestrzenie – próba interpretacji postkolonialnej*. „Kresy” 2006, nr 3.
- Kuczyńska A.: *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa 1999.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.
- Kundera M.: *Zasłona*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 2005.
- Kutzer M.: *Anatomie des Wahnsins. Geisteskrankheit im medizinischen Denken der früher Neuzeit und die Anfänge der pathologischen Anatomie*. Hürtgenwald 1998.
- Lawlor C.: *From melancholy to prozac. A history of depression*. New York 2012.
- Leggewie C., Welzer H.: *Koniec świata, jaki znaliśmy. Klimat, przyszłość, szanse demokracji*. Przeł. P. Buras. Warszawa 2012.
- Lepénies W.: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt 1998.
- Lévinas E.: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1999.
- Lévinas E.: *Bóg, śmierć i czas*. Przeł. J. Margański. Kraków 2008.
- Lipska E.: *Godziny poza godzinami*. Warszawa 1998.
- Lisecka M.: *Metafora w „Murach Hebronu”*, „Pamiętnik Literacki” 2007, nr 4.
- Łaziński M.: *Za murami*. „Ex Libris” 1992, nr 22.

- Łuczewski M.: *Melancholia, której nie ma*. „Christianitas” 2010, nr 44.
- Macheta L.: *Demon południa i zafalszowanie egzystencji. O acedii starożytnego i mnicha i zbędności inteligenta rosyjskiego XIX wieku*. Kraków 2003.
- Madejski J.: „Ja” wobec „innego”. *Sytuacja wyobcowania w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Pod red. Seweryny Wysłouch, Bogumiły Kaniewskiej. Poznań 1999, s. 253–270.
- Madejski J.: *Melancholia według Stasiuka*. „Pogranicza” 1999, nr 1-2.
- Magris C.: *Głosy. Monologi*. Przełożyła i wstępem opatrzyła J. Ugniewska. Warszawa 2010.
- Magris C.: *Podróż bez końca*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 2009.
- Maj B.: *Elegie, treny, sny*. Kraków 2003.
- Markowski M. P.: *Jacques Derrida: mowa żałoby*. [W:] *Derrida/AddireD*. Red. D. Ulicka, Ł. Wróbel. Pułtusk 2006, s. 27-51.
- Markowski M.P.: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004.
- Markowski M.P.: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Kraków 2003.
- Markowski M.P.: *Humanistyka po dekonstrukcji*, W: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba. Poznań 2010.
- Markowski M.P.: *Humanistyka: niedokończony projekt*. „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 26.
- Markowski M.P.: *Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007.
- Markowski M.P.: *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków 2012.
- Markowski M.P.: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009.
- Marzano M.: *Oblicza lęku*. Przeł. Z. Chojnacka. Warszawa 2013.
- Matthews H., Perec G.: *Roussel i Wenecja. Zarys geografii melancholijnej*. Przeł. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 2000, nr 3, s. 210-211.
- Matyja R.: *Polityczna melancholia przed żałobą*. „Christianitas” 2010, nr 44.
- Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Herausgegeben von Jean Clair. Ostfildern-Ruit 2005.
- Menninghaus W.: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowiński. Kraków 2009.
- Michalski K.: *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków 2007.
- Miłosz Cz.: *Rok myśliwego*, Kraków 2001.

- Miłosz Cz.: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 2000.
- Minois G.: *Histoire du mal de vivre: de la mélancholie à la depression*. Paris 2003.
- Mitarski J.: *Z dziejów melancholii*. W: A. Kępiński, *Melancholia*. Warszawa 1985, s. 279-323.
- Mnie interesuje rozpad...* Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Paweł Dunin-Wąsowicz. „Lampa” 2004, nr 2.
- Mur, czyli stany człowieczeństwa*. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Stanisław Bereś. „Fraza” 2000, nr 4.
- Muschg W.: *Tragiczne dzieje literatury*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2010.
- Musimy żyć, żeby nie umrzeć z nudów*. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Agnieszka Kosińska. „Dekada Literacka” 1996, nr 3.
- Na pisaniu świat się nie kończy*. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Dariusz Nowacki. „Nowy Nurt” 1995, nr 9.
- Nadolny S.: *Odkrywanie powolności*. Przeł. S. Lisiecka. Kraków 1998.
- Nalepa M.: *Andrzeja Stasiuka ucieczka od gór*. „Arkusz” 1995, nr 7.
- Nalepa M.: *Melancholia galicyjska w „Zimie” Andrzeja Stasiuka*. „Prace Humanistyczne” 2006, nr 32.
- Nalepa M.: *Metafizyczna szczelina, czyli galicyjskie dotknięcie losu (o pisarstwie Andrzeja Stasiuka)*. „Fraza” 1998, nr 21/22, s. 68–78.
- Nietzsche F.; *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Kraków 2003.
- Niewiadomski A.: *O tropach Schulzowskich w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas. Lublin 2003, s. 467-484.
- Nowacki D.: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999.
- Nycz R.: *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 45.
- Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*. Przeł. i opr. S. Barańczak. Kraków 1998.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 2004.
- Olsson A.: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*. Przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3 (284), s. 145-160.
- Orski M.: *Autokreacje i mitologie*. Wrocław 1997.
- Orski M.: *Człowiek w celi*. „Arkusz” 1993, nr 22.
- Orski M.: *Symbole i alegorie współczesnej wsi*. „Przegląd Powszechny” 1996, nr 10.

- Ostaszewski R.: „*Urodzeni mordercy*” w *konfesjonale*. „Dekada Literacka” 1998, nr 12.
- Ostaszewski R.: *Specjalność: rozkład*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 29 (dodatek „Książki w Tygodniku”).
- Pamuk O.: *Pisarz naiwny i sentymentalny*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2012.
- Pamuk O.: *Stambuł. Wspomnienia i miasto*. Przeł. A. Polat. Kraków 2008.
- Panas W.: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulz*. Lublin 1997.
- Panofsky E.: *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*. Przeł. A. Morawińska. W: Tenże: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem. J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 324-342.
- Panofsky E.: *Trzy ryciny Albrechta Dürera. »Rycerz, Śmierć i Diabeł« »Św. Hieronim w pracowni« »Melancholia I«*. Przeł. P. Ratkowska. W: Tenże: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowe im. J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 270-292.
- Pastoureau M.: *Niebieski. Historia koloru*. Przeł. M. Ochab. Warszawa 2013.
- Patroszenie świata. (Z Andrzejem Stasiukiem rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski)*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 4.
- Pensky M.: *Melancholy dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Massachusetts 1993.
- Perec G.: *Człowiek, który śpi*. Przeł. A. Wasilewska. Kraków 2011.
- Pessoa F.: *Księga niepokoju (nowe fragmenty)*. Przeł. M. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2013, nr 3-4.
- Pessoa F.: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Przeł. M. Lipszyc. Warszawa 2007.
- Pessoa F.: *Poezje zebrane Alberta Caeiro*, opracowanie i przekład W. Charchalis. Warszawa 2011.
- Pilch J.: *Epifanie spod celi*. „BruLion” 1991, nr 17-18.
- Pisanie to mój narkotyk. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Zdzisław Skrok*. „Literatura” 1996, nr 2.
- Polscy pisarze i badacze literatury Przełomu XX i XXI wieku. Słownik bibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan, Warszawa 2011.
- Przygody pisarza to tylko część wielkiej podróży. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Jagoda Wierzejska*. „Nowe Książki” 2010, nr 2.
- Quinzio S.: *Hebrajskie korzenie nowożytności*. Przeł. M. Bielawski, Kraków 2005.

- Quinzio S.: *Przegrana Boga* Przeł. M. Bielawski. Kraków-Dębica 2008.
- Radden J.: *Moody Mind Distempered. Essays on Melancholy and Depression*. New York 2009.
- Rauch A.: *Post-Traumatic Hermeneutics: Melancholia in the Wake of Trauma*. *Diacritics*, Vol. 28, No. 4, Trauma and Psychoanalysis (Winter, 1998), pp. 111-120.
- Ricoeur P.: *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*. Przeł. A. Turczyn. Kraków 2008.
- Rojek P.: „Coś musi zostać odrzucone, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu”. *Prozy środkowoeuropejskie Andrzeja Stasiuka – zatracone i odzysk*. W: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po roku 1985*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011, s. 409-460.
- Rojek, P.: „Coś musi zostać odrzucone, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu”. *Prozy środkowoeuropejskie Andrzeja Stasiuka – zatracone i odzysk*. W: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po roku 1985*. Red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011, s. 409-460.
- Rorty R., Vattimo G.: *Przyszłość religii*. Przeł. S. Królak, red. S. Zabala. Kraków 2010.
- Rorty R.: *Kariera pragmatysty*. Przeł. T. Bieroń, W: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Rorty R.: *Truth and Progress*. Cambridge 1998.
- Różycka D.: *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobrażenia w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura polska 1990–2000*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. T. 2. Kraków 2002, s. 295–308.
- Rusinek W.: *Jadąc do gdziekolwiek*. „Studium” 2004, nr 4-5, s. 172-179.
- Rusinek W.: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. Barbara Czapik-Lityńska, Marta Buczek. Katowice 2005, s. 125–137.
- Sartre J-P.: *Byt i nicość: zarys ontologii fenomenologicznej*. Przeł. J. Kielbasa i in. Kraków 2007.
- Sartre J-P.: *Czym jest literatura?* W: Tęgoż: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. A. Taterakiewicz. Przeł. J. Lelewicz, wstęp: T.M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 159-295.
- Sartre J-P.: *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Przeł. P. Beylin. Warszawa 2012.

- Schmidt J.: *Melancholy and the therapeutic language of moral Philosophy in Seventeenth-Century Thought*. „Journal of The History of Ideas” 2005, vol. LXV, no. 4.
- Schopenhauer A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1. Przeł. J. Garewicz. Warszawa 2009.
- Schopenhauer A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 2. Przeł. J. Garewicz. Warszawa 2009.
- Schulz B.: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Opr. J. Jarzębski. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264), s. 383.
- Sebald G.W.: *Pierścienie Saturna*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2007.
- Sebald W.G.: *Wyjechali*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2005.
- Skarga B.: *Kwintet metafizyczny*. Kraków 2005.
- Sławek T.: *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*. Katowice 2009.
- Słomińska N.: *Rozważania podkarpackie, czyli o wędrówkach bohatera „Dukli” i „Dziennika okrętowego” Andrzeja Stasiuka*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.
- Sontag S.: *O fotografii*. Przeł. S. Magała. Kraków 2009.
- Sontag S.: *Pod znakiem Saturna*. Przeł. W. Kalaga. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.
- Starobinski J.: *1789. Emblematy rozumu*. Przeł. M. Ochab. Warszawa 1997.
- Starobinski J.: *Melancholy in the Mirror. Three Readings of Baudelaire*. Transl. Ch. Mandel, „Hyperion”, vol. 5, no. 2, November 2010.
- Starobinski J.: *Wynalezienie wolności 1700-1789*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 2006.
- Steiner G.: *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*. Przeł. Ola i Wojciech Kubińscy, Gdańsk 2007.
- Stiglitz J.E.: *Globalizacja*. Przeł. H. Simbierowicz. Warszawa 2011.
- Styron W.: *Ciemność widoma. Esej o depresji*. Przeł. J. Korpanty. Warszawa 2012.
- Sudbrack J.: *Mistyka. Doświadczenie własnego ja – Doświadczenie kosmiczne – Doświadczenie Boga*. Przeł. B. Białecki. Kraków 1996.
- Śniedziwski P.: *Melancholijne spojrzenie*. Kraków 2011.
- Świadectwa: ankieta „Tekstów Drugich”. „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 113-119.
- Świeściak A.: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010.
- The nature of melancholy. From Aristotle to Kristeva*. Ed. by. J. Radden. Oxford-New York 2000.
- Tołstoj L.: *O życiu*. Przeł. A. Kunicka. Warszawa 2013.

- Tołstoj L.: *Śmierć Iwana Iljicza*. W: Tegoż: *Opowiadania i nowele. Wybór*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Kraków 1985 (BN II 217).
- Uniłowski K.: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2002.
- Urbanowski M.: *Rewolucja cynizmu*, „Arcana” 1995, nr 3.
- Vattimo G.: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki. Kraków 2006.
- Virilio P.: *Wypadek pierwotny*. Przeł. K. Szerzyńska-Maćkowiak. Warszawa 2007.
- Vogel D.: *Akacje kwitną. Montaż*. Kraków 2006.
- W kręgu melancholii*. Red. A. Małczyńska, B. Małczyński. Opole 2010.
- Warkocki B.: *Szczeliny tożsamości. Męski podmiot i jego inny w prozie Andrzeja Stasiuka*, W: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*. Red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora. Kraków 2006, s. 197-238.
- Welsch W.: *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*. Przeł. J. Balbierz. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 2004, s. 429-461.
- Welsch W.: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998.
- Witosz B.: *Obrona bliskości w prozie Andrzeja Stasiuka*. „Teksty Drugie” 2002, nr 5, s. 129–140.
- Wolf N.: *Dürer*. München-Berlin-London-New York 2010.
- Wsiok jestem. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Bartosz Marzec, „Rzeczpospolita” 2009, nr 114, (dodatek „Plus Minus” 16.05.2009).
- Wymiary śmierci*. Wyb. S. Rosiek. Gdańsk 2002.
- Zaleski M.: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.
- Załamane światła. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Andrzej Franaszek*. „Miłosz jak świat”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2011, nr 52.
- Žižek S.: *Melancholia i akt etyczny*. Przeł. M. Szuster, „Nowa Res Publica” 2001, nr 44.